

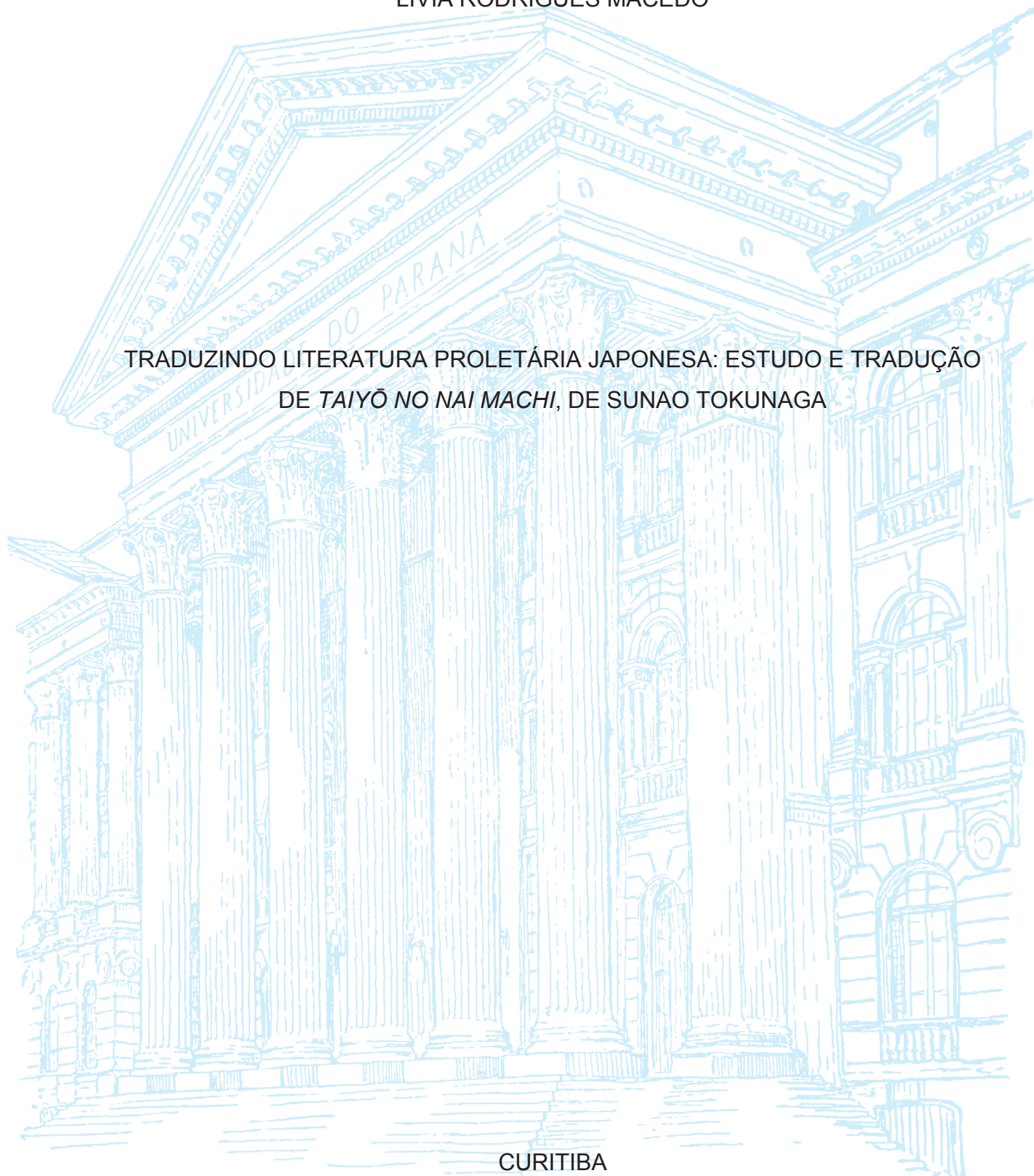
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LÍVIA RODRIGUES MACEDO

TRADUZINDO LITERATURA PROLETÁRIA JAPONESA: ESTUDO E TRADUÇÃO
DE *TAIYŌ NO NAI MACHI*, DE SUNAO TOKUNAGA

CURITIBA

2025



LÍVIA RODRIGUES MACEDO

TRADUZINDO LITERATURA PROLETÁRIA JAPONESA: ESTUDO E TRADUÇÃO
DE *TAIYŌ NO NAI MACHI*, DE SUNAO TOKUNAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Macedo, Livia Rodrigues

Traduzindo literatura proletária japonesa: estudo e tradução de
Taiyō no nai machi, de Tokunaga. / Livia Rodrigues Macedo. –
Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo.

1. Tokunaga, Sunao, 1899-1958. 2. Literatura japonesa.
3. Tradução e interpretação. I. Cardozo, Mauricio, 1971-
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação
em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LÍVIA RODRIGUES MACEDO**, intitulada: **TRADUZINDO LITERATURA PROLETÁRIA JAPONESA: ESTUDO E TRADUÇÃO DE TAIYŌ NO NAI MACHI, DE TOKUNAGA**, sob orientação do Prof. Dr. MAURICIO MENDONÇA CARDOZO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Fevereiro de 2025.

Assinatura Eletrônica
28/02/2025 08:17:34.0
MAURICIO MENDONÇA CARDOZO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
26/03/2025 12:17:11.0
PEDRO RABELO ERBER
Avaliador Externo (WASEDA UNIVERSITY)

Assinatura Eletrônica
21/03/2025 10:03:38.0
MONICA SETUYO OKAMOTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
27/02/2025 12:23:21.0
MARCELO PAIVA DE SOUZA
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Àquelas e àqueles que passaram pela minha vida, possibilitando que eu
chegasse aonde estou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao corpo docente, ao corpo discente e às técnicas administrativas do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por me conceder bolsa para a realização do mestrado.

Ao professor doutor Marcelo Paiva de Souza, à professora doutora Mônica Setuyo Okamoto e ao professor doutor Pedro Rabelo Erber, agradeço por comporem as bancas, pelas leituras atentas e pelas considerações que tanto contribuíram para este trabalho.

Um agradecimento especial ao meu orientador, professor doutor Mauricio Mendonça Cardozo, pelas orientações, pela compreensão com minhas limitações e por cada palavra de incentivo.

A minhas queridas colegas e a meus queridos colegas, agradeço pelas trocas enriquecedoras que fizeram toda a diferença no caminho.

Às amigas e aos amigos, agradeço por me apoiarem nos momentos difíceis e por vibrarem com minhas realizações.

À minha família, sem a qual eu não estaria aqui, meu amor e meus mais sinceros agradecimentos.

Je ne peux les entendre, en effet, que si je les écoute résonner «en moi».

(Jean-Luc Nancy, 2002, p. 55)

RESUMO

A Literatura Proletária Japonesa continua desconhecida e pouco traduzida no Brasil. Esse movimento literário se desenvolveu em território nipônico nas décadas de 1920 e 1930. Sunao Tokunaga (1899-1958) é considerado um dos principais escritores proletários do Japão. Ele escreveu obras ficcionais e teórico-críticas, além de ter exercido papel central na fundação de sindicatos e organizações literárias. *Taiyō no nai machi*, seu romance de estreia, é a única obra do autor traduzida para o português do Brasil. A narrativa coloca no centro do debate as condições de vida da classe trabalhadora e a desigualdade social de um país em processo de transição de um modelo econômico predominantemente agrário para o capitalismo industrial. Partindo de uma compreensão de tradução como atividade de ordem crítica, este trabalho esboça um projeto de tradução desse romance de Tokunaga e traduz, para o português brasileiro, uma pequena seleção de trechos considerados exemplares de questões significativas que a tradução da obra suscita.

Palavras-chave: Tradução. Literatura Japonesa. Literatura Proletária. Tokunaga.

ABSTRACT

The Japanese Proletarian Literature remains unknown and little translated in Brazil. This literary movement has been developed in Japan in the 1920s and 1930s. Sunao Tokunaga (1899-1958) is considered one of the most notable Japanese proletarian writers. He wrote fictional and theoretical-critical works, as well as played a central role in the foundation of labor unions and literary organizations. *Taiyō no nai machi*, his debut novel, is the only work by the author to have been translated into Brazilian Portuguese. The narrative puts at the center of the debate the living conditions of the working class and the social inequality of a country in the transition from a predominantly agrarian economic model to industrial capitalism. Based on an understanding of translation as a critical activity, this dissertation outlines a translation project for Tokunaga's novel and translates into Brazilian Portuguese a small selection of passages considered to be exemplary of the significant issues raised by the translation of the work.

Keywords: Translation. Japanese Literature. Proletarian Literature. Tokunaga.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – NOMES DAS PERSONAGENS DO ROMANCE.....	44
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 VIDA E OBRA DE SUNAO TOKUNAGA.....	17
2 TAIYŌ NO NAI MACHI E SUAS TRADUÇÕES.....	27
3 TRADUZINDO TAIYŌ NO NAI MACHI.....	37
3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE TRADUÇÃO.....	37
3.2 PROJETO DE TRADUÇÃO.....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS.....	73
ANEXO 1 — TRECHOS TRADUZIDOS DA OBRA.....	77
ANEXO 2 — TRANSCRIÇÃO DE TRECHOS DA OBRA EM JAPONÊS.....	91

INTRODUÇÃO

O período Meiji (1868-1912) é considerado o primeiro da era moderna japonesa. Durante a maior parte do período anterior, Edo (1603-1867), o Japão permaneceu fechado, restringindo as relações externas ao comércio com a China e a Holanda. Por pressão dos Estados Unidos, o governo japonês assinou o Tratado de Kanagawa em 1854, reabrindo gradativamente o arquipélago para nações estrangeiras.

Com a reabertura, uma enxurrada de conhecimentos, tecnologias e ideologias europeias e estadunidenses entrou no país. Na esfera literária, correntes de períodos diferentes chegaram ao mesmo tempo para o público leitor japonês e repercutiram grandemente no fazer artístico das e dos escritores dos períodos históricos subsequentes. Concomitantemente, japoneses passaram a viajar para a Europa e os Estados Unidos, intensificando a troca com outras culturas. A partir do período Meiji, portanto, observa-se um fenômeno muito peculiar e extremamente complexo: a concorrência entre diversos movimentos literários no Japão, tais como o realismo, o naturalismo, o romantismo, o parnasianismo, o simbolismo, dentre outras escolas surgidas anteriormente em outras partes do mundo.

Essas mudanças na sociedade japonesa impactaram também o gênero romanesco. Considerado o fundador do romance japonês moderno, o escritor Shōyō Tsubouchi¹ [坪内逍遙] publicou o ensaio *shōsetsu shinzui* [小説神髓 – “A essência do romance”] em 1885. Nesse texto, ele propõe a criação de um novo tipo de ficção que fosse realista e satisfizesse a crítica ocidental. De acordo com Tsubouchi, a principal tarefa do romancista era fazer uma crítica da vida humana. Para ele, “o romance revela o que é difícil de perceber, esclarece o que é obscuro [...] e, mesmo quando dá prazer a quem o lê, causa uma reflexão espontânea sobre sua própria vida.” (Tsubouchi *apud* Keene, 1984, p. 103, tradução nossa). Suas considerações influenciaram significativamente a produção posterior de prosa do país.

1 Diferentemente do uso corrente no Japão e na esfera dos Estudos Japoneses no Brasil, adotou-se o padrão nome seguido do sobrenome para todas as pessoas mencionadas neste trabalho.

Entre os anos de 1921 e 1934, floresceu a literatura proletária japonesa². Esse foi um movimento literário bastante prolífico, apesar de ter sofrido intensa repressão governamental. As obras produzidas em seu âmbito costumam tematizar as condições de vida da classe trabalhadora e a desigualdade social. A respeito da literatura proletária produzida em diversas partes do mundo, a historiadora Diana Cooper-Richet afirma:

Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que essa corrente literária, bem peculiar, que se situa à margem da literatura canônica, quase nunca foi levada em conta pelos historiadores da literatura, que lhe atribuíam pouca importância. A literatura proletária foi, por muito tempo, publicada somente em revistas ou obras de divulgação restrita. Ainda hoje, continua ignorada pelo grande público e permanece ausente de programas escolares (Cooper-Richet, 2013, p. 133-134).

Esse lugar marginal da literatura proletária apontado por Cooper-Richet não é acidental. Essa corrente literária foi historicamente marginalizada e invisibilizada. No caso do Japão, foi fortemente reprimida pelo governo, por defender ideais contrários ao imperialismo e ao militarismo em franca ascensão no período entre guerras. Antes de surgir em território nipônico, a literatura proletária já havia se desenvolvido em outros países, como a França.

Com relação à literatura proletária francesa, Cooper-Richet (2013) destaca que, em 1913, o escritor Marcel Martinet publicou, na revista literária francesa *L'Effort Libre*, o manifesto *L'Art prolétarien*. Nessa obra, ele discorreu a respeito da “possibilidade de uma arte do povo” (Cooper-Richet, 2013, p. 134). De acordo com a historiadora, nesse período, começou a tomar forma a ideia de que a classe operária deveria produzir sua própria arte. Depois disso, houve a Primeira Guerra Mundial, que causou uma crise de valores, colocando no centro das discussões questões como o pacifismo e o comunismo.

Em 1919, junto com outros escritores, Henri Barbusse lançou na França uma revista intitulada *Clarté* e fundou um movimento homônimo, organizando reuniões, manifestações e campanhas pacifistas. Em 1925, o jornal *L'Humanité*, do Partido Comunista Francês (PCF), promoveu um concurso literário para operários. No ano seguinte, o artigo “*Un Nouvel élan*”, de Barbusse, foi publicado na primeira página do

² Discurso mais amplamente sobre este movimento literário em um capítulo do livro *Nipo-brasileiros: arte, cultura e história*, organizado por Mônica Okamoto e José Vanzelli. (Macedo, 2023a)

jornal. Nele, há a defesa de “Uma arte popular, sã, jovem, forte e clara que ilumina e que sustenta, ao mesmo tempo que exprime o grito das massas rumo à liberdade” (Barbusse, 1926 *apud* Cooper-Richet, 2013, p. 141). Dois anos mais tarde, tendo Barbusse como diretor literário, o mesmo jornal promoveu um novo concurso, solicitando o envio de narrativas proletárias. Em 1928, Barbusse criou a revista *Monde: Hebdomadaire d'information littéraire, artistique, scientifique, économique et sociale*, que contava com apoio financeiro da União Soviética e do PCF. Segundo Cooper-Richet (2013), essa revista e seu criador foram determinantes na divulgação da corrente da literatura proletária.

Foi o contato com o movimento francês que levou o escritor japonês Ōmi Komaki [小牧近江] a criar a revista *Tane Maku Hito* [種蒔く人 – Semeadores] em maio de 1921. A publicação dessa revista em Akita, cidade natal de Komaki, é considerada o marco inicial desse movimento literário no Japão (Keene, 1984). Komaki viveu parte de sua vida na França, onde conheceu Barbusse e o *Clarté*. De acordo com Donald Keene (1984), ele teria prometido a Barbusse fundar um movimento similar ao *Clarté* no Japão, quando retornasse ao país. Outros autores, grupos e periódicos foram fundamentais para o movimento literário do proletariado na França, como Henri Poulaille, o *groupe des écrivains prolétariens* e o *bulletin des écrivains prolétariens*. O destaque dado, aqui, ao papel de Barbusse se deve ao fato de ter sido através dele que Komaki conheceu essa corrente literária e decidiu promovê-la no Japão, onde foi escrita a obra literária de que trata este trabalho.

Cabe mencionar, também, como esse movimento se deu na Rússia e, posteriormente, na União Soviética, uma vez que a literatura proletária japonesa também recebeu influência da literatura desse território. Após o fracasso da Revolução de 1905 na Rússia, começou a se moldar o que ficou conhecido como *Proletarskaya kultura*, cuja abreviação é *Proletkult*. Depois desse evento, houve uma cisão entre os bolcheviques. De um lado, estava Lênin e seus seguidores, que eram a favor de participar das eleições para o novo parlamento. De outro, estava um grupo que acreditava na continuidade da revolução e defendia que os bolcheviques não deveriam aderir ao parlamentarismo. De acordo com Lynn Mally (1990), a *Proletkult* foi inspirada por teóricos dessa segunda ala, que consideravam a superestrutura ideológica mais que um simples reflexo da infraestrutura econômica.

Um desses teóricos, Anatoli Lunatchárski, era “fascinado pelo poder da arte de inspirar ação política” (Mally, 1990, p. 6, tradução nossa).

Esses pensadores defendiam a criação de um novo sistema cultural pelo proletariado, incluindo novas moral, política e arte. Um dos principais teóricos dessa linha, Aleksandr Bogdanov, acreditava ser possível esclarecer os trabalhadores sem dominá-los (Mally, 1990). Em vez de simplesmente transmitir teoria política e “alta cultura”, ele almejava encorajar os trabalhadores a tomar as rédeas do movimento socialista. Sua didática possibilitaria que o proletariado “formulasse sua própria ideologia e moral de classe que, por conseguinte, serviria de base para a sociedade socialista do futuro” (Mally, 1990, p. 3, tradução nossa).

Com esse tipo de visão, diversos teóricos e artistas criaram projetos de educação popular. Nesses grupos de estudo, eles compartilhavam cultura e avanços científicos com a classe trabalhadora, procuravam imbuir nela responsabilidade política e social, além de encorajar os trabalhadores a expressar suas próprias visões artísticas e a criticar a cultura burguesa. Nesse sentido, a cultura proletária era a expressão do desejo de desafiar o predomínio da cultura da elite (Mally, 1990). Em 1913, Lunatchárski fundou um desses círculos de literatura proletária em Paris. A *Proletkult* só foi instituída na Rússia em 1917. Por ocasião do 2º Congresso Mundial da Internacional Comunista, em 1920, a *Proletkult* criou uma divisão internacional com o objetivo de espalhar a cultura proletária pelo mundo e Lunatchárski assumiu a liderança dessa divisão. No entanto, no mesmo ano, o partido comunista forçou a *Proletkult* a abrir mão de sua independência e se subordinar ao Estado. A partir de então, a *Proletkult* começou a definhando, culminando na sua extinção e na adoção do realismo socialista como estética oficial do Estado soviético.

O realismo socialista compartilhava com a *Proletkult* a compreensão de que a arte poderia exercer o papel de promover ação social e de que era importante criar uma arte que fosse acessível ao povo. No entanto, diferentemente da *Proletkult*, o realismo socialista não incentivava a criatividade. Para os teóricos dessa corrente, a arte servia como método didático de educar as massas de acordo com os conceitos do socialismo. Esse movimento estético pregava que a arte deveria ser simples,

clara e de fácil compreensão. Muitos dos artistas proletários japoneses aderiram a esses ideais.

Um deles foi Sunao Tokunaga [徳永直], autor de *Taiyō no nai machi* [太陽のない街], objeto de estudo desta dissertação. De acordo com Heather Bowen-Struyk (2016), Tokunaga publicou um artigo, intitulado *Taiyō no nai machi wa ikanishite seisaku sareta ka?* [“Como *Taiyō no nai machi* foi produzido?”], em que afirma que sua prioridade ao escrever *Taiyō no nai machi* era conseguir que os trabalhadores o lessem. Essa afirmação evidencia o público-alvo visado pelo autor, bem como demonstra o alinhamento dele com essa vertente que considerava importante produzir literatura acessível para a classe trabalhadora.

Tokunaga não foi apenas escritor; entre outras coisas, foi operário e sindicalista. Além da obra mencionada, ele escreveu outros romances, contos, ensaios e textos teórico-críticos. Romance de estreia de Tokunaga, *Taiyō no nai machi* também é o único texto do autor publicado no Brasil, em 1945, pela editora Brasiliense, sob o título *Rua sem sol*, com tradução para o português brasileiro assinada por Jorge Amado³.

Com relação à recepção da obra de Tokunaga, alguns críticos — como Mats Karlsson (2011) e Neil Donahue (1987) — consideram o autor, ao lado de Takiji Kobayashi [小林多喜二], figura central para a literatura proletária japonesa. Suas obras foram escritas a partir da perspectiva da classe operária. Ele recebeu influência de Fusao Hayashi [林房雄], escritor e crítico literário japonês, que conheceu na época em que frequentava o sindicato de tipógrafos de Kumamoto. Por indicação de Hayashi, teria lido e se inspirado no romance *Cimento* (1925), considerada uma obra clássica do realismo socialista, de autoria de Fiodor Gladkov (1883-1958), escritor soviético (Keene, 1984).

A pesquisa que culminou nesta dissertação teve por objetivo a tradução da obra *Taiyō no nai machi*, norteadas por uma compreensão de tradução como uma atividade de ordem crítica. Para tanto, procedeu-se à leitura e ao estudo da obra, dedicando especial atenção aos tensionamentos gerados pelas questões de classe, bem como aos desdobramentos dessas questões ao longo da narrativa. Inicialmente, pretendia-se traduzir o romance completo. No entanto, percebeu-se

3 Discutirei mais adiante a questão da autoria dessa primeira tradução de *Taiyō no nai machi* para o português brasileiro.

que a obra apresenta desafios tradutórios interessantes. Por esse motivo, optei por me concentrar na tradução de trechos que considero exemplares de algumas das questões de tradução que o romance suscita. A escolha de *Taiyō no nai machi* como objeto deste estudo se justifica por se tratar da obra de maior repercussão do autor.

Quanto à estrutura, além desta introdução, este trabalho conta com três capítulos, seguidos das Considerações Finais, das Referências e dos Anexos. O capítulo 1, intitulado “Vida e obra de Sunao Tokunaga”, oferece um panorama da biografia de Tokunaga, articulado com os respectivos contextos históricos e sociais. No segundo capítulo, “*Taiyō no nai machi* e suas traduções”, apresento em linhas gerais o romance de que trata esta dissertação e sua recepção crítica. Além disso, menciono algumas traduções que ele recebeu. O capítulo 3, “Traduzindo *Taiyō no nai machi*”, está dividido em duas seções. Na seção 3.1, “Considerações sobre tradução”, discorro sobre a concepção de tradução que norteia o projeto de tradução sobre o qual me debruço na seção seguinte, intitulada “Projeto de Tradução”, em que faço mais propriamente a apresentação do projeto e dos trechos selecionados. Por último, teço algumas Considerações Finais, retomando os objetivos de realizar a pesquisa que culminou neste trabalho e os principais conceitos que norteiam o projeto tradutório aqui exposto. Ao final desta dissertação, trago dois anexos. No primeiro, apresento na íntegra os trechos selecionados e traduzidos de *Taiyō no nai machi*, que ilustram as questões levantadas na seção 3.2. No segundo, é possível consultar os trechos da obra em japonês usada como base para minha tradução.

1 VIDA E OBRA DE SUNAO TOKUNAGA

Neste capítulo, apresento uma breve síntese da biografia de Sunao Tokunaga. Destaco, no entanto, que isso não implica adotar uma análise biografista da obra em estudo — afinal, não ceder a um biografismo não significa ignorar certos aspectos da vida do escritor que dialogam centralmente com sua obra. A decisão de discorrer sobre sua biografia se deve ao fato de que, a despeito de sua relevância, o autor ainda é pouco conhecido no contexto de recepção brasileiro. A escassez de pesquisas sobre o autor, porém, não me permitiu avançar mais profundamente em sua biografia. Ademais, devido ao rigor das leis de direitos autorais do Japão, tive dificuldade de acesso a outras referências japonesas para suprir essa lacuna.

Um ponto que considero relevante para situar a obra de Tokunaga é a conjuntura da sociedade japonesa da época. Como já comentado, após a ascensão de Iyasu Tokugawa ao poder no século XVII, o Japão ficou fechado por mais de dois séculos, mantendo relações comerciais apenas com a China e a Holanda. Em 1846, o comodoro estadunidense James Biddle chegou à baía de Edo com dois navios de guerra e tentou estabelecer relações diplomáticas com o Japão, mas sua proposta foi recusada. Essa é considerada a primeira incursão dos Estados Unidos ao país. Em 1853, uma esquadra com quatro navios estadunidenses, sob a liderança do comodoro Matthew Calbraith Perry, se aproximou da baía de Edo, exigindo a abertura dos portos japoneses. Em decorrência disso, em 1854, foi assinado o Tratado de Kanagawa, abrindo dois portos nipônicos aos EUA, garantindo socorro no arquipélago a naufragos estadunidenses e permitindo a presença de um cônsul estadunidense no país. A partir de então, o território foi sendo gradativamente reaberto a outras nações estrangeiras. Em 1855, foi fundada uma escola naval com instrutores holandeses e uma escola militar nos moldes ocidentais no Japão. No ano seguinte, o governo nipônico passou a promover traduções de textos ocidentais para o japonês. Em 1868, o imperador Meiji ascendeu ao trono e fez o Juramento dos Cinco Artigos. Dentre os artigos desse pacto, destaco dois:

4º Destruir os maus hábitos obsoletos e adotar como base os costumes seguidos no mundo;

5º Procurar o saber em todas as partes do orbe, com o objetivo de fortalecer os fundamentos do regime imperial. (Yamashiro, 1978, p. 170).

Em prol disso, houve um esforço governamental para a assimilação de ciências e tecnologias europeias e estadunidenses, com envio de emissários japoneses ao exterior para aprender as inovações e com a contratação de estrangeiros para ensiná-las no Japão. No plano político, estabeleceu-se uma constituição e um parlamento nos moldes ocidentais. No que tange à economia, adotou-se o capitalismo e promoveu-se a industrialização. No que diz respeito à cultura, introduziram-se os costumes, as vestimentas, a alimentação, as edificações, os transportes, os veículos de comunicação, o calendário, os esportes e as artes à moda ocidental. Há de se levar em consideração, no entanto, que mudanças culturais não ocorrem da noite para o dia. Uma vez que alguns costumes japoneses eram mal vistos nas nações ocidentais, os oficiais do governo começaram a vestir trajes ocidentais e comer publicamente no estilo ocidental, a fim de se mostrarem civilizados perante os estrangeiros com quem procuravam travar relações. Entretanto, a maior parte da população não adotou costumes ocidentais imediatamente. Aliadas a esse anseio pelo que vinha do Ocidente, traduções de autores europeus (principalmente, ingleses, alemães, russos, franceses e italianos) levaram o liberalismo, o utilitarismo e outras ideologias para o país.

Em 1890, foi promulgado o Édito Imperial sobre a Educação, que determinava a obrigatoriedade de todas as crianças frequentarem o ensino básico, independentemente do *status* social e do gênero. O currículo escolar da época incluía: educação moral e cívica; vernáculo, geografia e história; ciências; desenho, habilidades manuais, educação física e música; matemática e física. Segundo a socióloga Kazuko Tsurumi (1970), o governo japonês adotou políticas educacionais, além de políticas voltadas para os soldados e marinheiros, com o objetivo de unir a população e se preparar para uma guerra. De acordo com a pesquisadora, o objetivo da educação compulsória era criar súditos leais, através de uma doutrinação irracional. As novas gerações passaram a ser doutrinadas dentro desses moldes.

Tokunaga nasceu no dia 20 de janeiro de 1899, portanto, quando a educação compulsória já estava em vigor. Em abril de 1905, ele começou a

frequentar a escola. No entanto, em 1910, ele interrompeu os estudos e se tornou aprendiz na gráfica Nakajima [中島印刷所] da cidade de Kumamoto. Mesmo não tendo frequentado as aulas do segundo semestre do sexto ano, ele recebeu da escola que frequentou, no vilarejo de Kurokami, seu certificado de conclusão dos estudos em março de 1911. Mais tarde, ele chegou a frequentar um curso preparatório noturno no vilarejo de Kurokami, mas acabou o abandonando em 1914.

Outra questão relevante desse período foi o crescimento desordenado da população. De acordo com José Yamashiro (1978), antes da Era Meiji, a população japonesa girava em torno de 30 milhões de habitantes e aumentou para cerca de 50 milhões em 1909. O país, que era predominantemente agrário, passou a ter um contingente populacional excedente. Tornou-se comum os primogênitos das famílias agricultoras permanecerem na zona rural, enquanto os demais filhos migravam para os centros urbanos, em busca de outras formas de trabalho. Aqueles que não conseguiam uma colocação incrementavam a massa de marginalizados nas cidades.

Com a abolição oficial do sistema de estratificação social que perdurara até então, tornou-se possível a mobilidade social. Apesar dessa possibilidade, eram raros os casos de pessoas que, de fato, conseguiam ascender socialmente. Além do mais, como a divisão social estava extremamente arraigadas na mentalidade da população, ela não desapareceu de uma hora para outra. Até hoje, há problemas sociais no país que decorrem do antigo sistema de castas. Chamo a atenção, no entanto, para o efeito que a possibilidade de mobilidade social trouxe para uma sociedade em que isso era inimaginável até então. Há de se considerar que diversas pessoas perderam seus *status* elevados com o fim do xogunato, sistema de governo, no qual os guerreiros detinham o poder. Samurais sem senhores, por exemplo, tornaram-se marginalizados. Ao mesmo tempo, a transição para um modelo econômico capitalista fez surgir outra divisão de classes. De um lado, estavam os grandes industriais, comerciantes, banqueiros e demais “homens de negócios”. De outro, os trabalhadores urbanos e os camponeses. Entre esses dois pólos, constituiu-se uma classe média, composta por assalariados de colarinho branco, pequenos e médios industriais, comerciantes e proprietários de terras. Começaram também os choques entre essas três classes.

Aquele era, portanto, um período de grandes transformações na sociedade japonesa. Ademais, todas essas mudanças ocorreram em curto espaço de tempo, intensificando os problemas sociais que delas decorreram. O crescimento econômico da nação nipônica não representou melhoria na qualidade de vida da maior parte da população. Aliadas a isso, ideologias estrangeiras começaram a se propagar, gerando um anseio pela democracia e pelos direitos humanos. Em contrapartida, o governo adotou medidas autoritárias. Em 1900, a *Chian keisatsuhō* [治安警察法 – Lei de Polícia e Ordem Pública], que proibia greves e ações sindicais, foi sancionada (Sorte Junior, 2021). Em 1925, foi promulgada a *Chian ijihō* [治安維持法 – Lei de Preservação da Ordem Pública], que tornou ilegal formar e integrar organizações para alterar a estrutura fundamental do Estado (Sorte Junior, 2021). A infração dessa lei passou a ser punível com pena de morte a partir de 1928 (Bowen-Struyk; Field, 2016). Sendo assim, além das diversas transformações pelas quais passava a sociedade japonesa, havia intensa opressão estatal a movimentos antagônicos a seus propósitos imperialistas e militaristas.

Tokunaga é original da província de Kumamoto, que fica na ilha de Kyūshū (a ilha mais ao sul do arquipélago japonês). Na época de estudante, ele morava no vilarejo de Kurokami, na mesma província. Após cerca de dois anos trabalhando como aprendiz na gráfica Nakajima da cidade de Kumamoto, aos 13 anos, ele deixou essa empresa e se tornou tipógrafo do *Kyūshū Nichi Nichi Shinbun* [九州日日新聞 – Jornal Diário de Kyūshū]. Um ano mais tarde, devido a problemas de visão, ele deixou o jornal e foi trabalhar na loja Wakamiya [若宮商店] da região em que morava. Na primavera de 1914, ele saiu da loja e retornou ao ofício de tipógrafo. Dessa vez, no *Kumamoto Maiyū Shinbun* [熊本毎夕新聞 – Jornal da Noite de Kumamoto].

Em 1917, ele começou a trabalhar como operário em uma empresa de cigarros. Quando tinha 20 anos, iniciou os trabalhos como aprendiz na companhia elétrica de Kumamoto. Nessa época, planejou com um amigo comícios sobre problemas laborais, pelo que foi detido pela polícia e demitido do emprego.

Em 1920, voltou a ser tipógrafo do jornal *Kyūshū Nichi Nichi Shinbun* e tomou parte na fundação do sindicato de tipógrafos de Kumamoto. Participou da organização da primeira reunião de novos membros no dia primeiro de outubro.

Nessa ocasião, conheceu os escritores Sadaki Takahashi [高橋貞樹] e Hisao Gotō [後藤寿夫], que posteriormente adotou o pseudônimo de Fusao Hayashi.

No ano seguinte, conseguiu um emprego no jornal *Shimabara Jiji Shinpō* [島原時事新報 – Últimas Notícias de Shimabara], que ficava na cidade de Shimabara, província de Nagasaki. Contrariando o desejo dos chefes da empresa, escreveu um artigo denunciando a obra de aterro da baía de Ariake. Concomitantemente, entrou em greve. Depois de dois dias de cerco à fábrica, ele foi colocado à força em um navio e exilado.

Em setembro de 1922, foi para Tóquio, levando uma carta de recomendação de Sadaki Takahashi. Graças a isso, ficou de favor na casa de Hitoshi Yamakawa [山川均]. Trabalhou como compositor na empresa Min'yū [民友 – Amigo do Povo] por alguns meses e, depois, na gráfica Hakubunkan [博文館印刷所]. No dia 10 de dezembro, fundou o sindicato dos trabalhadores gráficos e assumiu a responsabilidade pela divisão de Hakubunkan.

No dia primeiro de setembro de 1923, ocorreu um terremoto de magnitude 7,9 na escala Richter na região de Kantō, ceifando a vida de mais de 140 mil habitantes e destruindo a capital nipônica. Após o desastre, houve uma intensificação na repressão governamental a movimentos considerados subversivos.

Em maio de 1924, Tokunaga participou de uma greve de grandes proporções, através da qual as reivindicações dos funcionários foram atendidas. No dia 19 de janeiro de 1926, entrou em uma greve que durou três meses. Na ocasião, cerca de três mil trabalhadores suspenderam seus serviços, mas a empresa não cedeu à pressão de seus funcionários e ainda demitiu 1700 grevistas, dentre os quais, Tokunaga (Keene, 1984). Essa experiência teria servido de inspiração para seu romance *Taiyō no nai machi*, publicado na revista literária *Senki* [戦記 – Bandeira de Batalha], entre os meses de junho a setembro e na edição de novembro de 1929.

Ainda em 1929, o autor filiou-se a *Nihon Puroretaria Sakka Dōmei* [日本プロレタリア作家同盟 – Aliança de Escritores Proletários do Japão] e entrou para a vida de escritor, deixando de lado os trabalhos mais braçais. Keene (1984) afirma que o epíteto de escritor autodidata cairia bem para Tokunaga. Além de obras ficcionais,

ele também escreveu textos teórico-críticos sobre o papel da literatura proletária e sua produção.

Em fevereiro de 1930, a obra *Shitsugyō toshi Tōkyō* [失業都市東京 – *Tóquio, cidade do desemprego*], continuação de *Taiyō no nai machi*, foi publicada na revista *Chūō Kōron* [中央公論 – Revista Central]. Em janeiro de 1931, o texto *Senretsu he no michi* [戦列への道 – “Caminho para a linha de combate”] foi publicado na revista *Nappu* [ナ ッ プ]. No dia 8 de julho do mesmo ano, na plenária extraordinária da Aliança dos Escritores Proletários do Japão, Tokunaga foi eleito membro do comitê central da organização. No dia 12 do mesmo mês, ele deixou vago o cargo no comitê central e tornou-se conselheiro da revista *Nappu*. No dia 10 de outubro do mesmo ano, fundou o *Bungaku Shinbun* [文学新聞 – Jornal Literário] e passou a se dedicar à sua edição. Em março de 1932, o texto *Puroretaria bungaku no ichihōkō* [プロレタリア文学の一方向 – “Uma direção da literatura proletária”] foi publicado na *Chūō Kōron*. Segundo Donald Keene (1984), nesse artigo, Tokunaga propunha a criação de literatura popular que pudesse ser lida com prazer pelo proletariado. Em maio do mesmo ano, ele foi levado para interrogatório, junto com outros participantes de uma reunião de escritores proletários, mas foi liberado logo em seguida, sem ser encarcerado.

Após a invasão da Manchúria pelas forças armadas japonesas em 1931, houve uma intensificação na opressão estatal, que culminou em prisões em massa de membros de organizações de esquerda. Em fevereiro de 1933, o escritor Takiji Kobayashi caiu numa armadilha, acabou sendo preso e torturado até a morte. A polícia alegou que ele morreu de ataque cardíaco e não permitiu uma autópsia. No entanto, o estado de seu corpo contraria a versão policial. De acordo com Norma Field (2016), após a execução do escritor, tornou-se comum a ameaça “vamos fazer com você exatamente o que fizemos com Takiji Kobayashi” (Field, 2016, p. 104, tradução nossa). Foi no ano de seu assassinato que as prisões de pessoas acusadas de infringir a Lei de Preservação da Ordem Pública atingiram um pico.

Os prisioneiros eram frequentemente submetidos à tortura policial. Suas penas poderiam ser suavizadas, caso eles renunciassem a suas convicções, o que ficou conhecido como *tenkō* [転向 – conversão ideológica]. Em junho de 1933, o departamento de justiça imprimiu e distribuiu entre os prisioneiros políticos a

declaração conjunta de conversão de Manabu Sano [佐野学] e Sadachika Nabeyama [鍋山貞親], membros do comitê central do Partido Comunista Japonês que foram indicados para ocupar seus cargos pela Internacional Comunista em 1927. Eles tiveram suas penas reduzidas: de prisão perpétua para 15 anos de reclusão. Dentro de um mês, 548 prisioneiros anunciaram suas conversões (Tsurumi, 1970).

De acordo com Tsurumi (1970), estima-se que 95% dos cerca de 500 autores ligados a organizações literárias de esquerda performaram essa conversão, em graus variados. Houve os que apenas abriram mão de suas atividades políticas, os que passaram a fazer oposição a ideologias de esquerda e aqueles que passaram a apoiar publicamente o nacionalismo, o sistema imperial e o militarismo japonês. É possível que alguns deles tenham se convertido genuinamente, no entanto, uma parte declarou-se convertida apenas para evitar a repressão política, ter suas penas reduzidas ou se livrar da prisão. Houve também alguns poucos que não fizeram a conversão, dentre os quais os que viveram em constante perigo de serem presos e aqueles que tiveram que cumprir suas penas integralmente, sob o risco de sofrer torturas.

Tokunaga também teve um período de *tenkō*. Em setembro de 1933, seu texto *Sōsaku hōhō ue no shintenkan* [創作方法上の新転換 – “Novos rumos da criação”] foi publicado na *Chūō Kōron*. No mesmo ano, juntamente com Junzō Watanabe [渡辺順三], ele deixou a *Nihon Puroretaria Sakka Dōmei*. De acordo com Keene (1984), Tokunaga deixou a organização, por causa da importância que ela dava à política, em detrimento da literatura. Em março de 1934, ele se tornou consultor editorial da *Bungaku Hyōron* [文学評論 – Crítica Literária]. Em dezembro de 1934, a obra *Fuyugare* [冬枯れ – Inverno Morto] foi publicada na *Chūō Kōron*. Em agosto de 1937, foi publicada a obra *Hataraku ikka* [はたらく一家 – Família de trabalhadores] no periódico *Jiyū* [自由 – Liberdade]. No dia 25 de dezembro de 1937, os romances *Taiyō no nai machi* e *Shitsugyō toshi Tōkyō* saíram das prateleiras. Keene (1984) afirma que foi o próprio autor que solicitou prudentemente a seu editor que retirasse *Taiyō no nai machi* de circulação.

Nos meses de setembro e outubro de 1938, Tokunaga trabalhou como enviado especial da revista *Kaizō* [改造 – Reconstrução] na região de imigração

colonizadora de japoneses no nordeste da China. Em janeiro de 1939, tornou-se produtor da *Bungakusha* [文学者 – Literato]. No mês seguinte, a obra *Senkentai* [先遣隊 – *Primeiro batalhão*] foi publicada na *Kaizō*.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, ele pesquisou sobre a história da tipografia japonesa. Como resultado de suas pesquisas, em novembro de 1943, *Hikari wo kakaguru hitobito* [光をかかぐる人々 – *Pessoas que seguem a luz*], compilação sobre a história da tipografia japonesa, foi publicada pela editora *Kawade Shobō* [河出書房]. No dia três de junho de 1945, após mais de 20 anos de casado, Tokunaga ficou viúvo. Em julho, isolou-se em Tome, cidade natal de sua falecida esposa.

Com o final da Segunda Guerra, durante o período de ocupação estadunidense no Japão, a Lei de Preservação da Ordem Pública foi revogada. Consequentemente, os prisioneiros políticos foram libertados e o Partido Comunista Japonês entrou para a legalidade. Segundo Heather Bowen-Struyk e Norma Field (2016), depois de serem liberados da prisão e da censura, especialmente após o fim da ocupação do país pelos Estados Unidos — encerrada em 1952 —, os escritores proletários do pré-guerra organizaram novas revistas literárias e republicaram trabalhos anteriores à guerra. Logo após o final da guerra, Sunao Tokunaga e outros escritores se uniram para fundar a *Shin Nihon Bungakukai* [新日本文学会 – Sociedade Literária do Novo Japão]. No dia 30 de dezembro de 1945, ocorreu o congresso de fundação dessa organização e Tokunaga foi eleito membro do comitê central. Em janeiro de 1946, Tokunaga se filiou ao Partido Comunista Japonês. Antes da guerra, ele não era membro de nenhum partido político. No dia 20 de fevereiro de 1946, a reedição de *Taiyō no nai machi* foi publicada no *Tōkyō Shinbun* [東京新聞 – Jornal de Tóquio]. Em agosto do mesmo ano, Tokunaga se casou pela segunda vez, mas o casamento só durou dois meses. A partir de então, ele se casaria e se separaria diversas vezes.

De março de 1946 a outubro de 1948, a obra *Tsuma yonemure* [妻よねむれ – *Esposa adormecida*] foi publicada no periódico *Shin Nihon Bungaku* [新日本文学 – Literatura do Novo Japão]. Em março de 1948, a *Kinrōsha Bungaku* [勤労者文学 – Literatura dos Trabalhadores] foi fundada e Tokunaga tornou-se seu editor. Nesse período, ele atuou na seção de atividades literárias dos trabalhadores da Sociedade

Literária do Novo Japão. Do dia primeiro de outubro de 1949 ao dia 30 de abril de 1950, foi publicada a obra *Shizukanaru yamayama* [しずかなる山々 – *Montanhas em silêncio*], tendo como modelo a greve da fábrica da Toshiba de Kawagishi, província de Nagano. Em julho de 1950, foi publicada a obra *Nihonjin Satō* [日本人サトウ – *Satō japonês*] no periódico *Ningen* [人間 – Seres humanos].

Em janeiro de 1950, o Cominform, organização liderada pelo Partido Comunista da União Soviética para promover a troca de informações entre diversos partidos comunistas, emitiu uma crítica à ala menos radical do Partido Comunista Japonês (PCJ), acusando-a de apoiar o imperialismo estadunidense. Por conta disso, houve uma cisão interna no PCJ, que se estendeu para as organizações literárias. Em agosto do mesmo ano, Tokunaga participou da redação da declaração escrita pelo grupo central da Sociedade Literária do Novo Japão, intitulada *Tō chūō ni sukū uyoku hiyorimishugi bunpa ni taisuru wareware no taido* [党中央に巣くう右翼日和見主義分派に対するわれわれの態度 – “Nossa postura diante da facção oportunista de direita que se infiltrou no centro do partido”]. No dia 10 de janeiro de 1951, junto com Kei Kurisu [栗栖継], ele distribuiu aos membros da Sociedade Literária do Novo Japão o texto *Shin Nihon Bungakukai no houshin ni tsuite no kyōdō teian* [新日本文学会の方針についての共同提案 – “Proposta conjunta sobre os princípios da Sociedade Literária do Novo Japão”] mimeografado. No dia 2 de maio do mesmo ano, ele publicou igualmente mimeografado o texto *Watashi no jiko hihan* [私の自己批判 – “Minha autocrítica”]. Em julho de 1951, esse texto foi publicado no periódico *Zen’ei* [前衛 – Vanguarda]. Depois disso, Tokunaga afastou-se da *Shin Nihon Bungakukai* e aliou-se ao grupo *Jinmin Bungaku* [人民文学 – Literatura do Povo].

Do dia primeiro de março ao dia 15 de dezembro de 1954, a continuação de *Shizukanaru yamayama* foi publicada no periódico *Akahata* [アカハタ – Bandeira Vermelha]. Em dezembro do mesmo ano, Tokunaga foi convidado pela União dos Escritores Soviéticos para o congresso de escritores soviéticos e participou do encontro, junto com Jun’ichi Iwakami [岩上順一].

Em agosto de 1956, a obra *Kusaikire* [草いきれ – *Odor do mato*] foi publicada no periódico *Shinchō* [新潮 – Nova maré]. A obra *Hitotsu no rekishi* [一つの歴史 – *Uma história*] foi publicada nos números de julho a novembro de 1957 da

Shin Nihon Bungaku. Ficou incompleta e uma parte foi publicada postumamente. No dia 15 de fevereiro de 1958, aos 59 anos, Tokunaga faleceu, vítima de um câncer de estômago.

2 TAIYŌ NO NAI MACHI E SUAS TRADUÇÕES

Taiyō no nai machi foi escrito por um membro do proletariado, de baixa escolaridade, e discorre sobre um evento que o próprio autor experienciou. De acordo com Keene (1984), os líderes do movimento proletário japonês buscavam promover exatamente esse tipo de trabalho literário, o que fez com que Tokunaga e seu primeiro romance fossem muito bem recebidos pelos críticos ligados à literatura proletária japonesa naquela época.

Inspirado na greve da gráfica Kyōdō [共同印刷], ocorrida entre os meses de janeiro a março de 1926, o romance narra os acontecimentos relacionados a uma greve, desencadeada pela demissão de funcionários de uma gráfica. O enredo começa, quando a paralisação já passa de 50 dias. Assim como o fato que lhes serviu de inspiração, os eventos narrados transcorrem no ano de 1926 em Tóquio. A história é dividida em nove capítulos, que recebem subdivisões. O narrador é heterodiegético e há o emprego frequente de discurso direto. A narrativa possui cortes, como tomadas cinematográficas, gerando o efeito de que algumas cenas transcorrem simultaneamente. Ao longo do texto, encontram-se discursos de algumas personagens, bem como panfletos, que discorrem sobre a opressão sofrida pelo operariado e a necessidade de combater o capitalismo.

A história conta com um grande número de personagens. A edição alemã de 1930 traz como paratexto uma lista com mais de 60. Além destas, há ainda outras que não são nomeadas. De todas elas, destaco quatro: Takae [高枝], encadernadora da gráfica Daidō [大同印刷], que aderiu à greve; sua irmã três anos mais nova, Kayo [加代], de 18 anos, que também trabalhava como encadernadora na gráfica e entrou em greve; Miyaike [宮池], que também fazia parte do movimento grevista e de quem Kayo estava grávida; Ōkawa [大川], dono da gráfica.

A abertura do enredo narra a passagem do príncipe regente pelas ruas da cidade a caminho da escola normal. Ao mesmo tempo, sem que ele tome conhecimento, são distribuídos panfletos do movimento grevista com um apelo pelo apoio da população. É a partir da leitura desse panfleto que o leitor fica sabendo da greve, deflagrada em razão da demissão de 38 fundidores de tipos, que já dura mais de 50 dias. Também é ele que informa o local e a data dos acontecimentos. Dessa

forma, logo de início, é destacado o conflito que permeará toda a narrativa. Além disso, nesse primeiro momento, já fica evidente a repressão policial contra os manifestantes.

No jardim da escola normal, o imperador contempla a paisagem e manifesta o desejo de visitar um vale que se estende entre duas colinas visíveis do lugar em que ele se encontra. A comitiva não o leva até lá, por saber que se trata do local onde residem os operários e suas famílias em condições insalubres. Na sequência, há uma descrição da região, com ênfase para a desigualdade com relação à residência de Ōkawa. Esse é o único momento da narrativa em que o imperador aparece. Pode-se inferir que ele está alheio à situação de vulnerabilidade em que se encontram os proletários, bem como à desigualdade da sociedade japonesa e aos conflitos resultantes dela. Isso passa a ideia de que o sistema imperial está de fora dos problemas sociais tratados no romance. Desse modo, pode-se considerar que, na história, a responsabilidade pelos flagelos da classe trabalhadora recai exclusivamente sobre a burguesia e eles não têm relação com o imperador. Por outro lado, o desconhecimento do monarca quanto às condições de vida da população pode indicar sua falta de atenção ao bem-estar do povo.

São destacadas diferenças significativas nos padrões de vida dos antagonistas do conflito. Uma forma de marcar essa diferença é a descrição das habitações. Primeiramente, as condições de moradia da classe proletária são descritas. Aproximadamente 30 a 40 mil pessoas habitam numa área de cerca de 2,5 quilômetros quadrados, nos arredores do canal do rio Senkawa. Após escavações ao longo do curso desse rio, fábricas passaram a ocupar quatro ruas no seu entorno. Os resíduos das fábricas e das residências são despejados diretamente nele. Nos períodos de chuva, ele transborda e inunda as barracas proletárias ao seu redor. Essas barracas, nas quais vivem, em média, seis pessoas, não têm mais de 12 metros quadrados. Além disso, por tratar-se de um vale, a região não recebe adequadamente iluminação e calor do Sol. Em resumo, essa camada da população vive em uma região superpovoada, em condições precárias, que constituem riscos à saúde e à vida. De acordo com o narrador, a distância do canal é uma forma de medir a diferença de classe. Por outro lado, Ōkawa, que é sócio de mais de 50 empresas, dentre elas, a gráfica Daidō, mora no alto de uma

colina, que representa o topo da pirâmide social. Em contraste às residências dos proletários, é descrita a exuberante casa do senhor Kunio [国尾], dono da empresa Yamato Kōdan [大和講談]. Com cerca de 30 aposentos ostentadamente decorados, dentre eles, uma sala à moda japonesa, medindo em torno de 60 metros quadrados, a construção pertencia a um príncipe rico algumas décadas antes. Nota-se, portanto, que um único cômodo de sua casa — que possui três dezenas deles — é cinco vezes maior que a residência inteira de uma família proletária com cerca de seis membros.

No romance, há relatos de violência policial, prisões em massa, tortura e assassinato de detentos, como o encarceramento de Kayo. Grávida de Miyaike, ela é presa durante uma assembleia feminina. Na prisão, sofre agressões e contrai beribéri. Após ser liberada, perde seu bebê, antes mesmo de completar o sexto mês de gestação. Mesmo com a morte do feto, seu corpo não consegue expulsá-lo e ela acaba falecendo. Apesar de não morrer no cárcere, seu falecimento — e o da criança que gestava — é consequência dos maus tratos que ela sofreu sob custódia. Destacam-se, ainda, as cenas do ataque dos grevistas a uma fábrica de papel e a movimentação de um grupo de trabalhadores para libertação de aprendizes da gráfica, em que são narradas cenas de brigas envolvendo os proletários e autoridades policiais ou capangas das empresas.

São narrados, também, outros tipos de embates. Por exemplo, a cena em que mulheres bem-vestidas vão ao local onde residem os operários e suas famílias. Elas tentam convencer as familiares dos funcionários em greve a dissuadi-los a acabar com o movimento. Um dos artifícios usados por elas é oferecer chocolates às crianças, solicitando a elas que peçam a seus pais para abandonar a paralisação e levem-nas para passear. Elas usam, ainda, o discurso religioso budista para comover as proletárias e o fato de serem do gênero feminino na tentativa de gerar uma identificação entre elas. As mulheres da classe operária não se deixam enganar e enxotam as visitantes, ameaçando jogá-las numa vala. Não satisfeitas, as forasteiras vão à seção feminina do sindicato no dia seguinte, procurando pela líder das mulheres. No entanto, não a encontram, pois ela tinha sido presa durante uma assembleia dois dias antes, junto com outras colegas.

Uma das mulheres presas nessa assembleia é Takae, que tem papel central na narrativa. O romance apresenta falas dela que mostram sua visão de mundo. Como exemplo, temos um diálogo entre ela e seu pai enfermo, no qual ela se posiciona abertamente. Takae diz a ele que os tempos mudaram e que os padrões não são bonzinhos, como seu pai acreditava que eles eram, na época em que ele teve a mão cortada devido a um acidente de trabalho. Além disso, há um discurso dela em uma assembleia feminina, em que Takae defende uma colega acusada pelas demais de envergonhar o grupo por se prostituir. Ela afirma que não é uma questão de certo ou errado, mas que trabalhar como prostituta para colaborar com o movimento e alimentar cinco familiares que dependem dela é mais louvável do que a visão romântica das colegas sobre o amor. Mais adiante na história, Takae conhece Etsuko [悦子], neta de Ōkawa, por acaso. A moça e um colega estavam se dirigindo ao escritório de um advogado para tentar colocar Kayo em liberdade, quando a bola com que a menina brincava rolou para perto dela. Ela devolveu a bola para a criança e, depois, ficou sabendo se tratar da netinha do magnata e que ela era o único ser no mundo com quem ele se importava. Após a morte de Kayo, Etsuko morreu envenenada. Embora não fique claro na narrativa, Keene (1984) atribui à Takae a autoria pelo envenenamento da garota. Há indícios que corroboram a hipótese do crítico.

Apesar de todos os esforços dos grevistas pela causa, o movimento perde força. Dentre as razões para isso, estão: o apoio da polícia, de políticos e de religiosos aos empresários; a empresa conseguir levar pessoas escondidas para trabalhar na fábrica, mantendo a produção, apesar da paralisação; e, em grande medida, a fome. Com a deflagração da greve, arroz e chá passam a ser distribuídos às famílias, ao meio-dia, pela seção de assistência, organizada pelos grevistas. No entanto, em dado momento, a quantidade de mantimentos fornecida pelas cooperativas, em apoio ao movimento, torna-se insuficiente para alimentar a todos. A falta de alimentos é um dos fatores de maior impacto para a desmobilização dos trabalhadores. No final do romance, a maioria dos operários desiste de lutar. Mesmo assim, a narrativa termina com alguns grevistas empunhando uma bandeira vermelha, após a decisão do grupo de recusar a proposta de acordo da empresa. Nesse sentido, ela finaliza com a esperança de vitória para os trabalhadores.

O romance em questão foi traduzido para diversas línguas, dentre as quais, destaco as que se seguem. A primeira tradução à qual encontrei referência teria sido publicada pela editora francesa Rieder em 1929 (Tokunaga, 2011; Cunha, 2015, 2016, 2021). Não tive acesso a essa obra, mas a outras duas edições francesas: uma de 1933, sendo esta uma tradução direta do japonês feita por S. Ohno e F.-A. Orel, publicada pela editora Editions Sociales Internationales, que conta com um prefácio assinado pelo autor; e outra, publicada pela Éditions Yago em 2011, também uma tradução direta do japonês por S. Ôno e F.-A. Orel. Ambas trazem como título *Le quartier sans soleil*, no entanto a primeira apresenta o nome do autor como N. Tokounaga, enquanto a segunda nomeia-o como Tokunaga Sunao, seguindo o padrão corrente no Japão de nome precedido pelo sobrenome. No prefácio da edição da Yago, consta que a edição de 1933 é uma reedição da anterior. Além disso, o editor informa que a edição de 2011 foi feita com base numa revisão da tradução de Ôno e Orel. Andrei Cunha (2015, 2016, 2021) também menciona uma tradução alemã publicada pela editora Internationaler Arbeiter-Verlag em 1929, à qual não tive acesso, nem encontrei mais nenhuma menção. Por outro lado, obtive uma edição alemã publicada pela mesma editora em 1930. O título do livro é *Die Strasse ohne Sonne* e o nome do autor consta como Naoshi Tokunaga. Há uma tradução espanhola publicada pela editora Cénit em 1931, feita a partir da alemã, cujo título é *La calle sin sol* e o nome do autor é N. Tokunaga. Devido ao alto custo de aquisição, não pude tê-la em mãos, mas consegui acesso à publicada pela editora Mnemosyne em 2022, produzida a partir da edição de 1931, mantendo o mesmo título e trazendo o nome do autor como Sunao Tokunaga. Ressalto, também, a menção a uma edição russa de 1932 (Keene, 1984; Tokunaga, 2022), sobre a qual não obtive mais informações, e uma edição argentina, publicada pela editora Futuro em 1943, intitulada *La calle sin sol*, cujo nome do autor na capa é N. Tokunaga. Também não tive acesso a essa última. Destaco, especialmente, a edição brasileira publicada pela editora Brasiliense, sob o título *Rua sem sol*⁴, em 1945. Nela, consta o nome do autor como Naoshi Tokunaga e do tradutor e prefaciador como Jorge Amado.

4 Faço uma análise dessa tradução em artigo publicado na revista Versalete: Macedo, 2023b. Algumas das considerações a seguir são reformulações das questões levantadas no artigo.

Ao analisar essas edições, o primeiro ponto que chama a atenção é o nome do autor. É preciso levar em consideração que todas essas versões são resultantes da transliteração de seu nome do japonês para cada uma dessas línguas. Sendo assim, a escolha da edição francesa de 1933 por “Tokounaga” se justificaria pelo fato de a pronúncia da sílaba grafada como “kou” em francês ser similar a que em outras línguas foi grafada como “ku” no sobrenome do escritor. Mas não é o sobrenome que causa maior estranhamento, é a diferença entre “Sunao” e “Naoshi”. Vale ressaltar que os ideogramas japoneses possuem mais de uma possibilidade de leitura e que, em se tratando de nomes próprios, as regras para determinar a forma de lê-los não são rígidas. Como aponta a professora Nana Yoshida, citada por Fabio Kato (2006), de fato, o ideograma do nome do escritor permite tanto a leitura “Sunao”, quanto a leitura “Naoshi”. No entanto, a ficha catalográfica da edição japonesa de 2018, utilizada como base neste estudo, apresenta o nome do autor em silabário japonês como す な お [Sunao]. Sendo assim, com exceção da edição francesa de 1933, que é uma tradução direta do japonês, é possível que algumas dessas traduções tenham incorporado o nome “Naoshi” dos textos a partir dos quais foram traduzidos, caso se tratem de traduções indiretas, como é o caso da edição espanhola de 1931, traduzida a partir da alemã.

Joselia Aguiar (2018) afirma que não foi Jorge Amado quem traduziu a obra para o português. Segundo a biógrafa, ele teria assinado a tradução deste e de outros textos com o objetivo de conquistar mais leitores. Uma hipótese levantada por Aguiar é a de que James Amado ou outro membro do Partido Comunista do Brasil (PCB) tenha traduzido o romance. Tentei contato com a editora Brasiliense, a fim de obter mais informações a respeito, mas não tive sucesso. Uma pesquisa nos arquivos da Fundação Casa de Jorge Amado em Salvador também não rendeu resultados. Sendo assim, até o presente momento, não foi possível determinar documentalmente quem de fato traduziu a narrativa para nossa língua, tampouco foi este o foco deste trabalho.

Kato (2006) e Cunha (2015, 2016) apontam que não há menção no livro brasileiro ao texto tomado como base para traduzir o romance para o português brasileiro e apostam na hipótese de se tratar de uma tradução indireta. No entanto, nenhum dos dois desenvolve mais a fundo argumentos que comprovem essa

suposição. Uma análise do texto traduzido me permitiu encontrar alguns subsídios para corroborar a hipótese dos pesquisadores.

Na narrativa em português, encontramos o termo “chomage” (Tokunaga, 1945, p. 96, 182) em uma proposta de acordo do sindicato e em um trecho de um artigo de jornal. Essa palavra francesa, usada para se referir a desemprego, não é comumente utilizada no Brasil da década de 1940. Nas mesmas passagens da obra em japonês, o termo utilizado é 失業 [*shitsugyō*] (Tokunaga, 2018, p. 138, 266). No entanto, a expressão “chômage” está presente no texto em francês (Tokunaga, 1933, p. 110, 197). Evidentemente, a presença de uma única palavra em francês não é suficiente para determinar que esta foi a língua do texto de base para a tradução. Mesmo assim, a ocorrência desse termo sugere fortemente que a edição francesa tenha sido, ao menos, levada em consideração para algumas escolhas tradutórias adotadas na brasileira.

Há também expressões em espanhol no texto brasileiro, que não constam no original japonês, como na passagem a seguir, em que é narrada uma briga em um restaurante. “A salsa inglesa salpicou-o todo; os saleros foram quebrados.” (Tokunaga, 1945, p. 137). Na edição espanhola: “*La salsa inglesa lo salpicó todo; los saleros se rompieron.*” (Tokunaga, 2022, p. 139). Na edição alemã: “*Die englische Sauce spritzte herum und Salzstreuer zerbrachen.*” (Tokunaga, 1930, p. 181). Em japonês: “ソース瓶が飛び、コップが割れ散った” (Tokunaga, 2018, p. 199), sendo que ソース瓶 [*sōsubin*] refere-se a recipientes para molhos e コップ [*koppu*] a copos. Além disso, lê-se o verbo 飛ぶ [*tobu*], que significa voar, em ソース瓶が飛び [*sōsubin ga tobi* – A molheira voou]. É notável que, nesse trecho, o texto brasileiro é quase uma tradução literal do texto espanhol. Embora o intuito, aqui, não seja o de analisar judicativamente as escolhas tradutórias elencadas, cabe ressaltar que, em algumas passagens, é possível verificar uma clara conexão do texto brasileiro também com o espanhol, inclusive com a incorporação, na narrativa em português, de expressões da língua espanhola, que não se fazem presentes no original em japonês.

Essas ocorrências permitem presumir que o texto brasileiro é resultado de uma tradução indireta, que se serviu de mais de um texto, em línguas diferentes, como base para o processo tradutório. Outro indício que corrobora a hipótese de

haver mais de uma língua de partida para a tradução é a concorrência de diversos modos de transliterar termos japoneses ao longo da narrativa em português. Existe um sistema, criado em 1867, bastante utilizado, no Japão, para transcrever ideogramas ou silabários japoneses em letras romanas, o Hepburn. Esse método é frequentemente adotado em outros países, também, para transliterar palavras japonesas para outros idiomas. Verifica-se, na obra em português, o uso dele. No entanto, essa não é a única forma adotada. Dentre os diversos exemplos, destaca-se o fonema /wa/. No nome do bairro “Koishikawa”, adotou-se “wa”, como no sistema Hepburn. No entanto, no nome da personagem Kuroiva, fez-se a opção por “va” para transliterar o mesmo fonema. Assim como o uso de “y” e de “i” para representar o fonema /i/, como no início dos nomes próprios “Ynoshita” e “Itabachi”. Encontrou-se inconsistência também na transliteração do fonema /ʃi/. No sobrenome de uma das personagens, “Takahaji”, utilizou-se “ji”, enquanto no nome de um penteado tipicamente japonês “*itjogaéschi*”, utilizou-se “schi”. E ainda: para o nome da empresa “Mitsubichi”, fez-se uso de “chi”. Por fim, no nome do bairro “Koishikawa”, adotou-se “shi”, como no sistema Hepburn. Outro fonema que aparece transliterado de variadas formas é /tʃi/. Enquanto no sistema Hepburn ele é grafado como “chi”, encontram-se, na obra traduzida, “tji”, como no sobrenome da personagem “Miatji”, “tchi”, como no nome da empresa “Shitatchi” e “thi”, como no nome do prédio “Dai-ithi-Sogo-Building”. Vê-se, ainda, o fonema /je/ transliterado como “ya”, a exemplo do nome da empresa “Yamato-Kodan”, e como “ja”, a exemplo da localidade “Janagimathi”. Esses são apenas alguns casos encontrados ao longo da narrativa. Considerando que a transliteração se dá sempre de uma língua (nesse caso, a japonesa) para outra língua específica, essa variação e aparente inconsistência corroboram a hipótese de se tratar de uma tradução indireta, muito provavelmente produzida a partir de mais de um texto de partida, escritos em línguas diferentes.

Por fim, há uma passagem que considero emblemática. Em 1926, o primeiro-ministro japonês e presidente do partido Kenseikai [憲政会] era Reijirō Wakatsuki [若槻禮次郎]. Seu gabinete foi dissolvido, em decorrência da crise financeira. Em dado momento do enredo, a narrativa faz referência a esse fato histórico. Segue a frase, anunciando a notícia em cada uma das obras consultadas: “A demissão do Gabinete Kensekai!” (Tokunaga, 1945, p. 59), “*Der Rücktritt des*

Kensekai-Kabinetts!" (Tokunaga, 1930, p. 81), "*Démission du cabinet Kensékai!*" (Tokounaga, 1933, p. 70), "*¡La dimisión del Gabinete Kensekai!*" (Tokunaga, 2022, p. 91), "若槻内閣総辞職!!" (Tokunaga, 2018, p. 85). Nota-se que, nas quatro traduções, o gabinete é mencionado com o nome do partido político Kenseikai, enquanto na obra em japonês, é vinculado ao nome do primeiro-ministro Wakatsuki. A consistência das quatro traduções com relação a essa escolha, que não é tão óbvia, é mais um indício de que a tradução brasileira não foi feita diretamente do japonês, embora não tenha sido possível determinar com certeza de quais línguas a obra foi traduzida.

É possível vislumbrar propósitos políticos para a publicação da obra no Brasil. Vale destacar o contexto brasileiro da época da publicação. O prefácio do livro é datado de maio de 1945, portanto, ele foi lançado durante o Estado Novo, período ditatorial do governo de Getúlio Vargas, caracterizado pela centralização do poder nas mãos do presidente, pelo autoritarismo, pela censura, pelo nacionalismo e pelo anticomunismo. A essa altura, o Brasil não mantinha mais a posição de neutralidade perante os conflitos da Segunda Guerra Mundial. O governo brasileiro já havia rompido relações diplomáticas com as potências do Eixo e as forças armadas brasileiras haviam combatido na Itália ao lado dos Aliados.

Dentre os fundadores da editora Brasiliense, estavam Arthur Neves e Caio Prado Júnior, que, assim como Jorge Amado, eram filiados ao PCB. Lançado em um momento de anseio pela democratização e pelo fim do Estado Novo, o livro faz parte da coleção *Ontem e Hoje*. Como se lê na quarta capa de *Rua sem sol*, essa coleção tinha por objetivo levar ao "homem do povo", ao "leitor comum", "livros que sirvam para iluminar e embelezar a inteligência.". Ou seja, era uma iniciativa com claros propósitos políticos, que ia de encontro ao regime governamental vigente no país, além de fomentar a popularização e o consumo de literaturas diversas. Em seu prefácio, Jorge Amado faz paralelos entre a situação brasileira e a nipônica: "Apresentaram o Japão como costumavam apresentar o Estado Novo: um fascismo que contasse com o apoio completo do povo." (Amado, 1945, p. 2). Ele procura desmistificar a imagem idealizada de um Japão onírico, amplamente veiculada no Brasil até o início do século XX. Ao mesmo tempo, não reduz a sociedade japonesa ao expansionismo militarista que ganhou visibilidade com a entrada do país na

Segunda Guerra. Ele defende que o romance de Tokunaga mostra como os pobres e esfomeados japoneses lutam com unhas e dentes por suas reivindicações.

3 TRADUZINDO *TAIYŌ NO NAI MACHI*

A partir de uma reflexão sobre a obra original e uma leitura crítica da tradução para o português brasileiro publicada pela editora Brasiliense em 1945, selecionei três trechos do romance para traduzir. O primeiro deles é o início da narrativa. Ele apresenta algumas questões tradutórias significativas, dentre elas: o uso de metonímia para nomear as personagens a partir de suas vestes e a presença de um panfleto em tom de manifesto. Cabe mencionar que as duas questões aparecem em outras passagens da obra. O segundo excerto selecionado corresponde a uma cena em que mulheres bem-vestidas vão ao local onde os operários residem para conversar com suas familiares. Essa passagem é exemplar da diferença de registro do narrador com relação ao das falas das personagens. Além disso, ela apresenta o uso da linguagem honorífica em algumas falas, o que também constitui uma questão de tradução relevante. Por fim, selecionei uma passagem em que as falas de uma das personagens apresenta marcas de regionalismo. Considero também um desafio tradutório a recriação dessas marcas no texto traduzido. Antes de apresentar minhas considerações a respeito do texto traduzido, discorrerei brevemente sobre a concepção de tradução que norteia minha prática tradutória.

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE TRADUÇÃO

De acordo com Lawrence Venuti (2002), a tradução pode construir representações de culturas estrangeiras, estabelecendo cânones moldados por padrões domésticos, mesmo que não correspondam aos das culturas estrangeiras em questão. Levantamentos de obras literárias japonesas traduzidas no Brasil, realizados por Fabio Kato (2006), Andrei Cunha (2014, 2015, 2021) e Elisa Corrêa (2021), demonstram que, em termos quantitativos, o cânone brasileiro de ficção japonesa está centrado nas figuras de Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, Jun'ichirō Tanizaki e, a partir dos anos 2000, Haruki Murakami. Apesar das iniciativas recentes de ampliação desse espectro, com a inclusão cada vez maior de obras escritas por mulheres, dentre outras características que vem sendo levadas em consideração

para a escolha de textos para tradução, não se pode negar que o cânone brasileiro de literatura japonesa deixou — e em alguma medida ainda deixa — de fora escritores e obras literárias relevantes. Nesse sentido, a recepção da literatura japonesa em nosso país criou alguns estereótipos que influenciaram — e influenciam — nossa recepção da cultura japonesa.

No entanto, a escolha de um texto para tradução pode “desafiar cânones domésticos para literaturas estrangeiras e estereótipos domésticos para culturas estrangeiras.” (Venuti, 2002, p. 155). Nessa esteira, a escolha de *Taiyō no nai machi* para tradução se insere nesse movimento de romper com certa visão estereotipada da literatura e da cultura japonesa mais corrente em nossa sociedade. Vale ressaltar que a publicação, pela editora Brasiliense, da tradução dessa obra para a língua portuguesa, quando o cânone doméstico ainda não havia sido construído, acabou se tornando um caso isolado. Sendo assim, propor uma nova tradução do romance em questão pode ser uma forma de *vivificar* essa obra — evocando aqui uma expressão tão cara a Haroldo de Campos.

Pensar em vivificar ou dar (nova) vida a um texto requer admitir que textos podem ter vida. Se considerarmos vivo “tudo aquilo que possui história” (Benjamin, 2011, p. 105), as obras literárias podem, sim, ser consideradas vivas. A discussão de Walter Benjamin (2011) não está fundamentada numa concepção metafórica de vida. Para ele, as obras de arte recebem a vida de suas fontes e podem ser transmitidas às gerações posteriores, permanecendo vivas. No entanto, para Benjamin (2011), a tradução é apenas sobrevida do original. O projeto de tradução aqui apresentado, entretanto, pretende encarar a tradução para além de sua condição de prática derivada, como uma prática, antes de tudo, crítica e transformadora.

Trata-se, assim, de uma compreensão da tradução como relação com o outro, no nível da escrita, bem como da fecundação de si por esse contato com o estrangeiro, como propõe Antoine Berman (2002). Isso não implica nem a absorção do outro pelo próprio, nem a dissolução do próprio no contato com o outro. Ao contrário, pressupõe uma convivência. Para o teórico francês, a tradução pressupõe um imperativo ético, calcado nessa condição de convivialidade. Embora Berman (2002) não admita as traduções etnocêntricas como relação, parto do princípio de

que toda tradução é relação, seja ela mais ou menos etnocêntrica. Uma vez que, na tradução, não se mantém nem mesmo a língua do texto de partida, algo que lhe é tão constitutivo, não é possível imaginar uma tradução que não seja minimamente etnocêntrica. Não se trata, no entanto, de negar a violência desse gesto, violência que Berman (2002, p. 16) denomina “violência da mestiçagem”.

Considero, porém, que essa violência não se dá apenas em uma via, ela acontece de ambos os lados da relação: tanto da língua estrangeira sobre a língua materna, quanto do próprio para com o outro. Afinal, “só há relação se houver violência, e isso não passa por uma decisão, por um arbítrio.” (Moraes, 2011, p. 74). A relação não diz respeito apenas a uma contaminação cruzada de diferenças, mas também expõe a irredutibilidade dessas diferenças. A tradução não só não consegue escapar dessa violência, como “incessantemente [a] reexpõe”, como afirma Marcelo Jacques de Moraes (2011, p. 63). Desse modo, a tradução evidencia a violência constitutiva das relações e a impossibilidade de acolhimento incondicional do estrangeiro, por mais boa vontade que tenhamos. Sendo assim, ao invés de negar a violência da tradução, seria mais coerente procurar ter consciência dela, ao longo da empreitada tradutória, e refletir sobre cada decisão, levando em conta o peso dessa violência mútua, com a qual as tradutoras e os tradutores precisam conviver.

Diante disso, ao traduzir, assumimos uma responsabilidade. No entanto, como afirma Marcos Siscar (2000, p. 68), “a responsabilidade não consiste apenas na apropriação mais ou menos respeitosa do outro”. Ela é, acima de tudo, uma atenção e uma resposta a esse outro com o qual nos relacionamos em tradução. Não se trata de falar pelo outro, assumindo de forma unilateral a responsabilidade, a custódia, o direito à fala. Trata-se de escutar o que o outro tem a dizer e, a partir desse exercício de escuta, apresentar uma resposta. A responsabilidade inclui também uma não-indiferença com a forma redutora com que nos relacionamos com o outro.

Essa redução está ligada ao que problematizam alguns pensadores contemporâneos, como Emmanuel Lévinas (1987) e Jean-Luc Nancy (2000, 2016, 2017). A leitura de algumas de suas obras leva à reflexão quanto à impossibilidade de acesso ao outro com o qual se mantém uma relação. É preciso levar em

consideração que o outro é intangível, ou seja, não é possível alcançar o outro ou compreendê-lo em sua totalidade. Relacionamo-nos, portanto, com uma redução que fazemos do outro, mas o outro vai muito além da redução que fazemos dele. Em outras palavras, a relação com o outro não é com um outro de fato, mas com um outro imaginado por nós, a partir de nosso próprio contexto, com os limites e as possibilidades que esse contexto abrange (Cardozo, 2014). Sendo assim, o outro não é inequívoco, unívoco.

Além disso, as relações são transformadoras. Assim como o outro é transformado na relação comigo, eu me transformo na relação com o outro. Para estar em relação, faz-se necessário abrir-se à transformação. Uma relação que não aceite a possibilidade de transformação de si não será mais que uma relação egocentrada. Uma relação que não leva em consideração o que o outro tem de diferente acaba funcionando na chave do que Mauricio Cardozo (2018) vem denominando “regime de indistinção” do outro, uma relação que não se atenta para o outro como outro, não respeita a alteridade em sua condição de alteridade. Nesse sentido, é fundamental abrimo-nos à estrangeiridade do outro, à estranheza, à surpresa que o outro reserva; é fundamental deixarmos-nos afetar pelo outro com que nos relacionamos.

No que tange mais diretamente a tradução, pode-se dizer que é inviável pensar que o texto estrangeiro seja acessível em sua totalidade. Dessa forma, a ilusão de que o texto traduzido mantém uma relação de identidade “absoluta” com o texto de partida não procede. Evidentemente, o texto traduzido terá muito do texto de partida, ao mesmo tempo que terá muito de si próprio. Como afirma Cardozo (2017), para além de constituir uma representação de uma forma de vida alheia, o texto traduzido também constitui uma forma própria e singular de vida.

3.2 PROJETO DE TRADUÇÃO

Logo no início da obra que é objeto deste trabalho, uma das questões tradutórias enfrentada tem relação com o título do primeiro capítulo da narrativa: 街 [*machi*], que se refere a um lugar no ambiente urbano. Essa palavra também está presente no título do romance: 太陽のない街 [*Taiyō no nai machi*]. O ideograma

possui mais de uma leitura. Com a leitura *gai*, funciona como afixo, designando regiões ou ruas, ou formando palavras como 市街 [*shigai*], que remete a uma região bastante movimentada de uma cidade. Além disso, na história, *taiyō no nai machi* é um epíteto atribuído pelo narrador ao local onde os operários residem com suas famílias. Na edição brasileira, a palavra foi traduzida como “rua”. Na edição alemã de 1930, “*Strasse*”. Nas edições em espanhol de 1931, de 1943 e de 2022, “*calle*”. Nas edições francesas de 1933 e de 2011, “*quartier*”. Optei pela palavra “vila” para traduzir “*machi*”, por considerar que o termo se refere a uma determinada região do bairro Koishikawa. Tomei como base a descrição feita pelo narrador:

マイル
あのやっと一平方 哩 にも足りない谷底に、東京随一の貧民窟トンネル長屋
があり、十数年前の千川上水が、現在では、あらゆる汚物を呑んで、梅雨期
と秋の霖雨には、定^{りんう}て^{きま} 氾^{はんらん}濫^{はらん}しては、四万の町民を天井へ吊^{つる}し寝^ね床^{どこ}を造ら
せている。[...]「谷底の街」は事実「太陽のない街」であった。(Tokunaga,
2018, p. 16).

Naquele fundo de vale, com cerca de 2,5 quilômetros quadrados, existe a maior favela de Tóquio, com túneis de moradias compartilhadas. O canal do rio Senkawa, que existe há mais de uma década, recebe atualmente todo o esgoto. Na estação das chuvas e nos longos períodos das chuvas de outono, invariavelmente, ele transborda, fazendo com que os 40 mil moradores pendurem suas camas no forro. [...] ‘a vila do fundo do vale’ era na realidade ‘a vila sem sol’. (Tokunaga, 2018, p. 16, tradução nossa).

Apesar de a palavra vila ser frequentemente utilizada para traduzir a palavra 村 [*mura*], que remete a vilarejos rurais ou vilas interioranas, faço uso desse termo nesse contexto, por ser comum, no meio urbano brasileiro, encontrarmos vilas residenciais. Refiro-me, em especial, às vilas operárias que foram construídas para abrigar os trabalhadores urbanos próximos a seus locais de trabalho. Pode-se pensar, por exemplo, nas vilas da região do Bixiga, em São Paulo, ou nas vilas de Marechal Hermes, no Rio de Janeiro. Essa escolha impacta diretamente o título da obra. Na minha tradução, *Taiyō no nai machi* será, portanto, *Vila sem sol*.

Merece destaque, também, o uso metonímico de trajes e penteados para designar pessoas. Além disso, alguns deles são pouco conhecidos do público brasileiro. A edição da obra japonesa usada como base neste trabalho apresenta notas explicativas sobre algumas dessas expressões. No entanto, não há notas em referência ao 袈纏 [*hanten*]. Essa ausência é significativa. Afinal, trata-se de uma

espécie de quimono mais curto, que começou a ser utilizado, no século XVIII, por pessoas de camadas populares da sociedade japonesa. Geralmente, ele era utilizado para trabalhar. Por extensão, a perseguição ao *hanten* no começo da narrativa pode ser entendida como uma perseguição a um trabalhador. Sem a compreensão a respeito desse uso do *hanten*, a associação da personagem com a classe trabalhadora não se revela. Sendo assim, decidi acrescentar uma nota breve sobre essa vestimenta. Em outra passagem do romance, usei a mesma estratégia para o penteado 丸 髷 [*marumage*], que era usado por mulheres casadas nos períodos Edo e Meiji.

Cabe ressaltar, ainda, que a narrativa transcorre no Japão de 1926. O contexto social nipônico naquele momento era impactado pela reabertura do país para o ocidente e o contato com diversos costumes estrangeiros, dentre eles, o modo de se vestir. Nesse período, havia pessoas que trajavam roupas à moda ocidental, enquanto outras vestiam-se com trajes tradicionalmente japoneses. Dessa forma, considero importante marcar, no texto traduzido, a convivência dos diferentes tipos de vestimenta e penteado das personagens. Sendo assim, escolhi manter as denominações das vestes e penteados tradicionais japoneses, transliterando as palavras para o português brasileiro.

Para a transliteração, inicialmente, pensou-se em adotar o sistema Hepburn, como uso neste trabalho. No entanto, ao mostrar trechos do texto traduzido para brasileiras e brasileiros que não têm conhecimento de japonês, notou-se que esse sistema não leva as e os falantes de português do Brasil a pronunciar as palavras transliteradas de modo similar a como elas são pronunciadas em japonês. De fato, o método foi criado pelo inglês James Curtis Hepburn para transliterar palavras do japonês para sua língua. Logo, sentiu-se a necessidade de modificar algumas formas adotadas no sistema Hepburn, a fim de adequá-lo a um modo de escrita em português brasileiro que se assemelhasse mais aos fonemas do japonês. A maior dificuldade encontrada foi com o som de [h], que na língua japonesa ocorre em palavras grafadas com は [*ha*], ひ [*hi*], へ [*he*] e ほ [*ho*] e, em português, costuma ser grafado com a letra “r” no início da palavra e com “rr” no meio da palavra. A grafia de palavras com “rr” poderia gerar um conflito para leitoras e leitores familiarizados com obras japonesas traduzidas que adotaram o sistema Hepburn, uma vez que se

convencionou duplicar as consoantes para marcar um fenômeno da língua japonesa conhecido como つまる音 [*tsumaru oto* – som interrompido, em tradução literal]. Esse fenômeno ocorre quando no meio de uma palavra há uma brevíssima interrupção, marcada em japonês pela letra つ [*tsu*] em tamanho menor, que não é pronunciada na fala. Por exemplo, a palavra 雑誌, que em silabário é grafada como ざっし e, pelo sistema Hepburn, fica *zasshi*, sendo o primeiro “s” uma duplicação da consoante seguinte para sinalizar o *tsumaru oto*. Além disso, optar por grafar as palavras com “r” no texto traduzido poderia gerar uma confusão com palavras japonesas grafadas com ら [*ra*], り [*ri*], る [*ru*], れ [*re*] e ろ [*ro*], que possuem som de [J]. Ademais, há diversas formas de verbalizar o “r” no português brasileiro, tais como: [r], [ʁ], [ʁ̃], [x], [r̃], [ɹ] e [ɹ̃], que não possuem paralelos na língua japonesa. Sendo assim, preferi o “h” para o som de [h], ao invés do “r”. Apesar de a letra “h” não ter som nas palavras em português, gerando efeitos apenas nos dígrafos, considero possível adotá-la para esse fim com uma explicação num paratexto prévio à narrativa sobre seu uso no sistema de transliteração. Para [J], que soa como se o falante estivesse pronunciando “l” e “r” ao mesmo tempo, decidi adotar a letra “l”. Dessa forma, chegou-se ao que apresento abaixo:

あ a	く ku	しょ xo
い i	ぐ gu	じょ djo
う u	け ke	す inicial: su
え e	げ gue	す não-inicial: çu
お o	こ ko	ず zu
か ka	ご go	せ ce
が ga	さ inicial: sa	ぜ ze
き ki	さ não-inicial: ça	そ inicial: so
ぎ gui	ざ za	そ não-inicial: ço
きゃ kya	し xi	ぞ zo
ぎゃ gya	じ dji	た ta
きゅ kyu	しゃ xa	だ da
ぎゅ gyu	じゃ dja	ち tchi
きょ kyo	しゅ xu	ぢ dji
ぎょ gyo	じゅ dju	ちゃ tcha

ぢゃ dja	ひ hi	み mi
ちゅ tchu	び bi	みゃ mya
ぢゅ dju	ぴ pi	みゅ myu
ちょ tcho	ひゃ hya	みょ myo
ぢょ djo	びゃ bya	む mu
つ tsu	ぴゃ pya	め me
づ zu	ひゅ hyu	も mo
て te	びゅ byu	や ya
で de	ぴゅ pyu	ゆ yu
と to	ひょ hyo	よ yo
ど do	びょ byo	ら la
な na	ぴょ pyo	り li
に ni	ふ fu	りゃ lya
にゃ nya	ぶ bu	りゅ lyu
にゅ nyu	ぷ pu	りょ lyo
にょ nyo	へ he	る lu
ぬ nu	べ be	れ le
ね ne	ぺ pe	ろ lo
の no	ほ ho	わ wa
は ha	ぼ bo	を o
ば ba	ぽ po	ん n
ぱ pa	ま ma	

Com base nesse padrão, apresento os nomes das personagens do romance, ao lado da forma como eles aparecem em outras traduções para efeito de comparação. O mesmo padrão foi adotado para outras expressões transliteradas do japonês a o longo da narrativa, com exceção do nome dos imperadores e dos períodos históricos japoneses, que já possuem uma transliteração convencional.

QUADRO 1 – NOMES DAS PERSONAGENS DO ROMANCE

(continua)

Japonês	Minha tradução	Português 1945	Alemão	Francês	Espanhol
安藤	Andou	Ando/Ado	Ando	Ando	Ando
続文治	Bundji Tsuzuki	Bunji Suzuki	Bunji Suzuki	Bounji Souzouki	Bunji Suzuki
小川せん	Cen Ogawa	Sen Ogawa	Sen Ogawa	Sen Ogawa	Sen Ogawa
皆山専造	Cenzou Minayama	Senzo Minayama	Senso Minayama	Senzo Minayama	Senzo Minayama

QUADRO 1 – NOMES DAS PERSONAGENS DO ROMANCE

(continuação)

悦子	Etsuko	Etsuko	Etsuko	Etsouko	Etsuko
房ちゃん	Fuça	Fusa-tjan	Fusa-tjan	Foussa-tchan	Fusa-chan
古谷	Fuluya	Furuya	Furuya	Fourouya	Furuya
井下源一	Guen'itchi Inoxita	Genichi Ynoshita	Genichi Ynoshita	Guénitchi Inochita	Genichi Ynoshita
源ちゃん	Guen	Gen-tjan	Gentjan	Guèn-tchan	Gentjan
久下源次郎	Guendjilou Hiçaxita	Genziro, Hisachita	Genziro, Hisachita	Guenjiro Hissachita	Genziro, Hisachita
萩村	Haguimura	Hagimura	Hagimura	Haguimoura	Hagimura
春坊	Halubou	Harbo	Harbo	Haroubou	Harbo
久下平三	Heizou Hiçaxita	He-so Hisachita	Heso Hisachita	Hézo Hissachita	Heso Hisachita
久下	Hiçaxita	Hisachita/Ysashita			Hisachita/Ysashita
平ちゃん	Hei	He-tjan	Hetjan	Hé-tchan	He-chan
広岡	Hilooka	Hirooka Kiooka	Hirooka	Hirooka	Hirooka
伊藤	Itou	Ito	Ito	Ito	Ito
伊藤ちゃん		Ito-tjan	Ito-tjan		Ito-chan
石川	Ixikawa	Ishikowa	Yshikawa	Ichikawa	Yshikawa
石塚	Ixizuka	Yshisuka Ishisuka	Yshisuka	Ichizouka	Yshisuka
掛川	Kakekawa	Kakewaka	Kakekawa	Kakékawa	Kakekawa
亀井	Kamei	Kamie Kamei	Kamëi	Kameï	Kamëi
金東	Kindo	Kindo	Kindo	Kinto	Kindo
川合	Kawai	Kawai	Kawai	Kawai	Kawai
春木加代	Kayo Haluki	Okayo Haruki	Okayo Haruki	Okayo Harouki	Okayo Haruki
お加代	Okayo	Okayo	Okayo	Okayo	Okayo
加代ちゃん	Kayo	Kayo-tjan	Kayo-tjan	Okayo-tchan	Kayo-chan
慶公	Keikou	Ke-ko	Keko	Këi-ko	Ke-ko
喜兵衛	Kiheï	*	*	Kihé	*
喜イ公	Kiikou	Kiko	Kiko	Kiko	Kiko
清瀬	Kiyoce	Kijose	Kijose	Kiyossé	Kijose
松山こと	Koto Matsuyama	Koto Morsujama	Koto Matsuyama	Koto Matsouyama	Koto Motsujama
黒岩	Kuloiwa	Kuroiva	Kuroiva	Kouroïwa	Kuroiva
国尾	Kunio	Kuniko Kunio	Kunio	Kounio	Kuniko Kunio
彦	Hiko	Hiko	Hiko	Hiko	Hiko
高橋まつ	Matsu Takahaxi	Matsu-Takahaji	Matsu Takahashi	Matsou Takahachi	Matsu-Takahaji
松川	Matsukawa	Matsukawa	Matsukawa	Matsoukawa	Matsukawa
松本	Matsumoto	Matsumoto	Matsumoto	Matsoumoto	Matsumoto
松尾	Matsuo	Matsuo	Matsuo	Matsouo	Matsuo
松太郎	Matsutalou	Matjan Matsudaro	Matsudaro	Matsoutaro	Matsudaro
松崎	Matsuzaki	Matsusaki	Matzusaki	Matsouzaki	Matzusaki
松沢	Matsuzawa	Matsusawa	Matsusawa	Matsouzawa	Matsukawa

QUADRO 1 – NOMES DAS PERSONAGENS DO ROMANCE

(continuação)

松ちゃん	Matsu	Matsu-tjan/Ma-tjan	Matjan	Mattchan	Matsu-chan
白山	Xilayama	Shirajama	Matsui Shirajama		Shirajama
美田村	Mitamula	Mitamura	Mitamura	Mitamoura	Mitamura
三公	Sankou	Senko	Sanko	Sanko	Sanko
守屋	Moliya	Moryia Moriya	Moriya	Moriya	Moriya
守家	Moliya	Mori	Mori	Moriya	Mori
諸橋	Molohaxi	Morohachi	Morohachi	Morohachi	Morohachi
室戸	Muloto	Muroto	Muroto	Mouroto	Muroto
戸倉むつ	Mutsu Tokula	Hutsu Tokura	Mutsu Tokura	Matsou Tokoura	Mutsu Tokura
鍋川	Nabekawa	*	Nabekawa	*	*
永田	Nagata	Nogata	Nagata	Nagata	Nogata
中井	Nakai	Nakai	Nakai	Nakaï	Nakai
西本	Niximoto	Nichimoto	Nichimoto	Nichimoto	Nichimoto
大宅のぶ 子 のぶちゃん	Nobuko Ooya Nobu	Nobuko Oja Nobu-tjan	Nobuko Oja Nobu-tjan	Nobou Oya Nobou-tchan	Nobuko Oja Nobu-chan
小田	Oda	Oda	Oda	Oda	Oda
おぎん ちゃん	Oguin	Ogin-tjan	Ogin-tjan	Oguine-tchan	Ogin-chan
おきみ きみちゃん	Okimi Kimi	Okimi Okimi-tjan	Okimi Kimi-tjan	Okimi Okimi-tchan	Okimi Okimi-chan/Kimi-chan
大川	Ookawa	Okawa	Okawa	Okawa	Okawa
大島	Ooshima	Oshima	Oshima	Ochima	Oshima
おたつ	Otatsu	Otatso	Otatso	Otatsou	Otatso
お辰さん	Otatsu	Oka-tjan	Oka-tjan	Otattchan	Oka-chan
尾崎	Ozaki	Osaki	Osaki	Osaki	Osaki
宮池三郎	Sabulou Miyaike	Saburo Miatji Mitji	Saburo Miatji	Miyäiké	Saburo Miatji
佐藤	Satou	Sato	Sato	Sato	Sato
春木高枝 高ちゃん	Takae Haluki Taka	Takaë Haruki Taka-tjan	Takaë Haruki Taka-tjan	Takaé Harouki Takaé-tchan	Takaë Haruki Taka-chan
高木	Takagui	Takagi	Takagi	Takagui	Takagi
高山	Takayama	Takayama	Takayama	Takayama	Takayama
竹川	Takegawa	Takegawa	Takekawa	Takégawa	Takegawa
樽井	Talui	Tarui	Tarui	Taroui	Tarui
田中	Tanaka	Tanaka	Tanaka	Tanaka	Tanaka
辰岡	Tatsuoka	Tatsuoka	Tatsuoka	Tatsouoka	Tatsuoka
寺石	Telaixi	Terraishi Teraishi	Terraishi	Téraïchi	Teraishi
富ちゃん	Tomi	Tomi-tjan	Tomitjan	Tomi-tchan	Tomi-chan
鶴見	Tsulumí	Tsurumi	Tsurumi	Tsouroumi	Tsurumi
上野山	Uenoyama	Ujenojama	Ujenojama	Ouénoyama	Ujenojama

QUADRO 1 – NOMES DAS PERSONAGENS DO ROMANCE (conclusão)

若林	Wakabayaxi	Wakajshi	Wakabayachi	Wakabayachi	Wakabajachi
綿政	Watamaça	Watamasa	Watamasa	Watamassa	Watamasa
渋阪	Xibuçaka	Shibusaka	Shibusaka	Chiboussaka	Shibusaka
山岸	Yamaguixi	Yamagishi	Yamagishi	Yamaguichi	Yamagishi
山本	Yamamoto	Yamamoto	Yamamoto	Yamamoto	Yamamoto
山浦	Yamaula	Yamaura	Yamaura	Yamaoura	Yamaura
八尾	Yatsuo	Yatsuo Yasuo	Yatsuo	Yatsouo	Yatsuo
吉田	Yoxida	Yoshida Yoshira	Yoshida	Yochida	Yoshida Yoshira

FONTE: Tokunaga (1930, 1945, 2018, 2022), Tokounaga (1933).

NOTA: Onde há *, não houve menção à referida personagem na obra traduzida correspondente.

Ao transliterar esses nomes, notou-se uma outra questão. Há personagens que são diferenciados apenas pela grafia de seus nomes e, quando transliterados, tornam-se indistinguíveis. É o caso de 守屋 e 守家, que foram transliterados por mim como Moliya, e de おたつ e お辰, que transliterei como Otatsu. Para romper com essa indistinção entre eles, sem alterar a leitura de seus nomes, decidi colocar um acento diferencial. Desse modo, 守屋 ficou Moliya e 守家 Moliyá; おたつ permaneceu Otatsu, enquanto お辰 tornou-se Otátsu.

Para além das variações nos modos de transliterar os nomes para cada um dos idiomas, alguns nomes mudam completamente de uma língua para outra. É o caso do sobrenome da personagem 宮池. Pode-se considerar que esse exemplo é semelhante ao que ocorreu na transliteração do nome do autor do romance que, em determinadas línguas, consta como Naoshi. Os ideogramas do sobrenome da personagem também possibilitam mais de uma leitura, a saber: みやいけ [miyaike], みやち [miyachi] e みやじ [miyajji], sendo a primeira a com maior número de ocorrências nas minhas pesquisas. Com base nisso, optei por esse nome, seguindo a tendência da tradução francesa e divergindo das demais traduções consultadas que deram preferência ao segundo modo de leitura.

Vale destacar que, no primeiro momento da narrativa, as personagens não são nomeadas, mas referenciadas por suas funções ou pelas roupas que vestem. Essa forma de se referir às personagens gera um efeito interessante, na medida em que pode dizer respeito a qualquer um trajado daquela maneira ou ocupando aquela posição — a personagem se constrói fundamentalmente a partir de seu papel e de

seu lugar social. Além disso, a presença de diversas personagens sem nome, que interagem entre si, contribui para uma certa confusão da cena que pode ser lida como um tumulto. Há outras passagens, além dos trechos selecionados, em que ocorre o uso metonímico de trajes para indicar as personagens.

Outra questão que considero relevante é a tradução de documentos escritos que aparecem no romance. O primeiro deles é um panfleto direcionado aos moradores do bairro em que os operários residem. Trata-se de um apelo do movimento grevista pelo apoio da população. O texto tem tom de manifesto e traz uma contextualização da greve, além de se intitular como denúncia das atrocidades cometidas pelo presidente da gráfica. A fim de emular esse tom, optei por traduzir esse endereçamento na segunda pessoa do plural.

Há, ainda, um trecho intrigante desse primeiro capítulo. Em determinado momento da perseguição à pessoa vestida de *hanten*, temos a seguinte passagem:

—スリだ!
—そうじゃねえ、社会主義者だ!
制服や、私服が、群集を突き飛ばしながら、犯人を押えようと跳び廻った。
(Tokunaga, 2018, p. 9).

Traduzo-a da seguinte forma:

— É um batedor de carteiras!
— Que nada, é um socialista!
O de uniforme e o à paisana, acotovelando a multidão, rondaram para deter o criminoso. (Tokunaga, 2018, p. 9, tradução nossa).

Entendo, aqui, スリ [*suri*] como esse indivíduo que furta, “mãos leves” num linguajar popular. Entretanto, ao observar outras traduções, me deparei com o que se segue.

Na tradução brasileira de 1945:

— Coreanos! (1)
— Não! É um socialista!
Os oficiais e os agentes secretos corriam de um lado para outro, procurando conter a massa.
(1) Os coreanos constituem uma minoria nacionalista e são considerados pela burguesia japonesa como elemento subversivo. (Tokunaga, 1945, p. 6-7).

Na tradução em alemão:

„Koreaner!“*
 „Nein, ein Sozialist!“
 Polizei und Zivilbeamte rannten umher und drängten die Massen zurück.
 * Die Koreaner gelten, als nationale Minderheit, im japanischen Bürgertum als aufrührerisches Element. (Tokunaga, 1930, p. 13).

Na tradução em francês:

— Un Coréen!
 — Non, un socialiste!
 Policiers en uniforme et en bourgeois couraient de tous côtés, repoussant brutalement la foule. (Tokounaga, 1933, p. 13).

Na tradução em espanhol:

—¡Coreanos!²
 —¡No, es un socialista!
 Los polizontes y los agentes secretos corrían de un lado para otro, conteniendo a las masas.
² Los coreanos constituyen una minoría nacionalista y son considerados por la burguesía japonesa como un elemento subversivo. (Tokunaga, 2022, p. 20).

É curioso notar que as quatro traduções consultadas traduzem *suri* com o gentílico de quem se filia à Coreia. Interessante também que, com exceção da edição francesa, todas apresentem notas de rodapé, se referindo a esse grupo como uma minoria nacionalista, que é vista como elemento subversivo. Esse estereótipo do povo coreano como subversivo remonta aos rumores surgidos, após o terremoto de Kantō de 1923. Na ocasião, espalharam-se boatos de que coreanos estavam cometendo saques e causando incêndios premeditados. Cabe, aqui, contextualizar brevemente a relação entre Japão e Coreia no período da narrativa — e mesmo das primeiras traduções da obra. Na primeira metade do século XVII, a China passou a exercer domínio sobre a Coreia. Em 1876, o governo japonês impôs ao coreano a assinatura do Tratado de Ganghwa, gesto muito semelhante àquele dos EUA com relação ao Japão em 1854, quando da assinatura do Tratado de Kanagawa. A partir de então, três portos coreanos foram abertos ao comércio com o Japão. Além disso, o tratado garantia aos cidadãos japoneses na Coreia o direito à extraterritorialidade.

Esse é considerado o primeiro tratado desigual assinado pela Coreia. Em decorrência dele, a península ficou vulnerável. Entre os anos 1894 e 1895, o Japão entrou em guerra com a China, justamente, pelo domínio da península coreana. Os japoneses saíram vitoriosos e a China foi obrigada a reconhecer a independência da Coreia. Em 1910, o Japão anexou o território coreano. Essa anexação só foi revertida após a Segunda Guerra Mundial. Em 1926, quando a história se desenrola, a Coreia era, portanto, parte do território japonês. Os coreanos formavam, de fato, um grupo minoritário dentro da sociedade japonesa. Pode-se supor, também, que esse grupo possuía sua própria cultura e não se identificava como japonês. Disso decorreria a imagem de um grupo nacionalista. O que me intriga nas traduções às quais me referi é essa interpretação de *suri* como coreano, aceção que desconheço⁵.

Um ponto que merece destaque no romance é a diferença do registro de linguagem do narrador com relação ao das falas das personagens. Como mencionado anteriormente, o discurso direto está muito presente na obra. Hudinilson Urbano (2000, p. 68, grifos no original) afirma que “no *discurso direto*, o narrador deixa ou deveria deixar o personagem expressar-se na sua ‘própria língua’ ou pensar segundo o seu próprio fluxo de consciência.”. Nesse sentido, procurei recriar as falas das personagens no texto traduzido, estabelecendo uma diferença com o registro do narrador.

Além da distinção entre o registro do narrador e o dos trechos em discurso direto, há alguns momentos da narrativa em que as falas das personagens apresentam algumas peculiaridades adicionais. Algumas trazem, por exemplo, marcas de regionalismo. Nesse aspecto, destaco as falas de uma mulher natural da antiga província de Echigo, região do norte da ilha de Honshū (a maior das ilhas do arquipélago japonês). Essa localidade é banhada pelo Mar do Japão e, atualmente, pertence à província de Niigata. Após a prisão de Takae e Kayo, o pai delas tem um

5 Para as pesquisas lexicográficas realizadas ao longo do presente trabalho, foi utilizado, principalmente, o *Kōjien* [広辞苑], considerado o dicionário de língua japonesa mais renomado. Ademais, quando necessário, expandi a consulta ao *Shogakukan Dicionário Universal Japonês-Português* e às diversas ferramentas existentes no dicionário eletrônico EX-word DATAPLUS8, modelo XD-U7800, da marca Casio, além de dicionários online, tais como: Jisho, 漢字ペディア [Kanjipedia], 単語林和英辞書 [Tangorin wa ei jisho], Google Tradutor. Quando esses recursos ainda não sanavam minhas inquietações, discutia as questões com amigas que têm o japonês como língua materna ou com colegas também graduados no curso de Letras Japonês.

ataque de fúria e essa mulher tenta acalmá-lo. Destaco, a seguir, alguns trechos dessa passagem.

—お爺さん、お爺さん—何をするんだね？短気起すでねえぞ。
 [...] —まあ爺さん、短気なことはよしなせえ、なあに、今日、明日にゃ戻って来るさ、泥棒火つけした訳じゃねえし—
 [...] —だけんど爺さん、こう長びいちゃあ、辛^つれえもんだな—いい加減、会社もへこ^{へこた}た垂れねえかなあ—。
 [...] —吉田さんを、爺さん知ってるけえ？
 [...] —だってお爺さん、会社に職工が入るのを見た者があるけえ？—
 [...] —まあ爺さん、短気起さねえで、あとで御飯が出来たら持って来るから—。
 (Tokunaga, 2018, p. 170-174).

Como se pode observar nas falas acima, há o emprego de uma língua não-padrão. Uma das formas de marcar isso são algumas terminações verbais. Na língua japonesa, o padrão para o negativo informal no tempo não-pretérito é a terminação em ない [*nai*]. No caso de です [*desu* – ser/estar], seria ではない [*dewanai*] ou じゃない [*janaï*]. Aqui, a personagem usa でねえ [*denee*] ou じゃねえ [*janee*], respectivamente. Para o verbo へこたれる [*hekotareru* – desanimar/ficar extenuado], lê-se へこ^{へこた}た垂れねえ [*hekotarenee*], quando o padrão seria へこたれない [*hekotarenai*]. Movimento similar acontece com o verbo 起こす [*okosu*], na expressão 短気起こす [*tanki okosu* – ficar nervoso]. Ao invés do padrão 起こさないで [*okosanaide*] para o imperativo negativo, adota-se 起さねえで [*okosaneede*]. Com o adjetivo 辛い [*tsurai* – penoso] não é muito diferente. Nesse caso, a forma utilizada é 辛^つれえ [*tsuree*]. Além disso, temos もん [*mon*] no lugar de もの [*mono* – coisa], だけんど [*dakendo*] para a conjunção adversativa だけど [*dakedo*], にゃ [*nya*] para a partícula indicativa de adjunto adverbial de tempo topicalizado に は [*niwa*], a omissão do い [*i*] final em よしない [*yoshinai* – não há razão para] e a ocorrência de sufixos para ênfase, tais como ぞ [*zo*], せえ [*see*], さ [*sa*], し [*shi*], な [*na*] e けえ [*kee*]. Sendo assim, a distinção entre a língua dessa mulher de Echigo e a língua japonesa padrão não está na escolha lexical, mas na prosódia.

Além dessas marcas nas falas da personagem, destaco dois comentários do narrador sobre como ela se expressa:

越後訛^{なま}りの除^とれない隣^{かみ}りのお内儀^{なだ}が、やっとなめて、病人を寢床に追い込んだ。
[...]

言葉^{からだ}がガサツのように、身体も頑丈なお内儀だった。(Tokunaga, 2018, p. 172-173).

A vizinha, esposa do dono do armazém, que não perdia o sotaque de Etchigo, finalmente, conseguiu acalmar o doente e colocá-lo na cama.

[...]
Ela falava de modo grosseiro e tinha o corpo robusto. (Tokunaga, 2018, p. 172-173, tradução nossa).

Sendo assim, constrói-se uma imagem de alguém com o modo de falar rude e característico de determinada região do país. Nesse sentido, considero importante marcar, no texto traduzido, uma diferença entre a fala dessa personagem e as falas das demais personagens do romance. Apesar disso, apresentar terminações verbais não-padrão no texto traduzido pode gerar uma linguagem estereotipada, o que é contraproducente. Dessa forma, a opção que fiz foi por uma variação no léxico nas falas dessa personagem. Optei pelo uso de “tu”, ao invés de “você”, quando a personagem se dirige ao vizinho. Além disso, escolhi a expressão “botar fogo” para “incendiar”, quando o mais comum no dialeto urbano brasileiro padrão é “atear/colocar fogo”. Ademais, adotei a palavra “boia” para comida. A seguir, apresento minha tradução para as falas dessa personagem, acompanhada de outras traduções. Ressalto, no entanto, que foge ao escopo deste trabalho analisar minuciosamente traduções para outras línguas, além de eu não ter conhecimento suficiente dessas línguas para fazer grandes análises. Apenas para efeito de comparação, apresento quatro traduções às quais tive acesso.

— Vô, vô, o que é que tu tá fazendo? Hein? Não fica nervoso, não, ô!

[...]

— Ei! Ficar nervoso não adianta, vô! Calma. Hoje, amanhã, elas tão de volta, vai. Não é como se elas tivessem roubado, botado fogo...

[...]

— Mas, vovô, durando muito assim, fica difícil, poxa... já deu, né! Será que a empresa não vai cansar?

[...]

— E tu conhece o Seu Yoxida?

[...]

— Mas, vô, alguém viu operário entrando na empresa, foi?

[...]

— Bem, vovô, não fica nervoso. Depois, quando a boia tiver pronta, eu venho trazer. Tá? (Tokunaga, 2018, p. 170-174, tradução nossa).

Na tradução brasileira de 1945, a linguagem dessa personagem não difere das demais, como se pode observar a seguir:

— Não seja tão impaciente, avô

[...]

— Não seja tão áspero, avô; que amanhã ou depois elas voltarão sem falta; não são precisamente ladras ou incendiárias

[...]

— Realmente, avô, se a greve dura mais, é horrível [*sic*]. Já está em tempo da fábrica ceder.

[...]

— E como é que você conhece Yoshira?

[...]

— Mas, avô, ninguém [*sic*] viu operários [*sic*] indo para a fábrica!

[...]

— Não tenha medo, avô, não fique impaciente... Trarei comida logo que estiver pronta. (Tokunaga, 1945, p. 118-121).

Na tradução alemã de 1930, ocorre o mesmo, marcando-se apenas um regime convencional de informalidade:

„Sei doch nicht so unduldsam, Vater“

[...]

„Sei doch nicht so eigensinnig, Vater, morgen oder übermorgen kommen sie bestimmt wieder, sie sind doch keine Diebe oder Brandstifter“

[...]

„Aber, es ist wirklich schlimm, wenn der Streik noch lange dauert, Vater, es ist Zeit, daß die Fabrik nachgibt.“

[...]

„Woher kennst du denn Yoshida?“

[...]

„Aber Vater, es hat doch keiner gesehen, daß Arbeiter in die Fabrik gehen.“

[...]

„Nur nicht bange sein, Vater, und nicht ungeduldig werden — ich bringe dir nachher, wenn ich es fertig habe, zu essen.“ (Tokunaga, 1930. p. 158-162).

Na tradução francesa de 1933, há o uso do “*tu*”, que demonstra certo grau de informalidade, mas não há marcas claras de regionalismo:

— Que fais-tu, papa? Ne t'énerve pas!

[...]

— Ne t'entête pas, papa, elles reviendront sûrement demain ou après-demain, elles n'ont rien volé!

[...]
 — Mais oui, la grève n'a que trop duré, il est grand temps que la fabrique cède.
 [...]
 — *Tu* connais M. Yochida?
 [...]
 — Mais pourtant, papa, personne n'a vu d'ouvriers se rendre au travail!
 [...]
 — Ne t'inquiète pas, papa, je vais te préparer quelque chose à manger.
 (Tokounaga, 1933, p. 133-135, grifos nossos).

Na tradução espanhola de 2022, também não são observadas marcas explícitas de regionalismo, mas observa-se igualmente o emprego do pronome pessoal “*tú*”, que sugere informalidade, aliado ao pronome “*le*” que, pela gramática normativa, seria associado a “*usted*”:

—No seas tan impaciente, abuelo
 [...]
 —No seas tan terco, abuelo; que mañana o pasado volverán sin falta; no son precisamente ladronas o incendiarias
 [...]
 —Realmente, abuelo, si la huelga dura más, es horrible. Ya es hora de que ceda la fábrica.
 [...]
 —¿Y de qué conoces *tú* a Yoshira?
 [...]
 —Pero, abuelo, nadie ha visto que vayan obreros a la fábrica.
 [...]
 —Ahora no tengas miedo, abuelo, y no te pongas impaciente... Ya *le* traeré luego la comida, cuando la tenga terminada (Tokunaga, 2022, p. 123-125, grifos nossos).

Nessa passagem, ainda há mais uma questão digna de nota. Em dado momento do diálogo entre o pai de Takae e Kayo e a vizinha, o narrador diz o seguinte: “病父はお内儀の雪国育ちの色白の、しゃくれた顔色を窺った。”(Tokunaga, 2018, p. 173). Traduzo assim: “O pai enfermo deu uma espiada na cor do rosto côncavo da mulher. Ela tinha a tez branca de quem foi criada no país das neves.” (Tokunaga, 2018, p. 173, tradução nossa). O que chama a atenção nesse excerto é a expressão 雪国 [*yukiguni* – país das neves], título do célebre romance de Yasunari Kawabata [川端康成], publicado pela primeira vez em periódico literário em 1935 e, posteriormente, no formato de livro, em 1937. Ele foi republicado, em 1947, com modificações feitas pelo autor, devido aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, ele recebeu uma tradução

indireta de Marina Colasanti e foi publicado sob o título *País das Neves* pela Nova Fronteira em 1957. Em 2018, uma tradução direta do japonês da professora doutora Neide Hissae Nagae, sob o título *O país das neves*, foi publicada pela Estação Liberdade. Vale lembrar que Kawabata foi um dos precursores de uma corrente literária japonesa conhecida como *shinkankakuha* [新感覚派 – neossensorialismo], manifestação literária em voga nas décadas de 1920 e 1930, inspirada em vanguardas europeias, tais como o dadaísmo, o futurismo, o cubismo e o surrealismo. Para os artistas dessa linha, mais do que fazer as e os leitores compreenderem racionalmente suas obras, o efeito desejado era aflorar os sentidos de quem as lessem. Eram comuns para esses autores escrever narrativas regidas pelo fluxo de consciência das personagens e o uso de figuras de linguagem como a sinestesia, dentre outras técnicas. Kawabata foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1968 e tornou-se um dos escritores japoneses mais conhecidos no Ocidente. A característica mais marcante de sua escrita é a habilidade de pintar com palavras as imagens e cenas narradas. *Yukiguni* é sua obra de maior repercussão e narra a história de um homem de negócios que viaja de Tóquio para a costa oeste do Japão, onde desenvolve uma relação com uma gueixa. Para o cenário dessa região visitada pelo protagonista, o autor teria se inspirado nas termas Yusawa (da região de Echigo) que conheceu em 1934. Obviamente, para as e os leitores japoneses de 1929, a expressão *yukiguni* não remete à obra de Kawabata, uma vez que ela ainda não havia sido publicada. O mesmo vale para as expressões “*Schneeland*” (Tokunaga, 1930, p. 161), da edição alemã de 1930; “*pays des neiges*” (Tokounaga, 1933, p. 134), da edição francesa de 1933; e muito provavelmente para “pais [sic] da neve” (Tokunaga, 1945, p. 120), da edição brasileira de 1945. No entanto, para quem conhece minimamente a literatura moderna japonesa e lê essas obras contemporaneamente, bem como para as pessoas que leem “*pays des neiges*” na edição francesa de 2011 ou “*país de la nieve*” (Tokunaga, 2022, p. 125) na edição espanhola de 2022, a expressão remete à obra de Kawabata. O interessante é que o ambiente bucólico e melancólico da obra de Kawabata difere radicalmente da ambientação de *Taiyō no nai machi* e a delicadeza da gueixa que aparece em sua obra não se assemelha à fala rude da mulher robusta do romance proletário. Pode-se considerar que se trata de uma diferença de perspectiva.

Ainda com relação a isso, outro ponto curioso é a presença, na edição brasileira de 1945, na alemã de 1930 e na espanhola de 2022, de notas explicativas sobre essa expressão, como as que aqui seguem: “Em Saporro, ilha setentrional do Japão” (Tokunaga, 1945, p. 120), “*Auf Saporro, der Nordinsel Japans.*” (Tokunaga, 1930, p. 161) e “*En Sapporo, isla septentrional del Japón*” (Tokunaga, 2022, p. 125).

Além disso, vê-se a tradução de 越後訛^{なま}り [*echigo namari* – sotaque de Echigo] como “dialetto do Norte do Japão” (Tokunaga, 1945, p. 119), “*nordjapanischen Dialekt*” (Tokunaga, 1930, p. 160), “*dialecte «nord-japonais»*” (Tokounaga, 1933, p. 134) e “*dialecto del Norte del Japón*” (Tokunaga, 2022, p. 124). Desse modo, a personagem da narrativa deixa de ser de Echigo (atual província de Niigata) e passa a ser de Sapporo, capital da província de Hokkaidō, que corresponde à ilha do extremo norte do arquipélago, anexada ao território japonês na década de 1880.

Já na cena em que mulheres bem-vestidas vão ao local onde os operários residem, há outra peculiaridade marcante: as falas das visitantes estão em *keigo*. Na cultura japonesa, essa linguagem representa polidez e tem relação com dois movimentos: colocar o outro em posição de respeito e colocar a si mesmo em posição de humildade. Para isso, dois recursos são utilizados: a escolha de palavras e a adição de afixos a determinados termos. A título de exemplo da adição de afixos, pode-se pensar na palavra 家族 [*kazoku*], que significa família. O acréscimo do prefixo 御 [*go*] a esta palavra, para se referir à família de terceiros, é uma forma de colocar o outro em posição mais elevada que a do enunciador. Ao mesmo tempo, falar da própria família sem acrescentar esse prefixo é uma forma de demonstrar humildade. O mesmo procedimento rege algumas escolhas de palavras. Quando a pessoa fala sobre sua própria cōnjuge, por exemplo, costuma usar as palavras 妻 [*tsuma*] ou 家内 [*kanai*]. Quando fala sobre a cōnjuge de terceiros, usa a palavra 奥さん [*okusan*] ou 奥様 [*okusama*], sendo esta uma variação da anterior, com maior grau de polidez. A escolha de uma palavra para se referir ao que tem relação consigo e outra para se referir ao que tem relação com terceiros é convencional, portanto, não caracteriza uma linguagem marcada. No entanto, considerando que *okusan* já demonstra respeito com relação ao interlocutor, a enunciação que faz uso de *okusama* pode ser entendida como uma linguagem marcada. Dessa forma, pode-se pensar em três níveis, que neste exemplo, seriam representados por *tsuma*,

okusan, okusama. Na minha leitura, na cena mencionada, as personagens adotam o *keigo* do nível mais elevado. Apresento, no Anexo 1, minha tradução dessa cena completa e, no Anexo 2, a transcrição desse excerto da obra em japonês. Destaco, a seguir, apenas algumas falas em *keigo*:

—お見受けしますところ、争議団の御家族の方々のように思いますが.....
 [...]
 —争議団の御家族、特に婦人方へ、御相談申しあげたいと思ひまして、わざわざ推参しましたのですが—。
 [...]
 —皆さん御家族の方々には、こんな大きな争議のために、どんなに苦しみでいらっしゃるかとはわたし共も、蔭ながら心配していますような次第でございます、今日は親しく皆様にお眼にかかって、御相談申しあげたいと思ひて参上いたしました。
 [...]
 —釈迦 如来の仰せの通り四海は平等と申します。皆様の苦しみは、とりも
しゃかにょらい おお
 直さず、わたし共の悩みでございます。どうか貴女方の 偽りのない御意見
あなたがた いつわ
 をお聞かせ下さいませ。わたし共も及ばずながらこの争議の平和な解決に努力いたすつもりであります。—
 [...]
 —あちらの長屋の奥様方とも相談して参りましたが、すべて争いというもの
 は、両方共悪いと申さねばなりません。会社と同じように貴女方の旦那様も、
 意地とは申せ強情が強すぎる—手っ取り早く申せば双方が譲り合わねばなら
 なぬと思ひます。
 [...]
 —女は女同士と申します。わたし共の意のあるところを貴女方から旦那様へ
いと
 お伝え下さいませ。貴女方のために、そして愛しいお子様のためにまず会
 社へ譲歩なさるようになさればきっと、会社も折れて出るに違いありません。
 (Tokunaga, 2018, p.163-166).

Considero que o uso da linguagem honorífica por essas personagens é um artifício delas para estabelecer uma relação de confiança com as familiares dos grevistas, a quem se dirigem. Nesse sentido, decidi recriar essas marcas de polidez nessa passagem do texto traduzido. Para isso, optei por acrescentar termos do campo semântico do respeito, tais como respeitável ou respeitosamente, ou do campo semântico da humildade, tais como o advérbio humildemente, quando esse tipo de expressão aparece no diálogo. A seguir apresento minha tradução dos trechos acima:

— Pelo que modestamente vejo, imagino que sejam membros das
 respeitáveis famílias do grupo que tá em greve...
 [...]

— Com o gostaríamos de apresentar humildemente uma consulta às respeitáveis famílias dos grevistas, sobretudo às senhoras, viemos especialmente pra fazer uma singela visita.

[...]

— Todas nós realmente temos nos preocupado em silêncio com o tanto que essa grande greve tem feito os membros das respeitáveis famílias de vocês sofrerem. Hoje, queríamos ver nossas irmãs queridas pra fazer humildemente uma consulta, por isso viemos visitar vocês.

[...]

— Conforme a doutrina de Buda, dizemos que os quatro mares são igualitários. O sofrimento de vocês, portanto, é a angústia de todas nós. Por favor, nos permitam ouvir a mais sincera opinião de vocês. Apesar de nossas limitações, todas nós pretendemos nos esforçar pra chegar a uma solução pacífica pra essa greve.

[...]

— Viemos humildemente. Já consultamos as respeitáveis esposas daquelas moradias compartilhadas também. Mas precisamos dizer que toda rixa é culpa de ambos os lados. Assim como a fábrica, seus estimados maridos também são obstinados, digamos que têm o gênio forte demais... achamos que ambas as partes precisam fazer concessões sem demora, por assim dizer.

[...]

— Estamos falando de união feminina. Pedimos humildemente que vocês transmitam nossos mais profundos sentimentos aos seus respeitáveis maridos. Em prol de vocês, em prol de seus filhos amados, que eles abram mão... se eles assim fizerem, com certeza, não tem como a fábrica não se dobrar. (Tokunaga, 2018, p. 163-166, tradução nossa).

Na tradução brasileira de 1945, nota-se que não se optou pela marcação intensa da linguagem honorífica. No entanto, observa-se o uso de ênclise em algumas falas, o que é incomum na oralidade. Além disso, o verbo querer conjugado no pretérito mais que perfeito sintético chama a atenção por não ser comumente utilizado. Outra escolha que difere da minha é o uso da preposição “para”, considerando que, na linguagem oral, é mais comum a forma contraída “pra”. A seguir, apresento as falas extraídas do texto traduzido publicado em 1945, com essas expressões em destaque.

— Se não me engano, vocês são as esposas dos grevistas

[...]

— Viemos *para* aconselhar às *[sic]* famílias *[sic]* dos grevistas, principalmente às *[sic]* mulheres.

[...]

— Sentimos muita compaixão por vocês, que devem estar padecendo muito com esta greve e viemos falar hoje com vocês pessoalmente e *aconselhá-las*... Viemos *para* isso.

[...]

— Como disse Buda, os homens são todos iguais. Os sofrimentos de vocês são os nossos. Eu *quisera* saber a respeitável *[sic]* opinião de vocês e nós procuraremos fazer com que esta greve tenha uma solução pacífica.

[...]

— Já falamos com todas as mulheres das outras casas. Em todo litigio [*sic*] as duas partes têm culpa. A Companhia é tão teimosa como os seus maridos. Isso é inevitável [*sic*], naturalmente, *tratando-se* de homens, que têm vontade própria... Mas, ao fim de algum tempo, as duas partes têm de transigir...

[...]

— Agora falemos de mulher *para* mulher: peço que vocês contem nossa opinião aos seus maridos, e nossa opinião é que se entendam outra vez com a Companhia em atenção a vocês e aos seus queridos filhos. Se vocês assim procederem por sua parte, a Companhia seguramente será complacente. (Tokunaga, 1945, p. 113-115, grifos nossos).

No caso do alemão, há uma marcação de formalidade, com o uso dos pronomes *Sie* e *Ihnen* para se referir às interlocutoras, no entanto essa forma é bastante convencional na língua alemã, não denotando uma linguagem marcada nas falas das personagens.

„Wenn ich nicht irre, sind *Sie* die Hausfrauen der Streikenden?“

[...]

„Wir sind gekommen, um den Familienmitgliedern der Streikenden, besonders den Frauen, zu raten.“

[...]

„Wir haben ja solch Mitleid mit *Ihnen*, die durch diesen großen Streik so sehr leiden müssen, und wir wollten heute mit *Ihnen* persönlich sprechen und *Ihnen* raten — und dazu sind wir hierher gekommen.“

[...]

„Wie Buddha gesagt hat, die Menschen sind alle gleich. Ihre Leiden sind unsere Leiden, ich möchte Ihre ehrliche Meinung hören, und dann werden wir dafür sorgen, daß dieser Streik eine friedliche Lösung findet.“

[...]

„Wir haben schon mit allen Frauen aus den andern Häusern gesprochen. Bei jedem Streit sind alle beiden Teile schuldig, die Gesellschaft ist ebenso hartnäckig wie Ihre Herrn Männer. So was ist natürlich unvermeidlich bei Männern, die ihren eigenen Willen haben — aber kurz und gut, beide Seiten müssen sich bescheiden.“

[...]

„Wir reden doch hier als Frau zu Frauen, ich bitte *Sie* darum, teilen *Sie* Ihren werten Gatten unsere Meinung mit, daß *sie* sich um Ihretwegen und Ihrer lieben Kinder wegen wieder mit der Gesellschaft einigen. Wenn *Sie* von Ihrer Seite so handeln, wird *Ihnen* auch die Gesellschaft bestimmt entgegenkommen.“ (Tokunaga, 1930, p. 152-155, grifos nossos).

Na tradução em francês, chama a atenção a expressão *messieurs vos maris*, que denota certo grau de formalidade. Há o uso recorrente de *vous*, no entanto, uma vez que a enunciadora está se direcionando a um grupo de pessoas, essa não é necessariamente uma marca de polidez.

— Si je ne trompe, vous êtes bien mesdames les femmes des grévistes?

[...]

— Nous sommes venues conseiller les familles des grévistes, et tout particulièrement les femmes.

[...]

— Nous avons beaucoup de sympathie pour vous, vous devez bien souffrir de cette grande grève. Nous venons aujourd'hui parler personnellement avec vous et vous conseiller... C'est pour cela que nous sommes ici.

[...]

— Comme l'a dit Bouddha, tous les hommes sont égaux. Votre souffrance, c'est notre souffrance. Je vous demande votre opinion, bien franchement; notre seul souci est que cette grève se dénoue pacifiquement.

[...]

— Nous avons déjà parlé à toutes ces dames des autres maisons. Dans toutes les disputes, les deux adversaires sont aussi coupables l'un que l'autre: la Compagnie est obstinée, *messieurs vos maris* le sont aussi. Il est inévitable, évidemment, que chacun ait sa propre volonté... mais, vraiment, les deux parties doivent s'accommoder, je pense.

[...]

— Nous sommes ici entre femmes, nous vous en prions, voulez-vous, s'il vous plaît, faire connaître notre opinion à messieurs vos maris et leur conseiller de s'arranger avec la Compagnie, pour votre bien, pour le bien de vos chers enfants... (Tokounaga, 1933, p. 127-130, grifos nossos).

No texto em espanhol, há marcação de formalidade, com o uso de *ustedes*, como se pode observar nas passagens a seguir:

—Sí no me engaño, son *ustedes* las esposas de los huelguistas

[...]

—Hemos venido para aconsejar a las familias de los huelguistas, especialmente a las mujeres.

[...]

—Sentimos mucha compasión hacia *ustedes*, que deben de estar padeciendo mucho con esta gran huelga, y hemos querido hablar hoy con ustedes personalmente y aconsejarlas...; para eso hemos venido aquí.

[...]

—Como dijo Buda, los hombres todos somos iguales. Los sufrimientos de *ustedes* son nuestros sufrimientos. Yo quisiera saber la respetable opinión de *ustedes*, y nosotras procuraremos que esta huelga tenga una solución pacífica.

[...]

—Ya hemos estado hablando con todas las mujeres de las demás casas. En todo litigio tienen la culpa las dos partes. La compañía es tan terca como los maridos de *ustedes*. Eso es inevitable, naturalmente, tratándose de hombres, que tienen su voluntad propia... Pero, al fin y al cabo, ambas partes tienen que avenirse.

[...]

—Ahora hablamos aquí de mujer a mujer. Por eso les ruego a *ustedes* que comuniquen nuestra opinión a sus dignos maridos, y nuestra opinión es que se avengan otra vez con la compañía en atención a *ustedes* y a sus queridos hijos. Si *ustedes* proceden así por su parte, seguramente que la compañía se mostrará complaciente. (Tokunaga, 2022, p. 119-121, grifos nossos).

Além disso, nas falas das personagens do romance, aparece o que Urbano (2000) denomina marcadores conversacionais ou marcadores discursivos, expressões usadas comumente na linguagem oral, que têm relação com a interação. Na mesma cena, pode-se observar a ocorrência desses marcadores. As falas que aqui seguem de uma dessas mulheres bem-vestidas são exemplos disso:

まあ、大人しい坊っちゃんまでいらっしゃいますこと
 [...] ^{かわい}
 —お可哀そうに、お父様達の争議が、早く終ればよござんすのにね。—ねえ嬢ちゃま、お父さんがお帰りになったら仰っしゃいまし—早く争議をよして、花屋敷へ連れてってちょうだいって—ねえ。まあ、お伶俐さんですこと—。
 [...] ^{りこう}
 「まあ、乱暴な方だこと—」 (Tokunaga, 2018, p. 165-167).

Observa-se que, nessas falas, estes marcadores não interferem no uso da linguagem honorífica. O que difere, nesses casos, são expressões como *ね* [ne] ou *まあ* [maa], que têm função fática. Já nas falas a seguir, das mulheres das famílias operárias, vê-se também marcadores conversacionais, aliados a uma linguagem menos polida, mostrando um uso mais coloquial da língua.

—おや?
 [...] ^{ぼど}
 —何だい、あれは?
 [...] ^{しろもの}
 —薬売りでねえかよ。カバン持ってるよ。
 [...] ^{しろもの}
 —あいつあ、余ッ程金高の張る着物だよ。
 [...] ^{しろもの}
 —うん、こんな処にちょいちょい来る代物じゃないねえ。
 [...] ^{しろもの}
 —あらッ、おらんちを覗き込んでいるよ。
 [...] ^{しろもの}
 —あわてなさんなよ、婆さんち盗まれるようなもの何もありゃしないじゃないか。
 [...] ^{しろもの}
 —東京仏教婦人联合会っていうとこの、方々だってさ。—あの洋装が、幹事長ってんだよ。
 [...] ^{しろもの}
 —用心しなよ。ありゃ狐だよ。
 [...] ^{しろもの}
 —来やがったぞ [...]
 —黙れ、狐ッ。
 [...]

—何が、愛しいお子様だ、ヘン、何が四海平等だ。四海平等でねえ証拠に、お前さんのお召物とあたい達の襟褸^{ほろ}と比べてみな—平等だったら、取ッ換えて貰いましょうかだ。

[...]

—どっちが乱暴だい、云うことがいけ図々しいや、おめえさん達あたい達をきりくず^{きりくず}切崩しに來たんだらう。お釈迦の化 損^{しゃか}いの狐めッ、会社の廻し者だらう—。

[...]

—何? 会社の廻し者かい。

[...]

—お—い、皆な出て來な、会社の廻し者が、押し掛けて來たぞ—。

[...]

— どういつだ会社の廻し者は?

— 溝^{どぶ}へ叩っ込んじまえ!

[...]

— 昨日来やがれッ、この毒瓦斯^{ガスめ}奴ッ! (Tokunaga, 2018, p.161-168).

Na minha tradução, usei uma linguagem mais coloquial para as falas das personagens das famílias operárias. Além disso, também procurei marcar a oralidade das falas das outras personagens, sem abrir mão de um certo grau de polidez.

— Hã?

[...]

— Que é aquilo?

[...]

— Não são vendedoras de remédio, não? Tão com maletas, ó.

[...]

— Vai uma boa grana naquelas roupas ali!

[...]

— Um-hum, não é o tipo de gente que costuma vir por essas bandas, né?

[...]

— Olha só! Tão espiando aquelas casas! [...] Mesmo não tendo ninguém.

— Fica tranquila, vó, não tem nada pra roubar mesmo, tem?

[...]

— Viu? Falaram que são da Associação de Senhoras Budistas de Tóquio.

— A de traje ocidental é a presidente!

[...]

— Olha só! Tem até um menino quietinho.

[...]

— Coitadinha! Tomara que a greve dos respeitáveis pais acabe logo, né? — Né, senhorita, quando seu pai chegar em casa, diga a ele “Para logo com a greve e me leva no parque de diversões.”, né? Ah! Ela é muito boazinha!

[...]

— Toma cuidado! Aquelas ali são umas raposas, hein!

[...]

— Lá vem!

[...]

— Cala a boca, raposa!

[...]

— Que negócio é esse de filhos amados, hein!? Que negócio é esse de quatro mares igualitários! Os quatro mares são igualitários uma ova! Querem uma prova? Experimentem comparar suas vestes com nossos farrapos! Se somos iguais, querem trocar?

[...]

“Nossa! Que pessoa agressiva!”

— Quem é agressiva, hã!? Açam que podem dizer o que querem? Que descaradas! Vocês vieram pra derrubar a gente, é? O disfarce de Buda falhou, raposas! Vocês são espiãs da fábrica, não são?

[...]

— O quê? Espiãs da fábrica? É?

[...]

— Ei, venham todas! Tem umas espiãs da fábrica invadindo!

[...]

— Vamos meter elas na vala!

[...]

— Já vão tarde, gases tóxicos! (Tokunaga, 2018, p. 161-168, tradução nossa).

Para efeito de comparação, apresento novamente outras traduções. Na brasileira de 1945, encontram-se alguns marcadores conversacionais, como “É”, “Olhe!”, “Oh!”, “hein” e “Eh”. Por outro lado, há o uso de ênclise e da preposição “para”, já mencionados anteriormente.

— Lembrança!

[...]

— Quem são aquelas?

[...]

— Com certeza [*sic*] são vendedoras de remédios, pois todas trazem maletas

[...]

— É, os vestidos são formidáveis [*sic*]

[...]

— Não é gente que costuma vir por estes lados.

[...]

— *Olhe!* Entrou na minha casa!

[...]

— Pois na minha casa não tem ninguém [*sic*].

— Não tenha medo que não podem roubar nada

[...]

— Estas senhoras são membros da Associação Feminina Budista de Tokio [*sic*]. A de vestido europeu é a presidente.

[...]

— *Oh!* Que gracinha de criança!...

[...]

— Pobre criança! Que bom se o pai não estivesse mais em greve. *Olhe*, menina, quando voltar seu pai, você diz: “Deixe a greve, papai, e venha comigo ao Jardim Zoológico”. Entendeu?... Claro, você é uma criança tão inteligente.

[...]

— Cuidado, são umas raposas!

[...]

— Agora vem a proposta

[...]

— *Cale-se*, raposa!

[...]

— Que história é essa de filhos queridos? Que história é essa de igualdade entre os homens? Se você quer saber o que é desigualdade compare os seus vestidos com os nossos, e se todas somos iguais, troque os seus trajes pelos nosso farrapos.

— Selvagens!

[...]

— mQuem [*sic*] é selvagem? Vocês ou nós? Já se viu que insolencia [*sic*]? Vieram aqui *para desunir-nos* e escondem suas intenções atrás da máscara de Buda; mas de nada lhes valerá, raposas, deladoras da Companhia.

[...]

— Assim, *hein*, deladoras!

[...]

— *Eh*, venham todas, que há aqui umas espias [*sic*] da fábrica que querem nos tapear!

[...]

— Que deladoras da fábrica são essas?

— Vamos *atirá-las* no arroio!

[...]

— Experimentem voltar de novo!... Fora daqui! Burras! (Tokunaga, 1945, p. 112-116, grifos nossos).

No texto em alemão, a oralidade é marcada, mas de modo muito sutil, apenas nos verbos no imperativo *höre* e *gehe*, com a supressão do “e” final e o uso de apóstrofo. Esse recurso surge apenas na emulação do que a criança diria a seu pai, nas palavras da personagem da associação budista.

„Donnerwetter!“

[...]

„Wer ist denn das?“

[...]

„Das sind wohl Medizinhändlerinnen, sie tragen alle Koffer“

[...]

„Das sind bestimmt teure Kleider“

[...]

„Ja, das ist keine Ware, die oft hierher kommt.“

[...]

„Nanu, sie hat in mein Haus geguckt!“

[...]

„Bei uns ist niemand zu Hause.“

„Sei bloß nicht so ängstlich, bei dir gibt’s doch gar nichts zu stehlen“

[...]

„Die Herrschaften sind Mitglieder des buddhistischen Frauenvereins in Tokio. Die mit dem europäischen Kostüm ist die Vorsitzende.“

[...]

„O, was für ein artiger Knabe...“

[...]

„O, mein armes Kind, wie schön, wenn dein Vater nicht mehr streiken würde. Kleines Fräulein, sag deinem Vater, wenn er zurückkommt, *hör’* mit dem Streik auf, Vater, und *geh’* mit mir in den Tiergarten — hast du verstanden — oh — du bist ein kluges Kind.“

[...]
 „Vorsicht, das sind Füchse.“
 [...]
 „Jetzt kommt's“
 [...]
 „Schweig, du Fuchs!“
 [...]
 „Was heißt liebes Kind — Was heißt Gleichheit der Menschen! Wenn du wissen willst, was Ungleichheit ist, dann vergleiche deine Kleider und unsere, wenn wir beide gleich sind, dann laß uns unsere Lumpen tauschen.“
 „Wie die Wilden!“
 [...]
 „Wer ist wilder, ihr oder wir? Diese frechen Weiber — Ihr seid hierher gekommen, um uns uneinig zu machen, ihr Füchse, ihr steckt euch hinter die Maske von Buddha, das soll euch nicht glücken, ihr Spitzel der Gesellschaft!“
 [...]
 „Was, Spitzel der Gesellschaft?“
 [...]
 „Hallo, kommt mal alle her, hier wollen uns Fabrikspitzel in die Enge treiben!“
 [...]
 „Was für Fabrikspitzel?“
 „Werft sie in den Graben!“
 [...]
 „Kommt vorgestern wieder — ihr Giftgas!“ (Tokunaga, 1930, p. 151-156, grifos nossos).

A tradução francesa não apresenta marcadores conversacionais, mas nota-se o uso de “*Qu'est-ce que*”, iniciando duas perguntas feitas pela personagem do proletariado. Essa é uma marca muito característica da oralidade.

— Tiens!
 [...]
 — Qui sont-elles?
 [...]
 — Elles viennent peut-être vendre des médecines, elles ont toutes des sacs
 [...]
 — Ils doivent coûter cher.
 [...]
 — Oui, évidemment, on n'en voit pas souvent de pareils par ici.
 [...]
 — Tiens! elle regarde chez moi!
 [...]
 — Il n'y a personne chez moi.
 — Ne t'en fais pas, il n'y a rien à voler.
 [...]
 — Ces dames sont membres de la Fédération bouddhique des femmes de Tokio. La dame au manteau de fourrure est la présidente.
 [...]
 — Oh! le gentil enfant!
 [...]
 — Oh, pauvre enfant chérie, tu ne veux plus que ton papa fasse grève; dis-le à ton papa quand il reviendra, dis-lui: Finis la grève et viens avec moi au Jardin zoologique... Tu as compris... Oh, oui, tu es intelligente...

[...]
 — Méfions-nous de ces renards!
 [...]
 — Et voilà!
 [...]
 — Tais-toi, renard!
 [...]
 — *Qu'est-ce que ça veut dire, les enfants chéris? Qu'est-ce que c'est que l'égalité des hommes? Si tu veux savoir ce que ça signifie, compare ton costume aux nôtres, et si nous sommes tous égaux, nous allons changer nos haillons contre tes vêtements!*
 — Oh! quelle sauvage!
 [...]
 — Qui sont les plus sauvages de nous? Femmes insolentes, vous venez semer la discorde; renards, ce n'est pas votre masque de Bouddha qui nous trompera, vous n'êtes que les espions de la Compagnie!
 [...]
 — Hein? Mouches de la Compagnie?
 [...]
 — Par ici, camarades! Voilà les mouches de la Compagnie qui s'amènent!
 [...]
 — Où sont les mouches?
 — Foutez-les à l'égout!
 [...]
 — Revenez avant-hier! Gaz asphyxiant! (Tokounaga, 1933, p. 126-131, grifos nossos).

No caso do espanhol, não há marcadores conversacionais. O que marca uma diferença entre as falas das familiares dos grevistas e as das senhoras bem-vestidas é o uso do pronome pessoal *tú* para uma se dirigir à outra, nas falas das personagens proletárias. Além disso, ao usar a expressão “*vosotras o nosotras*”, a familiar de um operário não demonstra especial respeito pelas interlocutoras. Já as personagens da associação budista usam o pronome *ustedes*, a não ser quando uma delas se direciona a uma criança, usando o pronome pessoal *tú*, aliado ao pronome possessivo *tu*.

— ¡Recuerdo!
 [...]
 — ¿Y quiénes son ésas?
 [...]
 — Seguramente son vendedoras de medicinas, pues todas traen maletín
 [...]
 — Sí, los vestidos son superiores
 [...]
 — Pues ésa no es una gente que venga muchas veces por aquí.
 [...]
 — ¡Atiza! ¡Se asoma a mi casa!
 [...]
 — Pues en mi casa no hay nadie.
 — No tengas tanto miedo, que *tú* no tienes nada que te roben

[...]

—Estas señoras son miembros de la Asociación Femenina Budista de Tokio. La de vestido europeo es la presidenta.

[...]

—¡Oh, qué niño tan formalito...!

[...]

—¡Oh, pobre niña! ¡Qué bien, si *tu* padre no estuviese ya en huelga! Mira, pequeña, cuando vuelva *tu* padre, le dices: «Deja ya la huelga, padre, y vente conmigo al Parque Zoológico». ¿Has entendido...? ¡Oh, sí, *tú* eres una niña muy lista!

[...]

—¡Cuidadito, que éstas son unas listas!

[...]

—Ahora viene aquello

[...]

—¡Cállate, zorra!

[...]

—¿Qué es eso de queridos hijos? ¿Qué es eso de igualdad de los hombres? Si quieres saber lo que es desigualdad, compara tus vestidos con los nuestros, y si todas somos iguales, cambia los tuyos por nuestros harapos.

—¡Como los salvajes!

[...]

—¿Quién es salvaje, *vosotras o nosotras*? ¡Vaya con las insolentes! Habéis venido aquí para desunirnos y os escondéis detrás de la máscara de Buda; pero no os ha de valer, zorras, soplonas de la compañía.

[...]

—¿Qué es eso, soplonas?

[...]

—Eh, venid todas, que hay aquí unas espías de la fábrica que nos quieren meter en un puño.

[...]

—¿Qué soplonas de la fábrica son ésas?

—¡Echadlas a la acequia!

[...]

—¡Como volváis otra vez...! ¡Fuera de aquí! ¡El gas asfixiante! (Tokunaga, 2022, p. 118-121, grifos nossos).

Outro ponto que vale mencionar sobre essa mesma cena diz respeito às expressões adotadas, na obra em japonês, para se referir às mulheres. Nenhuma delas têm nome próprio. Elas são designadas, por exemplo, como cônjuges de alguém ou por outras relações que estabelecem. Destaco algumas dessas designações. Na denominação de uma associação budista, aparece 婦人 [*fujin*]. Escolhi “senhoras” para traduzir esse termo. Assim, o nome da associação ficou “Associação das Senhoras Budistas de Tóquio”. O narrador se refere às mulheres dessa associação que vão até o local onde os operários residem como 貴婦人達 [*kifujintachi*], 奥様達 [*okusamatachi*] ou 奥様 [*okusama*], sendo que a primeira expressão conta com o prefixo 貴 [*ki*], que remete à nobreza dessas senhoras e as demais possuem o afixo 様 [*sama*], que demonstra respeito. Os dois primeiros ainda

contam com o sufixo 達 [*tachi*] que marca o plural. Já para as mulheres da classe operária, o narrador adota duas formas: no singular, como 女房 [*nyōbō*]; no plural, como 女房達 [*nyōbōtachi*]. A presidente da associação budista se refere às esposas dos operários em terceira pessoa como 奥様方 [*okusamagata*]. Aqui, também, observa-se o uso de 様 [*sama*] e 方 [*kata*], como recurso linguístico para marcar a linguagem honorífica. Todos esses termos são usados para mulheres casadas. A meu ver, a escolha de expressões diferentes para se referir a essas mulheres não é mero acaso, mas demonstra disparidades sociais importantes para a narrativa. Sendo assim, no texto traduzido, adotei expressões diferentes para cada uma delas. 貴婦人達 [*kifujintachi*], por exemplo, traduzo como damas; 奥様達 [*okusamatachi*] e 奥様 [*okusama*], como respeitáveis esposas; 女房 [*nyōbō*] como mulher e 女房達 [*nyōbōtachi*] como mulherio. Com relação a esse último, mais do que marcar o plural, fiz a opção por mulherio, a fim de reforçar a ideia de coletivo. Em algumas passagens, as mulheres da associação budista se dirigem às mulheres da classe operária como 貴女方 [*anatagata*]. Nesse caso, um pronome de tratamento feminino plural. Traduzo-o como você. Uma personagem da classe operária, referida na narrativa por ser cônjuge de Kikō, se dirige às mulheres da associação budista como お前さん [*omaesan*], um pronome de tratamento sem marcação de gênero e número. Essa mesma personagem se refere a si mesma e às demais personagens de sua classe como あたい達 [*ataitachi*], um pronome pessoal do caso reto, na primeira pessoa do plural, sem marcação de gênero, com marca de oralidade. Em ambos os casos, esses pronomes foram usados para construir a ideia de posse das roupas que elas vestem, por isso não usei pronomes de tratamento, mas possessivos. Uma mulher da família Matsutarō é referida pelo narrador como 婆 [*babaa*] ou 婆さん [*baasan*]. Ambas são formas de se referir a pessoas idosas do gênero feminino. A primeira ocorrência é considerada chula. Uma das mulheres da classe operária também se dirige a essa personagem da família Matsutarō como 婆さん [*baasan*]. Nesse caso, um pronome de tratamento feminino, que marca a idade avançada da interlocutora. Adotei, portanto, vó para esta e velha para aquela. Observa-se a ocorrência de 女 [*onna*] na frase “女は女同士と申します。” (Tokunaga, 2018, p. 166). Aqui, a palavra está sendo usada para se referir ao gênero feminino em sentido mais amplo. No contexto do diálogo, a enunciativa está

tentando convencer as interlocutoras de que elas precisam se unir por serem mulheres. Nesse sentido, traduzi como “Estamos falando de união feminina.”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura proletária é um movimento literário que se desenvolveu em diversas partes do mundo. No caso do Japão, o período de desenvolvimento dessa corrente literária foi entre os anos de 1921 e 1934. Como o próprio nome já evidencia, as obras publicadas sob essa alcunha trazem questões relacionadas à classe trabalhadora.

Há de se considerar que o movimento recebeu influência de diversas ideologias que iam de encontro ao militarismo expansionista em ascensão nas políticas governamentais japonesas da época. Sendo assim, a literatura proletária foi fortemente reprimida pelas autoridades estatais, inclusive com a criação de leis que coíbiavam encontros de membros de suas organizações e com a censura de obras.

Apesar disso, as escritoras e escritores vinculados à literatura proletária japonesa conseguiram produzir e publicar textos sobre as condições de vida dos proletários e a desigualdade social. Havia pessoas que apoiavam o movimento, mesmo não fazendo parte do proletariado. Havia também proletárias e proletários de fato que escreveram obras, a partir da perspectiva de sua classe. Um desses escritores foi Sunao Tokunaga, cujo romance de estreia é objeto deste trabalho.

Tokunaga nasceu em 1899, na província de Kumamoto, na ilha meridional do arquipélago japonês. Ele não terminou os seis anos de educação compulsória e começou a trabalhar como aprendiz em uma gráfica aos 11 anos de idade. Ao longo de sua vida, ele exerceu diversas atividades profissionais, tais como tipógrafo e compositor em gráficas, foi funcionário de companhia de energia elétrica e de empresa de cigarros. Além disso, atuou como sindicalista e tomou parte em greves de grandes proporções.

Em 1929, ele publicou *Taiyō no nai machi* em uma revista literária e passou a viver como escritor. Até 1958, ano de sua morte, Tokunaga publicou obras ficcionais e textos teórico-críticos. Também assumiu papéis centrais em organizações literárias e participou de um encontro de escritores soviéticos como um dos representantes nipônicos.

Além de ser o romance de estreia de Tokunaga, *Taiyō no nai machi* também é a única obra do autor que recebeu tradução para o português do Brasil. Publicado

em 1945, pela editora Brasiliense, sob o título *Rua sem Sol*, o livro traz o nome de Jorge Amado como prefaciador e tradutor. Há indícios de que não foi ele quem traduziu a narrativa, embora não tenha sido possível constatar quem de fato teria a traduzido para nossa língua. Além da tradução brasileira, há traduções do romance para outras línguas, dentre elas, o alemão, o espanhol, o francês e o russo.

A narrativa gira em torno de uma greve desencadeada pela demissão de 38 fundidores de tipos de uma gráfica da cidade de Tóquio em 1926. Para escrever o romance, Tokunaga teria se inspirado numa greve da qual participou entre os meses de janeiro e março de 1926. Além disso, teria contado com a ajuda de Fusao Hayashi, escritor e crítico literário do movimento proletário japonês, para revisar o texto e recomendá-lo para publicação.

Em 1930, Tokunaga publicou um artigo sobre a produção de *Taiyō no nai machi*. Nesse texto, ele declara que escreveu o romance tendo em mente seus colegas de trabalho como leitores. Uma característica da obra é a linguagem simples adotada pelo escritor, além da presença de passagens em discurso direto na narrativa. Essas falas de personagens estão em registro linguístico diferente do registro do narrador e apresentam marcas de oralidade.

Partindo de uma concepção de tradução como atividade de ordem crítica, o primeiro passo do presente trabalho foi o estudo da obra *Taiyō no nai machi* e de sua recepção. Na sequência, foi feita a leitura extensiva da tradução brasileira do romance publicada em 1945. A partir disso, selecionou-se trechos da narrativa para traduzir. Para a seleção dos excertos, deu-se preferência para passagens que são representativas dos desafios tradutórios que este texto suscita. Ao longo da pesquisa, foram consultadas também traduções para o alemão, o espanhol e o francês.

No projeto de tradução aqui esboçado, procurou-se usar diferentes registros para o narrador e as falas das personagens, além de buscar recriar as marcas de oralidade das passagens em discurso direto no texto traduzido. Ademais, houve um esforço no sentido de recriar também, no texto traduzido, os diferentes graus de polidez nas falas das personagens, em momentos considerados excepcionais, em que se considerou que a linguagem honorífica é empregada pelas personagens com a finalidade de persuasão. Buscou-se, ainda, marcar uma diferença no tipo de

linguagem empregado pelas personagens, cujas falas apresentam marcas de regionalismo.

Com relação aos nomes próprios, trajes e penteados tradicionais japoneses que aparecem ao longo da narrativa, optou-se por traduzi-los, a partir da transliteração das palavras para o português brasileiro. Para transliterar essas expressões, o método recorrentemente adotado dentro e fora do Brasil é o sistema Hepburn. Na tradução aqui apresentada, criou-se um método próprio, a partir do Hepburn, modificando-o para adequá-lo à nossa língua.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

AMADO, Jorge. Prefácio. In: TOKUNAGA, N. *Rua sem Sol*. São Paulo: Brasiliense, 1945. p. 1-3.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, J. (Org.). *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: editora 34, 2011. p. 101-119. Título original: Die Aufgabe des Übersetzers.

BERMAN, Antoine. A tradução em manifesto. In: _____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 11-25. Título original: L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder Goethe Schlegel Novalis Humboldt Schleiermacher Hölderlin.

BOWEN-STRUYK, Heather. Labor and Literature. In: Bowen-Struyk, H.; FIELD, N. (Ed.). *For Dignity, Justice and Revolution: an anthology of Japanese Proletarian Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. cap. 2. p. 49-98.

BOWEN-STRUYK, H; FIELD, N. Introduction. In: _____. (Ed.). *For dignity, justice and revolution: an anthology of Japanese Proletarian Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. p. 1-13.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Literatura e tradução: descontinuidades na ficção do outro. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Salvador: ABRALIC, v. 16, n. 24, p. 108-125, 2014. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/326/330>>. Acesso em: 3 set. 2021.

_____. Transcrição, dom de vida. In: FRIAS, J.; SIMPSON, P.; SILVA, S. (Org.). *Revista eLyra*. Porto: Rede Internacional Lyracompoetics, n. 9, p. 41-57, 2017. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/169/203>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

_____. Vida e envelhecimento da obra literária e da obra literária em tradução. In: GUERINI, A.; BROSE, R. de (Org.). *Revista da Anpoll*. Florianópolis: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, v. 1, n. 44, p. 14-24, 2018. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1138/932>>. Acesso em: 4 ago. 2022.

コエーリョ・ジャイメ [COELHO, Jaime]; 飛田良文 [HIDA, Yoshifumi]. 現代日葡辞典 [*Gendai Nippo Jiten*] *Shogakukan Dicionário Universal Japonês-Português*. 10. ed. Tóquio: 小学館 [Shōgakukan], 2010.

COOPER-RICHET, Diana. *Classe Operária e Literatura*: ensaio sobre as representações e os fenômenos de aculturação. Tradução de Francisco de Fátima da Silva. São Paulo: Fap-Unesp, 2013.

CORRÊA, Elisa Figueira de Souza. Ficção japonesa em prosa publicada no Brasil. In: ANTUNES, M.; MARTINS, M. (Org.). *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 31, p. 312-349, 2021. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/55006/55006.PDF>>. Acesso em: 2 jun. 2022.

CUNHA, Andrei dos Santos. A Literatura Japonesa em Tradução no Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS, 2., 2014, Caxias do Sul. *Anais do II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais*. Caxias do Sul: UCS, 2014. p. 824-832.

_____. O Japão em tradução: textos brasileiros. In: MILTON, J.; MARTINS, M. (Org.). *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 18, p. 55-70, 2015. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24853/24853.PDF>>. Acesso em: 5 jan. 2021.

_____. *O Livro de Travesseiro*: questões de autoria, tradução e adaptação. 2016. 298 f. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/134427/000987782.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 6 jan. 2022.

CUNHA, Andrei dos Santos; ZITTO, Bruno Costa. Subsídios para uma história da literatura japonesa em tradução no Brasil. In: FERREIRA, R.; SÁ, M. de (Org.). *Escritores e tradutores na literatura brasileira*: perspectivas contemporâneas. Campo Grande: UFMS, p. 104-143, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufms.br/8443/bitstream/123456789/3802/1/Escritores%20e%20Tradutores%20na%20Literatura%20Brasileira%20-%2025-06.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2021.

DONAHUE, Neil Hamilton. An East-West Comparison of Two War Novels: Alfred Andersch's "Die Kirschen der Freiheit" and Shōhei Ōoka's "Fires on the Plain". In: *Comparative Literature Studies*. Pensilvânia: Penn State University Press, v. 24, n. 1, p. 58-82, 1987.

FIELD, Norma. March 15, 1928. In: BOWEN-STRUYK, H; FIELD, N. (Ed.). *For dignity, justice and revolution*: an anthology of Japanese Proletarian Literature. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. p. 103-104.

KARLSSON, Mats. United Front from Below: The Proletarian Cultural Movement's Last Stand, 1931-34. In: *The Journal of Japanese Studies*. Seattle: The Society for Japanese Studies, v. 37, n. 1, p. 29-59, Winter 2011.

KATO, Fabio Yoshiaki. *Edições brasileiras de ficção japonesa*. 195 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social com Habilitação em Editoração) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, v. 1. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

LEVINÁS, Emmanuel. *Time and the other*. Tradução: Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987. Título original: Le temps et l'autre.

MACEDO, Livia Rodrigues. Literatura Proletária Japonesa. In: OKAMOTO, M.; VANZELLI, J. (Org.). *Nipo-brasileiros: arte, cultura e história*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023a. p. 261-287. DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97129.13

_____. Tradução de Literatura Proletária Japonesa no Brasil: um estudo de Rua sem Sol, de Tokunaga. In: CAIROLI, F. et al. (Ed.). *Revista Versalete*. v. 11, n. 20/21, p. 149-162. Curitiba: UFPR, 2023b.

MALLY, Lynn. *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press, 1990. Disponível em: <<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft6m3nb4b2;query=:brand=ucpress>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MORAES, Marcelo Jacques de. Sobre a violência da relação tradutória. In: CARDOZO, M.; BUENO, L. (Org.). *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Salvador: ABRALIC, v. 13, n. 19, p. 61-77, 2011. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/271/275>>. Acesso em: 3 jan. 2021.

NANCY, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Tradução: Robert D. Richardson e Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000. Título original: Etre singulier pluriel.

_____. *À L'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

_____. A comunidade inoperada. Tradução: Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. Título original: La communauté désœuvrée.

_____. Toque. Tradução: Rodrigo Ielpo. In: LEONI, L. di (Org.). *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 21, n. 35, p. 268-275, 2017. Título original: Le toucher. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14599/9798>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

新村出 [SHINMURA, Izuru]. 広辞苑 [*Kōjien*]. 6. ed. Tóquio: 岩波書店 [Iwanami Shoten], 2008.

SISCAR, Marcos Antonio. Jacques Derrida, o intraduzível. In: SISCAR, M.; RODRIGUES, C. (Org.). *Alfa*. São Paulo: UNESP, v. 44, p. 59-69, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4279/3868>>. Acesso em: 2 jan. 2021.

SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. O movimento literário do proletariado no Japão: uma análise de dois contos de Yoshiki Hayama. In: PALOMEQUE, A. (Ed.). *Literatura: teoria, história, crítica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, v. 23, n. 1, p. 63-101, 2021. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/90596/77630>>. Acesso em: 12 out. 2021.

TOKUNAGA, N. *Rua sem Sol*. Tradução atribuída a Jorge Amado. São Paulo: Brasiliense, 1945.

_____. *Die Strasse ohne Sonne*: Ein japanischer Arbeiter-Roman. Berlim: Internationaler Arbeiter-Verlag, 1930.

TOKOUNAGA, N. *Le quartier sans soleil*. Traduzido do japonês por S. Ohno e F.-A. Orel. Paris: Editions Sociales Internationales, 1933.

徳永直 [TOKUNAGA, Sunao]. 太陽のない街 [*Taiyō no nai machi*]. Tóquio: 岩波書店 [Iwanami Shoten], 2018.

TOKUNAGA, Sunao. *Le quartier sans soleil*. Traduzido do japonês por S. Ôno e F.-A. Orel. Paris: Éditions Yago, 2011.

_____. *La calle sin sol*: Novela de una huelga en el Japón. Espanha: Ediciones Mnemosyne, 2022.

TSURUMI, Kazuko. *Social Change and the Individual*: Japan Before and After Defeat in World War II. Princeton: Princeton University Press, 1970.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura*: o caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000.

VENUTI, Lawrence. A formação de identidades culturais. In: _____. *Escândalos da tradução*: por uma ética da diferença. Tradução: Laureano Pelegrin et al. Bauru, SP: EDUSC, 2002. cap. 4. p. 129-168. Título original: The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference.

YAMASHIRO, José. *Japão: passado e presente*. São Paulo: Hucitec, 1978.

ANEXO 1 — TRECHOS TRADUZIDOS DA OBRA

Apresento, a seguir, a tradução do primeiro trecho selecionado. Trata-se do subcapítulo 1 do primeiro capítulo da obra. O texto que aqui segue foi traduzido a partir das páginas 7 a 13 da edição de 2018 do romance em japonês, publicado em Tóquio pela editora Iwanami Shoten.

A vila

1 O panfleto

O bonde parou. O carro parou. A bicicleta, o caminhão e também o *sidecar*, que corriam a toda velocidade, foram parando um por um.

— O que é que houve?

— O que é isso? Que foi que aconteceu?

O sol amarelado de outubro ia revelando grosseiramente os rostos muito simples das pessoas que se aglomeravam numa nuvem de poeira.

Ondas de gente chegavam, empurrando umas às outras, e moviam-se freneticamente como um bando de larvas numa poça d'água.

— Passagem! — Abram passagem até a Escola Normal¹ para Sua Alteza Imperial, o Príncipe Regente²!

O burburinho entre as pessoas mais à frente foi se espalhando instantaneamente até as que estavam mais atrás. Os automóveis desligaram os motores, as pessoas tiraram seus chapéus.

Passados cerca de 15 minutos, quem estava mais à frente viu, entre o inspetor de polícia reluzente e as continências dos policiais da escolta, cinco carros passando, como sombras de um filme, sem nem sequer fazer barulho. No capô preto, resplandecia um emblema de crisântemo. Dentro dos raios luminosos

1 **Escola Normal** No antigo sistema educacional, escola pública com objetivo de formar professores do ensino básico. Nesse caso, refere-se à Escola Normal de Tóquio, que ficava na região Ootsuka Kubomatchi do bairro Koixikawa (atual região Ootsuka Santchoume do bairro Bunkyou).

2 **Sua Alteza Imperial, o Príncipe Regente** refere-se ao príncipe herdeiro, Sua Alteza Hirohito, mais tarde, Imperador Shōwa (1901-1989). Devido ao agravamento da doença do Imperador Taishō, ele tornou-se regente em novembro do ano 10 do período Taishō (1921).

poeirentos, ele atingia os olhos da multidão como um lampejo. No entanto, quem estava mais atrás só conseguiu ver os chapéus dos policiais.

O cordão de isolamento foi desfeito.

Rompida a barragem, as ondas de gente começaram a escoar. Nesse momento:

— Ai, besta, prest'atenção! — No fluxo, um homem vestido de *modjili*³, que levou um esbarrão, gritou, como se fosse levantar voo, porque um homem vestindo uma capa de chuva amarela, de repente, trombou no peito dele.

— Que isso?! — Da mesma forma, duas ou três pessoas que receberam trombadas gritaram ao mesmo tempo.

O *modjili* esticou o braço robusto e agarrou a ponta da capa de chuva desse homem agressivo com traje ocidental.

— Pega esse cara!

No entanto, a capa de chuva, sendo apanhada, estendeu o braço direito por cima dos ombros da multidão e gritou assim:

— Pega esse cara!

Gritando isso, ele nadou pela multidão e tentou seguir adiante junto com a pessoa que estava a sua frente. Nesse instante, levemente, de uma altura de menos de um metro, subitamente, esvoaçaram. A multidão viu cair de leve sobre suas cabeças pedaços de papel branco.

— É esse cara! Pega esse *hanten*⁴. — Um homem aparentando ser detetive ainda gritou.

O *modjili* levou um pisão no pé, se assustou e largou. Mas, dessa vez, diante de seus olhos, surgiu um guarda de uniforme que deu um pontapé nele com toda a força. Ele, como se tivesse se recuperado, berrou:

— Ladrão!

A onda de gente ficou toda confusa. Os *tonbi*⁵ tropeçaram em uma bicicleta derrubada e caíram uns por cima dos outros.

— É um batedor de carteiras!

— Que nada, é um socialista!

3 **Modjili** Sobretudo de manga estreita ou quadrada, usado por homens por cima do quimono.

4 Espécie de quimono curto, geralmente, utilizado para o trabalho. (Nota da tradutora)

5 **Tonbi** Sobretudo sem mangas com capa embutida. É chamado assim por ser parecido com as asas dos gaviões. Assim como os casacos *Inverness*.

O de uniforme e o à paisana, acotovelando a multidão, rondaram para deter o criminoso. Mas, onde quer que tenha mergulhado, o *hanten* principal não estava mais lá.

— Entregaram panfletos, né? Agora pouco, aquele cara foi distribuindo... —
A capa de chuva ofegante ouviu do de uniforme.

— Não dá pra ver...

— Não pode ser, seu idiota.

Ele balançou a cabeça em sinal de desagrado e fez que ia virar para trás.

— Ah! É isso!

Uma idosa que foi derrubada estava limpando a parte da frente do quimono enlameado com um pedaço de papel caído no chão.

— Não é isso? É isso!

A multidão foi se aglomerando em volta da idosa distraída. O à paisana arrancou o panfleto das mãos da idosa.

Denúncia aos caros moradores do bairro Koixikawa,
Extensiva aos prezados moradores da cidade de Tóquio.

Já faz mais de 50 dias que nós, o movimento grevista de três mil funcionários da gráfica Daidou e nossos familiares, num total de 15 mil pessoas, estamos lutando contra a perversa mão do mal, na figura do tirano Ookawa, grande capitalista presidente dessa gráfica, que, para arrancar o mal pela raiz, demitiu 38 pessoas da seção de fundição — nós, do sindicato de trabalhadores gráficos —, tirando nosso sustento e deixando à míngua 15 mil pessoas. Nós contamos com pleno apoio do sindicato de trabalhadores do Japão, ao qual estamos vinculados, bem como do coletivo nacional de trabalhadores. Vamos combater essa corja capitalista insaciável do Ookawa. O proletariado do Japão, que está na linha de frente, é nosso bastião e não deve recuar um passo sequer. Estamos confiantes de que com certeza triunfaremos.

Caros moradores do bairro Koixikawa,
Extensivo aos prezados moradores da cidade de Tóquio.

Vós que sois sensatos, acreditamos que vós certamente apoiáis a justiça do nosso movimento grevista. Em benefício próprio, ele tirou o sustento e deixou em apuros 15 mil pessoas que, por sua vez, levaram ao aperto até os prezados comerciantes de Koixikawa, Hakuçan, Hiçakata e Toçaki. Mesmo causando toda essa desgraça, ele não tem vergonha. Estamos certos de que vós odiais e condenais a avareza de Ookawa.

Nós estamos fazendo esta denúncia em nome da justiça.

Contamos com vosso apoio e também da opinião pública para contribuir com a vitória do nosso movimento grevista e enterrarmos esse imoral.

10 de outubro de 1926.

Movimento grevista da gráfica Daidou⁶
Simpatizantes residentes no bairro Koixikawa

Os olhos do à paisana voaram entre um caractere e outro, como passarinhos sobre as copas das árvores.

— É isso aqui!

Ele sussurrou alguma coisa para o de uniforme, que, imediatamente, entrou numa loja do lado esquerdo, apanhou uma bicicleta e desapareceu para algum lugar.

Os automóveis buzinaaram. O bonde começou a se mover. No entanto, a multidão estava espalhada pelo cruzamento, ainda com um pouco de sujeira, como resíduos de borrachas usadas por estudantes do primário. As pessoas cochichavam com preocupação.

— Com certeza, aconteceu alguma coisa, hein!?

⁶ **Movimento grevista da gráfica Daidou** refere-se à grande greve da gráfica Kyoudou, localizada na região de Hiçakata do bairro Koixikawa (atualmente, Koixikawa do bairro Bunkyou), entre os meses de janeiro a março do ano 15 do período Taishō (1926). O presidente da empresa era Koukitchi Oohashi.

Todo aquele rebuliço por conta de um panfleto era um despropósito. A multidão foi sendo dispersada pelos controladores de trânsito e pelo de uniforme. Mesmo assim, ficou grudada, com curiosidade, nos beirais das lojas ou na sombra do correio.

— Chegou, chegou!

Fez-se um estampido rápido e curto e um *sidecar* chegou em disparada. Nele, vinha o comandante da polícia, que usava o sabre como bengala.

O *sidecar* deu uma volta no local, traçando uma curva suave. Prontamente, uma pessoa de uniforme prestou continência ao comandante. Falando rápido, o comandante deu uma ordem. O *sidecar* logo desapareceu em direção à Escola Normal de Tóquio, cobrindo de cascalho cerca de 100 metros, da rua do bonde até o portão principal.

Menos de dez minutos depois, cerca de 20 pessoas uniformizadas chegaram a galope. Então, inexpressivas e com rigor, alinharam-se até o portão principal da Escola Normal, como se fossem tirar foto.

O trecho a seguir é a tradução da cena em que mulheres bem-vestidas vão ao local onde os operários residem. O texto de partida encontra-se nas páginas 161 a 168 da obra em japonês.

— Hã?

Nesse momento, o mulherio percebeu uma coisa esquisita.

— Que é aquilo? — A velha da família Matsutalou se aproximou da mulher de Kiikou e cochichou.

Duas ou três damas de aparência estranha surgiram de repente na frente das primeiras casas da extremidade oposta, rondando entre as moradias compartilhadas de número seis e sete. Uma de rabo-de-cavalo vestindo um casaco, uma de *malumague*⁷ e mais uma madame de traje ocidental, com um chapéu e um sobretudo de pele, aparentando ser a mais velha. O mulherio arregalou os olhos.

— Não são vendedoras de remédio, não? Vieram com maletas, ó. — A velha sussurrou.

Mas a mulher de Kiikou balançou a cabeça. Não deveriam ser vendedoras de remédio. Também não haveria porque três parteiras virem juntas, acima de tudo, não vestiriam roupas tão boas como aquelas.

— Vai uma boa grana naquelas roupas ali! — A mulher de Kiikou falou para a mulher de Guen.

— Um-hum, não é o tipo de gente que costuma vir por essas bandas, né?

Só que essas damas, cuidadosamente, estavam chamando com polidez em cada uma das casas. Quando não obtinham resposta, abriam as portas corrediças que rangiam e entravam nas casas, espiando.

— Olha só! Tão espiando aquelas casas! — A avó da família Matsutalou se enfezou. — Mesmo não tendo ninguém.

— Fica tranquila, vó, não tem nada pra roubar mesmo, tem? — Uma das outras mulheres falou.

As respeitáveis esposas foram chegando cada vez mais perto. Então, quando perceberam essas mulheres fazendo a fogueira, a de traje ocidental mais velha parou, virou para as outras duas esposas e começou a cochichar.

7 Penteado tipicamente japonês, com uma espécie de coque no topo da cabeça, usado por mulheres casadas nos períodos Edo e Meiji. (Nota da tradutora)

O mulherio observou com olhos inseguros e de boca aberta. Logo depois, com a de traje ocidental mais velha à frente, as três respeitáveis esposas vieram andando na direção delas. A mulher de Kiikou, rapidamente, abaixou a barra do quimono e ajeitou a anágua.

— Pelo que modestamente vejo, imagino que sejam membros das respeitáveis famílias do grupo que tá em greve...

A de traje ocidental, com ar de quem está acostumada, deu um sorriso com o queixo farto enterrado nas densas peles, enquanto trocava a bolsa ópera com fivelinhas brilhantes de uma mão para outra.

O mulherio ficou em silêncio e acanhado, como estudantes do primário quando se deparam com a diretora da escola. Dessa vez, as duas respeitáveis esposas belas como atrizes, que estavam atrás da de traje ocidental, cumprimentaram polidamente o mulherio. A velha da família Matsutalou virou para as demais e, depois, como se tivesse tomado uma decisão, cedeu e fez uma mesura.

— Pois então..., todas nós... — Em tom de experiência, entregou um cartão de visita para a avó, como se estivesse impondo. Depois disso, a de traje ocidental falou:

— Com o gostaríamos de apresentar humildemente uma consulta às respeitáveis famílias dos grevistas, sobretudo às senhoras, viemos especialmente pra fazer uma singela visita.

A mulher de Kiikou, recebendo o cartão de visita que a avó analfabeta tinha ganhado, cochichou para a mulher ao lado:

— Viu? Dizem que são da Associação de Senhoras Budistas de Tóquio. — A de traje ocidental é a presidente!

Mesmo ouvindo isso, a mulher de Guen não engoliu completamente. — Budistas não seriam bonzos? Pra serem casadas com bonzos, aquelas ali são bonitas demais.

— Todas nós realmente temos nos preocupado em silêncio com o tanto que essa grande greve tem feito os membros das respeitáveis famílias de vocês sofrerem. Hoje, queríamos ver nossas irmãs queridas pra fazer humildemente uma consulta, por isso viemos visitar vocês.

O mulherio se espantou. Será que a gente tem importância para o mundo a ponto de pessoas tão bonitas e ilustres se preocuparem com a gente em silêncio? A de traje ocidental, que tinha nariz alongado e pele branca, como uma pessoa distinta, se aproximando da avó hesitante cada vez com mais intimidade, falou:

— Conforme a doutrina de Buda, dizemos que os quatro mares são igualitários. O sofrimento de vocês é, portanto, a angústia de todas nós. Por favor, nos permitam ouvir a mais sincera opinião de vocês. Apesar de nossas limitações, todas nós pretendemos nos esforçar pra chegar a uma solução pacífica pra essa greve.

No entanto, o mulherio acabou ficando cada vez mais perplexo. Sentiam vergonha como se suas nádegas tivessem sido afagadas com um espanador de penas. A de coque, bonita como uma atriz, pegou quatro ou cinco chocolates de dentro da bolsa de mão que parecia ter sido preparada com antecedência e se aproximou da mulher de Guen. — Olha só! Tem até um menino quietinho.

Ela estendeu o chocolate, mas o bebezinho esquelético com olhos grandes saltados tinha perdido até o ânimo para estender as mãos. Era por isso que só podia estar mesmo quietinho.

A mulher de Kiikou, que não tinha filhos, ficou em silêncio. Enquanto encarava essas respeitáveis esposas bonitas, pensou: — Essas raposas todas não tão querendo enganar a gente?

Dessa vez, o casaco de rabo-de-cavalo, dando chocolate para a menininha que estava nas costas da avó da família Matsutalou, falou para conquistá-la:

— Coitadinha! Tomara que a greve dos respeitáveis pais acabe logo, né? — Né, senhorita, quando seu pai chegar em casa, diga a ele “Para logo com a greve e me leva no parque de diversões.”, né? Ah! Ela é muito boazinha!

A mulher de Kiikou acertou em cheio. Puxou a manga da mulher de Guen e falou:

— Toma cuidado! Aquelas ali são umas raposas, hein!

A de coque e a de rabo-de-cavalo, entrando no meio do mulherio, espalharam a sedução de chocolate. A de traje ocidental, presidente, ainda falou com voz doce:

— Viemos humildemente. Já consultamos as respeitáveis esposas daquelas moradias compartilhadas também. Mas precisamos dizer que toda rixa é culpa de ambos os lados. Assim como a empresa, seus estimados maridos também são obstinados, digamos que têm o gênio forte demais... achamos que ambas as partes precisam fazer concessões sem demora, por assim dizer.

— Lá vem! — A mulher de Kiikou rapidamente puxou as mangas do mulherio.

— Estamos falando de união feminina. Pedimos humildemente que vocês transmitam nossos mais profundos sentimentos aos seus respeitáveis maridos. Em prol de vocês, em prol de seus filhos amados, que eles abram mão... se eles assim fizerem, com certeza, não tem como a empresa não se dobrar.

Nessa hora, a mulher de Kiikou ficou dura como um carvão e, com o corpo fervendo, subitamente, fincou o pé e berrou:

— Cala a boca, raposa!

A mulher de Kiikou, sempre que se irritava, ficava sem papas na língua. Então soltou o verbo, esticando o rosto para bem perto do nariz alongado da de traje ocidental, que levou um susto e ficou com cara de palerma.

— Que negócio é esse de filhos amados, hein!? Que negócio é esse de quatro mares igualitários? Os quatro mares são igualitários uma ova! Querem uma prova? Experimentem comparar suas roupas com nossos farrapos! Se somos iguais, querem trocar?

A de coque levou um leve empurrão nas costas e cambaleou, como se tivesse pisado em falso numa vala, enquanto franziu a testa e respondeu: “Nossa! Que pessoa agressiva!”

— Quem é agressiva, hã!? Acham que podem dizer o que querem? Que descaradas! Vocês vieram pra derrubar a gente, é? O disfarce de Buda falhou, raposas! Vocês são espiãs da empresa, não são?

O restante do mulherio também perdeu a vergonha, tomou consciência e, de repente, recobrou o ânimo.

— O quê? Espiãs da empresa? É?

A mulher de Guen berrou com toda força:

— Ei, venham todas! Tem umas espiãs da empresa invadindo!

As quatro damas acabaram ficando apavoradas. Atendendo aos gritos do mulhierio, foram brotando crianças, mulheres e idosos de tudo quanto era moradia compartilhada.

— Quem são as espiãs da empresa?

— Vamos meter elas na vala!

As damas ficaram pálidas. Atravessando a ponte de madeira da vala, fugiram, rasgando as mangas e outras partes dos casacos.

A mulher de Kiikou, erguendo uma lasca do aro do barril de cimento, berrou:

— Já vão tarde, gases tóxicos!

Mesmo assim, essas damas budistas com profunda convicção não aprenderam a lição e, no dia seguinte, deram as caras novamente na “vila sem sol”. Dessa vez, apareceram na entrada da sede número três da seção de senhoras.

— Gostaríamos de dar uma palavrinha com a encarregada da seção de senhoras. Você faria a gentileza de chamar ela, por favor?

Disse graciosamente a de traje ocidental da véspera. Como de praxe, quem estava na recepção era Oguin. Ela olhou o cartão de visitas da de *momowale* com a cabeça inclinada e logo disse com voz enérgica:

— Ela não se encontra. Mesmo que estivesse, acho que talvez não fosse possível falar com ela.

Com a resposta antipática, as outras duas damas se entreolharam. A de traje ocidental insistiu:

— Acredito que ela esteja extremamente ocupada, mas se pudesse ter com ela por apenas cinco minutinhos...

Ficou plantada na entrada sem dar sinal de que sairia dali. Oguin, como se fosse tirar pó da mesa da recepção, ralhou:

— A encarregada da seção de senhoras, Takae e também a irmã não se encontram. Se deseja tanto encontrar ela, vai na delegacia de Tomiçaka. Elas devem estar lá gemendo em celas há duas noites.

O terceiro trecho é referente ao início do subcapítulo seguinte à cena anterior e vai das páginas 168 a 175 da obra original. Nele, o pai de Takae e Kayo manifesta revolta com a prisão das filhas e a vizinha, natural da região de Echigo, tenta acalmá-lo.

4 Sentinelas

O doente quase não conseguiu dormir. De manhãzinha, ele ouviu a chuva misturada com a neve batendo na porta corrediça, no telhado de zinco e na superfície gelada da vala do rio Senkawa do lado de fora, a ponto de não conseguir escutar nem o choro dos bebês. Ultimamente, a casa compartilhada tinha ficado solitária.

Além das dores nas articulações, ainda fazia um frio que penetrava até os ossos. Para suportar, ele abraçava com força o travesseiro. Ao mesmo tempo, debulhando-se em lágrimas, resmungou:

— Aquela demônia dos infernos!

Na opinião do pai, o fato de até a tímida e delicada Okayo ter sido detida pela polícia era culpa de Takae.

— Foi possuída pelo demônio! Aquela doida varrida!

Se seu corpo estivesse saudável, se o pulso direito estivesse forte... arrastaria ela e daria uns murros, espancaria ela até corrigir seu desvio de caráter.

O doente olhou de repente para a estante desgastada e velha que ficava na parede, acima da pequena escrivaninha. Nela, estavam empilhados cerca de dez livros: uns franzinos de capa vermelha, outros grossos, em estilo ocidental, com letras douradas, daqueles que os eruditos leem. Takae lia bastante eles. O pai enfermo lembrou-se de que, mesmo quando trabalhava no turno da noite, ao voltar para casa, ela lia na cama.

— Foram eles, foram aqueles livros... eles que fizeram a Takae enlouquecer!

O doente se apoiou na parede e ficou de pé. Então, como quando ia ao banheiro, colocou toda a força nas pernas trêmulas e foi se aproximando da estante. Pelo vão da janela, estava entrando um vento que gelava a espinha. O doente

empurrou a janela, estendeu a mão esquerda que ainda conseguia movimentar e ergueu o punho bruscamente.

— Vou fazer esses deuses da pobreza desaparecerem!

Sem sequer fazer barulho, os livros mergulharam seus pescoços na vala do rio Senkawa. Os pedaços de papel dispersos foram desbotando e, debaixo do ar gelado, emergiam límpidos e afundavam.

— Vô, vô, o que é que tu tá fazendo? Hein? Não fica nervoso, não, ô! — Ao ouvir o brado do doente que, com a respiração pesada e soltando fogo pelas ventas, erguia cada livro com novo ódio, a vizinha, que era esposa do dono de um armazém, gritou ao pé da parede.

— Me deixa! Vou atirar esses deuses da pobreza.

Ele não dava descanso para a mão.

Havia livros que desciam até o fundo. Havia também os que, empurrados pelas águas do fundo da vala, davam uma cambalhota e eram levados pelo fluxo da água. Na superfície do rio cerrada pelo ar frio, o nevoeiro estava muito fraco.

Assim como a quantidade de lixo na vala do rio Senkawa tinha diminuído visivelmente, as 800 lojas dessa “vila sem sol” — as adegas, os armazéns, as confeitarias e também todas as casas de produtos para o cotidiano ou de víveres — estavam com as prateleiras praticamente vazias. Assim como os restos de hortaliças ou as latas vazias de quando os negócios iam bem não estavam ficando presos nas estacas da vala do rio Senkawa, os pequenos comerciantes também não conseguiam adquirir nenhuma mercadoria no mercadão, nos atacadistas, nem no mercado de peixe. Essa era a prova de que o apito da empresa parar de ressoar por todos os cantos dessas casas compartilhadas equivalia a cortar as artérias dessa “vila do fundo do vale”. A grande fábrica jazia como um gigantesco hipopótamo fadigado. Agachada debaixo do ar frio, estava mais deplorável que um alto-forno com o fogo apagado.

Os pequenos comerciantes estavam passando aperto. Eles escolheram representantes e criaram uma associação. No fim, até os mediadores de cada setor começarem a implorar para os grevistas, houve muitas discussões inúteis e ridículas que custaram caro.

Mesmo em meio à tragédia, eles acreditavam que podiam se manter “neutros”. Isso gerou as “discussões ridículas” deles. Eles convenceram os simpatizantes do bairro, visitaram os ilustres da cidade e denunciaram a situação complicada. Disseram assim: — Sabe? Não tinha outro jeito, a gente teve que se juntar ao movimento grevista. Tamos numa enrascada.

Só que, no fim das contas, os ilustres do bairro, a quem os representantes dos pequenos comerciantes foram pedir ajuda, não passavam de funcionários indiretos da empresa. Os pequenos comerciantes, que deveriam ter estima por essa greve, acreditaram em suas posições de “neutralidade”. Mesmo assim, esses críticos imparciais, os simpatizantes do bairro, os ilustres da cidade tinham despertado mais claramente para a “consciência de classe” e sabiam que precisavam escolher algum lado.

Na avenida principal, as lojas começaram a ficar vazias. As luzes ficaram mais fracas e a escuridão tomou conta de um espaço ainda maior. Aumentou visivelmente o número de moças que iam para cafeterias e bares suspeitos à noite e só saíam de manhã com rostos pálidos.

— Ei! Ficar nervoso não adianta, vô! Calma. Hoje, amanhã, elas tão de volta, vai. Não é como se elas tivessem roubado, botado fogo...

A vizinha, esposa do dono do armazém, que não perdia o sotaque de Etchigo, finalmente, conseguiu acalmar o doente e colocá-lo na cama.

Ela tinha dado à luz um bebê por ano. Um bebê desnutrido, com os olhos brilhando, estava em seu colo desnudo. Ele sequer fazia voz de choro.

— Mas, vovô, durando muito assim, fica difícil, poxa... já deu, né! Será que a empresa não vai cansar?

O doente cerrou os dentes, agarrando-se ao travesseiro na cama. Essa esposa do dono do armazém saía para vender cozido, carregando duas crianças. Ela falava de modo grosseiro e tinha o corpo robusto.

— Só que a empresa não vai cansar! Porque estão entrando cada vez mais operários... — O doente deu com a língua nos dentes.

— Quê? — A esposa do dono do armazém perguntou em tom de censura e olhou para o rosto do doente.

Ele ficou um pouco sem jeito e disse:

— É... não sei se é verdade ou se é mentira, mas... foi o que ouvi do Seu Yoxida da ladeira do outro lado.

Mas foi ainda pior. O pai enfermo deu uma espiada na cor do rosto côncavo da mulher. Ela tinha a tez branca de quem foi criada no país das neves.

— E tu conhece o Seu Yoxida? — A mulher colocou um pouco das brasas que tinha trazido no badil⁶ e inquiriu.

— Ah, é que ele foi chefe da seção que eu trabalhava.

Ela fez cara de surpresa e calou-se. O pai enfermo remoeu no fundo do coração: — Ela também leu aqueles livros!

— Mas, vô, alguém viu operário entrando na empresa, foi?

A esposa do dono do armazém agarrou o rabo e não largou.

— Não é isso! Para o movimento grevista não saber, tão enrolando os operários como se fossem bagagem e transportando de carrinho.

Do lado de fora, a neve e a chuva estiararam, ficando apenas um vento intermitente que sacudia a esquadria da janela.

— Por falar nisso...

A mulher ligou vários pontos. A dona Otátsu e seu marido, que moravam do outro lado, não davam as caras há uns dois ou três dias. O vizinho Halubou também parecia não ter voltado para casa na noite anterior. Com o frio arrepiante, ela ajeitou a gola do quimono por cima da cabeça do bebê e apressou-se para transferir as brasas para o pequeno braseiro de cerâmica.

— Bem, vovô, não fica nervoso. Depois, quando a boia tiver pronta, eu venho trazer. Tá?

Pisou na tábua da vala e foi embora.

6 **Badil** Pá com que se remove as cinzas da cozinha.

ANEXO 2 — TRANSCRIÇÃO DE TRECHOS DA OBRA EM JAPONÊS

Trecho número 1, extraído de Tokunaga, 2018, p. 7-13:

街

1 ビラ

電車が^{とま}停った。自動車^{つな}が停った。—自転車も、トラックも、サイドカーも、まっしぐらに飛んで来ては、次から、次へと繋がって停った。

—どうした?

—何だ、何が起こったんだ?

密集した人々の、至極単純な顔と顔を、黄色っぽい十月の太陽が、ひどい砂埃りの中から、粗っぽくつまみ出していた。

人波は、水溜りのお玉じゃくしの群のように、後から後から押して来ては揺れうごいた。

—御通過だ—摂政宮殿下¹の高師²行啓だ!

最前列の囁^{ささや}きは、一瞬の間に、後方へ拡がって行った。自動車は爆音をとめ、人は帽子を^と脱った。

十五分あまりが経った時、最前列にいたものは金ピカの警部と、^{とれつ}堵列した警官の拳手の間を五台の自動車が、フィルムの影のように音もなく走り去るのを見た。

^{しっこく}漆黒の幌に菊花の紋が一つ輝いて埃りっぽい光線の中に、キラリと群集の眼を射た。しかし、後方のものには警官の帽子が見えただけであった。

遮断線が解かれた。

人波が、^{せき}堰を弾じいて、流れだした。その時、

—痛えッ、コン畜生ッ、気を付けろッ!

1 摂政宮殿下 皇太子裕仁親王、のちの昭和天皇のこと（一九〇一-八九）。大正天皇の病氣悪化により、大正一〇（一九二一）年一月摂政となる。

2 高師 高等師範学校の略。旧学制のもとで中等教育の教員養成を目的とした官立学校。この場合、東京高等師範学校を指し、小石川区大塚窪町（現・文京区大塚三丁目）にあった。

流れに揉まれていたモジリ³を着た男が、飛び上るように叫んだ。黄色いレインコートを着た男が突然彼の胸にぶつかったからである。

—何しやがるんでい。—同じようにぶつかられた二、三人が一度に叫んだ。モジリは、屈強な腕をのばして、この乱暴な洋服男の、レインコートの端をつかんだ。

—そいつを捕えろ！

しかし、レインコートは、つかまれながら、群集の肩越しに右腕をつき出して、そう叫んだ。

—そいつを捕えろ！彼は叫びながら群集の中を泳いで、前の方につき進もうとした。その瞬間—ヒラヒラと、三尺あまりの高さに、サッと舞いあがった、まっ白な紙片が、ひらひらと頭の上に落ちて来るのを群集は見た。

—そいつだ！その^{はんでん}絆を捕えろ！！

刑事らしい男はまた叫んだ。足を踏まれたモジリは、びっくりして手を離した。が今度は眼の前にとび出して来た制服巡査が、したたか彼を^{けば}蹴飛ばした。彼は気が付いたように怒鳴った。

—泥棒だッ！

人波は、めちゃくちゃに混乱した。倒れた自転車の上に、のめったトンビ⁴が折り重なった。

—スリだ！

—そうじゃねえ、社会主義者だ！

制服や、私服が、群集を突き飛ばしながら、犯人を押えようと跳び廻った。が、どこにもぐったのか肝腎の絆姿はもういなかった。

—ビラをあげたかね、さっきあいつが撒いて行った……。

レインコートは、息を切らしながら、制服に聞いた。

—見えませんが……

—そんなことはない、馬鹿な—

彼は^{ふきょうげ}不興気に首をふって、うしろをむこうとした。

—アッ、それだ！！

3 モジリ 男性が着物の上に着る、筒袖または角袖の外套。

4 トンビ ケープ付きの袖無し外套。トビの羽に似ていることからいう。インバネスとも。

突っこがされた老婆が、地べたに落ちていた紙片で、泥になった前襟まえづまを拭こうとしているのであった。

—これじゃないか？ これだ！

キョトンとした老婆の周囲に、群集が寄って来た。私服は、ビラを老婆の手からふんだくった。

親愛なる小石川区民諸君!!

並ならびに東京市民諸君 懇うったう!!

われわれ大同印刷会社従業員三千、家族一万五千人の
 争議団は、横暴なる大資本家大川社長の奸策によって、鑄造課ちゅうぞう三
 十八名の馘首かくしゅを名とし、われわれの組合出版労働を根本より打ち砕
 き一万五千の糊口ここうを飢餓に陥れんとする悪辣なる魔手あくらつに対抗して、
 既に五十余日を闘って来た。われわれの所属する全日本労働組合評
 議会及び全国の労働者団体より熱誠なる支持応援を得て、あくなき
 大資本閥大川と闘い、全日本無産階級の最前線におけるわれわれの
 牙城がじょうを一步も退かしめざるべく、必勝を期しているものである。

親愛なる小石川区民諸君!!

並ならびに東京市民諸君!!

者君は、賢明なる者君は必ずやわれわれ争議団の正義
 に味方されるものと信ずる。個人の利得によって、一万五千の糊口
 を窮地に陥れ、ひいて小石川区、白山御殿、久堅はくさん、戸崎ひさかたの各町の商
 人者君をまで困乏に追い込み、あらゆる悲惨事を生ぜしめても恬てんと
 して省みざる彼大川の貪慾を憎悪排撃される者と信ずる。

われわれは正義の名において 懇うったう。

者君の支持応援と、また者君の輿論よろんにおいて、この不
 徳漢を葬り、われわれ争議団の勝利に尽力せられんことを!

一九二六年十月十日

大同印刷争議団⁵

小石川区民有志

私服の眼は、^{しょうじょう}梢 上 の小鳥のように、活字と活字の間を飛んだ。

—これだッ!

制服に、何か囁くと、彼はすぐ、左側の商店へ入って行って、自転車を引ッ張り出すとどこかへ消えた。

自動車がラッパを鳴らした。電車が動き出した。しかし、群集は、小学生が使った^{ゴ ム}ケシ^{あと}護謨の痕のように、まだ小汚なく、十字路のあちこちに落ち散っていた。そして不安そうにささやき合った。

—きっと、何かあったんだぜ。

ビラ一枚に、あんな騒ぎは不当であった。群集は、交通整理や、制服に追い散らされながら、それでも、商店の軒下、ポストの蔭などに、好奇的にへばりついた。

—来た、来た!

急短な爆音を立てて、サイドカーが^{は し}疾走^{は し}って来た。サーベルを杖にした署長がのっていた。

サイドカーは、緩いカーブを描きながら、現場を一周した。やがて一人の制服が、署長の面前に挙手の礼をした。署長は、口早に何か命じた。サイドカーは、そのまま電車通りから約一丁、正門まで砂利を敷き詰めた、東京高師の、構内へ消えて行った。

十分も経たないうちに、二十名あまりの制服が、^{かけあし}駈足^{かけあし}でやって来た。そして現場から高師正門までまるで写真のような無表情さと正確さとで、ズッと立ち並んだ。

5 大同印刷争議団 小石川区久堅町（現・文京区小石川）に所在した共同印刷での、大正一五（一九二六）年一-三月の大争議に基づく。社長は大橋光吉。

Trecho número 2, extraído de Tokunaga, 2018, p. 161-168:

[...]

—おや？

そのとき、女房達は、異様な物を発見した。

—何だい、あれは？ 松太郎ンちの婆が、喜ィ公の女房んところへ近寄って囁いた。

六番長屋から廻って来られるこの七番長屋の、一等向う端の家の前に不意に出現した二、三人の、毛色の変った貴婦人達があった。

コートを着た束髪と丸髷が一人、モ一人の洋服を着ている女が一等年嵩らしく、毛皮のついたオーバーを着て、帽子を冠っていた。女房達は眼を瞠った。

—薬売りでねえかよ。カバン持ってるよ。

婆が囁いたけれど、喜ィ公の女房は首を振った。薬売りでもない、産婆が三人も一緒に来る訳はない、第一、あんないい着物は着ていない。

—あいつあ、余ッ程金高の張る着物だよ。

喜ィ公の女房は、源ちゃんの女房に云った。

—うん、こんな処にちょいちょい来る代物じゃないねえ。

ところが、この貴婦人達は、念入りに、向う端から一軒ずつ、丁寧に声をかけ、そして返事がないと、ガタビシする引戸を開けて家ン中を覗き込んでいる様子であった。

—あらッ、おらんちを覗き込んでいるよ。

松太郎んちの婆さんはあわてた。—誰もいねえのに—。

—あわてなさんなよ、婆さんち盗まれるようなもの何もありゃしないじゃないか。

他の女房の一人が云った。奥様達は、だんだんこっちへ近づいて来た。そして、この焚火をしている女房の一团を発見すると、年嵩の洋装が、まず足を停めて、他の二人の奥様を顧みて囁き始めた。

女房達は、不安な眼と口を開けたまま見^み成^{まも}った。そしてすぐ、年嵩の洋装を先頭に、三人の奥様達が彼女の方へ歩いて来た。喜^き公の女房は、いそいで裾を下ろして、都腰巻を押し包んだ。

—お見受けしますところ、争議団の御家族の方々のように思いますが……

洋装は、馴^{なれ}々しい調子で、小^{かな}さい金具の光るオペラバッグとかいうやつを持ち変えながら、深い毛皮の中で、福々しくくくれたあぎとをうずめて微^ほ笑^{ほえ}みかけた。

女房達は、小学生が途中で校長先生に行き逢ったときのように、黙って、もじもじした。今度は洋装の背後で、女優のように綺麗な二人の奥様が丁寧に、女房達へ会^え釈^{しゃく}した。松太郎^{しんたろう}の婆は自分達の方を顧みてから、決心したように、ペコンと一つ、頭をさげた。

—それで……、わたし共は—。物馴^{ものな}れた口調で、一枚の名刺を、押しつけるように、婆さんに渡してから、洋装は云った。

—争議団の御家族、特に婦人方へ、御相談申しあげたいと思ひまして、わざわざ推参しましたのですが—。

喜^き公の女房は、字の読めない婆さんが貰った名刺を受取って読みながら、隣りの女房へ囁いた。

—東京仏教婦人联合会っていうところの、方々だってさ。—あの洋装が、幹事長ってんだよ。

そう云われても源ちゃんの女房には、ハッキリと呑み込めなかった。—仏教と云えば坊主だろうが、坊主の梵妻^{ぼんさい}にしては、あの女達はあんまり綺麗すぎる—。

—皆さん御家族の方々には、こんな大きな争議のために、どんなに苦しみでいらっしゃるかとは実はわたし共も、蔭ながら心配していますような次第でございまして、今日は親しく皆様にお眼にかかって、御相談申しあげたいと思って参上いたしました。

女房達は駭^{おどろ}いた。こんな綺麗で、えらい人々が、蔭ながら心配するほど、自分達は世の中から大事がられているのだろうか？ 異人のように、高い鼻と白い皮膚を持った洋装は、しり込みする婆さんの方へますます親しげに近づいて云った。

—釈迦如来の仰せの通り四海は平等と申します。皆様の苦しみは、とりも直さず、わたし共の悩みでございます。どうか貴女方の偽りのない御意見をお聞かせ下さいませ。わたし共も及ばずながらこの争議の平和な解決に努力いたすつもりであります。—

しかし、女房たちはますます当惑してしまった。羽根箒でお臀を撫でてられるようなくすぐったさだった。女優のように綺麗な髷の一人が、用意して来たらしい手提の中からチョコレートをつち五つ掴んで、源ちゃんの女房へ近づいた。—まあ、大人しい坊っちゃまでいらっしゃいますこと—。

チョコレートを差し出したが、痩せこけた赤ん坊は、大きな眼玉を剥いてるきりで、掌を差し出す元気も失っていた。だから大人しいには違いなかった。

子供のない喜公の女房は黙って、この綺麗な奥様達を見つめながら考えた。
—この狐共は、俺達を騙すつもりじゃないか？

今度は束髪のコートが、松太郎んちの婆さんの背中にいる女の児に、チョコレートをやりながら、誘惑するように云った。

—お可哀そうに、お父様達の争議が、早く終ればよござんすのにね。—ねえ嬢ちゃま、お父さんがお帰りになったら仰っしゃいまし—早く争議をよして、花屋敷³²へ連れてってちょうだいって—ねえ。まあ、お伶俐さんですこと—。

喜公の女房は、すっかり感付いた。源ちゃんの女房の袖を引ッ張って云った。
—用心しなよ。ありゃ狐だよ。

髷と束髪は、女房達の中へ入って、チョコレートの誘惑を振り撒いた。幹事長の洋装はまた優しい声を出して云った。

—あちらの長屋の奥様方とも相談して参りましたが、すべて争いというもの、は、両方共悪いと申さねばなりません。会社と同じように貴女方の旦那様も、意地とは申せ強情が強すぎる—手ッ取り早く申せば双方が譲り合わねばならぬと思います。

—来やがったぞ—喜公の女房は、急いで女房達の袖を引ッ張った。

32 花屋敷 東京部台東区の旧浅草公園にある遊園地。江戸後期に草花の展示庭園として始まり、明治中期から遊園地となる。

—女は女同士と申します。わたし共の意のあるところを貴女方から旦那様へお伝え下さいませ。貴女方のために、そして愛^{いと}しいお子様のためにまず会社へ譲歩なさるように一さすればきっと、会社も折れて出るに違いありません。

石炭のように、硬くなって身体を熱くしていた喜^き公の女房はこのとき不意に足踏みして怒鳴った。

—黙れ、狐ッ。

驚いて、きょとんとした洋装の高い鼻ッ先へ、喜^き公の女房は怒るといつも雄弁になるように、顔を突き出してまくしたてた。

—何が、愛^{いと}しいお子様だ、ヘン、何が四海平等だ。四海平等でねえ証拠に、お前さんのお召物とあたい達の檻^{ぼろ}褌と比べてみな一平等だったら、取ッ換えて貰いましょうかだ。

「まあ、乱暴な方だこと」鬚^{こづ}は、背を小突かれて蹣^{よろ}めきながら、溝^{どぶ}に足でも踏みこんだときのように眉根^{まゆね}を寄せて振り返った。

—どっちが乱暴だい、云うことがいけ図々しいや、おめえさん達あたい達を切崩^{きりくず}しに来たんだろう。お釈迦^{しゃか}の化^{ばけ}損^{そこな}いの狐めッ、会社の廻し者だろうー。

他の女房達も、くすぐったさから、逃れて正気に返ると、急に元気が出て来た。

—何？ 会社の廻し者かい。

源ちゃんの女房が、大きな声で怒鳴った。

—おーい、皆な出て来な、会社の廻し者が、押し掛けて来たぞー。

四人の貴婦人は、すっかり度胆^{どぎも}を抜かれてしまった。女房達の喚^{わめ}きに応じてそここの長屋から、子供や、女房や、老人連が飛び出して来た。

—どいつだ会社の廻し者は？

—溝^{どぶ}へ叩^{たた}っ込^こんじまえ！

貴婦人達は、色を失って、コート^{コート}の袖等を引きさきながら、溝の木橋を渡って逃げ出した。

喜^き公の女房は、燃えさしのセメント樽^{たが}の箍^{くわ}を振り上げながら怒鳴った。

—昨日来やがれッ、この毒瓦斯^{ガスめ}奴ッ！

……だが、この信念深い仏教徒の貴婦人達はまたその翌日、性懲りもなく、再びこの「太陽のない街」へ姿を現わし、今度は、第三本部の婦人部の入口に立っていた。

—婦人部長に、お目にかかりたいのですが、おいででございましょうか。

昨日の洋装は、淑やかに云った。受附にいた例のおぎんちゃんは、桃割の頭髪を傾けて名刺を見ていたが、すぐ元気のいい声で言った。

—不在です。いても多分お目にかからぬだろうと思います。

あまり不愛想な返事に、他の二人の貴婦人も顔見合せた。洋装が重ねて言った。

—御多忙しいだろうとは存じますが、ホンの五分ばかりでも……

執拗く入口から離れようとしなかった。おぎんちゃんは、受附のテーブルの塵をはたき出すように、怒鳴りつけた。

—婦人部長も、高枝さん達姉妹も、不在です。そんなに逢いたきあ、富坂署にお出でなさい。留置場であの人たちはもう二晩も呻めいているはずですから—。

Trecho número 3, extraído de Tokunaga, 2018, p. 168-175:

4 歩哨

病人は、ほとんど眠れなかった。明方^{あけがた}になって、曇^{みぞれ}が、引立窓の雨戸をたたき、トタン^ぶ葺きの屋根を打ち、窓外の千川どぶ^いの凍てついたような水面をたたくの聴いた。それほど一赤ん坊の泣き声すらないほど、寂寞^{せきばく}とした長屋に近頃はなっていた。

関節の痛みに、ひしひしとこたえる底冷えをしっかりと、枕を抱いて耐えながら、ぼろぼろ涙をこば^{つぶや}して呟^{つぶや}いた。

—ごくどうあ ま め
—極道阿魔奴^{ごくどうあ ま め}ッー。

内気で、優しいお加代までが、警察に拘引^{こういん}されたことも、父親には、やはり高枝のせいだった。会社に労働組合が出来てからというもの彼の総領娘は、だんだん親と意見^{こと}を異にして来た。ホンのねんねえ^{あいつ}だった彼奴は誰かに入れ智慧^{ち え}でもされたように、すっかりいっぱしの考えで、親の命令にすら落着いた態度で反駁^{はんぱく}し、説教しやがるのだ。

—魔^{きちがい}がさしたんだ! あの狂人阿女^{あ ま}は!

もし、彼の身体^{からだ}がたっしゃであり、右手の手首がちゃんとしているなら—引き据えて性根^たがすっかり撓^{なぐ}め直るまで、擲^{なぐ}って、擲^{なぐ}りつけてやるものを—。

病人は、ふと壁際^{かべぎわ}にある小さい机の上に、古ぼけた、突立ての本箱を見た—そこには赤い表紙の薄っぺらな本や、^{ぶ あつ}分厚な、学者の読むような金文字入りの洋式の本やが、十冊あまり重ねられてあった。高枝はよく、それを読んでいた—。夜業が終えて帰ってからも、彼女が寢床の中へ持ち込んで読んでいたのを、病父^{おも}は憶い出した。

—あいつだ、あの本だ—あいつが、高枝を狂人にしちまいやがったんだ—。

病人は、壁に身体を支えて起き上った。そして、便所にゆくときのように、
 ふる
 慄える足に力をこめながら、本箱へ近づいて行った。引立窓の隙間から、骨の髄^{ずい}を
 刺すような風が、吹き込んで来た。病人は、窓を押して、自由の利く左手を伸ばす
 と、手荒く攪^めんで振り上げた。

—この貧乏神奴^めッ、消え失せろ。

本は、音もたてずに、千川どぶに、首を突っ込んだ。バラバラめくれた紙
 片が、だんだん白んでゆく、冷たい空気の底に、クッキリ浮き出て、落ち込んで
 行った—。

—お爺さん、お爺さん—何をするんだね？短気起すでねえぞ。

呼吸を荒くし、眼を瞋^{いか}らせて、一冊一冊に、新しい憎悪^こを籠めて振り上げ
 る病人の喚き声を聴きつけた隣りのお内儀^{かみ}が、壁の下から怒鳴った。

—いんや、この貧乏神^{ほう}を、抛り込むんだッ。

彼は手を休めなかった。

本は、水底に沈んだのもあった。せきあげるとどぶ底の水に^お圧されて、もんど
 りうって流れるのもあった。玲気に閉じこめられた川面^{かわも}には、靄^{もや}がひどく薄かった。

千川どぶに、塵埃^{じんあい}が、メッキリ 尠^{すくな}くなったように、この「太陽のない街」
 の八百屋も、酒屋も、乾物屋も、駄菓子屋も、あらゆる日用品店、食糧品店の商品
 かが、ほとんど空らッぽになっていた。景気のいい菜^{くず}葉^{かんづめ}の屑や、缶詰の空缶が、
 千川どぶの棒杭にひっかからなくなったように、彼ら小商人^{こあきんど}達は市場から、問屋か
 ら、河岸^{かし}から、それらの商品をたった一つも、仕入れることが出来なくなっていた。
 会社の汽笛が、その長屋の隅々まで、響きわたらなくなったことは、この「谷底の
 街」の動脈が切断されたことを実証したことであった。疲労した巨大な河馬^{かば}のよう
 に横たわった大工場は、火の消えた鎔鋳^{ようこうろ}炉よりも無惨に、冷氣の底に、蹲^{うずくま}ってい
 た。

小商人達は、^{ろうばい}狼狽した。彼らが、代表をつくり、委員会を組織して、各方面に争議の調停方を懇願し始めるまでには、多くの徒労と滑稽な^{こっけい}激論が費された^{あげく}揚句であった。

彼らは悲慘にも彼ら自身を「中立」と信じるところに、彼らの「滑稽な激論」が発生した。彼らは区の有志を動かし、市の名誉職を訪問して窮状を^{うった}懇えた。彼らは云った—あつしたちゃあ、余儀なく、争議団と一緒に、心中しなき^{はめ}あなんねえ、^{はめ}羽目になつとります—。

だが、この小商人達の代表に、^{ひっきょう}歎願された区の名誉職達は、畢竟は、会社の^{やといにん}間接的な傭人にしか過ぎなかった。愛すべき小商人達が、この争議に対して「中立」として自己の立場を信じたにもかかわらず、この厳正なる批評者、区の有志、市の名誉職達は、より判然と、「階級意識」に目覚めており、^{おの}己れがそのいずれにつくべきかを知っていた。

表通りに^{あきみせ}空店が出来始めた。電灯は疎らになり、^{まば}闇がより広く空間を占領した。怪しげな^{かいわい}界限のカフェーや酒場へ、夜だけ出掛けて行って、朝方、青い顔をして帰って来る娘たちが、メッキリ数を増した。

—まあ爺さん、短気なことはよしなせえ、なあに、今日、明日にゃ戻って来るさ、泥棒火つけした訳じゃねえし—

越後訛りの^{なま}除れない^と隣りの^{かみ}お内儀が、^{なだ}やっと宥めて、病人を寢床に追い込んだ。

彼女は一年おきに赤ン坊を産んだ。栄養の足りない赤ン坊は、彼女のはだけた^{ふところ}懐で、眼玉を光らして、泣き声すら滅多にたてなかった。

—だけんど爺さん、こう長びいちゃあ、^つ辛れえもんだな—いい加減、会社も^{へこた}屁古垂れねえかなあ—。

病人は、^{ふる}慄えつく歯の根を喰いしばって、寝床の中で、枕にしがみついている一子供二人をつれて、このお内儀は、おでん売りに出掛けた。言葉がガサツなように、^{からだ}身体も頑丈なお内儀だった。

—だって、会社は屁古垂れねえさ—。どんどん職工を入れてるんだから—
病人は、ついウツカリ口を亘らした。

—え？

お内儀は聞き咎めて、^{とが}病人の顔を見た。彼は少し^{あわ}慌て気味に云った。

—ううん、^{ほんとう}真実だか嘘だか知らねえが—俺ァ、向う坂の吉田さんに聞いたんだ—。

が、それは^{まず}なお拙かった。病父はお内儀の雪国育ちの色白の、しゃくれた顔色を窺った。

—吉田さんを、爺さん知ってるけえ？

お内儀は、持って来てくれた炭火のちょっぴりを、じゅうのうごとそこへおいて訊いた。

—あ、^{おれ}俺らの職長だったんだ—。

「へえ」と云った顔をして、お内儀は黙り込んだ。病父は、心の底で^{つぶや}呟いた。—このお内儀も、あんな本を読んだんだな—

—だってお爺さん、会社に職工が入るのを見た者があるけえ？—

^{しっぽ}尻尾を掴んでお内儀は離さなかった。

—そうじゃねえ、争議団へは判らぬように、荷物のように包んでしまって、車力で運ぶってことだ。

戸外に^{みぞれ}霰がとんで、とり残された風だけが時折、引立窓の羽目板を揺すぶった。

—そう云えば？

お内儀は、思い^{ふし}当る節が多かった。向い側の、お辰さんとの亭主も、二、三日以前から顔見せねえし、隣の春坊も、昨夜は帰って来た様子がなかった。ぶ

るっと来る肌寒^{はださむ}を、赤ン坊の頭の上から、着物の、襟^{えり}を搔^かい寄せてから、急いで炭火^{とうひ}を小さい陶火鉢^{ばち}にうつした。

—まあ爺さん、短気起さねえで、あとで御飯が出来たら持って来るから—。

どぶいた
溝板を踏んで、お内儀はそのまま帰った。