

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**LITERATURA TRADUZIDA DE MURASAKI SHIKIBU:
*Análise paratextual em Genji Monogatari***

por

GISELE TYBA MAYRINK REDONDO ORGADO

Florianópolis
2014

Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado

**LITERATURA TRADUZIDA DE MURASAKI SHIKIBU:
ANÁLISE PARATEXTUAL EM *GENJI MONOGATARI***

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do grau de doutora em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Lima

Coorientador: Prof. Dr. Alain-Philippe Durand

Área de Concentração: Processos de Retextualização

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Orgado, Gisele Tyba Mayrink Redondo

Literatura traduzida de Murasaki Shikibu: : análise
paratextual em Genji Monogatari / Gisele Tyba Mayrink
Redondo Orgado ; orientador, Ronaldo Lima ; coorientador,
Alain-Philippe Durand. - Florianópolis, SC, 2014.
229 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Genji Monogatari. 3.
Literatura Japonesa. 4. Paratextos Editoriais. I. Lima,
Ronaldo. II. Durand, Alain-Philippe. III. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução. IV. Título.

GISELE TYBA MAYRINK REDONDO ORGADO

LITERATURA TRADUZIDA DE MURASAKI SHIKIBU:

Análise paratextual em *Genji Monogatari*

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de **Doutora**, e aprovada em sua forma final pelo **Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução** da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 26 de setembro de 2014.

Prof.^a Andréia Guerini, Dr.^a.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Orientador - Prof. Ronaldo Lima, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Coorientador - Prof. Alain-Philippe Durand, Dr.
University of Arizona – Tucson, EUA

Prof. José Yuste Frías, Dr.
Universidade Vigo – Vigo, Espanha

Prof.^a Tae Suzuki, Dr.^a.
Universidade de Brasília – UnB

Prof.^a Andréa Cesco, Dr.^a.
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.^a Claudia Borges De Faveri, Dr.^a.
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.^a Luciana Rassier, Dr.^a.
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo incentivo constante, pela compreensão ao se abster de momentos juntos, e, principalmente, pela superação de obstáculos que foram, expressivamente, muitos.

Ao meu orientador, mentor e mestre, Prof. Dr. Ronaldo Lima, pela confiança e por mais esta oportunidade concedida, cujas palavras e orientação segura sempre me incentivaram e foram determinantes para que eu acreditasse que seria capaz.

À Japan Foundation Japanese-Language Institute, em Osaka, Japão, pela oportunidade concedida, que me permitiu obter material primordial, e essencial, para esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Alain-Philippe Durand, da University of Arizona, em Tucson (EUA), que aceitou a coorientação e me permitiu realizar o doutorado-sanduíche.

À Prof^ª. Dr^ª. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, e ao Prof. Dr. Anderson Costa, pelas críticas construtivas em fase de qualificação.

Aos membros externos, Prof. Dr. José Yuste Frías, da Universidade de Vigo, Espanha, Profa. Dra. Tae Suzuki, da Universidade de Brasília (UnB), e às Professoras Doutoradas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Andréa Cesco, Claudia borges De Faveri e Luciana Rassier, que se dispuseram à leitura desta tese e a participar da banca de defesa, a quem tenho muito respeito e admiração.

À REUNI e à CAPES, pelo suporte financeiro que possibilitou a pesquisa.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, “Muito obrigada”.

継続は力なり

Keizoku wa chikara nari
(Provérbio japonês)

“A persistência é o caminho do êxito”.
(Charles Chaplin)

RESUMO

ORGADO, Gisele Tyba Mayrink Redondo.

A milenar obra *Genji Monogatari* da literatura clássica japonesa de Murasaki Shikibu é considerada o primeiro romance escrito por uma mulher. Sob o viés dos Estudos da Tradução, este estudo visa a investigar percursos tradutológicos desta obra seminal entre os idiomas japonês e português, inicialmente redigida no idioma japonês do período Heian (794-1185) e posteriormente traduzida para o japonês moderno pelas mãos de autores como Yosano Akiko (1912-13; 1938-9), Tanizaki Junichirō (1939-41; 1951-4; 1965) e Setouchi Jakuchō (1992; 1996). Difundida no ocidente sobretudo através de traduções para a língua inglesa, a obra circula em versões em espanhol, francês, italiano, árabe, português de Portugal, dentre outras, mas apesar de sua relevância no cenário cultural e político literários em geral, a obra ainda é inédita no Brasil. Em virtude das diferenças entre as duas culturas em questão, ou seja, a japonesa e a brasileira, as considerações acerca da análise do processo tradutório serão norteadas pelos postulados teóricos de Gideon Toury (1995) e Antoine Berman (2007), que discutem o papel do tradutor como mediador (inter)cultural. Considerando ainda que grande parte das traduções de *Genji Monogatari* foi realizada de forma indireta, objetiva-se enfatizar elementos de natureza paratextual com base principalmente nas orientações teóricas e metodológicas de Gérard Genette (2009) e José Yuste Frías (2006; 2012).

Palavras-Chave: *Genji Monogatari*; Literatura japonesa; Tradução; Paratextos.

ABSTRACT

ORGADO, Gisele Tyba Mayrink Redondo.

Genji Monogatari, the timeless work of Japanese classic literature, by Murasaki Shikibu, is considered the first romance written by a woman. Through the prism of Translation Studies, this study aims to investigate translational paths of such seminal work between Japanese and Portuguese languages, originally conceived in the Japanese language from the Heian period (794-1185) and later translated into modern Japanese by the hands of authors such as Yosano Akiko (1912-13; 1938-9); Tanizaki Junichirō (1939-41; 1951-4; 1965) e Setouchi Jakuchō (1992; 1996). Disseminated in the western world predominantly through translations in English, the work is available in Spanish, French, Italian, Arabic and Portuguese (from Portugal) versions, but despite relevance in the cultural and political scenario of literature in general, the masterpiece remains unpublished in Brazil. Due to existing linguistic-cultural distances between said languages, i.e. Japanese-Brazilian Portuguese, the considerations regarding the analysis of the translation process will be guided by Gideon Toury (1995) and Antoine Berman's (2007) theoretical postulates, which discuss the role of the translator as an (inter)cultural mediator. Considering the majority of *Genji Monogatari* translations was conducted in an indirect form, the goal is also to focus elements of paratextual nature based, mainly, on the theoretical and methodological orientations of Gérard Genette (2009) and José Yuste Frías (2006; 2012).

Key words: *Genji Monogatari*; Japanese Literature; Translation; Paratexts.

Notas Preliminares

1) Com exceção dos antropônimos e títulos de livros, os vocábulos japoneses serão apresentados por meio de ideogramas do sistema japonês de escrita, ou seja, em *kanji* (漢字). Tais formas serão apresentadas, por vezes, acompanhadas por seus complementos em *hiragana* (ひらがな) – os fonogramas japoneses –, seguidos de sua transliteração em *rōmaji*, isto é, a adaptação do alfabeto latino para a transcrição com base no sistema Hepburn¹ de escrita ocidental, comumente adotado pelos lexicógrafos e, por conseguinte, por dicionários japoneses. Por sua vez, as palavras em *rōmaji* serão grifadas em itálico, a exemplo das demais palavras de origem estrangeira, e a tradução em português de tais vocábulos será apresentada entre colchetes, como a seguir:

Ex: 私はジゼリと申します。 (original em japonês)
Watashi wa Gisele to mōshimasu. (transliteração em *rōmaji*)
[Eu me chamo Gisele.] (tradução em português)

2) O sinal gráfico “~” será utilizado sobre vogais, quando necessário, para marcar o alongamento de fonemas vocálicos (denominados 長音 *chōon*).

3) Os nomes próprios presentes na obra não serão alterados, muito embora atualmente as adaptações adotem tal medida como critério editorial, sobretudo face ao crescente número de títulos da literatura japonesa traduzidos para o português e que induzem a tal medida. A prática de utilizar o sobrenome antes do nome será mantida².

¹ Sistema criado por James Curtis Hepburn para otimizar tanto a leitura quanto sua transposição para a oralidade por aprendizes habituados ao sistema de escrita ocidental. As relações entre som, grafema e fonema se aproximam daquelas preconizadas para o alfabeto latino em suas bases gerais, no caso em questão, prioritariamente pautadas nos parâmetros e convenções da língua inglesa. (MICHAELIS, 2000).

² A exemplo do nome da autora, cujo sobrenome *Murasaki* antecede o nome *Shikibu*. Todavia, vale ressaltar que este trata-se de um pseudônimo, já que seu verdadeiro nome é desconhecido.

4) O sinal de interrogação, que acompanha a data de falecimento da autora Murasaki Shikibu, refere-se à veracidade da informação, haja vista as incertezas anunciadas explicitamente e, de forma unânime, na literatura pesquisada sobre a autora.

5) O termo “versão”, adotado no escopo desta pesquisa, reveste-se prioritariamente do traço “variante”, cuja significação remete a “cada uma das várias interpretações de um mesmo ponto”³. Em outras palavras, cada uma das interpretações realizadas a partir de um texto de base. Tal denotação destoa-se, claramente, da significação por vezes adotada no campo dos Estudos da Tradução, quando refere-se à transposição de um código para outra modalidade semiótica. A relação entre literatura e cinema seria um exemplo. Todavia, não se excluem as retextualizações interlinguísticas ou mesmo intralinguísticas, desde que destaquem o componente semântico <variante>, caracterizando retextualização que se afaste das bases referenciais.

6) Faz-se imprescindível destacar a complexidade que envolve a busca em categorizar *Genji Monogatari*, enquadrando-a em um gênero literário específico, haja vista termos encontrado para o termo *monogatari*⁴ traduções como: “*novela*” e “*historia*” (em espanhol); “*dit*” (em francês); “*storia*” (em italiano); “romance” (em português europeu); e “*novel*” (em inglês). Com relação a esta última língua, embora as traduções apontem para a fórmula: “*The Tale of Genji*”, na qual “*tale*” poderia ser traduzido por “conto”, enquanto “*novel*” poderia ser traduzido por “romance”, ressaltamos não haver intenção, tampouco pretensão, de realizar quaisquer análises da obra sob à luz das perspectivas dos Estudos Literários. No escopo da presente investigação, consideramos apropriado adotar o termo “narrativa” (*récit*), aliás, utilizado por Gérard Genette (1972) e ampliado por Yves Stalloni (2007, p.85-87), dadas às seguintes características de seus componentes, ao definirem que a narrativa corresponderia a:

³ Fonte: Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

⁴ **Monogatari** (Japanese: “*tale*” or “*narrative*”) Japanese works of fiction, especially those written from the Heian to the Muromachi periods (794–1573). *Monogatari* developed from the storytelling of women at court. During the Heian period (794–1185) men wrote in Chinese, and it was women who developed this form of Japanese prose. (Fonte: Encyclopædia Britannica. Acesso em: 23 jul 2014).

- uma história: para que seja narrada, implica conteúdo passível de ser exposto. Tal apresentação, por sua vez, pressupõe representação a partir de um ponto de vista, logo reprodução figurativa. Essa transposição recria, através de personagens, os modelos referenciais, permitindo que as personagens evoluam em seus tempos e espaços diegéticos, estabelecendo um quadro *spatio*-temporal. A partir das cenas geradas, assumem história, enredo, argumentos, enfim: vida às cópias;

- uma forma: no escopo e segundo as bases da comunicação humana, acontecimentos são geralmente narrados por meio de códigos compartilhados. Os enunciados, sob a forma de narrativas, considerados como *texto* são passíveis de assumirem características estilísticas. A narrativa, de acordo com seu grau de atrelamento mimético, se exprimiria em três formas: o “narrado” (em que os acontecimentos são contados com ou sem comentários); o “mostrado” (em que a realidade é *re*-transcrita, na descrição ou no retrato); e o “falado” (em que os discursos – diretos ou indiretos – são reproduzidos);

- um sentido: subjacentemente ao que é narrado – e contrariando a “morte do autor” preconizada por Barthes (2004) – pode-se supor algum grau de intenção do autor, um suposto desejo de sensibilizar e se fazer ouvir. Paralelamente, elementos portadores de cargas semânticas que ultrapassam os conteúdos narrativos podem oferecer subsídios para que o leitor possa tecer redes significantes singulares. Esses índices chamam-se, teoricamente, motivos, temas, tópicos (topoi), etc. Eles podem se revestir de diferentes graus de indução ao processo de leitura, de acordo com a natureza do enredo, sendo, por vezes, implicitamente assinalados pelo autor – sobretudo em função do teor do paratexto, a saber *título, prefácio, notas, epígrafes*, instruções na narrativa –, outras vezes dissimulados na trama do texto sob forma simbólica ou metafórica. Nesse último caso, as ferramentas de leitura inspiradas pela psicanálise podem permitir o desvendamento do “inconsciente do texto”.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Organograma do <i>corpora</i> adotado para a pesquisa	33
Figura 2 - Monumento em homenagem à Murasaki Shikibu	47
Figura 3 – <i>Genji monogatari e-maki</i>	57
Figura 4 – <i>Wakamurasaki</i>	58
Figura 5 – <i>Suetsumuhana</i>	58
Figura 6 – Nota de ¥ 2.000	61
Figura 7 – <i>Suzumushi</i>	61
Figura 8 – Logomarca do <i>Google</i>	62
Figura 9 – Traduções de <i>Genji Monogatari</i>	73
Figura 10 – Intertítulo de Arthur Waley	92
Figura 11 – Intertítulo de Edward Seidensticker	92
Figura 12 – Intertítulo de Royall Tyler	92
Figura 13 – Intertítulo de Xavier Roca-Ferrer	92
Figura 14 – Intertítulo de Lígia Malheiro	93
Figura 15 – Intertítulo de Setouchi Jakuchō (1992)	93
Figura 16 – Intertítulo de Setouchi Jakuchō (1996)	93
Figura 17 – Capa da edição em japonês clássico – 1654	95
Figura 18 – Capa de Setouchi Jakuchō – 1992	96
Figura 19 – Capa de Arthur Waley – 1993	97
Figura 20 – Capa de Royall Tyler – 2001	97
Figura 21 – Capa de Edward Seidensticker – 1976	98
Figura 22 – Capa de Lígia Malheiro – 2008	98
Figura 23 – Capa de Xavier Roca-Ferrer – 2010	99
Figura 24 – Capa de Carlos Correia de Oliveira – 2008	99
Figura 25 – Capa de René Sieffert – 1988	99
Figura 26 – Capa de Jorge Fibla – 2005	99

Figura 27 – <i>Persons</i> (Royall Tyler)	128
Figura 28 – 語句解釈 <i>goku kaishaku</i>	129
Figura 29 – 主な登場人物 <i>omo na tōjō jinbutsu</i>	130
Figura 30 – Mapa do interior do Palácio Imperial	139
Figura 31 – Flor de Paulownia	147
Figura 32 – Introdução do primeiro capítulo do livro: <i>Kiritsubo</i>	153
Figura 33 – Monumento ao príncipe Hikaru Genji	155
Figura 34 – Tradução de Setouchi Jakuchō – 1992	201
Figura 35 – Notas de Tradução de Setouchi Jakuchō – 1992	202
Figura 36 – Texto original utilizado por Setouchi Jakuchō – 1992	203
Figura 37 – Tradução de Setouchi Jakuchō – 1996	204
Figura 38 – Tradução de Arthur Waley – 1993	205
Figura 39 – Tradução de Edward G. Seidensticker – 1992	206
Figura 40 – Tradução de Royall Tyler – 2001	207
Figura 41 – Tradução de Lúcia Malheiro – 2008	208
Figura 42 – Tradução de Xavier Roca-Ferrer – 2010	209
Figura 43 – Paleta de cores	212
Figura 44 – Organograma com os personagens principais	213
Figura 45 – <i>The Illustrated Tale of Genji</i>	214
Figura 46 – Mapa do Palácio Imperial e seus aposentos	215
Figura 47 – Mapas da localização geográfica – Japão	216
Figura 48 – Mapas da localização geográfica – Heian Kyō	217
Figura 49 – <i>Genji monogatari</i> (1951)	218
Figura 50 – <i>Genji monogatari Ukifune</i> (1957)	218
Figura 51 - <i>Shin Genji monogatari</i> (1961)	219
Figura 52 - <i>Genji monogatari</i> (1966)	219
Figura 53 – <i>The Tale of Genji</i> (1987)	220
Figura 54 – <i>Sennen no koi – Hikaru Genji monogatari</i> (2001)	220

Figura 55 – <i>Genji monogatari Sennenki</i> (2009)	221
Figura 56 – <i>Genji monogatari: sennen no nazo</i> (2011)	222
Figura 57 – <i>The Tale of Genji</i> (2000) – <i>Manga</i>	223
Figura 58 – <i>The Illustrated Tale of Genji</i> (1989) – <i>Manga</i>	224
Figura 59 – Ilustrações de Yoshitaka Amano	225
Figura 60 – Ilustração de Yoshitaka Amano	226
Figura 61 – Ilustrações explicativas em 源氏物語	226
Figura 62 – <i>The Oak Tree II</i>	227
Figura 63 – <i>Miotsukushi</i>	227
Figura 64 – <i>Genji monogatari zu byōbu</i>	228
Figura 65 – Pintura em Biombo	228
Figura 66 – <i>Kiritsubo</i> – Ilustração de Tosa Mitsunobu	229

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Traduções localizadas durante a pesquisa	71
Tabela 2: Títulos das edições que compõem o <i>corpora</i> da pesquisa	84

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 (A e B): Texto em japonês	80
Quadro 2: Traduções em inglês	81
Quadro 3: Tradução em espanhol	81
Quadro 4: Tradução em português	81
Quadro 5: Prefácio de Setouchi Jakuchō (1992)	115
Quadro 6: Excerto de Setouchi Jakuchō (1996, p.8)	134
Quadro 7: Excerto de Setouchi Jakuchō (1992, p.13)	136
Quadro 8: Notas de tradução SJ-1 (1992, p.13).....	163

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	29
2. TRADUÇÃO: ABORDAGEM TEÓRICA	37
3. <i>GENJI MONOGATARI</i> – O <i>CORPUS</i>	45
3.1. Biografia de Murasaki Shikibu.....	45
3.2. A Obra	49
3.3. <i>Genji</i> e as traduções	63
4. PARATEXTOS E PARATRADUÇÃO.....	75
4.1. Elementos Paratextuais	75
4.2. Análise dos Paratextos.....	79
4.2.1. Títulos.....	83
4.2.2. Intertítulos.....	87
4.2.3. Capas	94
4.2.4. Prefácios	101
4.2.5. Notas de Rodapé (NR).....	118
4.3. Antropônimos: traduzir ou não?	125
5. <i>KIRITSUBO</i> – O PONTO DE PARTIDA	145
5.1. Excerto de Magnificência	145
5.2. Análise do parágrafo introdutório.....	157

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
ANEXOS.....	189
Cronologia de <i>Genji</i> e traduções.....	190
Os 54 capítulos e suas traduções.....	191
Excerto de <i>Kiritsubo</i>.....	201
ILUSTRAÇÕES.....	211
Guia de cores utilizadas para o vestuário do período Heian.....	212
Organograma com os principais personagens	213
Mapa do Palácio Imperial e seus aposentos	215
Mapas da localização geográfica	216
Filmografia	218
Outras literaturas	223
Arte: pinturas, ilustrações e <i>e-maki</i>.....	225

1. APRESENTAÇÃO

*São os autores que fazem as literaturas nacionais,
mas são os tradutores que fazem a literatura universal*
(José Saramago)

A milenar obra da literatura clássica de língua japonesa *Genji Monogatari* 源氏物語, de Murasaki Shikibu, é considerada como o primeiro romance literário escrito no mundo. Embora controverso, tal peculiaridade se adiciona ao fato de que também teria sido a primeira obra literária escrita por uma mulher. Desenvolvida entre o final do século X e o início do século XI, durante o período Heian 平安時代 (794-1185), esta é considerada uma das obras mais importantes publicadas no referido período, cuja autoria se atribui à Murasaki Shikibu, embora avente-se, por suas características composicionais, a possibilidade de se tratar de uma obra de natureza polifônica no sentido pontual do termo, mais precisamente na sua segunda parte. Em outras palavras, seu caráter plural em termos de estilo e dialógico em termos de referencialidade, leva a supor que até sua fixação teria sido eventualmente retextualizada por outros autores. Sua relevância no cenário literário ultrapassa as fronteiras nipônicas, marcando presença no meio literário dito “ocidental”, sobretudo após sua ampla divulgação a partir de suas versões em língua inglesa e, posteriormente, em outras línguas europeias.

Veiculada, sobretudo, nas circunscrições dos países hegemônicos até o final do século XX, inicialmente através de suas traduções para o público anglófono – trabalhos especificados mais adiante – dispõem-se atualmente de publicações em diversas outras línguas, também apontadas ao longo do trabalho.

Tendo sido composta no chamado ‘Japão Antigo’, no período Heian, época em que a arte da escrita não era permitida senão aos homens, a narrativa corroborou com o notável florescimento da prosa na literatura japonesa, em virtude da influência recebida, em grande parte pela presença feminina, que se realiza justamente por meio de textos escritos pelas damas da corte (ORSI, 2009). Murasaki Shikibu (978-1016?) escreveu o romance narrando a vida do Príncipe Hikaru Genji e todos os acontecimentos da nobreza que vivenciou à sua época.

A complexidade do estilo adotado, com diálogos escritos em forma de verso, com natural emprego de terminologias, material léxico e expressões próprias àquele tempo e, por extensão, aos espaços diegéticos do romance, faz com que o texto se feche à leitura inclusive para leitores avisados, especialistas em cultura e língua japonesa atuais, mas que não tenham dedicado estudos específicos à linguagem literária em voga na época da redação do mesmo, bem como a conhecimentos paralelos ligados ao peritexto do romance, isto é, seus entornos atropológicos, sociológicos, culturais e linguísticos. De fato, a obra apresenta uma quantidade considerável de obstáculos, a ponto de impedir seu acesso a leitores despreparados para a abordagem e processamento do texto, pelo menos tal como se apresenta em sua forma original, não adaptada para o idioma japonês corrente e atual, como, por exemplo, o grande número de personagens e a tradução – ou não – de seus nomes próprios (cf. **Antropônimos: Traduzir ou não?**).

Neste sentido, as traduções para japonês moderno se tornaram cruciais para o conhecimento da obra da autora. De modo similar, sua tradução para outros idiomas também viabilizou a superação de entraves existentes para leitores que não dominam a língua japonesa. Os limites estão situados não somente na base de sua versão de origem, mas na própria versão em japonês moderno, uma vez que nem todos os leitores dominam essa língua. Tal abertura decorre, naturalmente, do trabalho de tradução, mas também do exercício paratextual que envolve os procedimentos tradutológicos que, em geral, acompanham traduções da autora. Em contrapartida, se as traduções garantem a sobrevivência do texto, elas também o modificam. Em Berman (2007, p.20), há uma passagem em que Heidegger (1983) menciona que “toda tradução é em si mesma uma interpretação”, já que carrega em si, ainda que não lhes dê voz, “todos os fundamentos, as aberturas e os níveis da interpretação que estavam na sua origem”. Naturalmente, aceitando-se a interpretação como processo cognitivo inerente a todo e qualquer ato de leitura, incluindo-se nele o próprio processamento executado pelo tradutor que, ao exprimir e manifestar ideias, amplia ainda mais o caráter polifônico inerente ao discurso e, por conseguinte, manifestado nos textos de forma mais explícita. Ao fazê-lo, atualiza não somente traços esvanecidos pela inexorabilidade do tempo, como também imprime novas marcas, ao mesmo tempo, por meio da tradução e através das atividades paratextuais, sejam elas implícitas ao trabalho tradutológico, sejam explícitas à retextualização em formato editado.

Paralelamente às incertezas ou decisões de conservar conteúdos estrangeirizantes, a tradução interlinguística implica posturas e posicionamentos que se acentuam, ao mesmo tempo, em razão:

- (i) das traduções do japonês antigo para o japonês moderno;
- (ii) das traduções do japonês para o inglês;
- (iii) das traduções do inglês para outras línguas.

A tradução de componentes de natureza linguística e cultural constitui somente um dos diversos aspectos que concernem ao trabalho do tradutor no caso da retextualização de uma obra como a de Murasaki Shikibu. Neste caso específico, pode-se comparar a complexidade da tradução de sua obra àquelas enfrentadas por tradutores de trabalhos como os de Ibn Almuqaffa^c (724 d.C.), de Sahl Bin Harun (830 d.C.), ou mesmo do *Pañcatantra* (séc. XI d.C.). Obras como as de Homero e Virgílio, diferentemente, fazem parte dos pilares sobre os quais se ergueram a literatura no ocidente de modo mais direto. Se, por um lado, as bases inerentes à filosofia ocidental abrem caminhos para a compreensão de obras como a *Ilíada*, por terem sido influenciadas por trabalhos paralelos oriundos de universos socioculturais mais próximos, por outro lado, a constituição dos modelos teóricos que formam os Estudos da Tradução na Europa, na Austrália ou nas Américas, não possuem flexões que permitam plotar referências à abordagem do texto em japonês, árabe ou indiano em medida similar. Por conseguinte, é provável que o processo de interpretação do trabalho de Murasaki Shikibu ative operações interpretativas que aproximem o espaço diegético daquele romance das representações que emergem dos olhares pautados nas auras que circunscrevem o século XX e início do XXI, de vertente ocidental.

Katō Shuichi, em *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, ressalta a ideia de que o mundo diverge conforme a cultura, ou seja, “a postura em relação ao tempo e ao espaço, a imagem e a ideia que se tem deles, por exemplo, não são universais”, sendo assim, não ultrapassariam as diferenças culturais, seguindo, certamente, um padrão próprio para cada fórum cultural (2012, p.18).

Sob o viés dos Estudos da Tradução, esta pesquisa visa a investigar os percursos tradutológicos desta obra considerada seminal para os estudos literários de modo geral, e para isso, em virtude dos lapsos linguístico-culturais que marcam as duas margens em fricção, ou

seja, o japonês e o português, as considerações acerca da análise do processo tradutório serão norteadas pelos postulados teóricos de Gideon Toury (1995) e Antoine Berman (2007), que discutem principalmente o papel do tradutor como mediador (inter)cultural entre as partes confrontadas.

Tal como observa Barthes em *O prazer do texto* (1987), é justamente desse confronto, dessas fricções, que surgem novas e instigantes formas literárias. Ao tradutor cabe, segundo essa visão, pois, remodelar o texto, cujas formas fenecidas o tornam, por vezes, demasiadamente opaco e inacessível.

As análises serão desenvolvidas de acordo com as premissas teóricas e metodológicas propostas, inicialmente por Gérard Genette (1982, 2009), e atualizadas por José Yuste Frías (2010, 2012). Cabe ressaltar que o caráter categorizante das propostas do primeiro autor, que estratifica e taxonomiza grupos de aspectos peritextuais e epitextuais a serem examinados, é enriquecida pela noção de paratradução, lançada pelo segundo autor. Este aperfeiçoamento, proposto por Yuste Frías, permite resgatar o caráter dialógico (ou intertextual) a ser destacado em todo e qualquer processo de tradução, a exemplo do que propuseram teóricos como Friedrich Schleiermacher que, a partir dos estudos exegéticos, formulou bases para uma hermenêutica da tradução. Yuste Frías acrescenta ainda que,

[Q]uem traduz sempre vivencia, primeiramente, a experiência dos limiares e das margens do texto que deve traduzir (*transductio*) antes de decidir qualquer transferência de sentido do mesmo (*translatio*) após sua leitura, compreensão e interpretação (YUSTE FRÍAS, 2014).

À luz das perspectivas destes autores, trabalha-se a partir dos elementos paratextuais encontrados nas edições adotadas como *corpora* selecionado para esta pesquisa, a saber:

- (i) Duas (02) edições em língua japonesa, ambas da autora Setouchi Jakuchō (1992, 1996);
- (ii) Três (03) edições em língua inglesa, dos autores Arthur Waley (1993); Edward G. Seidensticker (1992) e Royall Tyler (2001);

(iii) Além das traduções para o espanhol, de Xavier Roca-Ferrer (2005/2010) e para o português europeu, de Lígia Malheiro (2008);

O esquema de trabalho está sintetizado no organograma reproduzido a seguir:

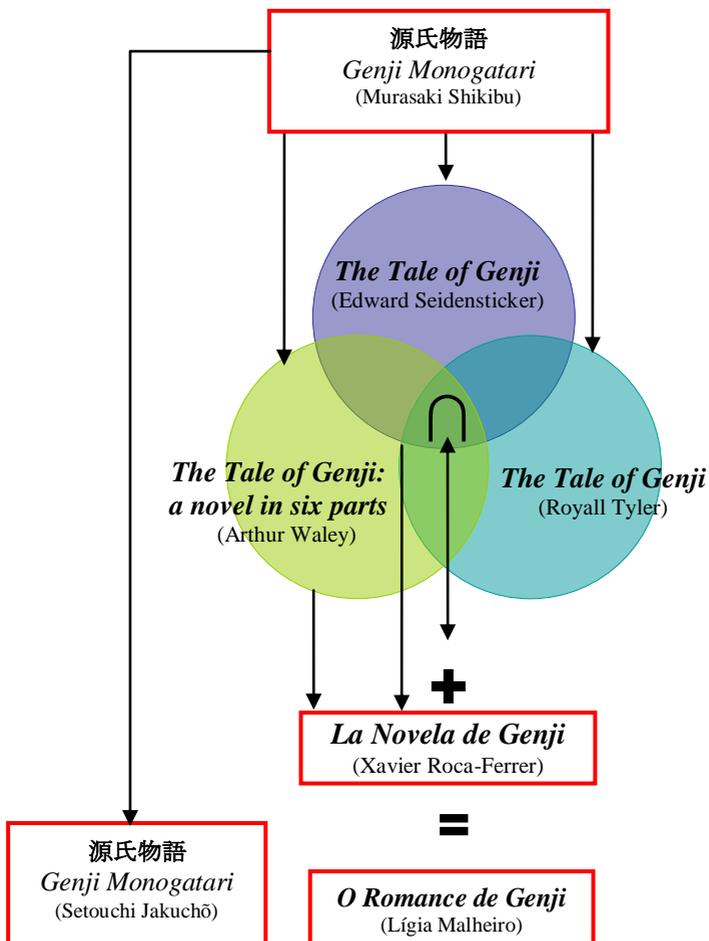


Figura 1 – Organograma do corpora adotado para a pesquisa

Deste modo, o organograma do *corpora* adotado para esta pesquisa reflete que:

- a) Todas as edições em inglês foram traduzidas a partir do japonês clássico;
- b) Da mesma forma também foram as edições em japonês moderno, da autora Setouchi Jakuchō (1992, 1996);
- c) A edição em espanhol, de autoria de Xavier Roca-Ferrer (2005/2010), foi traduzida de forma indireta, a partir de 5 versões – traduzidas do japonês clássico –, cronologicamente a saber: a inglesa de Arthur Waley (1925-1933); a alemã de Oscar Benl (1966; 1995); a inglesa de Edward G. Seidensticker (1976); a francesa de René Sieffert (1978-1985); além da também inglesa – parcial, porém “literal” – edição de Helen Craig McCullough (1994)⁵;
- d) A edição em português de Portugal, de autoria de Lígia Malheiro (2008)⁶, igualmente uma tradução indireta, teve como fonte as três edições em inglês mencionadas no esquema, além da edição em espanhol de Xavier Roca Ferrer (2010).

⁵ No mesmo ano, outra editora espanhola – a Ediciones Atalanta – lançou outra versão da obra, intitulada *La historia de Genji: Volumen I e Volumen II*, com tradução de Jordi Fibla – que é uma tradução literal da edição em inglês do australiano Royall Tyler (2001). A decisão em adotar a tradução de Xavier Roca-Ferrer para esta pesquisa deu-se em decorrência de ter sido a versão utilizada para a edição em português europeu abordada.

⁶ Na tradução em português europeu adotada para esta pesquisa, lançada pela Editora Exodus, somente a edição de *O Romance de Genji: Primeira Época* foi traduzida por Lígia Malheiro; a *Segunda Época* teve tradução de Elisabete Calha Reia. No mesmo ano, outra editora portuguesa – a Relógio D’Água Editores – lançou outra versão da obra, intitulada *O Romance do Genji: Tomo 1 e Tomo 2*, com tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira, também indireta (OLIVEIRA, 2008, p.13). A primeira foi adotada para a pesquisa em detrimento da segunda tendo em vista que esta última apresenta-se como uma versão editada, com somente 796 páginas, comparadas às 1.712 páginas da primeira.

No que concerne à questão teórica, tanto Gideon Toury (1995) quanto Antoine Berman (2007), pesquisadores dos Estudos da Tradução, discutem o papel do tradutor como mediador (inter)cultural. As premissas teóricas apresentadas por esses autores corroboram a asserção de que obras fundamentais, como a de Murasaki Shikibu, exigem remodelação constante de suas conceitualizações locais, de forma a serem melhor apreendidas pelos públicos visados. Ambos os teóricos citados observam que não se traduzem palavras, mas sentidos expressos por palavras encadeadas em enunciados. Todo trabalho de tradução parte da premissa de que os leitores também manifestam postura hermenêutica, isto é, realizam movimentos exegéticos ao construir universos referenciais a partir de suas leituras. Evidentemente, cabe à narrativa auxiliar os leitores em seus processos cognitivos de elaboração de representações. A tradução semi-indireta pode ser comparada à *partilha do sensível*, no sentido empregado por Rancière (2005), a partir do momento em que se pode contar com o trabalho investigativo paralelo de outros pares, resultantes das pesquisas que realizaram com vistas à resolução de problemas de solução complexa, tal como explicitado ulteriormente no caso do título do primeiro capítulo da obra intitulado: *Kiritsubo*; cuja compreensão envolve a discussão e ciência de fatos históricos, culturais, antropológicos, políticos, além de descrições arquitetônicas indispensáveis à situação do leitor.

De forma concomitante, a atividade paratextual sempre se faz presente em toda produção, afinal, segundo o prefácio de Germana de Souza, cujas letras apresentam a obra *Traduzir o Brasil Literário* (2011), os paratextos não somente emolduram a obra traduzida, garantindo visibilidade à voz do tradutor, mas também ancoram a obra no horizonte da crítica literária e definem parâmetros que conduzirão à leitura e recepção do texto traduzido na cultura de chegada (c.f. TORRES, 2011).

Apesar de coexistirem diversas posturas teóricas e críticas em relação às atividades tradutológicas, boa parte das escolas manifesta unanimidade em relação ao fato de que traduzir implica, sinonimicamente, retextualização, recriação, coautoria. Outrossim, parecem concordar que a transferência de código ultrapassa as circunscrições do verbo, uma vez que evoca aspectos de natureza extralinguística: pragmáticos e referenciais. Ademais, a troca de sentido entre as semioses, a intertextualidade intrínseca aos discursos, a arte alusiva, constituem tão somente alguns exemplos de um amplo leque de

questões que conduziram à instauração da disciplina “Estudos da Tradução”. A tríade: teoria-crítica-prática, situa-se em um *carrefour*, ou seja, em uma espécie de epicentro, local de encontros cujo núcleo atrai para suas discussões praticamente todas as ciências. Por um lado, convergem para a tradução as reflexões das ciências humanas, em seu sentido amplo, por tratar das linguagens. Por outro lado, não se exclui as contribuições das ciências exatas, posto que as línguas também envolvem cálculos probabilísticos, sobretudo no estágio atual das ciências, cujos desenvolvimentos ultrapassam o analógico para aceitar todos os tipos de digitalização de dados postos a serviço do tradutor. Por conseguinte, atualmente poucas atividades são realizadas sem auxílio indireto da máquina, incluindo nesse rol, atividades ligadas aos Estudos da Tradução, tal como o uso de dicionários eletrônicos, digitação, registro, arquivamento, exames microestruturais, impressão, editoração, divulgação, leitura, entre outros.

A pesquisa em questão justifica-se por buscar discutir questões que, em virtude das sucessivas traduções ao longo do tempo e do espaço, implicaram diferentes línguas, situadas entre o oriente e o ocidente. Por certo, os graus de transparência ou de opacidade em relação ao dito ‘original’ são plurais, fazendo com que quase todos os textos carreguem graus de incertezas em relação a suas versões, e que, por isso, devam ser melhor investigados. Para tanto, pretende-se fazer a análise de um excerto de versões de *Genji Monogatari*, apresentado inicialmente em japonês clássico, buscando cotejá-lo com versões em japonês moderno, em inglês, além de espanhol e português europeu, ressaltando-se que não se trata de uma comparação linear, visto que nem todas as traduções aqui abordadas como *corpora* foram necessariamente elaboradas a partir de outras apresentadas na pesquisa, ou mesmo a partir do mesmo texto de base, o que será melhor explicitado ulteriormente. Investigaremos, igualmente, os textos explicativos que acompanham a tradução da obra, os chamados paratextos editoriais segundo Genette (2009), que abrangem diversos elementos, entre os quais: capa, título, informações sobre o autor, prefácio, notas, glossários, entre outros aspectos de importância crucial para o estudo do texto.



2. TRADUÇÃO: ABORDAGEM TEÓRICA

Traduzir é conviver
(João Guimarães Rosa)

Em latim, o vocábulo *translatio* aparece, inicialmente, no sentido de “mudança”, mas surge também como “transporte”. Somente em Sêneca ele aparece com o significado de “versão de uma língua para outra”. De forma similar, *traducere* significava “conduzir para além do *hic*”. Já *tradurre* é difundido no século XV em seu significado atual, suplantando *translatare*, vertido para a língua inglesa como *to translate* (ECO, 2007). Em japonês, no entanto, para “traduzir”, existem termos como: 訳す *yakusu* ou 翻訳する *hon'yaku suru*; ou 通訳 *tsūyaku* – para a tradução de um intérprete; ou mesmo 解釈 *kaishaku* – para a interpretação, em sentido subjetivo⁷; além de 直訳 *chokuyaku* – para tradução literal ou direta, em oposição a 間接的な翻訳 *kansetsu teki na hon'yaku* para tradução indireta, ou ainda 意訳 *iyaku* – para tradução livre. Não obstante à considerável gama de unidades lexicais que emergem em função deste ou daquele idioma, Umberto Eco sintetiza que “traduzir chega até nós no significado primário no sentido de versão de uma língua para uma outra” (ibid, p.276).

No escopo dos Estudos da Tradução os pares dicótomos *palavra/sentido* e *tradução voltada para a fonte/tradução voltada para o alvo* têm marcado as discussões clássicas na área. Parece que se trata tão somente de uma questão ligada aos objetivos estabelecidos para a realização do trabalho; dos conceitos ou perspectivas teóricas do tradutor; da natureza do material traduzido; ou das implicações de natureza mais grave ligadas às políticas subjacentes, cujas intenções se estendem a ponto de atingir as artes expressivas.

Antoine Berman, em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2007), com relação à oposição “palavra versus sentido”, apresenta-se favorável à postura que mantenha, em sua natureza, marcas do original, passíveis de abrigar o *estrangeiro*. Deste modo, as escolhas feitas pelo autor se fariam presentes, revelando-se, assim, tratar-se de uma tradução, evitando a chamada naturalização do texto, que é a

⁷ Exemplo: 彼の沈黙をどう解釈しますか。 *Kare no chinmoku o dō kaishaku shimasu ka*. [Como você traduz/interpreta o silêncio dele?]

situação na qual o tradutor opta por apagar o *estranhamento* citado por Berman.

Priorizando a *letra* – não somente a palavra, mas a poeticidade, o ritmo, as aliterações, as ‘cores’ que a acompanham –, em detrimento ao sentido, Berman enuncia que uma tradução literária não seria uma adoção restrita de palavras do texto a ser traduzido, e sim um ajuste dos idiomas envolvidos, respeitando-se ambos, sem que isso viole a estrutura do alvo, mas de modo que a origem possa ser percebida (BERMAN, 2007).

Tratando-se de material que só pode vir à luz a partir de outro pré-existente, de certo modo é esperado que a tradução se assemelhe ao original, uma vez que esse é seu ponto de partida. A partir de uma fonte a ser interpretada, o processo de transformação se torna inexorável, pois tradução implica escolhas. Outrossim, a tradução e *aproximação* se confundem, caminhando ao lado do chamado ‘original’ sem, no entanto, assumir caráter autônomo. A interpretação do tradutor é (de)limitada por compromissos políticos que concernem além da língua de partida, a consideração incontornável de elementos ligados à cultura de chegada.

Lawrence Venuti (2002) compartilha postulados de Berman, ao sugerir que o tradutor deve trazer o leitor para próximo ao texto de origem, ao invés de domesticar o original para que se torne acessível ao leitor. Como forma de resistência ao etnocentrismo, que vislumbra os fatos à ótica de sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo, ou que serve, no máximo, para acrescentar riqueza à sua cultura (BERMAN, 2007), sugere uma estratégia que nomeia de *estrangeirização*, segundo a qual as traduções são lidas como tal, não mascarando, desta forma, suas peculiaridades próprias. Igualmente, Venuti alertaria para a “necessidade de se reconhecer que qualquer tradução se baseia em um texto estrangeiro, que pertence a uma outra cultura e deve manter suas marcas de origem” (CASTRO, 2007, p.102).

Crítico à tradução de caráter etnocêntrico, Berman, ao discorrer sobre a analiticidade da tradução e a sistematicidade da deformação (2007, p.45), aponta uma extensa lista de tentações a que costuma se curvar o tradutor. Enumera ao menos 13 tendências deformadoras, não negando, entretanto, a existência de outras. Este sistema de deformação da palavra – ou da Letra –, que opera em toda tradução, teria como intuito principal destruir as configurações dos originais, somente em prol de favorecer o ‘sentido’ e a ‘boa forma’.

Trata-se de lugar-comum a afirmação de que o ato tradutório implica *realizar escolhas*. Todavia, as decisões exigem que o tradutor esteja situado no tempo e espaço próprios àquilo que traduz, cabendo a ele definir uma estratégia de trabalho que preserve a referência à instância que transfere o saber específico, e que ainda seja eficaz na cultura para a qual o texto é transportado, partindo de características específicas das culturas envolvidas, bem como de instruções que o guiam na tarefa da tradução (AZENHA, 1999). Ver-se, assim, envolvido nas circunscrições locais da obra original para, a partir desse ponto, realizar a tradução não apenas de um idioma para outro, mas também, e principalmente, de uma cultura para outra, recriando sentidos possíveis do texto original em outro texto.

Ressalta-se, todavia, que o processo de tradução não consiste de um processo de pacificação, isto é, de redução das diferenças. A tradução, ao contrário, configura-se como algo que leva a *gritar*. O sentido da interpretação deveria ser, assim, o sentido da proliferação das diferenças.

A tradução está incorporada em todo e qualquer processo de comunicação. Como tal, deve favorecê-lo, ainda que tal procedimento implique transferências de sentido do texto original, almejando obter reações similares nos leitores do texto traduzido, de forma natural e espontânea. Sob esta ótica, o tradutor passa a constituir-se como elemento-chave no processo de transmissão da mensagem.

Contudo, a busca por aproximações e efeitos equivalentes⁸, por vezes torna-se tarefa inatingível, especialmente quando as língua-fonte (doravante LF) e língua-alvo (doravante LA) estão intimamente atreladas a culturas substancialmente diferentes entre si. Em casos dessa natureza parece que, há que se incitar aproximações, todavia sem ignorar diferenças.

Se outrora pesquisadores conjecturavam que a tradução deveria se erguer exclusivamente como produto oriundo de outro, tendo como

⁸ **Equivalence** (or **Translation Equivalence**) A term used by many writers to describe the nature and the extent of the relationships which exist between SL and TL texts or smaller linguistic units. As such, equivalence is in some senses the interlingual counterpart of synonymy within a single language, although Jakobson's famous slogan "equivalence in difference" (1959/1966:233) highlights the added complications which are associated with it. (Fonte: MARK, S. & COWIE, M. *Dictionary of Translation Studies*. UK, Manchester: St. Jerome, 1997; p.49).

referências somente os meios em que foi gerada, ou seja, seu original, a partir da década de 70, com o reconhecimento dos trabalhos lançados por Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (1995) as perspectivas sofreram transformações. O último, por exemplo, propõe uma nova abordagem descritivista e orientada ao texto de chegada – ao que designou como *target oriented* –, direcionando seu foco ao sistema-alvo, sua língua e cultura.

Toury postula que “as traduções são fatos das culturas alvo; ocasionalmente são fatos especiais, algumas vezes até constituem (sub)sistemas próprios, porém, em qualquer situação, são da cultura alvo”⁹ (TOURY, 1995, p.29. Tradução de nossa autoria). Sua proposta se caracteriza pela observação da tradução não no ponto de partida, mas sim no ponto de chegada. De acordo com sua perspectiva, a cultura de chegada é que impulsiona o processo tradutório, sendo esta, e não a do ponto de partida, a determinante pela necessidade da tradução.

A princípio podem parecer conflitantes as perspectivas de Gideon Toury (1995) e de Antoine Berman (2007), pois enquanto este defende o estrangeiro, buscando levar o leitor ao texto em sua origem, aquele intercede por uma tradução que para subsistir, deve sua essência ao ponto de chegada. Todavia, a partir desta ou daquela perspectiva, com o objetivo de viabilizar a comunicação entre culturas, o tradutor apresenta-se não somente como um mediador entre duas margens, mas sobretudo, como especialista em comunicação intercultural, haja vista existir, intrinsecamente, cenários mais amplos sob o qual o texto será interpretado. Assim sendo, retomando a perspectiva descritiva de Toury, que trabalha com o fato de que a tradução consiste em “[...] um tipo de atividade que, inevitavelmente, envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais [...]”¹⁰ (TOURY, 1995, p.56. Tradução de nossa autoria), infere-se que a tradução abrange mediação entre culturas.

Ulteriormente abordaremos de modo pormenorizado traduções publicadas a partir da obra *Genji Monogatari*, todavia mencionou-se previamente, que a primeira tradução feita para a língua inglesa, de Arthur Waley, apesar de ter sido contribuição pioneira para o mundo ocidental da literatura de Murasaki Shikibu, sofreu rigorosas críticas por

⁹ Texto original: “*Translations are facts of target culture; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event*”.

¹⁰ Texto original: “*a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions*”.

ter sido realizada com base em estilo livre, domesticando o texto, buscando aproximá-lo do leitor e regularizar fatores desviantes. Na verdade, “há diversas passagens, e em um caso um capítulo inteiro, que Waley não traduziu, bem como um número de passagens que não estão de acordo em sua tradução”¹¹ (PUETTE, 1983, p.56. Tradução de nossa autoria). Tanto assim que a tradução seguinte, de Edward G. Seidensticker, buscando reparar as apreciações desfavoráveis recebidas por Waley, adota estilo estrangeirizante, por meio do qual parece transportar o leitor às bases de origens sobre as quais supõe-se que o texto fora escrito. Conforme explica Puette,

a mais recente tradução de todo o trabalho de Edward Seidensticker tem a intenção de corrigir Waley. [...] Seidensticker, em geral, tentou criar uma maior aproximação ao estilo de Murasaki Shikibu, ou o que seria seu estilo em inglês.¹² (ibid. Tradução de nossa autoria).

Segundo o próprio Seidensticker explicita em sua Introdução, Waley teria engenhosamente elaborado o texto original, acabando por “dizer muito do que Murasaki Shikibu deixou não dito”, enquanto que sua tradução tenta seguir a sequência de incidentes e pensamentos da autora sem qualquer elaboração, “dizendo tão pouco quanto diz Murasaki Shikibu”¹³ (SEIDENSTICKER, 1992, p.xvi-xvii. Tradução de nossa autoria).

Entretanto, ainda com o intuito de ‘clarificar o vago’, como cita Berman entre as tendências deformadoras que recaem sobre o tradutor, Seidensticker traduz os nomes dos quase 400 personagens que compõem a trama. Isto nos remete a outra oposição que gera grandes polêmicas entre os estudiosos da tradução: a questão da “fidelidade ao original” *versus* a “liberdade de tradução” – pois é fato aceito a impossibilidade

¹¹ Texto original: “*There are several passages, and in one case an entire chapter, that Waley had not translated, as well as a number of passages that are inaccurate in his translation*”.

¹² Texto original: “*Edward Seidensticker newest translation of the entire work has set out to correct Waley. [...] Seidensticker, in general, has tried to create a closer approximation to Murasaki Shikibu’s style, or what that style might be in English*”.

¹³ Texto original: “[...] *says much that Murasaki Shikibu left unsaid. [...] to say as little as Murasaki Shikibu said.*”

de ser *fidel*¹⁴ e traduzir literalmente um significante de uma língua para outra, mantendo seu significado dito ‘original’. O autor e tradutor japonês Tanizaki Junichirō, a despeito da clareza que alguns tradutores buscam incessantemente, principalmente a partir da língua japonesa, ressalta as tendências a que se subordinam os falantes das línguas ocidentais. A título de exemplo, cita a disposição natural em indicar explicitamente o sujeito gramatical da língua, no caso, nos moldes da gramática do idioma inglês (ORSI, 2009). Em língua japonesa, a ambiguidade que pode eventualmente surgir ao não se fazer uso de um sujeito explícito é parte integrante da própria cultura, pois mesmo hoje, os japoneses têm por costume dirigir-se ao próximo por seu sobrenome, ou mesmo pelo nome do cargo, profissão, ou título, e não através de seu

¹⁴ **Faithfulness** (or **Fidelity**) General terms used to describe the extent to which a TT [Target Text] can be considered a fair representation of ST [Source Text] according to some criterion [...]. In traditional discussions of translation the concept of fidelity has probably been the most basic and widely used yardstick for measuring translation quality, however, partly because of a certain in-built vagueness and partly because of a perceived emotiveness (Sager 1994:121) it has more recently been replaced by notions such as EQUIVALENCE while these in turn are in many quarters now giving way to methodologies which do not rely so heavily on such concepts (see Snell-Hornby 1988/1995:13-22). Traditionally a faithful translation has been understood as one which bears a strong resemblance to its ST, usually in terms of either its LITERAL adherence to source meaning or its successful communication of the “spirit” of the original; not surprisingly therefore, the terms *fidelity* and *faithfulness* have frequently been used by writers on Bible translation. However, contemporary writers have made use of the terms in a number of different and often innovative ways. For Nida&Taber, for example, faithfulness is a property of a text which “evokes in a receptor essentially the same response as that displayed by the receptors of the original message” (1969/1982:201). This is an approach which is refined by Gutt, who defines faithfulness in terms of “resemblance in *relevant respects*” (1991:111), whether those be semantic, or purely formal as in the case of the verse by the German poet Morgenstern which he cites. Popovič appeals to the notion of faithfulness in order to justify the translator’s use of SHIFTS, which according to him “do not occur because the translator wishes to ‘change’ a work, but because he strives to reproduce it as faithfully as possible and to grasp it in its totality, as an organic whole” (1970:80). Finally, Frawley advocates abandoning notions of fidelity and of good and bad translations, and suggests replacing the faithful/free dichotomy with one of *moderate* vs. *radical* (1984:173). (Fonte: MARK, S. & COWIE, M. *Dictionary of Translation Studies*. UK, Manchester: St. Jerome, 1997; p.57).

nome próprio. Embora situação similar seja encontrada em outras culturas – mesmo no Brasil –, no Japão esse nível de hierarquia é respeitado em elevado grau, a ponto, por exemplo, de um aluno do 1º. ano se referir a um do 2º. como *senpai* 先輩¹⁵, em oposição a seu antônimo *kouhai* 後輩. Do mesmo modo, a literatura japonesa, mesmo as obras do período Heian, como *Genji Monogatari*, não só apreciam esta possível ambiguidade, como exploram sua poeticidade, permitindo ao leitor situar-se no contexto literário, compartilhando suas vivências e identificando-se com os personagens. Ademais, essa provável ambiguidade seria passível de esclarecimento, bastando-se recorrer às formas de relação entre os personagens, que possibilitam identificar o sujeito apesar da ausência de uma identificação própria, não obstante o fato de que a presença constante de referências honoríficas ser característica marcante do potencial de expressão nipônica.

O tradutor adepto à ‘literalidade’ se encontraria, frequentemente, em grande dificuldade caso intentasse uma tradução *para e/ou a partir de* o idioma japonês tendo como coadjuvante apenas o dicionário, pois as distâncias e desdobramentos se fariam presentes desde as mais *inocentes* palavras, já que “nenhum dicionário ou gramática é de grande utilidade para o tradutor: somente o contexto, no mais completo sentido linguístico-cultural, certifica o significado” (STEINER, 2005, p.377). Corroborando com tal asserção, o novelista japonês Tanizaki Junichirō (1974) explicita que “o inglês em que para dizer ‘sim’ existe apenas a única forma ‘yes’, ou que para dizer ‘eu’ existe uma única forma ‘I’, será uma língua conveniente e simples”, mas finaliza afirmando que “em muitos casos, quando se escreve um romance é tudo menos conveniente” (ORSI, 2009, p.457).

Portanto, questiona-se o que seria de fato uma tradução ‘literal’, quando na verdade existem tantas *literalidades*, e tantos *sentidos literais*. O próprio Berman (2007) faz menção ao constante equívoco gerado pela expressão ‘tradução literal’, que é comumente interpretada como o ato de se traduzir ‘palavra-por-palavra’. Segundo ele, “este modo de tradução é justamente chamado pelos espanhóis de *traducción servil*”, ou seja, haveria uma confusão entre a ‘palavra’ e a ‘letra’. Para Berman, “traduzir a *letra* de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra” (2007, p.20).

¹⁵ 先輩 (せんぱい – *senpai*) = veterano(a) [o(a) mais antigo(a) na casa ou na escola] (Fonte: HINATA, N. *Dicionário Japonês-Português Romanizado*. Tokyo, Japan: Editora Kashiwashobo S.A., 612 f., 1992).

Todavia, se por um lado a tradução impede que as diferenças se tornem visíveis ao se comparar um idioma a outro; em contrapartida, essas diferenças nos são reveladas em sua plenitude, pois é em virtude da tradução que podemos vislumbrar o modo como falam e como pensam aqueles que não somos nós, com todas as peculiaridades que lhes são de direito. Pode-se dizer que não há texto inteiramente original, haja vista que a própria linguagem em sua essência já é uma tradução, “primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase” (PAZ, 1990, p.13). Não obstante, essa proposição pode se inverter sem, no entanto, deixar de ser válida, pois “todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único” (ibid).

Não havendo fronteira estanque possível entre tradutor e tradução, o processo tradutório se define à aura de instâncias diversas, a saber: para qual público se traduz; em qual cultura este público está inserido; em que época e, muitas vezes, de forma imperativa, qual mercado editorial se visa. Observa-se, igualmente, a necessidade de o tradutor se lançar em profundo processo de interpretação e exegese do texto, a fim de adentrar o universo tradutório, situado em território longínquo das (in)compatibilidades linguísticas.



3. GENJI MONOGATARI – O CORPUS

Toute “bonne” traduction doit abuser
(Jacques Derrida)

3.1. Biografia de Murasaki Shikibu

Murasaki Shikibu, a quem é atribuída a autoria de *Genji Monogatari*, juntamente com outras figuras femininas que viriam a marcar o cenário cultural do período Heian (794-1185), destaca-se no campo da literatura, dentre as numerosas damas da *classe média* da nobreza, a serviço do palácio imperial (SUZUKI, 1979).

Autora de outras reconhecidas obras – algumas traduzidas para o inglês pelas mãos de *Lady Murasaki*, como normalmente é conhecida entre os anglófonos –, nasceu em torno de 978 – embora os registros não sejam precisos. Era filha do então governador e poeta Fujiwara Tametoki, pertencente a uma ramificação do clã da poderosa família Fujiwara (PUETTE, 1983), e acostumada desde a infância a assistir aulas sobre a China, ministradas pelo pai a seu irmão mais velho, desfrutou dos benefícios de fazer parte deste clã, vindo a viver breve relação matrimonial com Fujiwara Nobutaka, apesar de sua idade avançada, no ano de 999. No ano 1000 deu à luz à sua única filha e enviuvou um ano mais tarde. Sua trajetória familiar viria a influenciar na realização da obra que a imortalizou, pois Murasaki Shikibu “escreveu e divulgou seu extraordinário trabalho numa época em que essa atividade artística era privilégio e exclusividade dos elementos masculinos da sociedade” (KAWAI, 1988, p.3).

Tendo vivido maior parte de sua vida entre a corte imperial na província de Kyoto, manteve-se como dama-de-companhia a serviço da Imperatriz Akiko (Shōshi), segunda esposa de Ichijō Tennō, 66º Imperador japonês (980-1011). Permaneceu no Palácio Imperial durante oito anos, período em que captou os acontecimentos ao seu redor, transformando-os em material para *Genji Monogatari*. Não há registros que comprovem o período de tempo exato que dispensou para concluir a obra, mas historiadores estimam que teria realizado o trabalho em cinco anos (ibid, p.6). As hipóteses sobre o local, período e os meios que empregou para escrever o romance continuam sendo divergentes. A mais popularmente difundida, talvez fruto de imaginários, propõe que Murasaki Shikibu teria se refugiado em momento de pesar no Templo

Ishiyama, onde em uma noite clara de lua cheia teria começado a escrever os capítulos 12 e 13 (須磨 *Suma* e 明石 *Akashi*). Embora este relato romântico seja muito popular, principalmente entre os monges budistas do templo, a teoria mais provável seria a de que, a serviço da jovem imperatriz Akiko, teria sido desafiada a apresentar algo novo e cativante, diferente dos contos orais de caráter sobrenatural, já tão bem conhecidos por todos daquele tempo, e que já estariam a ponto de se tornar desinteressantes (PUETTE, 1983).

O verdadeiro nome da autora até hoje mantém-se como um enigma. Durante sua vida, foi chamada de Tō no Shikibu, tendo recebido o nome de Murasaki Shikibu somente após sua morte. Permanecem igualmente desconhecidos seus métodos de composição, assim como a data exata em que a obra foi escrita¹⁶. O nome Murasaki (紫), que significa roxo ou lavanda, lhe foi, aparentemente, atribuído por conta da popularidade da personagem Wakamurasaki (若紫 – Capítulo 5), uma das esposas de Hikaru Genji, em meio à corte imperial. Todavia, parece haver unanimidade entre os historiadores em relação ao fato de que muitas histórias e personagens da obra foram criados a partir da observação de Murasaki Shikibu sobre eventos e cenas que envolvem os membros do palácio. Segundo William Puette (1983), um dos argumentos que reforça tal suposição decorre da correspondência existente entre personagens e acontecimentos de *Genji Monogatari* com fatos presentes em outra grande obra de sua autoria, *Murasaki Shikibu Nikki* (Diário de Murasaki Shikibu).

Através de sua obra, Murasaki Shikibu descreve a vida de forma realista e com fusão hábil entre natureza e ser humano, adotando um estilo requintado e cheio de lirismo poético (NAGAE, 2006).

¹⁶ Fonte: Biblioteca Digital Mundial. Disponível em: <http://www.wdl.org/pt/>
Acesso em: 28 jul 2014.



**Figura 2 - Monumento em homenagem à Murasaki Shikibu
às margens do rio Uji, em Kyoto, Japão**
Fotografia de autoria própria
(Data: 30/07/2011 – Dimensões: 3008x2000 / 2,57MB – Nikon D40)



3.2. A Obra

Um dos motivos para que *Genji Monogatari* seja considerada como uma grande obra da literatura concerne às suas características literárias que, justamente, lhe permitiram transcender as barreiras do tempo, assim como as fronteiras culturais, e continuar a sensibilizar toda sorte de leitores, dos mais avisados aos mais inexperientes em relação às peculiaridades implicadas na linguagem do período Heian. Não obstante, verifica-se que um dos obstáculos com que se deparam os leitores atuais em busca da apreciação do romance, diz respeito às expectativas e estereótipos inválidos a que se veem, inevitavelmente, propostos a interpretar. A época de sua narrativa – Heian (794-1185) – remete a uma configuração sociocultural extremamente distante daquela que se projeta do Japão moderno. Outrossim, deixando de lado a comparação, pode-se afirmar que se tratava de contexto tão mais distinto que qualquer outro período que nos seja familiar. Para apreender uma tal realidade, afastada de tudo o que se possa imaginar, o leitor precisaria abrir mão de seus conceitos previamente estabelecidos e buscar construir outros termos de referência a partir das letras do romance (PUETTE, 1983). Lígia Malheiro (2008) cita que “[o] universo de Genji é orquestrado por relações que desafiam maior parte das concepções ocidentais sobre o amor, o casamento, o erotismo, a paixão e o desejo”, compondo, assim, uma obra que traz a minuciosa descrição “de uma época e de uma cultura, temporal e geograficamente distantes”¹⁷.

Talvez, o aspecto mais singular da obra seja a insistente preocupação de seus personagens com a busca pelos dotes artísticos. Homens e mulheres da aristocracia buscavam evidenciar-se através da arte do bem-vestir, da caligrafia, da música, e particularmente da poesia. Em *O Romance de Genji*, a mais importante de todas as virtudes, o critério aristocrático por meio do qual cada mulher e cada homem da corte era avaliado, consistia, essencialmente, de sua sensibilidade inerente de ternura e compaixão pelas coisas, especialmente para com as artes tradicionais. Logo, nada os fascinava mais do que compor, declamar ou tocar instrumentos. Esse caráter estético é designado em japonês como *aware*¹⁸, e, segundo William Puette (1983), trata-se de um

¹⁷ Fonte: Introdução de Andreia Fonseca em *O Romance de Genji*, V.N. Gaia: Exodus, 2008, p.9.

¹⁸ Atualmente encontramos o seguinte significado para 哀れ (あわれ – *aware*) = [tristeza; miséria]. Ex: 哀れな (*aware na*) [miserável]; 哀れな物語 (*aware*

termo de difícil tradução, haja vista as diversas definições apresentadas por diferentes autores em sua obra *The Tale of Genji – A readers's Guide* (PUETTE, 1983, p.44).

Considera-se que o termo *aspecto estético* diga respeito a todas as artes e à natureza, todavia, no meio literário, acredita-se ser possível perceber sua mais perfeita expressão através da manifestação poética verbal. Há, aproximadamente, 800 poemas compostos ao longo da narrativa, representando não a poesia Chinesa formal criada por homens a título de competição na corte, mas a genuína forma poética japonesa conhecida como *tanka*, que consiste em 31 sílabas, dispostas em cinco versos com, respectivamente, 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas, conforme o exemplo que poderá ser vislumbrado adiante (diferentemente do *haiku*, composto em 17 sílabas, com três versos de 5, 7, 5; e que viria a surgir somente a partir do séc. XVIII).

De acordo com Neide Nagae:

O *tanka* possui um longo histórico que remonta à tradição oral e aos primeiros escritos datados do séc. VII e fizeram parte da vida social dos aristocratas antigos nas sessões de poesias e na conquista amorosa, com demonstrações dos dotes poéticos na troca de poemas que precediam o encontro (cf. NAGAE, 2007).

Normalmente, atribuía-se a composição desse tipo de poesia a breves momentos de inspiração. Utilizava-se este modelo como forma de comunicação entre amantes ou entre amigos, ocupando parte considerável da vida diária para fazê-lo. Buscando sugerir significados além do que as expressões propriamente ditas o faziam, as imagens nesses poemas eram utilizadas como forma de, subliminarmente, sugerir emoções, e, sendo assim, frequentemente se associavam a flores, árvores ou outras imagens esteticamente similares nesse sentido.

na monogatari) [uma história triste]; 彼は哀れな生活をしている (*kare wa aware na seikatsu o shite iru*) [Ele leva uma vida miserável]. (Fonte: HINATA, N. *Dicionário Japonês-Português Romanizado*. Tokyo, Japan: Editora Kashiwashobo S.A., 612 f., 1992). Porém, durante o período Heian, a adoção deste termo poético representava o pathos da natureza, como uma explosão espontânea de emoção – seja esta de felicidade ou tristeza (cf. BARNHILL, 2014).

Outrossim, de acordo com William Puette (1983), a poesia *tanka* apresentava-se composta segundo convenções pré-estabelecidas difíceis de se distinguir, mesmo na melhor das traduções. A título de exemplo, apresentamos a seguir uma poesia extraída do texto, bem como duas traduções do excerto para o inglês, de autoria de Arthur Waley e Edward G. Seidensticker:

Awa to miru
Awaji no shima no
aware sae
Nokoru kumanaku
sumeruyo no tsuki

す め る よ の つ き	澄 夜 月	の こ る く ま な く	残 る ま な く	あ は れ さ へ	(わ) れ さ (え)	あ は ぢ の し ま の	淡 路 島	あ は と み る	(わ) と み 見 る
---------------------------------	-------------	---------------------------------	-----------------------	-----------------------	----------------------	---------------------------------	-------------	-----------------------	-------------------------

あ	は	と	み	る	
a	wa	to	mi	ru	(5 sílabas)
└──────────┘			└──────────┘		
foam		as when	see		

あ	は	ぢ	の	し	ま	の	
A	wa	ji	no	shi	ma	no	(7 sílabas)
└──────────┘				└──────────┘			
place name			(possessive)	island		(possessive)	

あ	は	れ	さ	へ	
a	wa	re	sa	e	(5 sílabas)
└──────────┘			└──────────┘		
pathos			even		

の	こ	る	く	ま	な	く	
no	ko	ru	ku	ma	na	ku	(7 sílabas)
└──────────┘			└──────────────────────────┘				
remain			in every corner				

す	め	る	よ	の	つ	き	
su	me	ru	yo	no	tsu	ki	(7 sílabas)
└──────────┘					└──┘		
clear			night	(possessive)	moon		

Oh, foam-flecked island that was nothing to me,
 Even such sorrow as mine is, on this night of flawless
 Beauty thou hast power to heal.

(WALEY)

Awaji: in your name is all my sadness,
 And clear you stand in the light of the moon tonight.

(SEIDENSTICKER)¹⁹

Todavia, salienta-se que de acordo com Puette (1983), Seidensticker teria feito uma tradução mais apropriada que Waley, pois enquanto aquele teria decidido transcrever meticulosamente cada poema do texto em duas linhas ou em pares, como método para reproduzir as 31 sílabas da poesia *tanka*; este teria, simplesmente, disposto os poemas em meio ao texto em prosa (PUETTE, 1983, p.56).

Como se disse inicialmente, *Genji Monogatari* é tido, frequentemente – e de forma quase unânime –, como o mais antigo romance literário, e talvez permanecesse ainda por longo tempo desconhecido pelos leitores ocidentais, não fossem as traduções de Arthur Waley e Edward. G. Seidensticker neste século, respectivamente em 1933 e 1976 (PUETTE, op.cit., p.55).

Embora tenha sido escrita há mais de mil anos, entre o final do século X e início do século XI, trata-se de uma das maiores obras já publicadas no universo literário, não somente no escopo japonês, berço de sua criação, mas igualmente no ocidente, chegando a ser “[...] mais

¹⁹ Poema extraído do Capítulo 13 – “Akashi” (c.f. PUETTE, 1983, p.48).

frequentemente comparada a modernas obras europeias como *Em busca do tempo perdido*, de Proust, do que com outros produtos do próprio período Heian²⁰ (ibid, p.145. Tradução de nossa autoria).

A obra, escrita em 54 capítulos, apresenta-se dividida em 2 partes: a primeira, subdividida em outras 2 partes – de 1 桐壺 (*Kiritsubo*) a 33 藤裏葉 (*Fuji no uraba*) e de 34 若菜上 (*Wakana Jō*) a 41 幻 (*Maboroshi*)²¹ –, narra a vida do personagem principal, Hikaru Genji; a segunda parte, do capítulo 42 匂宮 (*Niou no miya*) a 54 夢浮橋 (*Yume no ukihashi*), tem como foco a vida de Kaoru, filho de Hikaru Genji com sua madrasta, Fujitsubo.

A história relata a vida e os amores do Príncipe Genji, o jovem, bonito e talentoso filho do Imperador com Kiritsubo, sua dama preferida, que viria a adoecer e morrer em curto período de tempo, em virtude do ciúme e desprezo que sofria por parte das outras damas da corte. O Imperador, na tentativa de amenizar seu sofrimento, casa-se com Fujitsubo, por quem seu filho, Hikaru Genji, viria a se apaixonar.

A trama, a partir de então, lista relações incestuosas, conflitos familiares, jogos amorosos com poligamia masculina e resignação feminina que compõem a vida privada no palácio. Paralelamente a este ambiente favorável a conspirações, intrigas e traições, a vida de luxos e galanteios da corte acarretava profundas implicações psicológicas, observadas minuciosamente pela autora, a partir da ociosa vida no palácio, em que códigos de ética eram norteados por preceitos que falam de uma ilusão efêmera e uma apreciação fugaz da beleza ou prazeres físicos.

Se a princípio as mulheres sofriam com seu destino ao lado de Genji, ao mesmo tempo encantavam-se e envolviam-se com a vigorosa e feliz vida do Príncipe. “A infelicidade feminina só encontrou salvação na idealização do protagonista masculino [...]” (NAGAE, 2006, Apêndice, p.33). No livro, a psicologia humana é discutida com riqueza de detalhes, e, diferentemente do que é comum encontrar em literatura japonesa, nesta obra, não se atesta a presença de personagens fantásticos ou lendários.

²⁰ Texto original: “[...] *it is more often compared with modern European works like Proust’s ‘À la Recherche du temps perdu’ than with products of its own Heian period*”.

²¹ Algumas obras japonesas apresentam um capítulo extra (*Kumogakure* 雲隠), existindo somente como título, o qual sugere a sequência de morte de Hikaru Genji (PUETTE, 1983, p.118).

Supõe-se frequente o empenho de leitores ocidentais em buscar compreender sob qual aspecto o personagem de Hikaru Genji pode ser considerado objeto de tanta admiração, não somente no romance em si, mas também como personagem idealizado através da história da literatura japonesa. Deve-se buscar a resposta não em nossos próprios conceitos a respeito de ação ou ato heroico, nem mesmo nos impassíveis códigos de nobreza japonesa, “mas sim nos ideais de sensibilidade aristocrática do período Heian, do qual Genji é a manifestação da quintessência” (PUETTE, 1983, p.49. Tradução de nossa autoria)²².

Notável por seu estilo elegante, pelas representações complexas dos personagens e descrições das emoções humanas, o romance se desenvolve apresentando cerca de 400 personagens, apresentando-se como uma grande dificuldade para os leitores – e tradutores – de *O Romance de Genji*, pois quase nenhum dos personagens no texto original recebe nome próprio. Os personagens são, ao invés disso, chamados por sua função ou pelo papel que desempenham na corte, seja um título honorífico ou mesmo a relação ou grau de parentesco que mantêm com outros personagens – o que pode se alterar completamente segundo os movimentos e as cenas do espaço diegético.

A falta de nomes próprios decorre dos costumes da corte do período Heian, época em que era considerado inaceitável mencionar livremente o nome dos indivíduos de maneira informal. Deste modo, Murasaki Shikibu evita os nomes próprios dos protagonistas e, particularmente, das damas, identificando os homens pelos títulos ou cargos que desempenham, e as mulheres, a partir de metáforas, associadas a características físicas, objetos, lugares ou poemas (MALHEIRO, 2008), o que sabemos ser parte da cultura japonesa ainda nos dias de hoje, já que ao se dirigir a outrem, os japoneses não fazem uso de seu nome próprio, e sim seu sobrenome, ou mesmo sua posição hierárquica, social ou profissional.

Não obstante a narrativa de Murasaki Shikibu apresentar de forma vívida detalhes dos ciúmes, possessividade e obsessão que caracterizam o mais sombrio e destrutivo lado romântico do amor, chegando a causar, algumas vezes, certo desconforto (GATTEN; CHAMBERS, 1993), há uma lacuna tão profunda entre o mundo de *Genji Monogatari* e o mundo em que vivemos, que mesmo os japoneses de hoje, provavelmente, não conseguiriam ler e apreender o conteúdo da

²² Texto original: “*but in the Heian ideals of aristocratic sensibility, of which Genji is the quintessential manifestation.*”

obra em sua forma original sem prévio, dedicado e longo estudo. Pesquisadores da obra acreditam, inclusive, que existam sons pertencentes à linguagem clássica do período Heian que não são mais compartilhados pela língua japonesa moderna. Hoje, a obra é lida primordialmente em japonês moderno, mesmo pelos nativos. Entretanto, esses podem, ao menos, contar com o trabalho considerável de grandes estudiosos e inúmeras pesquisas a respeito, além dos próprios aparatos paratextuais que trazem suporte à leitura. Outrossim, seria importante que os leitores de outras culturas pudessem contar com orientações a fim de poder adentrar ao curioso mundo de intrigas da corte do período Heian (PUETTE, 1983).

Sob a ótica acima disposta, Gérard Genette (2009) apresenta seu modelo teórico no qual a paratextualidade assume papel fundamental. Para o autor, todo texto se realiza com “o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações [...]”, que não sabemos sequer se devem ser considerados, mas que, de toda forma, “o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, [...] para *torná-lo* presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (GENETTE, 2009, p.9), auxiliando não somente o leitor como também o crítico, não especializados e/ou familiarizados, no caso presente, com os costumes japoneses, em território até então desconhecido.

Os anos 50 foram um marco para o lançamento de diversas outras obras a partir de *Genji Monogatari* (TATEISHI, 2008). Com o *boom* iniciado precisamente após o fim da Segunda Guerra Mundial, foram produzidas: pinturas afins – sendo as mais famosas em *e-maki* 絵巻²³ –; encenações de ópera e peças de teatro; filmes cinematográficos (lançados em 1951; 1957; 1961; 1966; 2001 e 2011); longa-metragem de animação (lançados em 1987 e 2009); produções fílmicas para TV; além de adaptações para os *mangas* – as atualmente famosas histórias em quadrinhos japonesas²⁴ –, foram algumas das tantas produções

²³ Narrativas ilustradas, pintadas horizontalmente em rolos. O ideograma 絵(*e*) significa “desenho”, “gravura”; e o ideograma 巻 (*maki*) apresenta os significados de “enrolar”, “rolo” ou propriamente “livro”, quando acompanhado do primeiro, para designar as *pinturas em rolo*.

²⁴ Uma série de *manga*, de Waki Yamato, foi lançada em 1979 e durou por quase 15 anos, até 1993. Sua versão superou outras traduções contemporâneas em popularidade, atingindo a marca de 17 milhões de cópias vendidas ao final de 1999. Uma versão bilíngue (japonês-ínglês), adaptação do romance de *Genji*

elaboradas a partir da obra literária. Outrossim, através da tradução intersemiótica os diferentes sentidos podem ser estimulados, fazendo com que o receptor venha a perceber a diferença dos signos, tanto em suas qualidades, quanto em suas singularidades.

No caso, o romance teve suas primeiras ‘traduções’ já na próprio período em que eram escritas, pois enquanto as damas da corte liam os textos, as crianças, para acompanhar, o faziam através de desenhos e ilustrações – ao que Roman Jakobson (1969) denominou como *transmutação* ou tradução intersemiótica – ou seja, a interpretação de signos verbais por meio de um sistema de signos não-verbais.

Conforme será novamente abordado no capítulo *Genji monogatari – o corpus*, seção *Genji e as traduções*, em território estritamente literário, as obras publicadas a partir do texto de Murasaki Shikibu englobam também os outros tipos de tradução abordados por Jakobson (1969) em seu ensaio sobre os aspectos linguísticos, já que abrangem não somente a tradução interlinguística – quando se tem uma interpretação de signos verbais por meio de signos verbais de uma outra língua; mas também a tradução intralinguística, ou reformulação – que seria a interpretação de signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua. Isso se dá exatamente porque antes mesmo das traduções de *Genji Monogatari* para outros tantos idiomas distintos da LF – a língua japonesa – , foram feitas, também, traduções da obra escrita em japonês arcaico, do período Heian, para o japonês moderno.

Em síntese, pode-se afirmar que *Genji Monogatari* abrange todas as variantes de tradução preconizadas por Jakobson (1969), constituindo-se, igualmente, de um processo de refração, ou transmutação intersígnica, pois encontra-se sob a forma do texto literário, da interpretação de artes plásticas, da tradução de poesias, da convergência das artes visuais – como a dança, cinema ou pintura, a partir da linguagem verbal e vice-versa, perpassando outras representações semióticas.

Monogatari, é muito popular entre os jovens japoneses (SHIRANE, 2008, p.334).

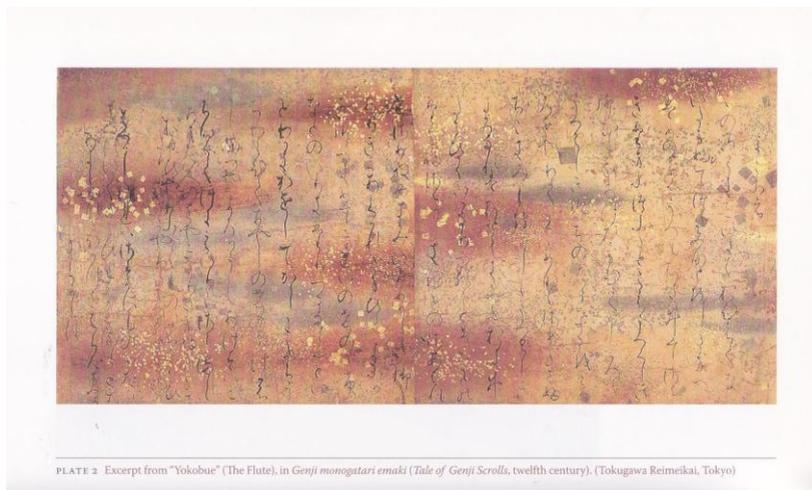


Figura 3 – *Genji monogatari e-maki*
Excerto de “Yokobue” (A Flauta), *Tale of Genji Scrolls*, séc. XII.
(Tokugawa Reimeikai, Tokyo)

O espírito criativo que floresceu com *Genji Monogatari* também tocou as artes visuais, o que resultou no desenvolvimento de um estilo de pintura secular, denominado *yamato-e* 大和絵²⁵, considerado como o estilo clássico japonês. A pintura secular evoluiu a partir da combinação de diversos fatores. E, segundo registros, houve certa influência de um legado de pinturas em narrativa chinesa, especialmente sobre tópicos budistas, dos quais apenas algumas, anteriores ao período Heian, ainda encontram-se preservadas. As Figuras 4 e 5 a seguir configuram-se exemplos de ilustrações reconhecidamente difundidas em estilo *yamato-e*, de autoria de Tosa Mitsuoki (1617-1691)²⁶.

²⁵ Estilo de pintura clássica no Japão durante o séc. XII e início do séc. XIII, sendo tradicional no período Heian. A técnica *Yamato-e* foi desenvolvida a partir da combinação de inspiração própria adaptada ao estilo de pinturas em rolo oriundas da dinastia Tang, da China. (Fonte: Encyclopædia Britannica. Acesso em: 23 jul 2014).

²⁶ Artista japonês do início do período Edo (1603–1867) que fez renascer a escola de pintura Tosa, fundada por Tosa Mitsunori (1583–1638), seu pai, no séc. XV e dedicada à pintura *Yamato-e*. (Fonte: Encyclopædia Britannica. Acesso em: 23 jul 2014).

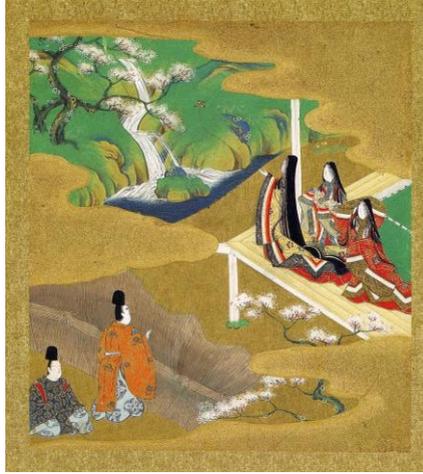


Figura 4 – Wakamurasaki
(Cap. 5 – *O Romance de Genji*) – Séc. XVII.²⁷

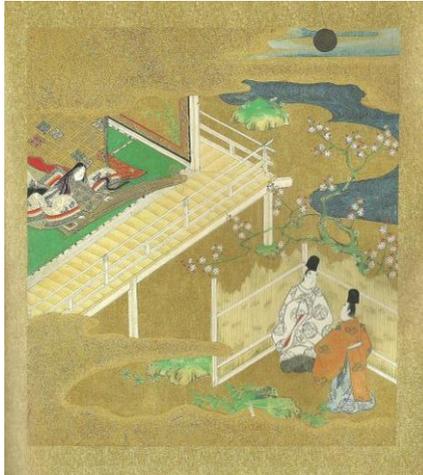


Figura 5 – Suetsumuhana
(Cap. 6 – *O Romance de Genji*) – Séc. XVII.

²⁷ *Esta Nota faz referência às respectivas **Figuras 4 e 5** ilustradas nesta página: “Tosa School. Paint, ink, and gold on paper. Shikishi, 6” x 5”. *The Mary Griggs Burke Collection*”. (FIJALKOVICH, 2011).

A contribuição exata que a pintura em narrativa chinesa pode ter dado para a formação de *yamato-e* no Japão permanece incerta, no entanto, o estilo, o método narrativo e a premissa artística das pinturas em narrativa chinesa existentes são muito diferentes das obras japonesas do período Heian. Uma tradição na China que pode ter influenciado as pinturas em narrativa japonesas era a dos narradores-monges que recitavam textos em acompanhamento às pinturas. Aparentemente, os narradores-monges explicavam as cenas pintadas recitando os textos ao seu público (MURASE, 1983).

Todavia, o surgimento da pintura em narrativa no Japão pode ser mais estreitamente ligado à prática japonesa de complementar a poesia *waka* – já anteriormente mencionada – com pinturas, do que propriamente com a influência chinesa. As poesias *waka* expressam emoções de forma sucinta, já que, por definição, são muito lacônicas. No século IX, *waka* e pintura eram inseparáveis, tanto em um sentido temático, quanto físico. Por exemplo, a poesia *waka* era frequentemente escrita dentro de uma área especialmente reservada nas telas pintadas. Atualmente não existe nenhum exemplar dessas telas do século IX, mas sua existência é registrada em antologias de poemas, e existem exemplos de períodos posteriores (ibid, 1983).

Pesquisadores consideram estes fragmentos de prosa, inspirados pela pintura em narrativa, como os precursores da literatura romântica no Japão. As artes da pintura e da literatura dependiam uma da outra de forma tão próxima que estudiosos acreditam que as pinturas serviram como uma espécie de banco de memória à época em que os contos narrativos não eram escritos, mas transmitidos oralmente. “Pintura e literatura parecem ter trabalhado lado a lado para desenvolver o enredo do conto, cada um conduzindo o outro para a próxima fase.”²⁸ (MURASE, 1983, p.9. Tradução de nossa autoria). Os primeiros registros de pinturas existentes de *Genji* datam do início do século XII, aproximadamente um século após o romance ser escrito.

O texto de Murasaki Shikibu se caracteriza por ter surgido a partir da compilação de cópias manuscritas atribuídas à autora. Conta a história que, tendo em vista a popularidade de *Genji Monogatari* entre os membros da corte imperial, muitos manuscritos surgiram paralelamente, contribuindo e participando na composição da narrativa. De fato, não se dispõe de nenhum documento materialmente escrito

²⁸ Texto original: “*Painting and literature seem to have worked hand in hand to develop the plot of the tale, one leading the other to the next stage.*”

pelas mãos de Murasaki Shikibu (c.f. SEIDENSTICKER, 1992). Porém, as linhas estilísticas, as pistas e rastros históricos nos permitem certo grau de confiança.

À época, na falta de prensas apropriadas, os primeiros leitores da obra de Murasaki pegavam emprestados os manuscritos da própria autora, copiavam-nos, passando-os adiante entre os membros da corte. Alguns, ao copiar sucessivos capítulos, adicionavam suas próprias ilustrações às cenas de movimento, ou ainda encomendavam tais desenhos a amigos ou mesmo a artistas profissionais, a fim de ilustrar o texto, e gradualmente as pinturas em rolo, os *e-maki*, tomavam forma. Em alguns casos, as pinturas acabavam por se tornar o foco principal, e o texto era, então, abreviado ao mínimo necessário para explicar cada cena. Era natural que a obra fosse ilustrada, dado ao fato de que a pintura era uma característica importante da educação cultural dos aristocratas do período Heian. “O *Romance de Genji* continuou nos séculos seguintes a servir de inspiração para inúmeras telas e pinturas em rolo”²⁹ (SETOUCHI; KEENE; HORTON, 2001, p.9. Tradução de nossa autoria).

Os simples e delicados leques – necessidade diária do estilo de vida japonês – tornaram-se meios comuns de divulgação das ilustrações de *Genji*. A iconografia básica também foi amplamente divulgada aparecendo em jogos de cartas e conchas do mar utilizadas em jogos populares difundidos entre os membros da corte, bem como diversas outras expressões em forma de livro, *e-maki*'s e telas. Em tempos recentes encontramos exemplos como o lançamento, pelo governo japonês, de uma nota de 2.000 ienes, cuja estampa traz o retrato da autora Murasaki Shikibu, além de ilustrar um excerto da famosa cena do Capítulo 38 – *Suzumushi*, parte do Tesouro Nacional *The Tale of Genji Picture Scroll*, do séc. XII, como pode ser conferido a seguir.

²⁹ Texto original: “The Tale of Genji continued in succeeding centuries to serve as the inspiration of countless screens and picture scrolls”.



Figura 6 – Nota de ¥ 2.000

(Acervo pessoal – Dimensões 15.4x7.6cm; 479Kb; 300 dpi)



Figura 7 – Suzumushi

(Cap. 38 – *O Romance de Genji*) – Séc. XII.³⁰

O gesto reflete a popularidade inabalável do clássico, admirado por seus leitores na corte Heian mil anos atrás e ainda hoje um *best-seller* (SETOUCHI; KEENE; HORTON, 2001). Em tempos atuais, mais precisamente no ano de 2008, em comemoração ao aniversário de 1.000 anos do romance, tivemos como exemplo de epitexto paratextual (GENETTE, 2009) a representação estilizada da logomarca da empresa multinacional de serviços *online* e softwares dos Estados Unidos, *Google* – prova maior do movimento contínuo entre o ontem e o hoje,

³⁰ “*Illustrated handscroll of Tale of Genji. Color on paper 21.8cm x 48.2cm. The handscroll was stored in GOTOH Museum, Japan*”. (FONTE: The Institute of Art Research Tokyo. BIJUTSU KENKYU, n.147, 1948).

do clássico e do moderno, estando a imagem como problemática central, e de fundamental importância para a contemporaneidade.



Figura 8 – Logomarca do Google
Comemoração ao milênio de *Genji Monogatari*

Percebe-se que *Genji Monogatari* encontra-se hoje traduzida em diversos idiomas e em diferentes versões – sob forma de *e-maki's*, *byōbu-e* 屏風絵³¹, *mangas*, livros didáticos, filmes ou mesmo desenhos animados. O trabalho, bem como sua autora, foram popularizados através de ilustrações em diversas mídias. Em *Envisioning the “Tale of Genji”*, Haruo Shirane observa que “O *Romance de Genji* transformou-se em muitas coisas para públicos diversos através de diferentes meios por mais de mil anos [...]”³² (SHIRANE, 2008, p.1. Tradução de nossa autoria). Todavia, se essas tendências atuais trazem benefícios como a permanente divulgação da obra, de acordo com o pesquisador Akihiko Niimi³³, há, de certa forma, a possibilidade de que as adaptações se distanciem do padrão original, apresentando futuro interessante, porém impreciso, para essas obras secundárias que buscam retratar as lendas de *Genji*.



³¹ Pinturas em telas dobráveis, como biombos.

³² Texto original: “The Tale of Genji has become many things to many different audiences through many different media over a thousand years [...]”.

³³ Doutor com ênfase na obra de Murasaki Shikibu, é professor de Literatura Clássica da Notre Dame Seishin University, em Okayama, Japão; e esteve no Brasil para participar de Congressos sobre Estudos Japoneses, com o apoio da Fundação Japão (2010; 2012).

3.3. *Genji* e as traduções

Não obstante os intermináveis debates a respeito da ‘fidelidade’ ao texto dito ‘original’, deve-se salientar que a obra de Murasaki Shikibu se torna cada vez mais conhecida graças às retextualizações que vêm recebendo ao longo dos anos, tanto em língua japonesa, quanto nas demais línguas para as quais foi transposta. Os imensos lapsos espaço-temporais que separam os registros de origem do romance de Murasaki Shikibu, em japonês do período Heian (794-1185), das traduções atuais, conduzem a metamorfoses motivadas por implicações de natureza linguística e cultural que, obrigatoriamente, reforçam o surgimento de interpretações e representações novas, evidenciando, ainda mais, a inexistência de conotações inerentes ou sentidos intrínsecos e/ou latentes ao texto seminal.

Paulo Henriques Britto afirma que “a tradução envelhece, pois traz as marcas da época em que foi feita, e, sendo assim, inevitavelmente os clássicos devem ser retraduzidos”³⁴. Relativamente a esse conceito, o mais recente tradutor para o inglês de *Genji*, Royall Tyler (2001), afirma que é, frequentemente, questionado ‘Por quê?’ traduzir uma obra que já havia sido traduzida para o seu idioma, e cita, como exemplo, o fato de Robert Fagles ser, igualmente, indagado quanto a suas retraduições de *Iliad* e *Odyssey*. Em resumo, Tyler acredita que os que fazem tais perguntas não compreendem que o trabalho de uma tradução nunca será definitivo, e que, em qualquer caso, sempre haverá pessoas, como ele, que têm o prazer de traduzir, não importando se a tradução seja ‘necessária’ ou não³⁵.

Naturalmente, seria insensato imaginar processos de leitura exclusivamente ascendentes, tampouco interpretações idênticas. Enquanto abstração, nenhum verbo busca escapar à maldição de Babel, posto que, ignorando as clássicas separações entre forma e sentido, a linguagem deriva e se transforma aos tons locais, transportando consigo os universos referenciais. Com efeito, determinadas versões se

³⁴ Citação proferida em 19.03.2014, em palestra intitulada “Trajetória de um tradutor”, em aula inaugural organizada pelo programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), no Centro de Comunicação e Expressão (CCE), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

³⁵ Fonte: *Translating The Tale of Genji*. Texto apresentado por Royall Tyler em 10.10.2003, em Japanese Studies Centre, Monash University. Disponível em: <http://www.csse.monash.edu.au/~jwb/tylerlecture.html>. Acesso em: 23 jul 2013.

cristalizam por maiores períodos por questões de prestígio linguístico, social e político. Todavia, inexoravelmente, diante de outras realidades, de outros tempos e espaços, a narrativa deriva e toma outras formas. Como observa Barthes (1987), uma vez fenecido aqui, outro foco de interesse renascerá acolá, instaurando-se uma espécie de movimento contínuo, em forma de espiral, na qual *la boucle n'est jamais bouclée*. Apesar de as pontas jamais voltarem a se unir, isto é, de não haver tradução definitiva, as recriações do romance, em suas linhas mestras, conservam o esplendor dos espaços diegéticos representados em suas mutações, em juízo de valor literário assumido aqui.

Publicado em vários países do mundo e traduzido para os principais idiomas do ocidente, *O Romance de Genji* enquadra-se neste desafio tradutório. Pretende-se, pois, a partir desta pesquisa, discutir implicações do processo tradutório envolvendo *Genji Monogatari*, bem como possíveis discussões que possam vir a interessar às atividades tradutológicas.

Ao analisar, ainda que somente parcela, originais em língua clássica e em japonês moderno, e em seguida traduções que se originaram a partir destes, é de se esperar que as versões sejam ‘parecidas’, afinal tomaram forma a partir de fonte comum. Todavia, como se poderá constatar, naturalmente as traduções divergem sob diversos aspectos. A título de ilustração, citamos apenas um, dos inúmeros exemplos que surgem ao longo de suas quase 2.000 páginas, que seria a tradução dos cargos e títulos atribuídos a personagens, nomes de plantas, bem como de cores, poeticamente partes integrantes da narrativa. Divergências estas, em nível principalmente semântico, ocorridas, possivelmente, por conta da singularidade lexical da época em que a obra fora escrita (MALHEIRO, 2008).

Conforme mencionado anteriormente, *Genji Monogatari* foi escrito há mais de mil anos, ou seja, em japonês dito ‘arcaico’, modalidade do japonês não mais compartilhada socialmente nos dias atuais. A exemplo daquilo que conhecemos em relação a obras da Antiguidade culturalmente mais próximas de nossos estudos acadêmicos, redigidas em grego ou em latim, documentos antigos japoneses, cujos manuscritos acabaram por cristalizar modelos de estados da língua empregada na época de sua composição e uso, naturalmente não acompanharam as evoluções decorrentes das transformações fonético-fonológicas, sintáticas e semânticas que afetam seus registros (i.e. a escrita). Esse processo de metamorfose, inexorável

e inerente aos processos de mudança linguística, restringiu as possibilidades de acesso à leitura desses textos a etimólogos, historiadores e linguistas. A tradução surge, então, como recurso-chave, indispensável ao acesso ao japonês do período Heian por parte do grande público.

Embora seja quase unanimidade na literatura a respeito de *Genji Monogatari*, desde a virada do século XIX/XX até os anos 40, afirmar que a obra explora temas como romances, conflitos familiares e políticos através de uma estrutura complexa, os entraves para sua apreensão se agravam tanto em razão da grande quantidade de nomes que se alteram ao longo do texto, bem como pela profusão de personagens.

Apesar de seu destaque no universo literário como sendo o primeiro romance escrito no mundo, Seidensticker (1992) chama a atenção para o fato de que o próprio termo em inglês ‘*novel*’, como na expressão por ele citada “*as the first great novel in the literature of the world*”, ser bastante complexo e arduo. Todavia, ao menos em regiões anglófonas, designaria uma forma de narrativa em prosa que se distingue de outras formas por estar relacionada aos sofrimentos, aos altos e baixos psicanalíticos de seres humanos verossímeis, e reconhece, posteriormente, existirem na obra razões suficientes para que seja considerado como tal, acrescentando que “seria, de fato, difícil pensar em uma obra anterior cuja narrativa em prosa se qualificasse tão brilhantemente à denominação”³⁶ (SEIDENSTICKER, 1992, p. xii. Tradução de nossa autoria).

Assim como *As mil e uma Noites*, ou *Kalila e Dimna*³⁷, o texto de Murasaki Shikibu se caracteriza por ter surgido a partir da compilação de cópias manuscritas atribuídas à autora. Conta a história que, tendo em vista a popularidade de *Genji Monogatari* entre os membros da corte imperial, muitos manuscritos surgiram paralelamente, contribuindo e participando na composição da narrativa (c.f. BOWRING, 2004). De

³⁶ Texto original: “*it would be difficult indeed to think of an earlier piece of prose narrative that would so brilliantly qualify for the designation*”.

³⁷ Livro primitivamente elaborado na Índia, que se celebrizou por meio de sua adaptação para o árabe no século VIII d.C., realizada por um letrado muçulmano de origem Persa, Ibn Almuqaffa^c, difundindo-se por quase todo o Velho Mundo, havendo registro de inúmeras traduções que vão do Tibete à Península Ibérica (Fonte: ALMUQAFFA^c, I. – *Kalila e Dimna*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche)

fato, não se dispõe de nenhum documento materialmente escrito pelas mãos de Murasaki Shikibu, assim como também não se dispõe de nenhum escrito das mãos de alguém que se diga autor das *As Mil e uma Noites* ou letras saídas do punho de Ibn Almuqaffa^c, respectivamente. As linhas estilísticas, as pistas e rastros históricos permitem fazê-lo com certo grau de confiança. Essa informação é confirmada na *Introdução* de Seidensticker (1992), em que diz não haver cópia manuscrita sequer do menor fragmento de *Genji Monogatari*, sendo todas as edições revisadas baseadas em textos que surgiram vários séculos depois (SEIDENSTICKER, 1992, p.V).

Na citação a seguir, Orsi (2009) corrobora a assertativa, esclarecendo todo o trabalho investigativo que se iniciou para que a compilação pudesse ser concluída:

Genji Monogatari, de que não restam cópias hológrafas, não foi escrito e difundido como uma unidade individual, mas surgiu capítulo por capítulo ou por grupos de capítulos, que eram copiados e transmitidos um por vez e provavelmente revistos pela autora, embora já estivessem em circulação. Esse processo de escrita e reprodução sem dúvida levava à existência de variantes textuais mesmo quando Murasaki estava viva, e a situação piorou no século seguinte antes que se organizassem as tentativas de padronização do romance em versões definitivas. À primeira metade do século XIII remontam as principais iniciativas de ordenação dos manuscritos em circulação: a primeira foi obra de Minamoto Mitsuyuki (†1244), levada adiante pelo filho e completada em 1255; a segunda é levada a efeito por Teika em torno de 1225 [sic]. Num primeiro momento, a maior parte das versões comentadas de *Genji* se baseou na comparação feita por Mitsuyuki, mas, a partir do século XV, a fama de Teika como indiscutida autoridade poética e a apreciação do seu método de estudo por parte dos principais intelectuais da época fez, assim, com que a sua resenha se impusesse à outra e que a linha transmitida por ele se tornasse a base das edições seguintes, uma situação que permanece ainda hoje

substancialmente inalterada (ORSI, 2009, p.437-438).

Diversos são os autores japoneses que se dispuseram a tornar acessível para um público generalizado a história narrada por Murasaki Shikibu. As primeiras traduções para o japonês moderno iniciaram-se no período Meiji 明治時代 (1868-1912), sendo a mais famosa dessas traduções assinada pela poetisa Yosano Akiko, que realizou o trabalho por duas vezes. A primeira, em 1912-13, já contava com todos os 54 capítulos, sendo, todavia, muitos destes primeiros considerados pouco mais que resumos; atualmente esta edição quase não é lida, se comparada à sua segunda, publicada entre 1938-9 (MIDORIKAWA, 2003).

Uma outra tradução a ser sublinhada foi apresentada pelo novelista Tanizaki Junichirō, autor, aliás, de diversas obras já traduzidas para o português brasileiro. Tanizaki traduziu *Genji Monogatari* nada menos que três vezes, sendo a primeira em 1939-41, que foi revisada posteriormente à guerra e novamente publicada em 1951-9, e depois em 1964-5. Sua primeira versão foi objeto de censura política e sofreu cortes em cenas que envolviam a personagem Fujitsubo e o Príncipe Genji, consideradas um tabu à ocasião, por serem tidas como “imoralidade da linhagem imperial”. O próprio autor esclarece, em seu *Prefácio*, que seria inapropriado trazer certos elementos concebidos no original para o japonês moderno, e que estas partes – e somente estas – seriam eliminadas. Justifica que Yamada Yoshio, responsável pela revisão da tradução – teria salientado que tais cortes não eram cruciais para o desenvolvimento da trama, e teria suprimido menos que cinco páginas de manuscritos, de um total de 3 mil. De qualquer modo, como ‘estratégia’ para demonstrar sua insatisfação à exigência governamental em tempos de guerra, declarou em seu *Prefácio*, e ratificou em outra *nota*, que as partes eliminadas “não eram, de forma alguma, cruciais para o desenvolvimento da narrativa”³⁸, o que pode ser lido como uma repetição irônica, com o intuito de transmitir exatamente o oposto, de uma opinião que ele próprio não compartilhava (SHIRANE, 2008, p.292-293. Tradução de nossa autoria).

Atualmente, é provável que as traduções mais lidas em japonês moderno sejam as de Setouchi Jakuchō, realizadas em 1996-98³⁹, cujas

³⁸ Texto original: “*not at all crucial to the development of the story*”.

³⁹ A autora Setouchi Jakuchō publicou diversas edições de *Genji Monogatari*. Suas versões apresentam-se sob diferentes formas, buscando alcançar públicos distintos. A título de exemplo, a edição de 1992, apresentada nas ‘Referências Bibliográficas’ desta pesquisa, trata-se de uma Edição ilustrada, com abundante

publicações apresentam diversos tipos de edições, visando a alcançar públicos diferentes.

No que se refere a outros idiomas, as primeiras traduções de *Genji Monogatari* foram feitas em língua inglesa. Em 1882, Suematsu Kenchō tentou o que seria a primeira versão do japonês para o inglês, mas a obra não foi realizada completamente, tendo sido traduzida somente até o capítulo 17 (MIDORIKAWA, 2003), não sendo considerada, por isso, uma boa tradução, embora tenha sido a primeira tentativa.

Depois dele, outros três grandes autores trabalharam exaustivamente na tradução da obra. O precursor foi Arthur Waley, cuja tradução foi publicada em 1933, durante o longo intervalo entre as duas edições de Yosano Akiko (1912-13; 1938-9), com sua obra: *The Tale of Genji – A novel in six parts*. Apesar de sua publicação ter sido alvo de severas críticas, sobretudo em razão de sua opção pelo estilo livre de tradução, domesticando o texto original, esta foi, todavia, reconhecida como uma colaboração de expressivo valor, pois foi a que realmente introduziu no mundo ocidental a obra de Murasaki Shikibu. Por conseguinte, leitores europeus de países não-falantes de língua inglesa, foram, em seguida, apresentados à literatura sobre *Genji* através das retraduições feitas a partir da publicação de Waley⁴⁰. Como Arthur Waley, à época de sua tradução, não teve considerável acesso a bibliografias de referência, tampouco dicionários, era esperado que, posteriormente, novos pesquisadores, amparados por novos recursos e pesquisas, almejassem novas traduções de *Genji Monogatari*.

Deste modo, Edward G. Seidensticker, em 1976, tenta corrigir as ‘falhas’ apontadas na tradução de Waley. Sua edição se baseia nos avanços de pesquisa pós-guerra do Japão e do Ocidente, e seu trabalho passa a ser a versão mais lida fora do Japão, sendo, inclusive, utilizada como texto acadêmico nas universidades de ambientes anglófonos. Apesar de sua popularidade, a obra de Arthur Waley continua sendo divulgada, e, assim como as traduções para o japonês moderno de Yosano Akiko e de Tanizaki Junichirō representam dois estilos díspares

recurso de notas explicativas, adotando, inclusive, uma composição textual mais simples e de fácil compreensão; diferentemente da edição de 1996, que não faz uso de tais recursos.

⁴⁰ Traduções para o sueco, francês e holandês do primeiro volume de Arthur Waley foram publicadas em 1930, seguidas pelas traduções completas em alemão, em 1937 e italiano em 1957 (MIDORIKAWA, 2003, p.194, NR 8).

de referência ao original, ambas traduções para o inglês, de Waley e Seidensticker, ofereceram escolhas para os leitores durante décadas (MIDORIKAWA, 2003, p.194). Em seu trabalho, Seidensticker adota um método de tradução que aproxima o texto de suas bases. Todavia, com o intuito de facilitar a compreensão por parte dos leitores anglófonos, traduz os nomes dos personagens para o inglês. Tal decisão lhe rende duras críticas.

A tradução mais recente para a língua inglesa é a de Royall Tyler (2001/2002), que, além de buscar respeitar tanto os conteúdos expostos no texto de base, quanto os entornos histórico-culturais que envolvem a narrativa, não atribui nomes aos personagens, mas sim titulações. Todavia, com o intuito de explicitar melhor o que poderia causar a ‘estranheza’ preconizada por Antoine Berman (2007), apresenta diversas notas de rodapé ao longo da sua obra, adotando, na prática, procedimento similar àqueles propostos por Gérard Genette (2009), no sentido de que a principal função das notas paratextuais seria a de veicular informações esclarecedoras em relação ao texto e não exatamente uma preocupação de cunho estético. O lançamento desta nova tradução de Tyler disponibilizou aos leitores uma terceira completa versão em inglês de *Genji Monogatari*, e pôde-se, deste modo, refletir como os tradutores, tanto para o inglês quanto para o japonês moderno, lidaram com as distintas características e desafios trazidos pelo original (MIDORIKAWA, op. cit., p.195).

Atualmente, dispõe-se de publicações em diversos outros idiomas, entre os quais lista-se o espanhol, francês, italiano, árabe, além de português de Portugal, além de edições em alemão, russo, chinês, coreano e em várias outras línguas distintas, alcançando número estimado de 30 idiomas para os quais *Genji Monogatari* teria sido traduzido até o momento, inclusive com algumas publicações em braile⁴¹. Todavia, observa-se com destaque que *O Romance de Genji* ainda é inédito no Brasil.

A tabela elaborada a seguir – **Tabela 1** – lista apenas algumas das edições localizadas durante o processo de pesquisa, embora nem todas componham o *corpora* a ser analisado adiante, constituindo-se, tão somente, de pequena parcela do material disponível em diversos idiomas. As obras foram listadas por ordem cronológica de publicação por *autoria* (**Tradutor**), embora o ano de publicação apresentado se

⁴¹ Fonte: *Worldcat*, disponível em www.worldcat.org. Acesso em: 15 de abril de 2013.

refira às obras as quais tivemos acesso para a pesquisa, não se tratando, portanto, da 1ª. publicação de cada autor. Ademais, enfatiza-se que as edições de Yosano Akiko, Tanizaki Junichirō, Enchi Fumiko e Tanabe Seiko em japonês, e as traduções de Suematsu Kenchō, Oscar Benl, René Sieffert, Jordi Fibla e Maria Teresa Orsi não serão analisadas.

Título	Autor	Idioma	Publicação
源氏物語 <i>Genji Monogatari</i>	紫式部 Murasaki Shikibu	Japonês	1654 ⁴²
Título	Tradutor	Idioma	Publicação
<i>Genji Monogatari</i>	Yosano Akiko	Japonês	1969
<i>Genji Monogatari</i>	Tanizaki Junichirō	Japonês	1961
<i>Genji Monogatari</i>	Enchi Fumiko	Japonês	1973
<i>Shin Genji Monogatari</i>	Tanabe Seiko	Japonês	1978-79
<i>Genji Monogatari</i> (edição ilustrada)	Setouchi Jakuchō	Japonês	1992
<i>Genji Monogatari</i>	Setouchi Jakuchō	Japonês	1996
Título (em outros idiomas)	Tradutor	Idioma	Publicação
<i>The Tale of Genji</i>	Suematsu Kenchō	Inglês	2000
<i>The Tale of Genji – A novel in six parts</i>	Arthur Waley	Inglês	1993
<i>The Tale of Genji</i>	Edward Seidensticker	Inglês	1992
<i>The Tale of Genji</i>	Royall Tyler	Inglês	2001
<i>Die Geschichte vom Prinzen Genji</i>	Oscar Benl	Alemão	1966
<i>Le Dit du Genji</i>	René Sieffert	Francês	1988
<i>La Novela de Genji</i>	Xavier Roca-Ferrer	Espanhol	2005
<i>La Historia de Genji</i>	Jordi Fibla	Espanhol	2005
<i>O Romance de Genji</i>	Lígia Malheiro	Português	2008
<i>O Romance do Genji</i>	Carlos Correia Monteiro de Oliveira	Português	2008
<i>La Storia di Genji</i>	Maria Teresa Orsi	Italiano	2012

Tabela 1: Traduções localizadas durante a pesquisa

⁴² Disponível em Biblioteca Digital Mundial: <http://www.wdl.org/pt/>. Acesso em: 23 jul 2014.

Além das traduções em língua anglófona, algumas outras versões existentes foram traduções diretas, feitas a partir do texto-base em japonês do período Heian, como por exemplo a de Oscar Benl para o alemão, completa em 1966; a francesa de René Sieffert, publicada entre 1978 e 1985; e a italiana de Maria Teresa Orsi, em 2012; outras tantas afins são traduções indiretas, ou seja, retraduções. Em síntese, *Genji Monogatari*, é uma obra que apresenta muitas traduções que não partiram dos manuscritos em japonês clássico, mas sim de traduções fixadas, como é o caso de grande parte das edições atualmente existentes. Por exemplo, no caso do Volume 1 da versão em português europeu – lançada em 2008, pela Editora Exodus –, de autoria de Lígia Malheiro, a tradução de *O Romance de Genji* não foi elaborada a partir do original em japonês, mas com base nas três versões em inglês já anteriormente citadas, além da versão em espanhol de Xavier Roca-Ferrer – sendo que esta última, segundo o próprio tradutor, também já se caracteriza como tradução indireta, elaborada a partir de 5 versões (as inglesas de Arthur Waley, Edward G. Seidensticker e Helen Craig McCullough; a alemã de Oscar Benl; e a francesa de René Sieffert).

Igualmente à guisa de ilustrar as traduções disponíveis, o mapa a seguir apresenta o resultado de uma pesquisa da Prof^a. Dr^a. Kufukihara Rei (Aichi Prefectural University, Japão), especialista nas pinturas das *Narrativas de Genji*, sobre as traduções publicadas.

II MAPA MUNDI DAS TRADUÇÕES DE *NARRATIVA DE GENJI*

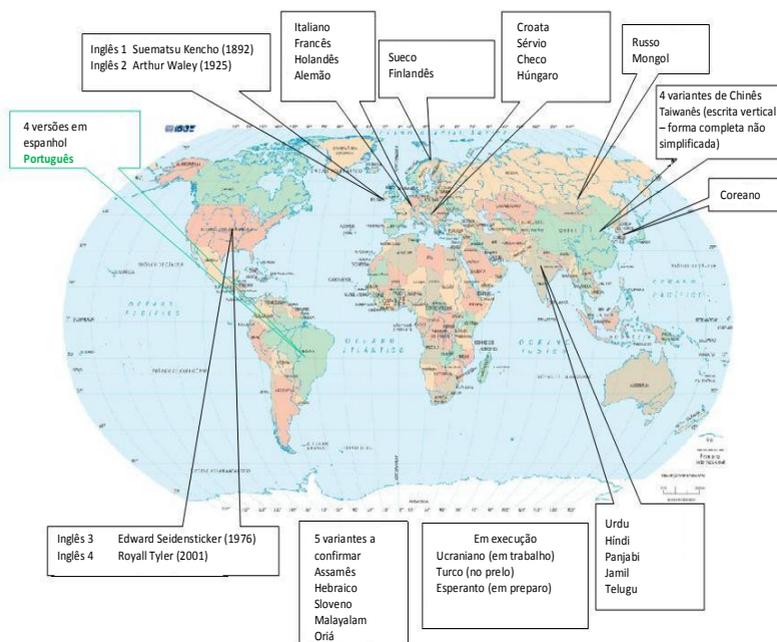


Figura 9 – Traduções de *Genji Monogatari*⁴³

Considerando-se tratar de conteúdo complexo, devido não somente às diferenças linguísticas entre o japonês e o português, mas também em relação às demais questões intrínsecas à obra, que envolvem *nunc* e *hic* – respectivamente tempo e espaço – próprios à trama, a saber: socioculturais, históricas, antropológicas e políticas; é provável que, ao se propor traduções para outros idiomas, parte desses aspectos, que não se apresentam sempre contemplados nas cenas do texto, mas em seu espaços da época, tenham sofrido alterações ao serem traduzidos de forma indireta.

⁴³ Apresentado pela Prof^ª. Dr^ª. Kufukihara Rei (Aichi Prefectural University, Japão) em Março de 2013, em palestra proferida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em São Paulo.

Com a proposta de uma *análise morfológica*, em que se analisa não somente texto principal, mas também elementos paratextuais que acompanham a obra, pretende-se evidenciar como os textos de acompanhamento autenticam e legitimam a obra no contexto da língua alvo, bem como, inversamente, podem ser identificadas no gesto tradutório marcas naturalizantes em torno do texto de origem (TORRES, 2011).

A partir da leitura das narrativas japonesas, especialmente as provenientes de outrora, é possível ficar face ao ‘outro’, e sentir a presença de elementos próprios de uma cultura, distintos aos elementos de nossa experiência. É assim, compreendendo o que o outro anuncia, que partilhamos um universo de sentidos. Partilha essa proporcionada pela linguagem e pela língua. Deste modo, de acordo com Octavio Paz “O mundo deixa de ser mundo, uma totalidade indivisível, e se separa em natureza e cultura; e a cultura se divide em culturas” (PAZ, 1990, p.13), ao que faz surgir, como consequência, a pluralidade de línguas e sociedades, em que cada língua tem sua visão de mundo, e cada civilização passa a ser um mundo.

Antes de dar início, de fato, à análise dos recursos paratextuais que emergem do original e das traduções que compõem o *corpora* desta pesquisa, serão apresentados no capítulo seguinte, a título de introdução e esclarecimento, alguns dos elementos adotados como paratexto à luz da teoria de Gérard Genette (2009).



4. PARATEXTOS E PARATRADUÇÃO

As grandes ideias surgem da observação dos pequenos detalhes
(Augusto Cury)

4.1. Elementos Paratextuais

As referências paratextuais que circunscrevem as obras literárias clássicas, sobretudo aquelas anexas ao texto e de caráter elucidativo, exercem o papel de registro e explicitação dos trajetos de composição percorridos desde seu estado embrionário desenvolvido no âmbito das literaturas orais, perpassando por suas recriações manuscritas e, posteriormente, por fixações impressas.

Por intermédio de textos explicativos integrados ao texto-base, trata-se de expor parte das decisões adotadas nos processos interpretativos e tradutórios, fundamentais para o tratamento de peculiaridades do texto que necessitam de tratamento pontual. Outrossim, o paratexto atua de modo complementar, comparativamente a uma via de mão-dupla, pois emerge no sentido de preparar o leitor a uma abordagem mais consciente da obra traduzida, ao mesmo tempo em que prepara esta tradução à abordagem do leitor. E para tanto, de acordo com as palavras de Yuste Frías,

Um tradutor, segundo autor ante o primeiro autor, é, acima de tudo, um paratradutor, porque sua condição é a de estar ocupando sempre o espaço do prefixo “PARA”... ou seja, estar ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira, do limiar, da margem que sempre separaram uma língua de outra, uma cultura de outra. Na verdade, o próprio tradutor é “PARA”, é a fronteira em si, o próprio limiar de uma porta entre o conhecido e o desconhecido, a margem do espaço intermediário situado “entre”, a ponte que permite o passo entre uma borda e a outra. Separa e une ao mesmo tempo (YUSTE FRÍAS, 2014).

Observa-se que o recurso aos paratextos se faz ainda mais necessário no caso de obras cuja apreensão depende, mormente, do conhecimento de seus entornos culturais, linguísticos e históricos, como

é o caso de *Genji Monogatari*, haja vista a premência e a necessidade em se modular aspectos que poderiam sofrer interferências atuantes, sobretudo sobre as coordenadas de tempo e espaço, com flutuações de sentido motivadas diacronicamente, desde sua origem até à compreensão atual, ou mesmo em relação à justaposição sincrônica que se refere à realidade linguística própria de cada grupo de leitores (LIMA, 2012).

Trata-se do caso aqui abordado, ou seja, de *O Romance de Genji*, cujas notas apresentadas, por exemplo, sobre instrumentos musicais, vestimentas da corte, e mesmo a geografia básica, podem não ser consideradas cruciais para a compreensão do texto, todavia oferecem informações essenciais à sua, bem como expandem os conhecimentos culturais do leitor em relação a especificidades históricas ligadas ao universo nipônico. De fato, a partir dessas introduções, o leitor ocidental passa a contar com mais referências para abordar as realidades apresentadas por Murasaki Shikibu de forma mais harmoniosa (PUETTE, 1983).

Ao se analisar profundamente determinado fenômeno, pode-se chegar à conclusão de que os objetos e processos que os envolvem podem ser considerados como universais, destacando, do ponto de vista analítico, o caráter dialógico inerente à linguagem. Sob esta ótica, as análises microscópicas conduzem necessariamente ao exame extensivo. No caso da intertextualidade enquanto fenômeno linguístico-discursivo, as visões extensivas decorrentes das discussões de Bakhtin, em razão da necessidade de delimitação e aplicabilidade foram moduladas por trabalhos como os de Gérard Genette, que propõe, então, um modelo voltado à análise, em que busca apresentar suportes ao pesquisador – principalmente a partir de suas obras *Palimpsestes: La Littérature au second degré* (1982) e *Seuils* (1987). Genette sugere a adoção de categorizações como forma de estratificação necessária a eventuais segmentações e análises. A base de seus postulados busca conter o excesso de indefinições que emergem das abordagens amplas. Autores como Antoine Berman também adotaram posturas similares voltadas à tradução, como as estabelecidas em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2007), cujas 13 tendências deformadoras tratam da questão da tradução estrangeirizante, na qual Berman circunscreve campos de ação.

Na obra *Paratextos Editoriais* (2009), Genette sistematiza elementos para a definição do conceito de paratextualidade. Embora sua

postura seja definida como ‘pontual’ ou ‘restrita’ em relação à visão dos modelos ditos ‘extensivos’, trata-se de um modelo teórico-metodológico que permite circunscrever, examinar e destacar, de forma precisa, fenômenos paratextuais conhecidos e também novos. De fato, os materiais paratextuais classificados otimizam não somente o trabalho do tradutor, mas também de seus leitores, no sentido em que explicitam estratégias, critérios e delimitações em razão dos objetivos fixados nas bases do trabalho tradutório.

A distância temporal existente entre o original *Seuils*, publicado por Gérard Genette em 1987, e a tradução para o português feita por Álvaro Faleiros somente em 2009, não constitui, todavia, obstáculo à abordagem da noção de paratexto no âmbito dos Estudos da Tradução, pois as bases da teoria permanecem atuais. Eventuais atualizações, como aquelas propostas por José Yuste Frías, que adicionam novas perspectivas ao modelo de Genette, contribuem sobremaneira para a fixação e expansão dos conceitos de *paratextualidade* e *paratradução*. Neste sentido, remetemos o leitor à obra de Yuste Frías intitulada *Traducción & Paratraducción* (2006), que permite conhecer mais a fundo realces anexados ao trabalho de Genette.

Aceita-se que as obras literárias ao serem desenvolvidas não se compõem exclusivamente de um texto único a ser lido. De fato, segundo Genette, todo texto passa a existir a partir de sua leitura. Por sua vez, toda leitura se realiza no âmbito de um contexto. Todo centro se define a partir de suas margens. Logo, admite-se que não é exatamente o centro que define as fronteiras, mas sim que o movimento dos entornos seja responsável pela fixação da obra. Entre os componentes que contribuem para a definição dos *status* do texto, destacam-se os paratextos. Essas espécies de aportes ao texto principal, de natureza textual, estabelecem íntima ligação com o objeto que envolvem, contribuindo para que tomem lugares definidos, formas e seja passível de produção de sentidos (ARAUJO, 2010). De acordo com Maite Alvarado (2004), trata-se de um dispositivo pragmático que, se por um lado, predispõe à leitura, por outro, acompanha o trajeto, compartilhando com o leitor suas construções e reconstruções de sentido.

Em termos de estratificação para estudo científico, os elementos paratextuais permitem compor uma extensa lista, abrangendo não somente o plano verbal, mas igualmente a esfera não-verbal que, aliás, mantém entre si, relação de continuidade, muito mais que relação de dependência. Os elementos que constituem o *paratexto* para Genette

(1997; 2009) seriam: *títulos – e intertítulos; o nome do autor; epígrafes; prefácios e posfácios; notas – de tradução, explicativas, de rodapé; citações; informações sobre o autor; glossários; bibliografia; ilustrações*, etc. – ao que denomina, especificamente, como *peritexto*; havendo ainda, além destes, mensagens situadas na parte externa da obra, como conversas e entrevistas, funcionando como uma espécie de suporte midiático; ou ainda sob a forma de comunicação privada, como correspondências ou diários, o que designa como *epitexto*. Genette resume o campo espacial do paratexto na fórmula: *paratexto = peritexto + epitexto* (GENETTE, 2009, p.12).

Além das categorias supraexplicitadas, Genette destaca o que denomina de *peritexto editorial*, rubrica que abarca aspectos comerciais e políticos que caracterizam o livro enquanto produto, entre os quais pode-se sublinhar a *capa, página de rosto e anexos, formato, composição*, e demais informações que tratam da realização material do livro e são, na maioria das vezes, de responsabilidade dos editores.

Nas palavras de Genette, o paratexto consiste em “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (2009, p.9). No capítulo seguinte serão feitas análises mais detalhadas de elementos paratextuais concernentes a obras publicadas a partir do romance *Genji Monogatari*, especificamente os *Títulos*, os *Intertítulos*, as *Capas*, os *Prefácios*, as *Notas – de Rodapé e de Tradutor*, além de alguns exemplos de Anexos. Estes aspectos constitutivos retomam o texto como força discursiva e, de certo modo, compõem a obra antes mesmo desta se tornar *livro*, como se o texto ficasse preso nas suas próprias franjas, conferindo-lhe, assim, existência (ARAÚJO, 2010).



4.2. Análise dos Paratextos

Neste capítulo, objetivando facilitar o cotejo entre os textos, serão apresentados quadros compostos pelo excerto em japonês moderno, seguido de sua transliteração, bem como de suas respectivas traduções para os idiomas selecionados, para que seja possível uma visualização paralela do material linguístico e uma visão contrastiva dos mesmos.

Da referida fração extraiu-se o *corpus* adotado para o desenvolvimento da pesquisa, composto especificamente pelo trecho inicial do primeiro parágrafo, do primeiro capítulo de *Genji Monogatari*.

Ressalta-se, contudo, que não se trata de uma ‘tradução comparada’ no sentido exato da expressão, uma vez que as traduções apresentadas não se caracterizam como traduções lineares, ou seja, a partir de uma mesma cópia como texto de base. Isto é, para as versões em português e em espanhol obteve-se a informação, fornecida pelos próprios tradutores ou editores, das fontes utilizadas para a composição das mesmas; no entanto, para as versões em japonês moderno, bem como para as edições em língua inglesa, embora haja pesquisas que nos revelaram indícios, não foi possível estabelecer, especificamente, a partir de qual material em japonês clássico foram elaboradas as traduções.

Com intuito de melhor exemplificar as fontes das quais foram extraídos os excertos, também serão dispostas as páginas referentes ao início do romance *Genji Monogatari* de todos os autores aqui abordados, e nas respectivas línguas escolhidas para a comparação, ou seja, a primeira página de cada edição do capítulo I, intitulado *Kiritsubo*, que podem ser encontradas nos **Anexos**, nas páginas finais desta pesquisa.

Quadro 1 (A e B): Texto em japonês

A:

<p>源氏物語 (Setouchi Jakuchō, 1996)</p>	<p><i>Genji Monogatari</i> (Transliteração)</p>
<p>一つの御代のことでしたか、女 御や更衣が賑々しくお仕えして おりました帝の後宮に、それほ ど高貴な家柄の御出身ではない のに、帝に誰よりも愛されて、 はなばなしく、優遇されていら っしゃる更衣がありました。</p>	<p><i>Itsu no miyo no koto deshitaka, nyōgo ya kōi ga niginigishiku otsukaeshite orimashita mikado no kōkyū ni, sorehodo kōki na iegara no goshusshin dewa nai noni, mikado ni dare yori mo ai sarete, hanabanashiku, yūgū sarete irassharu kōi ga arimashita.</i></p>

B:

<p>源氏物語 (Setouchi Jakuchō, 1992 – Ed. ilustrada)</p>	<p><i>Genji Monogatari</i> (Transliteração)</p>
<p>いじめられた更衣。 それは遠い遠い昔のお話です。 なんとという天皇、帝のときでし たか、宮中には多くのお妃がい て、自分こそは帝と愛されいよ うと競争していました。</p>	<p><i>Ijimerareta kōi.</i> <i>Sore wa tōi tōi mukashi no ohanashi desu.</i> <i>Nanto to iu tennou/mikado no toki deshita ka, kyūchū ni wa ooku no okisaki ga ite, jibun koso wa mikado ni ai sareyou to kyousou shiteimashita.</i></p>

Quadro 2: Traduções em inglês

<p><i>The Tale of Genji</i> Arthur Waley (1993)</p>	<p><i>At the Court of an Emperor (he lived it matters not when) there was among the many gentlewoman of the Wardrobe and Chamber one, who though she was not of very high rank was favoured far beyond all the rest;</i></p>
<p><i>The Tale of Genji</i> Edward G. Seindesticker (1992)</p>	<p><i>In a certain reign there was a lady not of the first rank whom the emperor loved more than any of the others.</i></p>
<p><i>The Tale of Genji</i> Royall Tyler (2001)</p>	<p><i>In a certain reign (whose can it have been?) someone of no very great rank, among all His Majesty's Consorts and Intimates, enjoyed exceptional favor.</i></p>

Quadro 3: Tradução em espanhol

<p><i>La Novela de Genji</i> Xavier Roca-Ferrer (2005)</p>
<p><i>En la corte de cierto emperador, cuyo nombre y año en que subió al trono omitiré, vivía una dama que, aun sin pertenecer a los rangos superiores de la nobleza, había cautivado a su señor hasta el extremo de convertirse en su favorita indiscutida.</i></p>

Quadro 4: Tradução em português

<p><i>O Romance de Genji</i> Lígia Malheiro (2008)</p>
<p><i>Na corte de um certo Imperador, cujo nome e ano em que ascendeu ao trono omitirei, vivia uma dama que, sem pertencer às classes superiores da nobreza, cativou o seu senhor, ao ponto de se converter na sua indiscutível favorita.</i></p>

Na presente prospecção, dentre as traduções em âmbito anglófono, denomina-se “**AW**” a edição de Arthur Waley (1993); “**ES**” a publicação seguinte, de Edward G. Seidensticker (1992); e “**RT**” a tradução subsequente, de Royall Tyler (2001). Adjacentes a estas, as versões em outros idiomas serão referenciadas como “**XRF**” para a edição em espanhol, de Xavier Roca-Ferrer (2005); e “**LM**” para a publicação em português europeu, de Lígia Malheiro (2008). Juntamente com as versões em japonês moderno lançadas por Setouchi Jakuchō, doravante, e respectivamente, nomeadas “**SJ-1**” para a edição ilustrada (1992), e “**SJ-2**” para a tradicional (1996), estas publicações compõem o *corpora* do estudo, naturalmente com referência ao texto em japonês clássico, de Murasaki Shikibu.

Conforme previamente mencionado na seção *Genji e as traduções*, a primeira tradução completa para a língua inglesa a partir do japonês clássico foi a de Arthur Waley, que obteve grande reconhecimento por ter sido a pioneira a trazer ao mundo ocidental o trabalho de Murasaki Shikibu, embora tenha sofrido diversas críticas por apresentar uma tradução em estilo livre, domesticando o texto original. Posteriormente, na edição de Edward G. Seidensticker, a tradução dos nomes dos quase 400 personagens fez com que o mesmo também sofresse críticas, embora tenha optado por uma tradução que aproxima o leitor do texto original. A última, de Royall Tyler, buscou respeitar o texto base, bem como os entornos histórico-culturais da narrativa. Todavia, para que isso fosse possível sem causar ‘estranhamento’ (BERMAN, 2007) ao leitor, ele adota, na prática, os procedimentos paratextuais propostos por Gérard Genette (2009), e faz constante uso de diversos recursos, apresentando, principalmente, inúmeras *notas de rodapé* ao longo de seu trabalho.

Outrossim, vale ressaltar que, se o texto em si é tido exclusivamente como responsabilidade do autor, o mesmo não sucede com o paratexto, uma vez que este depende, em alguns casos, unicamente do editor (GENETTE, 2009).

4.2.1. Títulos

Partindo-se à análise dos *Títulos*, é possível encontrar não somente diversas definições que os caracterizam, mas, sobretudo, o lugar que ocuparão; o momento de seu aparecimento; além de seus destinadores e destinatários – pois de acordo com Genette “[O] público não é o conjunto ou a soma dos leitores” (GENETTE, 2009, p.71), e sendo assim, engloba, igualmente – e por vezes de forma muito ativa –, “pessoas que não o leem necessariamente, [...] mas que participam de sua difusão e, portanto, de sua ‘recepção’ ” (ibid, p.72). Se o texto é o objeto da leitura, o *título*, bem como o *nome do autor*, é o objeto da circulação, sendo dirigido para um público que vai muito além dos leitores.

Tratando-se de literatura, há casos em que é possível encontrar títulos traduzidos para outras línguas que diferem sobremaneira de seu original. Todavia, entre as versões analisadas de *O Romance de Genji*, tal situação não foi encontrada, haja vista que estas, apesar dos distintos idiomas, optaram por uma tradução literal do mesmo, à exceção de Arthur Waley (1993), que, deliberadamente, propõe um título mais extenso – *The Tale of Genji: A novel in six parts* –, em virtude de sua obra ter sido publicada separadamente em seis volumes, que foram: *The Tale of Genji*; *The sacred tree*; *A wreath of cloud*; *Blue trousers*; *The lady of the boat*; e *The bridge of dreams*, respectivamente; o que foi motivo de crítica por Seidensticker na *Introdução* de sua obra, em que afirma não haver justificativa no original para tal subdivisão:

A tradução de Waley foi lançada em seis volumes, cada um com um título distinto, sugerindo histórias independentes, porém relacionadas [...]. Não há base no original que justifique tal proposição. O romance não apresenta qualquer outra divisão formal além dos 54 capítulos (SEIDENSTICKER, 1992, xiii. Tradução de nossa autoria)⁴⁴.

⁴⁴ Texto Fonte: “*The Waley translation came out in six volumes, each with a separate title, suggesting independent but related stories [...]. There is no basis in the original for such an arrangement. The novel contains no formal divisions other than the fifty-four chapters*”.

A tabela a seguir apresenta os *Títulos* escolhidos para as edições adotadas na pesquisa, e que compõem o *corpora* a ser analisado.

Título	Autor/Tradutor	Idioma
源氏物語上 (少年少女古典文学館) <i>Genji Monogatari-jō</i> (<i>Shōnen Shōjo Koten Bungakukan</i>) (edição ilustrada)	Setouchi Jakuchō	Japonês
<i>Genji Monogatari</i>	Setouchi Jakuchō	Japonês
<i>The Tale of Genji – A novel in six parts</i>	Arthur Waley	Inglês
<i>The Tale of Genji</i>	Edward Seidensticker	Inglês
<i>The Tale of Genji</i>	Royall Tyler	Inglês
<i>La Novela de Genji</i>	Xavier Roca-Ferrer	Espanhol
<i>O Romance de Genji</i>	Lígia Malheiro	Português

Tabela 2: Títulos das edições que compõem o *corpora* da pesquisa

No que diz respeito aos *Títulos*, há, de certa forma, determinado padrão sobre qual ‘lugar’ da obra deveria ser reservado ao título, surgindo quatro locais quase obrigatórios e, segundo as palavras de Genette, “sofrivelmente redundantes”, que seriam: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto, em que, a princípio, apareceria sozinho (GENETTE, 2009, p.63).

Porém, independentemente de sua localização ou redundância, o *Título*, dentre outros, trata-se de elemento paratextual ímpar, que pode atuar como ‘isca’, como um convite à leitura, ou mesmo determinar a interpretação da literatura, representando a magnitude do texto que se tem em mãos. De acordo com Genette (2009), as obras literárias nunca se apresentam como um texto desnudo, estando sempre cercadas destes aparatos que as completam ao mesmo tempo em que as protegem. Segundo suas palavras:

Esse aparato, que muitas vezes é visível demais para ser percebido, pode atuar sem que seu destinatário o saiba. E, no entanto, frequentemente o que está em jogo nele é importante: como

leríamos *Ulysses* se ele não se chamasse *Ulysses*? (GENETTE, 2009, quarta capa).

Concomitantemente, se os paratextos apresentam os textos, as paratraduções apresentam as traduções, possibilitando sua existência e assegurando sua presença material no mundo editorial. A paratradução⁴⁵ seria tudo aquilo que possibilita que uma tradução seja publicada, e se apresente como tradução ao público em geral, e especificamente, a seus leitores. É graças à paratradução que se assegura a recepção da tradução, bem como seu consumo. Se para Genette (2009) não existe texto sem paratexto, da mesma forma não haveria jamais uma tradução sem sua correspondente paratradução (YUSTE FRÍAS, 2006, p.196-197).

Para Yuste Frías, o principal objetivo da criação do conceito de paratradução seria o de nos lembrar e enfatizar a função que apresentam os elementos paratextuais na tradução, a saber, a sua participação, juntamente com o texto, na construção do sentido de um trabalho publicado, e segue afirmando que, assim como os elementos paratextuais contribuem “para a estrutura da concepção e representação das atividades de tradução [...], a paratradução é o que faz uma tradução parecer como uma tradução completa no mundo da edição”⁴⁶, criada, desde o início, com o propósito de analisar o tempo e o espaço necessários para traduzir qualquer paratexto que “cerca, envolve, acompanha, estende, introduz e apresenta o texto traduzido”⁴⁷ (idem, 2012, p.118. Tradução de nossa autoria).

Outrossim, concepções e regras acerca do sentido dos textos podem variar de uma época a outra, de um espaço cultural a outro e, conseqüentemente, de uma língua a outra, seja em função de determinados paratextos, ou das representações de certo conjunto de unidades verbais ou icásticas, ou simplesmente produções materiais que, dentro do espaço do texto, o envolvem ou o acompanham – os peritextos; e paralelamente, fora deste espaço, fazem referência a ele em

⁴⁵ Paratradução trata-se de um novo termo abordado nos Estudos da Tradução que contribuiu para a criação do grupo de pesquisa *Translation and Paratranslation* (T&P) na Universidade de Vigo, Espanha. Maiores informações disponíveis em <http://www.paratraduccion.com>.

⁴⁶ Texto original: “*to the structuring of the conception and representation of translation activities [...], paratranslation is what makes a translation appear as a complete translation in the publishing world*”.

⁴⁷ Texto original: “[...] *surrounds, wraps, accompanies, extends, introduces and presents the translated text*”.

outros espaços externos físicos e sociais virtualmente ilimitados – os
epitextos (ibid, 2006).



4.2.2. Intertítulos

Em análise sobre os aparatos paratextuais, Genette (2009) compara os *Intertítulos* aos próprios *Títulos* em si. Embora os designe como *Títulos Internos*, dada sua relevância alerta para as observações que estes igualmente exigem, porém com características particulares.

Diferentemente do *Título* principal, cujo público é generalizado, com alcance além do círculo de leitores, os *Intertítulos* são acessíveis somente àqueles que têm em mãos o texto a ser lido. Entretanto, ao contrário do *Título* geral – indispensável à existência material ou social do livro –, os *Intertítulos* não são considerados uma condição absoluta do texto. Embora sejam responsáveis por nomear seções, capítulos, poemas, novelas e demais partes, atesta-se que sua presença é possível sem, no entanto, ser obrigatória. Todavia, apesar de não serem critério obrigatório, ressalta-se que há casos em que sua ausência poderia causar certa confusão, fazendo com que o leitor viesse a crer se tratar de uma narrativa contínua – quando não o seria –, como é o caso aqui abordado (GENETTE, 2009, p.261).

Através de análise ampla, no caso de *O Romance de Genji*, comparando-se os textos dos três autores de língua inglesa supramencionados, observou-se de forma evidente que “**ES**” não recorre a paratextos para respaldar cientificamente suas decisões tradutológicas referentes a questões cuja resolução parece complexa. Diferentemente, “**RT**” apresenta volume considerável de notas elucidativas. Tal situação pode ser verificada dentre as obras aqui pesquisadas, justamente com relação aos paratextos editoriais que se apresentam sob a forma de *Intertítulo*, ou seja, no caso aqui referenciado, o *Título* de cada um dos 54 capítulos do livro.

Com relação às traduções referentes ao *Intertítulo Kiritsubo*, ponto acima aludido, observou-se não haver concordância entre os autores. Verifica-se que foram empregadas a forma em japonês, como o faz “**AW**”, escrito em *rōmaji*, acompanhada de nota paratextual, que, no entanto, não tem o objetivo de esclarecer ou familiarizar o leitor com o significado do vocábulo *Kiritsubo*, mas sim, apresentando-se o tradutor como um ‘conselheiro’, advertindo ao leitor sobre como o referido capítulo deve ser lido/interpretado, como a seguir:

Kiritsubo ¹

¹ *This chapter should be read with indulgence. In it Murasaki, still under the influence of her somewhat childish predecessors, writes in a manner which is a blend of the Court chronicle with the conventional fairy-tale.* (WALEY, 1993, p.7)

Enquanto que “**ES**” (1992, p.7), apresenta o *Intertítulo* simplesmente traduzido por “*Paulownia Court*”. Muito embora não faça parte do *corpus* desta pesquisa, vale mencionar que a edição de Suematsu Kenchō (2000) também traduz o nome do capítulo para “*The chamber of Kiri*”, utilizando-se do recurso de nota de rodapé desde o início, no próprio *Intertítulo*, explanando o significado de *Kiri* ⁴⁸.

Diferentemente, na opção adotada por “**RT**”, o *Intertítulo* aparece na página que antecede o início do texto, como um “anterrosto” (olho), escrito em japonês romanizado, acompanhado de sua tradução “*The Paulownia Pavilion*”, e seguido da explanação acerca do significado dos ideogramas que compõem o termo *Kiritsubo*, bem como esclarecimentos referentes ao vocábulo propriamente dito. Deste modo, utiliza-se do recurso paratextual com intuito de nos introduzir o (*Inter*)*Título* do primeiro capítulo dando ênfase à sua importância, e discorre:

Kiri means “paulownia tree” and *tsubo* “a small garden between palace buildings”. *Kiritsubo* is therefore the name for the palace pavilion that has a paulownia in its garden. The Emperor installs Genji’s mother there, so that readers have always called her *Kiritsubo no Kōi* (the *Kiritsubo Intimate*), although the text does not. (TYLER, 2001, p.3).

Igualmente como o exemplo da tradução de Suematsu Kenchō mencionado anteriormente, apesar de não constituir-se como parte do *corpus* deste estudo, vale mencionar que a edição em espanhol de Jordi Fibla (2005) – *La Historia de Genji* – utiliza-se, de forma idêntica, do

⁴⁸ A referida Nota de Rodapé de Suematsu Kenchō traz o seguinte conteúdo: “The beautiful tree, called *Kiri*, has been named *Paulownia Imperialis*, by botanists” (KENCHŌ, 2000, p.19).

mesmo recurso adotado por Tyler, apresentado em página anterior ao início do capítulo propriamente dito⁴⁹. Além deste exemplo, podemos também, a título de curiosidade, citar a versão em português europeu de Carlos Correia Monteiro de Oliveira (2008) – *O Romance do Genji* –, que traz em seu intertítulo: “Livro I – A dama do pavilhão das paulónias¹”, dando início ao amplo uso de recursos paratextuais através de notas explicativas, sendo possível encontrar o conteúdo desta primeira na página 39 de sua tradução, ao final do primeiro capítulo⁵⁰ (OLIVEIRA, 2008, p.21).

Já na versão espanhola adotada para esta pesquisa, Xavier Roca-Ferrer (2010) opta por trazer o *Intertítulo* traduzido por “*El pabellón de las Paulonias*” em primeiro plano, seguido da versão em japonês *Kiritsubo* logo abaixo, para, então, dar início ao texto.

Não obstante verificarmos que no índice da edição de Lígia Malheiro (2008) alguns dos 54 capítulos tenham sido traduzidos para o português europeu, no caso do primeiro capítulo, a autora opta por

⁴⁹ Na referida página encontra-se o Intertítulo “*Kiritsubo – El pabellón de la paulonia*”, seguido de seu texto explicativo: “*Kiri* significa <<paulonia>>, y *tsubo*, <<un pequeño jardín entre edificios palaciegos>>. Así pues, *Kiritsubo* es el nombre del pabellón de palacio en cuyo jardín se alza una paulonia. El emperador instala en ese lugar a la madre de Genji, y por ello los lectores la han llamado siempre *Kiritsubo* no *Kōi* (la íntima de *Kiritsubo*), aunque esa denominación no figura en el texto. (FIBLA, 2005, p.35).

⁵⁰ Na nota explicativa em questão, encontra-se o seguinte texto: “Dividimos a obra em <<Livros>> e não <<Capítulos>>, porque, originalmente, na língua japonesa, falava-se de *maki* (literalmente <<rolo>>, ou seja, <<volume>>), pois os manuscritos apresentavam-se na forma de largas faixas de papel com cerca de trinta centímetros e de comprimento variável consoante a espessura e a qualidade da matéria, mas nunca com mais de uma dezena de metros, a fim de poderem ser mais facilmente manuseadas – à medida que se procedia à leitura, o rolo era desenrolado com a mão esquerda para ser enrolado com a mão direita, à volta de um eixo de madeira, muitas vezes laqueada, mais raramente de marfim ou de jade.

Muitos desses comportam um título inspirado, regra geral, pela designação atribuída a uma das personagens, ou a um poema nele contido, tratando-se muitas vezes das companheiras do herói. Como explicámos no prefácio, optámos por vezes, não só no caso dos títulos como ao longo de todo o texto, e como tantos outros tradutores, pela utilização do nome próprio, a fim de facilitar a leitura e a compreensão da obra. Aliás, as personagens da Corte começam sempre por ser designadas pelo seu título, função ou posto, sendo considerada grosseira a utilização do seu nome.

mantê-lo exatamente como no original – porém em escrita romanizada: Kiritsubo – logo abaixo da referência “Capítulo 1”.

Deste modo observa-se que, apesar destas duas últimas traduções terem adotado como fonte de referência as versões em inglês previamente analisadas, isto não significa que tenham seguido os mesmos padrões editoriais em sua forma estética.

Nas publicações de Setouchi Jakuchō, em japonês moderno, encontramos uma diferente apresentação do seu intertítulo entre as duas versões analisadas. Na versão tradicional “**SJ-2**” (1996), o “anterrosto” – ou olho – que antecede o início do texto traz, de forma simples – característica típica da sociedade japonesa, em que o belo está na simplicidade –, os ideogramas correspondentes a Kiritsubo (桐壺); já na edição ilustrada “**SJ-1**” (1992), cuja quantidade de aparatos paratextuais é abundante, a autora traz o nome do intertítulo junto ao texto, contando com o apoio do recurso denominado *furigana*, explanado a seguir.

Se para Genette (2009) – que à época de *Seuils* (1987) analisou principalmente a literatura francesa –, os elementos paratextuais apresentam-se sob a forma de *títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, notas diversas, epígrafes, ilustrações* e diversos outros, no caso do idioma japonês existe ainda um outro aparato muito utilizado, em virtude, justamente, da língua ser composta por símbolos ideográficos – o que, por vezes, dificulta a leitura de quem não conhece tal caractere. Este auxílio é conhecido por *furigana* – ou *ruby text*.

Furigana ふりがな é o recurso utilizado para esclarecer a leitura de determinado *kanji* 漢字 (ideograma), indicando sua pronúncia. Utiliza-se, normalmente, a forma escrita em *hiragana* ひらがな acima, ou ao lado, do caractere ideográfico, em situações em que a leitura possa ser considerada difícil, caso o ideograma tenha mais de uma leitura ou não seja mais tão utilizado atualmente. Embora seja adotada também em leituras tradicionais, é comumente utilizada como recurso para literaturas destinadas a crianças (ou estrangeiros), cujo domínio da língua ainda não é considerado amplo.

Utilizando-se sem parcimônia dessa ferramenta em sua edição ilustrada (1992), em busca de um público-alvo menos ‘experiente’, Setouchi Jakuchō não somente faz uso de tal recurso no *Intertítulo*, como introduz, por conta própria, uma expressão que não está presente em outros originais – nem mesmo em seu próprio –, manifestando, presumidamente, certo sentimento de piedade com relação às agruras

que viria a sofrer a personagem, antes mesmo de dar início ao texto, como pode ser visto a seguir:

桐きり
壺つぼ

いじめられた更衣こうい。
それは遠い遠い昔むかしの
お話です。〔…〕

Fonte: SETOUCHI, 1992, p.12

A expressão いじめられた更衣 *ijimerareta kōi* pode ser traduzida ao português por: [a dama (da corte) que era/foi maltratada]. Adotando tal opção, a autora emite um ‘toque pessoal’ ao texto.

Na perspectiva paratextual, tal motivação pode não se enquadrar nos recursos exemplificados no capítulo anterior *Paratextos Editoriais*, mas observa-se que, desta forma, o texto é ampliado pelos elementos que o envolvem – como os exemplos supracitados. Um elemento do paratexto pode comunicar uma simples informação, uma intenção ou mesmo uma interpretação.

Os *Intertítulos* adotados por cada um dos tradutores aqui cotejados, em suas respectivas edições, podem ser visualizadas através das ilustrações a seguir:

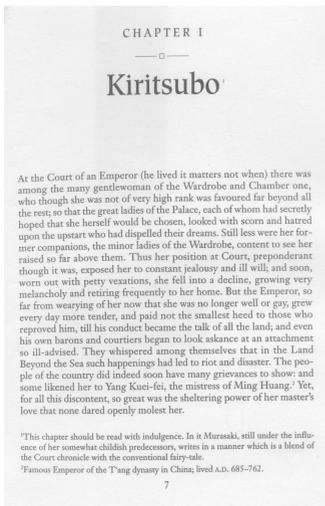


Figura 10
Arthur Waley (1993)

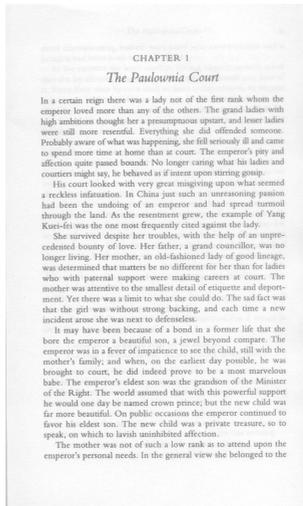


Figura 11
Edward Seidensticker (1992)

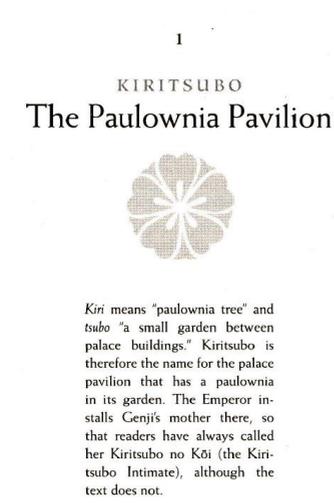


Figura 12
Royall Tyler (2001)

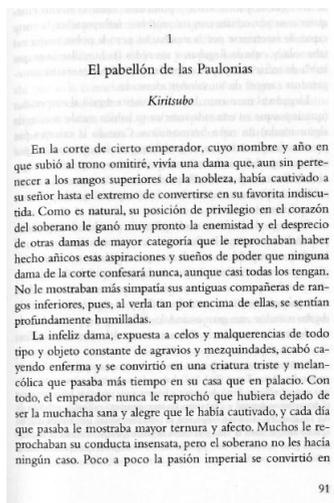


Figura 13
Xavier Roca-Ferrer (2010)

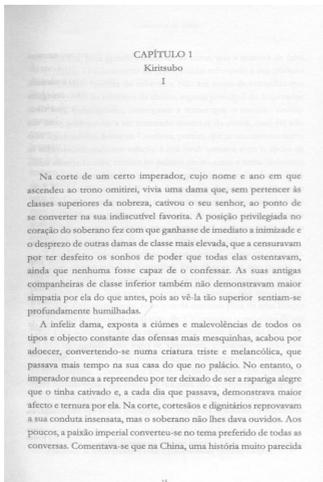


Figura 14
Lígia Malheiro (2008)

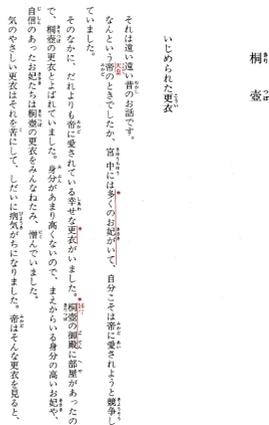


Figura 15
Setouchi Jakuchō (1992)
Edição ilustrada



Figura 16
Setouchi Jakuchō (1996)



4.2.3. Capas

Dando continuidade à análise sobre algumas das diferenças entre as obras, originais e traduções, às quais, certamente, existem outras tantas afins, pretende-se evidenciar, através deste trabalho, os distanciamentos encontrados em contrastes linguísticos como o proposto, sejam de caráter semântico, lexical, ou mesmo no que diz respeito à apresentação paratextual e estética, como o caso das *Capas*, apresentadas a seguir, tendo em vista que a paratradução implica ao tradutor ler, interpretar e paratraduzir qualquer tipo de código semiótico que esteja ao redor do texto em suas margens e/ou no “limiar da tradução” (YUSTE FRÍAS, 2012).

A fim de traduzir recursos paratextuais, o profissional de tradução deveria desenvolver uma capacidade que vem sendo negligenciada, a qual Ritta Oittinen denomina “visual literacy” (ibid, p.120). O aspecto visual de uma obra literária não estaria restrito às formas e às cores de seus peritextos icônicos apresentados em sua publicação. Segundo Yuste Frías (2012), quando Oittinen se refere a este aspecto, diz respeito a uma abordagem visual muito mais ampla que simples palavras e figuras, abrangendo toda a aparência visual do livro, o que incluiria detalhes como estruturas fraseológicas e mesmo a pontuação adotada; ao que Yuste Frías corrobora afirmando que mesmo o mais sutil detalhe tipográfico torna-se um elemento paratextual que deveria ser lido, interpretado e paratraduzido. Neste sentido, apresenta o que denomina de ‘Ortotipografia’⁵¹ como sendo um recurso de paratexto essencial em tradução, já que cada caractere tipográfico escrito, seu tamanho e seu estilo, contribuiria não somente para a legibilidade da tradução, mas também para o sucesso – ou fracasso – da apresentação do primeiro e mais importante paratexto de um livro, ou seja, sua *Capa* e seu *Título*. De acordo com suas palavras: “O efeito global do impacto e recepção da versão final do trabalho de um tradutor depende muito de uma paratradução boa ou ruim, dentre as diversas culturas ortotipográficas [...]”⁵² (YUSTE FRÍAS, 2012, p.120. Tradução de nossa autoria).

⁵¹ Informações sobre *Ortotipografia para Tradutores* podem ser encontradas em <http://www.joseyustefrias.com/docu/docencia/OrtotipografiaJoseYUSTEFRIAS.pdf>

⁵² Texto original: “*The global effect of impact and reception of the final version of a translator’s work greatly depends on the good or bad paratranslation of the diverse orthotypographic cultures [...]*”.

Em direção semelhante, segundo Roland Barthes (1978), dentro da área da semiologia, a parte que melhor se desenvolveu teria sido a análise das narrativas, podendo estas, segundo ele, prestar serviços à História, à etnologia, à crítica dos textos, à exegese, além da iconologia, pois afirma que “toda imagem é, de certo modo, uma narrativa” (BARTHES, 1978, p.39). Deste modo, com base nos postulados de Yuste Frías e Barthes, ao analisarmos algumas edições traduzidas de *Genji Monogatari*, pode-se inferir que a narrativa literária começa na *Capa*.

Independente do idioma, da cultura, do tempo ou do espaço em que se encontram inseridos, textos literários criam imaginários graças a seus paratextos – que os apresentam, os introduzem, os circundam e os completam, tornando-se, muitas vezes, tão importantes quanto os textos propriamente ditos.

No caso de *O Romance de Genji*, foi possível encontrar diversas modalidades de apresentação visual. De um modo geral, nas publicações em língua japonesa, a maioria das edições apresentava-se subdividida em diversos volumes, com capa dura, revestida de tecido em tom sóbrio – como vinho, verde ou azul escuro –, trazendo o *Título* e *Volume* da obra, além do nome do autor/tradutor, na capa e na lombada, como são os exemplos das edições de Yosano Akiko (1969); Tanizaki Junichirō (1961); Setouchi Jakuchō (1996); e da obra em japonês clássico, datada de 1654, disponível no sítio da Biblioteca Digital Mundial <<http://www.wdl.org/pt/>>, que pode ser conferida a seguir:



Figura 17
Japonês clássico (1654)
Encadernação em capa dura.

Talvez por se tratar de obra literária de conhecimento geral do público japonês, os padrões dispensem recursos ilustrativos, à exceção da edição ilustrada de Setouchi Jakuchō (1992), vislumbrada abaixo, cujo objetivo era atingir um público específico, diferenciado e jovem, utilizando-se de diversos atrativos paratextuais, tanto em seu peritexto, quanto no epitexto.



Figura 18
Setouchi Jakuchō (1992)
Encadernação em brochura, ilustrada.

Os autores de língua inglesa, Arthur Waley (1993) com seus 6 volumes, e Royall Tyler (2001), apresentam a mesma proposta das versões japonesas: além da tradicional capa dura revestida de tecido, trazem o recurso de uma capa extra em papel ilustrado, conforme verificamos a seguir:

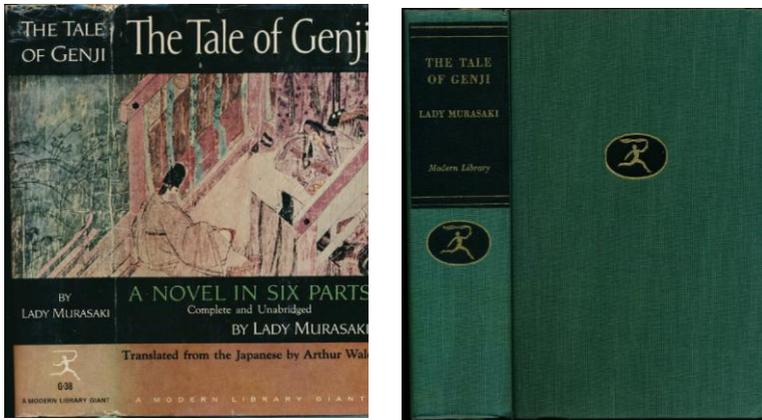


Figura 19

Arthur Waley (1993). Encadernação de capa dura, em tecido, com a gravação do Título e o Volume da obra na lombada, com acabamento extra em papel ilustrado.

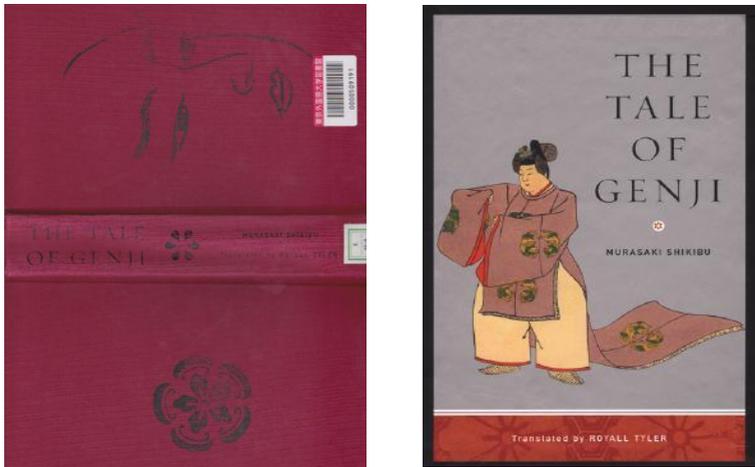


Figura 20

Royall Tyler (2001). Encadernação de capa dura, em tecido, com a gravação do Título e o Volume da obra na lombada, com acabamento extra em papel ilustrado.

Já nas edições lançadas na Europa, verifica-se um padrão de capas com belas e delicadas ilustrações – como a de Edward G. Seidensticker (1992); outras que remetem, de certo modo, à representação do simbolismo feminino da obra – embora a trama tenha como protagonista um homem, o Príncipe Genji, *Genji Monogatari* foi o primeiro romance literário escrito por uma mulher, Murasaki Shikibu, e retrata, em primeira instância, as relações amorosas vivenciadas com as damas da corte –, como a versão de Lígia Malheiro em português europeu (2008), com pintura de Osamu Tatematsu. Outros se apresentam com ilustrações que retratam cenas da história em si, como é o caso de alguns lançamentos em demais idiomas, exemplos que podem ser conferidos adiante:

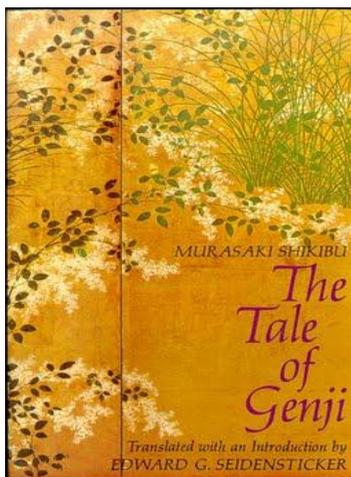


Figura 21
Edward Seidensticker (1976).
Encadernação em brochura,
ilustrada.

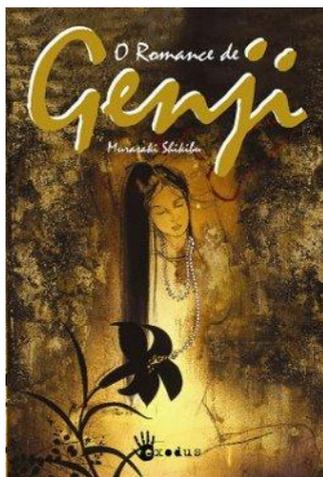


Figura 22
Lígia Malheiro (2008).
Encadernação de capa dura, com
acabamento extra em papel
ilustrado.

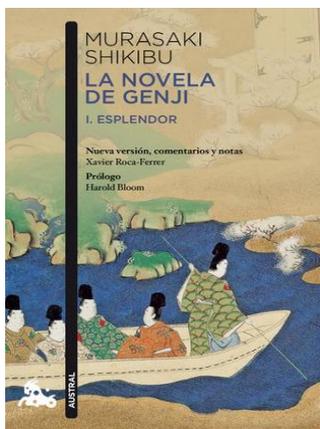


Figura 23
Xavier Roca-Ferrer (2010).
Encadernación en brochura.

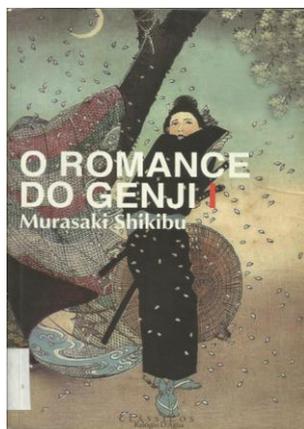


Figura 24
Carlos Correia de Oliveira (2008).
Encadernación de capa dura,
ilustrada.



Figura 25
René Sieffert (1988).
Encadernación en brochura.

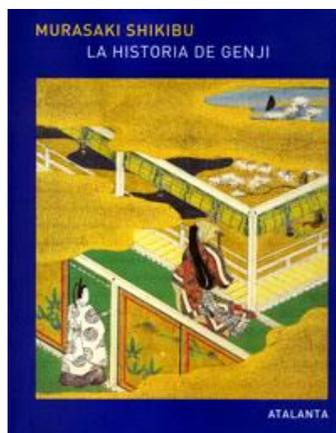


Figura 26
Jorge Fibla (2005).
Encadernación de capa dura, con
acabamento en papel ilustrado.

Tendo apresentado, dentre tantos, seletos números de elementos paratextuais encontrados na obra *Genji Monogatari* e em algumas de suas traduções, as análises poderiam ainda seguir além, haja vista que tais recursos não se limitam a *Títulos, Intertítulos e Capas*⁵³. Nas obras pesquisadas encontram-se também, de forma abrangente e, por que não dizer abundante, outros tipos de paratextos, muitos sob a forma de anexos, como *Mapas da localização geográfica* da província onde teria se passado o romance; *Mapas do interior do palácio*, de forma que o leitor pudesse se transportar e vivenciar *in loco* onde se davam as festas, encontros e fatos; *Lista dos capítulos* e sua tradução; *Glossários* diversos com explicações a cerca de termos que o tradutor/autor considerava importante esclarecer – como nomes dos personagens, bem como os cargos ocupados por estes; de elementos da natureza; de termos próprios da cultura, que talvez o distanciamento linguístico, espacial e cultural trouxesse incertezas quanto à sua compreensão; e obviamente o *Prefácio* e *Posfácio*, que trazem, grosso modo, a impressão pessoal de cada tradutor, suas justificativas para a tradução e publicação da obra, além de alguns dos obstáculos encontrados durante o percurso tradutório, como por exemplo, os poemas presentes no texto, pois como afirma Seidensticker: “Poemas são frequentemente intraduzíveis”, e segue dizendo que isso não deveria ‘nos’ surpreender, já que “o movimento do traduzível para o intraduzível tende a seguir paralelamente com o da prosa à poesia”⁵⁴ (SEIDENSTICKER, 1992, xv. Tradução de nossa autoria).



⁵³ Ressalta-se que existem, ainda, diferentes capas para os mesmos autores (de edições lançadas em diferentes anos de publicação, edições especiais, de bolso, etc.), porém nem todas foram apresentadas aqui, e dentre as que foram, algumas estão sendo listadas a título de ilustração, não tendo sido, necessariamente, utilizadas para o desenvolvimento desta pesquisa.

⁵⁴ “*The poems are frequently untranslatable*”; “*for the movement from the translatable to the untranslatable tends to run parallel with that from prose to poetry*”.

4.2.4. Prefácios

Muito embora o título de um romance possa, eventualmente, ser a instância cuja força ilocutória condensa maior informação, e o faça de forma imediata, o *Prefácio*, em medida similar, apresenta-se, muitas vezes, como um dispositivo criador de regras, de compromissos, de expectativas e até de postos e pressupostos interpretativos, logo: fornecidos previamente, sendo passíveis de gerar condicionamentos quando do processo de leitura e representação.

Genette designa *Prefácio* toda espécie de texto liminar que venha antecedendo o texto que segue, ou, ainda, que seja posterior a este, sendo denominado neste caso, *Posfácio*, podendo ter sua produção autoral ou, muito comumente, alógrafa (GENETTE, 2009, p.145).

Diferentemente do *Título* e mesmo do *Nome do autor* – paratextos canônicos e tradicionais e, logo, considerados, por *default*, indispensáveis à literatura –, os *Prefácios*, por sua vez, assim como os previamente mencionados *Intertítulos*, não se caracterizam como aparatos obrigatórios. Em alguns casos, esta prática se manifesta através de um texto que antecede o texto literário; porém, em tempos remotos, encontramos certos tipos de textos prefaciais sem assinalar tal posição de destaque, aparecendo inserida no próprio texto – em seus inícios, ou eventualmente na parte final – “através de declarações pelas quais o autor apresenta e às vezes comenta sua obra” (ibid, p.147).

Destacam-se o ‘lugar’ do *Prefácio* – preliminar ou pós-liminar; o ‘momento’ de sua elaboração – normalmente escritos após o texto a que se referem; seu público ‘destinatário’, dentre outras características que variam conforme o tipo de *Prefácio* adotado, mas ressalta-se que, ainda que não seja tido como paratexto obrigatório, sua relevância como tal é concreta, o que pode ser atestado através do exemplo encontrado na obra de Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967), traduzido em 1976 para o inglês pela indiana Gayatri C. Spivak, cujo prefácio se tornou notório por conter nada menos que 90 páginas – enquanto o texto principal comporta 354.

Mas “afinal de contas, o que fazem os prefácios?” é a pergunta originalmente feita por Derrida em *La Dissémination* (1974), e repetida por Genette, que chega à conclusão de que as funções prefaciais diferem conforme os tipos de prefácio, “determinados, ao mesmo tempo, por considerações de lugar, de momento e de natureza do destinador” (GENETTE, 2009, p.175), não caracterizando-se estas distinções,

todavia, como rigorosas ou estanques. Porém, “a mais importante, talvez, das funções do prefácio original consiste numa interpretação do texto pelo autor, ou se se preferir, numa declaração de intenção.” (GENETTE, op.cit., p.196).

Embora algumas *nuances* – mais comumente de ordem conotativa – façam a distinção entre os diversos termos, Genette cita uma longa lista de parassinônimos para *Prefácio*, a saber: *introdução, nota, apresentação, preâmbulo, discurso preliminar*, dentre outras (ibid, p.145).

Sendo assim, em análise dos *Prefácios* encontrados nas traduções que compõem o *corpus* desta pesquisa, temos, inicialmente, a edição em português de Portugal, traduzida e publicada por Lígia Malheiro (2008), que traz em sua *Nota Editorial* (p.5) a declaração de que *O Romance de Genji* constitui um desafio para qualquer tradutor em razão de suas especificidades, e que por esta razão, na referida versão, menciona o esforço havido no sentido de simplificar o texto e a linguagem, adotando, sempre que possível, uma estrutura mais fluida e inteligível ao leitor contemporâneo. E nos esclarece que para tanto, teriam sido tomadas como referência algumas adaptações anteriores, como a tradução inglesa de Arthur Waley (1935); a americana de Edward G. Seidensticker (1976); a do britânico Royall Tyler (2001); além da espanhola de Xavier Roca Ferrer (2005) – que de acordo com a referida *Nota*, fora realizada a partir da versão de Waley, mais profusa e detalhadamente anotada. Os editores explicam ainda que, como seria de se esperar, as versões mencionadas são muito ‘parecidas’ umas com as outras, mas não ‘coincidem’ completamente entre si, e que para a tradução, optaram quase sempre pela explicação que parecia adequar-se melhor ao contexto em questão, ou mesmo por uma tradução que mais os agradasse.

Ainda na mesma *Nota Editorial*, segue-se a ‘confissão’ de que teriam, tradutora e editores, assumido o risco de preencher lacunas consideradas pontuais, ou mesmo de efetuar pequenos cortes, de forma a evitar redundâncias e facilitar a compreensão da história, não deixando, todavia, de advertir o leitor acerca de tais mudanças⁵⁵. Tal decisão nos induz a refletir sobre a importante distinção entre tradução e adaptação, remetendo-se esta última à noção de “um texto inspirado em um texto fonte, mas que não é, porém, controlado por tal texto” (COSTA, 2005,

⁵⁵ Fonte: Nota Editorial, em *O Romance de Genji*, V.N. Gaia: Exodus, 2008, p.6.

p.27), pois em casos assim, quando a ótica de trabalho do profissional autor-tradutor favorece o público-alvo, i.e., o leitor, e seu contexto domiciliar, em detrimento do original e seu contexto alienígena, a obra passa a se caracterizar não como uma tradução em sua concepção conceitual, mas sim como uma adaptação⁵⁶.

A teórica Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), nos descreve que:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, [...] e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas (HUTCHEON, 2013, p.9).

Por fim, à *Introdução* de *O Romance de Genji*, cuja autoria é de Andreia Fonseca, situa o leitor aos entornos do enredo, à vida levada na época da aristocracia imperial, aos costumes sociais e culturais, dando sequência ao tema central da narrativa e à autora, para, enfim, com nada mais que 6 páginas para tais textos introdutórios, dar início à narrativa, porém não antes de fazer o seguinte comentário: “Mais palavras para quê? A descoberta é do leitor...” (MALHEIRO, 2008, p.10).

Já na versão em espanhol, com tradução de Xavier Roca-Ferrer (2010), percebe-se a nítida importância que tradutor e editores concedem aos (para)textos que antecedem a narrativa. Um *Prólogo* de Harold Bloom, antecedendo o texto principal, enaltece sobremaneira não somente a obra em si, mas a autora, engrandecendo-os e comparando-os

⁵⁶ “**Adaptation** – A term traditionally used to refer to any TT in which a particularly FREE translation strategy has been adopted. The term usually implies that considerable changes have been made in order to make the text more suitable for a specific audience (e.g. children) or for the particular purpose behind the translation [...] (Fonte: MARK, S. & COWIE, M. *Dictionary of Translation Studies*. UK, Manchester: St. Jerome, 1997; p.3).

incansavelmente à ‘busca’ de Proust; oferece comentários sobre Murasaki Shikibu que perpassam de Virginia Woolf à Freud, comparando *La Novela de Genji* a Dom Quixote, de Cervantes, e até mesmo conceituando-a como uma espécie de Bíblia secular da cultura japonesa (ROCA-FERRER, 2010, p.11-19).

Seguem-se comentários de Ichijo Kaneyoshi (1402-1481) – político, poeta, crítico e filólogo, que dedicou nada menos que 30 livros a *Genji*; além de citações de Miklós Szentkuthy (1908-1988) – um dos mais renomados escritores húngaros do sec. XX (ibid, p.21-22).

Na sequência, o tradutor Roca-Ferrer apresenta sua *Introdução*. Diferentemente da edição em português, em que o texto introdutório mostrava-se sucinto, esta edição oferece um total de 52 páginas para o *Prefácio* (p.23-75). Desta forma, o capítulo *Kiritsubo* transcorre somente a partir da página 91 do Volume I – *Esplendor*. Por meio das páginas iniciais, introduz: Murasaki Shikibu e sua obra *Genji Monogatari*; o Período Heian; o marco político: os Fujiwara; a sociedade Heian; o matrimônio e a poligamia; as religiões de Genji; o culto à natureza; o requinte Heian; o romance e suas interpretações; sua autora; *Genji Monogatari* e a posteridade; e por fim, em *Nuestra versión*, Roca-Ferrer fornece informações acerca de sua tradução, e principalmente de obstáculos encontrados, devido ao distanciamento envolvendo as línguas em questão. Afirma que:

Se toda tradução é, de algum modo, uma recriação do original, uma tradução do japonês o seria duplamente. Isto se deve às características desta língua, que, desde suas mais remotas origens, funcionou independentemente da precisão do chinês ou da maioria das línguas indo-europeias. (ROCA-FERRER, 2010, p.70. Tradução de nossa autoria).⁵⁷

Destarte as particularidades típicas do idioma nipônico, que o torna tão distante de línguas ocidentais – como o espanhol, o português e o inglês aqui abordados –, a poesia clássica, típica da época, que

⁵⁷ Texto original: “Si toda traducción es, de algún modo, una recreación del original, una traducción del japonés lo es doblemente. Ello se debe a las características de esta lengua, que, desde sus orígenes más remotos, ha funcionado al margen de la precisión del chino o de la mayoría de las lenguas indoeuropeas.”

integra a narrativa, com seus mais de 800 poemas, constitui-se como outro grande obstáculo, devido a suas características lacônicas, baseadas em meras sugestões. E por esta e outras razões justifica que “Diante de um texto com tais características, o tradutor ocidental não encontra remédio que não seja ‘recriá-lo’ à sua maneira.”⁵⁸ (ibid, p.73. Tradução de nossa autoria).

O tradutor espanhol esclarece que, embora sua tradução tenha sido elaborada de forma indireta, o texto proposto fora construído [sic] a partir de 5 versões distintas da obra – todas traduções diretas, previamente lançadas que lhe serviram de suporte. São elas: a edição em inglês de Arthur Waley (1935); a alemã de Oscar Benl (1995); a também inglesa de Edward G. Seidensticker (1976); a francesa de René Sieffert (1978-1985); e por fim, mais uma em inglês de Helen Craig McCullough (1994) – além do livro *The world of the shining Prince*, de Ivan Morris, que alega tê-los auxiliado a esclarecer dúvidas e a elaborar suas notas de rodapé, embora mais adiante confesse que seu desejo seria não ter adicionado uma nota de rodapé sequer além do estritamente necessário, a fim de não ignorar “o conselho de Borges, que afirmava admirar todos os tradutores, ‘exceto aqueles que colocam notas’ ”⁵⁹ (ibid, p.74). Desta forma é possível compreender que, apesar de haver o desejo por parte de alguns tradutores de dispensar o uso de *notas* ou algum outro paratexto como recurso auxiliar, não há como resolver os impasses tradutológicos com a re-textualização por si só, é preciso contar com o suporte trazido por todo o aparato paratextual apresentado por Gérard Genette (2009) de forma conjunta.

Dentre as edições em língua inglesa, Arthur Waley, autor da primeira tradução para esta língua, antes de dar início à literatura propriamente dita, traz como recursos introdutórios a *Lista dos Personagens Mais Importantes da Parte 1* – e faz o mesmo para cada uma das Partes de sua versão –, e apresenta também a *Tabela Genealógica para as Partes 1 – The Tale of Genji e 2 – The Sacred Tree*⁶⁰. Ademais, através de sua *Introdução*, que não ultrapassa 12 páginas (p.xi-xxii), discorre amplamente sobre a vida de Murasaki Shikibu,

⁵⁸ Texto original: “*Ante un texto de tales características, el traductor occidental no tiene más remedio que <<recrearlo>> a su manera.*”

⁵⁹ Texto original: “*consejo de Borges, que afirmaba admirar a todos los traductores <<salvo a los que ponen notas>> .*”

⁶⁰ A edição de Arthur Waley foi a única subdividida em seis partes, informação que pode ser verificada no sub-item **Títulos**, à página 83.

situando-a política e socialmente, percorrendo sua infância, o casamento, o envolvimento com a família real – com diversas citações que atestam seu vínculo –, a vida na corte e todo o processo de concepção da obra, como uma espécie de cronologia da autora, e com várias passagens extraídas de seu diário pessoal.

A única subdivisão apresentada no *Prefácio* de Arthur Waley diz respeito à composição de *Genji*, através da qual busca esclarecer, principalmente, se, e quando, Murasaki Shikibu teria, de fato, iniciado e terminado de compor seu romance, não citando, todavia, qualquer eventual dificuldade que poderia ter encontrado durante o processo de tradução, concentrando sua ênfase, prioritariamente, sobre a vida e a obra da autora como sendo os tópicos de maior relevância.

Na segunda edição inglesa, de Edward G. Seidensticker, sua *Introdução* conta com, praticamente, o mesmo número de páginas – um total de 13 (p.v-xvii). O enfoque, entretanto, apresenta-se bastante diferenciado da versão anterior, pois este tradutor inicia seu texto levantando questionamentos e suposições acerca da questão da ‘veracidade’ – devido à falta de comprovações *palpáveis* – sobre a autoria de *The Tale of Genji* atribuída à Murasaki Shikibu. Ademais, apresenta questionamentos sobre o período em que ela teria vivido e como teria escrito o romance. Oferece também um breve cotejo com o momento histórico que experimentavam a Europa e a Ásia à mesma época. Menciona influências oriundas da China; e, assim como Waley, aborda a origem e vida de Murasaki Shikibu ao longo dos anos.

Seidensticker apresenta um breve resumo da história de *Genji*, para, então, fazer sutis críticas ao trabalho feito anteriormente por Arthur Waley. Por exemplo, quando os primeiros revisores da tradução de Waley, que estava para ser lançada entre 1925 e 1933, comentaram a espantosa modernidade de sua obra, Seidensticker diz não ser fácil compreender o que eles quiseram, exatamente, dizer com isso (SEIDENSTICKER, 1992, p.xi). E segue fazendo ressalvas às divisões em seis volumes adotadas por Waley, quando não haveria qualquer motivação no original para tal decisão, de acordo com a citação à página 83 desta pesquisa, no sub-ítem **Títulos**.

Tendo sido *Genji* frequentemente considerado como o primeiro grande romance escrito no mundo literário, Seidensticker ressalta a dificuldade de caracterizá-lo especificamente em um gênero literário, conforme já mencionado em *Genji e as traduções*, à página 65. Diferentemente de Waley, este autor cita alguns obstáculos encontrados

ao longo de sua publicação, como a tradução dos poemas, que considera frequentemente ‘intraduzíveis’, o que já fora anteriormente citado à página 100. O autor alega que o principal motivo para a intraduzibilidade da poesia de Murasaki Shikibu seria por esta ser repleta de ‘trocadilhos’; ‘jogos de palavras’. Justifica afirmando que este tipo de recurso é, de fato, muito raro de ser traduzido com perfeição, principalmente por conter significados que subjazem seus significantes, e que, neste caso específico, remetem a outros contextos referenciados textualmente em sua sequência. Sendo assim, sentencia que “entre duas línguas tão distantes quanto o japonês do período Heian e o inglês moderno, existe muito, além de trocadilhos, que é intraduzível”⁶¹ (SEIDENSTICKER, 1992, p.xvi. Tradução de nossa autoria). Dentre os elementos que caracteriza como intraduzíveis estão, igualmente, as conjugações elaboradamente aglutinadas dos verbos e adjetivos, tanto que, segundo ele, a principal diferença entre as três traduções publicadas pelo romancista Tanizaki Junichirō estaria relacionada, prioritariamente, às conjugações. Justifica que estas foram algumas das razões que o fizeram sentir-se tentado a conceber uma nova tradução a fim de suplementar, senão substituir, a de Waley.

Seidensticker cita, por fim, que dentre os muitos problemas discutidos por estudiosos a respeito de *Genji* se deve ao fato do livro ter ou não sido terminado, e conclui: “A resposta deve ser que não sabemos”⁶² (SEINDENSTICKER, 1992, p.viii. Tradução de nossa autoria).

Na edição de Royall Tyler, tradutor responsável pela terceira e mais recente edição neste idioma (2001), e cuja versão é notória por optar frequentemente pelo recurso paratextual de *Notas de rodapé*, a *Introdução* é iniciada com uma ressalva a respeito destas, esclarecendo que embora *The Tale of Genji* tenha sido escrito 1.000 anos atrás, qualquer leitor pode apreciá-lo nos dias de hoje, e que “As notas são úteis porém não são necessárias”⁶³ (TYLER, 2001, p.xi. Tradução de nossa autoria), o que gera certa sensação de incongruência, uma vez que ao fazer uso da nota, “o tradutor está avaliando a necessidade do

⁶¹ Texto original: “*Between two languages as remote from each other as Heian Japanese and modern English, there is bound to be much besides puns that is untranslatable*”

⁶² Texto original: “*The answer must be that we do not know.*”

⁶³ Texto original: “*The notes are useful but not required.*”

esclarecimento que pretende prestar e, automaticamente, julgando a capacidade do leitor de compreender o texto (LYRA, 1999, p.74).

Tyler desenvolve esse prefácio explicitando temas como *The Stature of the Work*, em que diz acreditar tratar-se do mais antigo romance amplamente reconhecido ainda nos dias de hoje, espécie de obra-prima, comparando os trabalhos de Murasaki Shikibu a grandes obras como os épicos de Homero, os trabalhos de Shakespeare, ou os textos de Proust, para não citar tantos outros possíveis. Em seguida, dá continuidade ao texto introdutório, situando o leitor sobre os entornos da narrativa através de *A Short Summary of the Tale*, em que expressa seu ponto de vista com relação à estória, já que para alguns leitores modernos, *The Tale of Genji* diria respeito mais às mulheres presentes na trama – seus sentimentos e experiências –, do que propriamente ao personagem de Genji. No entanto, para Tyler, é Genji quem embala a trama, e que se reflete no movimento de *ir* e *vir* da narrativa. Logo, seu breve sumário do romance enfoca Genji como sendo, indiscutivelmente, o personagem principal, e segue discorrendo por todos os 54 capítulos da trama.

Tyler prossegue com *The Author*, apresentando a autora, Murasaki Shikibu, lembrando que seu nome verdadeiro é desconhecido, e este seria tão somente um apelido, uma vez que “Shikibu” refere-se a um posto político anteriormente ocupado por seu pai, pertencente à influente família dos Fujiwara, e “Murasaki” seria o nome dado à heroína fictícia do romance. Faz referência à falta de comprovação de quando teria sido iniciado e finalizado o romance, embora existam inferências a partir de seu diário que o indiquem. Levanta, ainda, o questionamento a respeito da autoria única e pessoal da autora, suscitando dúvidas sobre a eventual polifonia inerente ao texto.

Em *Manuscripts and Texts*, Tyler atesta que não existem qualquer manuscritos originais da época. No entanto, esclarece que os mais recentes fragmentos textuais que se tem conhecimento surgiram a partir de ilustrações do final do séc. XII, em *Genji monogatari emaki*, mas estes começaram a se alterar a partir do séc. XIII após tantas e tantas cópias, e dois estudiosos se encarregaram, independentemente, de restaurá-lo. Um fora Minamoto no Mitsuyuki (falecido em 1244), cujo trabalho fora concluído em 1255, por seu filho Chikayuki (falecido em 1277). Como Mitsuyuki havia sido governador da província de Kawachi, seu texto revisado ficou conhecido como *Kawachi-bon*. Outro projeto semelhante também havia sido começado à mesma época pelo

poeta e erudito Fujiwara no Teika (1161-1241). O trabalho fora finalizado em 1225, e seu texto, conhecido como *Aobyōshi-bon* (edição da capa azul), padronizado a partir do séc. XIV, é a base de todas as edições modernas acessíveis (TYLER, 2001, p.xviii).

A partir de *The World of the Tale*, Royall Tyler traz informações precisas sobre as sutilezas presentes no texto, que – provavelmente para alguns leitores – talvez passassem despercebidas, não sem antes ressaltar que no universo de *Genji* nenhum personagem ficava só, ou seja, um Senhor ou uma Dama estariam sempre rodeados de outras mulheres ou homens. Desta forma, a noção de solidão e privacidade era algo inexistente. O destaque, no entanto, fica por conta dos hábitos e costumes da época, que devido à maneira como se portavam, induziu leitores moralistas durante séculos a acreditar que a atmosfera seria de algo como uma “permissividade alegre e jovial”. O tradutor cita exemplos sutis de termos adotados na narrativa que sugerem – mas que não são óbvios ou diretos, haja vista que essa não é uma característica da cultura nipônica, nem mesmo nos dias de hoje, quiça no período Heian – aproximação e intimidade, que denotam a espontaneidade erótica entre os personagens. Como por exemplo, o termo *Yume* [sonho] é o recurso literário adotado para o ato sexual entre os amantes. Tyler agradece sobre a crença de alguns leitores com relação ao fato de os homens e as mulheres do romance ‘fazerem’ algo de fato, uma vez que, segundo o texto, eles passariam suas noites em longas conversas, porém, esclarece que o termo japonês *katarau* supostamente possui tal significado, mas que, outrossim, pode se referir a outros tipos de intimidade. Alerta para o fato de que “o mesmo eufemismo existe em francês medieval, e provavelmente em muitos outros idiomas”⁶⁴ (TYLER, op.cit. xix. Tradução de nossa autoria). Em um outro exemplo, explica que o verbo ‘ver’ pode ser mais significativo do que o esperado. Um homem que ‘vê’ ou ‘está vendo’ uma mulher, estaria de certa forma, compartilhando sua vida com ela, e quando lemos no texto que *Genji* ‘viu’ *Utsusemi em um quarto escuro como breu* (capítulo 2), significa, na verdade, que *ele a possuiu*. Por fim, cita que na linguagem da narrativa, *yo no naka* [nosso mundo; vida] também poderia significar o relacionamento entre um homem em particular e uma mulher (ibid, p.xix-xx).

Independentemente dos idiomas envolvidos, mas principalmente dentre os aqui abordados, é possível dimensionar o grau de obstáculos

⁶⁴ Texto original: “*The same euphemism exists in medieval French and probably in many other languages*”.

tradutórios encontrados ao longo de um texto, dada a alusão a significados que estão além dos significantes. Para Toury, a tradução consiste em uma “[...] atividade que, inevitavelmente, envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais [...]”⁶⁵ (TOURY, 1995, p.56. Tradução de nossa autoria), evidenciando que a tradução abrange mediação de culturas e que a tarefa do tradutor ultrapassa a mediação entre línguas. À ótica de Toury, o tradutor age no campo da comunicação intercultural. Paralelamente os paratextos de Genette (2009) e, mormente, a paratradução de Yuste Frías (2006; 2012), se fazem presentes como ferramentas cruciais a esclarecimentos de fenômenos que poderiam permanecer vagos ou obscuros.

Tyler dá continuidade ao texto introdutório através de *The Pattern of Hierarchy*, em que nos apresenta os títulos e cargos hierárquicos – que são muitos – dos personagens da trama, adotados, basicamente, a partir do padrão chinês. Familiariza-nos, inclusive, não somente com postos políticos, mas igualmente com relação a príncipes, herdeiros ou não, uma vez que o Imperador não era obrigado a reconhecer todos os seus filhos, principalmente aqueles nascidos de mães sem reconhecimento político ou social – embora a maioria das crianças de ascendência imperial do romance tenha sido reconhecida, à exceção do próprio Genji.

Na subdivisão que se segue, *Narration, Courtesy, and Names*, Tyler discorre sobre o papel interpretado pela narradora, a qual, ao que tudo indica, parece familiarizada com as hierarquias inerentes às divisões por classes sociais. O tradutor explica aqui sobre o costume da época de não se referir às pessoas – ou personagens – por nomes próprios, e sim por alcunhas relacionadas às suas características específicas e singulares, ou igualmente a títulos e cargos oficiais que possuem, e que mudam conforme a progressão funcional, como o caso das Princesas e diversos Príncipes, que são designados por numerais – por exemplo, Primeira Princesa (*Onna Ichi no Miya*), Segunda Princesa (*Onna Ni no Miya*), Terceira Princesa (*Onna San no Miya*), ou Terceiro Príncipe (*San no Miya*) –, tradição que determina hierarquias marcadas e que, de certa forma, se mantém até os dias de hoje, pois mesmo em dias atuais há o papel do ‘Primeiro Ministro’ – embora não haja o ‘Segundo Ministro’. Maiores detalhes sobre a tradução dos nomes dos

⁶⁵ Texto original: “[...] activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions [...]”.

personagens podem ser conferidas na seção seguinte: **Antropônimos: traduzir ou não?**.

Dando continuidade, em *Poetry*, Tyler se refere ao outro domínio de linguagem que se sobressaía além da hierárquica: a poesia – então considerada como a mais nobre das artes e, acima de tudo, uma questão de necessidade social. Todas as literaturas do Japão clássico incluem poemas, e *The Tale of Genji* contém 795 destes, o que levou os leitores durante séculos a, frequentemente, valorizarem-nas ainda mais que a prosa. Alguns poemas obtiveram grande destaque por sua elegância, comoção, sagacidade e paixão. Entre os personagens do romance, a que mais se destacou como a ‘melhor poetisa’ foi a dama de Akashi (TYLER, 2001, p.xxiii-xxiv). Outras informações pormenorizadas sobre a poesia típica da época e abundante na narrativa foram apresentadas previamente no capítulo *Genji Monogatari – o corpus*, seção **A obra**.

Tyler apresenta os costumes da época em *Readers and Reading in the Author's Time*, quando os homens – além dos clérigos – eram todos oficiais, de baixo ou alto escalão. Estudavam filosofia, história, direito etc. em chinês, língua na qual aprendiam a escrever e compor suas poesias – algo como o latim na Europa medieval –, embora também as compusessem em japonês. Em contrapartida, as mulheres não deveriam estudar chinês, pois era considerado vulgar, mas algumas o faziam, e no diário de Murasaki Shikibu consta a informação de que teria ensinado à Imperatriz a ler poesia chinesa, embora o tenha feito às escondidas (ibid).

No ítem seguinte, *Reading The Tale of Genji Today*, este tradutor recomenda aos futuros leitores do romance que não tenham pressa, e aconselha que o leiam como era a vida das damas da corte no período Heian, ou seja, com um ritmo lento, ainda que tivessem vários afazeres, e justifica que a leitura, além de extensa, exige participação e reflexão dos leitores como se fossem parte integrante do enredo.

Além de todas estas informações extras citadas, Tyler dá segue com mais esclarecimentos em sua *Introdução*, e continua com *The Tale as Fiction and History*, em que menciona que o romance tem sido muitas vezes tido como uma espécie de documentário sobre a vida da corte no tempo da autora, mas que seu herói seria um personagem claramente ficcional, muito embora indicações ao longo da narrativa possam sugerir que a mesma foi, na verdade, concebida como um romance histórico e que Genji teria vivido no início do séc. X, aproximadamente cem anos antes da época de Murasaki Shikibu. Já em

The Language of Genji, classifica o conteúdo textual a partir da narração expositiva, discurso direto, trechos de pensamento (monólogo interior), alguns comentários ocasionais feitos pela narradora, e poemas, todos em estilo harmonioso acomodando variações de tom e estado de espírito, de acordo com o contexto e com o personagem (TYLER, 2001, p.xxvii). Porém, ressalta, também, algumas dificuldades encontradas durante o processo tradutório, a saber: o estilo próprio da narrativa como sendo um grande feito, porém algo igualmente muito vago e difícil, pois os nomes, como já citado, são raros, e os verbos dificilmente possuem um objeto definido, o que faz com que ainda hoje estudiosos de *Genji* discutam se este ou aquele discurso ou ato deveria ser atribuído a algum personagem diferente; a linguagem de humildade (parte do linguajar hierárquico próprio da língua japonesa) e polida utilizada à época surge, talvez, como o primeiro problema quando da tradução para o inglês ou outras línguas ocidentais, que requerem conhecimento linguístico apropriado; e por fim, dificuldades de cunho gramatical, como, por exemplo, a terminação verbal *-keri*, que parece indicar um modo verbal (e não um tempo) que traz a narrativa ao presente. Essa qualidade de presença ou imediatismo seria fundamental para a interpretação sócio-política da literatura feminina, incluindo *Genji*, e Tyler sustenta que traduzir o texto para o pretérito, no inglês, seria como removê-la de seu público à época, o que mudaria completamente sua natureza. No entanto, em inglês tal modo verbal de imediatismo na narrativa é inexistente e, efetivamente, sua tradução para o tempo presente não seria a solução, já que o presente é um *tempo* verbal, e não um *modo* e, sendo assim, seria difícil sustentar tal recurso linguístico, com sucesso, através de toda a narrativa. Um romance escrito neste idioma, assim como em outras línguas próximas, normalmente apresenta-se no pretérito, logo, esta foi a opção feita por Tyler para sua tradução – sendo que as passagens de monólogo interior são apresentadas na primeira pessoa do presente do indicativo (TYLER, op.cit., p.xxviii).

Por fim, em seus dois últimos tópicos, Tyler traz à luz um outro obstáculo enfrentado ao proceder com a tradução entre os dois idiomas, em *Calculating Time*, pois os meses do ano, bem como as idades dos personagens não seguem um padrão convencional, sendo contados a partir de meses lunares, o que difere do calendário gregoriano moderno. Por volta do séx. XV estudiosos trabalharam na idade aproximada dos personagens para cada capítulo, e os mesmos adotaram o método de contagem japonês, diferente do sistema de notação ocidental, ou seja,

conta-se, normalmente, como sendo 1 ano a mais; e em *The Illustrations*, finaliza seu texto prefacial justificando que, como não há pinturas originais que teriam resistido ao tempo desde a época em que *The Tale of Genji* fora escrito, as que apresenta são detalhes reproduzidos por um artista contemporâneo a partir de uma vasta gama de materiais medievais, tendo sido o mais próximo que conseguira das representações pretendidamente autênticas dos objetos e cenas no romance, pertencendo alguns a *Genji monogatari emaki*, do séc. XII, a mais antiga, porém incompleta, coleção de ilustrações de *Genji* de que se tem conhecimento (TYLER, 2001, p.xxviii).

Evidencia-se, dentre as traduções anglófonas aqui analisadas, que a de Royall Tyler (2001) foi a mais abrangente e com maior caráter explicativo, não somente através de recursos paratextuais – como as *Notas de rodapé* vastamente presentes na edição –, mas igualmente através de extenso texto prefacial e anexos – o que não significa estabelecer juízos valorativos, pois o caráter aqui adotado não visa comparações, mas tão somente análise.

Finalizando o cotejo entre os *Prefácios* e *Introduções* encontradas nas edições aqui analisadas, temos as publicações em japonês moderno, ambas traduzidas por Setouchi Jakuchō. A versão tradicional da autora não traz maiores informações anexas ao texto – assim como igualmente verificado em outros exemplos de recursos de paratexto e paratradução da mesma. Nesta versão foi localizado um [Glossário de palavras] 語句解釈 *goku kaishaku*, com expressões que julgou pertinente fornecer maiores explicações, e o índice contendo todos os capítulos presentes em cada um dos 10 volumes que compõem esta edição.

Todavia, como já anteriormente citado, a edição ilustrada difere sobremaneira da tradicional, tendo em vista que os jovens são, neste caso, seu público-alvo. Deste modo, não somente esta publicação apresenta abundante conteúdo elucidativo através de *Ilustrações* diversas, como é rico nos aparatos paratextuais de *Notas de rodapé*. Em seu *Índice*, a autora lista todos os capítulos presentes no Volume 1 analisado, e introduz diversos outros textos a fim de situar o leitor ao universo de *Genji*, como a lista dos personagens principais; a tabela genealógica destes; mapas do Palácio Imperial e seu interior; a forma arquitetônica palaciana próprias da época; gráficos do período Heian; um mapa do *Rokujōin*; além de contar com a colaboração de diferentes autores ao compor outros capítulos, a saber: – 紫式部について *Murasaki Shikibu ni tsuite* [Sobre a autora] – 中野幸一 – por Nakano

Kouichi; – 絵 E [Pinturas] – 天野喜孝 – por Amano Yoshitaka; – 本文二色さし絵 *Honbun nishiki sashie* [Ilustrações coloridas do texto] – 門田律子 – por Kadota Ritsuko.

À página seguinte ao *Índice*, Setouchi traz esclarecimentos relacionados ao seu trabalho de tradução, pontualmente às opções realizadas a fim de tornar, tanto quanto possível, o texto claro e compreensível aos leitores, e para tanto teria adotado recursos paratextuais como *Notas tradutórias*, *furigana*, e *Ilustrações* ao longo de todo o texto, buscando, acima de tudo, transformar esta leitura clássica em um texto, se possível, divertido e prazeroso. Também discorre sobre qual texto de base teria escolhido como ancoragem⁶⁶ – embora admita ter feito interpretações livres, de autoria própria. Tal conteúdo prefacial é apresentado nos quadros a seguir:

⁶⁶ O texto introdutório de *Kiritsubo* utilizado como referência para a tradução da Edição ilustrada de Setouchi Jakuchō pode ser conferido ao final da pesquisa, em **Anexos**.

Quadro 5: Prefácio de Setouchi Jakuchō (1992)

Texto

本書は、現代の少年少女に、日本の古典文学を、おもしろく、やさしく鑑賞してもらいたいとの目的で、およそ次の基準で編集した。

⊙ 底本は、新潮社版新潮古典集成「源氏物語」一〜八を基本として、適宜諸本を参照した。

⊙ 物語としての味わいを失わないよう、筆者の手による省略、加筆をした。また、わかりやすさを増すよう、筆者の自由な解釈をつけ加えた現代文とした。

⊙ 表記は、原則として、現代仮名づかいを用いた。

⊙ むずかしい語句には、おおよその意味を傍注として補足した。また、特に本文理解のために知識を広げてもらいたい語句には欄外コラムを設けた。

Transliteração

Honsho wa, gendai no shōnen shōjo ni, Nihon no koten bungaku o, omoshiroku, yasashiku kanshō shite moraitai to no mokuteki de, oyoso tsugi no kijun de henshū shita.

⊕ *Teihon wa, Shinchōsha-ban Shinchō koten shūsei [Genji Monogatari] ichi ~ hachi o kihon to shite, tekigi sho hon o sanshō shita.*

⊕ *Monogatari to shite no ajiwai o ushinawanai yō, hissha no te ni yoru shōryaku, kahitsu o shita. Mata, wakariyasusa o masu yō, hissha no jiyūna kaishaku o tsukekuwaeta gendai bun to shita.*

⊕ *Hyōki wa, gensokutoshite, gendai kanazukai o mochiita.*

⊕ *Muzukashī goku ni wa, ōyoso no imi o bōchū to shite hosoku shita. Mata, tokuni honbun rikai no tame ni chishiki o hirogete moraitai goku ni wa rangai koramu o mōketa.*

Tradução livre

Este livro tem por objetivo introduzir, de forma agradável e prazerosa, a literatura clássica japonesa aos jovens de hoje, e para tanto, foi editado com os seguintes critérios:

- ❖ O original adotado é parte integrante da coleção clássica *Shinchōsha-ban Shinchō [Genji Monogatari]*, tendo como textos de referência os Vol. 1 a 8.
- ❖ Para não perder o significado (sabor) da narrativa, foram feitas correções por meio de edições realizadas pelas mãos da autora. Além disso, a fim de torná-la mais clara, foram adicionadas citações atuais através de uma livre interpretação da autora.
- ❖ Como regra geral, a transcrição foi feita utilizando-se a ortografia japonesa moderna.
- ❖ Termos mais difíceis foram esclarecidos através de notas de tradução com seus significados. Ademais, especificamente com o intuito de proporcionar a compreensão e ampliar o conhecimento, foram adotadas colunas com expressões à margem do texto.

Muito embora para Gérard Genette “o maior inconveniente do prefácio é o fato de que ele constitui uma instância de comunicação desigual [...], pois nele o autor propõe ao leitor o comentário antecipado de um texto que este ainda não conhece” (GENETTE, 2009, p.211), verifica-se que, apesar destes não serem obrigatórios, ainda assim trazem, acima de tudo, diversos esclarecimentos pertinentes não somente no que diz respeito ao desenvolvimento da narrativa, como uma prévia jusante e montante, tanto em relação a fatos ligados ao espaço diegético do romance, como externos a ele. Igualmente, por oferecer ao leitor informações sobre os entornos do conteúdo textual (*peritextuais* e *epitextuais*), principalmente àqueles que julgam interessante conhecer um pouco mais sobre o processo tradutório, tendo em vista que, entre outros fatos, o tradutor seria “o primeiro leitor do texto original, [e] é ele o responsável por viabilizar o acesso ao mesmo do leitor que não domina o idioma em que foi escrito o original” (LYRA, 1999, p.74).



4.2.5. Notas de Rodapé (NR)

Um aspecto relevante e que deve ser discutido acerca da tradução de língua estrangeira diz respeito ao uso das *Notas* – sejam estas de *Rodapé*, *Explicativas* ou do *Tradutor* –, pois apropriar-se de palavras em uma língua a fim de traduzi-la a outra – no caso aqui em questão, os termos em japonês –, torna-se tarefa complexa, haja vista nem sempre haver equivalentes ou correspondentes. Essa preocupação se deve, principalmente, ao distanciamento linguístico existente entre o sistema de escrita do idioma japonês e aquele empregado para as línguas ditas ‘fonéticas’; além, certamente, das dicotomias culturais entre texto-fonte (doravante TF) e texto-alvo (doravante TA) – postulados por Gideon Toury (1995) como ST – *source-text* e TT – *target-text*. Pondera-se que a utilização do recurso das notas como suporte paratextual abre grandes leques de possibilidades ao tradutor, tanto em suas decisões tradutórias, quanto na explicitação de suas responsabilidades para consigo e para com seus leitores.

Esta prática remonta à Idade Média, quando cercava todo o texto e se chamava, então, *glosa*, mas foi somente a partir do século XVIII que seu uso dominante as transferiu para o rodapé da página (GENETTE, 2009, p.282) – não obstante no exemplo supracitado, a *Nota* de Setouchi se encontrar na página posterior ao texto simbolizado. Embora apresentem múltiplas funções, justificam-se, principalmente, por trazerem definições ou explicações de termos adotados no texto, também por apresentar indicações de fontes, bem como por fazer referência a citações. As *Notas* estão, de certa forma, relacionadas aos *Prefácios* – ou *Posfácios* que muitas vezes se intitulam *Nota* –, mas, diferentemente destes, aquelas possuem “caráter sempre parcial do texto de referência e, conseqüentemente, o caráter sempre local do enunciado colocado em nota [...]” (ibid).

Através das notas, o autor-tradutor orienta a leitura, enquanto expõe suas escolhas durante o processo de re-expressão, trazendo observações que se referem a restrições que eventualmente emergiram do confronto do par de línguas japonês/inglês-espanhol-português; além de clarificar “referências a outras traduções consultadas; apontamentos históricos e culturais; bem como estabelecimento de relações intertextuais entre a obra e outros trabalhos que influenciaram as composições” (LIMA, 2012, p.9).

Sem maiores apreços seja por parte dos editores ou mesmo por parte dos leitores, adotar ou não o uso de *notas* é sempre algo que causa dúvidas para os tradutores. Outrossim, podem gerar sentimentos antagônicos que vão do ‘apreço’ ao ‘desafeto’, dicotomia a qual o próprio Genette faz referência ao abordar o chavão: “A nota é o mediocre que se liga ao belo”⁶⁷. Cita que o ódio às notas é um dos mais constantes estereótipos de dandismo anti-intelectual, e ironiza: “Era preciso que isso fosse dito numa nota” (GENETTE, 2009, p.281).

Contrariando quem considera as denominadas NR como uma interrupção à leitura do texto – como é, por exemplo, o caso da escritora e tradutora Ana Maria Machado, em *Alice no País das Maravilhas*, ao mencionar as notas explicativas que deixou de acrescentar em sua tradução por julgar que seu uso abundante iria interromper o prazer da leitura (CARROL, 1999) –, quando busca-se o objetivo de desenvolver aspectos ligados ao texto, nem sempre pequenos e que não podem ser compreendidos com a tradução linguística como recurso único, torna-se praticamente indispensável o uso de notas que tragam explicações textuais e/ou contextuais, espaciais e/ou temporais, e outras afins; e caberá ao tradutor identificar tais situações e pesar as consequências de sua decisão, pois ao optar pelas notas, o tradutor, inevitavelmente, denuncia que aquele texto já fora lido e ‘possuído’ por um outro (LYRA, 1999, p.74).

A paratextualidade explicita as adequações que brotam do trabalho tradutório, constituindo “uma resposta às indispensáveis mediações culturais e históricas [...]”, muitas vezes “destinado a promover o amortecimento das fricções quando do contato do leitor com as impressões que brotam a partir do texto de base” (LIMA, 2012, p. 8-9). Sendo assim, o exame dos paratextos, nesta pesquisa, permite pôr em evidência algumas negociações, a saber, de natureza política, cultural, histórica e linguística, geradas a partir da confrontação entre o japonês e demais idiomas analisados. Poderia-se acrescentar, de forma mais geral, que se trata de um recurso de ordem antropológica.

Consultar trabalhos de outros tradutores em diferentes idiomas constitui ferramenta útil a fim de tecer reflexões mais aprofundadas, assim como o fez Lígia Malheiro (2008), na tradução de *O Romance de Genji* para o português europeu, deixando explícito em sua *Nota Editorial* a liberdade tomada ao fazer alterações que julgou pertinentes;

⁶⁷ *Alain, citado no dicionário Robert*. Fonte: Nota de rodapé número 1, do capítulo ‘As Notas’ (GENETTE, 2009, p.281).

recurso também adotado pelos tradutores de Katō Shuichi (2012)⁶⁸, que admitem ter inserido, no próprio texto, além de datas importantes, igualmente “[...] significados imediatos de alguns termos japoneses para os quais foram consideradas desnecessárias notas de tradução” (KATŌ, 2012, p.14). Não obstante sua elucidação, ao longo de todo o livro *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, há diversas *Notas de rodapé*, e dada sua relevância, há casos em que ocupam quase uma página inteira, como, por exemplo, nas páginas 60-61, em que apresentam 39 linhas de nota – contra duas de texto – iniciadas em uma página, terminando somente na seguinte, continuando com 29 linhas de nota e apenas 10 de texto (ibid, p.60-61).

Gérard Genette cita um outro exemplo de *Nota* que se estende por várias páginas: “[...] na p.173 de *Échanges*, de Renaud Camus, começa uma nota que ocupará exatamente a metade inferior das páginas seguintes até a última, ou seja, mais ou menos um sexto do volume.” (GENETTE, 2009, p.282).

Existem escolhas tradutórias como: manter o termo original no texto e fazer uso do recurso de uma palavra similar da língua de chegada, apresentada entre parênteses; ou ainda, manter o termo em língua original no corpo do texto, e apresentar um glossário ao final da obra a fim de sanar quaisquer dúvidas que tenham surgido no decorrer da leitura. Porém, há situações – como o exemplo citado em nota de rodapé, n.º. 84, à página 154 desta pesquisa – em que a *Nota* surge como um paratexto quase indispensável, pois o leitor do texto traduzido, eventualmente, sentirá necessidade de recorrer a este recurso quando surgirem dificuldades decorrentes da falta de um equivalente ideal na LA, fazendo com que sua compreensão seja incompleta, confusa ou mesmo impossível. Principalmente ao se deparar com expressões ou idiomatismos culturais, que nem sempre possuem equivalentes na língua para a qual estão sendo traduzidos, e, deste modo, as notas explicativas emergiriam com a função prioritária de amparar o texto original (LYRA, 1999).

De uma forma ou de outra, em se tratando de línguas de origem etimológica distintas, como o japonês/inglês-português-espanhol, cabe o uso deste recurso caso a intenção do tradutor seja a de compartilhar e enriquecer o conteúdo daquilo que se lê, pois manter o termo original em uma tradução, caracteriza-se por “uma atitude de respeito pela língua e pela cultura estrangeiras”, de modo muitas vezes tão profundo que o

⁶⁸ Tradutores: Neide Hissae Nagae e Fernando Chamas.

tradutor não hesita ultrapassar os limites de seu próprio idioma, “a fim de conservar algo da qualidade alheia, estranha, do estrangeiro” (BRITTO, 2010, p.139), ou seja, “[...] reconhecer e receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2007, p.68).

No caso dos autores analisados para esta pesquisa, quem mais adota o uso da *Nota de Rodapé* como recurso paratextual é, conforme se pôde constatar, Royall Tyler (2001), com a mais recente e completa tradução para a língua inglesa a partir do japonês clássico. Dentre as 15 páginas de texto que compõem o primeiro capítulo de sua publicação, à exceção da última (p.18), Tyler utiliza-se de diversas NR em todas as páginas, totalizando 65 notas de rodapé somente para o capítulo *Kiritsubo*.

Embora Edward Seidensticker tenha sido criticado por traduzir os nomes das centenas de personagens em sua edição – a segunda a ser publicada para o inglês, em 1976 –, de acordo com as fontes pesquisadas, em sua tradução direta o autor tentou respeitar ao máximo sua fonte original em japonês do período Heian. Não obstante, se comparado ao seu sucessor, fez módico uso de notas de rodapé. Enquanto Tyler adotou a forma numérica e em ordem cronológica para suas NR, Seidensticker utilizou-se sempre dos mesmos recursos gráficos ao longo das 14 páginas do primeiro capítulo: “*” para a primeira nota em cada página, e sucessivamente, “†” para a segunda, não ultrapassando um total de 2 notas de rodapé por página. Ao todo foram utilizadas 16 NR (11 com “*” e 5 “†”).

O primeiro a fazer a tradução direta do original japonês para a língua inglesa foi Arthur Waley, entre 1925-1933, e embora tenha adotado um estilo ‘livre’ de tradução em sua edição, ao longo de suas 16 páginas para o capítulo *Kiritsubo*, encontrou-se quase tantas NR quanto em Seidensticker. Foram contabilizadas 17 notas de rodapé, em quase sua totalidade numeradas página a página entre 1 e 2, com exceção da página 14, em que apresenta um total de 4 NR.

De forma similar, na edição espanhola traduzida por Xavier Roca-Ferrer em 2005, este número mantém-se inalterado, embora o total de páginas seja superior às edições inglesas. Em 20 páginas de texto para o primeiro capítulo, foram encontradas 17 notas de rodapé, que se iniciam, porém, a partir da NR número 50, à página 92. Isso se dá porque, conforme verificado, a primeira NR se encontra imediatamente ao início do *Prólogo* (p.1-6), seguindo até a sexta NR; continua com

mais 2 NR nos *Comentários*; e avança entre 9 e 49 por toda a *Introdução*, que se estende por nada menos que 52 páginas (p.23-75).

Embora as versões europeias se assemelhem em diversos aspectos – como as escolhas lexicais para o primeiro parágrafo posteriormente analisado –, com relação às notas, a edição que menos apresentou NR foi a publicação em português, por Lígia Malheiro (2008), com somente 12 recorrências ao longo de suas 20 páginas em *Kiritsubo*.

Por fim, nas edições analisadas da autora Setouchi Jakuchō (1992; 1996) é notória a diferença de recursos paratextuais adotados. A tradução de *Genji Monogatari* lançada em 1996, editada para o público padrão, embora faça uso do recurso denominado *furigana*, anteriormente explicitado no sub-ítem **Intertítulos**, apresenta raras recorrências aos paratextos editoriais. Apesar de trazer à página 296 um apêndice com um *Glossário* de palavras e/ou expressões (語句解釈 *goku kaishaku*), nesta edição específica Setouchi não faz uso de NR, *Prefácio* ou demais anexos explicativos, supondo-se que seu leitor esteja familiarizado não somente com o romance, mas igualmente com o discurso e costumes característicos do período Heian. Em contrapartida, com a edição lançada pela mesma autora em 1992, cujo público-alvo eram os jovens⁶⁹, percebe-se nitidamente a busca por recursos que propiciem o maior auxílio possível à compreensão da literatura. Não obstante serem ambas as publicações em idioma japonês, assim como o original, uma tradução intralinguística não desfaz todas as lacunas que surgem em função dos distanciamentos temporais e espaciais existentes. Variações de distintas naturezas que emergem – a saber linguísticas, culturais e mesmo políticas –, devem ser consideradas. Afinal, essas variações trazem em si “rastros, por vezes, tênues, [que] se fecham a quaisquer tentativas de interpretação por parte do leitor comum” (LIMA, 2012, p.3). A publicação em questão apresenta-se vastamente ilustrada, com explicações afins a respeito do contexto, costumes, localização regional, estrutura arquitetônica, vestimentas e suas cores, mapeamento dos personagens, pinturas, e obviamente, além dos *furigana*, muitas notas de rodapé ao longo de todo o texto – eventualmente importantes para o público-alvo em questão, conforme exemplos que podem ser

⁶⁹ Conforme destacado na folha de rosto do livro, onde lê-se 少年少女古典文学館 *shōnen shōjo koten bungakukan* – cuja tradução livre seria: Coleção literária clássica para jovens (SETOUCHI, 1992).

vislumbrados na seção seguinte: **Antropônimos: traduzir ou não?**; além de apêndices ao final da pesquisa, em **Anexos**.

De acordo com Regina M^a. Lyra (1999), há, de modo geral, uma certa concordância de que a nota só deva ser usada quando ‘indispensável’, porém, o conceito de indispensabilidade é bastante divergente entre os tradutores. “Para uns, a nota é indispensável quando há falta de equivalência cultural. Para outros, ela o é quando a falta de equivalência é lexical” (LYRA, 1999, p.85).

Observa-se, deste modo, que as escolhas lexicais ou mesmo o formato como se apresentam as *Notas Explicativas*, as *Ilustrações*, os *Glossários*, os *Apêndices* etc., refletem a importância e validade dos paratextos enquanto suporte ao texto-base, clarificando ao leitor supostas opacidades que eventualmente se impõem, representando, paralelamente, quase que uma espécie de obra à parte.



4.3. Antropônimos: traduzir ou não?

Detrás del nombre hay lo que no se nombra
(Jorge Luis Borges)

Devido à importância atribuída aos mais de 400 personagens e seus nomes próprios ao longo do romance, e tendo em vista tratar-se de um dos aspectos mais complicadores para os leitores atuais de *Genji Monogatari*, considerou-se apropriado destinar uma seção à parte à questão, desenvolvida a seguir.

Conforme mencionado anteriormente, Arthur Waley, primeiro tradutor da obra na íntegra, sofreu críticas por adotar um estilo livre de tradução, optando pela tão censurada por Antoine Berman (2007), *domesticação do texto*, porém Edward G. Seidensticker, 43 anos depois, apesar de tentar legitimar sua versão adotando um estilo estrangeirizante, viria a ser igualmente apontado por tentar “clarificar o vago” (ibid), quando opta por traduzir o nome dos personagens do romance.

Quando a tradução envolve nomes próprios, como o caso supracitado, o imbróglío é ainda maior, haja vista que no idioma japonês todos os nomes possuem significados próprios, uma vez que são constituídos a partir de ideogramas. Todavia, nem sempre estes significados, ao serem vertidos para outro idioma distinto da LF, exprimem acepções similares na LA, já que suas características não são atribuídas a indivíduos estritamente por suas representações ideográficas, mas igualmente pelo que representam para seus pais e o que estes desejam a seus filhos. Etimologicamente, praticamente todos os nomes possuem significados, sejam de origem grega, romana etc. Mas para os japoneses, as atribuições de nome se revestem de rituais mais complexos e de maior valor, já que seus nomes se compõem a partir de caracteres ideográficos, cuja representação simbólica remete àquilo a que se referem, não havendo sempre a necessidade de investigar suas origens.

Não obstante a tentativa de Seidensticker de tornar o panorama em que viviam aqueles personagens algo tangível para os leitores modernos, Geoffrey Bennington (1991) afirma que “[...] o que cada língua guarda de mais próprio e, portanto, de intraduzível, são justamente os nomes próprios”, pois os mesmos não lhe pertenceriam enquanto tais e, deste modo “devem parecer muito simplesmente

dispensar tradução, encontrando-se já em um domínio de universalidade de referência absoluta” (apud OTTONI, 2005, p.65).

Nota-se, desta forma, não haver consenso entre estudiosos e tradutores se a tradução dos nomes deve e/ou pode ser feita, até mesmo porque, a exemplo de *Genji*, “algumas traduções dos nomes dos personagens são infelizes, embora outras sejam apropriadas”⁷⁰ (MIYOSHI, 2011, p.316. Tradução de nossa autoria). Todavia, se as críticas sobre a tradução dos nomes dos personagens – bem como suas significações e consequentes implicações subjacentes – do romance recaem principalmente sobre Seidensticker, Waley e Tyler também se encontram em patamar similar, pois os três autores traduziram todos os *Intertítulos* da obra, assim como o fizeram Malheiro e Roca-Ferrer, embora este último tenha mantido, além de sua tradução, os *Intertítulos* originais em japonês, conforme pôde ser verificado na seção anterior **Análise dos Paratextos**, sub-ítem **Intertítulos**.

Entre os personagens de *O Romance de Genji*, precisamente, tal especificidade tem seu grau de dificuldade ampliada, pois, como mencionado anteriormente, um mesmo personagem recebe, ao longo da história, diferentes antropônimos. Por não fazer uso de nomes próprios, e sim epítetos relacionados a um cargo exercido, um grau de parentesco com outros personagens ou mesmo um título honorífico, tais designações se modificam conforme o tempo e o espaço diegético. Diante de tamanha complexidade, e em virtude das diferenças linguísticas encontradas durante o processo de tradução para os exemplos analisados entre algumas línguas ocidentais, diversos autores recorrem ao uso de elementos paratextuais para respaldar suas bases, justificando, ou simplesmente tentando esclarecer ao leitor de chegada, *quem e como* eram os personagens ao longo da narrativa.

Apresentando o mundo de *Genji* através de suas *Introduções*, *Prefácios*, mas principalmente por meio de seus *Glossários*, todas as edições aqui exemplificadas fazem uso de tais recursos. E não somente

⁷⁰ Texto original: “[...] *some translations of the names of the characters are unfortunate, although others are felicitous*”. Todavia, esta asserção de Masao Miyoshi (2011) está sujeita a uma visão crítica, por se mostrar leiga em termos de fundamentação científica, pois não há tradução *unfortunate* [infeliz], tampouco *felicitous* [apropriada]. ‘Infelicidade’ remete a sentimento; enquanto ‘apropriada’ remete à *propre* (em francês: em branco, vazio, limpo). Trata-se somente de uma questão de adequação literária ou vocabular (ou, por vezes, terminológica).

de um índice das alcunhas atribuídas aos personagens, mas igualmente do recurso de apêndices com a cronologia da narrativa, tendo em vista que um mesmo personagem, embora contínuo na história, tem sua designação metamorfoseada conforme o enredo se modifica.

No original em japonês clássico, Murasaki Shikibu utiliza diversas formas para identificar seus personagens. A princípio, para os personagens principais, atribui um epíteto ou alcunha poética, normalmente associado a um personagem por meio de um poema escrito *por, para* ou *sobre* ele/a (PUETTE, 1983, p.149). Há casos em que os personagens recebem suas identificações conforme o lugar onde residem, e igualmente alguns são denominados de acordo com a sua categoria ou posição social, e no caso das mulheres que não possuem tal *status*, são simplesmente referenciadas pelos nomes atribuídos a seus esposos.

Nas edições em língua inglesa, foram encontrados *Glossários* com referência aos personagens nas três versões de *The Tale of Genji*. Em Arthur Waley, tal recurso aparece como: “*List of most important persons*” (WALEY, 1993, p.3); em Edward Seidensticker, o autor traz uma lista com “*Principal Characters*” (SEINDESTICKER, 1992, p.7); enquanto Royall Tyler, mais detalhadamente, além dos apêndices com *Mapas; Diagramas; Cronologia; Glossário Geral; Índice* específico para as *Vestimentas e Cores* da época; outro destinado a listar e explicar todos os *Títulos e Cargos* presentes na narrativa; traz também um *Sumário de Alusões Poéticas* identificadas nas *Notas* (TYLER, 2001, p.ix). Em sua edição, para os personagens, dedica páginas específicas, sempre após a página inicial com o *Intertítulo* de cada capítulo, antecedendo o texto propriamente dito, como pode ser vislumbrado na ilustração a seguir, para o *Capítulo 1 – Kiritsubo*.

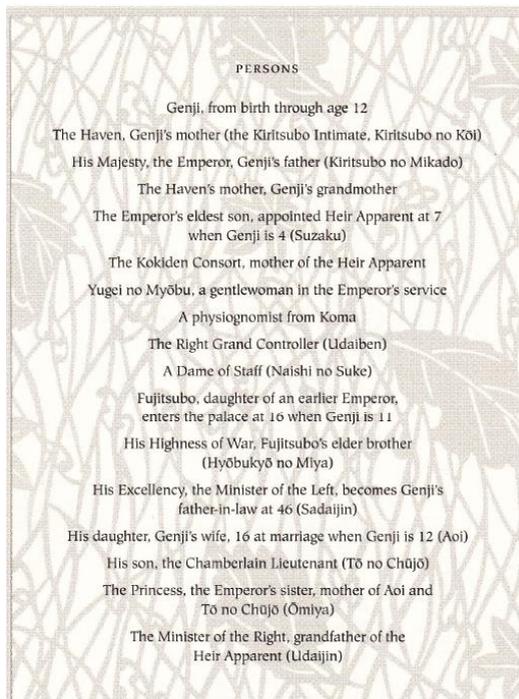


Figura 27 – *Persons* (Royall Tyler)
The Tale of Genji (2001, p.2)

Nas edições em japonês moderno, ambas de Setouchi Jakuchō, a autora também faz uso dos recursos paratextuais em suas traduções, sendo que na edição ilustrada, esses aparatos apresentam-se em um número bem mais expressivo.

Deste modo, embora não se tenha localizado um apêndice específico para os personagens, encontrou-se na edição tradicional (Vol. I, 1996), elementos como: 源氏のしおり – 訳者解説 *Genji no shiori – yakusha kaisetsu* (p.266), algo como [*Guia de Genji – comentários do tradutor*]; 参考図録 *sankou zuroku* (p.279), em tradução livre [*Referências ilustrativas*]; além de 語句解釈 *goku kaishaku* (p.296),

que seria uma espécie de explanação ou interpretação de expressões, ou seja, um [*Glossário*], ilustrado a seguir:

語句解釈

前清水 仏前に供える水。
懸道 地獄・餓鬼・畜生の三道。仏の教えに背くと、死後に落ちる所。
朝政 天皇が、早朝から政務をとること。
阿蘭陀 梵語(インドの古代言語)で教授・規範の意。転じて弟子を導き、手本となる高僧のことをいう。
後察使の大納言 大納言で後察使を兼任する者。後察使は地方行政の監察官。平安時代には陸奥国・出羽国のみが残り、大納言や参議が兼官し、名目化した。
前位 五位以上の人に用いる敬称。
海人の子 『白浪の寄る浦に世を過ぐす海人の子なれば前も足めず』(『和漢朗詠集』巻下・雑)
向赤陀羅の御來迎 西方淨土(極楽)にいる衆生救済の仏で、臨終の際、光をさして迎えに来ると信じられていた。
綾 綾織物。いろいろな模様を織り出した絹織物。
箱 裏地のついた衣。
安祿山の乱 中国唐の第六代皇帝である玄宗皇帝(685-755)は、その治世の前半は「開元の治」とよばれる善政を行ったが、晩年、楊貴妃(719-756)を寵愛し、治政を顧みなくなったため、安祿山の乱(755)を招いた。その悲劇的な経緯は、中唐の詩人白居易の長詩「長恨歌」にうたわれる。
伊勢 古今集時代の女流歌人、三十六歌仙の一人(875?-938?)。宇多天皇に寵愛され、「伊勢の鳥」と呼ばれ、皇子を産む。勅撰集に総計約百八十首入集。『古今集』に二十三首、『後撰集』に六十五首。家集に『伊勢集』がある。
伊勢をの海人の捨て衣 『鈴鹿山伊勢をの海人の捨て衣はなれたりと人や見るらむ』(『後撰集』巻十一・恋三・藤原伊勢の朝臣)。「女のもとに衣を脱ぎおきて取りにつかはすとて」との詞書がある。
いともしも人にむつれけむ 『思ふとていともしも人にむつれけむしかならひてぞ見ねば恋しき』(『源氏歌』)
犬若 召し使いの女童の名。
伊予の湯船 湯船は、大きな湯ぶねを区画化するために、角材を縦横に渡したもので、または湯舟。伊予の道後温泉は、数が多いことで有名だった。
花きたること 『文選』中国、南北朝時代の詩文集の羅烏賦「蓮すもつと深き淵ノ静カナルガ若ク 泛キタルコト繋ガザル舟ノ若シ」による。
右近の君 夕顔の乳母子。
後見 世話をすること。または、世話をする人。主従・夫婦・親子・政治的補佐など、多様な関係に用いる。
羅 選けるように薄い絹織物。
宇多上皇 第五十九代天皇(867-931)。菅原道真を登用し、藤原氏をおさえ、政治の刷新をはかった。譲位後、亨子院に住んだため、「亨子院」ともいわれた。『後撰集』以下の勅撰集に十七首入集。
打撞 建物と建物の間に渡した取りはずすことのできる板の橋。
後醍醐 三十年に一度咲くといわれる花。その時仏陀が世に現れるという。
後發善 在家のまま、仏道を修行する男子。
王命婦 藤原の女房の名。皇族出身。命婦は中級女房の称。
天柱 柱として矗る大きめに作られた柱。着用の際、自分の身の丈に合わせて仕立て直す。
納殿 宮中歴代の勅物を納める所。直懸殿にあつた。
折振物 櫓や竹などの薄板を折り曲げて作った箱に、香や菓子などを盛ったもの。
陰陽道の中神 陰陽道の祖、吉凶禍福を支配し、悪い方を防ぎ守るとされた。六十日を周期とし、十六日開天の中央にいた後、地上に降り、五日ないし六日ずつ八方に巡回する。中神が地上にいる方を「方塞り」といって惡み、その方角へ出かける時は「方塞え」(前日、別の方角にある家に泊まり、方角を塞えること)をする。
海龍王 海にいて、雨や海などをつかさどる神。雷神。
霰火 鉄製のかごに薪を入れてたく火。屋外照明具などとして用いた。

Figura 28 – 語句解釈 *goku kaishaku*
 (Setouchi Jakuchō, 1996, p.296)

Em virtude do público a que se destina, buscando alcançar ao máximo o leitor jovem, na edição ilustrada (1992) verifica-se que a abordagem explicativa sobre a narrativa, seus personagens, sua história, costumes do período Heian e demais informações relativas à época é recorrente. Setouchi Jakuchō traz diversas *Ilustrações* ao longo de todo

o volume, ora entre o próprio texto, ora em forma de *Notas Explicativas*, e por vezes em forma de *Apêndices*.

Com relação aos antropônimos, obviamente por se tratar do mesmo idioma nativo do original, não há necessidade ou tentativa de uma tradução dos mesmos, todavia, a autora traz uma lista explicativa de *quem* seriam os personagens principais na trama, pois encontrou-se dentre tantos anexos, 主な登場人物 *omo na tōjō jinbutsu* (p.8), ou seja, uma lista referenciando os [*Personagens principais*].

● 上巻の主な登場人物

源氏の君(光源氏) 間親の悲劇的な愛のもとに生まれるが、ふしぎな予言によって源氏の姓をいただき、輝くばかりの美しさのため光源氏とされる。三歳でなくなった母のおもかけを追って藤原の女御を襲い、二人のあいだにはのちの冷泉帝が生まれる。元服と同時に結婚した美の上的のあいだには夕霧が生まれる。藤原上との恋愛が原因で未婚し隠棲する月夜との恋愛で愛した明子の君とのあいだに生まれた娘君は、中宮にのほり、源氏は准太子皇の位につく。

桐壺帝 源氏の父、理想的な帝であったが、源氏の母で、身分の低い桐壺の更衣を溺愛したため、更衣は人にうまれ、つらい思いをしてなくなる。その後、更衣に生き写しの藤原の女御を愛する。源氏が二十歳のときなくなるが、あとをついだ朱雀帝は、父の遺言をまもらず、源氏の三妻がはじまる。

藤原の女御 先帝の四の宮だったが、桐壺帝の強い希望で后となる。桐壺の更衣と生き写ししたため、母のおもかけを追う源氏に愛され、不義の子の東宮(皇太子、のちの冷泉帝)を産む。絶えまない源氏の求愛になやみ、桐壺帝の死後、わが子を救うために出家する。源氏にとって永遠の理想の女性。

冷泉帝 桐壺帝の皇子だが、じつは源氏と藤原の女御の不義の子。源氏に生き写しで、源氏や中宮は罪悪感になやみながら、帝に愛され朱雀帝の東宮に立てられ、朱雀帝の退位で帝となる。母の死後、実父が源氏と知って讓位をはかるが実現せず。准太子皇の位を源氏に贈る。風流心、豊かで給が好きだったため、秋好む中宮とよくあい、源氏の全盛期の十八年間、安定した政治をむかえた。

Figura 29 – 主な登場人物 *omo na tōjō jinbutsu* (Setouchi Jakuchō, 1992, p.8)

Na edição em português europeu, de Lúcia Malheiro (2008), também há a presença de diversos anexos situando o leitor à época da narrativa, explicitando “*As Gerações no Romance*” (p.853); e igualmente “*Como era o mundo de Genji*” (p.855). Porém, no que diz respeito aos personagens, a referida versão traz “*Quem é quem em Genji*” (p.841)⁷¹, listando os personagens principais e suas relações com os demais integrantes. Vale ressaltar que, conforme mencionado anteriormente, apesar de nem sempre ser possível uma tradução apropriada dos ideogramas japoneses para idiomas ocidentais, e neste caso, dos nomes atribuídos aos personagens, nesta publicação foi adotada a tradução das alcunhas dos personagens da trama.

Por fim, na edição espanhola (2010), Xavier Roca-Ferrer também recorre a tais mecanismos. Detalhadamente listando diversos esclarecimentos concernentes à sociedade do período Heian, contextualizando a situação política, religiosa, cultural – como, por exemplo, o casamento e a poligamia –, e o culto à natureza, também faz menção à história do romance e suas interpretações, e, obviamente, à autora, situando-a entre um universo mais familiar ao ocidente, citando de Tolstoi a Cervantes (ROCA-FERRER, 2010, Vol. II – *Catástrofe*, p.823). Conforme encontrado nas outras edições analisadas, esta também cataloga seus principais personagens, sob o *Intertítulo* de “*Dramatis Personae*” (Vol. I – *Esplendor*, p.77), termo usual no início (ou fim) de romances com um considerável número de personagens. Não obstante o autor ter optado por trazer seus 54 capítulos traduzidos ao espanhol, manteve, paralelamente, todos os nomes originais em japonês – romanizado. Mas enfatiza que a tarefa de lidar com a tradução de nomes próprios não deve ser, de modo algum, algo leviano, principalmente no caso de *La Novela de Genji*.

Vale a pena explicar ao leitor o problema que os nomes próprios têm causado aos tradutores de *Genji Monogatari*: seguindo uma prática japonesa e própria de sua época, a autora evita designar os nomes da maior parte dos personagens da obra e, especialmente, os das damas. Enquanto os homens são nomeados por seus títulos e cargos, para referir-se às mulheres utiliza diversas paráfrases a partir de características físicas, objetos ou lugares

⁷¹ Todos estes apêndices foram publicados somente na *Segunda Época*, ou seja, o Volume 2 – *A Catástrofe*, de *O Romance de Genji* (2008).

que lhe estejam associados. A tradição literária nipônica simplificou essas paráfrases atribuindo como <<nome>> a cada uma das mulheres do romance a palavra ou as palavras essenciais que as compõem. Assim, Yugao (dama da noite) é, na verdade, <<a dama que vive na casa de flores damas da noite>>, Rokujō (a Sexta Avenida), <<a dama que vive na Sexta Avenida>>, [...] Kiritsubo (*kiri* = paulownia), <<a dama que vive no pavilhão das Paulownias>> [...], etc. (ROCA-FERRER, 2010, p.74-75. Tradução de nossa autoria)⁷².

De certa forma, percebe-se que todos os tradutores aqui analisados optam por recorrer ao suporte ampliado por paratextos editoriais, principalmente devido ao revés de fazerem parte da narrativa mais de 400 personagens – que raramente são identificados por nomes próprios fixos –, e, ademais, o número de denominações atribuídas apresentar-se inferior ao número de personagens existentes. Como exemplo, podemos citar a denominação 中将 *chūjō*, como termo adotado para um dos cargos burocráticos dentre os “Guardas do Palácio” – embora nas edições em inglês adote-se, de forma convencional, a tradução “*Captain*”⁷³. Em *Genji Monogatari*, este único termo é utilizado para identificar nada menos que 11 personagens masculinos distintos em diferentes estágios de suas carreiras, o que inclui, dentre outros, o próprio Genji; Yugiri – o filho de Genji; Kashiwagi – o amigo

⁷² Texto original: “*Vale a pena explicar al lector el problema que los nombres propios han planteado siempre a los traductores del Genji Monogatari: siguiendo una práctica muy japonesa y de su época, la autora evita consignar los nombres de la mayor parte de los personajes de la obra y, muy especialmente, los de las damas. Mientras los hombres son designados por sus títulos y cargos, para referirse a las mujeres se sirve de perífrasis varias a partir de características físicas, objetos o lugares a ellas asociados. La tradición literaria nipona ha simplificado esas perífrasis atribuyendo como <<nombre>> a cada una de las mujeres de la novela la palabra o las palabras esenciales que las conforman. Así Yugao (<<flor de luna>>) es en realidad <<la dama que vive en la casa de flores de luna>>, Rokujo (<<la Sexta Avenida>>), <<la dama que vive en la Sexta Avenida>>, [...] Kiritsubo (kiri = paulonia), <<la dama que vive en el pabellón de las Paulonias>> [...], etc.”.*

⁷³ *The second-level officer in the Palace Guards of Left or Right* (TYLER, 2001, p.1161)

de Yugiri; e Kaoru – o filho adotivo de Genji. Um certo número de damas também são denominadas por *chūjō* ou alcunhas compostas por tal. Quando este termo aparece nos originais, raramente vem acompanhado por qualquer expressão especificando a qual personagem se refere, o que era passível de compreensão aos leitores do período Heian, mas provavelmente não aos atuais, que não experienciaram a ‘era de paz’ (MIDORIKAWA, 2003, p.195-196).

A forma adotada, o estilo ou as opções encontradas pelos tradutores consultados para lidar com essas especificidades são de diversas ordens e variam conforme a intenção de cada um em fazer com que o leitor consiga acompanhar e diferenciar *quem é quem* durante a narrativa. Tomemos como exemplo a situação encontrada nos trechos que se seguem.

Nas traduções para o japonês moderno, de Setouchi Jakuchō, encontrou-se o seguinte texto:

それはもう、たぐいまれな美しく可愛らしいお顔の若宮なりました。すでにいらつしやる一の宮は権勢高い右大臣の娘の弘徽殿こきでんの女御がお生みになったので、立派な外戚うしろみ後見がしつかりして、先々まちがいなく東宮とうぐうに立たれるをお方と、世間の人々も重く見て大切にお扱いしていました。けれどもこの新しい若宮の、光り輝くばかりのお美しさには比べようありません。

帝は表向き一の宮を一応大切になさるだけで、この若宮の方を御自分の秘蔵っ子として、限りなくお可愛がりになるのです。

Fonte: (SETOUCHI, 1996, p.8)

Cuja transliteração para o português seria o texto como se segue:

Sore wa mō, taguimare na utsukushiku kawairashī okao no wakamiya nanodeshita. Sudeni irassharu ichinomiya wa kensei takai udaijin no musume no Kokiden no nyōgo ga o umi ni nattanode, rippana gaiseki kōshin ga shikkari shite, sakizaki machigainaku tōgū ni tata reru o o-kata to, seken no hitobito mo omoku mite taisetsu ni o atsukai shite imashita. Keredomo kono atarashī wakamiya no, hikarikagayaku bakari no o utsukushi-sa ni wa kurabe-yō mo arimasen.

Mikado wa omotemuki ichinomiya o ichiō taisetsu ni nasaru dake de, kono wakamiya no kata o gojibun no hizokko to shite, kagirinaku o kawaihari ni naru nodeshita.

Trata-se do 11º. parágrafo da versão tradicional (1996) da autora japonesa. Sendo os parágrafos iniciais de *Genji Monogatari*, a partir do *Capítulo 1*, referenciais ao Imperador e à Kiritsubo – a dama da corte por quem demonstrava maior apreço. Neste excerto encontramos a primeira menção à consorte oficial, Kokiden, mãe de seu primeiro filho varão, que todos imaginavam vir a ser seu herdeiro natural, até o momento do nascimento do filho de Kiritsubo, cuja beleza e esplendor impediram o Imperador de disfarçar sua admiração ao conhecer a recém-nascida criança, e foi quando se instaurou a incômoda ansiedade sobre quem viria a suceder ao trono real.

Para tal referência, em uma fração deste parágrafo Setouchi descreve a seguinte situação:

Quadro 6: Excerto de Setouchi Jakuchō (1996, p.8)

Texto
すでにいらっしゃる <small>いち みや</small> 一の宮は権勢高い右大臣の娘の <small>こきでん</small> 弘徽殿の女御がお生みになったので、立派な外戚 <small>うしろみ</small> 後身がしっか りして、先々まちがいなく <small>とうぐう</small> 東宮に立たれるをお方と、世間の 人々も重く見て大切にお扱いしていました。

Transliteração

Sudeni irassharu ichinomiya wa kensei takai udaijin no musume no Kokiden no nyōgo ga o umi ni nattanode, rippana gaiseki ushiromi ga shikkari shite, sakizaki machigainaku tōgū ni tata reru o okata to, seken no hitobito mo omoku mite taisetsu ni o atsukai shite imashita.

Tradução livre

Porém havia o primogênito Príncipe Imperial, a quem Kokiden, a esposa filha do Ministro de Direita do mais alto poder, dera à luz, e que todos acreditavam que viria a ser, legítima e certamente, coroado Príncipe herdeiro por sua ascendência e, desde já, cuidadosamente assim o tratavam.

No qual a mencionada referência à consorte oficial seria especificamente いちみや すでにいらっしゃる一の宮は権勢高い右大臣の娘の弘徽殿の女御がお生みになったので *Sudeni irassharu ichinomiya wa kensei takai udaijin no musume no Kokiden no nyōgo ga oumi ni natta node*, ou seja, [Porém havia o primogênito Príncipe Imperial, a quem Kokiden, a dama da corte filha do Ministro de Direita do mais alto poder, dera à luz], isto é, neste trecho é possível verificar a presença de sentenças compostas por mais de uma aposição, a fim de situar a personagem na trama, o que não deixa de ser, de certo modo, um tipo de ‘tradução’, uma vez que situando o personagem desta forma, o mesmo poderá ser referenciado em outras passagens, ainda que sua ‘denominação’ viesse a ser modificada conforme a cronologia da narrativa – o que não acontece, entretanto, no caso de Kokiden.

Já na edição ilustrada da mesma autora (1992), encontrou-se o seguinte texto:

Quadro 7: Excerto de Setouchi Jakuchō (1992, p.13)

Texto

みかど
帝には、さきに一人の皇子おうじが生まれていました。一の

みや
宮です。一の宮の母は弘徽殿にようごの女御にようごとって、権力けんりょくの強

うだいじん むすめ
い右大臣の娘むすめでした。

とうぐう
一宮とうぐうがてつきり東宮こうたいし（皇太子）になるものと思ひこんで

* 16 ページ *
こきでん
いた、右大臣こきでんや弘徽殿こうきでんの女御にようごは、帝みかどがあまり桐壺きりつぼの女御にようごの

わかみや
産んだ若宮わかみやをかわいがるので、もしかしたら若宮わかみやに皇太子こうたいしの

くらい
位くらゐをうばわれるのではないと、気が気でなくなりました。

Transliteração

Mikado ni wa, saki ni hitori no ouji ga umareteimashita. Ichinomiya desu. Ichinomiya no haha wa Kokiden no nyōgo to itte, kenryoku no tsuyoi udaijin no musume deshita.

Ichinomiya ga tekkiri tōgū (kōtaishi) ni naru mono to omoikondeita, udaijin ya Kokiden no nyōgo wa, mikado ga amari Kiritsubo no nyōgo no unda wakamiya o kawaigaru node, moshikashitara wakamiya ni kōtaishi no kurai o ubawareru no dewanai to, ki ga ki de nakunarimashita.

Tradução livre

O Imperador já tinha um filho, o Príncipe que teria nascido anteriormente. O primogênito Príncipe Imperial. A mãe do primogênito Príncipe Imperial era a esposa Kokiden, filha do Ministro de Direita com alto poder.

O primogênito Príncipe Imperial estava seguramente convencido de que seria coroado Príncipe herdeiro, porém, o Ministro da Direita e a consorte Kokiden, percebendo a admiração do Imperador pelo mais novo Príncipe, nascido da dama da corte Kiritsubo, sentiam-se desconfortáveis pois, talvez, ele viesse a apropriar-se do trono de Príncipe herdeiro.

Neste caso, Setouchi Jakuchō opta por fazer a referência à consorte oficial apropriando-se ainda mais de recursos paratextuais. Não somente ao fazer uso dos já anteriormente mencionados *furigana*⁷⁴ a fim de clarificar ao leitor a leitura adequada dos ideogramas utilizados no texto, mas igualmente através do paratexto de *Notas Explicativas* (GENETTE, 2009, p.281) que acompanham termos que sucitam maiores

⁷⁴ A versão tradicional (1996) também traz alguns *furigana* no excerto analisado, porém em quantidade bem inferior, esclarecendo somente o nome da dama 弘徽殿 *Kokiden*; o termo 一の宮 *Ichinomiya* referente ao [primogênito Príncipe Imperial]; 後身 *ushiromi* – embora atualmente tais ideogramas possam ser lidos como *kōken*, que significa [guarda; tutela]; e a expressão 東宮 *tōgū* para [Príncipe herdeiro].

explicações contextuais. Nota-se que a autora primeiramente introduz a personagem Kokiden, para em seguida levantar a aura de inquietude diante da atitude de admiração suprema por parte do Imperador ao conhecer seu novo rebento, filho de Kiritsubo, afinal, até então todos acreditavam que o seu primogênito com Kokiden, seria, indubitavelmente, o herdeiro natural.

Tal informação encontra-se, exatamente, em: 一の宮の母は弘徽殿
の女御にようごとって、権力けんりょくの強い右大臣うだいじんの娘むすめでした。

Ichinomia no haha wa Kokiden no nyōgo to itte, kenryoku no tsuyoi udaijin no musume deshita., ou seja, [A mãe do primogênito Príncipe Imperial era a dama da corte Kokiden, filha do Ministro de Direita com alto poder].

Em suas *Notas Explicativas* a autora nos traz esclarecimentos, à mesma página do texto, acerca de *nyōgo* – termo adotado no período Heian e que, provavelmente, não faz parte do léxico atual de seu público alvo nesta edição, a saber, os jovens. Suas NR apresentam-se, entretanto, diferentemente das notas adotadas em prática atual, transferidas ao pé da página a partir do século XVIII como já mencionado anteriormente, e que hoje seguem diversificadas quanto à sua localização, i.e., às margens do texto; entre as linhas de um grande número de obras didáticas; ao final de um capítulo ou volume; ou mesmo agrupadas em um volume especial (GENETTE, 2009, p.282). As adotadas pela autora japonesa seriam, talvez, *Notas de Cabeçalho*, já que se encontram ao topo da página.

Através das mesmas notas, Setouchi também nos remete à página16, que pode ser conferida a seguir, na qual é possível localizar as explicações referentes à então citada esposa imperial Kokiden. Na mesma página, a autora mais uma vez se apropria de aparatos paratextuais para situar seu leitor não somente à época, mas, igualmente, introduz ao longo do texto, *Ilustrações* que nos situam arquitetônica e geograficamente nos aposentos do Palácio Imperial. É possível localizar por meio destas ilustrações em que local se situariam os aposentos de Kokiden (8), e também de Kiritsubo (14), dentre outras damas.

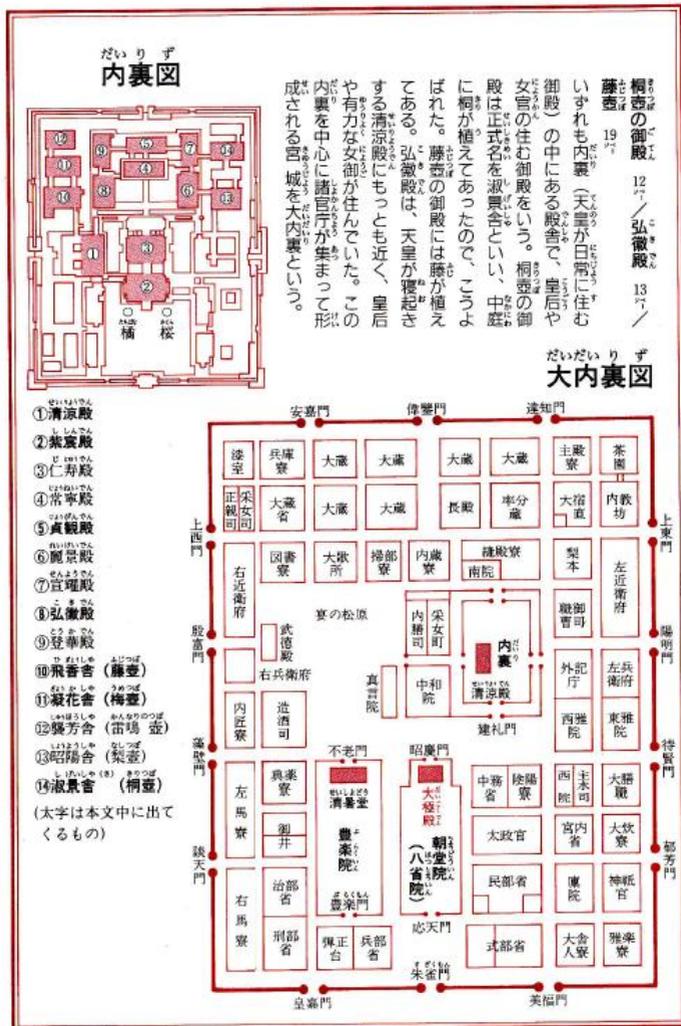


Figura 30 – Mapa do interior do Palácio Imperial
(Setouchi Jakuchō, 1992, p.16)

Nas versões ocidentais paralelamente analisadas, foram encontradas situações que diferem mormente no que se refere às notas, pois os autores preferem adotar traduções, ora similares – com expressões apositivas a fim de clarificar ao leitor quem seria a personagem –, ora simplesmente fazendo referência a ela, sem maiores esclarecimentos.

Na primeira tradução para a língua inglesa, Arthur Waley traz a seguinte informação em seu 2º. parágrafo:

“[...] His eldest born prince was the son of Lady Kokiden, the daughter of the Minister of Right, and the child was treated by all with the respect due to an undoubted Heir Apparent. But he was not so fine a child as the new prince; moreover the Emperor’s great affection for the new child’s mother made him feel the boy to be in a peculiar sense his own possession. [...]” (WALEY, 1993, p.8).

Percebe-se que, comparado ao original em japonês – clássico ou moderno –, Waley, que adotou um estilo livre de tradução, embora faça menção à sua patente, opta por não trazer a informação dada com ênfase ao fato do Ministro da Direita, pai de Kokiden, ser considerado como possuidor de elevado poder. As demais informações seguem o mesmo padrão, ou seja, [O Príncipe primogênito dele (do Imperador) era filho da Dama Kokiden, a filha do Ministro da Direita].

Tida como a tradução que foi lançada com o objetivo de ‘corrigir as falhas’ da primeira versão, segundo o próprio tradutor, a edição de Edward Seidensticker, apresenta o excerto que vemos a seguir, aos 4º. e 6º. parágrafos:

“[...] The emperor’s eldest son was the grandson of the Minister of the Right. The world assumed that with this powerful support he would one day be named crown prince; but the new child was far more beautiful. On public occasions the emperor continued to favor his eldest son. The new child was a private treasure, so to speak, on which to lavish uninhibited affection.” (SEIDENSTICKER, 1992, p. 7).

“[...] *The mother of the eldest son began to feel uneasy. If she did not manage carefully, she might see the new son designated crown prince. She had come to court before the emperor's other ladies, she had once been favored over the others, and she had borne several of his children.*” (SEIDENSTICKER, 1992, p. 8).

Este autor também não concede ênfase ao poder que detém o Ministro. Mas o que nos chama a atenção, no entanto, é que Seidensticker, como se preterisse a figura feminina ante a masculina, prefere mencionar o próprio Imperador, a figura de filho primogênito, que surge no texto como neto, além do Ministro, conforme verifica-se em [O primogênito do Imperador era neto do Ministro de Direita], porém, em momento algum o autor introduz a esposa oficial, e sequer cita o nome da personagem Kokiden, mesmo ao narrar seu descontentamento quando percebe o encanto do Imperador para o recém-nascido com sua dama preferida.

Na terceira edição em língua inglesa aqui analisada, Royall Tyler nos apresenta o trecho encontrado a seguir, extraídos, respectivamente, do 4º. e 5º. parágrafo:

“[...] *His elder son, born to his Consort the daughter of the Minister of the Right, enjoyed powerful backing and was feted by all as the undoubted future Heir Apparent, but he could not rival his brother in looks, and His Majesty, who still accorded him all due respect, therefore lavished his private affection on the new arrival.*” (TYLER, 2001, p.3).

“[...] *but after the birth he was so attentive that the mother of his firstborn feared that he might appoint his new son Heir Apparent over her own. This Consort, for whom he had high regard, had been the first to come to him, and it was she whose reproaches most troubled him and whom he could least bear to hurt, for she had given him other children as well.*” (ibid, p.4).

De modo semelhante à análise anterior, Tyler igualmente não enfatiza a dimensão do poder do Ministro, mas neste caso faz menção à Consorte oficial, embora não mencione seu antropônimo – nem ao apresentá-la como mãe do primogênito Príncipe Imperial, em [Seu primogênito, nascido de sua Consorte a filha do Ministro da Direita]; nem mesmo ao citar seu descontentamento com a situação de bem-

querer do Imperador pelo filho recém-nascido de outra dama da corte, em que se refere à Kokiden simplesmente por [Esta Consorte...].

Já na versão em português europeu, de Lígia Malheiro, bem como na versão em espanhol, de Xavier Roca-Ferrer, muito próximas em elaboração textual, encontramos praticamente as mesmas informações fornecidas pelos tradutores anglófonos – à exceção da última, de Royall Tyler.

A dama oficial é introduzida à narrativa, seu nome é devidamente citado, e faz-se referência à sua filiação de um oficial do alto escalão, o que nos é esclarecido através de componentes textuais conectados por considerável número de apostos, e que pode ser comparado nos excertos abaixo, extraídos do 5º. parágrafo das duas traduções:

Português:

“[...] O nascimento da criança tinha reforçado a sua posição de indiscutível favorita do soberano. Não era assim de estranhar que Kokiden, filha do ministro da direita, esposa principal do Imperador e mãe do primogénito, começasse a temer que o menino recém-nascido pudesse vir a ser nomeado sucessor da coroa, caso ela não tomasse medidas drásticas.” (MALHEIRO, 2008, p.17).

Espanhol:

“[...] *El nacimiento del niño había reforzado su posición favorita indiscutible del soberano. No es de extrañar, pues, que Kokiden, hija del ministro de la derecha, esposa principal del emperador y madre del primogénito, empezara a temer que el niño que acababa de llegar sería nombrado sucesor de la corona si ella no tomaba medidas drásticas.*” (ROCA-FERRER, 2010, p.92-93).

Desta forma, verifica-se a variedade de estratégias adotadas no processo de tradução, obviamente não somente quando esta envolve designações ou antropônimos, mas principalmente em virtude dos estilos, dos objetivos, e das possibilidades e/ou dificuldades encontradas durante este percurso.

Em *O Romance de Genji*, a questão da nomenclatura é algo com que os tradutores têm que lidar com maestria, haja vista fazer parte de um universo referencial longínquo, tanto no que concerne ao tempo, quanto ao espaço, implicando constituições culturais, antropológicas e políticas singulares que, por conseguinte, se refletem no escopo da

constituição linguística e seus modos de manifestação e registro. Há escolhas a serem tomadas que perpassam da tradução à leitura do texto. Por exemplo, traduzir um nome – quando às vezes não se trata de um nome no sentido que o tomam outras culturas –, ou simplesmente adotar sua transliteração; substituir as designações de um personagem ao longo da narrativa; agregar apostos a fim de situar o leitor e clarificar o imbróglio; dentre tantas outras alternativas adotadas para fazê-lo. Mesmo quando o tradutor busca atingir um certo grau de ‘fidelidade’ relativamente ao texto de base, nem sempre as decisões são evidentes e/ou realizáveis. Em casos de eventuais obstáculos, mesmo quando se deseja manter-se próximo da fonte, isto é possível “*in spirit, if not always in the letter*” (TYLER, 2001, p.xxii).

Destarte, os trabalhos de Gérard Genette (2009) respaldam teórica e sistematicamente o emprego de paratextos como suporte à atividade tradutória em todas as suas extensões: crítica, teoria e prática. Através de elementos presentes, por exemplo, em *Notas de rodapé* ao longo do texto, de seus *Prefácios* – ou *Posfácios* –, ou de *Glossários* especificamente elaborados, as explicações fornecidas pelos tradutores nas retextualizações da obra de Murasaki Shikibu mostram-se abundantes e extensas dada a relevância de tais proposições. Tais aparatos paratextuais surgem como ferramentas que incrementam e, de certa forma, lapidam a obra, e os tradutores, assim como o fazem os *luthiers*, retocam, aperfeiçoam e afinam seus instrumentos buscando, sempre, obter a frequência de emissões mais apuradas.

No capítulo seguinte exploraremos o *corpus* adotado para esta pesquisa, composto pelo primeiro parágrafo, do primeiro capítulo da obra de Murasaki Shikibu – intitulado *Kiritsubo* 桐壺. A partir daí, abordaremos as diferenças encontradas, sob amplos aspectos, não somente linguísticos, mas também paratextuais, cotejando o original em língua japonesa moderna e algumas traduções para línguas ocidentais, evidenciando as dificuldades, na maioria das vezes enunciadas em alguma parte da obra pelos próprios tradutores que se propuseram a enfrentar o desafio de traduzir línguas tão distintas, como o japonês e as demais aqui selecionadas. Através das palavras de Leiko Gotoda, tradutora de *Em louvor da sombra* (2007)⁷⁵, do escritor japonês Tanizaki Junichirō (1886-1965), é possível compreender parcela dessa dificuldade, pois embora se tratem de obras distintas, parecem mesmo

⁷⁵ Título original: *In'ei Raisan* 陰翳礼讃.

estar se referindo à *Genji Monogatari* – ou qualquer outra obra literária japonesa de renome:

O leitor interessado em comparar as diversas versões desta obra publicadas até hoje estranhará na certa a diferença existente entre elas. Essa particularidade não indica que os tradutores não entenderam o texto. Ao contrário, revela a dificuldade da língua japonesa quando transformada em objeto de tradução, tanto pela peculiaridade de sua gramática, como pela abrangência de sentido de seus vocábulos (TANIZAKI, 2007, p.65).



5. KIRITSUBO – O PONTO DE PARTIDA

A journey of a thousand miles begins with a single step
(Laozi)

5.1. Excerto de Magnificência⁷⁶

A história da tradução no Brasil evidencia que tradutores do século XIX, como, por exemplo, Manuel Odorico Mendes (1799-1864), ou mesmo profissionais dos dias atuais, como Mamede Jarouche, empregam a tradução semi-indireta como recurso de base à realização de seus trabalhos. Em casos assim, os ditos ‘originais’ estão atrelados a apreciações de outros tradutores que contribuem para a resolução de problemas intrínsecos aos processos de retextualização, tal como a transposição de noções e ideias cujas interpretações envolvem, por exemplo, pesquisa historiográfica, sociológica e até mesmo arquitetônica, como é o caso da própria abertura de *Genji Monogatari* (TYLER, 2001, p.1).

Neste sentido, a tradução de *Kiritsubo* – primeiro capítulo da obra – demanda recurso à paratradução, isto é, texto e paratexto (GENETTE, 2009) em diálogo para que a noção possa ser clarificada nos dias atuais. Com relação a este item, de importância primeira, observa-se que nem todos os tradutores consultados explicitam suas decisões tradutológicas, limitando-se a propor denotações, conotações, associações e exemplos dicionarizados que dificultam a interpretação. Efetivamente, não há como traduzir *Kiritsubo* – ou qualquer dos demais capítulos – sem recorrer a paratexto explicativo consistente.

Por exemplo, o primeiro autor a empreender a tradução da obra original para o idioma anglófono – apesar de não ter concluído a tradução por completo – foi, conforme dito anteriormente, Suematsu Kenchō, em 1882. Antecedendo o primeiro capítulo, em sua *Introdução*, o autor faz diversas observações a respeito de suas opções tradutórias – como as escolhas de estratégias adotadas em relação aos nomes dos personagens; além de trazer muitas justificativas – devido ao grau de

⁷⁶ Divido em duas partes, a obra *Genji Monogatari* apresenta, em algumas traduções, a Primeira Parte sob o subtítulo de *Magnificência*, fazendo alusão ao *status* do personagem principal – como é o caso do exemplar em francês *Le Dit Du Genji*, traduzido do japonês por René Sieffert (1988).

dificuldade em traduzir, como cita, a complexa obra a idioma ocidental, tão distinto do japonês clássico –, chegando mesmo a admitir ter eliminado várias passagens do texto ao traduzi-lo, por considerar tais partes ‘supérfluas’, esclarecendo, no entanto, não ter ‘adicionado’ conteúdo ao original. E diz ainda que sua intenção ao notificar o leitor através destas observações, antes de se introduzir ao texto propriamente dito, seria a de, tão somente, prepará-lo (o leitor) para as aparentes falhas do trabalho (SUEMATSU, 2000, p.17).

O primeiro capítulo do romance – composto ao todo por 54 –, tem como objetivo introduzir o personagem principal da obra, o Príncipe Genji, e se passa desde o seu nascimento até a idade de 12 anos. Apresenta aos leitores o curto convívio com sua mãe, Kiritsubo – ou 桐壺 em representação ideográfica –, nome de uma dama da corte, que, apesar de não ter ascendência familiar na alta aristocracia, é a favorita do Imperador, e sofre, por isso, o desdém e ciúmes de suas rivais, não sendo, todavia, capaz de defender-se dos maus-tratos, vindo a morrer em consequência do tratamento que recebia, pouco depois do nascimento de seu filho (PUETTE, 1983).

Ao se desmembrar os ideogramas que compõem o termo *Kiritsubo*, foram encontrados os seguintes significados para os caracteres:

桐 (きり - *kiri*) = [árvore ou flor de Paulownia]⁷⁷;

壺 (つぼ - *tsubo*) = 1: [jarra; pote; vaso]; 2: [copo para dados]; 3: [depressão (geograficamente [i.e.] a bacia de uma cachoeira)]; 4: [(termo arcaico) alvo, mira (quando se aponta uma flecha)]; 5: [(sentido figurativo) acertar na mosca]; 6: [ponto-chave (de uma conversa, etc.)]; 7: [ponto de acupuntura; ponto de moxibustão]; 8: [nós das casas do braço de um instrumento de cordas (como um *shamisen*, etc.)]⁷⁸.

⁷⁷ Proveniente das Ilhas Formosas ou Taiwan, no Brasil a existência do *Kiri* foi assinalada pela primeira vez em 1906 por Alberto Lofgren, primeiro diretor do Instituto Florestal de São Paulo (Fonte: MURAIAMA, S. & SAKAMOTO, N. *O fantástico kiri* – Instruções práticas sobre seu cultivo. São Paulo: Nobel, 1976).

⁷⁸ Fonte: <http://jisho.org/> (Tradução de nossa autoria). Acesso em: 23 jul 2014.

Apesar do termo, em verdade, apresentar uma tradução literal de “apartamento Paulownia” (PUETTE, 1983, p.157), na obra ele dá nome ao título do primeiro capítulo; e refere-se também a um dos aposentos do palácio imperial, o do antigo Imperador; além de ser atribuído à dama pela qual o Imperador tem maior apreço.



Figura 31 – Flor de Paulownia
(Símbolo do Gabinete do Primeiro-Ministro do Japão)

Se na tradução de um único ideograma é possível encontrar tamanha gama de significados, fica claro que a tradução que envolve a língua japonesa e demais línguas ocidentais não pode ser elaborada e/ou sustentada somente em dicionários clássicos, haja vista que a multiplicidade de componentes de natureza extralinguística e sociocultural contidas, às vezes, em uma única unidade lexical, constitui tão somente um dos vários obstáculos que se enfrenta ao trabalhar com tradução, tendo em vista que contextos mais amplos se estendem muito além do léxico, havendo, pois, a necessidade de plotar “balizas que funcionam como faróis para guiar o leitor não especializado” (TORRES, 2011, p.12).

Nesse sentido, os paratextos que surgem do processo tradutório de textos clássicos literários constituem, por si só, praticamente obras à parte, principalmente no que concerne a obras distanciadas em relação às coordenadas de tempo, de espaço, assim como em termo de língua e cultura, como no caso de *O Romance de Genji*, que nos foi trazido à

contemporaneidade via sucessivas recriações. A noção de paratexto está intimamente ligada ao fenômeno da intertextualidade, cuja noção foi atrelada à questão da polifonia que marca os discursos, ou seja, tudo aquilo que se pensa, se exprime ou se escreve, faz parte de um *déjà dit*. Ainda em outras palavras, todo discurso se ergue sobre discursos já existentes, afinal de contas, a linguagem é adquirida e/ou aprendida a partir de experiências herdadas e/ou conquistadas. Por conseguinte, ao usar o verbo (i.e. a língua), reproduz-se conjuntos de fórmulas pré-concebidas. Desta maneira, ao se pronunciar algo a respeito do mundo, estaria-se repetindo discursos e ideias, fazendo emergir concepções extensivas dos fenômenos que caracterizam a intertextualidade, ou seja, textos permeados por outro(s) texto(s).

De forma contrária a esta ótica tida como ‘extensiva’, que é concedida ao fenômeno da intertextualidade por autores como Kristeva (1969), Gérard Genette (2009) apresenta, de forma sistemática, respaldo teórico para o uso de recursos paratextuais como suporte à atividade tradutória (LIMA, 2012).

Seja através de *Títulos, Epígrafes, Prefácios, Intertítulos* ou mesmo *Notas* (GENETTE, 2009), os recursos paratextuais diferem, obviamente, por se tratar de obras distintas, submetidas a públicos e mercados editoriais que demandam e impõem padrões, (re)escritas em tempo diverso, assim como também se supõe diversa a cultura em que estão inseridas. Tomemos, por exemplo, o *Título* de uma obra, considerado “[m]ais talvez do que qualquer outro elemento do paratexto, [...] amiúde mais do que um verdadeiro elemento, um conjunto um pouco complexo” (ibid, p.55). Não obstante, de forma pontual Leo H. Hoek, um dos fundadores da ‘titologia’⁷⁹ moderna, escreveu que o *Título* tal qual o entendemos hoje nada mais seria que um objeto artificial, imposto arbitrariamente, se comparado às intitulações antigas e clássicas (id).

As obras literárias ditas ‘originais’ ou oriundas destas, nascem a partir de uma proposta que busca, como objetivo maior, atingir públicos específicos. Para tanto, diversos fatores são considerados, a saber: qual seria o público visado, suas bases socioculturais, seu espaço e seu tempo. Muitas vezes, tão ou mais importante que os critérios levantados, pergunta-se: para qual mercado editorial?

⁷⁹ *Titrologie* – termo adotado por Claude Duchet para designar esta disciplina, hoje a mais ativa de todas as que se aplicam ao estudo do paratexto (GENETTE, 2009, p.55, Nota 1).

A tradução consiste, deste modo, em compartilhar responsabilidades e conciliar interesses em busca de objetivos comuns (AZENHA, 1994), não havendo, definitivamente, fronteira estanque entre criador e criatura, ou, de forma mais pertinente: entre tradutor e tradução.

Embora espere-se atingir discussões importantes, por meio do exame de exemplos, desde já parece possível apresentar breve panorama sobre propriedades e características próprias a cada autor, a cada obra, a cada língua e, de certo modo, a cada cultura. Como poderá ser observado nas páginas ulteriores, não serão poucas as diferenças encontradas, a começar pela apresentação paratextual das seleções em questão. *Títulos, Introduções, Notas Explicativas, Ilustrações*, e toda sorte de recursos torna-se válida quando se almeja participar daquele universo único em que quatro centenas de personagens vivenciam a nobreza, os conflitos familiares e os romances. Cenas que dificilmente seriam compartilhadas extramuros, sobretudo com sociedades que surgiram no ocidente, mais de mil anos depois.

Quando lemos os *mukashi banashi*⁸⁰, ao nos depararmos com a frase que normalmente dá início a este tipo de narrativa: *Mukashi, mukashi, aru tokoro ni...*, equivalente ao nosso “Há muito e muito tempo, em certo lugar...”, nos transportamos a um mundo distante, com espaço e tempo próprios (TAKAHASHI, 2008). Não é diferente se compararmos este tipo de narrativa com o romance de *Genji Monogatari*, pois mesmo nesta obra, apesar de não se tratar de um *mukashi banashi*, na frase inicial do texto – original e em algumas de suas traduções – encontra-se o mesmo estilo, como pode ser visto nos exemplos a seguir:

⁸⁰ Narrativas japonesas que podem ser comparadas aos contos de fadas, mitos e lendas ocidentais. Sua tradução corresponderia a “contos antigos”, já que *mukashi* 昔 significa “antigo”, enquanto *banashi* (originalmente *hanashi*) 話 tem o significado de “conto” ou “narrativa”. Primariamente destinados ao público adulto, fazem, hoje, parte do campo literário infantil (TAKAHASHI, 2008).

Texto em japonês clássico ⁸¹	
Texto	いづれの御時にか。
Transliteração	<i>Izure no ontoki ni ka.</i>
Tradução	Em que momento de que época teria acontecido o seguinte fato?

Texto em japonês moderno (Setouchi Jakuchō – 1996)	
Texto	いつの御代のことでしたか、
Transliteração	<i>Itsu no miyo no koto deshitaka,</i>
Tradução	Em qual reinado de que época teria o fato acontecido?

Texto em inglês (Royall Tyler – 2001)	
Texto	<i>In a certain reign (whose can it have been?)</i>

Texto em espanhol (Jordi Fibla – 2005)	
Texto	<i>En cierto reinado (¿cuál pudo haber sido?),</i>

Texto em português (Lígia Malheiro – 2008)	
Texto	Na corte de um certo Imperador, cujo nome e ano em que ascendeu ao trono omitirei,

⁸¹ Este excerto em japonês clássico foi extraído do livro *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, de Shuichi Katō (2012, p.70-71), cujo parágrafo na íntegra encontra-se na página 154 desta pesquisa.

No caso de *O Romance de Genji*, esta passagem de abertura, diferente da tradicional “At a time now past...” é mais específica, justamente por nos convidar a tentar identificar um período histórico (BOWRING, 2004), estabelecendo, desta forma, jogos de cumplicidade, formas de contrato, já desde o início, entre narrador e leitor. De forma semelhante, encontramos em Lima (2012), o exemplo a seguir:

No lugar da fórmula “*era uma vez...*” (*Il était une fois...*; *Once upon a time...*), Almuquaffa^c, por exemplo, adota procedimento de introdução ligeiramente diferente. A personagem que narra determinado fato no interior da trama, depois de discorrer sobre dado tema, chama a atenção de seu interlocutor, atizando sua curiosidade e conduzindo-o a pronunciar o seguinte questionamento: “*e como farei isso?*”. Responde, então, o narrador: “*Conta-se que...*” (LIMA, 2012, p.11).

A obra de *Genji Monogatari*, cujos originais escritos por Murasaki Shikibu não mais existem atualmente, não foi escrita e difundida como unidade individual. Emergindo capítulo a capítulo copiados e transmitidos um por vez, conforme já mencionado anteriormente, tornou-se muito popular entre os membros da corte imperial à época em que fora escrito, fazendo com que muitos manuscritos tivessem sido (re)produzidos desde então. Esse processo de escrita e reprodução sem dúvida trouxe, como consequência, o surgimento de variantes textuais mesmo quando a autora ainda vivia, e mais ainda no século seguinte (séc. XII) antes que se organizasse uma padronização do romance em versões definitivas (ORSI, 2009).

Apresenta-se a seguir, a título de ilustração, a primeira página do texto de Murasaki Shikibu, em japonês do período Heian. Ressalta-se, entretanto, que embora eventualmente apresentem-se trechos em japonês clássico, a pesquisa será desenvolvida prioritariamente a partir de reproduções em japonês moderno, isto é, traduções intralinguísticas (JAKOBSON, 1969) feitas por autores japoneses – neste caso específico, a autora Setouchi Jakuchō –, precisamente com o intuito de manter vivo o romance milenar, tendo em vista que, atualmente, não é mais possível aos japoneses compreender o texto em língua original, ainda que se caracterize por língua vernácula.

A edição manuscrita e ilustrada de onde foi extraído o início do primeiro capítulo do texto literário, que pode ser visto na página seguinte, está impressa em xilogravura e pertence às coleções da Biblioteca do Congresso no Japão. Produzido em Kyoto, aproximadamente na metade do século XVII, o material constitui um conjunto completo e bem conservado que inclui o texto principal, além de seis volumes destinados a comentários sobre as palavras-chave e frases do texto, bem como uma genealogia⁸², denotando-se, desde então, a premente necessidade de aparato paratextual como material de apoio.

Ressalta-se que, apesar do distanciamento temporal entre os textos de outrora e os atuais, a literatura japonesa manteve-se, em sua forma e apresentação, praticamente inalterada, ou seja, a leitura permanece realizada de cima para baixo e da direita para esquerda, quando escrita em sentido vertical – como na **Figura 32** doravante apresentada; e quando escrita em linhas horizontais, da esquerda para direita, como no ocidente⁸³, sendo que os livros são lidos ‘de trás pra frente’, isto é, o que seria para o público ocidental a nossa última página, para os japoneses seria a primeira, a partir da capa.

Todavia, no que diz respeito ao texto, há nuances semânticas perceptíveis, fazendo com que o mesmo mantenha-se como produção tipicamente de outro tempo, apresentando características peculiares. A título de exemplo, talvez fosse como comparar a produção *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, com obras de literatura nacional recém-lançadas.

⁸² Fonte: Biblioteca Digital Mundial <<http://www.wdl.org/pt/>>. Acesso em: 23 jul 2014.

⁸³ Vide exemplo da página 154.

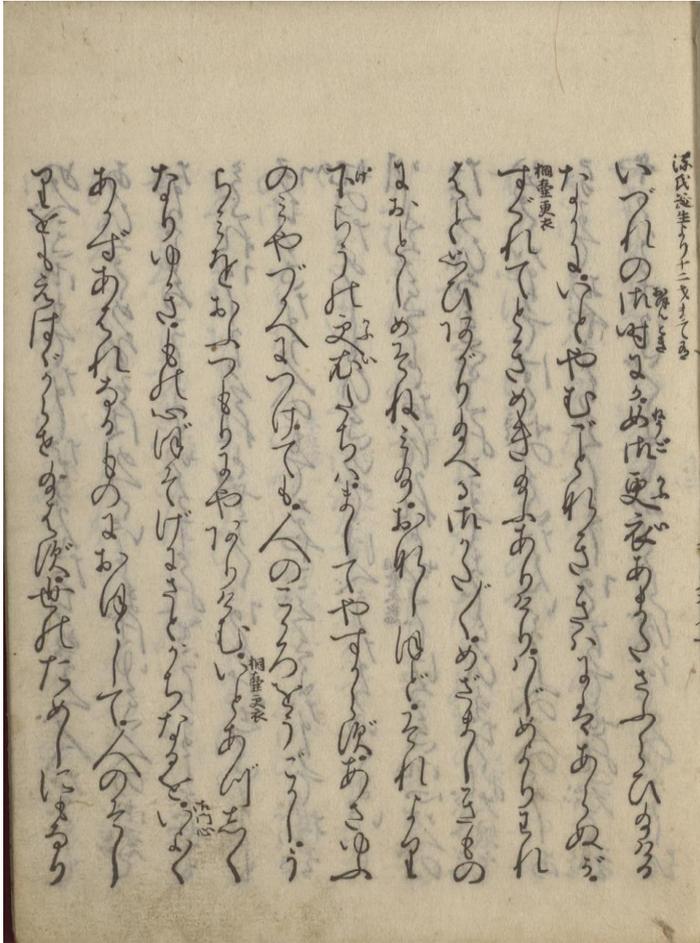


Figura 32 – Introdução do primeiro capítulo do livro: *Kiritsubo* ⁸⁴.

A seguir, os textos apresentados trazem, respectivamente, a transcrição do primeiro parágrafo manuscrito em caracteres ideográficos e fonográficos, que pode ser vislumbrada na página da obra de Murasaki Shikibu acima referenciada; sua transliteração em *rōmaji*, de acordo com os padrões Hepburn; seguidas, por fim, da tradução em português.

⁸⁴ Disponível em Biblioteca Digital Mundial: <<http://www.wdl.org/pt/>> Acesso em: 23 jul 2014.

Os seguintes trechos são parte do livro de Katō Shuichi, e podem ser encontrados em *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa* (2012, p.70-71).

いづれの御時にか。女御・更衣あまたさぶらひ給ひけるなかに、いと、やむごとなき際にはあらぬが、すぐれて時めき給ふありけり。はじめより、「われは」と、思ひあがり給へる御かたがた、めざましき者におとしめそねみ給ふ。おなじ程、それより下臈の更衣たちは、まして、安からず。⁸⁵

Izure no ontoki ni ka. Nyōgo, kōi amata saburai tamaikeru naka ni, ito, yangotonaki kiwa ni wa aranu ga, sugurete tokimekitamou arikeri. Hajime yori, “ware wa” to, omoitagaritamaeru onkatagata, mezamashiki mono ni otoshime sonemitamou. Onaji hodo sore yori gerō no kōitachi wa, mashite, yasukarazu.

Em que momento de que época teria acontecido o seguinte fato? Entre as muitas damas *nyōgo* ou *kōi* existentes, havia uma que se destacava demasiadamente, mas que não tinha posição elevada. Aquelas que se enalteciam achando que eram as melhores desde o princípio ficaram com rancor e desprezavam-na como sendo um estorvo. Com a mesma intensidade, as damas *kōi*, de igual posição ou inferior a ela, desde então, não sossegam.

Com base nos postulados teóricos de Genette (2009), o excerto acima traduzido convida à elaboração de uma *Nota Explicativa* – como o fizeram os tradutores Neide Hissae Nagae e Fernando Chamas à página 71 em *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, de Katō Shuichi (2012) –, uma vez que *nyōgo* ou *kōi*, por exemplo, podem ser considerados como elementos bloqueadores de leitura⁸⁶. Componentes

⁸⁵ “Introdução do capítulo ‘Kiritsubo’. *Nihon Koten Bungaku Taikei*, 14, *Genji Monogatari* 1 (*Sinopse da literatura clássica japonesa*, 14, *Genji Monogatari*, 1), notas de Yamagishi Tokuhei, Iwanami Shoten, 1958, p. 27, marcas no texto por Katō. [N.A.]”. Nota de rodapé extraída do livro de Katō Shuichi, 2012, p.70. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas.

⁸⁶ “As esposas oficiais dos imperadores eram *kōgō*, a primeira esposa, e na sequência, *hi*, *fujin* e *hin*. A titulação paterna era significativa para a indicação

cuja significação é opaca ou impossível demandam atenção redobrada. Se, por um lado, traduzi-los pode não ser a melhor estratégia a ser adotada, pois geraria desvio excessivo do texto-base, por outro lado, negligenciar suas significações locais equivaleria a desconsiderar o sentido geral do texto, uma vez que as interpretações parecem se construir por meio de relações entre conceitos de forma interdependente.



**Figura 33 – Monumento ao príncipe Hikaru Genji
Às margens do rio Uji, Kyoto, Japão**

Fotografia de autoria própria

(Data: 30/07/2011 – Dimensões: 3008x2000 / 2,80MB – Nikon D40)



das filhas como esposas do imperador, sendo, em regra, indicadas para *kōgō* as filhas de altos dignatários [...]”. Depois do imperador Kanmu, fundador de Heian, *chūgū* passa a ser o título da esposa do imperador, e as demais categorias são eliminadas para serem substituídas por *nyōgo* e *kōi* (SUZUKI, 1992, p.140).

5.2. Análise do parágrafo introdutório

Sabe-se que assim como não há texto definitivo, também não há tradução definitiva. Os textos com os quais lida um tradutor – assim como seus próprios textos, elaborados a partir de uma base referencial – se apresentam como estados de fixação motivados, sendo que as motivações são de ordens diversas: a morte do autor, a necessidade de envio do material à editora, a velhice, o cansaço, a data de expiração de prazos contratuais, ou mesmo de ordem pessoal. Pode-se aventar que um escritor, ou um intérprete ou tradutor, ao examinar sua própria produção textual, verificasse necessidades de proceder a modificações, ajustes, adaptações, supressões, etc.

Lidar com textos antigos, ainda mais quando oriundos de uma cultura diferente e deslocada no tempo e no espaço, não consiste em tarefa das mais evidentes. Arriscar-se à tradução destes, com seus dialetos próprios, seus vocábulos e suas expressões sem equivalentes em língua estrangeira, somados às diferenças antropológicas que incidem sobre a expressão, exige que se busquem soluções adequadas e pertinentes face aos objetivos previamente traçados.

Um dos fatores que deveriam ser levados em consideração consiste no fato de que uma tradução, antes mesmo de tomar corpo textual nas mãos de um tradutor, já se inicia na fase dedicada à interpretação do conjunto de componentes que ultrapassam a esfera puramente linguística. Provavelmente, os tradutores não visam somente suprir suas inquietações científicas, buscam também contemplar seus leitores. De acordo com Masao Miyoshi (2011), que garante estar plenamente ciente da impossibilidade de localizar equivalentes precisos – ao menos no que concerne ao par japonês-inglês –, não há como ignorar as palavras de outro tradutor eminente, Valdimir Nabokov, e cita: “qualquer tradução que *não* soa como uma tradução está fadada a ser imprecisa após inspeção; enquanto, por outro lado, a única virtude de uma boa tradução é a fidelidade e plenitude”⁸⁷ (MIYOSHI, 2001, p.317. Tradução de nossa autoria).

Conforme as palavras de Umberto Eco, em sua obra intitulada: *Quase a mesma coisa* (2007):

87 Texto original: “any translation that does not sound like a translation is bound to be inexact upon inspection; while, on the other hand, the only virtue of a good translation is faithfulness and completeness.”

Muitas hipóteses poderiam ser levantadas a propósito do mesmo texto [...]. A bem dizer, dois leitores que tenham lido duas versões do mesmo texto podem debater longamente a respeito do texto original (que não conhecem) com a sensação de falar sobre o mesmo objeto de dois pontos de vista diversos” (ECO, 2007, p.291)

Corroborando com a proposição de Eco, verificamos a seguir que, de acordo com as primeiras linhas do texto de Murasaki Shikibu, nas mãos dos três tradutores para língua inglesa selecionados para o estudo,

AW: *At the Court of an Emperor (he lived it matters not when) there was among the many gentlewoman of the Wardrobe and Chamber one, who though she was not of very high rank was favoured far beyond all the rest; [...]*

ES: *In a certain reign there was a lady not of the first rank whom the emperor loved more than any of the others.*

RT: *In a certain reign (whose can it have been?) someone of no very great rank, among all His Majesty's Consorts and Intimates, enjoyed exceptional favor.*

é possível verificar que não há uniformidade ou padronização textual, embora os exemplos acima se apresentem todos expressos em língua inglesa. Obviamente por se tratar de obras (i.e. de traduções) distintas, geradas por autores diversos, afastados espacialmente e temporalmente – não somente com relação à obra original, mas mesmo entre si –, não há como se pressupor igualdade ou similaridade textual (i.e. tradutória), pois naturalmente cada tradutor tem seu estilo próprio, cada um interpreta a partir de sua formação enquanto sujeito psicanalítico, seja oferecendo ao leitor um texto que se aproxime da base referencial, respeitando, deste modo, o TF – como o fez de certa forma “**ES**”, mas principalmente “**RT**”; ou mesmo buscando levar o texto até o leitor, privilegiando, assim, o TA, seguindo o formato proposto, inicialmente, por “**AW**”.

Em análise dos textos apresentados, nos três casos acima é possível observar que todos os tradutores fazem referência ao fato de a

dama pela qual o Imperador teria maior apreço, não gozar de privilégios de primeira classe, se comparada a outras damas, como verificado em: “**AW**” – “*who though she was not of very high rank was favoured far beyond all the rest*”; “**ES**” – “*a lady not of the first rank whom the emperor loved more than any of the others*”; e “**RT**” – “*someone of no very great rank, among all [...] enjoyed exceptional favor*”.

Igualmente, os três exemplos se referem ao reino deste Imperador como algo que dispensa ser estabelecido como *qual* ou *onde*. Em “**AW**” – “*At the Court of an Emperor (he lived it matters not when)*”; em “**ES**” – “*In a certain reign*”; e em “**RT**” – “*In a certain reign (whose can it have been?)*” – presumindo-se, desta forma, tratar-se de informação irrelevante – ou a ser omitida –, em que a ênfase maior recairia sobre os personagens e sobre a história na qual estão envolvidos.

Somente dois autores – Arthur Waley e Royall Tyler – fazem menção à qual categoria pertenceria a tal dama, ou seja, especificando tratar-se de uma das consortes do imperador: “**AW**” – “*the many gentlewoman of the Wardrobe and Chamber*”; e em “**RT**” – “*among all His Majesty’s Consorts and Intimates*”. Por sua vez, “**ES**” não faz nenhuma alusão ao fato, observando tão somente se tratar de uma “dama” – “*there was a lady*”.

Cabe observar também um outro aspecto a ser destacado, que seria a forma de tratamento apresentada de forma distinta nos três excertos, tanto para o personagem masculino, quanto para o feminino. Nos exemplos de gênero masculino encontramos: no primeiro caso “*Emperor*”; no segundo “*emperor*” (em minúscula); e no terceiro “*His Majesty*”. No que concerne ao feminino, encontramos: “*one*” (among the many gentlewoman) para “**AW**”; “*a lady*” para “**ES**”; e “*someone*” para “**RT**”. Com relação às formas de tratamento adotadas para os diversos personagens de *O Romance de Genji*, considerou-se mais apropriado destinar um capítulo à parte à questão (cf. **Antropônimos: traduzir ou não?**), devido ao grau de importância atribuída a esta tarefa, tendo em vista se tratar de um dos aspectos mais complicadores para os leitores atuais de *Genji Monogatari*, o modo como a narrativa se refere a seus mais de 400 personagens ao longo do romance (MIDORIKAWA, 2003).

Não obstante os descompassos espaciais e temporais que separam os autores anglófonos, seus estilos, e, por que não dizer, seus diferentes objetivos ao traduzir o texto de Murasaki Shikibu, observa-se que todos têm a preocupação de *não* fazer uso do mesmo material linguístico,

buscando apresentar um mesmo contexto à sua maneira, através de diferentes recursos linguístico-textuais, garantindo, assim, sua marca.

Assim como se constataram importantes diferenças de estilo textual dentre os excertos dos tradutores anglófonos, pode-se supor que se encontrarão também diferenças além das formais, ao se comparar os mesmos com tradutores de outros idiomas, como é o caso do próprio japonês, do espanhol e do português europeu. Não obstante a tradução produzida por “AW”, “ES” e “RT” ter sido elaborada a partir do japonês clássico, de acordo com o *corpus* apresentado em japonês moderno, é possível verificar a notória diferença de estilo entre as versões apresentadas, muito embora ambas, “SJ-1” e “SJ-2”, tenham sido publicadas pela mesma autora, Setouchi Jakuchō (respectivamente em 1992 e 1996).

Permitiremo-nos aventar que a tradutora visou públicos distintos com suas edições. Tal suposição se firma ao analisarmos as duas traduções, cuja edição ilustrada recorre, sem moderação, aos aparatos paratextuais para que seu leitor possa compartilhar não somente o texto em si, mas igualmente fatos daquele momento histórico e cultural em que o espaço diegético encontra inserido de modo mais aproximado. Para tanto, Setouchi faz uso dos paratextos editoriais de modo frequente. Tanto os previamente mencionados *furigana*, quanto as *Notas Explicativas*, aparecem como recurso abundante – o que pode ser verificado nos primeiros parágrafos apresentados a seguir⁸⁸, extraídos de “SJ-1” (1992, p.12):

⁸⁸ Embora o excerto apresentado no **Quadro 1 – B: Texto em Japonês**, à página 80, não apresente o recurso conhecido como *furigana*, o mesmo foi utilizado no texto literário da autora, conforme pode ser observado na primeira página de seu livro (1992), na seção de **Anexos**.

いじめられた更衣こうい。

それは遠い遠い昔むかしのお話です。

なんとみかどいう帝てんのうのときでしたか、
宮中きゆうちゆうには多くの

お妃きさきがいて、自分こそは帝みかどに愛あいされようと競争きようそうして
いました。

そのなかに、だれよりも帝みかどに愛あいされている幸しあわせな

更衣きさきがいました。

Um olhar atento para o trecho abaixo permite verificar que, apesar de o texto tradicional em “SJ-2” (1996) também fazer uso de *furigana*, estes não são tão frequentes quanto em “SJ-1” (1992), acima disposto.

いつの御代みよのことでしたか、女御にようごや更衣こうい
が賑々しくお仕えしておりました帝みかどの
後宮こうきゆうに、それほど高貴な家柄の御出身では
ないのに、帝に誰よりも愛されて、はなばな
しく、優遇されていらつしやる更衣がありました
した。

SJ-2: SETOUCHI, 1996, p.6

Ademais, na edição ilustrada, verifica-se que este recurso é utilizado até mesmo em ideogramas considerados ‘fáceis’, como, por exemplo, em 昔むかし (*mukashi*), *kanji* aprendido no 3º ano do ensino fundamental da escola japonesa. Vale ressaltar, entretanto, que o aprendizado dos ideogramas em fase escolar não ocorre por meio da simplicidade de seus traços, e sim pelo seu significado. Embora alguns *kanji* possam parecer ‘simples’ na sua representação escrita, a

importância maior remete à capacidade de compreensão do conteúdo semântico.

Percebe-se, igualmente, que o recurso às *Notas* está consideravelmente presente, como é possível verificar no excerto da edição ilustrada apresentado. Suas respectivas referências, no entanto, aparecem somente na página seguinte⁸⁹, sendo que estas, diferentemente das ditas ‘ocidentais’, não seguem padrões numéricos ou alfabéticos, pois as mesmas não apresentam forma sequencial, sendo, por sua vez, acompanhadas de *asteriscos* (i.e. do símbolo ‘*’). A seguir, a *Nota Explicativa* referente ao excerto previamente demonstrado, sintetiza em uma única explicação, duas observações sinalizadas através de uma cor de fonte diferente das demais, na página do texto em “SJ-1”:

Quadro 8: Notas de tradução SJ-1 (1992, p.13)

Texto	
<p> ばれた。 てそのなかから中宮（皇后）が一人えら った。帝の愛を得ようと競いあい、やが れ、親の身分によるきびしい上下関係があ られ、それより下の家柄の娘は更衣などとよば れ、名門の大臣の家のお嬢さまなら女御、 に、天皇には多くの妃がいた。妃は、 以上の妻をもつのがふつうだった。とく このころ、上流階級の男は二人 </p>	<p style="color: red;"> おお 多くのお妃がいて </p>

⁸⁹ Vide **Figura 35 - Notas de Tradução de Setouchi Jakuchō – 1992**, à Pág. 202 dos Anexos.

Transliteração

Ōku no okisaki ga ite.

Kono koro, jōryū kaikyū no otoko wa futari ijō no tsuma wo motsu no ga futsū datta. Tokuni, tennō ni wa ōku no kisaki ga ita. Kisaki wa, meimon no daijin no ie no ojōsama nara nyōgo, sore yori shita no iegara no musume wa kōi nado to yobare, oya no mibun ni yoru kibishī jōge kankei ga atta. Mikado no ai o eyō to kisoī ai, yagate sono naka kara chūgū (kōgō) ga hitori erabareta.

Tradução livre

Ter muitas esposas.

Nesta época, era comum aos homens, membros da alta sociedade, ter duas ou mais esposas. Sobretudo o Imperador tinha muitas esposas. As consortes, se fossem damas provenientes da elite aristocrática⁹⁰ eram denominadas *nyōgo*, se fossem de uma família de classe inferior eram chamadas de *kōi*, havia uma estrita relação hierárquica conforme o *status* social da família. Elas competiam entre si para conquistar o amor do Imperador, e ao final, dentre estas, uma era escolhida para se tornar Imperatriz.

Corroborando com a percepção de que Setouchi Jakuchō (1992) busca constantemente ‘clarificar’ (BERMAN, 2007) seu texto, e não deixar seu público, de forma alguma, alheio ao conteúdo, encontraram-se em suas *Notas* situações em que a autora opta por escrever em alfabeto silábico *hiragana*, palavras comumente utilizadas em *kanji*, como por exemplo: ふつうだった (普通だった *futsū datta*); とくに (特に *tokuni*); ou そのなかから (その中から *sono naka kara*) – ideogramas que ocupam, respectivamente, as posições de número 757+80; 234; e 11 dentre os 2.500 ideogramas mais comumente utilizados⁹¹.

⁹⁰ Descendentes da classe dos Ministros.

⁹¹ Fonte: <http://jisho.org/> Acesso em: 23 jul 2013.

Em comparação às análises feitas nos textos em língua inglesa, observamos que nas traduções para o japonês moderno, muito embora se trate do mesmo idioma, e principalmente, da mesma autora, esta também incorre, de certa forma, na *domesticação* e na *estrangeirização*, ambas noções propostas por Berman (2007), uma vez que realiza a reformulação do texto, oferecendo ao leitor um texto que se aproxime do texto de base, respeitando, assim, o TF – como o fez em “**SJ-2**” (1996); ou buscando levar o texto até o leitor, privilegiando, assim, o TA, como em “**SJ-1**” (1992), *clarificando* o que julgou *vago* à apreensão de seu público-alvo.

Com relação à parte do texto que faz referência ao reino/reinado do Imperador, Setouchi Jakuchō o mantém, de forma semelhante aos outros, como algo a não ser especificado ou estabelecido, conforme o excerto abaixo:

てんのう みかど

SJ-1: なんとという天皇/帝のときでしたか、
(*nanto iu tennou/mikado no toki deshitaka*)

みよ

SJ-2: いつの御代のことでしたか、
(*itsu no miyo no koto deshitaka*)

Em ambos os exemplos, a tradutora mantém incógnita a informação de *quando* teria acontecido o fato que virá a narrar em seguir, bem como *em qual* reino/reinado tal fato teria acontecido, embora na edição ilustrada “**SJ-1**” (1992), seu texto faça referência ao *Imperador*, e na versão tradicional “**SJ-2**” (1996) se refira ao *reinado*. Em tradução livre: “**SJ-1**” – [Em qual época de um Imperador (aconteceu?)]; “**SJ-2**” – [No reinado de qual época (aconteceu?)]. Destaca-se que o termo apresentado entre parênteses acompanhado de uma interrogação diz respeito à expressão em japonês でしたか (*deshitaka*) encontrada nos dois exemplos, e que seria a variante de です (*desu*), um auxiliar que funciona, de certa forma, como um verbo de ligação – neste caso um conectivo –, e que, no idioma japonês, determina se uma sentença se encontra: no tempo presente – です (*desu*); no pretérito – でした (*deshita*); ou ainda se trata-se de uma interrogativa no presente – ですか (*desuka*), ou no passado – でしたか (*deshitaka*).

Ambas as versões fazem referência ao fato de a dama em questão ser a preferida do Imperador e tratar-se de uma de suas consortes. Todavia, no que diz respeito à situação de desigualdade desta, percebeu-se sutil diferença textual entre os excertos das traduções, encontrando-se assim:

SJ-1 – 宮 中 には多くのお 妃 がいて、自分こそは 帝 に
きゅうちゅう きさき みかど
 愛されようと 競 争 していました。そのなかに、だれ
きょうそう
みかど
 よりも 帝 に愛されている幸せな更衣 がありました。

Kyūchū ni wa ooku no okisaki ga ite, jibun kosowa mikado ni ai sareyou to kyōsō shiteimashita. Sono naka ni, dare yori mo mikado ni ai sareteiru shiawase na kōi ga imashita.

SJ-2 – 女 御 や更衣 が賑 々 しくお仕 えておりました 帝
にょうご こうい にぎにぎ つか みかど
こうきゅう こうき いえがら ごしゅっしん
 の 後 宮 に、それほど高 貴 な家 柄 の御 出 身 ではな
ゆうぐう
 いのに、帝 に誰 よりも愛 されて、はなばなく、優 遇
こうい
 されていらっしやる更衣 がありました。

Nyōgo ya kōi ga niginigishiku otsukae shiteorimashita mikado no kōkyū ni, sorehodo kōki na iegara no goshushin dewanai noni, mikado ni dare yori mo aisarete, hanabanashiku, yūgū sareteirassharu kōi ga arimashita.

Embora se verifique que tal informação não foi ignorada, percebe-se que a ênfase ocorre na versão tradicional de Setouchi Jakuchō, pois teríamos, com tradução livre: “**SJ-2**” – [Nas alas do palácio imperial, as damas consortes *nyōgo* e *kōi* serviam vividamente, entretanto, havia uma dama que, apesar de não ser da alta nobreza, era mais amada que todas as outras e, de forma glamourosa, era favorecida em seu tratamento por parte do imperador].

Todavia, na edição ilustrada, embora a autora faça menção à ‘competição’ entre as damas da corte, não há destaque para o fato de a

dama de sua preferência não pertencer às origens nobres, como citado em outros textos. Sendo assim, conferimos: “**SJ-1**” – [Na corte imperial havia muitas damas consortes, que disputavam entre si pelo amor do imperador. Dentre elas havia uma feliz dama que, mais que todas as outras, desfrutava do amor do imperador].

Neste excerto observa-se, entretanto, que o fato de haver a expressão 幸せ (*shiwawase*), cujo significado pode ser traduzido por [felicidade], mas que por vir acompanhado da partícula な (*na*) passa a ter valor adjetivo, estando, deste modo, relacionado à dama preferida do Imperador em 幸せな更衣 (*shiwawase na kōi*) como [dama feliz], há, de certa forma, uma dissonância com relação aos outros textos, e que somente será desfeita quando da continuidade da leitura, em que se faz menção ao sofrimento que esta esposa padece justamente por ser a preferida do Imperador.

Por fim, as versões em línguas: espanhola - “**XRF**” – *La Novela de Genji*, de Xavier Roca-Ferrer (2010); e portuguesa europeia - “**LM**” – *O Romance de Genji*, de Lúcia Malheiro (2008), podem ser analisadas de forma aproximativa e complementar, uma vez que as mesmas são muito próximas. Retomando os textos:

XRF: *En la corte de cierto emperador, cuyo nombre y año en que subió al trono omitiré, vivía una dama que, aun sin pertenecer a los rangos superiores de la nobleza, había cautivado a su señor hasta el extremo de convertirse en su favorita indiscutida.*

LM: *Na corte de um certo Imperador, cujo nome e ano em que ascendeu ao trono omitirei, vivia uma dama que, sem pertencer às classes superiores da nobreza, cativou o seu senhor, ao ponto de se converter na sua indiscutível favorita.*

Em análise, observa-se que ambas as versões, acima referidas, conservam a enigmática característica com relação ao reinado – ou corte – do Imperador em questão, com: “**XRF**” – *En la corte de cierto emperador, cuyo nombre y año en que subió al trono omitiré*; e “**LM**” – *Na corte de um certo Imperador, cujo nome e ano em que ascendeu ao trono omitirei*. De forma similar, tanto uma quanto outra fazem menção à posição social desfavorável da dama pela qual o Imperador cultivava maior apreço, nos trechos: “**XRF**” – *vivía una dama que, aun sin*

pertenecer a los rangos superiores de la nobleza, había cautivado a su señor hasta el extremo de convertirse en su favorita indiscutida; e “LM” – vivia uma dama que, sem pertencer às classes superiores da nobreza, cativou o seu senhor, ao ponto de se converter na sua indiscutível favorita; sem, no entanto, expor maiores detalhes ou explicitar que se tratava de uma dama de companhia. Do mesmo modo, observa-se que a forma de tratamento apresenta-se equivalente para ambos os idiomas, tanto para o personagem masculino: “su señor” para o primeiro caso e “seu senhor” para o segundo; quanto para o feminino, em que encontramos: “una dama”, para “XRF”; e “uma dama” para “LM”.

Conclui-se que, não fossem as explicações dos respectivos autores de que foram utilizadas mais de uma edição publicada em línguas ocidentais como fonte de pesquisa para procederem com suas traduções, poderíamos supor tratar-se de uma tradução indireta a partir de uma *outra* tradução igualmente elaborada de forma indireta, haja vista tamanha padronização textual entre ambas.

Ressalta-se, novamente, que os textos apresentados como *corpora* e analisados neste capítulo não devem ser considerados como comparações lineares, pois não foram traduzidos a partir de um mesmo original, i.e., uma mesma cópia a partir do texto de base, e também por esta razão foram encontradas notáveis diferenças entre os mesmos, principalmente no que diz respeito às três traduções em língua inglesa, e igualmente entre as traduções para a língua japonesa, embora estas últimas tenham sido realizadas pelas mãos da mesma autora, o que demonstra a variedade de opções que surgem não somente pelas diferenças entre os idiomas envolvidos, mas igualmente em virtude do estilo escolhido, da cultura inserida, e até mesmo do público a que se destinam.



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*I have no right to call myself one who knows.
I was one who seeks, and I still am.*
(Hermann Hesse)

O envolvimento científico na comparação, análise, investigação e definição de procedimentos tradutológicos prévios à realização de um trabalho de tradução parece constituir uma etapa indispensável. No caso, de obras clássicas, como *Genji Monogatari* (源氏物語), de Murasaki Shikibu, este procedimento adquire *status* de ‘compromisso’, sobretudo em se considerando a relevância literária que o romance adquiriu ao longo da tradição literária japonesa, que se expandiu para o ocidente – haja vista o catalogado e expressivo número de traduções elaboradas a partir de seu original, conforme exposto nas páginas desta Tese.

Sem deixar de lado as posturas tradicionais, parece importante delinear a composição de um *corpora*. No presente caso, realizar comparação entre as versões previamente referenciadas, a saber: duas edições em japonês moderno; três versões em língua inglesa; uma tradução em espanhol e outra em português europeu; tendo como texto-base o original de *Genji Monogatari* em japonês clássico, do qual derivaram os trabalhos em inglês, espanhol e português da Europa.

Embora as versões de *Genji* apresentadas como *corpora* ao longo desta pesquisa não sejam constituídas como traduções comparáveis linearmente, ou seja, umas com as outras, sobretudo pelo fato de não partirem de um mesmo texto de base, quando estudamos a tradução, torna-se inevitável a comparação entre os textos estrangeiros e os traduzidos, “buscando mudanças, inferindo normas, mesmo quando se sabe que todas essas operações não são mais do que interpretações limitadas pela cultura doméstica [...]” (VENUTI, 2002, p.57).

A tradução constitui prática tão antiga quanto o são as línguas, e as *cópias* manuscritas – como as de Murasaki Shikibu –, compõem ao longo do tempo e do espaço, por sua vez, “recriações que assimilaram nuances e retocaram letras para a composição de novos textos marcados por tons próprios às culturas para as quais foram ‘traduzidas’ ” (LIMA, 2012, p.5). Segundo Genette (2009), os caminhos e meios do paratexto modificam-se, constante e independentemente das épocas, culturas, gêneros, etc., e em dias atuais, supõe-se que através da mídia, a

produção de discursos que circundam uma obra apresenta-se multiplicada, contribuindo significativamente para sua divulgação. Sendo assim, a sistematização das práticas textuais propostas por Genette (1982, 2009) constitui importante ferramenta tanto para o tradutor, quanto para o pesquisador de literatura, porém e de modo similar, para os leitores.

Não obstante, faz-se relevante observar que este *corpora* representa tão somente uma pequena parte do material disponível, seja em versões impressas, editadas formalmente, seja em formato digital – resultado da facilidade com que o mundo virtual nos favorece –, ou ainda sob diversas outras formas oriundas da obra em si, em conceito previamente definido por Roman Jakobson (1969) e amplamente abordado por Julio Plaza (1987) sobre a *Tradução Intersemiótica*.

Como ‘pano de fundo’ para texto e contexto, a cultura pode ser considerada como componente indissociável das línguas. Sendo assim, à ótica dos Estudos da Tradução, acredita-se que o profissional que se propõe a intermediar a transferência de código, no caso presente de um TF para um TA, assumirá o compromisso de transportar não somente os sentidos do texto, mas atrelá-lo às formas que adotará para fazê-lo. Em casos de tradução apoiada, ou indireta, os tradutores recorrem às experiências de seus pares para aprimorar seus próprios trabalhos. A adoção de teorias que sugerem o emprego de procedimentos tradutórios sistemáticos, como aqueles propostos por Genette (1982, 2009) podem, eventualmente, constituir tão somente uma maneira de fazer com que os profissionais tomem consciência dos leques de abrangência de seu ofício. Muitas vezes apenas certificando-se de que efetivamente já realizam boa parte dos fatos explicitados por teóricos como Genette (1982, 2009) ou Yuste Frías (2006; 2012). A instrução do leitor sobre fatos que muitas vezes poderiam constituir anotações e memórias do tradutor, permite conceder ‘sangue novo’ (FALEIROS, 2013) às obras por vezes um tanto fenecidas.

A tradução parece se revestir e se pautar sobre a ideia de um trabalho realizado em equipe, justamente pelo fato de haver compartilhamento de responsabilidades e conciliação de interesses – ora convergentes, ora divergentes – mas todos eles em busca da tarefa de se atingir objetivos compartilhados (AZENHA, 1994). Observa-se, igualmente, o interesse em proceder de forma hermenêutica, lançando-se à exegese do texto, a fim de mergulhar tanto no universo diegético da obra quanto nos espaços referenciais que remetem à realidades à óticas

diversas, situadas tanto em espaços e tempos deslocados que os tornam diferentes e nos quais as possibilidades de biunivocidade entre forma e sentido se diversificam, conduzindo a variações que incidem sobre a interpretação de fatos de natureza antropológica, linguística, histórica e política. De qualquer forma, a tradução como recurso que garante a sobrevivência dos textos, se realiza com vistas à preservação das diversidades inerentes às culturas, não sendo seu interesse ocultar diferenças ou tornar opacas as possibilidades interpretativas.

Naturalmente, diversos entraves são passíveis de tornar opaca a interpretação de elementos presentes no texto, gerando hiatos que poderiam trazer desequilíbrio à coerência e à coesão textual. Sob este aspecto, o aparato paratextual adotado pelo tradutor como recurso à ancoragem da leitura, constitui-se como ferramenta interessante, não somente para que se possam apreender questões diretamente concernentes ao texto, mas também aspectos de ordem peritextual e epitextual, tanto contemporâneas à obra, como contemporâneas a outros tempos e espaços.

Os processos interpretativos decorrentes de orientações textuais, bem como de direcionamentos propostos por elementos que circunscrevem o texto (*peritextuais* e *epitextuais*) se atualizam em função de o leitor poder dispor – ou não – de apontamentos direta ou indiretamente ligados ao texto. As especificações, expressas por meio de paratextos, informam o leitor sobre fatos que somente pesquisas especializadas e aprofundadas são capazes de trazer à luz. De semelhante maneira, outro recurso fundamental ao trabalho do tradutor como intérprete do TF e produtor do TA, bem como às apreciações por parte do leitor, diz respeito à explicitação de pesquisas de cunho linguístico e extralinguístico paralelas ao texto traduzido – sob a forma de *Prefácio, Notas, Posfácio* (LIMA, 2012).

Se de acordo com os preceitos de Gideon Toury (1995), quando traduzimos uma língua, traduzimos também uma cultura, segundo o teórico, tanto os desvios do texto de base seriam perceptíveis no sistema-alvo, quanto os desvios do texto visado poderiam ocorrer em função do modo como as informações e formas fossem introduzidas no sistema a partir da construção de textos por tradução, estando a questão cultural situada na base central que sustenta a tradução. Língua e cultura constituem noções estratificadas tão somente para fins de designação ou para estudo, tendo em vista serem intrinsecamente indissociáveis, e deste modo, a tradução – e a paratradução – naturalmente remetem tanto

à expressão linguística, quanto se condicionam a aspectos culturais provenientes, ao mesmo tempo, da cultura de origem e da cultura de chegada em graus de importância similares.

Otávio Paz (2009) afirma que “o texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente” (PAZ, 2009, p.15). Logo, parece ser adequado supor que algumas ideias referentes ao contexto da cultura de origem pudessem ser, pelo menos, parcialmente esboçadas quando do processamento em leitura do texto traduzido. Naturalmente, espera-se que uma das intenções de todo tradutor poderia ser a de gerar condições mínimas para que o leitor pudesse produzir representações similares àquelas veiculadas no texto de base empregado pelo tradutor.

No caso de obras como *Genji Monogatari* ou trabalhos como aqueles atribuídos à Homero (cf. *Ilíada*), cujos universos que os permeiam são demasiadamente deslocados no tempo e no espaço, não há como não se esperar que os descompassos culturais sejam também marcantes. Ademais, as eventuais alterações geradas em razão de diversas fixações decorrentes de cópias de outras cópias, bem como as intersecções entre as várias versões, muito embora perpassadas por fios condutores comuns, geraram hibridismos complexos, cujas pesquisas do tradutor e seus consequentes paratextos não se permitem serem todas registradas. Sabe-se que as políticas editoriais impõem seus limites.

Em todo caso, a paratradução consiste de um recurso em que a recomposição histórico-literária concernente à obra traduzida, permite expor parte importante das restrições linguísticas, políticas e antropológicas decorrentes do confronto entre culturas diferentes. Os recursos paratextuais, elaborados pelo tradutor ou por colaboradores externos, otimizam o processo de recepção e de representação realizado pelo leitor, particularmente a partir da ampliação do sentido de componentes lacunares, preenchidos por meio de informações presentes nos paratextos de forma geral (LIMA, 2012).

Neste sentido, se os elementos paratextuais se apresentam como uma espécie de hipertexto enciclopédico, anexo às linhas traduzidas, a fim de buscar solucionar parte dos questionamentos que, eventualmente, venham a emergir, cuja perspectiva permite expor apenas parte do exercício intrínseco à atividade de tradução; a paratradução forneceria informações sobre as atividades presentes no *limiar* da tradução, assim como o que estas representam e acrescentam em relação à subjetividade

do tradutor, bem como à natureza do produto traduzido (YUSTE FRÍAS, 2014).

Em síntese, tratando-se indistintamente de textos de base ou de traduções, sincrônica ou diacrônica, sendo de um espaço conhecido ou estrangeiro, infere-se, com a corroboração das palavras de Yuste Frías, que “textos existem a partir de uma situação de leitura”, e segue explicando que “não há a possibilidade de leitura sem uma apresentação adequada do texto por seus editores, fazendo uso de diferentes produções paratextuais.”⁹² (idem, 2012, p.118. Tradução de nossa autoria).

Os recursos paratextuais, se adotados pelo tradutor, podem exercer o papel de testemunhos dos sucessivos trajetos percorridos pelas diversas versões estudadas. Trabalho imprescindível para o conhecimento das obras literárias, desde seus estados mais seminiais, por vezes recuando até o âmbito das vertentes orais. Naturalmente, interessa ao tradutor, sobretudo, as recriações manuscritas e, posteriormente impressas, que chegaram ao século XXI (LIMA, 2012). E se os textos incitam, de alguma forma, a participação do leitor, cabe ao tradutor orientá-lo adequadamente e, antes de tudo, situá-lo através dos recursos disponibilizados além da oferta do texto traduzido. Caberá ao tradutor, por sua vez, o exame dos conteúdos extralinguísticos a serem destacados. Parece ser importante levantar aspectos que ultrapassam o conhecimento lexical, tento em vista que as questões pragmáticas por vezes não são contempladas em nenhum fórum possível, a não ser nos paratextos.

Seria ingênuo pensar que a tradução do texto poderia dar conta da quantidade de componentes implicados no processo de tradução. Alain Duff observa, por exemplo, que “[...] tom, insinuação, implicação, referência oculta, ironia, metáfora, imaginário – todos esses recursos de linguagem que precisam ser não só traduzidos, mas também interpretados”⁹³ (DUFF, 1996, p.123). Naturalmente, espera-se que o tradutor não seja um leitor como outro qualquer, pois, diante do texto que se dispõe a traduzir, buscará projetar em seu trabalho alguns traços

⁹² Texto original: “*Texts only exists to be read*”; “*there cannot be a reading situation without an appropriate showcasing of the text by its publishers using different paratextual productions*”.

⁹³ Texto original: “[...] *tone, innuendo, implication, hidden reference, irony, metaphor, imagery – all those features of language which need to be not only translated but also interpreted*”.

que supõe afetarem a percepção do leitor visado, procurando, acima de tudo, respeitar-lhe enquanto leitor que possui a equivocada ideia de que há um ‘original’ a ser respeitado e retratado. Podemos imaginar que leitores leigos não se importariam com as restrições experimentadas por um tradutor diante de um texto antigo como é o caso de *O Romance de Genji*, aqui abordado.

A pluralidade de aspectos que demanda a atenção da disciplina Estudos da Tradução é imensa, como também o são os fatos que envolvem as línguas e as linguagens. Muito embora nós, tradutores, lidemos com textos, as peculiaridades das línguas recaem sobre os trabalhos que realizamos, tornando-se tarefa difícil definir fronteiras estanques entre textos e línguas. As faltas existentes de forma interlinguística (*gaps*) já seriam suficientes para ‘assustar’ um tradutor iniciante. Os paradoxos que assombram a ideia de intraduzibilidade concernem à retextualização, não se estendendo necessariamente aos paratextos. A esse respeito, evocamos novamente aqui os exemplos citados por Seidensticker (1992), a respeito dos trocadilhos encontrados em *The Tale of Genji*, em que somente para alguns resolveu utilizar notas de rodapé em suas complementações. Muito embora o número destes jogos de palavras seja, acredita ele, superior aos quase 800 poemas da obra, menciona que o emprego da paranomásia – figura de estilo que consiste no emprego de palavras semelhantes na forma ou no som, porém com sentidos diferentes – constitui, provavelmente, o mecanismo retórico mais comum na poesia do período Heian (SEIDENSTICKER, 1992, p.xv).

Destarte, caracteriza-se como recurso de grande pertinência a consulta a trabalhos de outros tradutores, pois deste modo viabiliza-se não somente o cotejo entre as impressões de forma contemplativa, mas igualmente recorre-se a uma “ferramenta para utilizar outras experiências em prol de reflexões mais profundas que contribuam com a composição do novo texto” (LIMA, 2012, p.20), o que pode ser corroborado pela seguinte citação:

Como mofo e tinta descascada em uma antiga pintura das cavernas, que nos impedem de ver de imediato o trabalho em seu estado original, o tempo e as diferenças linguísticas e culturais nos impedem de apreciar *Genji* na pureza de sua forma, é preciso reconstruir a experiência, caso seja possível [...] Diferentes traduções refletem

diferentes facetas da complexidade original. Talvez a metáfora de uma lente ou filtro refletor seja mais apropriada. Com uma lente, podemos ver melhor uma gama de cores, enquanto outra permite que pinceladas originais possam se destacar. Cada tradução nos aproxima de visualizar certos aspectos do original.⁹⁴ (ARNTZEN, 1993, p. 32 Tradução de nossa autoria).

Embora o inventário dos elementos paratextuais aqui analisados como amparo às traduções não seja exaustivo, parece ter sido possível esboçar uma ideia consistente acerca de sua funcionalidade, pois, conforme Genette (2009), independentemente da intenção estética acrescentada por estes, “o paratexto não tem por desafio principal ‘tornar bonito’ o espaço textual envolta do texto traduzido, mas, sim, assegurar-lhe um destino conforme aos desígnios do autor” (GENETTE, 2009, p.358). Logo, no parâmetro da tradução de *Genji Monogatari*, concebido em um período deslocado do espaço e do tempo atual, envolvendo línguas como o japonês clássico e línguas europeias, o suporte e amparo proporcionados pelos recursos paratextuais ultrapassam eventuais visões de que sejam adornos que acompanham o texto; emergem, sim, como recurso indispensável à compreensão de culturas e línguas diferentes e singulares, e, tal como afirmou Genette, conduz a assegurar-lhes um destino.

Em análise ampla das edições aqui adotadas como *corpora*, e não sendo o estudo das línguas amparado por um corpo epistemológico exato, seria de se esperar que fossem encontradas características e estilos diversos, tanto em conteúdo textual da tradução propriamente dita, quanto no que concerne aos paratextos atribuídos às publicações. Questões teóricas, remetendo a fatos de natureza linguística,

⁹⁴ Texto original: “*Like mildew and flaking paint on an ancient cave painting, which prevent us from seeing the work in the immediacy of its original state, time and the difference in language and culture prevent us from appreciating Genji in its pristine form, we must reconstruct the experience, if we can [...] Different translations reflect different facets of the original’s complexity. Perhaps the metaphor of a refracting lens or filter is more apt. With one lens, we can see one range of color better, whereas another allows the original brushwork to stand out. Each translation bring us closer to seeing certain aspects of the original*”.

antropológica, cultural; outrossim, fatores de ordem espacial e temporal também poderiam ser considerados diante da tradução de uma obra literária de tamanha importância. Mas o enfoque desta pesquisa não se trata, absolutamente, de julgar *quem* teria realizado a melhor tradução, tampouco de que *forma*, até pelo fato da inviabilidade de tais proposições. O propósito consiste, principalmente, em buscar *ver*, tanto quanto possível, através do salão de espelhos que a tradução nos propicia, e deleitar-se com as infinitas possibilidades do texto (ARNTZEN, p.40).



7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, M. Paratexto. In: *cátedra D naranja*. Taller 3. Universidad Nacional de La Plata Argentina. Disponível em: <http://www.catedranaranja.com.ar/taller3/notas_T3/paratexto.pdf> Acesso em: 01 dez 2012.
- ARAUJO, R. C. De textos e de paratextos. In: *Palimpsesto*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, n. 10, Ano 9, Resenhas, p.1-5, 2010.
- ARNTZEN, S. Getting at the language of *The Tale of Genji* through the Mirror of Translation. In: Edward Kamens (Ed.) *Approaches to Teaching Murasaki Shikibu's The Tale of Genji*. New York: The Modern Language Association of America, p.31-40, 1993.
- ARROJO, R. *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2003.
- AZENHA, J. J. *Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 1999.
- BAKER, M. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1998.
- BARNHILL, D. *Aware*. Environmental Studies/English 244: Japanese Nature Writing. (Curso oferecido pelo autor/professor em University of Wisconsin Oshkosh), 2014. Disponível em: <<https://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/244-japan/Aware.pdf>>. Acesso em: 14 nov 2014.
- BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: M. Martins, 2004.
- BASSNETT, S. *Estudos de tradução*. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- BERMAN, A. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BOWRING, R. *Murasaki Shikibu The Tale of Genji – A Student Guide*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.
- BRITTO, P. H. O tradutor como mediador cultural. In: BATALHA, M. C.; DAHLET, V. B. (coord.) *Synergies – Brésil: Littératures et politiques, langues et cultures – Traversées franco-brésiliennes*, n. spécial 2. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 2010.
- CAMPOS, H. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 1ª Ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- _____. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. Colaboração de Darci Yasuco Kusano e Elza Taeko Doi. Ed.2. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- CARROL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, M. S. *Tradução ética e subversão: desafios práticos e teóricos*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, p.91-103, 2007.

- COSTA, W. C. O texto traduzido como re-textualização. In: *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina, Vol.2, n.16, p.25-54, 2005.
- DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DUFF, A. Idiom: from one culture to another. In: *Translation*. Oxford University Press, p.123-157, 1996.
- ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EVEN-ZOHAR, I. *Polysystem Studies*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, and Durham: Duke University Press, 1990.
- FALEIROS, A. A tradução de poesia no Brasil: a invenção de uma tradição. In: M. Weinhardt; L. C. Simon; B. M. Rodriguez; S. Oliveira; L. Bieno; M. M. Cardozo. (Org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: UFPR, p.27-50, 2013.
- FIBLA, J. *La Historia de Genji – Murasaki Shikibu*. Girona: Atalanta, 2005.
- FIJALKOVICH, B. *The Rise of Rustic Genji in Edo and Its Intertextuality*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Architecture, Art and Planning: Art History, University of Cincinnati, MA, 2011.
- GATTEN, A.; CHAMBERS, A. H. (eds) *New Leaves: Studies and Translations of Japanese Literature in Honor of Edward Seidensticker*. Michigan Monograph Series in Japanese Studies, 11. Center for Japanese Studies, University of Michigan, p.29-44, 1993.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

- _____. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- _____. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- _____. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Tradução de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- _____. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- HARPER, T.J. *An Invitation to Japan's Literature*. Tokyo: Japan Culture Institute, 1974.
- HOLMES, J. The Name and Nature of Translations Studies. In: *Translated! Papers on Literary Translation and Translations Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- HIRANO, C. Eight Ways to Say You: The Challenges of Translation. In: Gillian Lathey (Ed.), *The Translation of Children's Literature – A Reader*. Bristol, UK: Multilingual Matters, p. 225-231, 2006.
- HIROSE, I. *An Introduction to The Tale of Genji*. Tradução de Susan Tyler. Tokyo: University of Tokyo Press, 1989.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- JAKOBSON, R. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, p. 63-72, 1969.
- KATO, S. *Tempo e Espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KAWAI, M. *Introdução ao Guenji Monogatari*. 2 ed., São Paulo: Ed. do Escritor, 1988.

- KENCHŌ, S. *The Tale of Genji – Murasaki Shikibu*. Boston . Rutland, Vermont . Tokyo: Tuttle Publishing, 2000.
- KEENE, D. *La literatura japonesa*. Tradução de Jesús Bal y Gay. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- KONDO, M. & WAKABAYASHI, J. Japanese tradition. In: M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, p. 485-494, 1998.
- KONISHI, J.; GATTEN, A.; MINER, E. *A History of Japanese Literature – Volume 2: The early middle ages*. New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- LIMA, R. Efeitos alusivos e intertextualidade em ‘Kalila e Dimna’ e ‘O livro do tigre e do raposo’. In: *II Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários e V Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá: UEM, v.1, p.1-15, 2012.
- LYRA, R. M. O. T. Explicar é preciso? Notas de tradutor: quando, como e onde. In: *Fragmentos*. Universidade Federal de Santa Catarina, Vol.8, n.1, p.73-87, 1999. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6039/5609>>. Acesso em: 05 jul 2013.
- MALHEIRO, L. *O Romance de Genji – Murasaki Shikibu*. V.N.Gaia: 7 Dias 6 Noites, 2008.
- MARK, S. & COWIE, M. *Dictionary of Translation Studies*. UK, Manchester: St. Jerome, 1997.
- MIDORIKAWA, M. Coming to Terms with the Alien: Translations of *Genji Monogatari*. In: *Monumenta Nipponica*. Sophia University, Vol.58, n.2, p.193-222, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25066214> > Acesso em: 24 set 2012.
- MIYOSHI, M. Translation as Interpretation. In: H. Richard Okada (Ed.) *The Tale of Genji – Japanese Literature in English*. Vol. III

(*The Tale of Genji* and its others). London, New York, Tokyo: Routledge, p.316-320, 2011.

MURASE, M. *Iconography of The Tale of Genji – Genji Monogatari* Ekotoba. New York, Tokyo: Weatherhill, 1983.

NAGAE, N. H. *De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do Romance do Eu*. Tese (Doutorado) em Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH – USP, 2006.

_____. *Tanka, pura poesia em 31 sílabas*. Portal Nippo Brasil Online. Zashi, ed. 2, Out. 2007. Disponível em: <http://zashi.com.br/arte_letras/02a.php>. Acesso em: 13 jun 2013.

_____. *Literatura Japonesa – Um olhar curioso sobre produções curiosas*. Fundação Japão em São Paulo, 2012. Disponível em: <http://fjso.org.br/site/wp-content/uploads/2012/11/literatura_japonesa-neide_nagae.pdf>. Acesso em: 23 jul 2013.

OLIVEIRA, C. C. M. *O Romance do Genji – Murasaki Shikibu*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

ORSI, M. T. A padronização da linguagem: o caso japonês. In: MORETTI, F. *A cultura do Romance, 1: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OTTONI, P. *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1998.

_____. *Tradução manifesta: double bind e acontecimento*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2005.

PAGANINE, C. Tradução e interpretação: uma perspectiva hermenêutica. In: *Revista Scientia Traductionis*, nº 3 - PGET/CCE – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2006.

- PAZ, O. *Tradução: literatura e literalidade*. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Edição Bilíngue, 2009.
- PEREIRA, R. A. Tradução no contexto das religiões japonesas no Brasil. In: *Revista de Estudos Japoneses*. n. 33, p.101-120, 2013.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- PUETTE, W. J. *The Tale of Genji – a reader’s guide*. Tokyo: Tuttle Publishing, 1983.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível – Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. Ed.34. São Paulo: EXO experimental org., 2005.
- RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ROCA-FERRER, X. *Murasaki Shikibu La Novela de Genji – I. Esplendor*. Barcelona: Austral, 2010.
- RÓNAI, P. *A tradução vivida*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RUBIO, C. *Claves e Textos de La Literatura Japonesa – Una Introducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- SEIDENSTICKER, E. G. *The Tale of Genji – Murasaki Shikibu*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.
- SETOUCHI, J. 源氏物語上 (少年少女古典文学館) *Genji Monogatari Jō (shōnen shōjo koten bungaku-kan)*. Tokyo: Kodansha, 1992.
- _____. 源氏物語 *Genji Monogatari*. Vol. 1. Tokyo: Kodansha, 1996.

- SETOUCHI, J.; KEENE, D.; HORTON, H. M. *The Tale of Genji: Scenes from the world's first novel* (Illustrated Japanese Classics). United States: Kodansha, 2001.
- SHIRANE, H. *Envisioning The Tale of Genji – Media, Gender, and Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 2008.
- STALLONI, Y. *Os Gêneros Literários*. A comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil Ltda, 2007.
- STEINBERG, M. Tradução e Interpretação. In: *Revista Ilha do Desterro*, n.17. Florianópolis: UFSC, p.9-12, 1987.
- STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.
- SUZUKI, E. *Literatura Japonesa – 712-1868*. São Paulo: Ed. do Escritor, 1979.
- SUZUKI, T. A sociedade da época Heian. In: *Estudos Japoneses*. São Paulo: CEJ – USP, vol.12, p.133-142, 1992.
- _____. A era Nara e o tratamento. In: *Estudos Japoneses*. São Paulo: CEJ – USP, vol.11, p.121-140, 1991.
- TAKAHASHI, M. H. *Tradução de narrativas orais japonesas: alguns aspectos*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo - USP, 2008.
- TANIZAKI, J. *Em lowor da sombra*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- TATEISHI, K. *The Tale of Genji in Postwar Film: Emperor, Aestheticism, and the Erotic*. In: (SHIRANE, H.) *Envisioning*

The Tale of Genji – Media, Gender, and Cultural Production.
New York: Columbia University Press, p. 303-328, 2008.

TORRES, M.H.C. *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento*. Vol.1. Tradução do francês de Marlova Aseff; Eleonora Casteli. Tubarão, SC: Copiart, 2011.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamin, 1995.

TYLER, R. *The Tale of Genji – Murasaki Shikibu*. New York: Viking, 2001.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

_____. A invisibilidade do tradutor. Tradução de Carolina Alfaro de Carvalho. Revisão técnica de Paulo Henriques Britto e Maria Paula Frota. In: *Revista Palavra*, 3 – Dptº Letras – PUC/RJ, p.111-134, 1996.

_____. *Escândalos da Tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *The Translation Studies Reader*. Ed.3. London: Routledge, 2012.

WALEY, A. *The Tale of Genji: a novel in six parts – Lady Murasaki*. New York: The Modern Library, 1993.

YUSTE FRÍAS, J. Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil. In: Ana Luna Alonso & Silvia Montero Küpper [eds.] *Tradución e Política editorial de Literatura infantil y xuvenil*. Colección Tradución & Paratradución. Vigo: Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, D.L., p.189-201, 2006.

_____. Au seuil de la traduction: la paratraduction. In: NAAJKENS, T. [ed.] *Event or Incident. On the Role of*

Translation in the Dynamics of Cultural Exchange, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, col. Genèses de Textes-Textgenesen (Françoise Lartillot [dir.]), vol. 3, p. 287-316, 2010.

_____. Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children's Literature. In: Gil-Bajardí, Anna, Pilar Orero & Sara Rovira-Esteva [eds.] *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, p.117-134, 2012.

_____. Paratextualidade e Tradução: a Paratradução da Literatura Infantil e Juvenil. Tradução de Gisele Tyba Mayrink Orgado. In: *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina, vol.2, n.34, 2014.

DICIONÁRIOS E OBRAS DE REFERÊNCIA

Fundação Japão. *Dicionário Básico Japonês-Português*. Aliança Cultural Brasil-Japão. Massao Ohno Editor, 960 f., 1989.

Grupo Nipo-Brasileiro de Estudos Linguísticos. *Dicionário Japonês-Português com vocábulos e expressões em alfabeto romano*. Tokyo, Japan: Editora Natsume Co., Ltd., 486 f., 1998.

HINATA, N. *Dicionário Japonês-Português Romanizado*. Tokyo, Japan: Editora Kashiwashobo S.A., 612 f., 1992.

MICHAELIS. *Dicionário Prático Português-Japonês*. Aliança Cultural Brasil-Japão. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 791 f., 2000.

On-line Japanese Dictionary - Denshi Jisho. Disponível em: <<http://jisho.org/>>.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). Disponível em:

< <http://www.priberam.pt/dlpo/>>.

Sensagent Corporation: Online Encyclopedia, Thesaurus, Dictionary definitions and more. Disponível em:
<<http://www.sensagent.com/>>.

The texts of *Genji Monogatari* – University of Virginia Library website.
Disponível em: <<http://etext.lib.virginia.edu/japanese/genji/>>.

ANEXOS

Cronologia de *Genji* e traduções

Título	Autor	Idioma	Publicação
源氏物語 <i>Genji Monogatari</i>	紫式部 Murasaki Shikibu	Japonês	(Período Heian)
Título	Tradutor	Idioma	Publicação
<i>Genji Monogatari</i>	Yosano Akiko	Japonês	1912-13; 1938-39
<i>Genji Monogatari</i>	Tanizaki Junichirō	Japonês	1939-41; 1951-54; 1965
<i>Genji Monogatari</i>	Enchi Fumiko	Japonês	1973
<i>Shin Genji Monogatari</i>	Tanabe Seiko	Japonês	1978-79
<i>Genji Monogatari</i> (edição ilustrada)	Setouchi Jakuchō	Japonês	1992
<i>Genji Monogatari</i>	Setouchi Jakuchō	Japonês	1996
Título (em outros idiomas)	Tradutor	Idioma	Publicação
<i>The Tale of Genji</i>	Suematsu Kenchō	Inglês	1882
<i>The Tale of Genji – A novel in six parts</i>	Arthur Waley	Inglês	1925-33
<i>Die Geschichte vom Prinzen Genji</i>	Oscar Benl	Alemão	1966
<i>The Tale of Genji</i>	Edward Seidensticker	Inglês	1976
<i>Le Dit du Genji</i>	René Sieffert	Francês	1988
<i>The Tale of Genji</i>	Royall Tyler	Inglês	2001
<i>La Novela de Genji</i>	Xavier Roca-Ferrer	Espanhol	2005
<i>La Historia de Genji</i>	Jordi Fibla	Espanhol	2005
<i>O Romance de Genji</i>	Lígia Malheiro	Português	2008
<i>O Romance do Genji</i>	Carlos Correia Monteiro de Oliveira	Português	2008
<i>La Storia di Genji</i>	Maria Teresa Orsi	Italiano	2012

Nesta tabela o ano de publicação se refere à primeira edição lançada por cada tradutor.

Os 54 capítulos e suas traduções

Capítulo	Título original	Arthur Waley	Edward G. Seidensticker	Royall Tyler
1	桐壺 <i>Kiritsubo</i>	Kiritsubo	The Paulownia Court	The Paulownia Pavilion
2	帚木 <i>Hahakigi</i>	The Broom-Tree	The Broom Tree	The Broom Tree
3	空蟬 <i>Utsusemi</i>	Utsusemi	The Shell of the Locust	The Cicada Shell
4	夕顔 <i>Yūgao</i>	Yugao	Evening Faces	The Twilight Beauty
5	若紫 <i>Wakamurasaki</i>	Murasaki	Lavender	Young Murasaki
6	末摘花 <i>Suetsumuhana</i>	The Saffron-Flower	The Safflower	The Safflower
7	紅葉賀 <i>Momiji no Ga</i>	The Festival of Red Leaves	An Autumn Excursion	Beneath the Autumn Leaves
8	花宴 <i>Hana no En</i>	The Flower Feast	The Festival of the Cherry Blossoms	Under the Cherry Blossoms
9	葵 <i>Aoi</i>	Aoi	Heartvine	Heart-to-Heart
10	賢木 <i>Sakaki</i>	The Sacred Tree	The Sacred Tree	The Green Branch
11	花散里 <i>Hanachirusato</i>	The Village of Falling Flowers	The Orange Blossoms	Falling Flowers
12	須磨 <i>Suma</i>	Exile at Suma	Suma	Suma
13	明石 <i>Akashi</i>	Akashi	Akashi	Akashi

14	澤標 <i>Miotsukushi</i>	The Flood Gauge	Channel Buoys	The Pilgrimage to Sumiyoshi
15	蓬生 <i>Yomogiu</i>	The Palace in the Tangled Woods	The Wormwood Patch	A Waste of Weeds
16	関屋 <i>Sekiya</i>	A Meeting at the Frontier	The Gatehouse	At The Pass
17	絵合 <i>Eawase</i>	The Picture Competition	A Picture Contest	The Picture Contest
18	松風 <i>Matsukaze</i>	The Wind in the Pine-Trees	The Wind in the Pines	Wind in the Pines
19	薄雲 <i>Usugumo</i>	A Wreath of Cloud	A Rack of Clouds	Wisps of Cloud
20	朝顔 <i>Asagao</i>	Asagao	The Morning Glory	The Bluebell
21	乙女 <i>Otome</i>	The Maiden	The Maiden	The Maidens
22	玉鬘 <i>Tamakazura</i>	Tamakatsura	The Jeweled Chaplet	The Tendril Wreath
23	初音 <i>Hatsune</i>	The First Song of the Year	The First Warbler	The Warbler's First Song
24	胡蝶 <i>Kochō</i>	The Butterflies	Butterflies	Butterflies
25	螢 <i>Hotaru</i>	The Glow-Worm	Fireflies	The Fireflies
26	常夏 <i>Tokonatsu</i>	A Bed of Carnations	Wild Carnation	The Pink

27	篝火 <i>Kagaribi</i>	The Flares	Flares	The Cressets
28	野分 <i>Nowaki</i>	The Typhoon	The Typhoon	The Typhoon
29	行幸 <i>Miyuki</i>	The Royal Visit	The Royal Outing	The Imperial Progress
30	藤袴 <i>Fujibakama</i>	Blue Trousers	Purple Trousers	Thoroughwort Flowers
31	真木柱 <i>Makibashira</i>	Makibashira	The Cypress Pillar	The Handsome Pillar
32	梅枝 <i>Umegae</i>	The Spray of Plum-Blossom	A Branch of Plum	The Plum Tree Branch
33	藤裏葉 <i>Fuji no Uraba</i>	Fuji no Uraba	Wisteria Leaves	New Wisteria Leaves
34	若菜上 <i>Wakana: Jō</i>	Wakana, Part One	New Herbs: Part One	Spring Shoots I
35	若菜下 <i>Wakana: Ge</i>	Wakana, Part Two	New Herbs: Part Two	Spring Shoots II
36	柏木 <i>Kashiwagi</i>	Kashiwagi	The Oak Tree	The Oak Tree
37	横笛 <i>Yokobue</i>	The Flute	The Flute	The Flute
38	鈴虫 <i>Suzumushi</i>	X	The Bell Cricket	The Bell Cricket

39	夕霧 <i>Yūgiri</i>	Yugiri	Evening Mist	Evening Mist
40	御法 <i>Minori</i>	The Law	The Rites	The Law
41	幻 <i>Maboroshi</i>	Mirage	The Wizard	The Seer
X	雲隠 <i>Kumogakure</i>	X	X	Vanished into the Clouds
42	匂宮 <i>Niō Miya</i>	Niou	His Perfumed Highness	The Perfumed Prince
43	紅梅 <i>Kōbai</i>	Kobai	The Rose Plum	Red Plum Blossoms
44	竹河 <i>Takekawa</i>	“Bamboo River”	Bamboo River	Bamboo River
45	橋姫 <i>Hashihime</i>	The Bridge Maiden	The Lady at the Bridge	The Maiden of the Bridge
46	椎本 <i>Shīgamoto</i>	At the Foot of the Oak-Tree	Beneath the Oak	Beneath the Oak
47	総角 <i>Agemaki</i>	Agemaki	Trefoil Knots	Trefoil Knots
48	早蕨 <i>Sawarabi</i>	Fern-Shoots	Early Ferns	Bracken Shoots
49	宿木 <i>Yadorigi</i>	The Mistletoe	The Ivy	The Ivy

50	東屋 <i>Azumaya</i>	The Eastern House	The Eastern Cottage	The Eastern Cottage
51	浮舟 <i>Ukifune</i>	Ukifune	A Boat upon the Waters	A Drifting Boat
52	蜻蛉 <i>Kagerō</i>	The Gossamer-Fly	The Drake Fly	The Mayfly
53	手習 <i>Tenarai</i>	Writing Practice	At Writing Practice	Writing Practice
54	夢浮橋 <i>Yume no Ukivashi</i>	The Bridge of Dreams	The Floating Bridge of Dreams	The Floating Bridge of Dreams

Dentre as obras listadas na Tabela acima, vale ressaltar que entre os capítulos 41 e 42 existe um capítulo adicional encontrado somente em alguns manuscritos cujo título seria 雲隱 (*Kumogakure*). Embora parte integrante das edições em japonês moderno de Setouchi Jakuchō, nas versões anglófonas lançadas, somente a de Royall Tyler apresenta tal capítulo, cuja tradução adotada foi *Vanished into the Clouds*. Os demais autores em língua inglesa não o assumem como sendo parte integrante do original. Este capítulo não teria sido desenvolvido, apresentando-se tão somente como um Título, e, de acordo com pesquisadores, faria referência à sequência de morte do Príncipe Hikaru Genji (PUETTE, 1983, p.118).

Outra observação relevante a ser feita sobre a lista dos capítulos apresentada, diz respeito a um capítulo que foi inteiramente omitido na tradução de Arthur Waley, a primeira para o idioma inglês – no caso, o de número 38 (ibid, p.56).

Capítulo	Título original	Xavier Roca-Ferrer	Lígia Mallheiro
1	桐壺 <i>Kiritsubo</i>	El pabellón de las Paulonias	Kiritsubo
2	帚木 <i>Hahakigi</i>	El árbol-escoba	O hahaki-gi
3	空蟬 <i>Utsusemi</i>	El caparazón de la cigarra	Utsusemi
4	夕顔 <i>Yūgao</i>	Flor de luna	Yugao
5	若紫 <i>Wakamurasaki</i>	La niña de púrpura	Murasaki
6	末摘花 <i>Suetsumuhana</i>	La flor del azafranillo	Suetsumuhana
7	紅葉賀 <i>Momiji no Ga</i>	Una excursión otoñal	Uma excursão no Outono
8	花宴 <i>Hana no En</i>	El festival de los cerezos en flor	A festa das cerejeiras em flor
9	葵 <i>Aoi</i>	El acebo	Aoi
10	榊 <i>Sakaki</i>	El árbol sagrado	A árvore sagrada
11	花散里 <i>Hanachirusato</i>	La aldea de las flores que se deshacen	Hanachirusato
12	須磨 <i>Suma</i>	Exilio en Suma	Exílio em Suma
13	明石 <i>Akashi</i>	En Akashi	A dama de Akashi

14	漂標 <i>Miotsukushi</i>	Las boyas del canal	As bóias do estreito
15	蓬生 <i>Yomogiu</i>	La casa en ruinas	A casa da amargura
16	関屋 <i>Sekiya</i>	Encuentro en la barrera	Encontro junto à fronteira
17	絵合 <i>Eawase</i>	El concurso de pintura	O concurso de pintura
18	松風 <i>Matsukaze</i>	El viento en los pinos	O vento sobre os pinheiros
19	薄雲 <i>Usugumo</i>	Jirones de nubes	Véus de nuvens
20	朝顔 <i>Asagao</i>	Asagao	Asagao
21	乙女 <i>Otome</i>	La doncellita	A pequena donzela
22	玉鬘 <i>Tamakazura</i>	Una diadema preciosa	Tamakazura
23	初音 <i>Hatsune</i>	El primer trino	O primeiro chilrear
24	胡蝶 <i>Kochō</i>	Mariposas	Borboletas
25	螢 <i>Hotaru</i>	Luciérnagas	Pirilampos
26	常夏 <i>Tokonatsu</i>	Claveles silvestres	Cravos silvestres
27	篝火 <i>Kagaribi</i>	A la luz de las antorchas	À luz das tochas

28	野分 <i>Nowaki</i>	El huracán	O furacão
29	行幸 <i>Miyuki</i>	La cacería imperial	A cicada imperial
30	藤袴 <i>Fujibakama</i>	<<Calzas de púrpura>>	Fuji-Hakama
31	真木柱 <i>Makibashira</i>	El pilar de ciprés	Makibashira
32	梅枝 <i>Umegae</i>	La rama de ciruelo	O ramo da ameixeira
33	藤裏葉 <i>Fuji no Uraba</i>	Las hojas de la glicinia	As folhas da glicínia
34	若菜上 <i>Wakana: Jō</i>	Tiernos brotes (I)	Erva Tenra (I)
35	若菜下 <i>Wakana: Ge</i>	Tiernos brotes (II)	Erva Tenra (II)
36	柏木 <i>Kashiwagi</i>	El roble	Kashiwagi
37	横笛 <i>Yokobue</i>	La flauta	A Flauta
38	鈴虫 <i>Suzumushi</i>	El grillo-cascabel	O grilo de Outono
39	夕霧 <i>Yūgiri</i>	La bruma del atardecer	Yugiri

40	御法 <i>Minori</i>	Ritos	Ritos
41	幻 <i>Maboroshi</i>	El mago	O bruxo
42	匂宮 <i>Niō Miya</i>	Su alteza perfumada	Niou
43	紅梅 <i>Kōbai</i>	Las flores rojas del ciruelo	Kobai
44	竹河 <i>Takekawa</i>	<<El río de los bambúes>>	O rio dos bambus
45	橋姫 <i>Hashihime</i>	La Doncella del Puente	A Donzela da Ponte
46	椎本 <i>Shīgamoto</i>	A la sombra del roble	À sombra do carvalho
47	総角 <i>Agemaki</i>	Triples lazos	Laços Triplos
48	早蕨 <i>Sawarabi</i>	Helechos tempranos	Fetos prematuros
49	宿木 <i>Yadorigi</i>	La hiedra	A hera
50	東屋 <i>Azumaya</i>	El pabellón campestre	O pavilhão campestre
51	浮舟 <i>Ukifune</i>	Un bote a la deriva	Ukifune

52	蜻蛉 <i>Kagerō</i>	La efímera	A Efémera
53	手習 <i>Tenarai</i>	Ejercicios de caligrafía	Exercícios de caligrafia
54	夢浮橋 <i>Yume no Ukihashi</i>	El puente flotante de los sueños	A ponte flutuante dos sonhos

O capítulo adicional 雲隱 (*Kumogakure*) mencionado anteriormente não foi apresentado nas edições em idioma espanhol e em português.

Excerto de *Kiritsubo*

桐壺きりつぼ

いじめられた更衣こうい

それは遠い昔のお話です。

なんとという帝みかどのときでしたか、宮中みやうちゅうには多くのお妃きさきがいて、自分こそは帝みかどに愛あいされようと競争きょうそうしていました。

そのなかに、だれよりも帝みかどに愛あいされている幸しあわせな更衣きりつぼがいました。16桐壺きりつぼの御殿ごてんに部屋へやがあったので、桐壺きりつぼの更衣きりつぼとよばれていました。身分みぶんがあまり高くないので、まえからいる身分みぶんの高いお妃きさきや、自信じしんのあったお妃きさきたちは桐壺きりつぼの更衣きりつぼをみんなねたみ、憎にくんでいました。

気のやさしい更衣きりつぼはそれを苦くにして、しだいに病びょうま気がちになりました。帝みかどはそんな更衣きりつぼを見ると、

Figura 34 – Tradução de Setouchi Jakuchō – 1992
(Edição ilustrada)

多くのお妃がいて
 このころ、上流階級の男は二人
 以上の妻をもつのがふつうだっ
 た。とくに、天皇には多くの妃が
 いた。妃は、名門の家のお嬢
 さまなら女御、それより下の家柄
 の嬢は更衣などと呼ばれ、親の身
 分によるきびしい上下関係があっ
 た。帝の愛を得ようと競いあい、
 やがてそのなかから中宮(皇后)
 が一人えらばれた。

おまるの中の…¹⁴
 平安時代(七九四―一二九一年)
 のころは、邸の一部にもつけられ
 た細殿(便所)に置かれた大壺や
 尿の箱という木製の便器に用をた
 していた。ここでは、その箱を洗
 い清める種洗濯という下女が、汚
 物を邸の外にすていくとちゅう
 で、箱の中身を床にまきちらした
 のだろう。

かえってかわいそうでいつそういじらしくなり、愛が深くなるばかり
 です。更衣を愛しすぎて、帝は政治をなまけるようになりました。
 人々は、

「これでは、国がほろびてしまうのではないだろうか。」
 と、心配しはじめました。

そのうち、更衣は皇子を産みました。光りかがやくような美しいか
 わいらしい皇子を見て、帝はもう夢中になってかわいがり、桐壺の更
 衣をいままでよりもっともっと愛しました。

帝には、さきに一人の皇子が生まれていました。一の宮です。一の
 宮の母は弘徽殿の女御といって、権力の強い右大臣の娘でした。

一の宮がてつきり東宮(皇太子)になるものと思いきんでいた、右
 大臣や弘徽殿の女御は、帝があまり桐壺の更衣の産んだ若宮をかわい
 がるので、もしかしたら若宮に皇太子の位をさばられるのではないか
 と、気が気でなくなりました。

弘徽殿の女御は、だれよりも早く帝のお妃になつたうえ、一の宮の

いづれの御時にか、女御、更衣あまたさぶらひたまひけるなかに、いとやむごとなき際にはあらぬが、すぐれて時めきたまふありけり。はじめより我はと思ひ上がりたまへる御かたがた、めざましきものにおとしめ嫉みたまふ。同じほど、それより下臈の更衣たちは、ましてやすからず。朝夕の宮仕へにつけても、人の心をのみ動かし、恨みを負ふ積りにやありけむ、いとあつしくなりゆき、もの心細げに里がちなるを、いよいよあかずあはれなるものに思ほして、人のそしりをもえ憚らせたまはず、世のためしにもなりぬべき御もてなしなり。上達部、上人なども、あいなく目を側めつつ、いとまばゆき人の御おぼえなり。唐土にも、かかる事の起りにこそ、世も乱れ、あしかりけれと、やうやう天の下にもあぢきなく、人のもてなやみぐさになりて、楊貴妃の例も引き出でつくくなりゆくに、いとはしたなきこと多かれど、かたじけなき御心はへのたぐひなきを頼みにてまじらひたまふ。

(桐壺)

Figura 36 – Texto original utilizado por Setouchi Jakuchō – 1992
源氏物語 - 原文 Genji Monogatari genbun
(Edição ilustrada)

いつの御代のことでしたか、女御や更衣が賑々しくお仕えしておりました帝の後宮に、それほど高貴な家柄の御出身ではないのに、帝に誰よりも愛されて、はなはなしく優遇されていらっしやる更衣がありました。

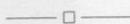
はじめから、自分こそは君寵第一にとうぬばれておられた女御たちは心外で腹立たしく、この更衣をたいそう軽蔑したり嫉妬したりしています。まして更衣と同じほどの身分か、それより低い地位の更衣たちは、気持のおさまりようがありません。

更衣は宮仕えの明け暮れにも、そうした妃たちの心を掻き乱し、烈しい嫉妬の恨みを受けることが積もり積もったせいなのか、次第に病がちになり衰弱してゆくばかりで、何とはなく心細そうに、お里に下がって暮す日が多くなってきました。

帝はそんな更衣をいよいよいらしく思われ、いとしさは一途につるばかりで、人々のそしりなど一切お心にもかけられません。

全く、世間に困った例として語り伝えられそうな、目を見はるばかりのお扱いをなさいます。

CHAPTER I



Kiritsubo¹

At the Court of an Emperor (he lived it matters not when) there was among the many gentlewoman of the Wardrobe and Chamber one, who though she was not of very high rank was favoured far beyond all the rest; so that the great ladies of the Palace, each of whom had secretly hoped that she herself would be chosen, looked with scorn and hatred upon the upstart who had dispelled their dreams. Still less were her former companions, the minor ladies of the Wardrobe, content to see her raised so far above them. Thus her position at Court, preponderant though it was, exposed her to constant jealousy and ill will; and soon, worn out with petty vexations, she fell into a decline, growing very melancholy and retiring frequently to her home. But the Emperor, so far from wearying of her now that she was no longer well or gay, grew every day more tender, and paid not the smallest heed to those who reproved him, till his conduct became the talk of all the land; and even his own barons and courtiers began to look askance at an attachment so ill-advised. They whispered among themselves that in the Land Beyond the Sea such happenings had led to riot and disaster. The people of the country did indeed soon have many grievances to show: and some likened her to Yang Kuei-fei, the mistress of Ming Huang.² Yet, for all this discontent, so great was the sheltering power of her master's love that none dared openly molest her.

¹This chapter should be read with indulgence. In it Murasaki, still under the influence of her somewhat childish predecessors, writes in a manner which is a blend of the Court chronicle with the conventional fairy-tale.

²Famous Emperor of the Tang dynasty in China; lived A.D. 685-762.

CHAPTER 1

The Paulownia Court

In a certain reign there was a lady not of the first rank whom the emperor loved more than any of the others. The grand ladies with high ambitions thought her a presumptuous upstart, and lesser ladies were still more resentful. Everything she did offended someone. Probably aware of what was happening, she fell seriously ill and came to spend more time at home than at court. The emperor's pity and affection quite passed bounds. No longer caring what his ladies and courtiers might say, he behaved as if intent upon stirring gossip.

His court looked with very great misgiving upon what seemed a reckless infatuation. In China just such an unreasoning passion had been the undoing of an emperor and had spread turmoil through the land. As the resentment grew, the example of Yang Kuei-fei was the one most frequently cited against the lady.

She survived despite her troubles, with the help of an unprecedented bounty of love. Her father, a grand councillor, was no longer living. Her mother, an old-fashioned lady of good lineage, was determined that matters be no different for her than for ladies who with paternal support were making careers at court. The mother was attentive to the smallest detail of etiquette and deportment. Yet there was a limit to what she could do. The sad fact was that the girl was without strong backing, and each time a new incident arose she was next to defenseless.

It may have been because of a bond in a former life that she bore the emperor a beautiful son, a jewel beyond compare. The emperor was in a fever of impatience to see the child, still with the mother's family; and when, on the earliest day possible, he was brought to court, he did indeed prove to be a most marvelous babe. The emperor's eldest son was the grandson of the Minister of the Right. The world assumed that with this powerful support he would one day be named crown prince; but the new child was far more beautiful. On public occasions the emperor continued to favor his eldest son. The new child was a private treasure, so to speak, on which to lavish uninhibited affection.

The mother was not of such a low rank as to attend upon the emperor's personal needs. In the general view she belonged to the

In a certain reign (whose can it have been?) someone of no very great rank, among all His Majesty's Consorts and Intimates, enjoyed exceptional favor. Those others who had always assumed that pride of place was properly theirs despised her as a dreadful woman, while the lesser Intimates were unhappier still. The way she waited on him day after day only stirred up feeling against her, and perhaps this growing burden of resentment was what affected her health and obliged her often to withdraw in misery to her home; but His Majesty, who could less and less do without her, ignored his critics until his behavior seemed bound to be the talk of all.

From this sad spectacle the senior nobles and privy gentlemen could only avert their eyes. Such things had led to disorder and ruin even in China, they said, and as discontent spread through the realm, the example of Yōkihi¹ came more and more to mind, with many a painful consequence for the lady herself; yet she trusted in his gracious and unexampled affection and remained at court.

The Grand Counselor, her father, was gone, and it was her mother, a lady from an old family, who saw to it that she should give no less to court events than others whose parents were both alive and who enjoyed general esteem; but lacking anyone influential to support her, she often had reason when the time came to lament the weakness of her position.²

His Majesty must have had a deep bond with her in past lives as well, for she gave him a wonderfully handsome son. He had the child brought in straightaway,³ for he was desperate to see him, and he was astonished by his beauty. His elder son, born to his Consort the daughter of the Minister of the Right, enjoyed powerful backing and was feted by all as the undoubted future Heir Apparent, but he could not rival his brother in looks, and His Majesty, who still accorded him all due respect, therefore lavished his private affection on the new arrival.

1. The beauty Yōkihi (Chinese Yang Guifei) so infatuated the Chinese Emperor Xuanzong (685–762) that his neglect of the state provoked a rebellion, and his army forced him to have her executed. Bai Juyi (772–846) told the story in a long poem, "The Song of Unending Sorrow" (Chinese "Changhengge," Japanese "Chōgōnka," *Hakushi monjū* 0596), which was extremely popular in Heian Japan.

2. She had no influential male relative on her mother's side and was often pushed aside when an event took place.

3. Such a birth took place not in the palace but at the mother's home.

Figura 40 – Tradução de Royall Tyler – 2001

CAPÍTULO 1

Kiritsubo

I

Na corte de um certo imperador, cujo nome e ano em que ascendeu ao trono omitirei, vivia uma dama que, sem pertencer às classes superiores da nobreza, cativou o seu senhor, ao ponto de se converter na sua indiscutível favorita. A posição privilegiada no coração do soberano fez com que ganhasse de imediato a inimizade e o desprezo de outras damas de classe mais elevada, que a censuravam por ter desfeito os sonhos de poder que todas elas ostentavam, ainda que nenhuma fosse capaz de o confessar. As suas antigas companheiras de classe inferior também não demonstravam maior simpatia por ela do que antes, pois ao vê-la tão superior sentiam-se profundamente humilhadas. /

A infeliz dama, exposta a ciúmes e malevolências de todos os tipos e objecto constante das ofensas mais mesquinhas, acabou por adoecer, convertendo-se numa criatura triste e melancólica, que passava mais tempo na sua casa do que no palácio. No entanto, o imperador nunca a repreendeu por ter deixado de ser a rapariga alegre que o tinha cativado e, a cada dia que passava, demonstrava maior afecto e ternura por ela. Na corte, cortesãos e dignitários reprovavam a sua conduta insensata, mas o soberano não lhes dava ouvidos. Aos poucos, a paixão imperial converteu-se no tema preferido de todas as conversas. Comentava-se que na China, uma história muito parecida

Figura 41 – Tradução de Lígia Malheiro – 2008

El pabellón de las Paulonias

Kiritsubo

En la corte de cierto emperador, cuyo nombre y año en que subió al trono omitiré, vivía una dama que, aun sin pertenecer a los rangos superiores de la nobleza, había cautivado a su señor hasta el extremo de convertirse en su favorita indiscutida. Como es natural, su posición de privilegio en el corazón del soberano le ganó muy pronto la enemistad y el desprecio de otras damas de mayor categoría que le reprochaban haber hecho añicos esas aspiraciones y sueños de poder que ninguna dama de la corte confesaría nunca, aunque casi todas los tengan. No le mostraban más simpatía sus antiguas compañeras de rangos inferiores, pues, al verla tan por encima de ellas, se sentían profundamente humilladas.

La infeliz dama, expuesta a celos y malquerencias de todo tipo y objeto constante de agravios y mezquindades, acabó cayendo enferma y se convirtió en una criatura triste y melancólica que pasaba más tiempo en su casa que en palacio. Con todo, el emperador nunca le reprochó que hubiera dejado de ser la muchacha sana y alegre que le había cautivado, y cada día que pasaba le mostraba mayor ternura y afecto. Muchos le reprochaban su conducta insensata, pero el soberano no les hacía ningún caso. Poco a poco la pasión imperial se convirtió en

ILUSTRAÇÕES

Guia de cores utilizadas para o vestuário do período Heian



243

Figura 43 – Paleta de cores
(Setouchi Jakuchō, 1992 - Edição ilustrada)

Ressalta-se que apesar de não ter feito uso de uma ilustração específica, Royall Tyler (2001) também considerou relevante enfatizar a gama de variedades, e, principalmente, a dificuldade em traduzir para o idioma inglês alguns termos encontrados em *The Tale of Genji*, como a roupa e, igualmente, as cores e suas combinações, afirmando serem impossíveis de traduzir. Com a intenção de clarificar tais termos, elabora um glossário explicativo para as cores e para as vestimentas da época, porém assumindo se tratarem mais de aproximações distantes do que traduções precisas, pois a quantidade de cores adotadas no romance era muito vasta para permitir uma tradução precisa e útil (TYLER, 2001, Vol.2, p.1154).

Mapa do Palácio Imperial e seus aposentos

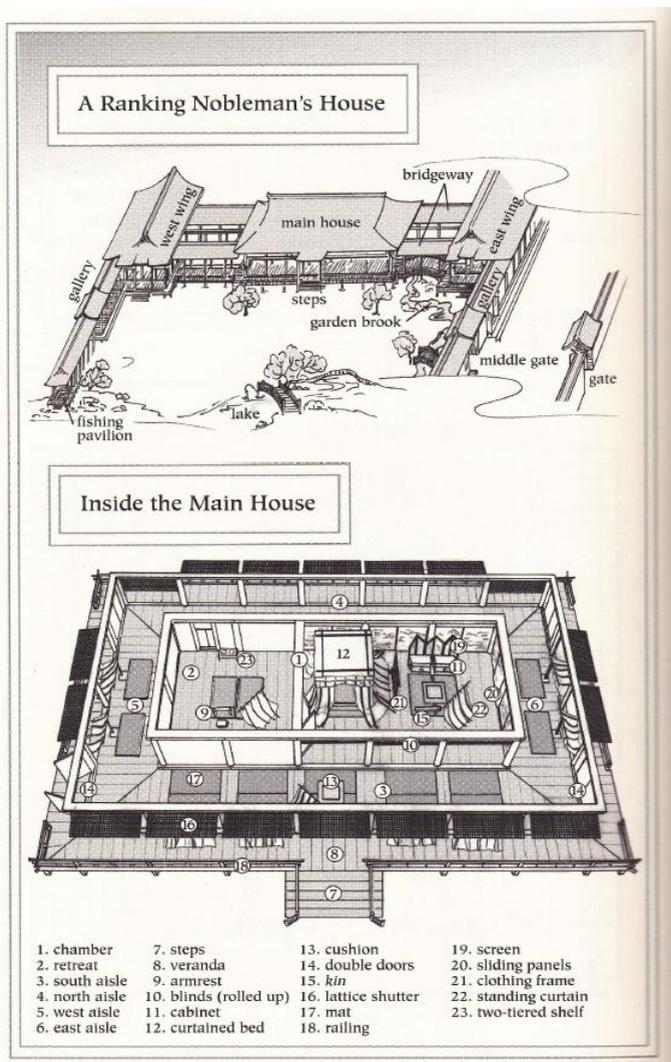


Figura 46 – Mapa do Palácio Imperial e seus aposentos
(*The Tale of Genji*, Royall Tyler, 2001)

Mapas da localização geográfica

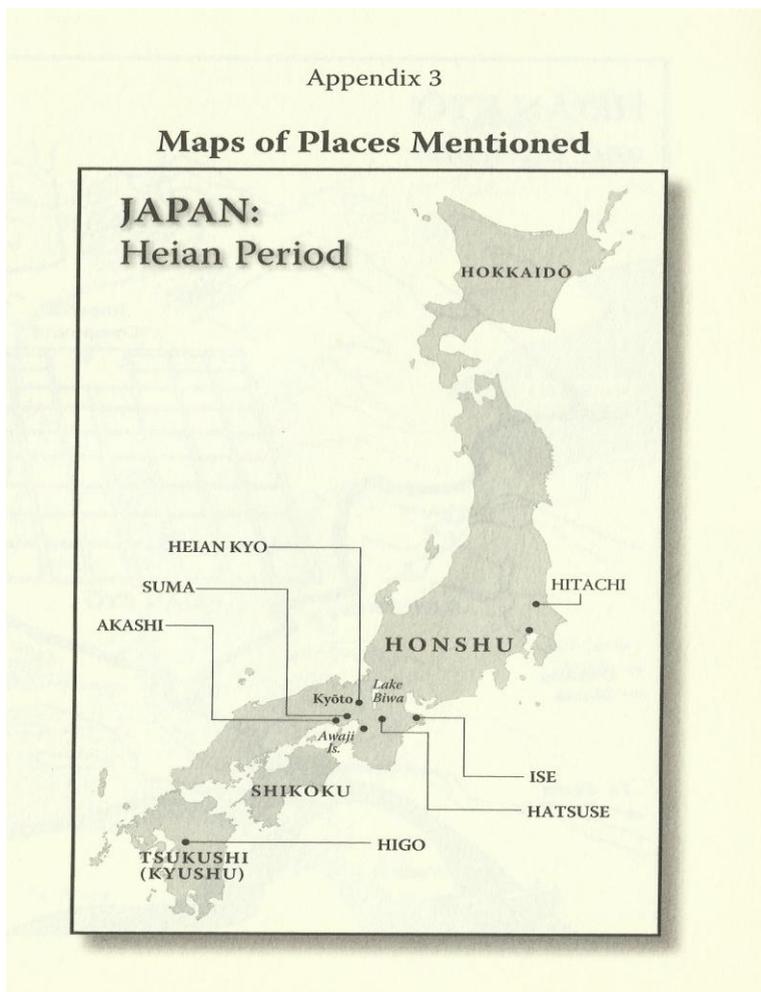


Figura 47 – Mapas da localização geográfica – Japão
The Tale of Genji – A Reader's Guide
(William J. Puette, 1983)

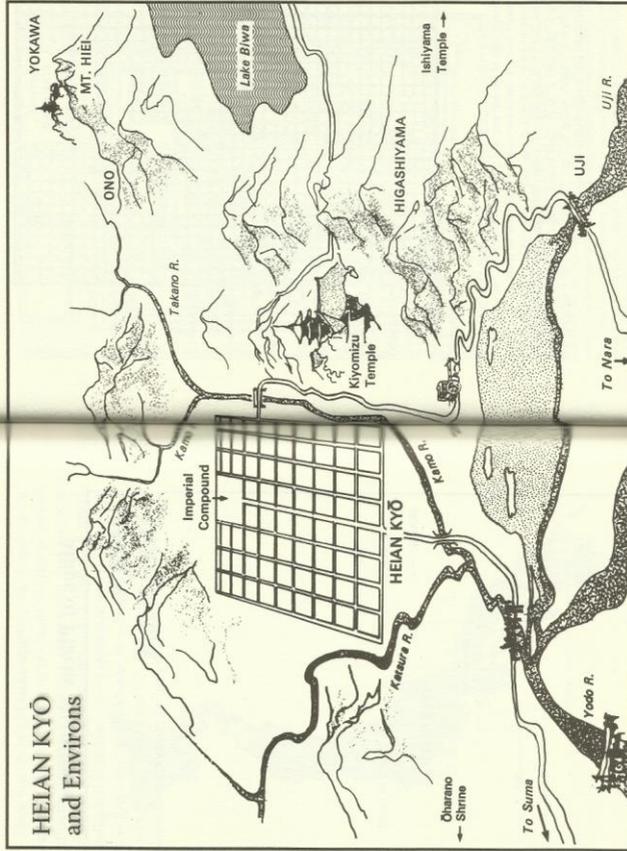


Figura 48 – Mapas da localização geográfica – Heian Kyō
The Tale of Genji – A Reader’s Guide
 (William J. Puette, 1983)

Filmografia

Adaptações de *The Tale of Genji* para o cinema do pós-guerra:

1 - *Genji monogatari (The Tale of Genji - 1951)*

Direção: Kōzaburō Yoshimura; Roteiro: Shindō Kanemoto; Edição:
Tanizaki Jun'ichirō;
Daiei Motion Picture Company; Preto e Branco; 124 min



Figura 49 – *Genji monogatari (1951)*

2 - *Genji monogatari Ukifune (The Tale of Genji: Ukifune - 1957)*

Direção: Kinugasa Teinosuke; Roteiro: Hōjō Hideshi;
Daiei Motion Picture Company; Colorido; 118 min



Figura 50 – *Genji monogatari Ukifune (1957)*

3 – Shin Genji monogatari (The New Tale of Genji - 1961)

Direção: Mori Issei; Roteiro: Yahiro Fuji;

Daiei Motion Picture Company; Colorido; 102 min



Figura 51 - Shin Genji monogatari (1961)

4 - Genji monogatari (The Tale of Genji - 1966)

Produção, direção e roteiro: Takechi Tetsuji;

Genji eiga sha; distribuição: Nikkatsu; Colorido



Figura 52 - Genji monogatari (1966)

**5 – *Murasaki Shikibu Genji monogatari*
(*Murasaki Shikibu: The Tale of Genji* - 1987)**

Direção: Sugii Gizaburō; Roteiro: Tsutsui Tomomi; Diretor de animação: Maeda Yasuo

TV Asahi e Japan Herald Filmes; Animação em cores; 110 min

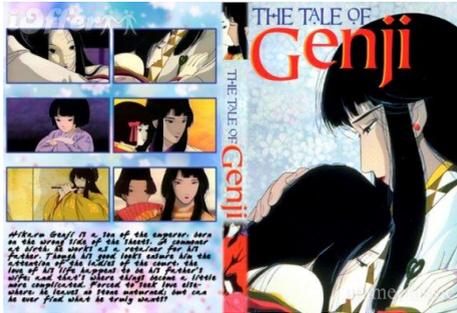


Figura 53 – *The Tale of Genji* (1987)

**6 – *Sen'nen no koi: Hikaru Genji monogatari*
(*Love of a Thousand Years: The Tale of the Shining Genji* – 2001)**

Direção: Horikawa Tonkō; Roteiro: Havasaka Akira;
Comitê do projeto: Tōei Animation, Kaga denshi, Samii, Marukō, TV Asahi, Dentsū, Nihon Shuppan hanbai, Tōei video, Tokyo FM, Asahi shinbunsha, e Asahi hōsō; Colorido; 143 min



Figura 54 – *Sennen no koi – Hikaru Genji monogatari* (2001)

7 – *Genji monogatari asaki yume mishi*

(*The Tale of Genji: Fleeting Dreams* - 2000)

Direção: Saegusa Takeoki; Roteiro: Kara Jyūrō (Ōgaki Takahiro)

NHK Enterprise 21; Colorido; 84 min

Transmitido pela NHK BS2 (via satélite), o filme foi exibido como mostra de matinê no Cinema Karite a partir de Julho, 2000.

8 – *Genji monogatari yori Ukifune*

(*Ukifune: From The Tale of Genji*)

Direção: Shinoda Masahiro; Roteiro: Shibata Masahiro e Kawabata Takao; Colorido; 20 min

Exibido na sala de projeção do *Genji monogatari Museum*, em Uji, Kyoto, Japão.

9 – *Genji monogatari Sennenki*⁹⁵ (2009)

Direção e roteiro: Osamu Dezaki; Animação em cores.

Exibido em série de TV com onze episódios pela Fuji TV.



Figura 55 – *Genji monogatari Sennenki* (2009)

⁹⁵ “*Genji Monogatari O Milênio*” (Tradução livre)

- 10 – *Genji monogatari: sennen no nazo*⁹⁶ (2011)
Direção: Yasuo Tsuruhashi; Roteiro: Yukiko Takayama;
Toho Company Ltd; Colorido; 136 min



Figura 56 – *Genji monogatari: sennen no nazo* (2011)

⁹⁶ “O Romance de Genji: o mistério de mil anos” (Tradução livre)

Outras literaturas

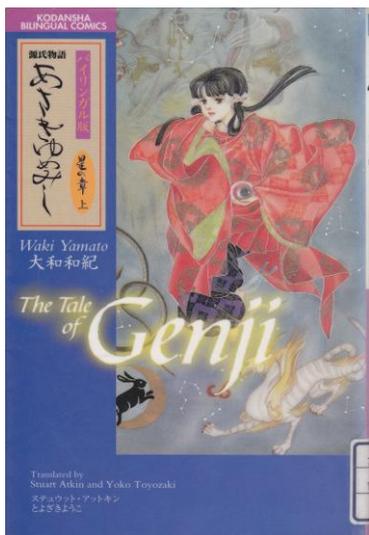


Figura 57 – The Tale of Genji (2000) – Manga
Waki Yamato (Edição Bilingue Japonês-Inglês)

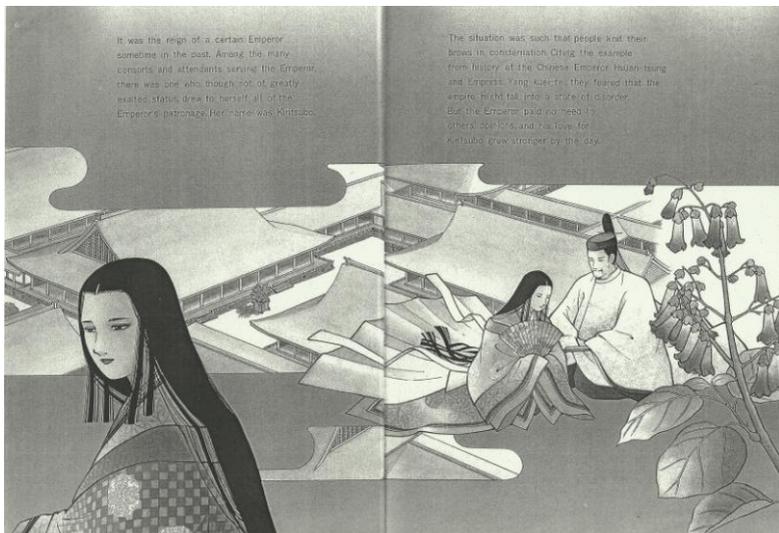


Figura 58 – The Illustrated Tale of Genji (1989) – Manga
(Edição em inglês)

Arte: pinturas, ilustrações e e-maki

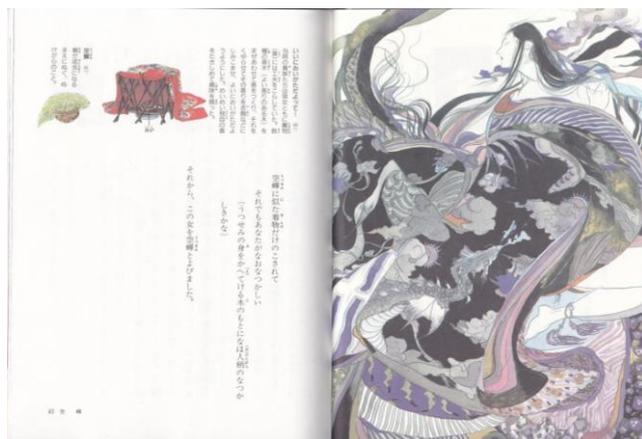


Figura 59 – Ilustrações de Yoshitaka Amano
(Setouchi Jakuchō, 1992)



Figura 60 – Ilustração de Yoshitaka Amano (Setouchi Jakuchō, 1992)



Figura 61 – Ilustrações explicativas em 源氏物語 (Setouchi Jakuchō, 1992)



The Oak Tree II, sheets 3 and 4, Tokugawa Museum, Nagoya.

Figura 62 – *The Oak Tree II*
(Haruo Shirane, 2008, folhas 3 e 4)



PLATE 5 "Miotsukushi" (The Pilgrimage to Sumiyoshi), in *The Tale of Genji Handscroll* (mid-fourteenth century). (The Metropolitan Museum of Art, The Harry G. C. Packard Collection of Asian Art, Gift of Harry G. C. Packard and Purchase, Fletcher, Rogers, Harris Brisbane Dick, and Louis V. Bell Funds, Joseph Pulitzer Bequest, and the Annenberg Fund Inc. Gift, 1975.268.33). Photograph © 1988 The Metropolitan Museum of Art)

Figura 63 – *Miotsukushi*
The Tale of Genji Handscroll, séc. XIV.
(Haruo Shirane, 2008)



PLATE 11 Attributed to Kanō Eitoku, *Genji monogatari zu byōbu* (*Tale of Genji Screens*, 1590s): scenes from "Wakamurasaki" (Young Murasaki), on the left screen of a pair of folding screens. (Formerly Katsuranomiya family; Sano no maru Archives)

Figura 64 – *Genji monogatari zu byōbu*
Atribuída a Kanō Eitoku – *Tale of Genji Screens*, 1590s
(Haruo Shirane, 2008)



Figura 65 – Pintura em Biombo
Genji Monogatari Museum, Uji, Kyoto, Japão
Fotografia de autoria própria
(Data: 30/07/2011 – Dimensões: 3008x2000 / 2,74MB – Nikon D40)



Figura 66 – Kiritsubo – Ilustração de Tosa Mitsunobu
(Período Muromachi 1336-1573 – Harvard Art Museums)