UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
JAPONESA

MARIA LUÍSA VANIK PINTO

**A AIA IRRESOLUTA QUE TRADUZIU SUA IMPERATRIZ: POSSESSÃO E
INCORPORAÇÃO NA TRADUÇÃO DE *NAMAMIKO MONOGATARI***

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2021

MARIA LUÍSA VANIK PINTO

**A AIA IRRESOLUTA QUE TRADUZIU SUA IMPERATRIZ: POSSESSÃO E
INCORPORAÇÃO NA TRADUÇÃO DE *NAMAMIKO MONOGATARI***

Versão corrigida

Dissertação apresentada para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Neide Hissae Nagae

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V258a Vanik Pinto, Maria Luísa
A aia irresoluta que traduziu sua imperatriz:
possessão e incorporação na tradução de Namamiko
Monogatari / Maria Luísa Vanik Pinto; orientadora
Neide Hissae Nagae - São Paulo, 2021.
187 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. literatura japonesa. 2. tradução. 3. romance.
I. Nagae, Neide Hissae, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Maria Luísa Vanik Pinto****Data da defesa: 19/08/2021****Nome do Prof. (a) orientador (a): Neide Hissae Nagae**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/10/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

VANIK PINTO, Maria Luísa. **A aia irresoluta que traduziu sua imperatriz: possessão e incorporação na tradução de *Namamiko Monogatari***. 2021. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof^a. Dr^a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof^a. Dr^a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A mulheres que escrevem e escreveram, e a mulheres como minha avó Helena (*in memoriam*), ávidas leitoras que teriam sido ótimas autoras se o mundo da sua época tivesse sido mais justo e receptivo.

A todos os espíritos errantes e inquietos, almas assombrosas, admiráveis, infamiliars, sensíveis, fascinantes e, sobretudo, humanas.

AGRADECIMENTOS

À professora Neide pelo apoio, pela confiança, pelos comentários e pela paciência.

Aos meus professores da graduação, Andrei e Tomoko, por tudo que me ensinaram e pelo incentivo à minha jornada.

À minha mãe, por todo o amor e toda ajuda, e por acreditar na minha capacidade. Ao meu pai (*in memoriam*), pelo amor e pelo incentivo à leitura e ao estudo. Ao meu irmão, pelo carinho e pela companhia.

Aos meus amigos, pela torcida, e em especial à Lídia, pela recepção e pelas orientações acadêmicas, e ao Cristhian, por me lembrar de certas palavras esquecidas.

Se a atenção consciente é sequencial e limitada, enquanto a capacidade subconsciente da mente é paralela e múltipla, como pode o indivíduo coordená-las? Se for para resultar num produto público, tudo que está no subconsciente deve, em algum ponto, passar pela atenção consciente. Todas as atividades da vida cotidiana — não apenas epifanias criativas — devem envolver um equilíbrio estratégico de forças e fraquezas das duas coisas: a atenção consciente, que pode ser direcionada, mas é sequencial (uma ideia de cada vez), e a subconsciente, que não pode ser direcionada, mas é paralela e tem uma capacidade muito maior. O paradoxo para o indivíduo criativo é, de alguma forma, direcionar esse processo subconsciente não direcionável para que epifanias úteis surjam.

(Mihaly Csikszentmihalyi)

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.

(Ricardo Reis)

RESUMO

VANIK PINTO, Maria Luísa. **A aia irresoluta que traduziu sua imperatriz: possessão e incorporação na tradução de *Namamiko Monogatari***. 2021. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

Esta pesquisa trata do romance *Namamiko Monogatari* なまみこ物語, “A história de uma médium irresoluta” (1965), da escritora japonesa Enchi Fumiko (1905–1986). Com o objetivo de visibilizar a autora e sua obra e enriquecer as discussões a respeito de ambas, empreendemos uma tradução comentada da narrativa. Como aporte teórico, utilizamos três visões norteadoras: a concepção de movimento hermenêutico, de George Steiner (1975), que entende a tradução sobretudo como um processo de interpretação; a transcrição de Haroldo de Campos, o processo originalmente proposto nos anos 1960/1970 para tradução de poesia concretista, visando a uma recriação do signo — e não somente do significado — na cultura e na língua de chegada; e a tradução feminista conforme Gayatri Chakravorty Spivak (1993), que estimula a uma análise aprofundada da retórica do texto da escritora traduzida como forma de reconhecer a agência do gênero na escrita. Nos comentários preliminares, examinamos questões práticas do processo da tradução, como as ferramentas utilizadas, e discutimos o título, traduzido como “A história de uma médium irresoluta”. Já nos comentários da tradução, investigamos dificuldades e recursos, apontando para diferenças dos sistemas de escrita, intertextualidades, a presença do sobrenatural e da infamiliaridade no texto, recorrências formais e temáticas, questões de gênero e poética.

Palavras-chave: Literatura japonesa. Tradução. Enchi Fumiko. Literatura feminina.

ABSTRACT

VANIK PINTO, Maria Luisa. **The irresolute handmaid who translated her Empress: Possession and incorporation in the translation of *Namamiko Monogatari***. 2021. Master's thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This research concerns the novel *Namamiko Monogatari* なまみこ物語, “A Tale of False Fortunes” (1965), written by Japanese writer Enchi Fumiko (1905–1986). Aiming at improving the visibility of the author and her work in a Brazilian context, and, thus, enriching the discussion about both aspects, we sought to make an annotated translation of the narrative. As theoretical basis, three guiding perspectives were used: George Steiner's hermeneutic motion (1975), that explains translation mostly as a process of interpretation; Haroldo de Campos's “transcreation”, a method originally proposed in the 1960s/70s for the translation of concrete poetry, aiming at a re-creation of the sign — and not just the signified — in certain target language and culture; and, finally, Gayatri Chakravorty Spivak's notion of feminist translation (1993), which incites us to look deeply into the rhetoric of the text as a means to identify the workings of the gendered agency in the author's writing. In the preliminary comments, we examined practical issues of our translation's process, such as the tools employed, and we also discussed the title, translated as “A história de uma médium irresoluta” (The story of an irresolute medium). In the comments section of the actual text, we delve into the difficulties and resources, pointing at the differences between writing systems, the intertextualities, the presence of the supernatural and the uncanny in the text, the formal and thematic recurrences, the gender issues, and the poetics.

Keywords: Japanese literature. Translation. Enchi Fumiko. Women's literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Modelo de construção principal (<i>shinden</i>) da arquitetura palaciana.....	23
Figura 2 - Cortinado (<i>kichô</i>) em laranja no “ <i>Murasaki Shikibu Nikki Emaki</i> ”	24
Figura 3 – Pavilhões principais do palácio imperial interno (<i>dairi</i>).....	25

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
1.1 Estrutura.....	2
1.2 Objetivos e problemáticas.....	3
1.3 Justificativas.....	5
2 CONTEXTOS DE AUTORIA E OBRA	12
2.1 Enchi Fumiko.....	13
2.2 O período Heian.....	19
2.2.1 Política, hierarquias e casamentos.....	19
2.2.2 Arquitetura palaciana	23
2.2.3 Literatura Heian.....	27
2.2.4 Elementos religiosos	29
3 UM PONTO DE PARTIDA PARA A TRADUÇÃO	33
3.1 Generalizações	34
3.1.1 Partida e chegada.....	34
3.1.2 Equivalências	35
3.1.3 Propósitos	38
3.1.4 Intraduzibilidade.....	39
3.1.5 Tradução livre vs. tradução literal.....	40
3.2 A tradução literária	42
3.3 A tradução como uma interpretação	44
3.3.1 A fidelidade revisitada	45
3.3.2 O espírito do texto literário	47
3.4 A tradução como transcrição.....	48
3.5 A tradução feminista	51
3.6 Uma combinação de perspectivas tradutórias.....	56
4 A TRADUÇÃO DE <i>NAMAMIKO MONOGATARI</i>	57

4.1 Questões de ordem prática	57
4.2 O título da obra	58
4.3 Tradução de <i>Namamiko Monogatari</i>	63
Prefácio	64
Capítulo I	71
Capítulo II	95
Capítulo III	96
Capítulo IV	97
Capítulo V	99
Capítulo VI	100
5 COMENTÁRIO SOBRE ESCOLHAS DE TRADUÇÃO	130
5.1 Nuances dos sistemas de escrita	130
5.1.1 Palavras possuídas por outros sentidos	133
5.1.2 Marcas de destaque no texto	138
5.2 Intertextualidade e memórias literárias inexistentes	139
5.2.1 Palavras antigas ou eruditas	141
5.3 O sobrenatural, a inquietação e a questão religiosa	142
5.4 Ecos, duplos e espelhos no texto	147
5.4.1 <i>Nama</i>	148
5.4.2 <i>Miko</i>	150
5.4.3 Possessão e elementos ideográficos de “gelo”, “cavalo” e “coração”	150
5.5 Algumas observações de gênero	153
5.6 Poética, preferências, pandemônio psíquico	159
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICE – GENEALOGIA	173

NOTAS

A romanização utilizada neste trabalho é uma versão adaptada do sistema Hepburn modificado (WATANABE et al., 2003).

Para vogais longas que poderiam ser grafadas como *ou*, *uu* e *oo*, preferimos o uso do acento circunflexo (e não o *mácron*) pela facilidade de acesso em teclado ABNT. Assim, vocábulos como 中宮 CHUU-GUU, 王堂 OU-DOU e 大宮 OO-MIYA são grafados respectivamente como *chûgû*, *Ôdô* e *ômiya*. Vogais longas como *aa*, *ee*, *ei* e *ii* são grafadas assim mesmo, sem acentos. O *chôonpu* 長音符 (ー), traço que indica prolongamento de vogal, segue essas mesmas regras.

A consoante nasal ん é representada por *n*, mesmo antes de *p* e *b* ou no fim da palavra. Desse modo, um vocábulo como 新聞 SHI-N-BU-N é romanizado como *shinbun*. Antes de vogais e semivogais, utilizamos um apóstrofo para diferenciar essa consoante do *n* silábico, de modo que se diferencie a leitura de vocábulos como “verdadeiras intenções”, 真意 SHIN-I, e “morte”, 死に SHI-NI.

A oclusiva glotal representada pelo fonograma つ é romanizada com a duplicação da consoante seguinte, de modo que uma palavra como きつと é romanizada como *kitto*.

Partículas gramaticais seguem uma romanização que privilegia suas pronúncias em contexto, ou seja, は *wa*, へ *e*, を *o* — em detrimento da diferenciação de outros fonogramas.

No que se refere a nomes próprios, seguimos a ordem brasileira para nomes não-japoneses — nome seguido de sobrenome, como em George Steiner. Para japoneses, adotamos a ordem japonesa — sobrenome seguido de nome, como em Enchi Fumiko. Para os nomes do período Heian, utilizamos a estrutura “sobrenome + *no* + nome” (por exemplo, Fujiwara no Michinaga), conforme a ordem e pronúncia mais corrente: o “*no*” separado funciona como “de” em português, ou “*van*” do holandês, por isso julgamos ser mais adequado separar esse elemento do nome da família na transcrição para o português.

Quanto a eras históricas, preferimos a palavra “período” para intervalos longos definidos posteriormente (como “período Heian”) e “era” para *nengô* 年号, eras imperiais (como “Era Meiji”, restrita ao reinado do imperador Meiji).

1 INTRODUÇÃO

O objeto de estudo deste trabalho é o romance *Namamiko Monogatari* なまみこ物語, “A história de uma médium irresoluta”¹, da escritora japonesa Enchi Fumiko. Publicado integralmente em 1965², o livro seria supostamente baseado num manuscrito perdido, “*Namamiko Monogatari*”³ 生神子物語, por sua vez, inspirado na narrativa de *Eiga Monogatari* (栄華物語, “Uma história de esplendor”) — crônicas de autoria incerta atribuídas em parte à dama de companhia e poeta Akazome Emon (960?–1041?) —, que conta uma história do clã Fujiwara ao mesmo tempo em que enaltece a figura do responsável por sua ascensão máxima ao poder: o regente e conselheiro-mor Fujiwara no Michinaga (966–1027). O manuscrito, em contrapartida, tomaria um ponto de vista diferente do relato elogioso a Michinaga e ao esplendor de seu clã; nele teria sido mostrada a visão do lado arruinado pelo ardiloso conselheiro-mor, com foco na fascinante figura da imperatriz Teishi (976–1000).

A verdade, contudo, é que tal manuscrito introduzido pela narradora primária da história — uma versão ficcionalizada da própria Enchi —, inexistente no mundo real.

A autora utiliza elementos de sua própria identidade para criar uma voz narrativa que joga com os limites entre ficção e realidade. O prefácio cita a biblioteca particular do pai de Enchi, Ueda Kazutoshi (1867–1937), com um acervo herdado de Basil Hall Chamberlain (1850–1935), estudioso inglês da língua, cultura e literatura japonesa, de onde ela especula que tenha vindo o livro encadernado à moda japonesa intitulado “*Namamiko Monogatari*”, lido quando era mais jovem.

Assim, a todo momento temos um equilíbrio tênue entre o real e o inventado, entre a memória e o esquecimento. A narradora ora diz lembrar-se de trechos inteiros do texto que tanto a intrigou (“transcritos” por ela na obra), ora “esquece” de outros trechos e preenche-os

¹ Realizamos uma discussão mais aprofundada a respeito dessa tradução do título na subseção 4.2 desta dissertação.

² A obra foi publicada originalmente em capítulos na revista literária trimestral *Koe* 聲, de 1959 a 1961, sendo interrompida com a suspensão da publicação. Para a publicação da editora Chûôkoron em 1965, Enchi a terminou e complementou.

³ A versão romanizada do nome do manuscrito é idêntica à do nome da obra de Enchi, embora haja diferença de grafias em japonês (o manuscrito é todo em ideogramas, 生神子物語, enquanto o livro da autora utilizada fonogramas e ideogramas: なまみこ物語). Para diferenciar os dois em português, convém atentar para a formatação utilizada aqui: o livro publicado por Enchi aparece em itálico e negrito, enquanto o manuscrito fictício, em itálico (por ser um nome estrangeiro) e entre aspas.

com as próprias palavras — e com comentários pessoais acerca da veracidade histórica ou da plausibilidade deles.

O enredo é centrado especialmente nos episódios históricos que levaram ao declínio político da imperatriz Teishi e de seu ramo familiar durante o reinado do imperador Ichijō (980–1011), mas a introdução de personagens fictícias e conjecturas acerca de seus sentimentos e intenções constrói uma narrativa rica em interpretações e comentários.

Na obra, um dos estratagemas utilizados por Michinaga para usurpar a posição de Teishi em favor de sua filha — a futura imperatriz Shōshi (988–1074) — é buscar as jovens Ayame e Kureha, filhas de uma sacerdotisa do santuário Kasuga, e colocá-las na corte imperial, posicionando a mais jovem delas, Kureha, como aia a serviço da carismática imperatriz, a fim de que ela aprenda todos os aspectos de seu comportamento e personalidade da aristocrata e seja capaz de reproduzi-los. Por um lado, esse conhecimento deveria servir para educar a filha de Michinaga e moldá-la ao gosto do imperador Ichijō, que era apaixonado por Teishi. Por outro, o conselheiro-mor se utiliza dessa habilidade mimética da sacerdotisa para manipulá-la em seu favor: primeiro incentivando uma ruptura no relacionamento de Kureha com a imperatriz, depois aproveitando-se do rancor da serviçal a fim de convencê-la a atuar como uma (falsa) médium para incriminar Teishi e sujar sua imagem diante do imperador — um ardil que, no fim das contas, acaba falhando, embora Michinaga ainda obtenha sua almejada vitória política.

O clímax da história consiste justamente no episódio de possessão de Kureha, que parece iniciar com uma farsa orquestrada por Michinaga — com uma “Teishi” que se mostra atipicamente ciumenta e ressentida do imperador — e terminar com um verdadeiro caso de incorporação do espírito da imperatriz — uma Teishi carinhosa e compreensiva, que reafirma seu amor pelo imperador — no corpo da aia. O que, então, deveria servir como golpe derradeiro para acabar com a hegemonia afetiva de Teishi sobre o imperador acaba se tornando uma reiteração da natureza gentil da imperatriz e de seu amor incondicional por ele. Embora derrotada na arena política, Teishi permanece soberana no campo sentimental, vencendo, a seu modo, o homem mais poderoso de sua época.

1.1 ESTRUTURA

Este trabalho é dividido em seis seções. Na primeira delas, “Introdução”, resumimos a obra, e em seguida fazemos um breve apanhado dos objetivos e justificativas.

Na seção seguinte, “Contextos de autoria e obra”, organizamos uma pequena biografia da autora, Enchi Fumiko, e explicamos o contexto histórico em que a narrativa se insere.

Na terceira seção, “Um ponto de partida para a tradução”, discutimos algumas noções ligadas ao fazer tradutório — as metáforas de partida e chegada, as equivalências, os propósitos de tradução, a intraduzibilidade, a tradução livre e a tradução literal, a tradução literária. Trazemos também o aporte teórico utilizado para apoiar nossas escolhas de tradução: de modo geral, a tradução como interpretação, conforme o movimento hermenêutico de George Steiner (2004), a transcrição de Haroldo de Campos (2013) e a tradução feminista nos termos de Gayatri Spivak (1993).

Na seção 4, “A tradução de *Namamiko Monogatari*”, iniciamos com alguns comentários sobre questões práticas da tradução, como a organização do texto e as ferramentas utilizadas, e com uma discussão a respeito do título. Finalmente, apresentamos alguns capítulos da obra traduzida.

A seção 5, “Comentário sobre escolhas de tradução”, contém uma discussão mais detalhada acerca de dificuldades e soluções durante o processo de tradução. Mencionamos as nuances do sistema de escrita do japonês e nossa opção por usar o guia fonético também em português; o diálogo do texto com a tradição literária japonês — e o desafio de apresentar isso em nosso contexto —; a presença do sobrenatural e da infamiliaridade na obra; os conceitos recorrentes ao longo da narrativa, e o jogo de duplos e ecos; as questões de gênero destacadas pela autora; e, por fim, a poética e questões mais aleatórias da tradução.

Enfim, na sexta seção, trazemos nossas considerações finais a respeito do trabalho de tradução empreendido e desta pesquisa.

1.2 OBJETIVOS E PROBLEMÁTICAS

Nosso objetivo central é propor uma tradução comentada do romance de Enchi Fumiko. Os objetivos colaterais são colocar tanto a obra como sua autora em evidência nos estudos de literatura japonesa do meio acadêmico brasileiro. Reconhecemos que essas não são metas fáceis de se alcançar, por mais que a simplicidade da enunciação faça parecer o contrário.

A ideia de criar uma tradução comentada, por si só, gera uma série de problemas a serem pensados. O primeiro deles é de ordem prática: encontrar material e obter acesso a ele. Pode parecer uma tarefa trivial, mas ao lidar com uma autora cuja obra não possui reedições recentes no próprio Japão, essa torna-se complexa. A edição de *Namamiko Monogatari* utilizada, da editora Shinchôsha, é de 1993 e foi adquirida pela tradutora por acaso num sebo em Hiroshima,

em 2016. Outros livros necessários, como a “Enciclopédia de Enchi Fumiko”, *Enchi Fumiko Jiten* 円地文子事典 (MAWATARI et al., 2011), também são da coleção pessoal da tradutora, havendo pouco material de autoria de Enchi (ou sobre ela) disponível e facilmente acessível no Brasil no início deste projeto, ao menos nas bibliotecas consultadas.

O problema seguinte — talvez o mais gerenciável — é a limitação pessoal no que diz respeito aos idiomas. Isso engloba todas as dúvidas da tradutora em relação à língua japonesa e à língua portuguesa, e em relação à gramática clássica que a autora utiliza para recriar uma linguagem autêntica à época retratada. Parte do processo pré-tradução envolveu estudar o japonês clássico e criar alguns materiais de consulta para os trechos que utilizavam esse registro da língua — e mesmo com esse preparo, essas partes da tradução se mostraram, de longe, as mais desafiadoras. Além disso, as revisões da orientadora foram fundamentais para esclarecer trechos mais difíceis.

Depois, há questões mais complexas ligadas a uma central: como encontrar soluções adequadas e esteticamente interessantes para a tradução em português — além de bases teóricas para justificá-las? Essa transposição nos impele a refletir sobre como recriar os sentimentos de uma época e de uma cultura em outro espaço e tempo, e como fazer referência a obras e personagens que não evocam qualquer ideia no contexto brasileiro. Em uma narrativa tão marcada pela relação com a tradição literária japonesa e pelo estilo clássico, essas são dúvidas que surgiram imediatamente ao se iniciar a tarefa — e que não têm uma resposta fixa e definitiva.

Além disso, a proposta de se fazer uma tradução comentada pressupõe uma reflexão sobre a própria tradução de modo geral — um desejo de contribuir para o campo de estudos, e não somente automatizar o processo. Isto é, além de pensar em *como* traduzir de modo a abarcar as múltiplas interpretações possíveis e *como* recriar um certo estilo em português, é necessário refletir sobre o *porquê* das escolhas tomadas. O que torna uma expressão, uma formatação de ideias, preferível a outras?

Por fim, como fazer tudo em tempo ágil e com os recursos disponíveis? Como nossa pesquisa demonstra, todas essas dificuldades foram relativamente solucionáveis, embora, é claro, tenha sido inevitável deixar lacunas e interrogações pelo caminho.

Os objetivos colaterais — chamar atenção para a obra e para a autora — podem ser alcançados automaticamente contanto que o principal seja atingido. Evidentemente essa “atenção” é um fator externo, que depende de outrem para se concretizar, mas o passo inicial foi dado.

Confiamos no potencial dos nossos objetos de análise para se destacarem por si; afinal, temos em mãos uma grande obra e uma autora intrigante a serem analisados. A seguir, procuramos justificar o porquê de elas serem dignas de mais estudos e investigações — além de refletir sobre os motivos que tornam obra e autora adequados para integrarem nosso cânone de literatura japonesa traduzida no Brasil.

1.3 JUSTIFICATIVAS

Abordando ao longo de sua carreira temáticas que englobam angústias de desigualdade e opressão de gênero, o erotismo feminino, a velhice, o ímpeto artístico e o sobrenatural, Enchi Fumiko marcou sua presença no meio literário japonês e recebeu diversos prêmios por sua escrita, incluindo o Prêmio Literário Noma, *Noma Bungaku-shô* 野間文学賞, de 1957 por *Onnazaka*, e o Prêmio de Literatura Feminina, *Joryû Bungaku-shô* 女流文学賞, de 1966, promovido pela editora Chûôkoron, por *Namamiko Monogatari*. Aos 80 anos, em 1985, a autora também recebeu a Ordem Cultural, *Bunka kunshô* 文化勲章, conferida pelo imperador por sua contribuição à literatura japonesa⁴.

A esse reconhecimento interno, soma-se o externo, que lhe rendeu traduções comerciais de três de suas obras para o inglês: *Onnazaka* (女坂, *The Waiting Years*, em tradução de John Bester, de 1981), *Onnamen* (女面, *Masks*, em tradução de Juliet Winters Carpenter, de 1983) e o próprio *Namamiko Monogatari* (なまみこ物語, *A Tale of False Fortunes*, em tradução de Roger K. Thomas, de 2000).

A complexidade da obra escolhida como objeto de estudo deste trabalho nos permite ter um vislumbre do apelo da autora: *Namamiko Monogatari* pode ser abordada de diversos modos, levando em conta aspectos de sua composição formal e temática.

Um deles, por exemplo, é a linguagem, que transita entre a gramática clássica e a moderna e alterna entre diferentes vozes narrativas — muitas vezes sobrepondo-as, refletindo o aspecto da médium que incorpora o espírito do outro. Esse elemento formal, evidente pelas citações (reais e fictícias), acaba criando uma polifonia, em termos bakhtinianos: uma

⁴A pesquisadora Seiko Yoshinaga (2001) argumenta que essa concessão, apesar do prestígio, pelo simbolismo de um prêmio dado a japoneses considerados “transmissores da tradição”, acaba circunscrevendo toda a carreira de Enchi a uma interpretação de que sua obra consiste numa literatura classicista, apolítica e puramente estética— algo que se relaciona a uma certa visão do pós-guerra que atrela a mulher japonesa a um ideal de nação, tradição e familiaridade.

“pluralidade de vozes e consciências independentes e distintas” (BAKHTIN, 1984, p. 6). A voz da narradora primária discute com vozes narrativas das escritoras da época retratada, como Akazome Emon (autora dos trechos da *Eiga Monogatari* que ela cita), Sei Shônagon (d’**O livro do travesseiro**) e o autor ou autora do manuscrito inventado, além de outras figuras menos óbvias, como Murasaki Shikibu (autora do *Genji Monogatari*). Mesmo pendendo para o lado da imperatriz Teishi, a narrativa também se apoia em obras escritas por integrantes da facção política contrária à da personagem.

As relações entre história, ficção e memória acompanham também essa mescla de linguagens e vozes. Van Gessel chama atenção para esse jogo que Enchi faz com todas as suas supostas certezas e incertezas acerca do texto, incluindo a época de sua escrita:

E, no entanto, ela novamente coça a cabeça e se pergunta se seria esse um documento do fim do período Heian mesmo, ou se ele talvez fosse uma reimpressão de uma narrativa dos períodos Kamakura ou Muromachi, ou ainda, quem sabe, um *gesaku* semifrívolo, obra de um intelectual pouco conhecido do período Edo. Somos jogados para trás e para frente tantas vezes no espaço de uma ou duas páginas — de Chamberlain ao século X, do meio do século XX à porção final do período Edo — que começamos a perder nossa orientação, nossa confiança no fluxo contínuo do tempo histórico. (GESSEL, 1988, p. 383, nossa tradução)

O caráter de questionamento da cronologia, da historicidade e da ficcionalidade também inevitavelmente nos leva a uma discussão sobre autorias e autoridades. Essas duas noções — e suas implicações e limites — constituem um dos aspectos mais interessantes desse romance, pois a construção dele se dá em cima de uma obra real (*Eiga Monogatari*), de uma obra fictícia (o manuscrito “*Namamiko Monogatari*”), e da síntese filtrada pela imaginação e crítica da narradora primária, que é uma versão ficcionalizada da autora, Enchi Fumiko.

Uma das grandes engenhosidades da obra é o próprio fato de a macroestrutura do livro ecoar a história sendo narrada. Isso pode ser exemplificado pela figura da médium fictícia (Kureha) que imita trejeitos da personagem real (Fujiwara no Teishi), mas que também incorpora uma versão falsa da imperatriz Teishi, ou seja, aquela que Fujiwara no Michinaga cria para satisfazer uma narrativa que funcione a seu próprio favor. Assim, é possível estabelecer — levando-se em conta o aspecto das realidades contrapostas às ficções — relações entre a médium e o livro de Enchi Fumiko (uma síntese); a imperatriz Teishi e a *Eiga Monogatari* (uma tese); e Fujiwara no Michinaga e o falso manuscrito “*Namamiko Monogatari*” (uma antítese)⁵.

⁵ Talvez pareça estranho alinhar Teishi com a *Eiga Monogatari* e Michinaga com o “*Namamiko Monogatari*”, mas há de se considerar que é como se os conceitos estivessem espelhados: Teishi é a “tese” da narrativa, assim como a *Eiga Monogatari* é a “tese” do lado vencedor da História (Michinaga); Michinaga é a “antítese” da narrativa (o antagonista), assim como o “*Namamiko Monogatari*” é a antítese da narrativa do lado vencedor da

Além disso, o diálogo com a literatura clássica, destaca a *Eiga Monogatari*, mas também acena para **O livro do travesseiro** — que integra nosso cânone de traduções de literatura japonesa desde 2008 —, homenageando, criticando e expandindo o universo dessas obras em que muitas vezes “o essencial permanece não dito” (WAKISAKA e CORDARO, 2013, p. 33). Nessa esfera, há um terreno fértil para uma discussão de transtextualidade, pela formulação de Genette: “tudo que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (2010, p. 14) — incluindo, é claro, a intertextualidade como conceito mais restrito, de presença efetiva de um texto em outro.

O termo “palimpsesto” — o texto escrito por cima dos vestígios de outro texto apagado — nos parece especialmente apropriado para descrever no que se constitui o romance de Enchi. Essa abordagem também reflete o enredo de *Namamiko Monogatari*, se pensarmos na médium como uma obra contemporânea, que mescla uma série de referências clássicas ao mesmo tempo em que cria uma performance com algo de novo. E, ainda dentro da classificação de Genette, outra dessas transtextualidades do livro de Enchi assume uma importância incomensurável: há um aparente paratexto que, na verdade, faz parte do próprio texto da obra — o prefácio da autora-narradora, que explica as condições em que o suposto manuscrito foi “encontrado”.

Ainda é interessante pensar na associação entre intertextualidade e memória do autor, do texto, do leitor (SAMOYAUULT, 2008, p. 68), uma ideia bastante pertinente quando pensamos na particularidade de a autora supostamente recriar um manuscrito perdido a partir de lembranças de infância. A memória, afinal, pode ser entendida como uma mescla do fato histórico com a subjetividade — um ambiente em que esses limites entre realidade e ficção são ainda mais imprecisos.

A obra também abre espaço para reflexões estimulantes em outras esferas relacionadas ao seu conteúdo: a dinâmica das personagens suscita questionamentos acerca de espiritualidade, religiosidade e política; das relações entre mulheres e das expectativas sobre a “feminilidade”; da performance social — ou mesmo da performance artística, teatral, dado o interesse de Enchi pelo gênero dramático. A que mais nos interessa, por ora, diz respeito à representação da possessão espiritual e do espírito que possui, o *mononoke* モノノ怪 ou 物の怪⁶ — assunto que, aliás, pode ser observado em diferentes obras da escritora.

História. No centro, temos a narrativa de Enchi, *Namamiko Monogatari*, uma obra de ficção que sintetiza as duas perspectivas, do mesmo modo que a aia Kureha, uma personagem fictícia, sintetiza a imperatriz falsa (da farsa de Michinaga) e a imperatriz “real”.

⁶ Na definição de Takemitsu (2011, p. 9–10), a palavra *mononoke* engloba tanto fantasmas (*yūrei* 幽霊) como uma categoria de monstros ou metamorfos (*obake* お化け), em ambos os casos representando a condição de um ser ou

O estado alterado de consciência (ou transe) alcançado pelas médiuns dos rituais de exorcismo descritos nessa literatura pode ser contemplado por uma perspectiva multicultural:

Já em 1966, I. M. Lewis defende que onde mulheres são um grupo desfavorecido e subordinado (como é o caso da maioria das sociedades), o transe de possessão é uma ferramenta usada para que elas obtenham benefícios sociais, emocionais ou materiais que estariam indisponíveis a elas por outros meios. (SERED, 1994, p. 182, nossa tradução)

Para pensar no transe de possessão, vale citar a perspectiva da antropóloga Janice Boddy, (1988), que estudou casos de possessão espiritual no nordeste da África por um tipo de entidade denominado *zar* — semelhante ao *mononoke* japonês, definido como um espírito que possui indivíduos, podendo causar doenças e outros incômodos. Ela argumenta que quando uma mulher sofre uma possessão por *zar*, ela temporariamente abandona sua personalidade construída culturalmente e “esquece” seu papel na sociedade, o que pode servir para que haja uma reflexão acerca dessas convenções: “sua experiência subjetiva de alteridade faz com que a realidade cotidiana pareça apenas uma de muitas [realidades possíveis] — menos naturalizada, menos inquestionável, de fato, menos real subjetivamente” (BODDY, 1988, p. 19, nossa tradução). Essa experiência de alteridade (*otherness*, no original) desvela também uma possibilidade de analogia entre a produção artística/literária, a leitura e a tradução e as práticas xamanísticas.

A interpretação antropológica da possessão como algo ligado à opressão de gênero é adotada também por teóricos como Haruo Shirane (1987) e Doris Borgen (1997) em suas análises da literatura Heian, pois fornece uma explicação bastante satisfatória acerca do fenômeno e de suas implicações psicológicas, políticas e sociais no contexto estudado. Shirane observa que, na obra de Murasaki Shikibu, os *mononoke* “se tornam um meio dramático de expressar emoções inconscientes ou reprimidas de uma mulher” (SHIRANE, 1987, p. 114, nossa tradução). Borgen expande a ideia e aponta a possessão por espírito no contexto de *Genji Monogatari* 源氏物語 e, por extensão, no contexto de período Heian, como uma “estratégia agressiva oblíqua” (BARGEN, 1997, p. 7), uma possibilidade de as mulheres inseridas numa situação de dominação masculina e poliginia — para as quais seria impensável questionar os dogmas sociais, quanto mais expressar de maneira direta e enfática seus descontentamentos — exporem suas angústias de uma forma ritualizada e socialmente aceita. Tal consideração

objeto que teve sua alma (*mono もの*) transformada em algo assustador, inexplicável, misterioso ou fascinante (*ayashii* 怪しい). Assim, a ideia de possessão espiritual no imaginário japonês seria associada a essa “alma distorcida” (frequentemente pelo ressentimento).

acrescenta uma dimensão mais feminista à possessão, comumente interpretada por estudiosos do *Genji Monogatari* e da cultura de sua época como uma mera manifestação da natureza ciumenta e vingativa das mulheres — perspectiva que se baseia em certas noções budistas e confucionistas⁷.

É possível encontrar evidências de que a escritora compartilha da visão mais nuançada do *mononoke* e compreende a relativa importância desse elemento para a psique japonesa feminina. No contexto da obra, o *mononoke* é, ao mesmo tempo, uma estratégia política baixa de Michinaga para difamar Teishi e amedrontar o imperador, e uma maneira de Teishi retomar a sua hegemonia afetiva sobre o imperador.

Sem dúvida, a teorização de viés feminista também tem muito a ganhar e a contribuir com a leitura não só de *Namamiko Monogatari*, mas de diversas obras de Enchi, que não raramente possuem a própria palavra “mulher” (*onna* 女) em seus títulos. É o caso de *Onnazaka* 女坂 (de 1957) e de *Onnamen* 女面 (de 1958), traduzidas para o inglês sob os títulos respectivos de *The Waiting Years* e *Masks* — com uma interessante omissão da palavra que têm em comum no original⁸. Evidentemente esse detalhe sozinho não nos revela o que pode haver de feminista em sua escrita, uma vez que literatura feita por mulheres ou sobre mulheres não necessariamente é feminista, mas Enchi expressa — tanto em sua ficção, como em seus ensaios — críticas claras a respeito da posição que a mulher japonesa ocupava na sociedade, mesmo quando pertencia a uma classe privilegiada, como é o caso da imperatriz Teishi, da imperatriz-retirada Senshi e da imperatriz Shôshi. Contudo, a autora evita representar a opressão que essas três personagens sofrem por seu gênero de forma simplista. Elas são, sim, peças de um jogo político que suprime suas individualidades e as reduz às suas capacidades reprodutivas, mas também jogam e resistem dentro das possibilidades que têm: a imperatriz-retirada exerce o poder que lhe restou (a influência materna sobre o imperador Ichijô) para determinar qual ramo do clã tomará as rédeas do governo; a imperatriz Shôshi, filha de

⁷ Esse pensamento pode ser ilustrado com uma citação do *Onna Daigaku* 女大学, “Grandes ensinamentos às mulheres”, livro didático neoconfucionista japonês de autoria desconhecida do século XVIII: “A mulher tem a qualidade do *yin* (passividade). [...] A mulher tem cinco máculas em sua natureza. Ela é desobediente, propensa à raiva, difamadora, invejosa e estúpida” (SIEVERS, 1983, p. 5). No budismo, o mesmo princípio aparece no termo *goshô* 五障, os cinco obstáculos que impediriam as mulheres de alcançar a iluminação. A expressão comum “*onna wa gô ga fukai* 女は業が深い”, “as mulheres são irredimíveis”, também advém dessa ideia budista, sendo literalmente traduzida como “o carma [gô 業] das mulheres é profundo”.

⁸ No caso de *Onnazaka*, tal supressão ainda encontra uma justificativa no fato de que o título alude ao caminho menos íngreme que leva a um templo ou santuário em terreno elevado, ou seja, a “mulher” da expressão tem um uso figurativo de difícil tradução no inglês.

Michinaga, também participa ativamente do espetáculo final organizado por seu pai. Teishi, por sua vez, é apresentada como a única pessoa capaz de enfrentar Fujiwara no Michinaga, o homem mais poderoso da época; apesar de sua derrota política, a imperatriz triunfa não apenas por seu amor (recíproco) pelo imperador — que a torna mais do que uma simples ferramenta de perpetuação da linhagem e do poder —, mas pela sensibilidade e pela serenidade que faltam ao conselheiro-mor.

O romance em si parte de uma premissa instigante para a teorização feminista: discutir todas essas dinâmicas de poder levando em conta essa mulher histórica que teve sua voz abafada por sua sociedade e por todo o drama dos eventos que a cercaram: a imperatriz Teishi. A trama ousa perguntar o que ela diria se lhe fosse dado o alcance para falar, ao mesmo tempo em que a ambiguidade da narrativa (e do episódio de possessão que miniaturiza o cerne temático da obra) evita arrogar à obra de Enchi o direito de falar por ela — da mesma forma que o acesso que temos ao seu discurso pode ser entendido como o acesso que temos ao discurso da médium: provavelmente um eco distante de sua verdadeira voz, entreouvido por um breve momento, em meio a farsas e paráfrases legítimas. E, não por acaso, essa possibilidade de se fazer ouvir não surge de um homem, e sim de uma outra mulher, que por muito tempo não fez muito mais do que simplesmente ouvi-la.

Há, ainda, um ponto de vista alternativo sobre a questão da possessão espiritual que nos interessa bastante: aquele que é sugerido por Pounds (1990) ao analisar a mesma temática no romance *Onnamen*:

O aspecto crucial em “Um Relato do Santuário Campestre”, contudo, é menos o autorretrato de Mieko, e mais o retrato que o ensaio nos oferece da autora do Genji, Murasaki Shikibu, o que nos indica que o ensaio de Mieko — e por extensão o romance de Enchi — não diz tanto respeito a traços de ciúmes e rancor, mas a traços de criatividade. (POUNDS, 1990, p. 176, nossa tradução)⁹

Pounds argumenta que, nesse outro romance, o ensaio fictício escrito pela personagem citada, Mieko, defende a ideia de que a célebre manifestação do *mononoke* da dama Rokujô pode ser visto não necessariamente como reflexo de sua natureza vingativa, mas como o espírito manifesto de sua *energia criativa* acumulada. Assim, é estabelecida uma relação entre os conceitos de médium e artista, e entre possessão espiritual e produção artística. Essa associação entre a médium/sacerdotisa e a arte não é imotivada nem inédita; dentre as diversas funções das *miko* japonesas, a performance de música ou dança destinada aos deuses (denominada *kagura*)

⁹ O ensaio referido, “Um Relato do Santuário Campestre” é outro exemplo da experimentação de Enchi com documentos fictícios em sua obra. Trata-se de um texto escrito pela personagem Mieko sobre o *Genji Monogatari*.

figura entre as mais importantes. Em um artigo que questiona o que há por trás do aparente declínio histórico dessa classe de mulheres, Lori Meeks faz uma observação interessante:

Muitos textos antigos descrevem a *kagura*, bem como outras artes associadas às *miko*, como uma atividade que tinha intenção de atrair os deuses para dentro do corpo da médium. Além de sua função de atração dos deuses, a *kagura* também era vista como uma expressão dos próprios deuses, pois dizia-se que seus sons e movimentos seriam um reflexo da experiência de possessão por espírito. Assim, uma performance bem-sucedida de *kagura*, podia ser considerada tanto uma forma de iniciação à possessão por espírito como uma prova de que esta já havia sido concretizada. (MEEKS, 2011, p. 220, nossa tradução)

Em outras palavras, a relação entre performance artística e possessão/incorporação tem precedentes — ainda que a própria Meeks nos lembre de que historicamente não há registros conhecidos de sacerdotisas-escritoras (2011, p. 212)¹⁰.

Essa perspectiva é bastante rica — e apropriada à temática da tradução. Se na analogia de Enchi a artista pode ser vista como uma médium que incorpora a energia criativa e a manifesta como uma produção artística, então é possível pensar também numa interpretação em que a tradutora (especialmente a literária) é como uma médium: incorpora a energia criativa (a voz) do outro e a manifesta em sua própria performance. Há indícios em *Namamiko Monogatari* que apoiam essa interpretação: um deles é a relação da aia Kureha com as velhas noções de fidelidade e traição. Há de se lembrar também que a própria Enchi foi tradutora, tendo traduzido para o japonês moderno, entre outras obras de literatura clássica, o próprio *Genji Monogatari*.

Dessa forma, acreditamos que a tradução dessa obra e a apresentação de sua autora sejam essenciais para o enriquecimento de discussões sobre literatura, tradução e feminismo. A multiplicidade de questões possíveis pede que ambas se façam conhecidas para poderem ser devidamente apreciadas e analisadas.

¹⁰ Há de se ressaltar que embora essa noção seja relativamente válida para literatura em prosa, há inúmeros exemplos de poesia escrita por sacerdotisas.

2 CONTEXTOS DE AUTORIA E OBRA

Esta seção se divide em duas partes: uma apresentação da autora e uma introdução sobre o contexto histórico da obra.

Escrever uma pequena biografia de Enchi Fumiko sem cair nas armadilhas comuns de supervalorizar a interpretação da obra em função de sua autora não é uma tarefa simples, ainda mais partindo-se de uma narrativa da natureza da analisada, em que a autoria é justamente um aspecto em questão. É preciso entender, antes de tudo, que apesar de o livro ser produto de intenções, inquietações, experiências, visões de mundo de uma pessoa real, ele também é uma experiência em si; uma tentativa de imaginar e descrever coisas que a autora conhece ou não, de lidar com ideias que a autora concorda ou não.

O conceito de “morte do autor” de Barthes (2004) nos é atraente pois sabemos que recuperar um sentido único, centrado na intenção autoral, não só é impossível como também empobrece nossa leitura. Para contrapor o ideal do gênio autoral, o próprio Barthes traz à tona que “nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’” (BARTHES, 2004, p. 58). Essa afirmação é particularmente interessante ao nosso contexto, e gostaríamos de partir dela para pensar esta discussão. Considerar Enchi como “o gênio” por trás de *Namamiko Monogatari* com certeza contradiz o próprio teor da história, que brinca com autorias desconhecidas e prováveis, autoridades que manipulam vozes alheias e citações verdadeiras recortadas e coladas em meio a falsas citações. Sendo assim, e se pensarmos no papel de Enchi como a *miko* — a médium/sacerdotisa/xamã — que realiza sua própria performance?

A questão é que admirarmos sua técnica narrativa não implica ignorarmos nossa curiosidade a respeito da mediadora. Mesmo a história de *Namamiko Monogatari* se centra na médium — não em sua performance, que só acontece no capítulo final. Refletir sobre o autor não significa necessariamente “fechar a escritura” (BARTHES, 2004, p. 63). Contanto que nossa apreciação do texto não dependa de supostos paralelos rígidos entre a vida e as crenças da escritora, é possível, sim, expandir a leitura com base em sua biografia. Ademais, esta obra em especial usa aspectos da biografia de Enchi com o propósito de construir uma narradora que é uma espécie de *doppelgänger* da escritora Enchi Fumiko para lhe conferir a autoridade histórica e disfarçar o caráter fictício do manuscrito “*Namamiko Monogatari*”. Sendo assim, falemos dessa mediadora da obra.

2.1 ENCHI FUMIKO

Enchi Fumiko 円地文子 ou Ueda Fumi 上田富美 nasceu em 2 de outubro de 1905 (Era Meiji¹¹), em Asakusa, Tóquio, filha de Ueda Tsuruko e Kazutoshi. Era a caçula de três irmãos, sendo um irmão mais velho, Kotobuki, e uma irmã do meio, Chiyo. Outra figura importante na casa de sua família era a avó paterna, Ine. Essa informação genealógica nos traz a primeira questão a permear a crítica de sua obra: seu pai, Ueda Kazutoshi, lembrado como um grande linguista de seu tempo e como pupilo de Basil Hall Chamberlain — além de herdeiro da coleção do filólogo inglês —, é tido como a principal influência de Fumiko, sobretudo por sua vasta biblioteca, seu apoio em relação às ambições literárias da filha e sua suposta predileção pela caçula. No entanto, a avó Ine também marca consideravelmente sua infância e seus interesses, levando a neta ao teatro e lhe contando histórias de terror, *kaidan* 怪談, do período Edo. Mais tarde, Ine viria a se tornar inspiração, inclusive, para o romance *Onnazaka*.

A pesquisadora Yoshinaga comenta que a tendência da crítica masculinista a associar a maior parte da sua “bagagem literária” à figura paterna faz parte de uma tendência no pós-guerra de certos críticos associarem a figura do Japão com a de uma mulher (violentada), e de associarem a “Mulher” (como conceito abstrato) com a tradição, a pré-modernidade, a primitividade — ao mesmo tempo em que mantêm mulheres reais fora do seu círculo literário e perpetuam ideais patriarcais que colocam a figura do homem como o detentor da razão e do conhecimento. Em suas palavras:

A ênfase deles na primazia da própria genealogia familiar certamente ilustra suas inclinações a estabelecerem uma metanarrativa trans-histórica da literatura japonesa. Assim como Enchi Fumiko era uma *filha* de Ueda Kazutoshi (o fundador da disciplina de linguística japonesa), a literatura de Enchi, independentemente de quanto fosse “não tradicional”, era vista como uma filha legítima da literatura clássica japonesa: todas as mulheres talentosas eram “filhas de seus pais”; o conhecimento clássico de Enchi veio do seu *pai*, não de outras fontes ilegítimas; qualquer fenômeno novo na literatura do pós-guerra é o filho ilegítimo da tradição japonesa, e assim por diante. Esse é o mesmo motivo pelo qual a maioria dos críticos tendia a ignorar a inclinação de Enchi ao socialismo e sua imersão considerável em literatura estrangeira, enquanto sempre enfatizavam sua imersão nos clássicos. (YOSHINAGA, 2001, p. 68, nossa tradução)

Isso, claro, não significa dizer que, para a autora, o apoio e a biblioteca de seu pai não tiveram importância em sua formação; em escritos autobiográficos, Enchi sempre destaca o

¹¹ Era Meiji 明治時代 (1868–1912) foi o período de reinado do imperador Meiji, em que a política voltou a se centrar na figura do imperador — e não mais do xogum, o ditador militar. Também se caracterizou pela abertura dos portos japoneses aos estrangeiros, o que resultou num intenso intercâmbio e em modernizações no país, mas também em tensões proporcionadas pelo imperialismo estadunidense e europeu.

quanto o carinho de Kazutoshi permaneceu invicto, se comparado ao de outros homens de sua vida, por exemplo (ENCHI et al. 2007). No entanto, diferente do que Mikals-Adachi sugere ao dizer que em sua obra ela evita “descrever o relacionamento entre pai e filha em detalhes, de forma positiva ou não” (MIKALS-ADACHI, 2001, p. 198), isentando das críticas a principal figura do patriarcado, consideramos que Enchi faz, sim, sua crítica da figura paterna. Sua ausência de descrição não implica numa ausência de reflexão; é necessário lembrar que, no contexto estético japonês, o espaço em branco e o silêncio também tem certa eloquência¹².

A vida escolar de Fumiko, segundo ela mesma, é marcada pela importunação dos colegas, por sua timidez e introversão — “quando entrei no colégio, eu era a vítima perfeita de implicâncias” (ENCHI et al., 2007, p. 23) —, por um desempenho mediano a satisfatório e por diversas faltas decorrentes da sua saúde frágil — “dos seis anos de Ensino Primário, devo ter faltado a mais de um terço das aulas” (ENCHI et al., 2007, p. 27). Por volta de 1917, aos doze anos, Fumiko desenvolve um interesse por Tanizaki Jun’ichirô (1886–1965) e começa a ler o *Genji Monogatari*. No ano em que se forma da escola primária (1918), também se interessa pelas obras de Izumi Kyôka (1873–1939) e Nagai Kafû (1879–1959) e escritores como Edgar Allan Poe (1808–1849) e Oscar Wilde (1854–1900).

Em 1922, aos dezessete anos, Fumiko abandona a educação formal feminina, que na época privilegia questões domésticas e de etiqueta, e, com o apoio de seu pai, busca tutores de chinês clássico, inglês e francês, além de passar a frequentar a biblioteca de Ueno para se concentrar em estudar dramaturgia. Em 1924, assiste a uma palestra de Osanai Kaoru (1881–1928), dramaturgo fundador do *shingeki* 新劇 — uma forma de teatro moderno —, que a deixa impactada. Mais tarde, viria a frequentar o curso dele e teria três peças encenadas no Pequeno Teatro de Tsukiji fundado por ele em 1924. Durante a metade final da década de 1920, ela viria a conhecer vários escritores do movimento proletário, como Hirabayashi Taiko (1905–1972), de quem foi amiga por toda a vida, Hayashi Fumiko (1903–1951) e Kataoka Teppei (1894–1944), com quem teria um romance.

Chieko Mulhern (1994) divide a carreira de Enchi em três principais facetas: dramaturga, contista e romancista — embora possamos acrescentar a essa lista de atribuições tradutora,

¹² Na própria obra que analisamos nesta pesquisa, vemos uma crueldade implícita na relação de pai e filha dentro do sistema político da época, em que Kaneie (pai de Senshi), Michitaka (pai de Teishi) e principalmente Michinaga (pai de Shôshi) usam suas respectivas filhas para assegurarem o poder para si, passando por cima de suas individualidades (a fim de agradar o imperador em exercício) e tirando vantagem de suas capacidades reprodutivas. Mesmo que Enchi não descreva diretamente a relação entre esses personagens, uma leitura atenta do texto (e desse aparente “vazio”) permite inferir a crítica.

editora e ensaísta. Sua primeira obra publicada foi o drama *Furusato* ふるさと, “Terra natal” (1926). A maior parte de sua produção literária até 1934 foi de peças teatrais. Em 1928, com a publicação da peça *Banshun sôya* 晩春騒夜, “Noite conturbada em fim de primavera”, na revista *Nyonin Geijutsu* 女人芸術, ela para de usar seu nome de nascença, Fumi 富美, e começa a assinar as obras como Fumiko 文子 (literalmente, “criança do texto”). Outras peças representativas desse período são *Kanojo no jigoku* 彼女の地獄, “O inferno dela” (1931) e *Arashi* あらし, “Tempestade” (1934).

Em 1930, a autora se casa com o jornalista Enchi Yoshimatsu (1895–1972), num casamento arranjado por um colega de seu pai; mais ou menos na mesma época, ela se afasta de seus conhecidos do movimento proletário. Mikals-Adachi (2001) diz que embora Fumiko nunca explique suas motivações para esse afastamento e para o casamento, é possível inferir por obras posteriores que seu propósito foi proteger o nome de seu pai de possíveis escândalos. É importante lembrar que o Japão na época passava por uma escalada de repressão: em 1925, com o início do sufrágio (masculino), uma revisão na lei introduziu os chamados “crimes ideológicos”, *shisô hanzai* 思想犯罪, o que resultou numa caçada a vários indivíduos e organizações considerados subversivos, inclusive movimentos que lutavam pelo sufrágio feminino (COUTTS, 2006). Mesmo no pós-guerra, com a ocupação americana e num contexto de Guerra Fria, é fácil compreender os problemas envolvidos em se associar aos movimentos proletários. Yoshinaga observa:

A simpatia de Enchi por pessoas marginalizadas na sociedade japonesa adveio do contato que ela teve com aqueles intelectuais de esquerda. Entretanto, suas preocupações e seu compromisso com questões sociopolíticas não são discutidos por seus críticos. Assim, o prêmio da Ordem Cultural é destacado em suas biografias, reforçando sua imagem como uma escritora da “tradição”, mas não foi feita uma análise maior do seu envolvimento com esses escritores proletários ou das suas preocupações sociopolíticas. (YOSHINAGA, 2001, p. 6, nossa tradução)

A pesquisadora sugere que Enchi não necessariamente se afastou dos seus ideais, mas que a crítica se recusou a analisar esse lado mais engajado da prosa da escritora, tomando seus temas mais “espinhosos” como reflexos de sua vida pessoal.

A união com Yoshimatsu aparentemente tinha como condição expressa que ela pudesse continuar escrevendo, algo que na prática encontrou obstáculos, como se percebe pelo hiato de dois anos após a ocasião; a autora era franca quantos às dificuldades do seu casamento, mas

confessou em certo ponto que não tinha coragem de pedir o divórcio e viver sozinha (KONCILJA, 1994). De qualquer modo, em 1932, aos 27 anos, ela dá à luz uma filha, Motoko.

Por meio de Kataoka Teppei, em 1935, Enchi se junta a um grupo de romancistas chamado Nichireki, onde se aproxima mais da escritora Hirabayashi Taiko, e passa a se concentrar em escrever contos e romances. Algumas obras representativas desse período são *Sanbun ren'ai* 散文恋愛, “Amor em prosa” (1936), *Genzai* 原罪, “Pecado original” (1938), *Rengoku no rei* 煉獄の霊, “Almas no purgatório” (1938) e *Onna no fuyu* 女の冬, “O inverno da mulher” (1939).

O final dos anos 1930 e início dos anos 1940 lhe trazem algumas dificuldades e tragédias pessoais, como a morte de seu pai em 1937, e a descoberta de um câncer de mama que leva a uma mastectomia em 1938. Ainda em processo de recuperação da cirurgia, Enchi acaba enfrentando a tuberculose. Na década de 1940 — durante a guerra e mesmo depois dela —, a autora encontra dificuldades de publicar suas histórias. Em 1945, sua casa em Tóquio é destruída por um ataque aéreo, e ela vai para Nagano morar temporariamente com a mãe, Tsuruko. Em 1946, ela descobre um câncer uterino e tem que se submeter a outra cirurgia, uma histerectomia; no pós-operatório, acaba tendo complicações devido a uma pneumonia e permanece hospitalizada por mais cinco meses.

Por questões econômicas, nos anos finais da década, Enchi acaba se voltando à ficção infanto-juvenil e a adaptações de clássicos para meninas. Embora continue escrevendo seus contos, ela enfrenta diversas rejeições de editoras; é sua amiga Hirabayashi quem a apoia e incentiva nessa época difícil. Em 1950 e 1951, surgem algumas de suas traduções/adaptações, como *A dama de espadas*, de Aleksandr Púchkin, *Guilherme Tell*, de Friedrich Schiller e *Konjaku Monogatari* 今昔物語 “Narrativas em que o agora é passado”, coletânea clássica japonesa de contos de autoria desconhecida.

Nas décadas de 1950 e 1960, finalmente a escritora se consolida como contista e romancista. Em 1949, aos 44 anos, publica *Ajisai* 紫陽花, “Hortênsias”, na revista *Shôsetsu Sanmyaku* 小説山脈, que viria a ser o primeiro capítulo do romance *Onnazaka* 女坂, concluído e publicado na íntegra em 1957 — e vencedor do Prêmio Noma do mesmo ano.

Em 1953, escreve o conto *Himójii Tsukihi* ひもじい月日, “Tempos de fome”, pelo qual recebe no ano seguinte o Prêmio de Escritoras Literárias, *Joryû Bungakushashô* 女流文

学者賞¹³, organizado pela Associação de Escritoras Literárias, *Joryû Bungakushakai* 女流文学者会 desde 1949.

Em 1955, a autora publica na revista *Bungei* 文芸 os primeiros capítulos do romance *Ake o ubau mono* 朱を奪うもの, “Aquele que rouba o escarlate”, concluído em 1956. Esse romance e as novelas *Kizu aru tsubasa* 傷ある翼, “Asa ferida” (1960), e *Niji to shura* 虹と修羅, “Arco-íris e carnificina” (1965), considerada a sua trilogia autobiográfica, renderam-lhe em 1969 o Prêmio Tanizaki, *Tanizaki Jun'ichirôshô* 谷崎潤一郎賞.

Da década de 1950 ainda destaca-se *Otoko no hone* 男のほね, “Ossos de homens” (1956); *Yô* 妖, “Encantamento” (1956) — que conta com uma tradução para o português (a única da autora até o momento) feita por Donatella Natili em 2007 pela ocasião do centenário de imigração japonesa no Brasil (ENCHI, 2007) —; *Nise no en, shûi* 二世の縁 拾遺, “Laço de duas vidas – uma coleção” (1957); *Hanachirusato* 花散里, “O vilarejo das flores dispersas” (1958); e *Onnamen* 女面, “Máscaras de mulher” (1958), que recebeu uma tradução de Juliet Winters Carpenter para o inglês em 1983. Em 1956, Enchi também traduziu *Ugetsu Monogatari* 雨月物語, “Contos da chuva e da lua”, de Ueda Akinari (1734–1809) para o japonês moderno.

A obra representativa da década de 1960 é, sem dúvida, *Namamiko Monogatari* なまみこ物語, “A história de uma médium irresoluta”, publicada integralmente em 1965. Durante essa década, Enchi publicou diversos contos e novelas, entre os quais destacamos: *Onna o ikiru* 女を生きる, “Viver como mulher” (1960); *Minami no hada* 南の肌, “Cúteis do sul” (1961); *Hokuro no onna* ほくろの女, “A mulher da verruga” (1962); *Onna no mayu* 女の繭, “Casulo de mulher” (1962); *Mekura oni* めくら鬼, “Ogro cego” (1962); *Ningyô shimai* 人形姉妹, “Irmãs bonecas” (1964); *Komachi hensô* 小町変相, “Disfarce de Komachi” (1965); e

¹³ A partir de 1961, a premiação passou a ser organizada pela editora Chûôkoron, e seu nome mudou para Prêmio de Literatura Feminina, *Joryû Bungakushô* 女流文学賞.

Kikuguruma 菊車, “Vagão de Crisântemos” (1967). Um aspecto interessante da sua obra nesse período são adaptações de roteiro para novelas televisivas, como é o caso de *Ningyô no ie* 人形の家, “A casa de bonecas” (1960), uma adaptação da peça de Ibsen.

Em 1964, a escritora vai com Hirabayashi a Oslo (Noruega), e depois passa quarenta dias viajando pela Europa. Em 1967, ela começa o processo de tradução do *Genji Monogatari*, que dura seis anos, de modo que sua produção de contos e romances diminui nessa época, embora escreva diversos ensaios relacionados à sua tradução. Em 1969, Enchi descola a retina e tem que se submeter a uma cirurgia que a deixa sem enxergar por mais de um mês; depois disso, em 1973, ela passaria por outra cirurgia nos olhos e não recuperaria sua visão totalmente, tendo que ditar suas obras seguintes para um assistente. Obras representativas dessa década são os contos *Hebi no koe* 蛇の声, “Vozes de cobras” (1970), e *Yûkon* 遊魂, “Alma errante” (1970) — que formam uma trilogia com *Kitsunebi* 狐火, “Fogo fátuo” (1969) — e as novelas *Saimu* 彩霧, “Névoa colorida” (1976), e *Shokutaku no nai ie* 食卓のない家, “Uma casa sem mesa de refeições” (1978).

Apesar dos problemas de saúde que reduzem sua produção literária nos anos 1970, Enchi continua ativa e escrevendo e publicando diversos ensaios e análises até o ano de sua morte devido a problemas cardíacos em 1986.

Mulhern resume bem o seu legado:

O seu nível de erudição é formidável, o escopo de sua pesquisa é extenso e a força de sua imaginação é hercúlea. [...] Uma de suas conquistas mais significativas foi encontrar uma voz literária própria, que faz uma homenagem consciente às vozes pioneiras de escritoras do período Heian. Ao explorar suas obras por inspirações artísticas, ela fez um papel de médium, conjurando as memórias delas para leitores modernos, mas, com frequência, universalizando (ou subvertendo, como pode ser o caso) a mensagem original para adaptá-la às necessidades de uma mulher do século XX. (MULHERN, 1994, p. 46, nossa tradução)

Sem dúvidas, podemos notar algumas temáticas que pontuaram sua vida retratadas em suas obras, mas é importante observar que — ao contrário do que muitos críticos já disseram sobre ela (Cf. Yoshinaga, 2001, p. 50–78) — suas histórias vão muito além da questão autobiográfica. Elas dialogam com a própria literatura e mesmo com certos contextos históricos.

A seguir, tratamos do contexto histórico como o qual Enchi joga ao compor *Namamiko Monogatari*.

2.2 O PERÍODO HEIAN

O período Heian 平安時代, que serve de pano de fundo para a narrativa de *Namamiko Monogatari*, é uma fase da história japonesa que se inicia em 794, com a transferência da capital imperial para Heian-kyô (onde hoje fica Quioto), e termina em 1185, com a tomada de poder pela classe guerreira e o início do xogunato Kamakura. Quioto continuaria sendo a sede da corte imperial até a Era Meiji — iniciada em 1868 —, mas o poder político efetivo se concentraria nas mãos de generais militares por quase sete séculos, com as sedes do xogunato mudando-se para Muromachi e depois para Edo, a atual Tóquio.

Considerada a era clássica da história japonesa, essa época se destaca pela consolidação de uma burocracia governamental aos moldes chineses (já implementada no período anterior) e por uma grande produção cultural centrada na aristocracia e em seus valores estéticos. A seguir, destacamos algumas características importantes para a compreensão da obra.

2.2.1 Política, hierarquias e casamentos

A organização do governo imperial do período Heian se baseia no sistema denominado *ritsuryô* 律令, estabelecido com a promulgação de códigos penais (*ritsu*) e administrativos (*ryô*), como Taihō 大宝, em 701, e Yōrō 養老, em 757. Esses códigos imitam e adaptam o modelo burocrático chinês das dinastias Sui (581–618) e Tang (618–907), centralizando o governo na figura do imperador e distribuindo todos os funcionários públicos em uma hierarquia de 30 escalões ou graus, os *ikai* 位階, sendo o primeiro escalão o mais alto e o quinto o mais baixo entre a nobreza — abaixo dele ficavam vassalos e servos.

Na obra, essa estrutura pode ser observada em dois pontos: na referência a Takashina no Naritada, o avô materno da imperatriz Teishi, que é chamado de “neófito¹⁴ do segundo escalão” — no original, *nii no shinbochi* 二位の新発意 — e numa citação de **O livro do travesseiro**, em que a narradora se refere a funcionários do quinto escalão — que eram vistos com um certo desdém pelas damas mais nobres. A compreensão dessa hierarquia é fundamental para se entender as relações de poder na literatura da época.

¹⁴ Isto é, um monge recém-convertido.

Ainda nesse sistema, a administração imperial era dividida em duas seções maiores: o Departamento de Assuntos Divinos (*Jingikan* 神祇官) e o Grande Conselho de Estado (*Daijōkan* 太政官). O *Jingikan*, como seu nome sugere, era responsável pela parte da administração relacionada aos preceitos e ritos religiosos — tanto do xintoísmo imperial, como do budismo e do taoísmo, que orientava desde questões espirituais (como exorcismos) à confecção de calendários, por exemplo. Já o *Daijōkan*, dividido em oito ministérios, detinha o poder político maior e cuidava da administração de praticamente todas as outras questões governamentais.

O cargo mais alto do conselho era o *dajōdaijin* 太政大臣, que traduzimos como primeiro-ministro. No contexto da narrativa, o cargo se refere a Kaneie, pai da imperatriz-retirada Senshi e dos irmãos Michitaka, Michikane e Michinaga.

Abaixo dessa figura, o conselho ainda era composto por: ministro da Esquerda (*sadaijin* 左大臣), ministro da Direita (*udaijin* 右大臣), ministro do Centro (*nai daijin* 内大臣), e por três níveis de conselheiros, o alto-conselheiro (*dainagon* 大納言), o médio-conselheiro (*chūnagon* 中納言) e o baixo-conselheiro (*shōnagon* 少納言). Nesse sistema, “Esquerda”, “Direita” e “Centro” não se referiam à posição política ou geográfica; eram meras convenções herdadas da burocracia chinesa. O ministro da Esquerda, no entanto, tinha um pouco mais de poder, pois era encarregado dos quatro ministérios mais prestigiosos: o Ministério dos Assuntos Centrais (*Nakatsukasashō* 中務省), o Ministério do Cerimonial (*Shikibushō* 式部省), o Ministério da Administração Civil (*Jibushō* 治部省) e o Ministério de Assuntos do Povo (*Minbushō* 民部省). Já o da Direita era responsável pela superintendência do Ministério de Assuntos Militares (*Hyōbushō* 兵部省), do Ministério de Assuntos da Justiça (*Gyōbushō* 刑部省), do Ministério do Tesouro (*Ōkurashō* 大蔵省) e do Ministério da Casa Imperial (*Kunaishō* 宮内省). O ministro do Centro comandava os conselheiros.

O título que traduzimos como “conselheiro-mor”, *kanpaku* 関白, na verdade, é algo à parte dessa hierarquia, sendo uma denominação para o regente, *sesshō* 摂政 do imperador após a maioria deste, uma prática que se consolida no reinado do imperador Suzaku (r. 930–946).

Esse cargo, ocupado pelo avô materno do imperador, é efetivamente o mais poderoso do império, pois o regente toma decisões pelo imperador enquanto este é criança e continua exercendo sua influência sobre ele na vida adulta.

Em *Namamiko Monogatari*, Michitaka (filho mais velho do patriarca Kaneie e pai de Teishi) começa como ministro do Centro e é promovido a conselheiro-mor com a morte de Kaneie. Korechika e Takaie, os irmãos de Teishi, assumem respectivamente os cargos de ministro do Centro e médio-conselheiro (antes de serem demovidos e exilados) — e o fato de Korechika ter se tornado ministro antes do tio, Michinaga, é algo trazido à tona pela imperatriz-retirada como uma afronta. Ao longo da narrativa, Michinaga também é referido por diversos cargos: capitão da Direita da Guarda do Portal, capitão da Esquerda, ministro da Esquerda (cargo que ele ainda ocupa quando é nomeado conselheiro-mor do imperador), intendente do palácio da imperatriz.

As consortes do imperador também são hierarquizadas: enquanto Genshi e Gishi, as duas damas imperiais que Michinaga traz ao palácio para tentar distrair o imperador Ichijô, são simplesmente “consortes”, *nyôgo* 女御, a primeira consorte, Teishi, é referida como “imperatriz”, *chûgû* 中宮. Quando instala sua filha Shôshi como consorte do imperador, Michinaga também atribui a ela o título de imperatriz (*chûgû*), promovendo Teishi a um título especialmente criado para ela: *kôgô* 皇后, que traduzimos como “primeira-imperatriz”¹⁵.

Essas menções constantes a cargos não são por acaso; Enchi procura emular uma característica própria da literatura Heian ao se referir preferencialmente aos títulos dos personagens, em vez de seus nomes próprios — algo que nem sempre é seguido na nossa tradução pela possibilidade de se confundir personagens cujos títulos se modificam ao longo da trama.

O poder dos Fujiwara, em resumo, é assegurado por uma tática que se baseia no patriarca casar suas filhas com os imperadores, esperar príncipes herdeiros dessas uniões, assumir a regência desses príncipes na infância e se tornar conselheiro-mor na maioridade dos imperadores — passando o cargo para os próximos patriarcas do clã, em geral seus filhos mais velhos —, repetindo o ciclo indefinidamente.

¹⁵ Nessa nomenclatura de consortes e imperatrizes, optamos por traduções diferentes das escolhidas pelas tradutoras de **O livro do travesseiro** (2013), onde *nyôgo* ficou “Dama Imperial”, *chûgû* ficou “Consorte Imperial” e *kôgô* ficou “Imperatriz”. No nosso texto, sentimos a necessidade de diferenciar os três conceitos elevando o título mais atribuído a Teishi (e depois a Shôshi) na obra.

É interessante notar que a sucessão imperial japonesa (**Tabela 1**) não é sempre direta de pai para filho; por vezes, um imperador é antecedido ou sucedido por um irmão ou primo. É o caso do imperador Ichijô, antecedido pelo imperador Kazan e sucedido pelo imperador Sanjô, ambos seus primos — filhos do imperador Reizei. Na narrativa, fica claro que Kaneie, realizou uma manobra política para que o imperador Kazan se aposentasse cedo, a fim de empossar seu neto, o imperador Ichijô o quanto antes.

Tabela 1 - Sucessão de imperadores do período mencionado em *Namamiko Monogatari*

Ordem numérica	Imperador	Nascimento e morte	Reinado	Mãe e pai
62	Murakami	926-967	946-967	Fujiwara no Onshi e imperador Daigo
63	Reizei	950-1011	967-969	Fujiwara no Anshi e imperador Murakami
64	En'yû	959-991	969-984	Fujiwara no Anshi e imperador Murakami
65	Kazan	968-1008	984-986	Fujiwara no Kaishi e imperador Reizei
66	Ichijô	980-1011	986-1011	Fujiwara no Senshi e imperador En'yû
67	Sanjô	976-1017	1011-1016	Fujiwara no Chôshi e imperador Reizei
68	Go-Ichijô	1008-1036	1016-1036	Fujiwara no Shôshi e imperador Ichijô
69	Go-Suzaku	1009-1045	1036-1045	Fujiwara no Shôshi e imperador Ichijô

Fonte: Adaptado de SHIVELY; MCCULLOUGH (1999, p. 52).

Michinaga é tido como o mais bem-sucedido patriarca do clã Fujiwara por ter conseguido casar quatro de suas filhas com imperadores, assegurando para si o total controle do governo por um longo período: Shôshi, sua filha mais velha, se casa com o imperador Ichijô e dá à luz dois futuros imperadores, Go-Ichijô e Go-Suzaku. Mais tarde, Michinaga ainda casa sua segunda filha, Kenshi (994–1027), com o imperador Sanjô (que sucede Ichijô), sua terceira filha, Ishi (999–1036), com o imperador Go-Ichijô, e sua quarta filha, Kishi (1007–1025), com o imperador Go-Suzaku.

Nos capítulos finais de *Namamiko Monogatari*, os personagens refletem acerca da suposta felicidade da imperatriz Shôshi ao se tornar mãe de dois futuros imperadores, pois o

conhecimento histórico da sucessão e dessa genealogia complexa (beirando à incestuosa) nos deixa entrever que a “felicidade” de Shôshi a que a sociedade da época se referia era provavelmente muito mais a felicidade de Michinaga ao satisfazer sua sede de poder.

2.2.2 Arquitetura palaciana

O estilo arquitetônico típico do período Heian é o *shindenzukuri* 寝殿造, “construção com prédio principal”, que se caracterizava por uma série de pavilhões de teto alto interligados por corredores e passarelas cobertas. A construção principal — *shinden* 寝殿 (**Figura 1**) — tem uma estrutura característica, com um recinto central, *moya* 母屋, um aposento emparedado fixo, *nurigome* 塗籠, e um espaço ao redor do recinto denominado aqui como “galeria” — *hisashi* 庇 —, circundado por uma varanda externa, *sunoko* 簀の子.

Figura 1 – Modelo de construção principal (*shinden*) da arquitetura palaciana

Fonte: Adaptada de Yanajin33 (2014)¹⁶.

Eram estruturas bastante versáteis, que podiam ser divididas de diversas formas com o auxílio de biombos, divisórias móveis e cortinados. Em especial, o cortinado móvel, *kichô* 几

¹⁶ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saik%C5%AB_Historical_Museum_-_Display_item04_-_The_palace_of_Sai%C3%B4_-_Miniature_model.jpg. Acesso em 21 jun. 2021. A imagem original é a foto de uma maquete do Museu de História das Sacerdotisas de Ise, *Saigû Rekishi Hakubutsukan* 齋宮歴史博物館, situado na cidade de Meiwa, Japão.

帳 (**Figura 2**), era uma peça de mobiliário essencial aos costumes da época, pois as damas da aristocracia não mostravam os rostos diretamente aos seus interlocutores; elas conversavam com essa barreira de privacidade diante de si. Isso explica por que um dos aspectos do cortejo na época é o *kaimami* 垣間見, o ato de espiar, entrever — que Borgen (1997) também relaciona a uma espécie de violência. Esse aspecto violento fica claro no capítulo IV de *Namamiko Monogatari*, quando há a ameaça de os soldados invadirem o recinto em que a imperatriz Teishi se encontra; a atmosfera de pavor entre as damas de companhia expressa o drama da situação.

Figura 2 - Cortinado (*kichô*) em laranja no “*Murasaki Shikibu Nikki Emaki*”

Fonte: Tokyo National Museum (c2021)¹⁷.

¹⁷ Disponível em:

https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A12091&t=type&id=11&lang=ja.

Acesso em 21 jun. 2021. A imagem retrata a imperatriz Shôshi segurando o príncipe Atsuhira (futuro imperador Go-Ichijô) em seus braços, atrás do cortinado laranja. O homem na parte inferior da imagem seria avô do príncipe, Fujiwara no Michinaga.

Outra questão arquitetônica essencial para a leitura da obra é a compreensão da estrutura de pavilhões do palácio imperial interno, o *dairi* 内裏 (**Figura 3**), onde ficavam os aposentos do imperador e das consortes.

Figura 3 – Pavilhões principais do palácio imperial interno (*dairi*)

Fonte: Wikiyarou (2007)¹⁸.

A primeira construção central é o salão cerimonial, *Shishinden* 紫宸殿, adjacente ao salão de estar imperial, *Jijūden* 仁寿殿. Conectado diretamente ao salão cerimonial a oeste,

¹⁸ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DairiPlan.png>. Acesso em: 21 jun. 2021. A figura mostra um esquema simplificado das principais construções do palácio imperial interno.

ficava a ala privativa do imperador, *Seiryôden* 清涼殿, junto da qual estava a ala da consorte imperial, *Kôrôden* 後涼殿, onde ficavam as damas a serviço do imperador.

Ao norte do salão de estar imperial começava a chamada “ala feminina do palácio”, o *kôkyû* 後宮 (literalmente “palácio de trás”), composta por doze pavilhões onde residiam as consortes. O primeiro deles, ainda adjacente aos prédios centrais, era o salão de banquetes e recreações, *Shôkyôden* 承香殿 — onde foi instalada a consorte imperial Genshi. Acima dele, ficava o pavilhão da imperatriz e das consortes, *Jôneiden* 常寧殿, onde também eram realizadas as danças do festival de Gosechi. O prédio central mais ao norte do palácio interno era o salão de recepção oficial da imperatriz, *Jôganden* 貞觀殿. A leste desses, ficavam o “pavilhão da vista magnífica”, *Reikeiden* 麗景殿, e o “pavilhão do brilho anunciado”, *Sen'yôden* 宣耀殿, que abrigavam mais damas imperiais e damas do vestuário. Este último é mencionado na narrativa para se referir ao local onde estavam as consortes do príncipe Sanjô, o sucessor do imperador Ichijô.

A oeste dos prédios centrais, ainda nesse conjunto, ficam o pavilhão *Tôkaden* 登花殿 — onde Teishi se instala quando volta ao palácio após a morte do pai —, e o *Kokiden* 弘徽殿, que se liga diretamente à ala privativa do imperador — motivo pelo qual a imperatriz-retirada o ocupa no capítulo II, ficando espacialmente entre o imperador e Teishi, e também motivo pelo qual a consorte Gishi é instalada nele ao ser trazida para o palácio.

Da mesma forma, é fácil de entender por meio desse diagrama por que Michinaga acomoda sua filha no pavilhão *Fujitsubo* 藤壺, ou *Higyôsha* 飛香舎 — o que se liga mais diretamente aos aposentos noturnos do imperador. Essas construções nas extremidades abrigam as damas de companhia e damas da corte de escalões mais baixos. Todas têm um nome secundário relacionado às plantas de seus respectivos jardins, com exceção do *Shihôsha* 襲芳舎 ou *Kaminaritsubo* 雷鳴壺, o “pavilhão dos trovões”: o próprio *Fujitsubo* é o “pavilhão das glicínias”; acima dele, o *Gyôkasha* 凝華舎 ou *Umetsubo* 梅壺 é o “pavilhão das ameixeiras”; na extremidade leste, o *Shigeisha* 淑景舎 ou *Kiritsubo* 桐壺 é o “pavilhão das paulóvnias”; e abaixo dele, o *Shôyôsha* 昭陽舎 ou *Nashitsubo* 梨壺 é o “pavilhão das pereiras”.

2.2.3 Literatura Heian

O período Heian é considerado a “Era de Ouro” da literatura clássica, não só pelo imenso volume da produção literária, mas também pelas diversas inovações que surgem nela. Uma delas é o desenvolvimento de uma escrita silábica, que representa a gramática japonesa com mais precisão do que a ideogramática, adotada do chinês. Esse tipo de silabário, chamado na época de “escrita feminina”, *onnade* 女手, dissemina-se nos poemas, diários, ensaios e narrativas da época justamente pelas mãos de damas da corte — embora os homens também as utilizem em escritos pessoais, em contraponto às letras chinesas dos documentos oficiais. A própria criação do gênero *monogatari* 物語 — que incluía desde crônicas de base histórica a romances pontuados por poemas e coletâneas de contos — deve muito a essa nova forma de expressão, que permitia uma escrita mais fluida.

No entanto, independentemente do *status* elevado que esse gênero clássico alcança hoje em dia, as narrativas *monogatari*, em especial as de ficção, são vistas com certo desdém pelos intelectuais da época, devido à noção confucionista de que a prosa fictícia se relaciona à mentira e é, portanto, inferior à “verdade” dos documentos históricos. Bargaen nos lembra que “as escritoras de ficção em prosa vernácula do período Heian se viram envolvidas numa competição não declarada com acadêmicos homens que — oficialmente — tinham puro desprezo pelas ‘mentiras’ (*soragoto*) da ficção. A luta pela ‘verdade’ se tornou uma questão de gênero” (BARGEN, 1997, p. XVI, nossa tradução). A forma literária aprovada pelos intelectuais confucionistas era a poética, de modo que a poesia detém o prestígio na época, como se observa pelas inúmeras antologias poéticas e pelo papel dela na vida da corte. Isso não significa que homens também não se aventurassem pela narrativa de ficção, mas a ausência de reivindicação de autoria de diversos *monogatari* sugere uma certa desvalorização da forma.

Shirane observa que “a simpatia por perdedores políticos e a expressão de vozes alternativas são uma característica significativa do gênero *monogatari* que persiste no período medieval” (SHIRANE, 2006, p. 4), algo que mostra como Enchi homenageia essa literatura em *Namamiko Monogatari*. Outra característica importante é a presença de um narrador forte, que “descreve e comenta a ação de um ponto de vista subjetivo” (SHIRANE, 2006, p. 9), com visões em primeira e terceira pessoa misturadas.

Na obra, Enchi cita diretamente três obras do gênero: *Ise Monogatari* 伊勢物語, “Os contos de Ise”, *Eiga Monogatari* 栄花物語, “Uma história de esplendor”, *Ôkagami* 大鏡, “O

grande espelho”, e *Genji Monogatari* 源氏物語, “O romance do Genji” — além de **O livro do travesseiro**, *Makura no Sôshi* 枕草紙, que não é considerado esse tipo de narrativa em prosa, sendo pioneira do gênero hoje chamado *zuihitsu* 随筆, “ao correr do pincel”, uma prosa ensaística.

Ise Monogatari [ca. 947] é uma coletânea de autoria desconhecida de 125 contos com poemas que narram as desventuras de “um homem”, personagem sem nome que se supõe que seja o nobre Ariwara no Narihira (825–880), o maior poeta de seu tempo, idealizado como um herói lendário por ter sacrificado tudo em prol do amor e da poesia. Na obra de Enchi, é citado o episódio no qual a alta-sacerdotisa do santuário de Ise faz uma visita noturna ao protagonista. O propósito primário da narradora é comentar sobre a aparente liberdade sexual das sacerdotisas xintoístas — em contraponto à abstinência das monjas budistas e freiras católicas.

O outro *monogatari* referido e citado na maior parte do texto é *Eiga Monogatari*, uma crônica histórica centrada no clã Fujiwara. Os trechos trazidos por Enchi são da parte mais famosa da obra, escrita por Akazome Emon (960?–1041?), poeta e dama de companhia da esposa de Fujiwara no Michinaga. Em contraponto a essa obra, a narradora também cita outra crônica histórica célebre sobre o mesmo período da regência de Michinaga: *Ôkagami*. Do fim do século XI, com autoria incerta (supostamente masculina) e trechos adicionados posteriormente, essa crônica com diálogos dramáticos se diferencia da *Eiga Monogatari* justamente por expor um lado mais perverso — ou menos romantizado — do conselheiro-mor Michinaga e de sua saga por obter o poder absoluto na época retratada.

Também como oposição à perspectiva idealizada de Akazome Emon, a narradora cita **O livro do travesseiro**, escrito por Sei Shônagon — que naturalmente aparece como personagem em *Namamiko Monogatari*, por se tratar de uma dama de companhia da imperatriz Teishi. Pode-se argumentar que essa obra traria uma visão idealizada da imperatriz Teishi, por sua vez. Contudo, assim como a *Eiga Monogatari* às vezes deixa entrever o medo que Michinaga causava aos outros, contradizendo de certa forma o discurso de um conselheiro-mor magnânimo e benevolente, **O livro do travesseiro** também exhibe nas entrelinhas dos numerosos elogios à imperatriz Teishi uma faceta de “crueldade distraída” (CUNHA, 2008, p. 14), que pode ser observada no *Namamiko Monogatari* ao considerarmos a relação da imperatriz com a aia Kureha, marcada por certa negligência sentimental que amplia o abismo entre as duas nos capítulos finais.

Essa ideia de “crueldade”, aliás, faz parte de uma contribuição de Enchi à análise da estética que dominava o período Heian, o *miyabi* 雅, “refinamento”, presente também na composição do **Genji Monogatari**, o outro *monogatari* citado pela autora: “Para Enchi, a crueldade (*zankokusa*) e o refinamento (*miyabi*) estavam belamente interligados na história e na personalidade de Genji: a crueldade como essência, e o refinamento como uma camada superficial de beleza sobre a crueldade” (YOSHINAGA, 2001, p. 208). De autoria de Murasaki Shikibu (973?–1014?), dama da corte à serviço da imperatriz rival, Shôshi, essa obra — considerada o primeiro romance da humanidade — narra a vida do príncipe Genji e seus relacionamentos com várias mulheres. Repleta de poemas, a obra é regida por esse refinamento aristocrático e pela estética de *mono no aware* ものの哀れ, uma consciência de beleza decadente e efêmera das coisas. O romance também contém vários episódios de possessão, e é a eles, em grande parte, que Enchi se refere quando fala em crueldade: o protagonista não enxerga nesses eventos um grito de socorro das suas amantes possuídas; ele projeta nelas a imagem de uma das damas mais intensas com quem se relacionou — a dama Rokujô — e se exime da culpa pelo mal que causa a elas, repetindo continuamente seus erros ao longo da história.

Na sua obra, Enchi apresenta essa crueldade principalmente na figura de Michinaga, que é representado como um homem sedutor e perspicaz; dotado de uma sensibilidade artística e fleumático aos olhos dos outros, mas com uma ambição insaciável pelo poder absoluto e motivação para obtê-lo.

2.2.4 Elementos religiosos

Por fim, trazemos alguns aspectos religiosos necessários para contextualizar certos pontos da narrativa. No período Heian, as crenças japonesas autóctones já estavam em um processo de sincretismo com religiões e filosofias importadas, como o budismo, confucionismo e taoísmo. O budismo chegara ao Japão por volta dos séculos VI e VII, tornando-se mais poderoso durante o período Nara (710–794). Não por acaso, é nessa época que também surgem duas obras importantes para o xintoísmo: o **Kojiki** 古事記, "Registros de fatos antigos", em 712, e o **Nihon Shoki** 日本書紀, "Crônicas do Japão", em 720, ambos por encomenda imperial — como uma espécie de resposta ao budismo e como justificativa do poder da elite aristocrática. Eles estabelecem uma genealogia imperial que remonta a uma era mitológica e à cosmogonia

do próprio Japão, ligando os *kami* 神, "deuses", "deidades" — em especial a deusa-sol, Amaterasu —, à linhagem reinante.

A tradição xamânica do Japão é, de fato, bem mais antiga: já no século III, em registros chineses a respeito das terras japonesas, surgem relatos de uma soberana com poderes xamânicos, a rainha Himiko (ou Pimiko), do reino Yamatai (PEREIRA, 1992). As crenças populares locais são politeístas e animistas, com uma grande ênfase na veneração aos *kami* 神, que muitas vezes personificam elementos ou fenômenos da natureza.

Na narrativa de *Namamiko Monogatari*, temos, por exemplo, o caso de Miwa — de onde provêm as irmãs Ayame e Kureha, e Toyome, a sacerdotisa que é mãe delas —: o santuário de Miwa, um dos mais antigos do Japão, tem como principal deidade o monte Miwa, de modo que não há um *shintai* 神体, "corpo de *kami*", o objeto de veneração que costuma ficar numa construção central dos santuários; a própria montanha é considerada o objeto de veneração. No caso do xintoísmo da Casa Imperial, considera-se que o *mitama* 御霊, espírito sagrado da deusa Amaterasu, é transferido de um imperador para seu sucessor por meio de um ritual específico, que requer a ajuda de uma sacerdotisa imperial; isso torna o imperador em exercício o objeto de veneração.

Os *kami* não são necessariamente considerados bons ou maus, tendo tanto aspectos positivos e negativos em si. Eles podem causar desastres, mas também podem ser apaziguados com a veneração correta e se tornar espíritos protetores.

Na prática xintoísta, os conceitos de "impureza", *kegare* 穢れ, e "purificação", *harai* 祓い, são essenciais para se compreender tabus e rituais. No contexto da narrativa de Enchi, um exemplo disso são os momentos em que a imperatriz Teishi precisa se afastar do palácio por decorrência de uma morte (como a de seu pai, Michitaka) ou de suas gravidezes. São dois momentos da vida relacionados a esse tabu da contaminação, e podemos observar na trama que há um grande esforço em se manter o imperador afastado da "impureza" relacionada a eles.

Um outro elemento da narrativa que carece de mais explicação é a possessão — e os rituais envolvidos no exorcismo de *mononoke*. Diferente do esperado por pessoas criadas num contexto de tradição cristã, o espírito que possui nem sempre é malicioso ou tem motivações maliciosas; embora as possessões por espíritos de raposas, cobras, cães ou por espíritos de falecidos costumem fazer parte dessa categoria, há casos de possessão por divindades (ou

incorporação, quando há intencionalidade por parte da médium, como é o caso dos oráculos, *kamioroshi* 神降ろし).

Outra característica interessante é o fato de muitas vezes a entidade não se manifestar por meio do seu objeto de aflição, isto é, a pessoa que apresenta os sintomas da possessão (tosses, dificuldades respiratórias, dores, confusão mental etc.) nem sempre apresenta a voz ou o comportamento do espírito que a atormenta — isso fica a cargo de uma médium, que pode ser alguém que foi chamada oficialmente para servir de mediadora, ou simplesmente uma pessoa mais sensível que incorpora espontaneamente o espírito "obsessor". No caso de *Namamiko Monogatari*, observamos que as duas vítimas dos espíritos errantes são a imperatriz-retirada e a imperatriz Shôshi; no entanto, quem incorpora, de fato, os espíritos são mulheres a serviço delas — primeiro Ayame, depois Kureha.

A partir do momento em que o espírito se manifesta é possível realizar o ritual do exorcismo. No período Heian, o exorcista pode ser um mestre do Yin e Yang taoísta, *onmyôji* 陰陽師, um monge budista (em geral, de seitas esotéricas, como Shingon ou Tendai) ou um asceta montanhês do Shugendô, *yamabushi* 山伏. Os métodos podem variar, mas em geral incluem

(1) recitação de um texto sagrado potente, como o Sutra do Lótus, ou um mantra (apenas o som às vezes é o bastante para obter uma cura); (2) um ritual como o Hikime no Hô, do Shugendô; e (3) métodos em que a entidade possuidora é forçada a falar, revelar seu nome, fazer sua queixa, e concordar com termos para abandonar sua vítima. Esses métodos se dividem em dois grupos: (1) a entidade é forçada a deixar sua vítima e entrar no corpo de uma médium, normalmente uma mulher ou uma criança pequena, através da qual é persuadida a responder as perguntas do exorcista; (2) a entidade é forçada a falar pela boca do possuído, que, por sua vez, é reduzido a um estado de dissociação por meio da longa repetição de uma fórmula sagrada [...]. (REISCHAUER e KATÔ, 1994, p. 352–353)

Há exemplos de exorcismos em **O livro do travesseiro**, incluindo um malsucedido, na seção "*Susamajiki mono* すさまじき物" - "Coisas que desapontam" (SEI, 2013, p. 81) ou "Coisas desoladoras" (SEI, 2008, p. 53). Em *Namamiko Monogatari*, os exorcismos são retratados pela entoação de sutras e o uso que os monges fazem de seus rosários budistas para fustigar as médiuns.

Finalmente, um último elemento religioso importante na história é a questão da *shukke* 出家, a conversão em monge ou monja budista, representado pela menção ao corte dos cabelos, *rakushoku* 落飾. No contexto de aristocracia Heian, esse ato simbólico tinha um peso ainda

maior para as mulheres, mesmo que as nobres não necessariamente raspassem a cabeça — como talvez um leitor moderno poderia esperar. Na obra de Enchi, a imperatriz-retirada se converteu em monja, mas podemos observar que isso não a mantém longe dos assuntos imperiais e nem a impede de circular pelo palácio; é na descrição de suas vestes e cabelos que sua condição fica mais evidente. No capítulo IV, no entanto, temos um vislumbre do peso que tinha o simbolismo do corte de cabelos quando a imperatriz Teishi corta e manda entregar ao imperador um pequeno chumaço dos seus longos cabelos negros: mesmo que na prática não significasse um enclausuramento, esse ato marcava uma renúncia à vida na sociedade e aos deveres (e prazeres) mundanos.

3 UM PONTO DE PARTIDA PARA A TRADUÇÃO

A questão central que se coloca diante do tradutor disposto a traduzir algo é “como?”. Existe um lado mais prático desse questionamento que será abordado no capítulo seguinte: como obter e organizar o material, como preparar o texto de partida, quais ferramentas utilizar, qual registro da língua escolher etc. Contudo, nesta seção, pretendemos nos ater ao lado mais filosófico da pergunta, aquele que leva a outra questão: “por quê?”. Como traduzir e por que utilizar um método e não outro? Por que pretensamente se prender à letra? Ou por que não se prender a ela?

Na introdução de sua tradução de **A megera domada**, de Shakespeare, Millôr Fernandes declara: “não se pode traduzir sem ter uma filosofia a respeito do assunto” (FERNANDES, 2012, p. 10). Não se trata apenas da necessidade humana mais genérica de questionar e buscar sentido ou justificativas para certas escolhas, mas porque, como coloca Anthony Pym (2014), é uma parte essencial do trabalho do tradutor teorizar o tempo inteiro e “a consciência de diferentes teorias pode oferecer benefícios práticos ao se confrontar problemas para os quais não há soluções estabelecidas, em que é necessária uma criatividade considerável” (PYM, 2014, p. 4, nossa tradução). A tarefa tradutória pressupõe perguntas que precisam ser respondidas com certa urgência, pois o tradutor está não só transitando entre dois idiomas, mas entre cânones, culturas, tempos, visões de mundo e expectativas coletivas e individuais — dos autores, dos leitores, das editoras, entre outros. O conhecimento da teoria nos permite fazer escolhas informadas e conscientes — ou, pelo menos, explicar com alguma segurança as decisões tomadas. Além do propósito central de discutir nossa visão de tradução, podemos partir da teoria para pensar na narrativa da própria obra traduzida.

Para traçar um breve panorama das problemáticas e paradigmas da tradução, escolhemos como ponto de partida Pym e seu livro *Exploring Translation Theories* (2014). As questões levantadas por André Lefevere em *Translating Literature* (2010) também serão importantes para complementar a teorização. Ambos trazem conceitos que permeiam nossas discussões sobre o tema, embora Pym fale em termos mais gerais e Lefevere se refira especialmente à tradução literária.

Depois de estabelecer os conceitos mais básicos, prosseguiremos para as três perspectivas principais adotadas na nossa tradução: o movimento hermenêutico de George Steiner (2004) — a fim de falar do papel da interpretação do tradutor —; a tradução-transcrição à maneira de Haroldo de Campos (2013); e, por fim, a noção feminista de Gayatri Spivak (1993) em relação às questões tradutórias.

3.1 GENERALIZAÇÕES

Como podemos entender a tradução em termos de alegorias? Seria a tradução um veículo transportando enunciados entre línguas? Ou uma ponte, ou uma fronteira sendo transposta? Nossos pressupostos acerca dessa tarefa e os termos que escolhemos para falar dela nunca são neutros. Contudo, mesmo considerando-se as discordâncias e diferenças sobre o que define uma tradução — o que importa, quais os objetivos e métodos a serem usados etc. —, algumas ideias ecoam pelas discussões, e é a respeito delas que falaremos a seguir.

Começaremos pela metáfora da partida (*source*, “origem”, “fonte”) e da chegada (*target*, “alvo”, “destino”), seguindo para as noções de equivalência e propósito, a questão da intraduzibilidade, e, por fim, o embate entre o livre e o literal.

3.1.1 Partida e chegada

A primeira questão a ser resolvida é como considerar o texto que é traduzido e a sua tradução. Partida e chegada, texto-fonte, texto-alvo, texto original e traduzido: são várias as possibilidades de expressões para nos referirmos a essa relação, mas o que elas dizem sobre nossa perspectiva? Pym (2014, p. 2) justifica sua preferência, no inglês, por “texto inicial” (*start text*), e não o mais antigo “texto-fonte” (*source text*), por não enxergar o texto a ser traduzido como uma fonte cristalina de ideias — ele próprio pode ser uma série de ideias traduzidas, um amálgama de muitos outros textos. Podemos argumentar que “texto original” traz uma ideia semelhante, de algo que é inédito. Porém, o mais importante é que essas questões de origem e fonte pressupõe uma hierarquia e uma certa superioridade do texto que veio antes (justamente por sua anterioridade) em relação ao posterior.

A ideia de fonte e alvo também cria uma delimitação mais clara de início e fim, reforçando o original como uma criação fechada — e o texto traduzido como uma imitação secundária, inferior, mas, ao mesmo tempo, final. Levando essa interpretação aos extremos, não haveria necessidade, por exemplo, de se traduzir um texto mais de uma vez, considerando que já se chegou a uma “forma final” dele em outra língua — o caminho (de via única) já foi percorrido.

O teórico Andrew Chesterman (2000) argumenta, por outro lado, que a metáfora da partida e da chegada é uma compreensão da tradução como um movimento direcional, que vai de um ponto A um ponto B. O problema dessa imagem é que ela ignora que “a tradução *não* se move de verdade” (CHESTERMAN, 2000, p. 8, nossa tradução), de modo que talvez seja mais interessante raciocinar por meio de “uma metáfora genética”, de propagação, evolução, difusão,

até porque tem modificações envolvidas no processo: há uma certa unidade de transmissão cultural que dá origem a várias outras unidades de transmissão com traços comuns e pequenas diferenças — e essa mesma unidade de transmissão cultural inicial já descende de outras unidades. A imagem de descendência, aliás, aparece também na discussão da intertextualidade, como podemos perceber por Samoyault (2008): “Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa *genealogia* que ele pode mais ou menos explicitar” (SAMOYULT, 2008, p. 9, grifo meu).

Toda essa crítica, contudo, não anula o fato de que ainda pensamos e falamos em termos de origem e destino, início e fim, pois mesmo entendendo que nenhum texto é uma ilha de originalidade — ou o princípio de tudo —, entendemos que o texto a ser traduzido é *um* ponto de partida, e que estamos relativamente limitados pelo nosso vocabulário e por nossas metáforas para falar de uma interação em que os textos não têm necessariamente uma relação de superioridade/inferioridade ditada por suas respectivas anterioridade e posteridade. No mínimo, podemos reconhecer que um texto de partida surgiu antes de certo texto de chegada. E mesmo que nos apegássemos à metáfora genética — usando, por exemplo “texto ascendente” e “texto descendente”, ou “texto-mãe” e “texto-filho” —, ainda estaríamos presos a algum tipo de hierarquia implícita (talvez não porque ela exista, mas porque uma maioria de falantes da língua creia que ela exista). Além disso, apesar do nosso jargão de tradutores e teóricos ser cheio de intencionalidade, nós também não escapamos à sina da contradição e da inconsistência, em especial quando queremos ser compreendidos por uma audiência maior.

No que concerne à obra escolhida para este trabalho, a imagem de partida/fonte/origem e chegada/alvo se apresenta como um problema menor, com impacto mais significativo na interpretação da narrativa em si. A própria obra subverte e brinca com certas questões de origem, especialmente porque Enchi opta por apresentá-la como uma reescritura de um manuscrito falso, repleta de referências a narrativas anteriores. A paternidade (ou maternidade) do texto é supostamente uma incógnita. Esse tipo de perspectiva nos liberta de pensar em *Namamiko Monogatari* como um texto inicial fechado, como um ponto de partida estanque e inquestionável. Ademais, por se tratar de uma primeira tradução para o português brasileiro, não temos a pretensão de produzir um texto “definitivo”, de chegar a um ponto final — nem temos o desejo de que isso aconteça. Pelo contrário, temos esperanças de que esta tradução gere outras traduções, outras interpretações.

3.1.2 Equivalências

Muito mais difusa e nebulosa do que a questão da “partida-chegada”, no entanto, é a ideia de equivalência, pois há um consenso (dissonante) de que “a relação entre o texto inicial e a tradução é de equivalência (‘igual valor’), na qual o ‘valor’ pode ser no nível da forma, da função, ou qualquer coisa entre esses dois” (PYM, 2014, p. 6, nossa tradução). Porém, provou-se difícil definir essa equivalência e esse valor de um modo geral e satisfatório. Pym (2014) divide esse paradigma em dois, separando as ideias de equivalência natural (ou seja, de que há valores iguais nas línguas, independentemente da direção da tradução) e equivalência direcional (em que não há a presunção de que a relação de equivalência entre línguas seja natural ou recíproca).

Entre diversas classificações, temos a divisão proposta por Eugene Nida em 1964 entre equivalência formal — com foco na mensagem e sua forma e significado — e equivalência dinâmica — que privilegia o efeito e a recepção (NIDA, 1964, p. 159). Parece simples o bastante: uma descreve a tradução mais literal, mais preocupada com certa “fidelidade” ao texto de partida, enquanto a outra almeja um efeito de naturalidade, como se o texto tivesse sido produzido na língua de chegada. No entanto, essa conceituação desperta mais questionamentos.

Quando temos idiomas de mesma raiz linguística, de territórios culturalmente aparentados, é relativamente simples perceber diferenças e semelhanças estruturais e lexicais entre textos de partida e traduções; mas quando as estruturas gramaticais e a cultura diferem tanto quanto o português do Brasil e o japonês do Japão, como é possível quantificar precisamente o nível de equivalência de forma e conteúdo entre os dois textos, por exemplo? A nível cultural, como podemos encontrar uma suposta equivalência natural num texto brasileiro a ser transposto para o japonês que mencione *corpo fechado*, ou, do contrário, como achar um equivalente natural para *kamikakushi* 神隠し¹⁹?

Numa comparação a nível linguístico, a escrita do japonês contém ideogramas e fonogramas (além de, modernamente, usar algarismos arábicos e letras latinas); a do português, letras latinas e algarismos arábicos. A própria identificação do que é uma *palavra* em contexto de sentença varia: em português, a palavra é claramente um conjunto de letras entre dois espaços — em japonês, essa identificação não faz sentido, já que o texto é escrito em blocos sem espaços. A própria estrutura gramatical difere de forma abismal: a língua portuguesa tem marcações de gênero e número em substantivos e adjetivos, por exemplo — algo que não há na japonesa —,

¹⁹ *Kamikakushi* se refere ao desaparecimento de uma pessoa interpretado como um evento sobrenatural. Literalmente, “ocultação por divindade”.

além da questão da estrutura de oração SVO (sujeito-verbo-objeto) para o português e SOV (sujeito-objeto-verbo) para o japonês, entre outros aspectos.

Mesmo que desconsideremos a questão da equivalência de forma, que problemas a equivalência de significados nos traz? Com base no texto de Enchi, é possível citar como exemplo os ideogramas com guias fonéticos (*furigana*) que correspondem a outros ideogramas. Um dos exemplos mais comuns ao longo da obra é o uso do ideograma para “possuir/ser possuído (por espírito)”, normalmente *tsuku* 憑く ou *tsukareru* 憑かれる (sendo a forma ativa homófona do verbo *tsuku* 付く, com uma conotação de “grudar”, “prender-se a”), mas também usado com uma leitura incomum: *noriutsuru* 憑りうつる (ENCHI, 1993, p. 25), homófono de *noriutsuru* 乗り移る, que também significa “possuir”, mas que acrescenta uma conotação de “mudar de veículo”. Esse tipo de polissemia possível no japonês graças à formatação do idioma torna-se um desafio de transposição para o português e afasta um ideal de equivalência de significados²⁰, sobretudo por conta da natureza altamente contextual da língua japonesa.

Mesmo pensando na equivalência dinâmica de Nida, com uma ênfase no efeito e na recepção, temos uma problemática relacionada ao contexto da narrativa (uma história que se passa no século X/XI no Japão e trata da alta aristocracia), o contexto da obra (um romance publicado em japonês, por uma autora, mulher, em meados do século XX no Japão, no período pós-guerra) e o contexto de recepção (uma tradução para o português brasileiro, ligada a uma pesquisa acadêmica, traduzida por uma tradutora, mulher, dos séculos XX/XXI no Brasil). O único traço em comum entre protagonistas da narrativa, autora e tradutora é o nosso gênero.

Apesar de tanto a cultura brasileira como a japonesa serem consideradas “culturas de alto contexto”²¹, os contextos de comunicação são diferentes; os gestos, as expressões, as palavras, as próprias evocações a figuras históricas, obras clássicas, plantas, animais etc. têm efeitos diferentes sobre o leitor. Então como pensar na equivalência de recepção — e numa pretensa *naturalidade* do texto de chegada — em circunstâncias tão diversas?

²⁰ Há de se considerar também os casos de palavras modernas formadas por ideogramas, em que forma, som e sentido são pensados de forma independente — por vezes, com o sentido sendo posterior à forma. Isso torna a reflexão em termos saussurianos de “significante” e “significado” mais complexa (cf. FERNANDES e NAGAE, 2019).

²¹ Os conceitos de alto e baixo contexto foram cunhados pelo antropólogo Edward T. Hall e explicados da seguinte maneira: “Uma mensagem ou comunicação de alto contexto (AC) é aquela em que a maior parte da informação está ou no contexto físico, ou internalizada no sujeito, enquanto muito pouco dela está na parte codificada, explícita, transmitida da mensagem. Uma comunicação de baixo contexto (BC) é o exato oposto; isto é, grande parte da informação está investida na mensagem explícita” (HALL, 1976, p. 91, nossa tradução). Assim, culturas de alto contexto seriam aquelas em que a transmissão de informações depende muito de gestos, expressões e conhecimentos culturais que transcendem a compreensão linguística.

Apesar dos questionamentos citados, o paradigma da equivalência tem um ponto forte que não pode ser subestimado: ele pressupõe a possibilidade de traduzir, de buscar compreensão entre idiomas. Ele estabelece um parâmetro que nos incentiva a desafiar os limites das línguas e das culturas. É necessário aceitar a inevitabilidade de incompreensões e assimetrias, mas não se deixar abater por esses percalços.

Pym (2007, p. 272) também faz essa defesa do conceito da equivalência: a imprecisão de sentido do termo (“mesmo valor”) é justamente um de seus méritos, pois não nos limita a um *valor* específico e único — é possível pensar nessa equivalência em níveis diversos. Além disso, ela confronta a teorização estruturalista, que considera os idiomas como sistemas únicos de visão de mundo: embora a argumentação seja interessante de um ponto de vista filosófico e até se apoie em assimetrias reais entre culturas e idiomas, se não pudéssemos estabelecer um mínimo de equivalência entre as línguas de partida e de chegada, a tradução não existiria na prática.

Uma perspectiva que agrada Pym em particular é a de Ernst-August Gutt, que aplica a “máxima da relevância” de Grice²² a seu sistema conceitual de tradução, mostrando que “a equivalência é algo que opera mais ao nível de crenças, ficções ou processos de pensamento possíveis” (PYM, 2007, p. 289) e explicando a equivalência direcional como uma “semelhança interpretativa” (PYM, 2007, p. 288). Essa visão finalmente o leva a uma generalização da equivalência como uma “estrutura de crenças” (PYM, 2007, p. 290), em que a semelhança entre tradução e original existe porque determinado grupo acredita e concorda que em certo nível, a semelhança entre um texto e outro existe. Esse tipo de conclusão permite que a discussão assumira outros rumos menos limitantes, sem que o conceito seja completamente descartado.

3.1.3 Propósitos

Em contraste com os paradigmas de equivalência, que têm como foco a relação de valores entre texto de partida e tradução, os paradigmas de propósito, como a teoria do escopo de Vermeer, de 1984, focam nas finalidades do texto de chegada. Pym explica:

O conceito de Vermeer de dar prioridade ao *Skopos* [propósito] radicalizou [...] um funcionalismo que já existia, mudando o foco do texto inicial para o alvo. Ele acrescentou fatores pragmáticos, como a atenção ao papel dos clientes, a importância

²² A máxima da relevância faz parte de um conjunto de princípios conversacionais estabelecidos pelo linguista Paul Grice em seu artigo “*Logic and Conversation*”, em 1975. São quatro máximas: da quantidade, da qualidade, da relevância e do modo. A máxima da quantidade dita que a quantidade de informação da mensagem não deve ser nem mais nem menos do que o necessário; a qualidade dita que a informação transmitida deve ser verdadeira (ou supostamente verdadeira); a relevância dita que as informações têm que ser relevantes ao contexto; e o modo dita que a informação seja transmitida de modo claro, ordenado e conciso (GRICE, 1995, p. 26–27).

de o tradutor ter instruções claras antes de começar a traduzir e o princípio geral de que o texto pode ser traduzido de maneiras diferentes, para cumprir propósitos diferentes. (PYM, 2014, p. 49, nossa tradução)

Esse paradigma, portanto, traz novos questionamentos: qual a finalidade da nossa tradução? Qual é o “cliente” a quem ela atende? A função do texto afeta a maneira como nós o traduzimos?

Conforme explicitamos na introdução, nossa finalidade ao traduzir *Namamiko Monogatari* é a tradução do texto em si. Pode ser uma tautologia, mas esse propósito tem finalidades colaterais, como apresentar a obra e a autora a uma audiência que ainda não a conhece. Essa finalidade introdutória explica o paratexto: as notas explicativas, os comentários sobre a obra e o próprio processo de tradução pormenorizado. Esses elementos talvez parecessem excessivos numa obra publicada comercialmente; inseridos em contexto acadêmico, no entanto, eles se justificam.

Assim, temos uma ideia de quem possa ser o “cliente”, o público provável: em princípio, a comunidade acadêmica — em especial, aquela parcela interessada em literatura e, talvez ainda mais especificamente, em literatura japonesa. Contudo, probabilidades à parte, preferimos imaginar um público mais amplo, composto por pessoas dispostas a fazerem um esforço de leitura mesmo sem conhecimento específico da área. Essa possibilidade nos permite explicar o universo da obra da forma mais detalhada possível, porém procurando não subestimar os leitores. Com essa audiência em mente, também podemos justificar uma tradução que vise a ser agradável, e não puramente descritiva. Afinal, mesmo num contexto de estudos, estamos lidando com literatura; uma abordagem de dissecação objetiva certamente seria possível, mas uma tradução integral possibilita enxergar o texto de modo mais coeso.

3.1.4 Intraduzibilidade

A intraduzibilidade, ou seja, a impossibilidade de se traduzir é também um conceito recorrente em discussões de tradução, sendo o extremo oposto ao paradigma da equivalência. Essa descrença costuma ecoar com frequência na literatura, especialmente onde o ponto focal são questões de forma e poética, pois, como nos lembra Roman Jakobson: “poesia, por definição, é intraduzível” (JAKOBSON, 1959, p. 238).

Chesterman critica o “binarismo aristotélico” que marca essa perspectiva — isto é, a ideia de que tudo deve ser absolutamente traduzível, caso contrário podemos inferir que tudo é intraduzível —, comparando-a também com uma visão religiosa e isolacionista de que a “Palavra” é uma só, e que Ela “deve permanecer como propriedade exclusiva daqueles iniciados

em sua língua original” (CHESTERMAN, 2000, p. 11, nossa tradução). Ele rebate essa ideia com uma argumentação bastante pertinente:

De um ângulo linguístico, a ideia da intraduzibilidade parece uma restrição da língua à condição única de *langue*, a língua como um sistema; parece negar o papel desempenhado pela *parole*, pelo que as pessoas podem fazer com o uso real da língua. A tradução é, afinal, uma forma de uso da língua; e desse ponto de vista nada é intraduzível: isto é, tudo pode ser traduzido de alguma maneira, em algum nível, de alguma forma [...]. Nenhuma comunicação é perfeita, então por que a tradução deveria ser? (CHESTERMAN, 2000, p. 11, nossa tradução)

De fato, a noção de intraduzibilidade não só serve de fator desmotivador para o tradutor, como também menospreza o esforço empreendido na tarefa e reforça o mito da tradução como uma atividade secundária e inferior à criação literária. Sem dúvida, há elementos que serão alterados, eliminados ou acrescentados quando transpostos para outra língua, mas isso não implica uma inviabilidade de transmitir a mensagem ou o efeito dela. Muitas vezes, o que a intraduzibilidade pressupõe é que uma nota, um aposto descritivo, uma menção a outro elemento da língua de chegada etc. não são formas *legítimas* de se traduzir, quando na verdade o fato de essas técnicas estabelecerem uma compreensão (seja ela limitada ou não, esteticamente harmônica ou não) já significa que a tradução teve algum êxito comunicativo.

Na obra trabalhada, além de elementos específicos da época retratada e da cultura japonesa, podemos citar a dificuldade de transpor a linguagem honorífica e suas implicações. Por se tratar de um cenário de aristocracia japonesa, o uso de marcadores de humildade e respeito são abundantes; no português, essas marcações de hierarquia e respeito são bem menos diversas, e as estratégias de tradução tendem a se repetir. Contudo, longe de serem “intraduzíveis”, esses casos podem ser abordados por meio de pronomes de tratamento e notas explicativas.

3.1.5 Tradução livre vs. tradução literal

O embate entre “tradução livre” e “tradução literal” tem uma conexão direta com o paradigma da equivalência, mas também acaba se ligando a questões de propósito. Na tradução “literal” espera-se que o tradutor se prenda às palavras e estruturas do texto de partida; na tradução “livre”, é privilegiado o efeito do texto traduzido. Essa formulação lembra respectivamente os conceitos de equivalência formal e dinâmica de Nida (1964) mencionados.

No mundo comercial, em que a tradução é usada como ferramenta para a chamada “localização” de produtos e serviços, os manuais de estilo tendem a favorecer uma tradução mais próxima da livre — dentro, é claro, de limites aceitáveis. A ideia de que o profissional

deve aculturar o texto ao contexto da língua-alvo, ou seja, domesticá-lo, é prevalecente. Dicas de estilo estabelecem que o texto não deve se parecer com uma tradução; a sua compreensão deve soar natural ao leitor — e o tradutor, por conseguinte, deve ser “invisível”. Essa tendência à domesticação (VENUTI, 1997) faz sentido sob uma ótica de disseminação e popularização de um texto, especialmente em culturas como a brasileira, em que o nível de alfabetização funcional e os hábitos de leitura são problemas, mas também há de se pensar que talvez seja mais preciso considerá-la parte de certa perspectiva dos editores comerciais de um “texto limpo”, que pareça ter sido escrito na língua vernácula, numa linguagem literária idealizada.

Por outro lado, a domesticação pressupõe uma facilitação do texto que encontra resistência no meio acadêmico e literário — até por, muitas vezes, as pessoas desse meio terem domínio dos idiomas envolvidos e prezarem pela discussão da própria estilística como componente da mensagem. Um exemplo de argumentação instigante a respeito desse assunto é aquela trazida por Spivak em seu texto “*The Politics of Translation*” (1993). Ela defende que traduzir seria se render ao texto e que “render-se ao texto [...] significa, na maioria das vezes, ser literal” (SPIVAK, 1993, p. 190, nossa tradução). Ela realiza uma longa e complexa discussão que coloca a lógica e a retórica do texto frente a frente:

Há uma forma em que a natureza retórica de cada língua desmonta sua sistemática lógica. Se nós dermos ênfase ao aspecto lógico às custas das interferências retóricas, permanecemos em segurança. “Segurança” é o termo apropriado aqui, pois estamos falando de riscos, de violência ao meio da tradução. (SPIVAK, 1993, p. 180, nossa tradução)

Spivak tem contextos específicos em mente, de traduções de línguas ou grupos minoritários e desprestigiados — mulheres, escritoras hindus — para línguas de culturas com pretensões imperialistas, como o inglês. Sua crítica é dirigida a uma tendência em simplificar e acomodar o texto da língua “estranha” aos olhos do leitor do “centro”, apagando traços linguísticos e culturais que denunciariam sua estranheiridade. Assim, em sua visão, a proximidade da tradução com a “letra”, com a retórica, seria uma forma de fazer justiça ao texto e aos autores, uma forma de exibir a diferença — não de suprimi-la ou escondê-la, implicando que o outro só seria aceitável pela semelhança, pelos aspectos em comum conosco, ou quando adequado, ajustado e adaptado para sê-lo.

Claramente, essa é uma questão carregada de princípios ideológicos, que encontra argumentos pertinentes e riscos para cada uma de suas facetas. O tradutor que opta pela domesticação corre o risco de apagar nuances do texto inicial possíveis por algum aspecto linguístico ou cultural estrangeiro, além de poder ser mal interpretado como alguém que não compreende ou não valoriza a cultura de partida. Por outro lado, o tradutor que opta pela

estrangeirização corre o risco de tornar o texto de chegada incompreensível e intragável, além de poder ser considerado erroneamente como alguém que não tem domínio sobre a língua de chegada.

Na prática, é raro que uma tradução seja fruto de uma estratégia única, e, por enxergar valor nos dois lados da discussão, nossa proposta com *Namamiko Monogatari* é uma abordagem mista. A ideia de obter um resultado relativamente fluido em português nos agrada tanto por uma motivação estética — pela crença de que a fruição artística também depende de certo conforto na leitura, de se colocar o foco das dificuldades em pontos específicos —, como pela motivação ética de tornar o texto acessível para o falante de português brasileiro, mesmo que o leitor provável seja uma pessoa do meio acadêmico, supostamente acostumada a complexidades retóricas. Por outro lado, a ideia de apagar marcações de alteridade do texto nos parece totalmente inapropriada por uma série de razões: mesmo que a narrativa se passe também no Japão, Enchi escreve a respeito de um outro “mundo”, com uma outra língua e, mais importante, ela escreve sobre “o outro” — ou, melhor: “a outra”, personificada na imagem da mulher.

Além disso, nosso texto de chegada se insere num contexto de responsabilidade com a produção de conhecimento sobre a cultura do original; essa produção de conhecimento não pode acontecer sem que haja estranhamento, sem que haja um elemento de novidade para o leitor. Limitar-se a uma esfera de familiaridade não gera aprendizado ou reflexão, não instiga o debate. Assim, é necessário que nossa tradução também contenha elementos mais “literais”.

Desse modo, prezamos por identificar e demonstrar nossas diferentes abordagens do texto de partida — mais literais ou mais livres, mais domesticadoras ou mais estrangeirizantes etc. — na seção 5, de comentários da tradução.

3.2 A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Lefevere (2010, p. 87) menciona quatro problemas centrais para o tradutor literário, do mais ao menos importante: a ideologia do texto, a poética, o universo do discurso e a língua. Os relativos à língua serão apresentados nos comentários, mas é interessante explicarmos os três primeiros já nesta seção.

A ideologia se refere aos valores do texto e à aceitação da obra ou de seus elementos entre o público da língua de chegada. Há casos em que uma obra pode ser considerada obscena, imoral ou simplesmente incompatível com valores da cultura para a qual se pretende traduzir. Essa é uma discussão complexa, que envolve pensar em quem define o que são valores

aceitáveis ou inaceitáveis (para quem?) dentro de uma ou outra cultura — e por que isso *deve* pautar a escolha do que é traduzido ou não nas circunstâncias da escolha. Pensando na obra escolhida, não grandes controvérsias que justificariam sua exclusão do *corpus* de obras literárias traduzidas para o português-brasileiro, ao menos não em um nível acadêmico e disposto a lidar com diferenças.

A poética é uma problemática com várias facetas. Por lidar com a forma da expressão, muitas vezes ela acaba sendo ligada à noção da intraduzibilidade.

Em uma perspectiva mais global, a nível de texto, o fato de Enchi optar por montar sua narrativa como uma colagem de memórias, citações (verdadeiras e falsas), paráfrases e análises talvez causasse certo estranhamento numa formatação mais próxima do japonês, em que, exceto por um espaçamento e mudanças de registro, não há um destaque visível entre citações e paráfrases. De certa modo, essa formatação homogênea dos trechos no original — algo que ajuda a confundir as fronteiras entre real e ficção, além de imitar um pouco a prosa do período em que a narrativa se insere — se perde na tradução, embora a formatação acadêmica, com recuos e diferenças de espaçamento, pareça-nos bastante adequada à estrutura da história, pontuada por intertextos.

Em uma perspectiva mais restrita da poética, no nível das palavras, comentamos anteriormente sobre uma técnica literária usual no japonês de se representar a leitura de um ideograma (ou uma combinação de ideogramas) com um guia fonético incomum (por vezes, a leitura de um sinônimo), por exemplo, ^{カムフラージュ}迷 彩. A composição de ideogramas forma a palavra *meisai*, “disfarce”, mas o guia fonético (*furigana*) acima deles indica que se deve ler *kamufuraaaju*, do francês *camouflage*, “camuflagem”. Há alguns usos dessa técnica na obra e vamos mencioná-los em detalhes mais à frente. Contudo, já adiantamos que esse problema “intraduzível” foi abordado com uma espécie de decalque da formatação do japonês: acrescentando-se guias fonéticos em português para lidar com nuances de palavras.

Talvez a problemática mais óbvia da poética seja a própria poesia em si. Os poemas inseridos na obra são *tanka*, “poemas curtos” com uma estrutura de sílabas de 5-7-5-7-7. Embora a rima não seja relevante para a poesia japonesa, há grandes dificuldades a serem enfrentadas no campo das alusões e das ambiguidades. Mesmo a formatação em linha, sem divisões, do texto de partida gera dúvidas: será que um poema em linha única — em português — será entendido de modo semelhante ao poema clássico em japonês, ou será que essa formatação será vista como uma técnica moderna?

Por fim, o problema do universo do discurso é resolvido com relativa facilidade no nosso contexto: o trabalho acadêmico permite destrinchar os elementos do mundo da obra desconhecidos ao público por meio de notas de rodapé, textos introdutórios e comentários de tradução. A dificuldade envolvida nessa tarefa é definir o que carece realmente de explicação e o que não carece, de modo a não tornar o texto nem inacessível (por falta de informação) nem enfadonho (por excesso de informação).

3.3 A TRADUÇÃO COMO UMA INTERPRETAÇÃO

A discussão da dicotomia “traduzibilidade/intraduzibilidade” pressupõe uma variável específica em jogo: a literariedade do texto. Uma tradução técnica pode até gerar questionamentos, mas sua natureza denotativa dificilmente dará margem a controvérsias filosóficas a respeito da possibilidade de se traduzir.

A visão radical que alguns autores, como Vladimir Nabokov, têm da tradução é profundamente arraigada à ideia de que a literariedade é um traço que “alguns textos privilegiados ‘contêm’, como uma ‘alma’ ou um ‘espírito’” (ARROJO, 2007, p. 29). O poeta italiano Giacomo Leopardi ilustra bem essa concepção:

As ideias estão contidas e praticamente engastadas nas palavras como pedras preciosas num anel. Elas se incorporam às palavras como a alma ao corpo, de tal modo que constituem um todo. As ideias são, portanto, inseparáveis das palavras e, se se separarem delas, não serão mais as mesmas. Escapam ao nosso intelecto e ao nosso poder de compreensão; tornam-se irreconhecíveis, exatamente o que aconteceria à nossa alma se se separasse de nosso corpo. (LEOPARDI *apud* STEINER, 1976, p. 242)

Destacamos também esse trecho por sua relevância na discussão empreendida sobre o enredo da obra de Enchi Fumiko. Vamos retomá-la adiante.

Por enquanto, apenas salientamos o argumento de que o conceito de traduzibilidade do texto literário se conecta intimamente àquilo que define um texto como “poético” ou “literário”. Rosemary Arrojo defende que o poético nada mais é do que “uma estratégia de leitura, uma maneira de ler e, não, como queria Pierre Menard, um conjunto de propriedades estáveis que objetivamente ‘encontramos’ em certos textos” (ARROJO, 2007, p. 31). Isto é, a definição de literatura depende de uma convenção de um certo grupo — e essa convenção, em si, depende de uma determinada leitura dos textos.

Essa concepção segue a linha de George Steiner (2004) e seu “movimento hermenêutico” de quatro passos. A escolha do termo “movimento” (*motion*, em inglês), claro, não é fortuita; a palavra transforma o ato de interpretar numa operação dinâmica que, de certa forma, empodera

o tradutor ou tradutora. Para esse tipo específico de leitor, os processos interpretativos não são tão naturalizados como para o leitor casual, que lê o texto na língua que compreende sem se deter em minúcias de forma ou sentido.

O tradutor dá um salto de fé, depois invade o texto e lhe extrai um sentido; então o incorpora num outro contexto e, por fim, restitui-lhe algo em troca — mesmo de forma incompleta. O tradutor é uma espécie de herói de sua própria aventura, e não um copista que transfere o sentido inato — o “espírito” — do texto para outro idioma. A visão de Steiner nos parece um tanto otimista quanto a traduções:

Sem dúvida existe uma dimensão de perda, de ruptura — e assim, como já vimos, há o medo da tradução, os tabus a respeito de exportações reveladoras que cercam textos sagrados, designações ritualísticas e fórmulas em muitas culturas. Contudo, o resíduo é, também, decididamente positivo. O trabalho traduzido é aprimorado. Isso é assim numa série de níveis bastante óbvios. Por ser metódico, penetrativo, analítico, enumerativo, o processo de tradução, como todos os modos de compreensão focada, irá detalhar, iluminar e, no geral, personificar seu objeto. (STEINER, 2004, p. 189, nossa tradução)

O primeiro passo desse movimento — o salto de fé, a confiança de que existe um sentido extra a ser depreendido do texto — por si só tem um efeito positivo sobre o original, destacando-o dentro de um sistema literário. Essa “generosidade radical do tradutor” (STEINER, 2004, p. 186, nossa tradução) contrasta com a violência dos dois passos seguintes, em que o texto é revirado e dissecado na busca por sentido, e, então, incorporado em outro sistema — uma incorporação que, como Steiner observa, “não é feita em (ou para dentro de) um vazio” (2004, p. 188, nossa tradução) e pode ter efeitos devastadores sobre o próprio sistema.

Arrojo compartilha dessa ideia de agressão hermenêutica, reconhecendo que o processo de interpretação é “muito mais ‘criativo’ do que ‘conservador’, muito mais ‘produtor’ do que ‘protetor’” (ARROJO, 1993, p. 19).

3.3.1 A fidelidade revisitada

Essa perspectiva sobre a natureza do significado e sobre a extensão da agência do tradutor permite que a velha discussão sobre a fidelidade em tradução seja revista e repaginada.

A ideia de “fidelidade ao original” é intimamente ligada à discussão de equivalência. Há, contudo, uma carga ética envolvida no uso da palavra *fidelidade*. Embora a equivalência abra espaço para questionamentos como os que vimos anteriormente, sua conotação é de relativa neutralidade e objetividade; *fidelidade*, por outro lado, coloca-se em oposição à *traição* — uma transgressão ética.

No imaginário tradicional, o tradutor deve ser fiel ao espírito do texto ou ao espírito do autor. No entanto, admitindo-se uma visão que não reconhece haver um espírito inerente ao texto (e que aceita a impossibilidade de se contatar diretamente a alma do autor), torna-se possível remodelar a questão ética:

Fidelidade não é literalismo nem qualquer recurso técnico para reproduzir o "espírito". Toda essa formulação, como já pudemos perceber várias e várias vezes em discussões de tradução, é inconsolavelmente vaga. O tradutor, exegeta, leitor é fiel ao *seu* texto, torna a *sua* própria resposta responsável, apenas quando ele se empenha em restaurar o equilíbrio das forças, da presença integral, que sua compreensão apropriativa perturbou. (STEINER, 2004, p. 190, nossa tradução, grifos nossos)

Steiner ainda reconhece essa dimensão ética envolvida na tradução, mas ela não mais orbita em torno do texto de partida, ou do autor, ou mesmo do leitor. Aqui, ele fala em um “equilíbrio de forças” a ser restaurado, uma expressão que pode ser tanto entendida sob um viés científico, como sob um viés místico/religioso. A “perturbação” causada pelo tradutor é menos como uma traição a algo ou alguém, e mais como uma desordem num sistema — algo inevitável, irrecuperável e com efeitos positivos e negativos. É o caos momentâneo causado pela destruição que abre caminho para uma recriação. Nessa concepção, uma suposta “essência” do texto de partida está fora de questão, pois, no fim, o tradutor é fiel a seus pressupostos.

Em se tratando de *Namamiko Monogatari*, essa perspectiva — de que o tradutor é sobretudo um leitor especialmente confiante e atencioso, que cria sua própria interpretação e a incorpora em um novo sistema — se aplica em pelo menos dois níveis: na tradução da obra e dentro da própria narrativa.

Isso significa dizer que, na condição de tradutora da obra, concordamos com o pressuposto de que a tradução é, antes de tudo, uma interpretação pessoal — com base em elementos observáveis da obra e em aspectos nossos (sejam eles psicológicos, de caráter individual, ou sociais).

Em nosso caso, essa interpretação pessoal tem uma característica curiosa: a tradutora enxerga na narrativa de *Namamiko Monogatari* uma alegoria ao fazer tradutório, realizada nos episódios de possessão espiritual contidos na obra — especialmente no episódio final de possessão da protagonista Kureha pela imperatriz Teishi. Há uma confiança inicial (a idolatria de Kureha à imperatriz, que incluem tentativas de imitá-la) e uma espécie de traição (motivada pelo fato de que o charme da imperatriz involuntariamente conquista o amante de Kureha e causa uma ruptura em seu relacionamento), seguidas por uma agressão à imperatriz (as falsas incorporações por Kureha, que ameaçam sujar sua reputação frente ao imperador); depois segue-se uma incorporação aparentemente real e, por fim, uma restituição incompleta (a

incorporação final de Kureha serve a um propósito que acaba beneficiando a imperatriz de alguma forma).

Embora tenhamos destacado características e eventos pontuais do texto para marcar os movimentos de Steiner, há uma ambiguidade maior no texto, especialmente no que concerne as incorporações de Kureha. A narrativa nos leva a crer que elas são inicialmente farsas, usadas pelo inimigo político da imperatriz Teishi para manchar sua imagem, e que somente sua possessão final é verdadeiramente obra do espírito errante da imperatriz. Há uma mudança de tom no comportamento da sacerdotisa, mas podemos entendê-la de duas formas: a) o espírito da imperatriz realmente se apossou do corpo de Kureha para transmitir seus verdadeiros sentimentos ao imperador; ou b) por algum motivo, Kureha alterou por conta própria sua interpretação da imperatriz.

3.3.2 O espírito do texto literário

Aqui, relembremos a analogia de Giacomo Leopardi: corpo e alma, palavra e ideia. Tomar a rota da primeira alternativa nos leva a essa analogia: texto/essência e corpo/alma da imperatriz Teishi. Se a possessão de Kureha representa uma tradução, estamos essencialmente dizendo que em algum momento do seu processo tradutório, em que ela tentava emular uma faceta da imperatriz (uma paródia de Teishi), a médium-tradutora acabou de fato incorporando “o espírito do original” — uma experiência que teve tal impacto emocional sobre ela, que Kureha acaba por se suicidar no fim, tomada por um sentimento de culpa após trair seu “original”.

A metáfora do espírito do texto, como já vimos, é atraente àqueles que têm uma certa concepção de obra literária e tradução, mas isso não significa que a ideia se restrinja a esses pensadores. A distinção didática entre forma/conteúdo, significante/significado, corpo/alma, formato/essência é recorrente em discussões de tradução, embora a noção de que o tradutor possa ser “fiel ao espírito do original” surja mais como comentário (por vezes, irrefletido) do senso comum do que como conclusão logicamente embasada.

De fato, há um número muito maior de artistas e teóricos que usam essas expressões à moda de Leopardi, ou seja, para reafirmar a impossibilidade de separá-las, no que concerne à obra de arte. Assim, aceitar a interpretação de que a médium-tradutora acabou sendo possuída pelo espírito do original, é subscrever-se à noção de que a alma existe e pode, afinal, separar-se do corpo; de que a “essência do texto” é algo real, e que o tradutor pode, de alguma forma, manter-se fiel a ela — mesmo que inconscientemente.

Por outro lado, a rota da alternativa b) nos apresenta diversas ramificações interessantes, primeiro por pressupor que as incorporações são farsas, de certa forma, mais ou menos subordinadas à agência de Kureha. Esse caminho interpretativo deixa um pouco de lado as questões de corpo/alma e palavra/ideia e a possibilidade (ou impossibilidade) de se separá-los.

As perguntas seguem outros rumos: o que fez com que o comportamento de Kureha se alterasse? Sua mudança de tom foi um ato calculado ou inconsciente? Dar crédito à agência da médium-tradutora transforma suas possessões em performances que recriam Teishi, seja de forma parafrástica, seja de forma paródica — mas sempre com verossimilhança suficiente para fazer crer que sua interpretação é a Teishi real incorporada. Talvez aqui as metáforas de corpo e espírito também tenham um espaço, mas em uma dimensão mais simbólica: a alma errante do texto original (a imperatriz Teishi) torna-se aquilo que sua médium-tradutora acredita que ela é, tanto em suas virtudes como em seus vícios.

Nossa tradução leva em conta essas possibilidades de interpretação que acenam ao fazer tradutório, criando uma espécie de perspectiva em fractal, que remete à própria narrativa. Assim, qualquer teoria de tradução utilizada pode servir a dois propósitos: analisar nosso próprio posicionamento na tradução ou analisar como o enredo corrobora ou contesta tal teoria.

3.4 A TRADUÇÃO COMO TRANSCRIÇÃO

Outra noção fundamental para nossa tradução é a transcrição do texto literário, conforme proposta por Haroldo de Campos. Em seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (2013 [1962]), ele cita Albrecht Fabri e Max Bense para expressar seu posicionamento em relação à linguagem artística e à tradução. Embora não cheguem a usar a analogia corpo/espírito, ambos reconhecem uma dicotomia de forma e conteúdo (ou “representação” e “representado”) — que não pode ser propriamente separada na obra de arte, tornando-a, assim intraduzível. Embora concorde com essas visões, o poeta enxerga possibilidades além:

para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade; sua materialidade mesma [...]. (CAMPOS, 2013, p. 5)

A tradução de textos literários ou poéticos torna-se uma *transcrição*. Haroldo também usa a expressão “relação de isomorfia²³” para se referir ao texto de partida e de chegada, que

²³ Mais tarde, em 1983, Haroldo revisitará essa ideia de isomorfia substituindo o conceito por outra palavra, *paramorfismo*: “acentuando no vocábulo (do sufixo grego *para-*, ‘ao lado de’, como em *paródia*, ‘canto paralelo’) o aspecto diferencial, dialógico, do processo” (CAMPOS, 2013, p. 37).

“diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2013, p. 4). O processo proposto envolve uma preocupação ainda mais minuciosa do tradutor com as questões linguísticas, com a estrutura da língua em si, mas, sobretudo, com a diversificação do vocabulário poético e a crítica num sentido poundiano — uma crítica ativa, que busca contribuir com a própria linguagem artística.

Como método, a transcrição se torna proporcionalmente mais necessária onde o texto de partida oferece mais problemas de distinção entre significante e significado. No geral, essa problemática tende a ser associada com a poesia, mas isso não significa que textos em prosa estejam isentos — Haroldo exemplifica com a prosa de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, de James Joyce, e de **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, entre outros (CAMPOS, 2013, p. 4).

No caso de *Namamiko Monogatari*, o texto, em geral, não tem um caráter tão experimental quanto o de Joyce, por exemplo, embora alguns elementos certamente necessitem de reelaboração para que funcionem em português. É o caso das palavras que, como já mencionamos, possuem um guia fonético que atribui uma leitura incomum a certos ideogramas. Também pode-se pensar em algumas escolhas lexicais da autora que fazem menção à ideia de *nama* 生 — conforme discutiremos nos capítulos seguintes —, ou no uso de imagens que reforçam as ideias de posse e performance. A própria macroestrutura da obra — composta por excertos, paráfrases e comentários da narradora-autora — pode ser repensada em português para marcar as transições entre vozes narrativas e registros, o que em japonês transparece pela alternância entre japonês clássico e japonês moderno e por espaçamentos entre alguns trechos.

Ao nível de análise da narrativa, o papel que o conceito de transcrição assume é ainda maior. Mencionamos duas ramificações interpretativas para a posse da imperatriz por Kureha: uma que entende a posse como incorporação de um espírito num corpo (consequentemente pressupondo corpo e espírito como aspectos divisíveis), outra que pressupõe a posse como interpretação (aqui, tanto no sentido hermenêutico como no sentido teatral).

Quando Haroldo cita o método de Ezra Pound de recriação de peças de nô e poemas chineses, por exemplo, ele recorre à velha imagem de “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida” (CAMPOS, 2013, p. 7). No entanto, devido ao seu posicionamento inicial e sua referência às visões de Fabri e Bense, compreendemos que aqui não se trata da definição de espírito que o coloca em oposição a um corpo físico; para o poeta, esse “espírito” — entre aspas — é um amálgama entre as duas facetas da obra, um elemento indissociável, o que torna

sua perspectiva mais próxima da segunda ramificação interpretativa proposta. A médium tradutora (ou médium-tradução?) recria em seu próprio corpo uma imperatriz Teishi, que, por sua complexidade — a própria complexidade humana —, não pode ter corpo e alma dissociados. Porém, como argumenta Haroldo, “não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade; sua materialidade mesma” (CAMPOS, 2013, p. 5), e é essa perspectiva de “fisicalidade” que acrescenta à nossa compreensão: Kureha só consegue que os outros a vejam como a imperatriz encarnada em outro corpo pois emula seus trejeitos, sua postura, suas expressões, sua voz, seu léxico, isto é, sua interface com o mundo — não sua suposta essência.

A narrativa nos conduz a uma visão majoritariamente lisonjeira de Teishi: uma mulher bela, graciosa, inteligente e pura, que ama de verdade o imperador e que não deseja se deixar usar como ferramenta de manipulação política. Entretanto, sobretudo pela insistência da narradora em caracterizá-la como uma mulher perspicaz, sabe-se que Teishi tem consciência do seu papel no jogo político, da sua importância dentro de seu clã; ou seja, sua inocência vai até certo ponto. Além disso, não por acaso, a Enchi narradora do prefácio nos lembra que devemos duvidar da veracidade histórica da *Eiga Monogatari*, a crônica que exalta Fujiwara no Michinaga e sua facção do clã Fujiwara, especialmente no que concerne os elogios desmedidos a seu herói; é, afinal, uma narrativa escrita por aliados do clã, com interesses políticos em jogo — a célebre história escrita pelos vitoriosos. Podemos encarar isso como um conselho que prenuncia aspectos do próprio *Namamiko Monogatari*: não confiar totalmente no esboço da personalidade da imperatriz, pois trata-se de uma história provavelmente contada do ponto de vista de aliados e admiradores de Teishi. Assim, seguimos sem saber o que é “a verdadeira essência” da imperatriz Teishi, qual seu “espírito”. De fato, a própria personagem, em dado momento, se questiona se pode realmente ter saído de seu corpo para atormentar outra pessoa, se há dentro de si tal perversidade — um autoquestionamento que espelha o da dama Rokujô no clássico Heian *Genji Monogatari*, e revela uma preocupação muito humana: sabemos — nós mesmos — qual é nossa verdadeira essência, nosso espírito?

A perspectiva de Haroldo de Campos, de certa forma, distancia-se do movimento hermenêutico ao supor um certo “espírito do original”, um “clima” ou “tom” inerente ao texto, algo que somente o artista acostumado à linguagem poética conseguiria depreender e transcriar. Contudo, o uso de ambas as perspectivas para a análise do texto não é contraditório: a transcrição da imperatriz que a médium-tradutora faz através de seu próprio corpo ainda pode ser encarada como fruto de seu esforço interpretativo do que é o “espírito” de seu texto de partida. De forma análoga, não consideramos o uso das duas perspectivas em nossa tradução

como uma contradição, pois não buscamos uma “essência do original” na transcrição; partimos de um rol de possibilidades e selecionamos opções que satisfizessem nossas interpretações.

3.5 A TRADUÇÃO FEMINISTA

Quando Van Gessel, acadêmico e principal tradutor da obra de Shûsaku Endô para o inglês, delineia o enredo de *Namamiko Monogatari* em seu artigo de 1988, “*The ‘Medium’ of Fiction: Fumiko Enchi as narrator*”, ele pontua seu resumo com uma observação curiosa:

Essa história de conto de fadas sobre o poder do amor puro é tocante, contudo, parece um tanto bizarro para uma escritora como Enchi ter produzido uma narrativa tão inocente, especialmente após obras como *Masks* [*Onna-men* 女面], *Yô* 妖 (1956; “Encantamento”), ou *Nise no en – shûi* 二世の縁 拾遺 (1957; “Um elo de duas vidas – uma coleção”). Com uma porção tão grande de suas energias dirigidas a retratar amores falsos, paixões irrealizadas que acabam por se corroer em ciúmes e raiva, e espíritos que deixam seus corpos decididos não a declarar seu amor, mas a descarregar suas indignações, *Namamiko* quase parece uma distração menor. (GESSEL, 1988, p. 381, nossa tradução)

A ideia de qualificar a obra como uma espécie de conto de fadas sobre “o poder do amor puro” é interessante, mas dois pontos problemáticos podem ser levantados a partir dessa compreensão. O primeiro é que *Namamiko Monogatari* não é necessariamente uma história de amor entre o imperador Ichijô e a imperatriz Teishi. A temática certamente se faz presente na narrativa, porém o texto nos conduz a um cenário de disputa por prestígio e poder — mais especificamente, um cenário de disputa por poder que usa as mulheres como ferramentas descartáveis, como armas contra outras mulheres. O segundo ponto problemático é colocar a narrativa “inocente” sobre o amor como algo “bizarro” frente às obras mais questionadoras de Enchi, que Gessel descreve como sendo sobre “amores falsos” e “paixões irrealizadas” — sem perceber que tais obras muitas vezes apresentam de forma cínica não os sentimentos de amor e paixão em si, mas as estruturas sociais nas quais eles se inserem.

É compreensível, por um lado, que Gessel tivesse essa perspectiva no final dos anos 1980, pós-segunda onda do feminismo e com as perspectivas que se popularizaram acerca desse assunto. A teórica Margaret Toye²⁴ explica a resistência de algumas feministas dessa fase ao tópico do amor:

²⁴ No artigo citado, Toye analisa que a resistência acadêmica à temática do amor se dá por ela ser tradicionalmente associada tanto a um “domínio feminino” (e doméstico, por conseguinte) como a um certo conservadorismo antipolítico (em contraposição ao sexo, por exemplo); ela acaba propondo uma “*po-ética* do amor” que reúna preocupações políticas, éticas e estéticas para se discutir o assunto em âmbito acadêmico (TOYE, 2010).

O amor é entendido como uma ideologia que opera como um tipo de “ópio para as massas”, especialmente em relação à construção social da feminilidade. Assim, por muito tempo, a abordagem feminista do tópico do amor foi encorajada apenas a partir de uma posição de crítica: analisa-se os discursos heterossexistas patriarcais mais populares considerando-se como roteiros de amor romântico danosos ajudam a reforçar relações de poder engendradas assimétricas, que contribuíram para perpetuar a subordinação das mulheres, incluindo a aceitação de empregos sub-remunerados e a violência tanto em relacionamentos públicos como privados. (TOYE, 2010, p. 41, nossa tradução)

Por outro lado, a visão de Gessel denota uma concepção acerca da autora e uma expectativa sobre o que ela escrevia. O amor inserido nessa narrativa de tramas políticas pode ser visto pelo menos sob duas perspectivas que, se combinadas, dão o sabor agri-doce do *aware*, a estética de beleza triste (ou tristeza bela) tão importante para o período retratado. A primeira, positiva, é a de que graças a esse sentimento de amor recíproco, Teishi pôde ao menos desfrutar de uma felicidade, mesmo vivendo numa situação tida como humilhante para uma imperatriz; isto é, o amor é encarado como uma forma de poder — e mesmo de resistência, pois o sentimento a coloca na posição de sujeito e de “fim”, e não de “meio” para perpetuar uma linhagem. A segunda, negativa, é de que mesmo o amor entre os dois não foi páreo, de certa forma, para o poder político de Michinaga; a História (em contraponto à história) o coloca como vencedor, como mestre da narrativa. O que fica aberto à interpretação do leitor é o discurso de Enchi por trás dessas perspectivas: o poder do amor é capaz de superar o poder político ou não? E o amor não seria também político (ou qual o propósito da política, afinal)? Isso tudo significa que a autora pensava que uma mulher deveria fazer a escolha entre amor e política? A narrativa traz valores éticos/estéticos de Enchi ou só descreve uma realidade pertinente à época retratada (ou ambos)?

A questão principal é que, em *Namamiko Monogatari*, as hierarquias e a assimetria de poderes não são detalhes incidentais, mas constituintes essenciais dos conflitos da narrativa. O gênero das personagens não é uma característica secundária; os casamentos das mulheres Fujiwara com gerações e mais gerações de imperadores foram uma estratégia célebre para assegurar o poder político no Japão do período Heian. Esse dado dá margem a uma contradição interessante explicitada na figura de Senshi, a mãe do imperador Ichijô, principal aliada de Fujiwara no Michinaga em sua trama: apesar da condição de subordinação da mulher ao homem prevista pela doutrina confucionista, Senshi assume uma posição de prestígio (ainda que precária) dentro de seu clã, sendo tratada com extrema reverência pelos homens da família — mas apenas enquanto ela está no processo de conquistar a afeição do imperador En'yû e assegurar a produção de um príncipe herdeiro que dará poder ao pai dela, Fujiwara no Kaneie. Após cumprido o objetivo, ela se torna irrelevante aos olhos deles, especialmente do irmão mais

velho, Michitaka. Michinaga se aproveita justamente do seu sentimento de perda de importância para manipulá-la.

A ideia de subordinação e insubordinação é uma questão instigante na obra também quando consideramos Kureha. Como aia da imperatriz, ela se vê numa condição inferiorizada; contudo, como médium, ela própria se vê imbuída em certo poder: a atenção de todos se volta a ela, e a reputação da imperatriz fica em suas mãos. Suas possessões/interpretações iniciais são afrontas claras à sua senhora. Já a possessão/interpretação final, que renega a imagem perversa da imperatriz e reafirma o amor dela pelo imperador, é vista por Michinaga como uma insubordinação a ele próprio. Reforçando aqui o paralelo tradutório, a médium-tradutora serve a dois mestres — e a nenhum.

As metáforas engendradas de tradução são essenciais para entender essas dinâmicas envolvendo hierarquias e (in)subordinações:

Por serem necessariamente “defeituosas”, todas as traduções são “ditas femininas”. Com essa simples equação, John Florio (1603) resume uma linhagem de dupla inferioridade. Tradutores e mulheres têm sido historicamente figuras mais frágeis em suas respectivas hierarquias: tradutores são aias dos autores; mulheres, inferiores aos homens. (SIMON, 2005, p. 1, nossa tradução)

Sherry Simon também nos lembra que, onde o mundo da autoria e da criatividade era visto como algo exclusivamente masculino (ao menos no Ocidente), a tradução — justamente por ser considerada uma atividade secundária, menor, reprodutiva — funcionou como via de acesso de muitas mulheres a uma educação literária, dando-lhes meios de expressão e as empoderando de alguma forma.

Uma discussão que envolva mulheres e tradução, contudo, não necessariamente envolve feminismo. Rosvitha Blume (2010) nota que foi recentemente, nos anos 1970, que tanto os Estudos de Gêneros como os Estudos de Tradução se estabeleceram e começaram a aflorar, encontrando um ponto de intersecção na linguagem — e consequentemente chamando atenção para sua “dimensão política, como um campo imbricado de relações de poder” (BLUME, 2010, p. 121). Isso deu margem para que finalmente se discutisse, em âmbito acadêmico, as implicações de uma perspectiva feminista dentro da tradução: argumentações e práticas que previssem as assimetrias de poder na linguagem e no contexto de obras escritas numa sociedade patriarcal.

Blume agrupa em quatro blocos as contribuições desse campo interseccional: a) pesquisas sobre tradutoras; b) trabalhos que “buscam oferecer uma proposta de prática de tradução feminista” (2010, p. 124); c) críticas de tradução sob um viés feminista; e d) pesquisas que avaliam políticas de tradução, incluindo reflexões sobre o cânone literário.

A escolha da obra de uma escritora como Enchi Fumiko foi, em si, nossa primeira prática feminista envolvida no processo de tradução. Embora nunca tenha se declarado abertamente feminista (MIKALS-ADACHI, 2001, p. 198), é inegável que existe em suas obras e em sua própria biografia uma preocupação com problemáticas de gênero. Em sua dissertação, “*Enchi Fumiko and Re-writing Postwar Japan: Translating classics, women, and nation*” (2001), Seiko Yoshinaga ainda observa que, embora muitas vezes ignorada pela crítica, essa preocupação se estende aos trabalhos de tradução de Enchi — sendo o mais famoso deles a tradução para o japonês moderno de *Genji Monogatari*:

a significância dessa grande conquista literária não foi propriamente compreendida pelos críticos, sendo creditada simplesmente como uma de muitas reproduções de clássicos do tipo. Isto é, suas resenhas focavam no valor do *Genji* como parte do cânone literário e na habilidade de Enchi como uma reprodutora do clássico, mas não davam atenção alguma à sua agência como tradutora. Mesmo críticas feministas, que normalmente elogiavam a literatura de Enchi como atos de intervenção em prol das mulheres, não perceberam a importância de sua tradução. (YOSHINAGA, 2001, p. 2, nossa tradução)

Como observa Yoshinaga, o legado de Enchi acabou sendo resumido a seu vasto conhecimento dos clássicos e seu estilo de uma elegância tradicional de escrita, que lhe rendeu prêmios em vida e certo respeito dentro dos círculos literários japoneses, mas também críticas de viés feminista (cf. MIKALS-ADACHI, 2001; BULLOCK, 2010).

Assim, a ideia de traduzir *Namamiko Monogatari* se apoia também no desejo de resgatar a obra de um limbo crítico — que subestima uma narrativa tão contundente sobre dinâmicas de poder, tomando-a como uma história (atípica para uma escritora com certa reputação misândrica²⁵) centrada na temática do amor verdadeiro.

A pergunta que surge, após escolher um texto dessa natureza e levar em conta seu contexto de autoria, é: como fazer uma tradução feminista a partir dele? Escolhemos Spivak para apoiar boa parte das nossas escolhas. Como mencionamos anteriormente, ela parte de uma premissa de “se render” ao texto, um ato que é “mais erótico do que ético” (SPIVAK, 1993, p. 183, nossa tradução), com base não só na lógica interna da narrativa, mas em suas próprias formas, em sua retórica. A teórica também estabelece que “a tarefa de uma tradutora feminista é considerar a língua como uma pista do funcionamento da agência de gênero” (SPIVAK, 1993, p. 179, nossa tradução), isto é, deve-se atentar para o uso que a autora faz da sua própria língua, sem se prender apenas ao conteúdo da narrativa.

²⁵ Este comentário é baseado em uma observação do próprio tradutor da obra para o inglês, Roger K. Thomas, que reproduz a seguir: “A criação de uma história de amor verdadeiro convincente é particularmente difícil nesta era cínica, e o fato de uma escritora frequentemente acusada de misandria tentar e conseguir tal feito é algo verdadeiramente extraordinário” (THOMAS, 2000, p. 4, nossa tradução).

Como ferramenta complementar para entender a tradução feminista a partir de uma perspectiva contrastante — em especial para tentar explicar a “tradução” que a personagem Kureha faz da imperatriz Teishi —, trazemos três estratégias práticas elencadas por Luise von Flotow (1991).

A primeira é a suplementação (*supplementing*), uma prática consciente que tenta compensar a diferença entre as línguas com uma espécie de “sobretradução” (*over-translation*) que destaca um aspecto sexista da língua ou da sociedade. Von Flotow cita a frase em francês “*Ce soir j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe*”, da peça canadense de 1976 *La Nef des sorcières*, apresentando duas traduções possíveis para o inglês: uma próxima do original, “esta noite estou entrando para a história sem levantar minha saia”, outra realizada por uma tradutora feminista, Linda Gaboriau: “esta noite estou entrando para a história sem abrir minhas pernas” (VON FLOTOW, 1991, p. 69–70, nossa tradução). A discussão de “fidelidade ao original” — em um sentido tradicional — não é considerada problemática aqui, porque o que está em jogo é, ao mesmo tempo, o questionamento do tom brando (uma característica esperada na linguagem feminina) e a negação da tradutora em assumir uma posição de subordinação esperada do tradutor.

Von Flotow também fala de outro tipo de suplementação feita pela tradutora feminista, que ela denomina “*prefacing and footnoting*”, ou seja, a utilização de paratextos como o prefácio e as notas de rodapé com a finalidade de destacar problemáticas de gênero do texto e, ao mesmo tempo, inserir a si mesma na tradução, “femanejando²⁶ deliberadamente o texto e participando ativamente da produção de significado” (VON FLOTOW, 1991, p. 76, nossa tradução). Essas práticas, como se pode perceber, não são exclusivas à tradução feminista, mas assumem um sentido particular ao serem usadas com a consciência de gênero em mente.

A última técnica, talvez a mais radical e polêmica, é o chamado *hijacking* (“sequestro”), isto é, a tradução de um texto não necessariamente feminista feita de forma a servir a propósitos feministas. É uma estratégia que leva a visão derridiana da tradução às últimas consequências, destacando o caráter autoral do tradutor em seu trabalho de recriação. Sherry Simon (2005, p. 15) comenta que a conotação violenta da palavra não descreve adequadamente muitas das práticas feministas de tradução, pois, com frequência, autora e tradutora trabalham em um contexto de contemporaneidade, diálogo e reciprocidade.

No nosso caso, tendo a escritora já falecido — e sem ter acesso à totalidade de seus ensaios, entrevistas e comentários —, consideramos difícil a tarefa de traçar suas “verdadeiras

²⁶ No original, em inglês, aqui é usado o neologismo *womanhandling*, que traduzo como “femanejando”, um neologismo formado com “feminino” e “manejar”.

intenções” ao criar o texto de *Namamiko Monogatari* e a motivação por trás de suas supostas omissões e silêncios quanto ao feminismo. Para nossos propósitos e perspectivas, a proposta de um “sequestro” literário parece menos apropriada do que a visão de entrega erótica de Spivak, embora provavelmente nossa tradução contenha a “suplementação” em algum nível, e evidentemente se beneficie de paratextos explicativos.

3.6 UMA COMBINAÇÃO DE PERSPECTIVAS TRADUTÓRIAS

Em suma, nossa tradução de *Namamiko Monogatari* parte, em princípio, do conceito de movimento hermenêutico: o processo é conscientemente fruto de nosso esforço interpretativo — e fiel a ele. O fato de uma das críticas a essa visão ser sua imprecisão e seu relativo esoterismo (LEFEVERE, 2010, p. 11), na verdade, parece torná-la ainda mais apropriada para a obra escolhida. Nossa interpretação geral é a de que a narrativa se presta a uma analogia ao próprio fazer tradutório, o que permite testar diversos pressupostos tradutórios (equivalência, fidelidade e traição, intraduzibilidade etc.) na análise do texto.

Aliada a essa visão, usamos a perspectiva da transcrição de Haroldo de Campos (2013) para lidar com aspectos potencialmente mais problemáticos do texto — onde a formatação da língua tem um papel fundamental. Fornecemos, como exemplo disso, o caso dos ideogramas “possuídos” por um guia fonético de sentido diverso, técnica recorrente no japonês.

Além disso, acrescentamos a perspectiva feminista de Gayatri Spivak (1993), com a intenção de não só visibilizar a autora e sua obra, mas também questões de gênero que ela possa ter apontado em seu texto. Nosso objetivo adicional é destacar, com isso, a faceta mais questionadora de Enchi que tende a ser minimizada em detrimento à sua faceta classicista, e, ao mesmo tempo, alterar a percepção da obra como uma “história de amor inocente”.

Há ainda outras questões interessantes a serem feitas sobre a tradução de *Namamiko Monogatari*, com base na ideia de que seu enredo pode ser lido como uma analogia às práticas tradutórias: as visões sobre tradução oferecidas pela narrativa corroboram nossos ideais sobre a tradução ou os contrariam? E outra pergunta, possivelmente ainda mais instigante: será que isso tem algum efeito específico sobre a nossa tradução? Suas respostas provavelmente cabem às considerações finais.

4 A TRADUÇÃO DE *NAMAMIKO MONOGATARI*

4.1 QUESTÕES DE ORDEM PRÁTICA

A tradução da obra passou por diversas etapas e tentativas de sistematização do processo. Em primeiro lugar, escaneamos páginas do livro e usamos um sistema gratuito e on-line de OCR (*Optical Character Recognition*, “Reconhecimento Óptico de Caracteres”), disponível no site **OnlineOCR.net** (ONLINE OCR, c2021). O uso dessa ferramenta não foi consistente; ela foi utilizada para o prefácio e para o capítulo I, mas julgamos que o fato de ter que revisar o texto gerado a partir das imagens estava atrasando o processo de tradução em si. Para os capítulos II e III, a transcrição do texto foi feita manualmente, o que se provou um método ainda mais demorado. Assim, do capítulo IV ao VI, a ferramenta de OCR voltou a ser utilizada para a transcrição do texto, mesmo que tenham sido necessários ajustes manuais.

Inicialmente, o texto a ser traduzido foi inserido no *software* gratuito de tradução **OmegaT** (OMEGAT, c2019), uma ferramenta que tem a possibilidade de agregar memórias de tradução e glossários. No entanto, logo percebemos que o texto literário tem especificidades para as quais não é tão útil se valer de memórias de tradução; para textos em que há um alto grau de repetição e consistência terminológica, essas ferramentas são imprescindíveis, mas para o texto literário, que requer menos rigidez e mais inventividade, a memória de tradução pode ser até mesmo limitante.

Assim, a partir do capítulo II, todos os textos foram trabalhados no editor de textos on-line do **Google Docs** (GOOGLE, [s.d.]). Essa escolha teve duas motivações: a primeira era ter o documento acessível em qualquer computador conectado à Internet, a fim de evitar que os arquivos fossem perdidos em caso de falha no computador ou que houvesse confusão de versões dos documentos de texto; a segunda, foi poder usar as ferramentas de dicionário integradas ao navegador **Mozilla Firefox** (MOZILLA, c2021), os complementos **Yomichan** (FOOSOFT, 2021) e **Rikaichamp** (BIRTLES, 2021), ambos alimentados com o corpus JMdict/EDICT (japonês–inglês), originalmente compilado em 1991 pelo pesquisador Jim Breen, da Universidade Monash (Austrália) e atualmente mantido pelo *Electronic Dictionary Research and Development Group*, da mesma universidade (AHLSTRÖM et al., [s.d.]). A vantagem desse tipo de ferramenta consiste em detectar vocábulos — inclusive verbos flexionados — em textos em japonês colados no navegador e exibir numa janela possíveis traduções para o inglês. Isso diminui o tempo de busca em dicionários e facilita a compreensão geral das frases, num

primeiro momento. Contudo, nenhum dos complementos do navegador reconhece construções e termos do japonês antigo, de modo que essas partes tiveram que ser traduzidas sem esse apoio.

Em caráter de experimento, alguns trechos dos capítulos II e III foram impressos e traduzidos à mão com o auxílio de dicionários de papel na biblioteca da Fundação Japão, em São Paulo. O objetivo era verificar se o ambiente e as ferramentas iriam contribuir para a velocidade de realização da tarefa ou para a qualidade do texto final, mas, embora o processo de traduzir à mão tenha tido uma influência positiva sobre a qualidade do texto, a velocidade de realização da tarefa diminuiu — mesmo com a redução de estímulos externos para a tradutora.

Após a tradução de cada capítulo, geramos versões off-line, em formato de documento de texto .doc, para a primeira revisão, visando analisar o texto traduzido em relação à fonte para detectar erros ou lapsos de tradução. Depois disso, cada capítulo teve um segundo documento gerado, sem o texto de partida, para ajustes de formatação, comentários e revisões do português.

A pesquisa acerca de termos e conceitos importantes para o texto foi feita majoritariamente na etapa da primeira revisão (bilíngue), a fim de acelerar o processo de tradução dos capítulos. Os principais dicionários utilizados foram o **goo jisho** (NTT, [s.d.]) — cujos termos gerais são retirados do dicionário *Digital Daijisen*, da editora Shogakukan —, o **Kotobank** (VOYAGE, [s.d.]), um agregador de dicionários e enciclopédias da editora do Asahi Shinbun, Kodansha, Shogakukan, entre outros, e o **Weblio Kogo Jiten** (GRAS, c2021), para termos de japonês antigo, alimentado pelo corpus da editora Gakken.

4.2 O TÍTULO DA OBRA

Sugerir uma tradução satisfatória para o título da obra de Enchi Fumiko não é uma tarefa fácil por uma série de motivos. O primeiro deles é o fato de a própria narradora discutir o título do “manuscrito descoberto” na biblioteca de seu pai.

O manuscrito teria seu título reproduzido na capa apenas em caracteres chineses com uso fonético à moda antiga (um sistema de escrita denominado *man'yōgana*): 奈万美古毛乃可太里 *na-ma-mi-ko-mo-no-ka-ta-ri*²⁷. Nesse caso, os caracteres não imbuem seus significados individuais à expressão, e o fato de a língua japonesa não grafar seus textos com uma separação clara entre cada palavra (ou elemento semântico ou gramatical) dificulta a compreensão do

²⁷ Convém notar que a língua clássica não fazia distinção entre as consoantes surdas e sonoras, embora a distinção fosse feita oralmente. No caso de *katari*, seria fácil para a narradora deduzir a alteração da consoante /k/ para /g/ devido ao morfema que antecede esse elemento, isto é, *mono*.

sentido. A autora reconhece uma única palavra à primeira leitura: *monogatari*. E não por acaso; esse é um termo muito arraigado na memória literária japonesa: é o mesmo *monogatari* de *Genji Monogatari*, *Eiga Monogatari*, *Konjaku Monogatari*, *Ugetsu Monogatari*, entre diversos outros clássicos literários. Sua tradução já se constitui num problema: *mono* もの, um conceito que pode abranger desde “alma” até “assunto” ou, ainda mais genericamente “coisa” 物, se junta à versão substantivada do verbo *kataru* 語る, “contar”, “relatar” ou “narrar”. O conceito é abrangente e inclui desde obras de fantasia (como é o caso de *Taketori Monogatari*), passando pelo romance de aspirações realistas (como *Genji Monogatari*), indo até a crônica histórica (como a *Eiga Monogatari*). No português, temos opções como “narrativa”, “conto”, “romance”, “lenda”, “história” ou “crônica(s)”, cada uma com sua própria carga semântica. Barga chega a relacionar a questão do gênero *monogatari* à questão igualmente complexa do *mononoke*:

Como o *monogatari* era um gênero literário preferido especialmente por autoras mulheres, especialistas em teoria narrativa têm se perguntado sobre a relação entre *mononoke* e *monogatari*. No que, exatamente, consiste o “*mono*” de *mononoke* e o “*mono*” de *monogatari* (literalmente “a narração do *mono*”, ou “da matéria/substância”)? A primeira coisa a ser notada é que o mundo descrito nos *monogatari* vai muito além do domínio da cultura material Heian. Ele inclui também o reino dos medos, dos sonhos, das fantasias e das paixões secretas. Desse reino de infamiliaridade inquietante, emerge o fenômeno chamado *mononoke*, a “substância-mistério”. (BARGEN, 1997, p. 20, nossa tradução)

O que traduzimos como “infamiliaridade inquietante” na verdade se trata de uma menção de Barga ao conceito do *uncanny* (em inglês) ou, originalmente, *unheimlich* (em alemão), de Freud, isto é, “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331)²⁸. Barga prossegue observando que, no *monogatari* de Murasaki Shikibu, o *mononoke*, expressa o “indizível”, aquilo que não pode ser expressado de forma direta pelas mulheres da época, mas que as afeta psicologicamente. Assim, o gênero *monogatari* seria também uma narração daquilo que não é autoevidente e direto, da “substância-mistério” que compõe a vida humana, os sonhos, os vícios e tudo que há além do mundo material e das performances sociais.

No manuscrito inventado por Enchi o problema de compreensão gerado pelo título na capa do livro é resolvido na folha de capa, que usa ideogramas com função semântica para

²⁸ Retomaremos esse conceito nos comentários posteriores à tradução, pois ele serviu de base para pensar as traduções de *mononoke*.

grafar novamente o título da história: 生神子物語, sendo que além do *monogatari* 物語 facilmente identificado pela narradora, temos o prefixo *nama* 生 e a palavra *miko* 神子.

A 3ª edição do dicionário *Daijirin* (NAMA, [s.d.]) define *nama* 生 dentro de quatro categorias gramaticais: substantivo, adjetivo nominal, advérbio e prefixo. Como substantivo, *nama* possui as acepções de a) cru, que não passou por processo de cozimento; b) desprovido de artifício, natural ou espontâneo; c) ao vivo (uma performance musical, por exemplo); d) em “dinheiro vivo”; e) abreviação de palavras como *namaiki* 生意気, “atrevido” e *namabiiru* 生ビール, “chope”. A essas acepções, ainda há uma a mais no dicionário *Digital Daijisen*, que se refere aos órgãos genitais descobertos, ou “de verdade” (em contraste com próteses sexuais); ou ainda às relações sexuais mantidas sem o uso de preservativo. Como adjetivo nominal, *nama* 生 representa uma técnica ou tecnologia incompleta. Como advérbio, a palavra ganha a acepção de “malfeito”, “de forma inacabada”. Finalmente, como sufixo de substantivos, aparece a ideia de “inexperiente”, “imaturo” e “insuficiente”.

Vê-se que as definições de *nama* englobam as noções de “cru”, “natural”, “fresco”, “imaturo”, “inexperiente”, “incompleto” ou “bruto”. Na tradução, no entanto, temos a necessidade de optar por uma única palavra que contenha o máximo de ambiguidade para causar certa confusão no leitor — similar à que a própria narradora diz ter sentido diante dessa combinação inesperada de *nama* com *miko*. Contudo, por que qualificar a personagem como *nama*, afinal? Ela é “jovem” e “inexperiente”? Ou seria “impertinente”? Talvez seja “bruta”, no sentido de algo que não foi polido ou lapidado. Ou ainda, “incompleta”. Também pode ser “natural”, “sem artifícios”; no entanto, em que acepção de “natural” — a positiva, como “nata”, ou negativa, como “grosseira”? A opção por um termo, dentre tantos, reforça como nossa escolha é dependente da interpretação dada à personagem — algo que apoia o uso do movimento hermenêutico de Steiner (2004) para justificar nossa escolha.

A tradução para língua inglesa se esquivou desse problema ao escolher traçar um paralelo entre o título inglês da *Eiga Monogatari*, “*A Tale of Flowering Fortunes*”²⁹, e o da obra de Enchi, que ficou “*A Tale of False Fortunes*”. No texto de biografia da autora por Mulhern, a obra é mencionada como “*The Tale of the False Shamaness*” (MULHERN, 1994, p. 47). Temos ressalvas quanto a essas decisões, embora reconheçamos a validade delas: “A

²⁹ Tradução da *Eiga Monogatari* publicada em dois volumes em 1980 e feita por Helen Craig McCullough e William H. McCullough, englobando os 30 primeiros capítulos da obra.

Tale of False Fortunes” (“Um conto de fortunas falsas”) nos priva da imagem inicial da personagem, enquanto “*The Tale of the False Shamaness*” (“O conto da falsa xamã”) associa diretamente a imagem da personagem com a falsidade. A palavra “falsa(s)” desloca a ênfase de Enchi na imaturidade ou inexperiência (ou inocência, ou ingenuidade, ou espontaneidade etc.) para uma ideia que expressa algo oposto ao prefixo: o artifício da mentira, ou a própria artificialidade — sendo que existe um outro termo em japonês que se encaixa melhor nessa noção: *nise* 贋 ou 偽 ou 贋. Esse prefixo com diversas grafias e significados semelhantes é usado em certos pontos do texto, mas ele se refere mais a performances específicas do que ao caráter geral da personagem.

Além dos problemas do termo *nama* 生, temos aquele gerado por *miko* 神子, que nos parece proporcionalmente menor, embora, por se tratar de uma palavra de forte carga cultural e religiosa, exija alguma atenção. *Miko* pode ser traduzida, de forma um tanto precária, como “médium”, “xamã” ou “sacerdotisa”. Para esta última, temos a acepção de “a mulher que se consagra ao culto de uma divindade”, de acordo com o dicionário **Aulete Digital** (SACERDOTISA, [s.d.]). É importante notar que a definição desse dicionário assume um ponto de vista reducionista, estereotípico e cristão-cêntrico ao definir “sacerdotisa”, em primeiro lugar, como “mulher que, nas antigas religiões pagãs, se encarregava dos sacrifícios”.

O termo *miko* pode gerar complicações porque, mesmo no japonês, existem nomenclaturas e grafias variadas para esse cargo religioso xintoísta. Além disso, seu *status* mudou consideravelmente ao longo da história — e variou também conforme as localidades de seu exercício. Assim, as atribuições e a importância sociopolítica de uma *miko* da capital no período Heian pouco têm a ver com as de uma *miko* na Tóquio moderna, ou com uma *itako*³⁰. O fato de as *miko* antigas serem parte central dos rituais de *yorigitô* 憑祈禱 — o exorcismo coordenado por um *onmyôji* (“mestre do Yin e Yang”) ou um monge budista — é um aspecto importante da obra, que nos dá outra opção de tradução legítima: médium. Em português brasileiro, há uma grande associação dessa palavra com o espiritismo, o que tira um pouco do caráter de exotismo evocado pela noção de “sacerdotisa” (como vimos, associada a religiões pagãs e sacrifícios) e foca num único aspecto de suas funções sociais. Na prática, a sacerdotisa japonesa tem várias atribuições, que incluem desde organizar e realizar cerimônias de celebração dos deuses até servir de oráculo para as deidades.

³⁰ *Itako* いたこ é um tipo de médium, xamã ou necromante feminina, típica da região norte do Japão.

A palavra possui duas grafias em ideograma mais comuns: a utilizada no título do manuscrito é 神子, composta pelos ideogramas de *kami* 神, “divindades”, “espíritos”, “entidades”, e de *ko* 子, “criança”. A grafia utilizada pela narradora ao mencionar o termo é a mais comum, 巫女 *miko*, composta pelo ideograma *kannagi* 巫, que carrega sozinho o sentido de “médium”, “xamã”, “oráculo” — além das acepções de “médico” e “embuste, enganação” (OWADA et al., 2002, p. 360) —, e pelo ideograma *onna* 女, “mulher”. Portanto, temos uma sobreposição ainda maior de significados: a palavra *miko* carrega em si as noções de DIVINDADE/SACERDOTISA e de CRIANÇA/MULHER. Há ainda um dado interessante sobre o primeiro ideograma da composição usada por Enchi para explicar o título, ou seja, 巫 *kannagi*: originalmente essa seria a representação pictográfica de duas mãos ofertando um objeto às divindades celestiais. Ao observarmos a letra em sua forma atual, notamos, porém, que ela é simétrica e coloca dois radicais de “pessoa” 人 *hito*, em oposição, como se espelhados pela “ferramenta” 工 *kô*, que tem um valor semântico de “engenho”, “artifício”, “artefato”. Isso nos leva a associar o conceito menos com a ideia de uma “mulher que serve às divindades” e mais com a ideia de “médium” ou “oráculo”, alguém que, por meio de um artifício, espelha a imagem de outra pessoa.

Por fim, a última questão que queremos trazer em relação ao título é o fato de a concisão do japonês deixar em aberto opções de gênero, número e definição/indefinição das palavras, de modo que podemos ter “uma história” ou “a história”, por exemplo.

A partir da problemática descrita, optamos por traduzir *monogatari* 物語 como “história”. A palavra “narrativa” soa descritivo demais para um título. Também eliminamos “conto” e “romance” pela relação com os gêneros literários, assim como descartamos “crônica(s)” pelo forte apelo à ideia de uma cronologia histórica; o objetivo é justamente fazer uma relação da “história” com a “História”, pois a narrativa se ocupa justamente de borrar os limites entre ficção e não-ficção. Para *miko* みこ, preferimos a palavra “médium”, por uma questão de contexto da narrativa: a personagem titular, Kureha, não é uma sacerdotisa de santuário; ela acaba desempenhando a função de médium em certo ponto da história, mas não há um serviço sacerdotal exercido por ela consistentemente ao longo da narrativa. Enfim, *nama* なま foi, sem dúvida, a decisão mais difícil entre todos os termos do título, pois, como foi

possível demonstrar aqui, a palavra abarca múltiplos sentidos (positivos, negativos e neutros); inicialmente transitamos entre as traduções “imatura”, “inexperiente” e mesmo “pura”, embora essa última sugira um traço demasiadamente positivo; depois, por uma questão de sonoridade e simplificação, cogitamos usar “jovem” como tradução — o problema é que essa palavra descarta o caráter intrigante da expressão original.

No fim, chegamos à tradução de “**A história de uma médium irresoluta**”. A palavra “irresoluta” contém sentidos de “não conclusão” e de “hesitação”, que parecem transmitir a ideia de *nama* 生 como “incompletude”, além de mostrar uma faceta da personagem. Também nos agrada o jogo de palavras que acrescenta uma ambiguidade ao título: não só a sacerdotisa é “irresoluta”, como sua própria história tem um caráter de indefinição — indefinição de autoria, autenticidade, motivações. A noção de irresolução ainda confere uma camada que reflete nossa interpretação de alegoria tradutória: como demonstramos com esse detalhamento de opções de título, o processo de tradução envolve escolhas inesgotáveis. Muitas vezes o tradutor não consegue simplesmente se utilizar do binarismo do “certo” e do “errado” — nem mesmo do “adequado” ou “inadequado” — para solucionar seus enigmas. A tradução traz poucas conclusões inquestionáveis, e muitos momentos de hesitação e indecisão.

4.3 TRADUÇÃO DE *NAMAMIKO MONOGATARI*

A seguir, apresentamos a tradução de seções iniciais e finais da obra, intercaladas por sinopses dos capítulos intermediários (II a V).

Para fins de destaque, foi escolhida uma fonte para o corpo de texto (Arial, tamanho 12) diferente da utilizada na parte teórica da dissertação. Essa escolha também se deu para facilitar o uso do guia fonético, que aparece como texto nas entrelinhas, uma escolha que será explicada na seção seguinte, que contém os comentários da tradução.

A história de uma médium irresoluta

Prefácio

Quando eu era pequena, conheci o professor Basil Hall Chamberlain pelo tratamento de "senhor Chanbaren". É claro que nunca o vi em pessoa, mas tenho a lembrança de ouvir esse nome, "senhor Chanbaren", interpolado nas conversas de meu pai. O doutor Chamberlain fora professor de linguística dele há tempos, mas como mesmo depois daquela época os estudantes da universidade continuavam a tratá-lo dessa forma — como “senhor”, e não “professor” — sem que o próprio soubesse, meu pai também assim o fazia.

Eu me recordo de ter ouvido esse nome pela primeira vez quando tinha provavelmente uns seis anos de idade. Consigo dizer isso com relativa precisão pois aquele foi o ano em que nos mudamos de Fujimi, em Kôjimachi, para Yanaka Shimizu, em Shitaya³¹, e por um bom tempo nossa casa recebeu inúmeras visitas de editores de jornais e acadêmicos conhecidos que vinham para ver uma pilha de livros antigos que eu nunca vira antes, acumulados no piso superior da nova casa. Neste momento, ao olhar para o **Grande Dicionário de Literatura Japonesa**³² aberto enquanto redijo este texto, vejo que a seção referente a Chamberlain diz o seguinte:

(Uma observação: embora esse dicionário da editora Shinchôsha utilize a transcrição fonética em japonês de "Chan-BU-ren" para o nome de Chamberlain, continuarei usando "Chan-BA-ren", com cuja sonoridade me acostumei desde os tempos de criança³³.)

Chanburen (Basil Hall Chamberlain), linguista.

³¹ Todas são áreas dentro de Tóquio. Fujimi fica no distrito de Chiyoda, enquanto Yanaka Shimizu fica no distrito de Taito.

³² No original, *Nihon Bungaku Daijiten* [日本文学大辞典], publicado em quatro volumes entre 1932 e 1935 pela editora Shinchôsha, organizado por Fujimura Tsukuru (1875–1953), estudioso de literatura japonesa.

³³ Enchi se refere às formas de transcrição em *katakana* (e, consequentemente, de pronúncias em japonês) do nome de Chamberlain. O próprio Chamberlain usava a forma reproduzida pelo dicionário, *Chanburen* チャンブレン. Há ainda a usada no texto original do prefácio, *Chanbaren* チャンバレン e *Chenburen* チェンバレン. Embora pareça um comentário estranho para a uma tradução, eu o mantenho pela ideia contida de que a narradora se atém a um hábito que vem desde os tempos de infância, em detrimento da “autoridade” do dicionário da Shinchôsha e até mesmo do próprio Chamberlain.

Nascido em 18 de outubro de 1850 (ano 3 da Era Kaei³⁴), em Portsmouth, Inglaterra. Faleceu em 15 de fevereiro de 1935 (ano 10 da Era Shôwa³⁵). Tinha, então, 86 anos. Em sua infância, estudou diversas línguas em uma escola em Versalhes, na França. Embora tivesse aspirações literárias desde cedo, aos 18 anos começou a trabalhar em um banco na Inglaterra. Todavia, acometido por uma estafa mental e seguindo recomendações médicas, Chamberlain saiu para uma viagem marítima internacional. Chegando a Tóquio, devotou-se à pesquisa de literatura japonesa. [...] Em 1886 (ano 19 da Era Meiji), a convite do Ministério da Educação, tornou-se professor convidado do departamento de Letras da Universidade Imperial, ficando encarregado de aulas sobre língua japonesa e filologia. Em 1890, contudo, pediu exoneração devido a uma enfermidade e retornou a seu país natal. [...] Depois disso, ainda voltou ao Japão diversas vezes e deu seguimento a suas pesquisas. Em 1910, Chamberlain fez sua última visita acadêmica ao país, despedindo-se de quase 40 anos de vida no Japão. [...] Em um gesto que resume bem sua personalidade, na ocasião de sua partida, deixou para o linguista Ueda Kazutoshi toda sua coleção da biblioteca Ôdô, com cerca de 11.000 livros, dentre preciosidades e raridades em japonês e chinês clássico acumuladas ao longo de vários anos. Alegou não poder, na condição de estudioso, levar embora seus livros sendo que poucas pessoas na Europa poderiam desfrutar deles.

Podemos ver que a última estadia do professor Chamberlain no Japão foi em 1910, no ano 43 da Era Meiji, mas, provavelmente por motivos de organização, sua coleção só foi transportada para a casa de meu pai no ano seguinte, em 1911, isto é, mais ou menos na época de nossa mudança, suponho. Minha mãe, nos seus mais de 80 anos, faleceu ano passado devido à idade avançada; se ainda estivesse viva talvez pudesse confirmar isso. Hoje, no entanto, são poucas as pessoas próximas de mim que ainda lembram bem desses tempos.

Os livros do professor Chamberlain haviam sido marcados com um carimbo grande e quadrado cujos quatro ideogramas em tinta vermelho-zinabre diziam: "Coleção Ôdô". O fato de que o pseudônimo "Ôdô" nada mais era do que uma niponização dos primeiros nomes³⁶ de Chamberlain³⁷ foi algo que só descobri nesse dicionário, de tão poucas as vezes em que ouvi meu pai falar diretamente do professor.

Consequentemente, acabei sem saber que tipo de "preciosidades e raridades" literárias específicas continha a Coleção Ôdô. Porém, mesmo agora, persiste na minha memória de forma muito clara uma visão de quando eu era criança e ia até o escritório de meu pai no piso superior: a imagem da abundância de pilhas amontoadas

³⁴ Era Kaei foi o nome dado ao período de 28 de fevereiro de 1848 até 27 de novembro de 1854, em que o imperador reinante era o imperador Kômei (1831–1867).

³⁵ A Era Shôwa foi o período de 25 de dezembro de 1926 até 7 de janeiro de 1989, em que o imperador reinante foi Hirohito (1901–1989). No original, o ano do calendário gregoriano neste trecho é omitido.

³⁶ Aqui há um provável erro no original: *fausuto neemu* ファウスト・ネーム, em que o mais comum seria *faasuto neemu* ファースト・ネーム. A expressão vem do inglês, *first name*.

³⁷ Basil vem do grego *basileus*, "rei" (em japonês, 王 *ô*), e Hall, do próprio inglês, significa "salão" (堂 *dô*).

de livros antigos em um metro de corredor coberto de tatame iluminado pelo sol, e das caixas de livros — com tampas — em madeira crua e estilo japonês. A maior parte evidentemente consistia em livros japoneses, com seus textos impressos ou transcritos em bela caligrafia cursiva sobre páginas feitas com finas folhas de papel dobradas em duas. Já que não havia como uma menina tão jovem ler aquele tipo de letra, eu as contemplava com um misto de curiosidade, reverência e desdém próprios de uma criança, com o mesmo sentimento de quando se olha para roupas antiquadas. Do verão até o outono, quando colocavam os livros abertos para arejar espalhados pela sala, eu costumava ficar pulando por entre eles e, às vezes, até mesmo tentava folhear as páginas soltas e meio comidas por traças. Contudo, quando cheguei ao fim dos primeiros anos de ensino fundamental³⁸, comecei a frequentar aulas de caligrafia e aprendi a ler a escrita cursiva antiga; assim meu mero folhear se transformou num esforço de leitura, e passei a galgar com persistência os livros que haviam sido escritos numa grafia mais compreensível.

A história que pretendo escrever a partir de agora é de um desses manuscritos que li nessas condições no escritório da casa de meu pai; no entanto, se ele pertencia ou não às tais preciosidades e raridades literárias da Coleção Ôdô, não posso dizer ao certo; afinal, não tenho em que me basear se não nas memórias do meu tempo de criança. É provável que fosse apenas um dos livros que já pertenciam a meu pai, e que se misturou sem querer aos da Coleção Ôdô; seja como for, não importando a quem eu perguntasse mais tarde, ninguém havia ouvido falar nele. Com base nisso, penso que a história que li talvez fosse uma transcrição de um livro mais antigo, de algum período entre os séculos XII a XVI, nos períodos Kamakura ou Muromachi, ou ainda uma obra de entretenimento de algum erudito das letras não muito conhecido do século XVII ou XVIII, do período Tokugawa, ou talvez um ensaio de algum seguidor menos talentoso de Takebe Ayatari³⁹.

Como isso foi há mais de quarenta anos, muitos detalhes sobre a aparência do livro me escapam. Tenho certeza, contudo, que no lado esquerdo de sua capa de

³⁸ A narradora se refere ao *shôgakkô* 小学校 que corresponde aos seis primeiros anos do ensino escolar no Japão. Ela provavelmente se refere ao 5º ou 6º ano de escola.

³⁹ Takebe Ayatari (1719–1774), literato do período Edo, foi um dos fundadores do *yomihon*, gênero de livros para serem lidos (em contraste com livros de imagens ou textos declamados), que normalmente tinham como cenário o passado, e eram escritos em um estilo elegante de prosa, contendo diversas alusões a textos clássicos.

papel azul-marinho havia uma tira retangular de papel *torinoko*⁴⁰ salpicada de ouro e prata, e que nela, em uma caligrafia um pouco borrada, à la Yukinari⁴¹, estava escrito: "*Na-ma-mi-ko-mo-no-ga-ta-ri*", em caracteres fonéticos antigos⁴². Que *monogatari* é "narrativa" eu sabia, mas o que poderia ser essa expressão, "*namamiko*"? Levada pela curiosidade que essa palavra misteriosa me despertou, abri na primeira página, e lá estava, em ideogramas cursivos: "A história de uma médium irresoluta", do lado do qual havia um subtítulo, "Um suplemento a ***Eiga Monogatari***"; foi só então — lendo o título com seus ideogramas de *MI*, "divindade", e *KO*, "criança", que compunham a palavra "médium" —, que pude entender que a história falava de uma jovem mulher que servia às divindades.

O conteúdo do ***Namamiko Monogatari*** trata da vida de uma dama de companhia que serviu no palácio da consorte do imperador Ichijô⁴³; por isso eu, que era menina na época da leitura, movida pelo interesse no destino tempestuoso que se sucederia à personagem, embrenhei-me na complicada escrita cursiva, lendo a história várias vezes para compreendê-la melhor. Muito depois disso, quando precisei ler a ***Eiga Monogatari***, "Uma história de esplendor", na antologia de clássicos da literatura traduzidos por Yosano Akiko⁴⁴ e outros autores, notei que ***Namamiko Monogatari***, que eu havia lido há muitos anos, parecia ter pegado emprestado alguns trechos inteiros de ***Eiga Monogatari***. Nessa época, meu pai já havia falecido, e sua biblioteca passara para as mãos de outras pessoas, de modo que eu não tinha como determinar o paradeiro do manuscrito original; mas me parece muito provável aquele volume ser sua única cópia. No entanto, naquela época, o motivo para minha decisão de cotejar as duas obras não foram as descrições citadas fielmente de acordo com a ***Eiga Monogatari***; foi justamente tudo aquilo que não estava escrito nela, mas que era narrado em ***Namamiko Monogatari***, isto é, o que expressava o subtítulo "Um suplemento a *Eiga Monogatari*".

⁴⁰ Tipo de papel tradicional japonês com textura macia, cor levemente amarelada e acabamento lustroso, características que explicam sua designação, *torinoko* [鳥の子], "ovo" (lit. "filhote de pássaro").

⁴¹ Fujiwara no Yukinari (972–1028), famoso calígrafo do período Heian.

⁴² A narradora se refere ao sistema de *man'yōgana* 万葉仮名, que empregava caracteres ideográficos para representar sons. Foi o precursor dos sistemas de fonogramas. O título do livro estava representado nesses caracteres, utilizados pelo seu valor fonético, e não por seu sentido: *namamiko monogatari* 奈万美古毛乃可太里.

⁴³ O imperador Ichijô (980–1011) foi uma personagem histórica, cujo reinado se estendeu de 986 a 1011.

⁴⁴ Yosano Akiko (1878–1942), escritora feminista conhecida por sua extensa obra poética, seus ensaios críticos e sua tradução do clássico ***Genji Monogatari*** para o japonês moderno. Aqui cabe notar que a própria Enchi destacou o nome da poeta dentre "outros autores".

É de amplo conhecimento o fato de que os capítulos principais de *Eiga Monogatari* foram escritos por Akazome Emon⁴⁵, dama de companhia que servia à filha de Fujiwara no Michinaga, Shôshi, a consorte do imperador Ichijô. Akazome Emon, esposa de Ôe no Masahira, alcançou sua notoriedade como poeta pela comparação entre ela e Izumi Shikibu⁴⁶, feita no **Diário de Murasaki Shikibu**⁴⁷, sendo que Murasaki a considerava superior. Porém, comparada a autoras como Izumi Shikibu, Sei Shônagon⁴⁸ e Murasaki Shikibu, Akazome não era uma mulher de disposições puramente literárias como as outras, sendo, em vez disso, mais como uma pessoa de bom senso dotada de talento literário. Tanto a narração monótona da *Eiga Monogatari* como o fato de algumas de suas descrições terem sido emprestadas sem modificações do texto de outros autores (por exemplo, a descrição da residência de Michinaga na época do nascimento do primogênito de Shôshi, que foi retirada e ressignificada do **Diário de Murasaki Shikibu**) evidenciam que ela não era alguém abençoada por uma forte individualidade autoral, mas uma pessoa com uma natureza de investigadora histórica, que preferia privilegiar a precisão de suas descrições ao próprio estilo literário.

Ainda assim, por outro lado, a *Eiga Monogatari* também foi concebida como uma genealogia e mesmo uma ode ao clã Fujiwara, escrita com a intenção de enfatizar o brilhantismo da vida do conselheiro-mor Michinaga, e por isso ela demonstra muitas vezes uma tendência em omitir descrições que deveriam ser registradas — e a tomar uma posição de indiferença frente àqueles se opuseram ao poderoso Michinaga. Só de se comparar a obra a um romance histórico como *Ôkagami*⁴⁹, de autoria supostamente masculina, já vemos o quão patente é a atitude de Akazome de tomar exclusivamente o partido de Michinaga. Em sua obra, quanto mais a narrativa se

⁴⁵ Akazome Emon (960?–1040?), poeta e cronista do período Heian, conhecida principalmente pela *Eiga Monogatari* e por sua poesia.

⁴⁶ Izumi Shikibu (976?–1036?), poeta e dama da corte do período Heian, célebre por sua poesia e pela escrita memorialista de seu diário, *Izumi Shikibu Nikki* 和泉式部日記. Serviu à imperatriz Shôshi.

⁴⁷ No original, *Murasaki Shikibu Nikki* 紫式部日記 é uma obra memorialista de autoria de Murasaki Shikibu (973?–1014?), poeta, romancista e ensaísta do período Heian, autora do primeiro romance da história da humanidade, *Genji Monogatari* — obra essencial da literatura japonesa. Serviu à imperatriz Shôshi.

⁴⁸ Sei Shônagon (966?–1020?), poeta e ensaísta do período Heian, famosa por *O Livro do Travesseiro* (*Makura no Sôshi* 枕草子), obra que fundou um tipo de gênero ensaístico denominado *zuihitsu*, que mistura diário, poesia, ensaios e listas. Serviu à imperatriz Teishi.

⁴⁹ *Ôkagami* 大鏡, “O grande espelho”, é outra crônica histórica do final do século XI. De autoria desconhecida e contendo oito volumes, a obra cobre o mesmo período que a *Eiga Monogatari*, com foco na regência dos Fujiwara, inclusive Michinaga. Haruo Shirane destaca que, apesar da mesma temática, a obra inova ao mostrar a história por meio de diálogos dramáticos e exibir não só Michinaga no auge do seu esplendor, mas também em meio ao processo de conquista da hegemonia política, o que inclui os embates cruéis com seus parentes (SHIRANE, 2006).

aproxima da época de Michinaga, mais ela perde a capacidade de oferecer uma visão abrangente da história.

É possível que o autor ou autora de ***Namamiko Monogatari*** tenha sentido o mesmo que eu senti ao ler a ***Eiga Monogatari***. Assim, talvez impelido por conhecimentos de história da Era Clássica japonesa e por certa disposição de espírito cavalheiresca de tomar as dores do lado derrotado, o autor procurou costurar uma obra como ***Namamiko Monogatari***, que mostra o lado inverso, apropriando-se e incorporando o texto da ***Eiga Monogatari*** ao seu.

O que comprova que essa especulação não é um mero palpite meu: o conteúdo de ***Namamiko Monogatari*** difere completamente em tom da ode em louvor ao regente; ao invés disso, vemos uma tentativa de esboçar o contraste entre a tirania velada dos vencedores — o lado avesso da prosperidade —, e o infortúnio dos derrotados, que, por se oporem a ela, foram sendo levados a ruína pouco a pouco.

Essa história deve ter sido escrita ou no período Kamakura — não muito depois da era retratada — ou no período Tokugawa, por um literato de alguma escola classicista. Estou certa de que o manuscrito que vi não era tão antigo, mas não posso afirmar com certeza se era ou não o original, por isso devo dizer que a época em que ela foi escrita permanece um grande mistério. Seria muito gratificante se, com base em minha descrição, a cópia original de ***Namamiko Monogatari*** fosse encontrada em algum lugar; mas mesmo se esse não for o caso — e levando em conta que já passo dos cinquenta e que minha memória, se comparada à de quando era mais jovem, está se deteriorando consideravelmente agora — não me parece de todo inútil deixar esse registro, tomando como referência a ***Eiga Monogatari*** e outros textos para procurar complementar o conteúdo dessa obra que só eu pareço ter lido — e memorizado com relativa precisão — enquanto criança.

Evidentemente, como me baseio em minha memória, suponho que se o verdadeiro livro aparecesse, uma comparação atenta revelaria muitos trechos errados no texto que escreverei aqui. Após a passagem de quase quarenta anos, as coisas que li em livros quando criança ou vi em peças de teatro misturaram-se à variada gama de emoções que já experimentei em minha vida real, e agora vivem ocupando um espaço dentro de mim, tecidas juntas em uma única entidade autônoma extremamente difícil de distinguir da realidade.

Contudo, para ser sincera, o que fez com que eu decidisse desenterrar essa história das minhas recordações de infância para tentar reescrevê-la com o auxílio da

cronologia da Era Clássica foi um encontro ao acaso em uma viagem recente a Genebra, na Suíça, com uma pessoa que me contou sobre os últimos anos do professor Chamberlain em sua aposentadoria lá.

Essa pessoa era um jovem que falava inglês e trabalhava numa relojoaria na rua principal, próxima ao lago Lemán. Na ocasião em que fui até lá para comprar um relógio de pulso, vestia um quimono, e por isso ele logo notou que eu era japonesa; após minha compra, trocou algumas palavras gentis e mencionou o professor Chamberlain, que fora dormir o sono eterno lá há mais de vinte anos. Obviamente, ele não conhecera o professor em pessoa, mas me disse que sua mãe ia até a residência dele para ajudar com a limpeza, e por isso recebera objetos como bonecas e tecidos japoneses (aparentemente lenços para *furoshiki*). Indaguei sobre a esposa e os filhos do professor, mas, sobre eles, nada sabia. De qualquer forma, ele pareceu muito satisfeito pelo fato de eu saber algo sobre o professor, após diversas tentativas de comentar sobre aquele linguista inglês com outros japoneses — tentativas que, em sua maioria, resultaram em respostas indiferentes.

É desnecessário dizer que eu também, quando ouvi de sua boca o nome do professor Chamberlain, não pude deixar de sentir que essa era uma feliz coincidência.

Quando terminei minhas compras e deixei a loja, o rapaz saiu atrás de mim e, apontando para além da ponte, disse:

— Do outro lado da ponte Mont Blanc há um ponto de embarque do barco de passeio. Ouvi dizer que, todos os dias, o professor Chamberlain se sentava no banco que fica naquela margem para contemplar o lago. Parece que mesmo quando chovia ele aparecia para caminhar, com a bengala numa mão e o guarda-chuva na outra.

Conforme me instruiu o rapaz, cruzei a ponte Mont Blanc e, com uma rua repleta de hotéis enfileirados à minha direita, andei pelas margens do lago. O barco de passeio havia chegado ao ponto de embarque, e se podia ver várias pessoas com aparência de turistas descendo as escadas largas e oscilantes para subir nele. Era uma tarde um pouco nublada de fins de junho, mas o ar era enregelante como o do outono e as mulheres da cidade caminhavam embrulhadas em seus casacos curtos de lã grossa, parecendo bem aquecidas. Havia canteiros por todos os lados, com suas pequenas flores plantadas em padrões como os de tapetes. Tanto as cores das flores como as das vestes das mulheres, tinham tons consistentemente sóbrios, cálidos e calmantes, enquanto as refinadas feições nórdicas das pessoas transmitiam uma sensação de frio; essa composição descrevia com eloquência a natureza de equilíbrio

e harmonia característicos que a Suíça possui como país. Embora lá não se pudesse ter o sentimento de encanto com os mistérios do caos ou das paixões arrebatadoras, a felicidade do viver parecia estar miniaturizada ao máximo e preservada naquele lugar mais do que em qualquer outra parte do mundo.

Sentei-me no banco mais próximo do lago. Enquanto contemplava o gracioso véu de gotículas de água que jorrava da alta fonte na margem oposta do lago e os contornos do pico enevoadado do Mont Blanc à distância, ocorreu-me que, apesar de não saber quando o barco de passeio ou a fonte haviam sido colocados ali, a cor das águas do Lemán e as belas formas da montanha certamente não eram diferentes daquelas que o filólogo octogenário via todos os dias há mais de vinte anos ao se recostar no banco à beira do lago quando ia dar suas caminhadas auxiliado por sua bengala; sem querer, entreguei-me a uma apreciação do passado presente. Foi nesse momento que veio à tona em minha mente a questão de ***Namamiko Monogatari***, um volume que talvez tivesse pertencido àquela coleção de dez mil livros (onde estariam agora, em uma biblioteca ou uma coleção pessoal?) que o professor Chamberlain deixara no Japão — ao invés de levar consigo para o Ocidente — desejando que fossem desfrutados pelos próprios japoneses.

Tomei a decisão, então, de que quando voltasse ao Japão tentaria recriar a minha versão dele, comparando mais uma vez minhas recordações da história do ***Namamiko Monogatari*** com a ***Eiga Monogatari***.

Capítulo I

Se não me falha a memória, como a seção inicial de ***Namamiko Monogatari*** toma emprestada uma grande parte dos primeiros capítulos da obra ***Eiga Monogatari*** — como "*Samazama no yorokobi* (Alegrias diversas)", "*Mihatenu yume* (Um sonho interminável)" e "*Uraura no wakare* (Uma despedida cálida)" —, é narrada a história da disputa pelo poder político que ocorre no palácio Higashi Sanjô logo após a morte de Fujiwara no Kaneie⁵⁰, pai de Michinaga.

Para descrever as desventuras e o refinamento da vida da protagonista, sem dúvida é necessário retratar também o que seria seu pano de fundo: as tragédias da sociedade aristocrática da época, que rivalizava entre si — isto é, contra aqueles de

⁵⁰ Fujiwara no Kaneie (929–990), o patriarca da família Fujiwara no início desta narrativa. Pai de Senshi, Michitaka, Michikane e Michinaga. Por conseguinte, avô do imperador Ichijô, de Teishi, Korechika, Takaie e Shôshi.

sua própria estirpe. No entanto, para mim ainda é um mistério insolúvel se, ao copiar esses trechos da ***Eiga Monogatari*** quase sem modificações para compor seu cenário, o autor ou autora de ***Namamiko Monogatari*** o fez por reverência ao registro do livro ou, ainda, por querer contrastá-lo à sua narrativa.

A fim de apresentar o texto de ***Namamiko Monogatari***, também pretendo utilizar o início da ***Eiga Monogatari***, ainda que traduzido para um estilo de linguagem mais moderno. Entretanto, no caso excepcional da frase de abertura do manuscrito perdido, lembro claramente que ela dizia o seguinte, em japonês clássico:

Durante o digníssimo reinado do imperador Ichijō, diz-se que houve duas imperatrizes. A primeira imperatriz, Fujiwara no Teishi, era filha do antigo conselheiro-mor imperial Michitaka. A que veio depois dela era a filha mais velha do senhor do Pavilhão de Buda (Michinaga)⁵¹, a princesa chamada Fujiwara no Shōshi. Ela se tornaria mãe dos futuros imperadores Go-Ichijō e Go-Suzaku, e ficaria conhecida como Jôtōmon'in.

Esse registro não consta na ***Eiga Monogatari***, e é natural que não conste, pois, como essa obra foi concebida como uma historiografia da corte imperial a partir da parte inicial do período Heian com foco na família Fujiwara, não havia por que exibir essa genealogia e iniciar a narrativa por um trecho que fala sobre as duas consortes do imperador Ichijō. Em ***Namamiko Monogatari***, no entanto, por mais que seu subtítulo o anunciasse como um suplemento a ***Eiga Monogatari***, como era de se esperar, o autor ou autora não conseguiu simplesmente começar a escrever de forma abrupta a partir do meio da narrativa do outro livro.

Não me recordo o quanto do texto da ***Eiga*** foi abreviado na sequência do manuscrito, mas sei que, de qualquer forma, a narrativa começa no tempo em que ainda vivia no Higashi Sanjō o primeiro-ministro⁵², Kaneie. O filho mais velho dele, Michitaka, então ministro do Centro⁵³, estava prestes a instalar a filha mais velha, Teishi, como a primeira consorte do ainda jovem imperador.

⁵¹ O acréscimo do nome entre parênteses é do texto de Enchi. Ao longo do texto, há diversas outras inserções dela de nomes entre parênteses para nomear um personagem que está sendo referido por algum título.

⁵² *Dajōdaijin* 太政大臣: primeiro-ministro era o cargo mais alto dentro do sistema *ritsuryō*; era o chefe do *Daijōkan* 太政官, o Grande Conselho de Estado.

⁵³ *Naidaijin* 内大臣: ministro do Centro, também parte do Grande Conselho de Estado, mas não controlava nenhum ministério, apenas os conselheiros.

Também pretendo incorporar as descrições do **Namamiko** presentes em minhas próprias recordações à tradução livre do texto de **Eiga**. Esse modo de composição acaba sendo uma espécie de trabalho de recorte e colagem, o que é bastante frustrante para alguém como eu, habituada a escrever romances; porém, não há uma alternativa para restaurar o **Namamiko Monogatari** fazendo-se jus à narrativa — que, afinal, já não existe em outro lugar se não em minha memória.

No quinto dia do primeiro mês do ano inaugural da Era Shôryaku (990)⁵⁴, foi realizada a cerimônia da maioridade do imperador Ichijô. Ele ainda era um menino de onze anos⁵⁵, e por isso houve quem se lamentasse: “era tão bonitinho com seu penteado e suas vestes infantis”. Porém, mesmo com sua pequena estatura, o cabelo amarrado no topo da cabeça e o chapéu de homem adulto lhe conferiam uma aparência elegante e digna.

No segundo mês, Michitaka, o ministro do Centro, apresentaria sua filha mais velha à corte; assim, tanto o palácio como a casa do ministro estavam alvoroçados com os preparativos cerimoniais. Kishi, a esposa principal do ministro, que era filha de Takashina no Naritada, governador da província de Yamato⁵⁶, havia ficado conhecida há muito tempo como “dama Kô⁵⁷” ao servir no palácio imperial, sendo assim bastante versada nos assuntos da corte. Aversa a coisas solenes e insondáveis, ela preferia um estilo moderno e esplendoroso, de modo que tudo na cerimônia de apresentação de sua filha à corte foi feito a essa maneira. A princesa tinha dezesseis anos⁵⁸, sendo, portanto, apenas cinco anos mais velha que o imperador. Na noite de sua cerimônia de apresentação, ela recebeu o título de consorte imperial.

Nesse ínterim, o pai de Michitaka — Kaneie, que era primeiro-ministro e regente do jovem imperador — ficou doente, o que deixou muitos nobres extremamente preocupados, a começar pelo próprio ministro do Centro e pela mãe do imperador (Senshi, também filha de Kaneie). Embora sortilégios e orações por sua

⁵⁴ Era Shôryaku (990–995): período dentro do reinado do imperador Ichijô.

⁵⁵ É importante notar que Enchi descreve a idade de seus personagens pela contagem japonesa antiga (*kazoeodoshi* 数え年), isto é, considerando-se que a criança nasce com um ano de vida, e acrescentando-se um ano a cada Ano-*Novo*. Assim, o imperador Ichijô teria 10 anos pela contagem ocidental.

⁵⁶ Correspondente à província de Nara hoje em dia.

⁵⁷ Apelido recebido por Kishi, originalmente *Kô no Naishi* 高内侍. *Naishi* 内侍 era uma espécie de atendente ou dama de companhia da ala feminina do palácio. *Kô* 高 é outra leitura do ideograma 高, contido no sobrenome do pai de Kishi, Takashina no Naritada.

⁵⁸ Na contagem ocidental, Teishi teria 14 anos.

saúde tenham sido realizados por todos os lugares, ele não demonstrava sinais de melhora.

A residência do regente, o palácio conhecido como Nijô, já na época do lorde Kujô (Fujiwara no Morosuke⁵⁹) era repleta de espíritos inquietos que assombravam a família. A estes, juntaram-se os espíritos errantes vivos e mortos de pessoas que nutriam ressentimentos pelo próprio Kaneie. Aproveitando-se de seu estado fragilizado, eles conspiraram para formar uma barreira contra as boas intenções dirigidas a ele. Nem mesmo as orações de monges renomados, como o abade do monte Hiei, com todo o conhecimento e alma focados ao entoá-las, foram capazes de expulsar os espíritos perturbadores.

As próprias damas da corte que atuavam como médiuns pareciam espectros: rostos completamente pálidos, olhos espásticos e cabelos em completo desalinho; açoitadas pelos rosários⁶⁰ dos exorcistas que intentavam subjugar-las, essas mulheres os desafiavam prostrando-se, rolando, pulando — rindo enquanto choravam. A cena dessa contenda era deplorável tal qual uma visão do inferno.

Dentre esses espíritos, um dos mais aterrorizantes era o da filha do antigo imperador Murakami⁶¹, a Terceira Princesa⁶². O regente Kaneie se apaixonara por ela em sua juventude e a recebera como esposa, mas logo se cansara e a abandonara; por esse motivo, ela se tornou alvo de rumores maldosos e passou a ser desdenhada pelas pessoas da corte, acabando por perecer, ao que parece, de tristeza. A dama que a ^{recebeu} incorporou se chamava Ayame e era filha de uma sacerdotisa do santuário de Miwa⁶³. Embora normalmente fosse retraída e incapaz de falar de forma eloquente, enquanto tomada pelo espírito da Terceira Princesa, ela se transformava e assumia o aspecto altivo da própria princesa, criticando com severidade a frieza e crueldade da alma de Kaneie.

Mesmo o grande Kaneie — que não aparentava estar nem um pouco intimidado pelas maledicências e acusações dos inúmeros outros espíritos inquietos

⁵⁹ Fujiwara no Morosuke (909-960), pai de Kaneie e, por conseguinte, avô de Michitaka, Michinaga e Senshi, e bisavô de Teishi. Também foi primeiro-ministro (*dajôdaijin*) e conselheiro-mor do imperador (*kanpaku*).

⁶⁰ No budismo, o rosário costuma ter 108 contas, que representam os 108 *kleshas* (aflições ou venenos) a serem eliminadas. As contas são passadas em linha formando um círculo, sendo que ao meio delas é posicionada uma conta maior. Dependendo da seita, podem ser também feitos com 18, 27, 36 ou 54 contas.

⁶¹ Imperador Murakami (926–967) foi o 62º imperador do Japão, com um reinado que se estendeu de 946 a 967.

⁶² Terceira Princesa se refere à terceira filha do imperador Murakami, a princesa Hoshi, ou Yasuko (949–987).

⁶³ Miwa é uma localidade de Sakurai-shi, atual Nara, criada em volta de um santuário no sopé oeste da montanha Miwayama.

— parecia profundamente atormentado, de corpo e alma, pelo espectro da Terceira Princesa. Conta-se que o regente advertiu rigorosamente o seu filho mais novo, o capitão da Direita da Guarda do Portal (cargo de Michinaga, na época), que era o jovem nobre cujo temperamento mais o fazia lembrar de si mesmo:

— Apesar de existirem várias transgressões neste mundo, cuide-se em especial para nunca fazer algo que o torne alvo do rancor de uma mulher desprezada. Ele não mostra sua forma de imediato quando surge, portanto, você pode negligenciá-lo por não conseguir discerni-lo. Na sua idade, você não compreenderia o quão assustadores esses ressentimentos amorfos podem ser, por mais que eu lhe explicasse...

Sob essas circunstâncias, diante da insistente recomendação de Senshi, a imperatriz-mãe, e de seus outros nobres filhos para que trocasse de residência, o regente assim o fez, mudando-se para o palácio Higashi Sanjô, mas, como era de se esperar, os fantasmas o acompanharam — e sua saúde só piorou. Enfim, no quinto dia do quinto mês, ele deixou tanto sua posição de primeiro-ministro como a de regente; no oitavo, tomou os votos religiosos. No mesmo dia, foi baixado um decreto imperial que tornava o ministro do Centro, Michitaka, o novo regente do imperador.

Embora já fosse esperado que o filho mais velho de Kaneie recebesse o cargo, a animação pelo palácio foi tamanha que era como se as preocupações com a doença do antigo regente tivessem sido esquecidas. A esposa principal do novo regente tinha vários irmãos — Akinobu, Michinobu e Sanenobu, entre outros —, e o seu próprio pai, Naritada, ainda gozava de saúde plena.

Obviamente, a começar pelas pessoas da família do Higashi Sanjô, diversos clãs poderosos viram com ares de reprovação esses homens que nem sequer pertenciam à linhagem dos Fujiwara andando pelo palácio como se fossem donos do lugar. Em meio a tudo isso, o próprio novo regente parecia estar em conluio com aqueles ao seu redor, que o manipulavam, desejando que a filha dele fosse elevada de primeira consorte a imperatriz⁶⁴ o quanto antes, o que de fato aconteceu no primeiro dia do sexto mês. As fofocas da corte sobre a falta de tato do novo regente diziam que, mesmo que agora ele pudesse fazer como lhe aprouvesse, era uma indiscrição que ignorasse a terrível enfermidade de seu pai.

⁶⁴ *Chûgû* 中宮, “consorte imperial” ou “imperatriz”, o título que foi especialmente criado para Teishi e que a acompanha por quase toda a narrativa.

Além disso, o que tinha ele em mente ao apontar como intendente do palácio da imperatriz o capitão da Direita da Guarda do Portal, seu irmão Michinaga? Será que, por Michinaga aparentar ter uma disposição tão magnânima, o regente achava que ele daria uma proteção apropriada a sua filha? Se fosse por isso, então Michitaka devia ser um sujeito de coração muito bom, pois fora incapaz de vislumbrar a ambição inesgotável que espreitava por trás do comportamento fleumático de seu irmão mais novo.

Michitaka pensava que, dentre os irmãos mais novos, a pessoa mais assustadoramente ambiciosa, a ponto de almejar a posição de regente, era o lorde Awata (Michikane⁶⁵). Logo após o falecimento de Kaneie, Michitaka foi aconselhado a escolher como seu braço direito um dos subordinados de seu pai, Taira no Korenaka⁶⁶ ou Fujiwara no Arikuni⁶⁷. Porém, ao rebaixar Arikuni ao cargo de vice-comandante de Dazaifu⁶⁸, ele se tornara alvo do ódio deste, e dizem que Arikuni teria ido desabafar com Michikane.

Como era de se esperar, a posição de intendente do palácio da imperatriz parecia ser de pouco interesse para Michinaga. Ele não havia sequer vindo expressar seus cumprimentos no palácio quando Kaneie faleceu no segundo dia do sétimo mês. Parecia que agora os assuntos do governo seguiriam exatamente como o regente desejava e que os outros nobres não teriam escolha senão seguir suas diretivas.

Como intendente da imperatriz, Michinaga não podia continuar negligenciando suas atribuições indefinidamente, então às vezes fazia aparições e oferecia alguns conselhos solícitos, sempre mantendo os olhos astutos na condição de Teishi e na conduta das damas de companhia. Bem, sendo o homem mais belo de sua família, ele era tido em alta conta pelas damas da corte, que não se cansavam de dizer que sua combinação de modos masculinos e refinamento eram incomuns mesmo entre jovens nobres. De todos os irmãos, Michinaga era também o favorito da mãe do imperador. Assim, era natural que ele se tornasse íntimo de algumas damas ao frequentar a residência da nova imperatriz — e que também dirigisse muita atenção aos modos e à aparência dela enquanto se divertia com essas mulheres.

⁶⁵ Fujiwara no Michikane (961–995), terceiro filho de Kaneie.

⁶⁶ Taira no Korenaka (944–1005), oficial do governo, chegou a ser médio-conselheiro.

⁶⁷ Fujiwara no Arikuni (943–1011) foi um oficial intendente de assuntos dos nobres de terceiro escalão e acima, durante a época de Kaneie.

⁶⁸ *Daini* 大貳, o vice-comandante de Dazaifu era uma posição de nobres do quinto escalão, cuja função era supervisionar Dazaifu, a região das ilhas de Kyûshû, Iki e Tsushima.

A questão é que o próprio Michinaga tinha uma linda filha que, embora ainda jovem demais, era muito promissora. Em poucos anos, ela atingiria uma idade mais compatível com a do imperador, e o intendente buscava na ascensão da nova imperatriz um modelo para se inspirar. Além de ser cinco anos mais velha que o imperador, a imperatriz Teishi havia herdado de sua mãe uma natureza notavelmente inteligente, e era tão talentosa — fosse na poesia, caligrafia, *koto* ou *biwa*⁶⁹ — que mesmo homens que se julgava mais proficientes não a superavam. Mesmo assim, Teishi não exibia seus dons de forma pomposa. Seu comportamento encantador e gracioso possuía uma elegância inexprimível, como a combinação do aroma das flores de ameixeira com a visão das primeiras flores de cerejeira.

Quando Teishi foi feita primeira consorte, o imperador no início pensou que ficaria acanhado com uma mulher mais velha. Tão logo ela adentrou a alcova imperial, no entanto, ele se pôs a seu lado, conversando trivialidades sobre velhas histórias e fatos. Seu comportamento era diferente da postura de matrona experiente de suas amas; seu rosto, pescoço, mãos e pernas eram esbeltos: um corpo macio, maleável e indescritivelmente charmoso. Seus meneios tais como o flexível vergar de um ramo de salgueiro cativaram o coração do jovem imperador de uma forma vagamente desconcertante.

— Os peitos de Ben e Tayû são amplos, como se fossem enormes tigelas emborcadas, mas os seios da imperatriz são pequenos como os brotos de peônia branca tingidos com carmesim, de uma rotundidade gelada. Gosto muito de dormir com minhas bochechas sobre eles.

Quando as palavras despudoradas do imperador foram entregues sem demora a Michinaga por uma dama de companhia, este pensamento tomou sua mente: "com certeza a imperatriz deve ser incomparável".

No segundo mês do ano seguinte, o imperador-retirado En'yû⁷⁰, pai do imperador Ichijô, faleceu. Um pouco antes disso, ele havia recebido a visita de seu filho, que viera buscar aconselhamento sobre como governar. O antigo imperador

⁶⁹ O *koto* é um instrumento musical de cordas semelhante a uma cítara, com 13 ou 17 cordas, dedilhado com palhetas presas aos dedos médio, indicador e polegar. Já o *biwa* é um instrumento de quatro cordas semelhante a um alaúde, tocado com um grande plectro.

⁷⁰ Imperador En'yû (959–991). Na época, tornou-se comum o chamado *insei* 院政, o governo dos imperadores reclusos. Na prática, os imperadores abdicavam ainda em vida e se recolhiam a monastérios budistas (*in* 院), de onde ainda podiam exercer certa influência, enquanto o imperador reinante cumpria com as funções simbólicas e oficiais da posição.

parecera revigorado ao ver que o jovem Ichijô havia se tornado ainda mais belo após a cerimônia da maioridade.

A verdade é que En'yû ainda não estava em idade tão avançada para abdicar em favor de seu filho, mas o primeiro-ministro Kaneie — que havia falecido no ano anterior —, ansioso por ver o príncipe herdeiro, proveniente do ventre de sua filha Senshi, entronado o mais rápido possível, pressionara-o a renunciar. No fim, o próprio ex-imperador ficou aliviado por ter assegurado o reinado do príncipe antes que sua vida acabasse.

De certa forma, após o falecimento do antigo imperador, o mundo se tornou ainda mais próspero para o clã do novo regente. Takashina no Naritada — pai da esposa do regente —, que havia se tornado monge leigo, obteve um grau de segundo escalão, e passou a ser aclamado como o "neófito do segundo escalão", ou "Kô do segundo escalão⁷¹". Embora já estivesse em uma idade avançada, suas faculdades mentais pareciam ilimitadas e sua disposição firme — nem um pouco simples ou franca — era considerada desagradável por algumas pessoas.

A indicação dos irmãos da esposa de Michitaka para governadores de províncias — a despeito de suas condições familiares, indignos de tal distinção — era vista como algo despropositado, e eram muitos os que criticavam a situação, antecipando que poderia haver perturbações decorrentes disso.

Pensando bem no que escrevi até aqui, ocorre-me que na ***Eiga Monogatari*** não há quase nenhum elogio à aparência ou ao intelecto da filha do regente Michitaka, a imperatriz Teishi; isso quer dizer que o que introduzi nesse texto foram palavras tiradas do texto original do ***Namamiko***.

Foi primeiro nas descrições do manuscrito ***Namamiko Monogatari*** dos meus tempos de criança que tomei conhecimento a respeito da superioridade da consorte imperial Teishi em termos de beleza, inteligência e talento. Depois, somou-se a elas minha leitura d'***O livro do travesseiro***, cujas descrições encontradas em toda a obra podem justificar chamá-la de "uma ode de Sei Shônagon à imperatriz Teishi", tornando a minha visão idealizada da imperatriz do ***Namamiko*** ainda mais vistosa e ofuscante.

⁷¹ Kô Nii 高二位, o Kô é o mesmo primeiro ideograma de seu sobrenome, Takashina 高階, a exemplo do título de sua filha, Kishi, que ficou conhecida como a dama Kô.

Na seção 90 d'**O livro do travesseiro**⁷², há o seguinte trecho:

Diante das persianas de bambu translúcidas que ocultavam as damas do lado de dentro, os oficiais da corte passaram o dia inteiro deleitando-se, tocando suas flautas e *kotos*, até que chegou a hora de acender as lamparinas dentro do palácio. As treliças, no entanto, ainda não haviam sido baixadas, de modo que as luzes acesas mostravam o interior tão claramente como se não houvesse cortinas — assim, a imperatriz Teishi segurava seu *biwa* verticalmente para ocultar o rosto.

Ela era uma visão incomparável: suas vestes carmesins de diversas camadas de seda sobrepostas eram de uma beleza que nem cabe em palavras; suas mangas pendiam lindas, aparadas sobre o preto lustroso do instrumento que ela segurava; vista de perfil, a beleza de sua testa extremamente alva se destacava.

A uma pessoa que estava ao meu lado, eu disse:

— Aquela dama de rosto semiescondido dos tempos antigos não deve ter sido tão bela assim. Até porque era apenas uma plebeia.

Ela então abriu caminho entre as várias mulheres e relatou o que eu falara à imperatriz, que riu e respondeu:

— Será que também hei de conhecer uma despedida?

Achei sua resposta muito espirituosa.

O que Sei Shônagon alude ao mencionar a beleza da imperatriz Teishi ocultada pelo alaúde é o poema ***Pipa Xing***⁷³, de Bai Juyi, em especial o episódio em que uma mulher tocando o instrumento em seu barco é chamada: "Com mil chamados e dez mil súplicas ela apareceu / Suas faces semiocultas pelo alaúde que segurava", e por isso Teishi lhe responde com algo do tipo "também hei de conhecer a dor da despedida?".

Creio que essa descrição retrata o tempo glorioso em que seu pai ainda era o conselheiro-mor, mas mesmo depois do declínio da casa da imperatriz, quando ela se

⁷² Apesar de usar o título adotado na tradução mais recente para o português, resolvi traduzir o trecho por conta própria em vez de simplesmente citar a tradução publicada.

⁷³ "*Pipa Xing*" (ou "*Biwakô*" 琵琶行, em japonês) é um longo poema do poeta chinês Bai Juyi ou Pö Chui (742–846).

tornou uma figura solitária no entardecer de sua vida, apoiando-se unicamente no amor do imperador, Sei Shônagon sempre representou sua senhora com um esplendor inexaurível como o de uma flor que jamais fenece. Talvez isso seja devido à personalidade perseverante de Sei Shônagon; porém, a disposição sagaz da própria Teishi — que viu em primeira mão sua família perder o poder político e cair em desgraça — acabou se refinando, e a radiância graciosa e delicada venerada por sua tutora a acompanhou, provavelmente intensificando-se ainda mais, nos últimos anos de sua vida.

Somando-se a tudo isso o fato de que Teishi havia sido, para o imperador Ichijô, sua primeira mulher — e, aparentemente, também aquela a quem ele mais amou durante sua existência —, é fácil entender por que Michinaga, que ocultava em seu coração uma profunda e inabalável ambição por poder (incomparável a homens como, por exemplo, o pai de Teishi, Michitaka), manteve a atenção incessante na imperatriz, vendo-a mesmo como uma futura rival para sua jovem filha, que ainda nem sequer havia entrado na corte imperial.

Na ***Eiga Monogatari*** foram escritos nomes de vários dos espíritos perturbadores que atormentaram Kaneie em seu leito de morte, mas não há registro do nome de Ayame de Miwa, a dama da corte que foi possuída pelo espírito da falecida Terceira Princesa. Trata-se de um elemento que só existe no ***Namamiko Monogatari***, pois essa personagem é a irmã mais velha da protagonista do manuscrito, Kureha. Após a morte de Kaneie, Michinaga lhe fez uma proposta, adicionando-a ao rol de damas que serviam ao seu clã.

Toyome, a mãe das irmãs Ayame e Kureha, uma sacerdotisa que servia ao santuário da divindade de Kasuga, parecia particularmente proficiente como médium de espíritos, e se diz que era corriqueiro para ela ser possuída pela própria divindade para proferir oráculos. O deus de Kasuga era também a divindade tutelar do clã Fujiwara. Assim, aproveitando as várias oportunidades auspiciosas em que o patriarca da família — também regente e conselheiro-mor do imperador — naturalmente fez suas peregrinações até o santuário, Toyome ofereceu Ayame para servir como dama de companhia mirim na residência do regente Kaneie. Depois de ouvir algum oráculo particularmente agradável dos lábios de Toyome, Kaneie consentiu de bom grado em receber Ayame em sua mansão.

As palavras que Toyome lhe disse estão registradas no ***Namamiko Monogatari*** da seguinte forma: “Agradeço do fundo do meu coração a Vossa Excelência por aceitar Ayame como sua serviçal, mas peço que atenda minha humilde súplica. Ayame tem agora quinze anos, e minha caçula, Kureha, ainda não chegou aos doze, mas quando estiver um pouco mais velha, gostaria que Vossa Excelência considerasse colocá-la a serviço de sua ilustríssima esposa. Se ambas estiverem em vosso serviço, tenho certeza de que não precisarei me preocupar com seus destinos; contudo, gostaria de lhe fazer um pedido: não permita que elas usem a arte da mediunidade. É também por esse motivo que não as faço servirem a este santuário”.

“Nesses anos todos saíram de minha boca palavras a respeito de assuntos importantes deste mundo e da boa ou má fortuna das pessoas, transmitidas conforme a vontade dos deuses que tomaram meu corpo. Porém, naturalmente, eu não tinha nenhuma consciência do que elas significavam. No momento da possessão, sou subjugada por uma terrível força opressora; não consigo respirar — é como se estivesse sendo esmagada por uma grande rocha —, e assim, sem conseguir entender nada do que está acontecendo, não lembro de nenhuma das palavras que profiro nesse estado de arrebatamento. Contudo, se parar para pensar, já recebi algumas vezes oráculos dos deuses que resultaram em batalhas; já transmiti palavras aterrorizantes que fizeram com que vidas humanas fossem tomadas. Embora não tivesse esse discernimento na hora, ao tomar conhecimento de que algo inesperadamente grande acontecera devido à mensagem divina que passara por meus lábios, em diversas ocasiões fui tomada por temores irracionais. De qualquer maneira, já me resignei quanto ao fato de minha vida significar esse tipo de existência; porém, farei o possível para que minhas duas filhas não trilhem o mesmo caminho. Dessa forma, seria um erro terrível Vossa Excelência considerar que Ayame tem qualquer habilidade para o serviço divino; só peço encarecidamente que não a use para esse tipo de função após ela ser recebida em vossa residência”.

No entanto, muito além do expresso em suas palavras, havia um segredo que a atormentava.

Em geral, por costume, esperava-se que as sacerdotisas que servissem aos deuses o fizessem na condição de virgens, mas surpreendentemente, na prática, havia circunstâncias das mais diversas. Por isso, mais apropriado do que dizer que no serviço xintoísta a pureza do corpo era desejável ou que a impureza das mulheres era repreensível, uma compreensão mais realista permite dizer que os deuses

pareciam apreciar mais as mulheres que correspondiam a desejos dos homens mundanos.

Dentro da obra *Ise Monogatari*⁷⁴ (“Os contos de Ise”), há um episódio, “*Kari no tsuka*” (“O emissário da caçada”), em que um homem, supostamente Ariwara no Narihira, vai apresentar seus cumprimentos na residência da alta-sacerdotisa do Santuário de Ise e, enquanto está sendo entretido, passa a desejar a afeição dela. Na calada da noite, do lado de fora da cortina de bambu do quarto do homem, vê-se a silhueta de uma mulher com sua jovem aia; ao ser convidada a entrar, a pessoa acaba se revelando a própria alta-sacerdotisa. Os dois mantêm relações por uma noite, mas, tendo partido cedo na manhã seguinte, Narihira não mais encontra uma oportunidade de se encontrar com ela. A aia que a acompanhou na noite anterior aparece, então, trazendo-lhe uma carta. Ao abri-la, Narihira vê que não há outras palavras a não ser um único poema, registrado na caligrafia da sacerdotisa.

きみや来しわれやゆきけむおもほえず夢かうつつか寝てかさめてか

Kimi ya koshi / Ware ya yukikemu / Omooezu / Yume ka utsutsu ka / Nete ka samete ka

Vieste tu até mim
Ou eu que fui a ti?
Não sei o que pensar
Foi sonho ou realidade?
Estava desperta? Adormeci?

Ao analisarmos o episódio, vemos que foi a própria aristocrata, uma princesa imperial que era a alta-sacerdotisa do Santuário de Ise — a mais importante das sacerdotisas —, que visitou os aposentos de Narihira.

No geral, o que temos retratada em *Ise Monogatari* é uma aristocracia em um período incipiente, o período Nara; é interessante notar que ainda há resquícios consideráveis de uma rusticidade no comportamento dessa nobreza, mas, mesmo levando isso em conta, o fato de uma dama que serve aos deuses apresentar um comportamento tão assertivo quanto visitar por conta própria o aposento de um homem é algo que quase não se vê em outras narrativas. Em suma, embora não se possa dizer que houvesse um reconhecimento oficial das relações mantidas com

⁷⁴ *Ise Monogatari* 伊勢物語, uma coletânea de poemas com narrativas em prosa como pano de fundo (*utamonogatari*) do início do período Heian, de autoria e data precisa desconhecidas. Seu protagonista não nomeado (“um homem”) teria sido inspirado no aristocrata Ariwara no Narihira (825–880).

homens além das tarefas perante os deuses, pergunto-me se não havia algo como uma convivência, uma aceitação tácita desse comportamento das sacerdotisas.

Vendo-se por outro lado as circunstâncias nas quais uma sacerdotisa seria possuída por uma divindade, talvez caiba dizer que instintos como o desejo sexual também eram satisfeitos de forma espontânea — por ela percorrer um processo de tensão extrema entre espírito e carne, depois êxtase e então saturação. Ou seja, na incorporação de um deus pela sacerdotisa, seria desempenhado um tipo de intercuro sexual, de modo que é possível pensar que, ao invés de essas mulheres se encontrarem num estado de confinamento pelos deuses, elas se encontravam numa posição de liberação.

Com relação a isso, pode-se considerar que há uma diferença fundamental entre as freiras cristãs ou monjas budistas, em suas vidas de abstinência, e as sacerdotisas da crença original do Japão, o xintoísmo. Enquanto seus corpos não estavam sendo emprestados aos deuses, dentro delas operavam sentimentos como os de uma jovem esposa que resguarda o leito solitário na ausência do marido. Por isso mesmo, o corpo dessas mulheres ardia com uma paixão selvagem, prenhe daquilo que mais fascina os homens.

A história de infortúnio de Toyome de Miwa é descrita no ***Namamiko Monogatari***. Conta-se que o motivo da morte abrupta do seu amante — com quem tivera as duas filhas, Ayame e Kureha, nesse regime de segredo público a que me referi — foi nada menos que as palavras da divindade que possuía a própria Toyome.

O amante da sacerdotisa era Usuki no Yoshinori, um oficial que servia na guarda do governador da província. Embora tivesse sido criado em um clã de guerreiros, Yoshinori tinha um refinamento natural e talento para cálculos e letras, de modo que seu desejo — se tivesse a chance — era abandonar a espada e se tornar funcionário administrativo de algum nobre influente. Como era um homem tímido, é possível conjecturar que o seu caso com Toyome foi mais fruto do entusiasmo selvagem da natureza de sacerdotisa dela, que o havia seduzido, do que de sua própria conquista audaciosa. Yoshinori tinha a intenção de um dia voltar à capital e levar uma vida mais sossegada, e prometera à sacerdotisa que assumiria suas duas meninas para que vivessem todos em família. Entretanto, por um acontecimento

inesperado, a vida do oficial acabou sendo abreviada, fato narrado no ***Namamiko Monogatari*** conforme registro a seguir.

Certo ano, um grande número de cervos sagrados do Santuário de Kasuga desapareceu. Além deles, começaram a sumir filhos de comerciantes, de feirantes, entre outros, o que todos acharam perturbador. Quando uma das criadas preferidas da esposa do governador da província também desapareceu certa noite, a situação foi considerada insustentável; no entanto, por mais que se investigasse o que acontecia na província, nada de concreto era descoberto.

Como os malfeitores deviam estar escondidos nas montanhas, diversas buscas foram feitas em regiões como Yoshino e Katsuragi. Mesmo assim, as investigações não levaram a lugar nenhum. Sem outra saída, foi determinado que se consultasse a divindade de Kasuga, de modo que a principal sacerdotisa do santuário, isto é, Toyome, passasse pelo ritual de purificação e abstinência para receber o oráculo divino.

Enquanto Toyome orava segurando o *mitegura*⁷⁵, seu bastão de oferenda, a deidade tomou controle de seu corpo; o rosto dela empalideceu completamente, os olhos e a boca começaram a convulsionar — o corpo todo se retorcia de forma apavorante. Depois de certo tempo, proferiu com uma voz solene:

— “Os bandidos que consumiram meus cervos e tomaram os filhos do meu povo protegido encontram-se nas montanhas de Ikoma. Contudo, derrotá-los não será fácil. O homem que há de disparar a flecha mortal possui um grande *sinai*⁷⁶ perto do olho, e o dedo médio de sua mão direita é um tanto longo. Não se equivoquem quanto a isso”.

Após a revelação da divindade, todos os oficiais mais importantes, a começar pelo governador da província, acataram o oráculo e prosseguiram com as buscas nas montanhas de Ikoma; numa gruta nos confins das montanhas encontraram bandidos realmente muito estranhos. Não pareciam nem mesmo pessoas desta terra onde nasce o sol: tinham cabelos curtos e olhos verdes, a cor de suas faces era muito vermelha e suas pernas tão ligeiras que podiam quase voar como pássaros.

Enfim, analisando o oráculo divino, concluiu-se que aquele que conseguiria exterminá-los era ninguém menos do que Usuki no Yoshinori. Ele possuía um grande sinal perto do olho esquerdo. Além disso, o dedo médio de sua mão direita era um pouco mais longo do que o da esquerda; essa diferença ficava muito clara quando ele juntava as duas palmas para agradecer ou orar, e era amplamente reconhecida por seus companheiros guerreiros. Yoshinori foi apontado por diversos homens como aquele que certamente seria capaz de enfrentar e derrotar aqueles bandidos.

Desesperado, o oficial recusou a tarefa enfaticamente, mas o governador não deu ouvidos a suas súplicas. Antes da inevitável partida para Ikoma, onde enfrentaria os poderosos bandidos, Yoshinori visitou o Santuário de Kasuga. Ao fim das orações, ele se encontrou com Toyome.

⁷⁵ *Mitegura* é o nome do bastão com tiras de papel ou tecido (geralmente branco) com recorte e dobradura própria, usado ritualisticamente para purificar ou abençoar um objeto ou uma pessoa nos ritos xintoístas.

⁷⁶ Há uma marca de destaque nesta palavra, *hokuro*, no original.

— Por culpa do oráculo absurdo que você proferiu, surgiu-me essa tarefa terrível para concretizar. Como não sou forte, creio que não retornarei em segurança para casa, no fim das contas. Cuide bem de Ayame e Kureha. Minha ideia de viver com vocês todas na capital acabou se tornando apenas um desejo pesaroso — disse, chorando muito.

A sacerdotisa também estava atipicamente triste, mas se esforçou em exibir coragem em seu rosto.

— Você tem um coração tão frágil para alguém portando uma espada... Aqueles bandidos de cabelos avermelhados não são deuses. Além do mais, você não os enfrentará sozinho. O oráculo foi claro: a batalha com certeza será bem-sucedida; você os derrotará e voltará para casa. Não diga coisas tão agourentas! — ela o repreendeu.

Os bandidos eram apenas cinco, mas a força de um só equivalia à de dez dos nossos soldados. Apesar de terem sido atacados violentamente, os aliados estavam em maior número e conseguiram abater dois e capturar ainda vivos mais dois dos bandidos. O que restou era um homem enorme, que arrancou uma árvore da montanha com raízes e tudo, e começou a brandi-la, de modo que não havia quem conseguisse se aproximar dele.

Ver isso fez com que o sangue de arqueiro de Yoshinori — que normalmente tinha uma disposição tímida — se inflamasse e ele declarasse: “Deixem comigo, eu derrotarei esse malfeitor”. Então, deu a volta por trás do homem, mirou com seu arco e atingiu uma flecha em seu cotovelo, forçando-o a soltar a árvore que segurava. Yoshinori correu e sacou sua espada, investindo contra o bandido, que, furioso, agarrou-o e tentou arremessá-lo do alto penhasco. Mesmo segurado pelo bandido, Yoshinori não soltou a lâmina, cravada nele. Engalfinhados como estavam, os dois despencaram precipício abaixo.

Ao procurarem pelo vale embaixo do penhasco, os companheiros de Yoshinori encontraram ambos já sem vida — o bandido com a barriga rasgada pela espada do guerreiro, e o oficial morto após bater com a cabeça nas pedras das profundezas do vale. Ao ir até a capital para levar os dois bandidos ruivos capturados e se reportar ao imperador, o governador da província elogiou a grandeza de Yoshinori — porém, para o próprio, a glória havia chegado tarde demais.

Quando ouviu as notícias, Toyome chorou desconsoladamente:

— Foi por culpa das palavras da divindade que possuiu meu corpo que perdi meu doce companheiro para essa tragédia sem sentido. Percebo agora a gravidade e amplitude de minha função, e não só na vida de meu marido; ^{conduzem} minhas palavras pressagiam o destino das pessoas desse mundo tanto auspiciosa como desafortunadamente.

Por causa disso, Toyome abominava a ideia de suas filhas se tornarem sacerdotisas. Mesmo assim, três anos depois, quando o espírito da falecida Terceira Princesa, filha do imperador Murakami, veio até o leito de morte de Kaneie no palácio Higashi Sanjô para atormentá-lo, ela possuiu o corpo de Ayame — mesmo sem que ninguém a tivesse incumbido.

Quando isso aconteceu, a mãe dela já havia deixado este mundo e não podia mais se entristecer pelo que a hereditariedade da natureza de sacerdotisa havia feito ao corpo de sua filha, mas Michinaga — que acumulava as funções de alto-conselheiro de Estado e intendente do palácio da imperatriz —, ao colocar Ayame a serviço de Rinshi, sua esposa principal, já sabia sobre as habilidades mediúnicas herdadas pela moça — e a havia convidado devido à grande expectativa que tinha sobre esses talentos.

Então, cerca de um ano depois, ao ouvir de Ayame que sua irmã mais nova, Kureha, havia completado quinze anos, Michinaga declarou que desejava conhecê-la. Não a convidou para sua residência, mas tomou providências para que fosse levada à cabana que servia de retiro à monja que havia sido ama de leite dele, levando a irmã mais velha consigo para encontrá-la.

Ayame tinha o tipo físico modesto do pai, e possuía uma tendência a andar sempre de cabeça baixa; Kureha, por outro lado, lembrava uma versão mais jovem da mãe das duas, sendo uma jovem de constituição extremamente vigorosa. A cor exalada por seu rosto era como a da flor de pêssego, e o que tornava ainda mais aparente a maciez de sua pele era o sensual frescor feminino que a preenchia.

As habilidades mediúnicas da irmã mais velha já haviam sido postas à prova, mas ao ver a aparência jovial e saudável de Kureha, podia-se até pensar que as duas eram mulheres de naturezas diferentes. Michinaga ficou um pouco desapontado, mas ao lhe perguntar duas ou três coisas, obteve respostas bastante lúcidas, e percebeu que a menina não era tola.

As duas irmãs acharam essa entrevista um tanto estranha, mas logo Michinaga chamou Ayame para lhe dizer que, por enquanto, colocaria Kureha para auxiliar a velha ama de leite, e que ela não se preocupasse, pois ele mesmo cuidaria de tudo para introduzi-la no serviço do palácio. Todavia, ele proibiu que Ayame contasse a qualquer pessoa sobre o fato de sua irmã estar por perto.

Tendo cuidado disso, um dia, de passagem pelo palácio da imperatriz Teishi, Michinaga aproveitou para visitar uma antiga amante, a dama Shôshô. Tendo acabado de auxiliar na lavagem do longo cabelo da imperatriz, ela havia puxado o cortinado para se isolar e estava deitada, mas ao saber que Michinaga se aproximava levantou-se alvoroçada.

— Que dama mais responsável, cochilando em plena luz do dia, hein? — brincou Michinaga, sentando-se sem cerimônias ao lado dela.

— Ora, meu sarcástico senhor conselheiro! Agora mesmo, acabei de ajudar a imperatriz a lavar seus cabelos, então só posso estar exausta. É espantosa a abundância de cabelos que crescem tão longos naquela cabecinha delicada da imperatriz, um cabelo especial, completamente diferente dos nossos.

— É mesmo? Devem ser mesmo esplêndidos... Imagino que deva dar muito trabalho lavá-los.

— Sim, é realmente uma trabalhadeira, vou lhe dizer... Mesmo com duas ou três pessoas ajudando, leva um tempo fenomenal para concluir a tarefa... E hoje, ainda por cima, Sua Majestade, o imperador, apareceu no meio de tudo para visitá-la e nos deixou em uma situação bem difícil.

A história que Shôshô relatava sem qualquer preocupação era mais do que uma simples curiosidade para Michinaga: era algo a ser registrado como um lembrete essencial.

— Ora, então Sua Majestade apareceu... E esperou pacientemente até que vocês terminassem a lavagem do cabelo?

— Não, ele... Bem...

Shôshô riu fazendo um gesto um pouco dramático e cobrindo a boca com seu leque.

— Sua Majestade ainda é um juvenzinho, e por isso não tem muita paciência de esperar. Além disso, como veio hoje especialmente para visitar a imperatriz, fez com que trouxessem uma série de rolos de pergaminho antigos para serem apreciados.

Quando a lavagem do cabelo finalmente terminou, o imperador, que esperava impacientemente, entrou no local onde ele estava sendo secado. Como era verão, a imperatriz se encontrava sentada perto de um pilar da construção principal do palácio com as persianas de bambu erguidas, enquanto três ou quatro damas da corte abanavam seus abundantes cabelos negros recém lavados para que secassem. Sua pele branca, que parecia prestes a se dissolver, podia ser vista através do fino robe lilás que vestia. O brilho lustroso da cabeleira transbordante que se espalhava por suas costas ostentava uma beleza exótica como de uma sereia debaixo d'água.

— Ora, Vossa Majestade... não deveria entrar aqui.

Ele não deu ouvidos à dama mais velha que o havia repreendido com tais palavras. Aproximou-se e sentou-se ao lado da imperatriz acariciando suavemente seu cabelo negro enquanto o olhava.

— Os seus cabelos estão gelados. Vou usá-los como uma coberta e dormir aqui — disse ele, num tom de criança mimada, encostando sua bochecha nas costas da imperatriz.

As damas da corte não tinham como repreender o menino-imperador, embora temessem que a imperatriz Teishi se sentisse incomodada; no entanto, ela se voltou a ele com a mesma expressão benevolente de sempre e falou:

— Se usar meus cabelos como coberta, minha frieza vai penetrá-lo, e Vossa Majestade acabará se tornando um imperador de gelo.

Após dizer isso, ela juntou as pontas dos cabelos negros e puxou-as para a frente, envolvendo e cobrindo a silhueta esbelta do imperador, que mantinha sua face colada às costas da imperatriz — o preto lustroso era tal qual a asa de uma ave com penas molhadas. O imperador riu alto, muito satisfeito, e ficou por um longo tempo desse jeito — protegido pelos cabelos da imperatriz.

Ouvindo o relato de Shôshô, Michinaga deu uma gargalhada. Em seu íntimo, porém, ficou impressionado pela sagacidade da consorte imperial em manipular o coração do jovem imperador, capturando-o e o libertando conforme a própria vontade. O alto-conselheiro sabia muito bem como podia ser pungente e intensa a afeição sentida por um jovem coração em relação a uma bela mulher mais madura; não era possível ignorar que a imperatriz Teishi representava uma rival poderosa à sua filha mais velha, que seria apresentada à corte no futuro.

Depois de ouvir brevemente Shôshô a respeito do flerte entre o imperador e a consorte, Michinaga mencionou que queria oferecer uma jovem aia para servir à imperatriz, mas como era uma menina cuja procedência não desejava revelar, seria constrangedor demais ele mesmo apresentá-la perante o conselheiro-mor (Michitaka, seu irmão mais velho). Sendo assim, ele pediu encarecidamente a Shôshô que se encarregasse de Kureha como se ela fosse parente de um conhecido a quem a dama estava ajudando. Sem desconfiar das segundas intenções de Michinaga, Shôshô aceitou a incumbência sem maiores preocupações.

— Isso vai ser fácil. Neste exato momento a imperatriz está precisando de uma menina para ser sua dama de companhia pessoal; pode deixar que eu a apresento como se fosse minha sobrinha. O que você me diz da aparência e habilidades dela? Imagino que esteja ocultando a linhagem por se tratar de alguém que contém o seu sangue de alguma forma... — disse, com a expressão própria de uma pessoa experiente nos assuntos da corte.

Michinaga achou melhor deixar que a dama pensasse o que quisesse, fazendo pouco caso da situação.

— Bem... O que eu poderia dizer sobre isso? Seja como for, confio o destino dela a você. Só espero que a eduque direito e que ela não imite suas libertinagens... — declarou, rindo ruidosamente.

E foi assim que Kureha de Miwa, a irmã mais nova de Ayame, passou a servir ao lado da imperatriz Teishi sem que ninguém soubesse sua real linhagem.

É possível verificar no ***Namamiko Monogatari*** que a época em que Kureha entrou para o serviço de Teishi na qualidade de aia foi no terceiro ano da Era Shôryaku (992). O primeiro ano dessa era foi logo após a morte de Kaneie, quando Michitaka passou a sucedê-lo como conselheiro-mor do imperador. Até a morte do pai de Teishi, no quarto mês do primeiro ano da Era Chôtoku⁷⁷ (995), ou seja, por quase seis anos, sua família viveria o apogeu. Nessa época, ao redor da imperatriz Teishi havia um halo luminoso. Foi também nesse período que a autora d'**O livro do travesseiro**, Sei Shônagon, começou a servir à imperatriz. Teishi foi dos dezesseis, dezessete até os vinte anos, o que equivalia, nesses tempos, à idade em que uma mulher estava em plena florescência — em que ela havia atingido a maturidade tanto de corpo como de mente. Isso significava que, para o jovem imperador, que finalmente havia começado a compreender sua sexualidade, o charme físico e intelectual da imperatriz passou a ser não só a perfeição de uma consorte com ares de irmã mais velha, mas o próprio ideal de feminilidade que se estabeleceu no coração dele.

Kishi, a mãe de Teishi, conforme mencionei anteriormente, servira na corte imperial quando jovem e ficara conhecida como a dama Kô, tendo criado e apresentado perante o imperador da época tanto poesia, como prosa em caracteres chineses, de modo que Teishi recebera dela uma educação primorosa e fora também abençoada com talento literário.

Entretanto, para a nobreza da época, uma mulher exibir seu rosto diretamente a um homem era algo vergonhoso, de modo que as damas que serviam no palácio acabavam sendo consideradas pouco recatadas. Assim, era algo realmente sem precedentes o principal herdeiro da família Fujiwara — o futuro conselheiro-mor

⁷⁷ Era Chôtoku (995–999): período dentro do reinado do imperador Ichijô.

Michitaka — tomar como esposa principal a dama Kô, filha de um homem no nível inferior de governador provincial.

É difícil definir se isso se deu pelo fato de Michitaka ter uma personalidade excêntrica ou se ele teria sido induzido a tal por meio de artimanhas de uma mulher excepcionalmente assertiva como a dama Kô, mas, de qualquer forma, é fato que a personalidade da filha deles, Teishi, continha algo que diferia um pouco das convenções estabelecidas para as mulheres da aristocracia Heian. Podemos perceber isso em sua forma de lidar magistralmente com a égua indomada que era Sei Shônagon — como se ela fosse um cavalo no seu tabuleiro.

N'O **livro do travesseiro** há um trecho em que ela critica fortemente os homens que consideram superficiais as mulheres que servem na corte.

Enganam-se os homens que pensam que as mulheres que servem na corte costumam ser superficiais. Não é ótimo que elas sirvam no palácio? As mulheres que atuam na corte imperial têm audiências com o soberano de todo o reino; não há por que esconder seus rostos, envergonhadas de quem quer que seja — nem dos mais nobres membros da corte, nem dos oficiais, e nem, é claro, dos servidores de quarto ou quinto escalão. Quando um homem toma uma dessas mulheres como esposa, certamente há quem diga que ela será ruim por não ser modesta; mas, olhando-se por outro lado, mesmo após o matrimônio ela continuará a ser considerada como dama honorária, com acesso à corte, além de poder servir oficialmente em eventos como o Festival de Kamo, o que para sua família será algo muito prestigioso. Além disso, quando suas filhas forem escolhidas como dançarinas nas Festividades de Gosechi, seus conhecimentos sobre os modos da corte serão úteis, evitando que tenham que se informar apressadamente sobre tudo.

É difícil não perceber que Sei Shônagon escreveu algo dessa natureza como argumento em defesa da mãe da imperatriz, que havia sido anteriormente uma dama a serviço da corte.

Como a autora da ***Eiga Monogatari*** servia à esposa de Michinaga, suas palavras nunca favoreciam a família do conselheiro-mor Michitaka. Ao descrever o palácio da imperatriz Teishi, ela usava eufemismos como “moderno”, “intimista”, “avesso a seriedades” para criticar a falta de uma certa elegância solene. Entretanto, a verdade é que esse estilo havia impressionado marcadamente o jovem imperador enquanto ele crescia a olhos vistos como um broto de bambu; não era nenhum mistério o motivo pelo qual o mundo revigorante e repleto de uma inteligência viva — que tinha Teishi como seu centro — se tornou tão mais confortável e atraente a seus olhos em comparação ao refinamento antiquado e formal das outras damas da corte e de sua própria mãe.

Além disso, os irmãos da imperatriz, Korechika e Takaie, serviram ao imperador desde o início, inteirando-o sobre os clássicos chineses e ensinando-lhe o *koto* e a flauta; eles também acrescentavam esplendor do salão cultural de Teishi. E com aquele que era considerado o número um de seu tempo — o conselheiro-mor — provendo-lhes apoio e riquezas materiais, Teishi e seu grupo brilhavam ainda mais.

Kureha ainda era uma menina acostumada à vida rústica quando assumiu de repente sua posição nos resplandecentes aposentos da imperatriz no palácio imperial; o mergulho na magnificência e intelectualidade desse ambiente a deixou atordoada no início, mas, sem que percebesse, seu crescimento físico e mental se deu absorvendo continuamente essa atmosfera — a ponto de ela se tornar uma jovem dama da corte vibrante em sua superfície, mantendo dentro de si a impetuosidade tão difícil de domar que havia herdado da mãe.

A imperatriz Teishi era uma mulher tão sagaz que conseguia fazer com que qualquer uma das damas de companhia que a serviam acreditasse ser sua favorita; no entanto, em termos comparativos, ela tinha preferência por aquelas de temperamento alegre, que não escondiam os sentimentos.

Comparada ao estilo exageradamente cosmopolita e cortesão — cheio de autocorreção e ajustes — das pessoas que serviam na corte imperial, o frescor de pêssego das bochechas de Kureha, seu olhar intenso e animado, seu modo claro de se expressar por palavras e pelo corpo agradavam muito mais a Teishi, de modo que a imperatriz fazia questão de que ela não deixasse de lhe fazer companhia. Kureha a servia em todas as horas: no momento do banho ou de arrumar-lhe os cabelos, e até mesmo à noite, quando ela se deitava dentro dos cortinados com o imperador. Por conta desse serviço, no período de três ou quatro anos, a aia naturalmente passou a conhecer-lhe todos os detalhes — dos trejeitos do rosto, a estatura, o comprimento dos cabelos, o formato das mãos e dos pés, a curvatura dos ombros, o peito, a alvura quase transparente da pele, até as mudanças ocasionais do tom de sua voz melódica. Kureha não passou a sentir apenas respeito por sua senhora como dama de alta classe, mas uma adoração que beirava ao amor homossexual, por conta da beleza incomum da imperatriz, à qual se somava um charme sedutor.

Ter sido privada da mãe pela morte prematura desta e morar na mesma capital que sua irmã mais velha sem sequer poder encontrá-la era um destino que poderia ser visto como o de uma pobre prisioneira. Porém, a própria Kureha não sentia nem um pouco de autocomiseração. Só o fato de servir ao lado da imperatriz — de

poder perfumar com incenso as vestes exuberantes dela, massagear suas costas e quadris macios como uma pérola aquecida — a fazia sentir uma felicidade insuperável.

Como intendente do palácio da imperatriz, Michinaga às vezes ia até lá para lhe prestar visitas, mas, obviamente, mesmo que visse Kureha fingia não a conhecer — e mesmo nos encontros íntimos com a benfeitora dela, Shôshô, nunca inquiria sobre sua situação.

Era comum que a própria Shôshô mencionasse Kureha nas conversas que tinham ao dormir juntos. Durante o primeiro ano, Shôshô era só elogios para a natureza atenta e a inteligência de Kureha como jovem dama de companhia. Entretanto, depois disso, quando ela começou a se destacar como a preferida da imperatriz, os laços entre as duas aparentemente se transformaram em ciúmes, e Shôshô passou a quase nunca falar bem dela.

— A pedido do senhor alto-conselheiro eu me tornei uma espécie de mãe substituta dessa moça, mas, ultimamente, só porque se tornou a favorita da Sua Senhoria, ela tem me ignorado. Até na hora de dormir ela fica lá, junto ao leito da imperatriz, e não retorna para o meu lado! — Shôshô disse em tom de criança manhosa, enquanto se aninhava de braços junto a Michinaga, apoiando a cabeça sobre a ampla manga da túnica dele.

— Não sei o que tem de tão especial nessa menina interiorana...

Michinaga riu abertamente diante da observação.

— Fico pensando como funciona quando chega Sua Majestade... Será que ela fica ao lado deles o tempo todo? — indagou.

Enquanto conversavam, Michinaga acariciava suavemente os cabelos em desalinho de Shôshô, mas seus olhos miravam o rosto da mulher com uma clareza gélida.

— Pois é, sobre isso... Não sei o que a imperatriz está pensando ao deixar uma menina inexperiente como ela ficar ao seu lado mesmo nessas horas! Parece que gente como a ama de leite do imperador tem fofocado por aí que isso não é nada decente... Se chega aos ouvidos da imperatriz-retirada... Não, mesmo que nem chegue. Já tem muitas pessoas criticando os modos aqui no palácio como sendo modernos demais e refinados de menos. Por isso, acho inadmissível...

— Ah, não acho que você precise se preocupar. Mesmo que alguém conte à imperatriz-retirada, eu me encarregarei de dizer a ela para não dar tanta importância a isso... Mas Kureha presenciar as relações íntimas entre o imperador e a consorte

imperial é algo que pode acabar despertando desejos libidinosos nela, não é? É indecente — disse Michinaga.

Porém, logo sua boca se contorceu num sorriso lascivo, e Michinaga sacudiu levemente o corpo de Shôshô, que estava abraçada nele.

— Escute, tenho um pedido a lhe fazer... Você pode perguntar a Kureha que tipo de conversas íntimas o imperador e a imperatriz têm no leito?

— Ora, que safadeza, senhor conselheiro!

Shôshô afastou seu rosto do peito dele e fitou Michinaga com olhos sedutores.

— Sua Majestade ainda é muito novinho... Não deve ter nada de interessante a ser ouvido nesses momentos.

— Não, mas é justamente por isso que quero saber. Eu me pergunto o que Sua Senhoria faz para lidar com um imperador tão jovem...

— Quanto a isso, não faço ideia, mas você mesmo deve se lembrar das suas primeiras vezes, não é...?

— Que nada! Tenho até vergonha de admitir, mas quando era garoto não tive a oportunidade nem de tocar na pele de uma mulher, por isso não tenho nenhuma experiência dessa época. Você, por outro lado, Shôshô... se por acaso teve a experiência de flertar com um garoto bonito e transformá-lo num homem, me conte!

— Ora, que obscenidade é essa que está dizendo! Assim estraga a imagem que tenho do senhor, hein? Como fui criada entre muitas irmãs, mais velhas e mais novas, só fui ter um caso assim com você!

Shôshô disse isso de modo dramático, sem que ela mesma acreditasse em suas palavras, e tornou a se aninhar no peito do alto-conselheiro.

Na ocasião seguinte em que se encontraram, Michinaga havia ido visitá-la na casa de seus pais, o que fez com que os olhos da dama brilhassem. Ela disse:

— Não tenho me sentido muito bem, por isso acabei voltando para cá. A imperatriz muito gentilmente mandou Kureha me trazer frutas e raízes de *kuzu*⁷⁸ como presentes de melhoras. E pensando no que você me pediu da última vez, dei a ela um quimono fino daquela cor de flor de cerejeira que tanto gosta, sabe? Depois perguntei-lhe sobre o assunto, como quem não quer nada.

⁷⁸ *Kuzu* 葛 ou *kudzu* é uma planta associada ao outono, com cujas raízes pode-se preparar um chá com propriedades medicinais.

— Oh, bom trabalho, Shôshô. Mas Kureha ficou envergonhada e não falou nada, não é?

— Não, nem tanto; no início, enquanto me contava, havia um sorrisinho tímido constante em seu rosto. Depois, quando eu menos esperava, seu tom de voz ficou até mais claro.

Neste ponto, há uma mudança repentina de tom no ***Namamiko Monogatari*** para se evitar falar diretamente sobre as relações sexuais do imperador com a imperatriz. Substituem a narrativa de Kureha assuntos como os costumes matrimoniais da aristocracia da época — em que se casava muito cedo —, além da questão de mulheres mais velhas conduzirem a iniciação sexual dos homens, entre outros fatos.

No entanto, não há dúvidas de que Michinaga adquiriu muitos conhecimentos relacionados aos jogos sexuais entre o casal graças a esses relatos. Em especial, ele não pode deixar de ficar excitado e satisfeito ao descobrir que Teishi, que normalmente possuía uma voz de tom baixo — serena como a água que corre escondida por entre a vegetação —, alterava-a na cama para um tom mais sedutor e insaciável, como o canto intenso que infla a garganta do rouxinol.

Publicamente, ela tinha uma aparência nobre e digna, sem contar sua maneira de se expressar, que era amável, donairosa e charmosa, e sua consideração atenta aos outros; (Michinaga) pensou que seria por isso que as pessoas que serviam a outras damas deviam se lamentar frente aos que serviam a ela.

É dessa forma que o ***Namamiko Monogatari*** retrata a visão que o alto-conselheiro tinha de Teishi. Ele naturalmente queria saber tudo sobre a imperatriz para aplicar esses conhecimentos na educação de sua filha mais velha, Shôshi, criando a consorte perfeita para o imperador. Para esses fins, usou Kureha, a aia aprendiz de Teishi para ser informado em detalhes acerca de tudo o que fosse possível sobre o cotidiano dela.

Uma ou duas vezes ao ano, quando Kureha era convidada a visitar a velha ama de leite de Michinaga, a quem servira anteriormente, a monja a levava para a frente do altar budista e a fazia reverenciá-lo. Depois disso, sempre lhe dizia em tom de advertência:

— Jamais se esqueça de que só está servindo à imperatriz por causa da compaixão que o alto-conselheiro teve por você, entendeu? Ele quer que a própria

filha se inspire no modelo da imperatriz. Não precisa dizer nada agora, mas quando o nosso senhor requisitar, você deve lhe contar tudo sem reservas.

Antes de deixar a monja e voltar para o palácio, sempre sob o efeito dessa estranha pressão, Kureha lhe prometia respeitosamente:

— Farei conforme a senhora diz.

Ela escondia de todos o fato de ter vindo ao palácio pela conexão com Michinaga, mas não podia deixar de intuir o quanto esse arranjo era traiçoeiro. Todavia, Kureha, que era apenas uma menina, não podia sequer imaginar a dimensão dos planos de Michinaga que a envolviam.

Assim, ela viveu cerca de quatro anos — dos quinze aos dezoito anos — servindo a imperatriz, mergulhada em um fascinante mundo de esplendor.

Pode-se verificar n’**O livro do travesseiro** que no dia vinte e um do segundo mês do quinto ano da Era Shôryaku (994) ocorreu uma cerimônia no templo Shakuzen, no palácio Hôkô, em que o conselheiro-mor Michitaka ofertou um conjunto de sutras ao local. A imperatriz Teishi também estava presente e, junto a ela, sentada mais para trás, encontrava-se Kureha, sua aia, que ostentava um traje de cinco camadas e cauda longa. Foi provavelmente o dia mais grandioso da existência de Kureha.

Contudo, podemos tomar esse dia cerimonioso no templo Shakuzen como o brilho derradeiro do sol no crepúsculo. O esplendor da família do conselheiro-mor, que parecia uma flor que sobreviveria intacta pela eternidade, em seguida enfraqueceu. Depois disso, o que os aguardava era um vento atroz de fim de outono que marcava o início de um longo inverno.

Capítulo II

Este capítulo inicia por uma descrição de Senshi, a imperatriz-retirada⁷⁹, mãe do imperador Ichijô, destacando o poder que ela trouxe ao clã Fujiwara (encabeçado primeiro pelo patriarca Kaneie, depois pelo filho mais velho deste, Michitaka) com o seu matrimônio e maternidade, e sua preferência pelo irmão mais novo, Michinaga. Senshi passa por um período de angústia e solidão, pois enxerga o amor (antes exclusivo) do filho se voltar à nova imperatriz,

⁷⁹ Em japonês, *nyôin* 女院, um título conferido a imperatrizes-mães que viraram monjas. O corte de cabelo mencionado neste e em outros trechos ao longo do livro indica a tomada de votos budistas. A própria imperatriz Senshi foi a primeira a receber essa denominação; depois dela, inúmeras imperatrizes que tomaram os votos receberam nomes búdicos com o sufixo *in* 院 ou *mon'in* 門院.

Teishi, ao mesmo tempo em que vê seu poder e prestígio minguarem após deixar a função de imperatriz para assumir o papel de monja.

Enquanto isso, a doença (e posterior falecimento) do então conselheiro-mor Michitaka geram um mal-estar político: em seu leito de morte, ele apelou ao imperador e garantiu que o filho mais velho, Korechika, assumisse interinamente as funções de seu cargo elevado. Isso deixa a imperatriz-retirada — que não simpatiza com o ramo familiar de Michitaka — consternada. Ela atribui intimamente a culpa da decisão à nora, por quem nutre uma antipatia (a imperatriz Teishi), e adverte o imperador a não tomar decisões sem antes consultá-la.

O texto reafirma a inocência da imperatriz Teishi, mas prenuncia o destino trágico da personagem histórica, traçando comparações com a rainha Maria Antonieta e a imperatriz Kenreimon'in⁸⁰, mesmo reconhecendo que a vida de Teishi não foi marcada por carnificinas como a vida dessas mulheres.

Após a morte de Michitaka, o impasse político de quem herdará o cargo de conselheiro-mor se acentua, de modo que Teishi é enviada de volta ao palácio mesmo sem que o período de luto (e, portanto, de contaminação⁸¹) tenha acabado. A manobra, incentivada por Korechika e pelo avô materno, Takashina no Naritada, visa a convencer o imperador da necessidade de empossar o irmão mais velho de Teishi (Korechika) para assegurar o futuro dos possíveis herdeiros dela. A imperatriz, no entanto, não se compromete a utilizar de manipulações para influenciar a decisão do imperador Ichijō.

A imperatriz-retirada, por outro lado, usa de toda a sua influência materna para convencer o filho, primeiro, a empossar Fujiwara no Michikane como conselheiro-mor e, após a morte prematura deste, a passar o cargo ao irmão preferido dela: Michinaga, em uma noite dramática em que ela apela à piedade filial do imperador enquanto Michinaga a espera do lado de fora do pavilhão.

Quando Michinaga é finalmente empossado no cargo de conselheiro-mor, o ramo familiar de Teishi inicia sua derrocada, que coincide com a primeira gravidez da imperatriz.

Capítulo III

⁸⁰ A imperatriz Kenreimon'in (1155–1214?), nome búdico de Taira no Tokuko, segunda filha de Taira no Kiyomori (1118–1181), foi uma das sobreviventes da Batalha de Dan-no-ura, o embate que encerrou o conflito entre os Taira e os Minamoto, marcando a derrota de seu clã. O conflito é relatado na obra épica *Heike Monogatari* 平家物語, “A história dos Taira”.

⁸¹ Na crença xintoísta, o conceito de kegare 穢れ, “contaminação”, “impureza” é central, geralmente relacionado à fisiologia, ao sangue e à morte, e muitas vezes abordado com rituais de purificação.

O primeiro passo de Michinaga em sua nova função é instalar duas novas consortes imperiais no palácio: Genshi⁸² e Gishi⁸³. Seu propósito principal é diluir a atenção do imperador em relação a Teishi, embora essa trama logo se mostre infrutífera, devido à falta de interesse dele nessas outras mulheres.

Entretanto, em seguida a imperatriz-retirada fica doente, e sua enfermidade passa a ser atribuída a sortilégios realizados por Korechika e a família materna de Teishi. Quando a situação de Senshi se agrava e o imperador vai visitá-la às escondidas, Michinaga toma a ocasião como uma oportunidade e monta um espetáculo — com monges realizando ritos como o dos Cinco Altares da Sabedoria⁸⁴ e Ayame, a irmã mais velha de Kureha, interpretando o papel de dama de companhia possuída pelo espírito da imperatriz Teishi.

Abalado pela visão de uma Teishi verossímil, mas que demonstra emoções negativas atípicas da consorte, como o ciúme, a ganância por poder e o ódio, o imperador para de visitar a imperatriz de carne e osso por um curto período — até ser convencido por Takaie, o irmão mais novo dela, de que a situação não passou de uma farsa.

A imperatriz-retirada melhora e os boatos sobre o espírito errante de Teishi se dissipam, mas a aia Kureha decifra o que aconteceu nos bastidores: do papel de sua irmã, Ayame, à influência (e interesse) de Michinaga no espetáculo. Ela relembra o recente reencontro com sua irmã — proporcionado por Tachibana no Yukikuni, o amante de Kureha —, em que ela mesma imitou trejeitos e maneirismos da imperatriz, diante da curiosidade de Ayame.

Agora consciente de que foi colocada a serviço de Teishi para ser usada como espiã, Kureha rejeita intimamente o papel que Michinaga espera dela, rompe laços com a irmã e se determina a proteger a imperatriz.

Capítulo IV

O capítulo IV marca os diversos infortúnios que se abatem continuamente sobre Teishi e seu ramo familiar. A narrativa deixa subentendido que a sucessão de eventos faz parte de uma ofensiva orquestrada direta ou indiretamente por Michinaga.

⁸² Fujiwara no Genshi (?–?) se tornou consorte do imperador em 996. Dois anos depois, passou por uma gravidez psicológica e voltou à casa paterna, não retornando mais à corte imperial por vergonha. Isso tornou ela e seu pai motivos de zombaria. Após a morte do imperador, teve um relacionamento proibido com Minamoto no Yorisada (977–1020), com quem fugiu, casou-se e teve uma filha.

⁸³ Fujiwara no Gishi (974–1053), como o próprio texto sugere, entrou para a corte imperial como consorte no mesmo ano que Genshi, em 996. Ficou conhecida como a consorte do Kokiden.

⁸⁴ No original, *Godan no mizuhô* 五壇の御修法 ou *Godan no hô* 五壇の法, um tipo de rito do budismo esotérico realizado em tempos de calamidade, crises ou exorcismos. Eram montados cinco altares, cada um para um rei do conhecimento budista (Acala, Kundali, Trilokavijaya, Vajrayaksa e Yamantaka), ao redor dos quais se realizavam as orações. Participavam de catorze a vinte e um monges.

O trecho inicial foca no exílio de Korechika e Takaie, expulsos da capital por, entre outras contravenções, entrarem em uma briga contra o imperador-retirado Kazan e dispararem uma flecha contra ele, algo que a narradora primária atribui à natureza jovem e impetuosa dos filhos de Michitaka e que ela interpreta como um desejo de rebeldia contra o novo conselheiro-mor. Michinaga toma a situação, mais uma vez, como uma oportunidade, agora de manipular a opinião pública contra os irmãos e afastá-los da capital, isolando a imperatriz Teishi — e o possível herdeiro em seu ventre — dos seus parentes mais prestigiosos.

Ciente de sua situação precária, Korechika instala a imperatriz Teishi em sua residência para usá-la de escudo e impedir que Michinaga aplique medidas severas demais diante da consorte preferida do imperador. Contudo, em uma demonstração de poder absoluto, Michinaga cerca a residência de Nijô com militares e dá início a um cerco que dura dias até Korechika ser efetivamente escoltado para o exílio.

O conselheiro-mor manipula a situação de tal modo que, dentre a multidão de policiais, o escolhido para fazer cumprir o decreto de exílio seja o amante de Kureha, o tenente Yukikuni. A situação força o policial a entrar no cortinado da imperatriz, e o breve vislumbre da senhora de Kureha faz com que ele se apaixone por ela e perca o interesse pela aia. A imperatriz, por sua vez, ao ser confrontada com a violência da situação, corta parte dos seus cabelos e os envia ao imperador, o que posteriormente ocasiona na redução e abrandamento das penas de seus irmãos.

Numa espécie de interlúdio, a narrativa traz uma cena intrigante de Yukikuni — agora condecorado por seu serviço durante o processo de exílio dos irmãos de Teishi — domando um cavalo selvagem enquanto Kureha o visita. Esse evento sinaliza a perda de interesse do policial no relacionamento dos dois, cuja causa Kureha só confirma no incidente do final do capítulo.

O ato final descreve o incêndio que tomou a ala ocidental da residência de Nijô, onde estava hospedada a imperatriz Teishi, ainda grávida de sua primeira filha. Enquanto Kureha e a ama de leite Chûjô tentam salvá-la, um vulto desconhecido surge e leva a imperatriz em direção às chamas, em um aparente atentado. Entretanto, o tenente Yukikuni luta contra essa figura e resgata Teishi do incêndio — abandonando Kureha à própria sorte, no processo. Apesar de sobreviver ao fogo, a aia entende a futilidade do seu relacionamento diante dos verdadeiros sentimentos de Yukikuni e rompe com o amante.

Kureha continua servindo à imperatriz, embora agora com uma semente de ressentimento em seu coração.

Ao final do capítulo, Teishi dá à luz sua primeira filha, a princesa Shûshi. Embora não seja o príncipe-herdeiro que sua família esperava, o nascimento da criança possibilita que a imperatriz Teishi reverta sua tonsura, volte à corte e retome as relações com o imperador.

Capítulo V

Este capítulo inicia com a volta de Teishi à corte imperial após o nascimento da princesa Shûshi. Incentivada principalmente pelo avô materno, a imperatriz retorna com relativo apoio de Michinaga, após o imperador Ichijô declarar veladamente à imperatriz-retirada que pretende renunciar — o que dificultaria a pretensão de Michinaga de casar sua filha mais velha, Shôshi, com ele.

Após um ano do retorno da imperatriz, ela engravida novamente e precisa se afastar do palácio.

Kureha continua em seu serviço, embora agora nutra um crescente ressentimento silencioso. Após uma peregrinação ao templo Hase, a aia reencontra Yukikuni e reata o relacionamento com ele. A narradora especula sobre as motivações do policial — se ele reatou por culpa do incidente do incêndio, ou por medo de que Kureha machuque a imperatriz —, e reflete se essa iniciativa partiu do próprio, ou se foi fruto de mais uma manipulação do conselheiro-mor.

Nesse mesmo período, os irmãos Korechika e Takaie recebem uma anistia e retornam à capital, apesar de agora ocuparem cargos inferiores aos que ocupavam no auge do poder. Michinaga consolida, assim, uma imagem de benevolência para a opinião pública. Contudo, a narradora aponta indícios na própria narrativa da *Eiga Monogatari* que mostram que, por baixo da cordialidade superficial, Michinaga ainda demonstra uma grande sede de poder e uma disposição para destruir os possíveis obstáculos diante de si.

Praticamente ao mesmo tempo em que Teishi dá à luz seu segundo filho, o príncipe Atsuyasu — primeiro herdeiro homem do imperador —, o conselheiro-mor faz menção de apresentar a própria filha à corte, numa tentativa de eclipsar o evento da imperatriz Teishi. No entanto, com o passar do tempo, fica claro que a afeição do imperador Ichijô por sua primeira consorte não diminuiu nem se voltou exclusivamente à nova imperatriz, Shôshi, apesar dos esforços de Michinaga em cercá-la de beleza, esplendor e entretenimento.

A narrativa, então, foca numa comparação entre os irmãos da família de Teishi e o efeito do exílio sobre eles: enquanto Korechika se tornou ainda mais ingênuo e supersticioso, Takaie amadureceu e teve sua perspicácia refinada. Paralelamente a eles, Teishi se manteve íntegra e

lúcida, apesar de debilitada pelos infortúnios da família. Seu amor pelo imperador Ichijô também passou por um processo de amadurecimento, em que ela o vê menos como um menino a ser iniciado, e mais como um homem adulto capaz de tomar suas decisões.

O capítulo culmina com uma visita de Takaie à imperatriz Teishi, na qual os dois comentam sobre Kureha: o irmão mais novo não confia no olhar da aia, mas Teishi lhe assegura de que gosta dela, e especula que talvez a aia se mostre diferente devido à relação com o policial que a salvou do incêndio — um comentário que demonstra que a imperatriz está mais ou menos ciente da ruptura que ela inadvertidamente causou entre os dois amantes. Não fica claro o quanto da conversa foi ouvido por Kureha, mas depois desse episódio, a aia desaparece do serviço da imperatriz, e esta decide não a procurar. Ao fim da conversa, Teishi expressa certa resignação à possibilidade de as atenções do imperador se voltarem à nova consorte, e garante não se ressentir disso.

Teishi retorna ao palácio com os dois filhos, ao mesmo tempo em que a imperatriz Shôshi volta temporariamente à casa paterna, de modo que todas as atenções do imperador Ichijô se concentram na primeira-imperatriz.

O capítulo se encerra na cena de um concerto privado tocado pelos dois. Michinaga, que é dotado de sensibilidade artística, fica alarmado ao se dar conta da sintonia com que o casal toca — refletindo os sentimentos de afeição recíproca incomparável entre eles — e da magnificência de Teishi, que faz com que a jovem filha do conselheiro-mor pareça até mesmo inadequada. A partir dessa epifania, o conselheiro-mor decide pôr em prática um novo plano para tentar afastar de vez o imperador da imperatriz Teishi.

Capítulo VI

A vida da primeira-imperatriz Teishi prosseguiu junto ao imperador na corte até sua menstruação cessar mais uma vez e ela passar a ser acometida por terríveis enjoos, que a deixaram emaciada. Assim, no último dia do terceiro mês, ela deixou o palácio e voltou à residência do secretário Narimasa. Temendo que a consorte e os herdeiros imperiais fossem passar um longo tempo lá, o imperador tentou arranjar para que a instalassem no palácio Sanjô, que pertencia à imperatriz-retirada; porém, no fim, as coisas não saíram como ele planejou.

Ciente de que mesmo entre intendentess e monges havia muitos que não atenderiam as necessidades da primeira-imperatriz por medo de ofenderem

Michinaga, o imperador recrutou um certo monge que lhe servia desde pequeno com preces e sortilégios. Preocupado, ele esperava que nenhum erro fosse cometido, pois essa gravidez não parecia como as anteriores. Isso porque, embora superficialmente a imperatriz conservasse sua disposição alegre e bem-humorada, de algum modo, a aparência dela lembrava a visão alarmante de uma flor fustigada pela chuva, o que enchia o peito do imperador de uma angústia incessante. Por mais que tentasse dissipá-la, ele se perguntava se seria aquele o momento da despedida ^{mais triste de todas} derradeira. Ele quis chamar Korechika e Takaie para encarregá-los de vigiar a imperatriz e os herdeiros imperiais, mas ainda não havia tido uma audiência pública com eles desde o exílio. Aproximar-se deles agora poderia, pelo contrário, ter efeitos nocivos para Teishi, o que fez com que ele refreasse seu ímpeto e fosse apelar discretamente à imperatriz-retirada, com a esperança de comovê-la.

Com a chegada do verão, a imperatriz Shôshi retornou ao palácio. De súbito, os arredores do Fujitsubo ficaram mais animados: realizavam-se eventos como banquetes de apreciação à lua e às estrelas, com acompanhamento de poesia e música ainda mais esplêndidos que o normal. No entanto, na época em que começaram a soprar os ventos de outono, a nova imperatriz começou a se sentir um tanto indisposta, com febre e outros sintomas. Parecia sentir dor, o que fez Michinaga e todos em seu serviço empregarem todos os recursos possíveis — de médicos, obviamente, até exorcistas — para tratar de Shôshi como se ela fosse a questão mais importante do mundo.

O próprio imperador passou a visitar o Fujitsubo todos os dias para ver como estava. Por ser jovem e pequena em estatura, ela lhe parecia normalmente uma princesa mais madura que sua idade. Contudo, na condição de doente, Shôshi chorava como uma criança, pedindo para voltar para a casa de seus pais, o que parecia aos olhos do imperador ainda mais infantil e lastimável.

Era o mesmo de sempre: um espírito inquieto havia se aproveitado do momento de fragilidade para atormentar aquele dormitório. Só que agora tratava-se do avô da primeira-imperatriz Teishi, o neófito do segundo escalão (Takashina no Naritada), que havia falecido recentemente e se tornado um fantasma ainda mais assustador, rodeando desvairado os altares ritualísticos. A alma dele havia possuído um menino serviçal que nem sequer havia atingido a maioridade. Embora exibisse sua voz áspera, tinha a força de um homem na flor da idade e infundia suas incessantes maledicências

livremente com palavras de erudição chinesa — algo que parecia lembrar a Michinaga o jeito de falar do neófito, que ele conheceu de fato.

Todavia, a verdade é que não há como saber se esse espírito do neófito era de fato o fantasma do falecido ou um esboço de fantasma pensado por um ser humano real. O autor ou autora do ***Namamiko Monogatari*** mostra que, para um estadista do nível de Michinaga, esse tipo de técnica era trivial: muitas vezes não era necessário mover um dedo seu para que mecanismos misteriosos demais para a imaginação das pessoas comuns se entrelaçassem com a realidade, resultando em ganhos para ele.

O manuscrito explica que o espírito vivo da primeira-imperatriz que apareceria logo depois disso, apesar de sua aparência e modo de falar inconfundíveis, não se tratava de uma pessoa possuída de fato pelo espírito de Teishi. Tratava-se, na verdade, de uma reencenação do papel que Ayame interpretara alguns anos atrás na ocasião da enfermidade da imperatriz-retirada de Higashi Sanjô. Depois disso, Ayame deixou o serviço na residência da imperatriz-retirada, saindo da corte para se juntar à velha monja que fora ama de leite de Michinaga e indo trabalhar na residência Tsuchimikado (a mansão de Michinaga). Desde aquele evento, a aia Kureha rompera as relações com ela, de modo que as duas ficaram sem se ver por dois ou três anos.

Contudo, por volta do sexto mês daquele ano, Kureha apareceu no retiro da monja — febril, suando frio. Depois de meio mês acometida pela doença, ela enviou uma mensagem de que queria se encontrar com sua irmã mais velha; sem perder tempo, Ayame foi às pressas até a cabana da monja nas montanhas do norte.

Kureha estava deitada num cômodo interno. Ayame ficou, antes de tudo, alarmada ao ver a mudança da irmã: suas bochechas, que até então eram cheias e exalavam uma cor avermelhada, uma jovialidade, agora estavam emaciadas e empalidecidas, como se ela tivesse saído de um túmulo.

— Ao ouvir que você estava doente, eu me espantei e vim correndo. Depois que você me repreendeu com tanta severidade naquela ocasião, não me senti à vontade para manter a máscara de irmã mais velha, mas, mesmo mantendo distância, não houve um dia em que eu a tenha esquecido. Sempre conservei no meu coração o desejo de nossa mãe de que fôssemos unidas por toda a vida, então fico feliz de poder encontrá-la novamente... — disse, em meio a lágrimas, segurando a mão magra da irmã mais nova.

Kureha afundou e fitou a irmã mais velha com seus olhos notavelmente maiores no rosto magro.

— Ayame, naquela época, foi infantil da minha parte ter ficado brava com você; sinto muito por isso. Eu já não estou mais no serviço da primeira-imperatriz. Além disso, também fui abandonada por Yukikuni e agora vivo uma vida sem propósito — disse, respirando com aparente dificuldade.

— Bem, mas o que houve afinal? Sua Senhoria descobriu que você era minha irmã mais nova e a afastou? Ou as pessoas ao seu redor começaram a difamá-la?

— Não, nada disso. Sua Senhoria não desconfiou de mim nem por um segundo. Fui eu, por vontade própria, que dei as costas àquela senhora de coração gentil.

É óbvio que uma das causas indisfarçáveis da enfermidade à qual a aia sucumbira havia sido a ruptura afetiva com Yukikuni. Entretanto, no fundo, havia o tormento da contradição que devia afligi-la ao sentir ódio da primeira-imperatriz, a quem ela servira com o fervor de uma admiração amorosa desde a época em que ainda era uma menina.

Ao escutar a conversa de Takaie e Teishi naquele último dia, no momento em que Takaie decifrara, com muita perspicácia, o brilho maligno nos olhos da aia, Kureha teve uma epifania pela primeira vez num longo tempo, como se uma pequena serpente adormecida em seu peito levantasse a cabeça de repente.

É possível dizer que isso também aconteceu por causa da incessante fixação que se ergueu tal como uma espiral de fumaça negra em seu coração desde a noite fatídica do incêndio em Nijô, quando Yukikuni a abandonou à própria sorte no meio das chamas e se desvencilhou impiedosamente de suas mãos suplicantes para salvar a imperatriz Teishi. Até então, Kureha a venerava como a uma bodisatva personificada, sem poupar solidariedade à sua situação desesperadora — agravada por obra de Ayame, sua própria irmã, com quem cortou relações justamente devido a essa adoração intensa pela imperatriz. No instante em que esse sentimento virou do avesso, uma terrível crença distorcida passou a queimar de modo inacreditável no peito da aia, transformando-se em um ressentimento que tornava impossível para ela não amaldiçoar Teishi.

Yukikuni havia deduzido isso vagamente e, para tentar aplacar o ódio da aia, retomou as relações sexuais com ela. Por mais que ele se esforçasse, mesmo muito tempo depois do ocorrido, sua memória sensorial da primeira-imperatriz permanecia — a memória do toque da pele úmida como uma pétala, dos cabelos pretos gelados, da imagem efêmera de graciosidade rara que ele carregara para fora das chamas naquele dia. Para reparar sua ofensa a Kureha, ele planejava tomá-la como esposa o

quanto antes; no entanto, ao ver seu rosto, um desânimo inexplicável se apoderou de seu coração e o fez recuar, fazendo com que, no fim das contas, a noite decisiva na qual reavivou sua intimidade com a aia no templo Hase servisse apenas para aprofundar a sensação de arrependimento.

Ainda assim, temendo a intensa obsessão que queimava no fundo do peito de Kureha, Yukikuni não deixou transparecer a repulsa que sentia por ela. Contudo, quando a aia veio até a casa dele, fugindo do palácio sem avisar ninguém, ele não conseguiu disfarçar a raiva e a repreendeu severamente.

— Acho inadmissível você sair do lado de Sua Senhoria sem qualquer anúncio. Se fosse na época de glória do antigo conselheiro-mor, sem dúvida eu seria mais tolerante com a sua indiscrição. Porém, como você mesma sabe, agora Sua Senhoria está passando por um momento lamentável e sendo ofuscada pelo brilho do Fujitsubo. Se até pessoas como você começarem a abandoná-la de repente, ela vai se sentir desamparada. E nem eu vou querer saber de uma traidora da imperatriz como você... Bem, chega de dizer bobagens, volte agora mesmo para o palácio Sanjô... Faça isso e a sirva como antes, e então, daqui a seis meses ou um ano, vou buscá-la para morar junto comigo.

Yukikuni tentou persuadir a aia com ameaças e presunção, mas, como sempre, ela não aceitou docilmente as palavras dele. Kureha permaneceu em silêncio, com seus olhos grandes arregalados quase a ponto de rasgarem, como se enxergasse muito além das profundezas do coração dele.

— Chega, pare de mentir. Eu já entendi que você não me amava desde o incêndio na residência Nijô. Você sente um amor não correspondido pela imperatriz Teishi, e eu me tornei odiada. Foi tolice minha me deixar levar pelo apego que sentia até então... Mesmo atormentada pelo sentimento de que só me restaria morrer se fosse abandonada por você, não consigo fingir que não enxergo a sua farsa. Despeço-me tanto de Sua Senhoria como de você.

Depois de um longo silêncio ao fim do seu discurso — e, estranhamente, sem derramar uma única lágrima —, ela deu as costas a Yukikuni e partiu sem olhar para trás.

Foi a partir desse momento que o amor de Kureha por ele se transfigurou num desejo perturbador de vingança e em pensamentos intrusivos, sendo substituído pela ideia de desgraçar a imperatriz Teishi.

Para uma mulher que aspirava a ser franca com seus sentimentos como Kureha, evidentemente o amor obsessivo e a convicção cega fizeram com que seu corpo e sua mente jovem ardessem em contradição com seus desejos naturais, deixando-a doente e febril. O resultado esperado disso foi, no período de um mês, ela ficar praticamente irreconhecível por sua condição emaciada, quase como se tivesse passado por uma terrível metamorfose em aranha.

Quando ela decidiu se reencontrar com Ayame, foi porque havia chegado a uma conclusão ao fim da sua longa batalha com a doença e a febre que assolava seu coração.

— Não foi por acaso que eu quis revê-la, Ayame. É porque pensei que se Sua Excelência, o conselheiro-mor, quisesse tentar novamente o que ele mandou você fazer no passado, eu poderia servir como uma falsa médium desta vez.

— Hã? Que história é essa? Naquela época, não foi você quem passou a me odiar tanto pela imitação de Sua Senhoria que até cortou nossos laços de irmãs? Além disso, por que agora...? Por que ele tentaria mais uma vez...?

Ayame ouviu incrédula as palavras estranhas que saíram da boca de sua irmã, pois, embora soubesse que o relacionamento amoroso entre Yukikuni e Kureha havia terminado, não fazia ideia da paixão secreta de Yukikuni pela imperatriz Teishi. Por saber que ela havia servido a imperatriz com um respeito afetuoso que superava um mero relacionamento de serva e senhora, Ayame não conseguia assimilar as intenções de sua irmã ao mudar de lado tão de repente.

Para desfazer a expressão de perplexidade no rosto de sua irmã mais velha, Kureha lhe ofereceu a seguinte explicação a respeito de sua mudança de opinião.

Na verdade, foi só por desejo do fundo de seu coração que seu amor com Yukikuni se concretizasse que ela havia continuado a servir a desafortunada primeira-imperatriz, pois mesmo que a aia ocupasse uma alta posição, a sociedade a considerava apenas uma sombra; nada que fizesse seria suficiente, e esse serviço na corte muitas vezes a deixava triste de um modo que não era mais possível suportar. “Como nós mesmas originalmente entramos no serviço da corte sob a tutela do ministro da Esquerda, pensei em realizar algum trabalho digno de nota para ele a partir de agora para que, no futuro, Sua Excelência arranje para que minha vida seja confiada a um homem que possa manter meu nível de prosperidade, não importando sua linhagem ou posição”, ela completou.

Ayame interpretou tanto a violenta transfiguração física como a bizarra mudança de sentimentos de Kureha como a metamorfose inevitável de uma menina que teve seu coração partido. Logo surgiu na mente da irmã mais velha a questão da doença da nova imperatriz e o espírito que a atormentava. Ayame nunca foi dotada de uma inteligência aguçada a ponto de adivinhar as intenções de Michinaga, mas podia imaginar que o espírito vingativo que atormentava Shôshi ainda não havia sido revelado como a primeira-imperatriz pelo fato de Kureha ter cortado relações com a irmã. Não havia ninguém tão familiarizada com a aparência da imperatriz Teishi quanto elas juntas — de modo que não devia ter mais ninguém apta a fazer o papel de médium. Ela pensou que a declaração de sua irmã mais nova alegraria o conselheiro-mor, então deixou o refúgio da monja idosa e retornou para falar com Michinaga.

Os rumores de que o espírito indeterminado de uma mulher infamiliar estava atacando a frágil imperatriz do Fujitsubo se espalharam por toda a ala feminina do palácio — e não demoraram a chegar aos ouvidos do próprio imperador.

Quem o informou foi Tô Sanmi, sua antiga ama de leite. Ele sentiu um aperto no peito como se lhe tivessem martelado um prego: deduzira pelas palavras não ditas que se tratava claramente do espírito vivo errante da imperatriz Teishi. A única vez em que havia visto o espírito errante dela fora na ocasião da enfermidade da imperatriz-retirada de Higashi Sanjô. O temor havia se dissipado como a neve fina diante do sol da manhã quando ele se reencontrara com Teishi. No entanto, agora que os dois estavam afastados, parecia inevitável que seu espírito, por vezes mergulhado no sentimento insuportável de saudade, ficasse transitando involuntariamente para além da residência do secretário Narimasa em Sanjô. Não parecia de todo improvável que no coração incessantemente ávido de Teishi queimasse uma chama misteriosa que tivesse se apoderado dela e se transformado numa obsessão pela nova imperatriz, ao mesmo tempo sua rival no amor e a adorada filha do ministro da Esquerda, que a havia afastado de seu território de influência.

Ela não parecia esconder nada em seu íntimo. Muito antes de deixar o palácio imperial, havia perdido mais peso, o que aumentou seu ar de efemeridade — com uma dignidade tal qual uma flor de malva-rosa fustigada pela chuva, que luta para conservar suas pétalas até o dia seguinte —, e mesmo assim, ela não aparentava nenhum tipo de inquietação ou desequilíbrio. O imperador sentiu como se estivesse à

deriva em meio a uma névoa perfumada ao abraçar seu corpo fortemente. Ela nem sequer dissera uma palavra para argumentar em prol do futuro do primeiro herdeiro, o príncipe Atsuyasu... Embora não haja uma mãe que não ame seu filho, Teishi parecia controlar seu amor profundo para poupar o imperador de seus pensamentos mais densos. Na verdade, ele é quem devia protegê-la a todo custo! E, ainda assim, mesmo na situação desafortunada em que se encontrava, ela é que havia agido de forma a não causar conflitos desagradáveis com Michinaga... Para ele, era impossível a dona de um coração tão puro e límpido arder nas chamas da antipatia e se transformar num espírito errante para atacar a jovem imperatriz enferma.

O imperador continuou negando a possibilidade de a imperatriz Teishi de quem se lembrava ser a mesma Teishi do espírito que assombrava a nova imperatriz. Contudo, os rumores persistiam e chegavam até ele todos os dias pelas palavras hesitantes dos serviçais e damas de companhia que lhe serviam.

Ninguém dizia seu nome diretamente, mas por inferência era possível compreender que não podia ser outra pessoa senão a primeira-imperatriz. Diziam que na noite anterior à passada, a dama que havia sido tomada pelo espírito errante entrou sorrateiramente no cortinado onde dormia a imperatriz Shôshi e puxou seus longos cabelos negros, tentando arrancá-los. Porém, o monge encarregado das orações conseguiu subjugá-la com seu rosário. No dia seguinte, apesar de seu assento ter sido movido para ficar de frente para o norte e de se realizarem as orações dos Cinco Altares da Sabedoria sem qualquer interrupção, de alguma forma, o espírito perturbado possuiu o corpo da médium chamada pelo conselheiro-mor. Ela ameaçava a vida da nova imperatriz e proferia maldições horrendas incansavelmente, dizendo que sua doença não seria curada até que ela tomasse os votos budistas e abandonasse a corte imperial. Ainda que dominado pela preocupação, Michinaga foi firme e não se rendeu às súplicas da esposa para que trouxesse a filha à sua residência, o Tsuchimikado, alegando que isso provavelmente não mitigaria a obsessão do espírito inquieto. Enfim, quando o imperador se propôs a fazer uma visita à imperatriz Shôshi, por algum motivo, Michinaga o dissuadiu; o próprio conselheiro-mor cuidaria dela.

— A imperatriz ainda não se recuperou nem um pouco? Eu também gostaria de lhe fazer uma visita... — disse o imperador.

— Não, é melhor que Vossa Majestade não a veja. O chefe dos monges da montanha e outros sacerdotes competentes estão realizando os exorcismos com

muito afinco, então em breve ela deve estar recuperada — respondeu Michinaga com ar indiferente, mudando de assunto para falar da aprovação de medidas governamentais.

Era do seu feitio fazer o possível para poupar, pelo menos por um tempo, a mente do imperador de preocupações — e, justamente por isso, Sua Majestade confiava no seu tio conselheiro-mor para lidar com esses assuntos. Entretanto, só de mencionar a doença da imperatriz Shôshi, Michinaga pareceu deixar transparecer uma perturbação séria em seu rosto normalmente tão sereno.

— Há rumores de que um espírito inquietante de nome desconhecido esteja atormentando a nova imperatriz. Não pensei que poderia haver alguém com tanto ressentimento guardado por ela... — comentou o imperador preocupado.

Naquela jovem testa franzida, Michinaga logo reconheceu a dúvida dolorosa ausente em suas palavras.

— De quem Vossa Majestade ouviu essas coisas? Eu dei ordens expressas para que não lhe dissessem nada que pudesse perturbá-lo... Isso é tudo bobagem!

Dizendo apenas isso, ele não mais se referiu aos rumores ouvidos.

Os boatos chegaram à residência do secretário Narimasa em Sanjô e foram repassados à primeira-imperatriz por Korechika. Ele falava de um jeito igual ao do avô, Takashina no Naritada, e do pai, Michitaka, insinuando a Teishi que era uma retribuição natural seu espírito sair vagando inconscientemente para assombrar a nova imperatriz. Profundamente ferida pelos rumores, a primeira-imperatriz nada respondeu; só conseguiu fitar com desprezo seu irmão mais velho — que agora se movimentava mais devagar, de modo incongruente com sua idade, após ter engordado de repente.

Por outro lado, no dia seguinte, quando Takaie veio visitá-la, ela mesma lhe contou sobre os boatos, demonstrando um forte sentimento de contrariedade.

Naquela época, eles estavam bem no meio do outono e se podia ver a face límpida da lua que surgia após o décimo dia do mês. Aquele lugar nem se comparava ao palácio imperial ou à residência Nijô, mas, mesmo assim, era com o fascínio de uma melancolia profunda que Teishi contemplava as espigas de eulálias do jardim malcuidado, misturadas às gencianas e cravinas molhadas de orvalho entre as quais se ouvia o canto dos insetos.

A nobre senhora estava apoiada no seu descanso de braço junto às persianas de bambu, ouvindo o som dos insetos, mas ao ver Takaie, ela ergueu o rosto, que parecia ainda mais pálido com a luz do luar.

— Já ficou sabendo do rumor de que a minha alma errante se tornou um espírito perturbador e foi maltratar a dama do Fujitsubo, médio-conselheiro? — ela perguntou.

— Sim, ouvi falar disso — Takaie falou como se fosse algo trivial.

— Eu só soube ontem, quando nosso irmão veio me visitar e falou sobre isso...

Teishi permaneceu calada, com os olhos fechados, por algum tempo, como se estivesse ouvindo uma voz no fundo de seu coração. Takaie ficou olhando suas pálpebras, que a luz da lua tornava azuladas, fazendo com que parecessem grandes pétalas de flor.

— Por mais que eu pense, não me parece que minha alma tenha perambulado até o Fujitsubo. Dizem que o nosso espírito vaga no momento entre o sonho e a realidade mesmo sem perceber nada, mas a questão é que eu não faço ideia nem de como se parece a dama do Fujitsubo; muito menos lembro de ter lhe dito algo odioso, ou de tê-la amaldiçoado... Além disso, nunca fui ao Higiyôsha (Fujitsubo) quando estava no palácio, então não consigo nem conceber como é aquele lugar. Takaie gargalhou:

— Hahaha! Então, até uma dama como Vossa Senhoria fica confusa assim... Essa história de que a sua alma está obcecada pela dama do Fujitsubo é tudo pura invenção. Aliás, acho que mesmo os rumores do espírito do nosso falecido avô são questionáveis. Bem, se quer saber, podemos considerar todas essas coisas parte de uma grande encenação do conselheiro-mor para o imperador...

— Encenação, você diz? Como assim?

— Em suma, trata-se de uma farsa para afastar o coração de Sua Majestade de Vossa Senhoria. Bem, deixe isso de lado. Acho que o imperador é esclarecido o bastante para decifrar a verdadeira identidade por trás desse espectro.

— Então é algo assim... Porém, eu me pergunto... — murmurou a imperatriz um pouco incrédula.

Os boatos sobre o espírito inquietante foram ficando cada dia mais barulhentos. Até que certo dia, depois de ouvir mais uma vez os relatos secretos de Ô Myôbu, a filha de Tô Sanmi, o imperador disse:

— Sabe, Myôbu, mesmo pedindo ao conselheiro-mor, ele não me deixa acompanhá-lo até o Fujitsubo... No entanto, além de visitar a nova imperatriz, eu queria dar uma espiada no tal espírito inquieto que ninguém sabe quem é. Ouvi dizer que a primeira-imperatriz em Sanjô anda fragilizada, e acho que seria muito doloroso para ela se esses rumores horríveis chegassem aos seus ouvidos. Independentemente do que os outros acham, se eu vir por conta própria, saberei se é ou não o espírito da imperatriz Teishi. Se por acaso a confundirem com o espírito maligno de outra mulher e realizarem exorcismos em seu nome, temo que não seja improvável isso prejudicar sua saúde, ainda mais estando grávida... Entendo que seria problemático se eu fosse até lá abertamente, mas será que você e Sanmi poderiam usar de perspicácia para me levar até o Fujitsubo em segredo?

— Perdão, Vossa Majestade — respondeu Myôbu, que servia ao imperador com a familiaridade da ama de leite. — Acho melhor agir com prudência e consultar a minha mãe. Por mais que sejam ordens de Vossa Majestade, se Sua Excelência ficar sabendo da nossa imprudência, a culpa recairá sobre nós duas...

Myôbu reagiu como se isso fosse motivo para muitas considerações, mas a verdade é que esse pedido era exatamente o que as duas esperavam. Elas agiam assim não necessariamente por atrevimento; a verdade é que desde a apresentação de Shôshi à corte, mãe e filha haviam sido particularmente favorecidas por Michinaga — e agora desejavam do fundo de seus corações que, de alguma forma, o imperador se afastasse da primeira-imperatriz e se preocupasse apenas com a nova imperatriz. Para Tô Sanmi, que fora a ama de leite do imperador e o criara desde bebê, é provável que houvesse ainda uma pitada de ciúmes pela devoção dele a Teishi.

De qualquer modo, as intenções do imperador foram transmitidas por Sanmi em detalhes e aos sussurros a Michinaga. Depois de exibir um sorriso *petulante*, Michinaga deu início aos preparativos para que todos os seus melhores objetos cênicos estivessem convenientemente posicionados para a visita furtiva do imperador.

Depois de dois ou três dias, a ama de leite veio buscá-lo.

— Esta noite o conselheiro-mor voltará para o Tsuchimikado, portanto não vigiará o Fujitsubo. Se o imperador não quiser ser visto por ninguém, é melhor ir esta noite após o horário da primeira ronda noturna⁸⁵... Acabei de ouvir das damas de lá que também é bem nesse horário que a imperatriz costuma ser atacada. O leito fica

⁸⁵ Entre sete e nove horas da noite.

voltado para o leste do recinto principal, onde os monges ficam se revezando nos ritos dos Cinco Altares, queimando incenso e orando; por isso, se entrarmos pela porta dupla do oeste, andarmos junto às divisórias e nos posicionarmos fora do recinto, ninguém vai perceber nossa presença. Deve haver algumas secretárias e serviçais espalhadas por lá, então, caso haja alguma suspeita, Vossa Majestade pode dizer apenas que estava preocupado com a saúde da imperatriz e veio escondido para vê-la. Assim que Vossa Majestade ficar sozinho nos seus aposentos noturnos, eu virei buscá-lo, por isso, peço que fique com seu traje habitual.

Muito depois desse aviso de Tô Sanmi e Myôbu, veio a hora do Javali (por volta das dez horas da noite). Quando a cortina da alcova imperial foi levemente levantada para dar o sinal, o imperador deslizou para fora, arrastando as barras compridas do quimono de manga longa com padrão branco entrelaçado. Myôbu, que o aguardava, depositou delicadamente um tecido fino sobre sua cabeça para fins de *disfarce*, levando-o discretamente do corredor do Seiryôden em direção ao pavilhão Fujitsubo. O corpo esguio do imperador contrastava com o de Tô Sanmi, que era uma mulher bastante corpulenta, de modo que, ao andar entre ela e Myôbu, ele praticamente sumia.

O vento gelado das noites outonais soprava no jardim e as cores das flores feneciam. A melodia dos grilos-guizos e grilos-pinhos transbordava livremente — Michinaga havia mandado coletá-los dos campos e montanhas distantes a fim de presentear-los a Shôshi para confortá-la. Em dias normais, ver-se-iam silhuetas de diversos cortesãos andando pela ala das damas para cortejá-las. Contudo, em respeito e temor à enfermidade da nova imperatriz, só havia pessoas no posto de vigia fazendo a guarda.

— Kiyonori se apresentando para a guarda!

O imperador teve uma sensação de estranheza ao ouvir esse anúncio da guarda ao longe no corredor.

Como passaram sem se deparar com ninguém, eles não tiveram que se preocupar com perguntas, e o imperador pôde chegar até seu assento, que havia sido previamente colocado atrás do leito. Era o lugar perfeito para observar tudo sem preocupações, pois ele ficaria de costas para o aposento emparedado⁸⁶ e, como se

⁸⁶ Em japonês, *nurigome* 塗籠: um tipo de aposento dentro do recinto principal que contava com quatro paredes grossas, servindo de quarto de dormir ou depósito.

tratava de um espaço além das várias camadas de cortinados, biombos e divisórias, não havia nada que lhe obstruísse a vista do recinto principal e dos aposentos da galeria.

Uma densa fumaça preta e branca subia num redemoinho junto ao cheiro intenso de papoula e da madeira das varetas⁸⁷ que eram jogadas nos altares de fogo, fazendo as chamas arderem ainda mais rubras. O barulho das contas de rosário se chocando, o som dos guizos e o burburinho dos encantamentos proferidos para subjugar aparições e expulsar espíritos vingativos se misturavam à algazarra das médiuns, que gritavam improperios. A atmosfera normalmente tão elegante do palácio sofrera uma transformação brusca, como se tivesse sido envolvido por um vórtice apavorante do pandemônio do pior inferno.

De início, o imperador observou a cena horrorizado. No entanto, ao espiar para dentro do cortinado onde ficava o leito, ele viu a imperatriz dormitando com os cabelos negros exuberantes espalhados sobre o travesseiro de padronagem chinesa entrelaçada e com as sobrancelhas franzidas no rosto que ainda não havia perdido os traços infantis.

— Parece que quem está vociferando agora é o espírito do falecido lorde Awata, mas creio que a alma dele não deva causar muitos transtornos à imperatriz — sussurrou Tô Sanmi ao pé do ouvido do imperador.

Nesse momento, aconteceu uma comoção que se estendeu do recinto principal até os aposentos da galeria como uma virada da maré, surgida entre as damas de companhia que se amontoavam entoando fervorosamente os cânticos budistas sagrados. Em meio às longas barras de quimonos e cabelos negros que se moviam em sequência na escuridão — como o ir e vir das ondas numa praia noturna —, uma silhueta vagamente esbranquiçada se levantou, como se suspensa no ar, e deslizou ágil para perto do cortinado, segurando um leque de cipreste bem na frente do rosto.

— Veja só... É ela! Ali, aquele jeito de curvar um pouco a nuca e inclinar a cabeça... Não parece familiar? — falou Myôbu, puxando de leve a manga do quimono do imperador.

Ele não respondeu, mas concordou profundamente em seu íntimo.

Como se recitasse um sutra, a dama possuída pelo espírito perturbador falou lentamente:

⁸⁷ No japonês, *gomagi* 護摩木, varetas de madeira com intenções escritas, jogadas no fogo durante os ritos.

— Assim como não existem dois imperadores da nação, é uma transgressão da lei do mundo que haja duas imperatrizes. Aquele que se aproveita da própria influência não terá o perdão dos deuses e budas. Talvez você não saiba, mas o coração obstinado do meu pai fará com que você pague... Que pena; ó, que pena!

Sua bela voz irrompeu numa gargalhada límpida, como uma bola que estoura de repente. Despertada por esse som, a nova imperatriz, que até então cochilava, levantou a cabeça do travesseiro, deixou escapar um gemido sofrido e arqueou o corpo para trás. A dama superior que acompanhava a ama de leite dela perguntou “está doendo?”, e comentou “é sempre neste horário que começa, não é?”, segurando-a contra o peito e lhe massageando as costas. A cena parecia lastimosa aos olhos do imperador.

A nova imperatriz sentiu uma dor que fez seu corpo se contorcer como se alguém a tivesse puxado pelo peito e forçado a se curvar. Triunfante e orgulhosa, a dama possuída pelo espírito rodeava o cortinado com um caminhar vacilante, entoando continuamente uma maldição em voz monótona, como quem recita um sutra: se a nova imperatriz continuar ocupando a posição em que se encontra agora, num dia não muito distante, ela perderá a vida. Ela mal havia terminado de proferir sua praga, quando um monge idoso — cujas sobrancelhas brancas pareciam acumular seus méritos no asceticismo — deixou seu posto de orações e se pôs diante da médium.

— Afinal, de quem é esse espírito deturpado que ousa amaldiçoar a felicidade da imperatriz, preocupando o mundo todo com o sofrimento dela?

— Mesmo que eu não o diga, todos conhecem meu nome...

— Não. Se você não disser seu nome, não vamos compreender seu rancor.

— Façam do primeiro príncipe o herdeiro do trono... Assim, este espírito furioso desaparecerá.

— Quem nos visita é a alma do antigo conselheiro-mor?

— Não, eu não sou um homem.

— Então, seria a alma da dama Kô, a esposa do antigo conselheiro?

— Não, não... Minha mãe não merece carregar essa reputação... Será que você não conhece aquela que só é imperatriz em título, que habita uma humilde residência temporária coberta de artemísias? Não conhece a mulher efêmera desta alma que anda entre a existência e a inexistência, apartada do seu amado, alheia a si mesma, vagando pela escuridão da noite de lua e chegando até aqui?

Embora sua voz não estivesse clara, ela tinha, sem dúvida, um timbre muito semelhante ao da imperatriz Teishi, com um frescor revestido de melancolia e um quê do canto do grilo-guizo. Só de observar seus trejeitos — a boca coberta e o desvio de olhar, como que tímido, além dos cabelos negros sobre o colarinho da roupa —, o imperador sentiu um arrepio percorrer sua pele.

Como a dor de cabeça da jovem imperatriz pareceu aumentar, intensificando seu sofrimento, trouxeram um recipiente com água para aplicar compressas em sua testa, e sua mãe (Rinshi) adentrou o cortinado. O imperador aproveitou a confusão do momento para retornar discretamente ao Seiryôden pelo caminho no qual viera até ali.

Contudo, ele não conseguiu dormir aquela noite. A imagem perturbadora da médium rondando o leito em meio ao pandemônio coberto pela densa fumaça preta que se erguia das labaredas vermelhas dos altares acesos — como numa pintura do inferno — não saía de sua mente.

O imperador a considerava confiável e, ao mesmo tempo, ^{enternecedora} adorável, pois além de seu exterior ser, em essência, suave e gracioso, seu cerne tinha uma qualidade resistente, porém flexível, como os galhos de um salgueiro. Assim, mesmo que os boatos parecessem verdade, Sua Majestade não conseguiria declarar isso em alto e bom tom. Ela devia tê-lo achado um frouxo diversas vezes após a morte do antigo conselheiro-mor... Ao lembrar agora uma ou outra ocasião, ela parecia ter evitado lhe dizer muitas palavras rancorosas para tornar a vida dele mais fácil, agindo com o afeto de uma mãe substituta. Entretanto, ao ter o primeiro príncipe, ela havia se transformado de mulher em mãe, adquirindo a incrível força e a disposição para enfrentar perigos até de covis de tigres e lobos; assim, não era de se estranhar que seu coração lamentoso desejasse que fizessem do seu filho o venerável senhor da nação. De qualquer modo, era inquietante o fato de os gestos da dama possuída naquela noite, seu modo de falar e até o timbre de sua voz serem tão semelhantes aos da primeira-imperatriz. Se o incidente se espalhasse, ela poderia sair ainda mais prejudicada... Por mais que tentasse impedir os pensamentos confusos, o dia amanheceu sem que Sua Majestade tivesse descansado em momento algum.

Sem dúvida, meus leitores já devem ter adivinhado que a médium que proporcionou a ilusão óptica de semelhança com a imperatriz Teishi — aos olhos do imperador —, em meio àquela atmosfera anormalmente caótica de fumaça sufocante de papoula e madeira e ao burburinho de orações naquela noite no Fujitsubo foi ninguém menos que Kureha de Miwa, em uma performance fervorosa.

O espetáculo da noite anterior causou um choque tão grande no imperador que ele decidiu se abster de todas as atividades governamentais durante o dia seguinte. Ao ver que tudo havia saído como o previsto, Michinaga começou a acreditar na

possibilidade de causar uma ruptura nos sentimentos do imperador em relação a Teishi com mais um passo do seu plano.

Para a sorte de Michinaga, naquela mesma época a primeira-imperatriz, hospedada na residência do secretário Narimasa, estava cada vez mais debilitada com o passar dos meses de sua gravidez, ficando a maior parte do tempo em seu leito. Isso foi útil para espalhar os boatos de que sua condição de semi-invalidez a transformava numa alma-viva errante, que deixava o corpo para deambular.

Certo dia, depois de passar um tempo analisando os humores do imperador, Michinaga o abordou:

— Como a enfermidade da nova imperatriz ainda não melhorou, minha esposa tem me pedido para trazê-la de volta à nossa residência, a fim de que possa se recuperar com mais calma. Até então, tenho ignorado seus pedidos, mas, nessas condições, pensei em convidar Vossa Majestade para visitá-la e ver como está fragilizada.

— Eu também gostaria de vê-la; estava frustrado por Vossa Excelência não ter me permitido antes... Enfim, vamos até lá hoje mesmo.

— Não tenho palavras para lhe agradecer, Vossa Majestade. No período da tarde, o pavilhão fica um tanto caótico, e a imperatriz pode ficar constrangida com isso... Farei os preparativos para que Vossa Majestade venha até lá após o entardecer.

Assim, Michinaga retornou ao Fujitsubo e ordenou que os altares cerimoniais continuassem acesos e os monges prosseguissem com suas orações, embora fizesse com que arrumassem a bagunça do recinto principal e dos aposentos da galeria o tanto quanto possível para aguardar a vinda do imperador.

Passado o fim da tarde, o imperador veio e encontrou a nova imperatriz sentada, escorada num apoio de braço. Ele fitou penalizado as bochechas magras de Shôshi, cujo rosto parecia ter diminuído. Nessas horas, porém, ficava ainda mais patente a diferença entre seus sentimentos em relação às dores de Teishi — que pareciam doer em sua própria carne — e a pena que sentia por Shôshi como se ela fosse uma irmã mais nova.

— Fico feliz em ver que está melhor do que eu pensava... Se pudesse, teria vindo visitá-la todos os dias, mas com sua mãe e outras pessoas aqui, aguentei o máximo possível para não incomodar. Fique boa logo! Você precisa se recuperar para

podermos voltar a estudar o *koto* juntos, e jogarmos *sugoroku*⁸⁸ ou *go*⁸⁹... — disse o imperador gentilmente, segurando a mão magra da imperatriz e arrumando as mechas de cabelo que lhe caíam pelo rosto.

Apesar da idade, Shôshi tinha um temperamento de menina educada, então, conforme o esperado, agradeceu várias vezes a visita do imperador, ao que Michinaga acrescentou que, se ela voltasse para a residência da família por algum tempo, logo se recuperaria. Foi então que eles ouviram a voz estridente da ama de leite:

— Olha ali! De novo o espírito perturbador!

Alguém deslizou agilmente por entre as damas de companhia que estavam perto do leito no recinto principal e pegou a mão do imperador pela abertura no cortinado. O imperador se assustou quando a dama com cabelos negros cobrindo metade do rosto se aproximou de repente e segurou a mão dele entre as suas, trazendo-as para junto de si e as pressionando firmemente contra a própria face abaixada. Esse gesto era exatamente o que Teishi fazia quando queria confortá-lo ou pedir-lhe algo. Ele deixou escapar um suspiro de surpresa, pois a sensação de sua mão entre as mãos geladas o fazia pensar que até a respiração que ouvia era a da primeira-imperatriz.

A dama que incorporou o espírito manteve o rosto pressionado contra os joelhos dele, com seus longos cabelos negros estendidos, chorando com aparente mágoa.

A ama de leite e as outras damas vieram para tirar a imperatriz Shôshi do cortinado, mas Michinaga as impediu.

— Deixem-na aqui... O espírito parece ter algo a dizer a Sua Majestade. É diferente dos outros espíritos infamiliars... Saiam todas de dentro do cortinado. Enquanto eu estiver aqui, não deixarei que ninguém faça mal ao imperador — bradou.

Duas ou três das damas superiores junto à ama de leite saíram respeitosamente deslizando sobre os joelhos e fazendo reverências, enquanto as outras deixaram o recinto principal correndo e tropeçando nas próprias pantalonas. No entanto, todas ficaram do lado de fora prendendo a respiração e mantendo os ouvidos atentos ao que acontecia lá dentro.

⁸⁸ *Sugoroku* é um tipo de jogo de tabuleiro semelhante ao gamão, jogado com dados.

⁸⁹ *Go* ou *igo* 囲碁 é outro tipo de jogo de tabuleiro, de origem chinesa, com foco em estratégia.

O murmúrio das orações, que havia parado por um instante, voltou a ser ouvido a partir dos altares de fogo, e começou o turbilhão de fumaça preta com o cheiro denso e pungente de madeira e papoula queimadas.

As luzes das lamparinas a óleo haviam se apagado como se sopradas por algo, então a única iluminação dentro do cortinado era a penumbra avermelhada, fruto das chamas dos altares acesos, de modo que o imperador não podia ver com clareza o rosto da dama tomada pelo espírito e prostrada sobre o seu colo. No entanto, era como se o espírito vivo de Teishi realmente tivesse se esgueirado para dentro do corpo de uma mulher diferente na ânsia de lhe transmitir alguma coisa.

— Tem algo que você queira me dizer? Por favor, não se contenha. Fico satisfeito em ouvir sua voz, mesmo que por tão pouco tempo...

Esquecido momentaneamente da presença de Michinaga, que o observava atentamente com a desculpa de protegê-lo, o imperador disse isso à dama com a cabeça sobre seu regaço, sacudindo de leve as costas dela. A sensação úmida de quando os dois ficavam a sós no leito inundou o corpo e a mente dele.

— Peço que Vossa Majestade ouça bem o que vou lhe dizer. Eu continuo sentindo saudades suas, porém, até o dia de hoje, não consegui vir visitá-lo em nenhum momento, e nem sequer conhecia o rosto da dama do Fujitsubo. O espírito inquieto que todos pensavam ser o meu não o era até este momento... Esta é a primeira vez em que vagueio por aqui... E, depois disso, também não pretendo voltar a este lugar.

“Apesar da saudade que sinto dia e noite por Vossa Majestade, não tenho em meu coração desejo algum de atormentar a pequena dama do Fujitsubo. Esse lugar pode ser deslumbrante, mas eu estou imersa numa felicidade que mais ninguém conhece. Desde que Vossa Majestade entenda isso ficarei tranquila. Não quero me tornar o motivo das suas angústias... Por fim, gostaria de lhe deixar alguns versos como recordação para até depois que eu partir. Creio que só Vossa Majestade possa compreender a alma deste poema”.

Após dizer isso, o espírito inquietante levantou o rosto com firmeza e declamou duas vezes com sua bela voz límpida:

よもすがらちぎりしことを忘れずば恋ひん涙の色ぞゆかしき

*Yomosugara / Chigiri shi koto o / Wasurezuba / Koin namida no /
Iro zo yukashiki*

Se não esqueceste
Das juras predestinadas
De toda a madrugada
A cor das saudosas lágrimas de amor
Hei de querer ver

E então seus pés e mãos começaram a tremer como se lhe tivessem jogado água fria, e ela desabou no mesmo lugar.

O timbre da voz que recitou aquele poema era igual ao da imperatriz Teishi, com uma melancolia contida em meio à sua exuberância. O imperador repetiu suas palavras, absorto, e tal como um grande pássaro com asas estendidas, abriu as duas mangas; estava prestes a envolvê-la num abraço quando o corpo convulsivo da médium foi arrastado para fora do cortinado e levado até um monge à sua espera, que, como um lunático, esfregava um rosário sobre a cabeça prostrada dela, enquanto gritava encantamentos para exorcizá-la.

— Vossa Majestade, não se preocupe... Essas histórias de que o espírito de Sua Senhoria, a primeira-imperatriz, veio assombrar o Fujitsubo não passam de fofocas sem fundamento... Foi justamente por suspeitar disso que eu não o trouxe aqui até agora. No entanto, acho provável o espírito desta noite pertencer à senhora na residência em Sanjô. Conheço melhor do que ninguém o coração de Sua Senhoria, belo e imaculado como uma joia. Fico grato por ter presenciado isso.

Assim dizendo, Michinaga puxou a manga do seu quimono formal para secar os olhos. Ao vê-lo, o imperador, que até então havia contido as próprias lágrimas, deixou que elas fluíssem livres, chorando intensamente a ponto de soluçar. Para ele, no entanto, essas lágrimas estavam cheias de uma tristeza extremamente tranquilizadora e revigorante. Ao que lhe parecia, a imperatriz Teishi havia se condoído do sofrimento dele com a suspeita levantada pelos rumores do espírito perturbado e, mesmo que uma única vez em toda sua vida, sua alma errante havia aparecido diante dos olhos do imperador.

Como que para alimentar essa tristeza revigorante e a saudade que ele sentia, na manhã seguinte, foi entregue ao imperador uma carta das mãos de Teishi que continha o mesmo poema declamado na noite anterior, naqueles seus belos traços fluidos e de uma graciosidade inquieta. Ele a segurou junto ao peito e, mais uma vez, entregou-se ao choro. Era como se a primeira-imperatriz colocasse gentilmente suas mãos esguias sobre o peito soluçante do imperador e o acariciasse para acalmar seu coração.

— Teishi... — ele clamou para o nada, ansiando por segurar suas mãos.

O plano de Michinaga — de colocar Kureha de Miwa a seu serviço para fazê-la plantar no coração do imperador a ideia distinta de que o espírito vingativo de Teishi estava ameaçando a nova imperatriz — teve o efeito contrário ao desejado. O que ele conseguiu foi fortalecer ainda mais os sentimentos de afeição do imperador pela primeira-imperatriz, fazendo-o ver mais claramente a transparência e pureza do coração dela.

No instante em que percebeu o fracasso da atuação de Kureha, o esperto conselheiro-mor se comportou como se tivesse enxergado toda a verdade desde o começo, sendo bem-sucedido em inculcar no imperador um sentimento de confiabilidade. Todavia, devido à sua personalidade extremamente obstinada e obcecada, a irritação que ele sentiu pelo intento de sua tramoia ter falhado não foi uma mera indignação.

Michinaga acreditava ter sido ludibriado pela aia. Ele sentia uma fúria borbulhante ao pensar que aquela menina inexperiente, que recém perdera suas feições infantis, havia ousado zombar da autoridade dele — o chefe do clã Fujiwara e conselheiro-mor do império —, obtendo provas da pureza inconspicível do coração de lótus branco da primeira-imperatriz, uma flor coberta por sombras. Esse efeito era completamente diferente do ódio e do antagonismo que ele reservava àqueles que acreditava serem oponentes à altura desde o início. Era a impertinência de alguém que ele julgava uma minhoca desprezível se transformar numa serpente e lhe morder a perna — mas também, ao mesmo tempo, era o descontentamento com o próprio descuido, típico da sua natureza.

Naquela mesma madrugada, a aia foi entregue aos oficiais de polícia e presa sob a acusação de tramar contra o conselheiro-mor e o imperador através da imitação do espírito errante de uma pessoa da aristocracia. Sua irmã Ayame também foi implicada no crime e expulsa da corte da imperatriz Shôshi. Ela só se reencontrou com Kureha — então suja, com seus cabelos curtos, irreconhecível a ponto de se tornar uma mera sombra do que já havia sido — cerca de três meses depois, quando a irmã mais nova saiu da prisão. Estavam no auge do inverno e, naquela época, a imperatriz Teishi, que havia sido o ponto central do incidente de possessão espiritual que mudou o destino de Kureha, já não vivia mais neste mundo.

Teishi morreu logo após dar à luz a terceira herdeira do imperador, a princesa Bishi. Esse evento é aludido em um texto carregado de tristeza, sendo praticamente igual em sua metade inicial no ***Namamiko Monogatari*** e na ***Eiga Monogatari***.

Mesmo antes disso, a primeira-imperatriz estava cada vez mais debilitada com o passar dos meses, definhando por não conseguir se alimentar. Antes do parto, ela se tornou algo como um bicho da seda pouco antes de habitar seu casulo: parecia mais quieta, e até seus ossos ficaram visíveis sob a palidez de sua pele. Após um trabalho de parto não tão doloroso, na noite do décimo quinto dia do décimo segundo mês, nasceu a princesa que parecia uma joia. Para Korechika e Takaie, que esperavam um segundo príncipe, não foi algo muito satisfatório, mas não houve tempo nem de comemorar o nascimento. A placenta não saiu e a respiração de Teishi foi ficando cada vez mais custosa e escassa até, enfim, cessar por completo.

Trouxeram-lhe água quente para que bebesse, mas quando ela não o fez, todos ficaram alarmados; a preocupação foi ainda maior pela demora [da dequitação]. O comandante do Dazaifu (Korechika) aproximou a lamparina do rosto da primeira-imperatriz para examiná-lo e viu que ele havia perdido completamente a cor. Para seu horror, ao tocá-la, sentiu que estava gelada. Na confusão que se seguiu, os monges andavam de um lado para outro recitando os sutras com mais fervor e, tanto do lado de dentro como fora, as pessoas estavam prostradas, clamando em desespero, mas não havia mais o que fazer. O comandante tomou a falecida em seus braços e chorou descontroladamente.

Esse trecho é praticamente igual nas duas obras, mas a descrição do lamento do imperador ao saber da morte de Teishi é muito mais prolixa em ***Namamiko Monogatari***, onde há um registro detalhado de todo um sentimento de pesar e apego não retratado na ***Eiga Monogatari***.

Desde que ouviu que a imperatriz havia entrado em trabalho de parto, uma ansiedade se apossou da mente do imperador, deixando-o alheio ao resto. Ele passou o dia enviando emissários à residência do secretário Narimasa em Sanjô, um após o outro, sem que o anterior tivesse retornado. Quando a noite chegou, o imperador mal havia conseguido comer.

Embora aliviado por saber que o parto havia sido bem-sucedido, para sua estranheza, ele ainda sentia uma apreensão inexplicável dentro de si, como se um pequeno pássaro estivesse batendo as asas em seu peito. Não demorou muito e veio a mais triste de todas as notícias. Sem sequer terminar de ouvir, o imperador levou a

manga do quimono ao rosto e desabou sobre o apoio de braço do trono, que caiu, fazendo com que ele acabasse prostrado no chão.

— Vossa Majestade, recomponha-se.

— Vossa Majestade precisa se acalmar.

Mesmo Tô Sanmi, a dama Ukon e outros tentando ampará-lo por todos os lados, o imperador continuou com a cabeça inerte, sem reação. Chamaram o médico da corte e um monge, e ele finalmente recuperou a consciência após pressionarem uma imagem de Buda contra seu peito e lhe administrarem um remédio, entre várias tentativas. A primeira coisa que disse foi:

— Ah, não poder morrer junto dela agora é insuportável! Que realidade cruel!

Suas palavras soavam como gemidos. Depois disso, o imperador ficou como que letárgico; as lágrimas escorriam sem parar dos seus olhos vazios. Sanmi e Myôbu as secavam enquanto elas próprias fungavam.

Michinaga logo chegou para vê-lo. Ao saber sobre o falecimento da primeira-imperatriz, ele veio até o palácio às pressas, no meio da madrugada, para ver como estava o imperador.

— Vossa Majestade, compreendo muito bem o seu pesar.

O conselheiro-mor disse isso com firmeza, no ouvido do imperador, enquanto segurava suas mãos. Ele havia dispensado Sanmi e os outros serviçais, de modo que o imperador perdeu seu precário sustento e estava prestes a cair, quando Michinaga o segurou por trás.

— Vossa Excelência, a minha vida não tem sentido.

— Não diga tamanho absurdo. A falecida imperatriz com certeza não se alegraria em ver Vossa Majestade dominado por essa tristeza.

— Sei disso, Vossa Excelência... Mas eu nunca mais poderei tocar naquela pele macia, nem ser visto por aqueles belos olhos tão gentis... nem me enrolar naqueles longos cabelos negros gelados...

Enquanto falava, ele tentou, cambaleante, levantar-se e caminhar. Pisando nas barras do seu traje, Michinaga se aproximou e segurou o imperador pelo quadril.

— Vossa Majestade, o que pretende...? — ele começou a questionar.

O imperador se desvencilhou e afastou as mãos do conselheiro.

— Eu vou até Sanjô... Quero ver o corpo da imperatriz daquele jeito... só mais uma vez, só mais uma vez... Tocar naqueles cabelos negros, no seu rosto... — disse, ensandecido.

— Vossa Majestade, entendo sua dor, entendo, mas mesmo quando seu pai, o imperador En'yû, faleceu, não pudemos atender ao seu desejo de vê-lo pela última vez... Mesmo sendo o senhor da nação, não podemos atender levianamente os seus pedidos... É um dos princípios rigorosos que regem o destino que assegura sua posição.

Depois de falar isso em voz alta, ele se aproximou do ouvido do imperador:

— Eu vou garantir que Vossa Majestade veja o rosto da falecida imperatriz... Peço que se acalme e aja como sempre enquanto os serviçais estiverem aqui.

Michinaga o levou para dentro do cortinado, praticamente carregando-o, e anunciou:

— Sua Majestade me parece pálido demais devido ao terrível pesar. Peço que chamem os monges para que eles deem início às orações... Esta noite, eu mesmo ficarei aqui para cuidar do imperador, então todos podem se acalmar.

O conselheiro entrou no cortinado, mas mandou chamar em seguida um certo terceiro oficial do cerimonial de sua confiança e lhe ordenou algo em segredo.

Passando um pouco da meia-noite, o conselheiro-mor anunciou que sairia e fez com trouxessem a carruagem para perto dos degraus do corredor, onde ele embarcaria. O imperador entrou nela disfarçado como um dos jovens nobres que acompanhavam Michinaga e se sentou abraçado aos próprios joelhos, parecendo um morto. Eles então seguiram para a residência do secretário Narimasa em Sanjô. Antes disso, o conselheiro-mor havia enviado um mensageiro para avisar sobre a situação, de modo que o médio-conselheiro (Takaie) pôde deixar tudo preparado. A morte da primeira-imperatriz ainda não havia sido anunciada publicamente, então pensava-se que a ida de Michinaga fosse uma visita à enferma. Os arranjos foram feitos para que a chegada do nobre na madrugada fosse extremamente discreta, e, ademais, as damas continuavam chorando, já sem lágrimas, roucas, com os olhos anuviados; não parecia haver uma pessoa em plena consciência para ver o que se passava. Dentro do cortinado estavam apenas a dama Mikushige, a irmã mais nova da imperatriz, e o comandante do Dzaifu (Korechika); o médio-conselheiro ficou do lado de fora fazendo a guarda.

— Não tenho como lhe agradecer... Só de presenciar esse amor inigualável, lamento não poder trocar a vida dela pela minha... — disse o comandante, prostrando-se diante do imperador.

O conselheiro-mor disse:

— É uma situação sem precedentes. Fiquei tão impressionado pela constância do coração de Sua Majestade que quebrei todos os protocolos e o trouxe até aqui comigo. Nem pensem em contar isso a alguém. Para não sermos repreendidos pelos especialistas cerimoniais a respeito da contaminação pela morte, eu mesmo decidi me encarregar dessas atribuições. Preparem o corpo imediatamente. Não importa o quanto Sua Majestade esperneie, não deixem que ele fique tempo demais lá.

Então, eles trouxeram chorosos uma lamparina e abriram uma parte do cortinado para mostrar o corpo ao imperador.

Não havia nada de diferente nela, mesmo que já tivessem passado algumas horas desde a sua morte; sua aparência no leito era ainda graciosa. Ela não parecia alguém deste mundo; tinha um ar augusto, como se um bodisatva tivesse tomado a forma de uma imperatriz temporariamente. A dama Mikushige acariciava seus cabelos. Foi comovente ouvi-la dizer, entre soluços:

— Parece que Sua Majestade chegou. Receba-o só mais uma vez...

O imperador não se entregou às lágrimas, contemplando-a intensamente, em vez disso; talvez houvesse algum resquício de sua alma naquele corpo. A dor que ele ocultava era incomensurável.

Quando seu tempo se esgotou, o imperador se levantou e saiu como se estivesse num sonho, sendo acompanhado até a carruagem pelo médio-conselheiro.

— Estas cartas inacabadas... Elas estavam no meio das práticas de caligrafia de Sua Senhoria; parece que ela mesma as selecionou e as amarrou com um cordão da cortina. São seus pensamentos sobre a saudade que sentia todos os dias, então creio que ela quis que Sua Majestade os encontrasse de alguma forma. Embora sejam objetos funestos de uma pessoa falecida, Sua Senhoria devia querer que Vossa Majestade as levasse consigo e as lesse — ele disse.

Sem nenhuma reação, o imperador assentiu com a cabeça e guardou as cartas junto ao seu peito.

Após o retorno, o humor do imperador pareceu melhorar um pouco, e o conselheiro-mor também se acalmou. Enfim, a longa noite de inverno foi tingida com o alvor da manhã.

Depois de entrar em seus aposentos noturnos, o imperador pegou os rascunhos que Takaie Ihe havia entregado. No que pareciam fragmentos resumidos de um diário, ele não encontrou nem um resquício sequer de ressentimento. Entre as descrições da saudade que sentia pelo imperador, ela escrevera em seus registros desordenados que se sentia solitária neste ano que havia Ihe exigido tanta prudência, e que não pensava que viveria por muito mais tempo. Em seguida, havia dois poemas do dia anterior, além de outras anotações comoventes.

知る人もなき別れ路に今はとてこころ細くも急ぎ立つかな
Shiru hito mo / Naki wakareji ni / Ima wa tote / Kokoro bosoku mo /
Isogitatsu ka na

Com o coração apertado
 Talvez seja este o momento
 De fazer os preparativos
 Para o vale das despedidas
 Onde todos desconheço

煙とも雲ともならぬ身なりとも草葉の露をそれと眺めよ
Kemuri to mo / Kumo to mo naranu / Mi nari to mo / Kusaba no tsuyu o /
Sore to nagame yo

Nem na fumaça
Muito menos nas nuvens
Se quiseres me encontrar
É o orvalho sobre a grama
Que deves observar

Ninguém ficou sabendo daquela visita imperial inesperada, mas entre os oficiais que acompanharam Michinaga no cortejo fúnebre secreto da primeira-imperatriz estava o policial Yukikuni. Era preciso esconder o luto do imperador de olhares externos, mas entre aqueles a quem era permitido saber sobre isso, a comoção podia ser irrestrita. Mesmo assim, ao saber da morte da imperatriz, Yukikuni manteve seus sentimentos cobertos por uma cortina preta, sem se abrir com ninguém, sofrendo uma dor tão aguda como se as pinças de um caranguejo rasgassem e perfurassem seu coração.

Por sua relação com o Departamento de Polícia e Justiça, Yukikuni ficou sabendo da prisão da aia Kureha pelo crime de injúria à honra da primeira-imperatriz por interpretar sua falsa alma errante. Pelo que ele ouvira, tomada por um ressentimento contra Teishi e usando dos conhecimentos acerca da voz e da aparência dela, Kureha fora ao Fujitsubo e fingira uma possessão espiritual para atormentar a nova imperatriz, mas o perspicaz Michinaga conseguiu desmascará-la, acusando-a, então, do crime de blasfêmia e fraude mediúnica. As pessoas que ouviram isso acharam que se tratava de um gesto muito benevolente de Michinaga limpar a reputação da imperatriz que era rival de sua própria filha, e muito o elogiaram por sua integridade, mas Yukikuni pensava que havia muitos elementos questionáveis nessa história.

Na última vez em que Kureha estivera em sua casa e rompera com ele, certamente foi porque sentia ciúmes em relação a Teishi, talvez até a ponto de amaldiçoar sua existência. Por isso, sem sombra de dúvida, devia ser verdade que após o ocorrido ela se valeu dos laços com sua irmã mais velha para servir a Michinaga, usando seus conhecimentos dos gestos e palavras da imperatriz para sua farsa mediúnica. Porém, Yukikuni podia inferir tranquilamente que o próprio Michinaga se beneficiou da encenação. Ele usou a aia como uma falsa médium, mas, por algum tipo de desentendimento entre os dois, acabou acusando-a do crime de blasfêmia e lucrando com a fama difundida pela sociedade de sua generosidade em relação à primeira-imperatriz. Além disso, as pessoas que viam Michinaga como alguém cuja

personalidade combinava uma dignidade majestosa com uma benevolência afetuosa até para com as meninas serviçais não deviam sequer imaginar que no fundo de seu peito havia um emaranhado de fios de mecanismos que ele usava para confeccionar e corrigir suas tramas ardilosas. Se Yukikuni não estivesse tão envolvido por seu amor não correspondido pela imperatriz Teishi, ele certamente também não conseguiria enxergar a mente obcecada desse político poderoso.

O mais impressionante é que o imperador, a imperatriz-retirada, o príncipe herdeiro e todos, desde os nobres empregados em altos cargos até administradores provincianos influentes, todos não passavam de marionetes movidas por fios manipulados pela grandiosa personalidade que era Michinaga. Sem contar que, para ele, pessoas como Yukikuni e Kureha podiam viver ou morrer sem que o conselheiro-mor tivesse que mover um dedo — existências insignificantes como vermes.

Foi naquela época que Yukikuni pôde vislumbrar a verdadeira face da política que movia o mundo. Depois disso, apreensivo em relação a esse poder, ao invés de se aproximar de Michinaga, ele começou a buscar um caminho para se afastar disso. Yukikuni pensou em ir para as províncias do leste. Ele ouviu falar vagamente de um poderoso clã local sobre o qual o clã Fujiwara não tinha influência, mesmo que o líder, Taira no Masakado⁹⁰ já tivesse perecido.

Por coincidência, na noite da morte de Teishi, ao andar pela avenida principal congelada enquanto acompanhava o conselheiro-mor, Yukikuni sentiu um doce aroma de flores que tomou seu peito. Ele pensou, extático, que se tratava do mesmo perfume exalado pelas roupas da imperatriz quando ele a carregara no incêndio de Nijô.

— Sua Senhoria foi a única pessoa forte o bastante para não se deixar bordar na trama política do conselheiro-mor — murmurou Yukikuni para si.

Mesmo tendo terminado sua vida isolada e sem apoio externo, algo que deveria torná-la digna de pena, ele não conseguia achar que Teishi era de forma alguma patética ou carente de algo.

De acordo com a vontade da primeira-imperatriz, que costumava dizer que não queria ser cremada, ela acabou sendo sepultada.

⁹⁰ Taira no Masakado (?–940) foi um comandante militar provindo de um clã da província de Shimôsa (atuais Chiba e Ibaraki), célebre por sua rebelião contra o poder central da capital, na qual tentou se proclamar o novo imperador. Embora tenha sido derrotado, sua revolta pressagiou o declínio do poder da nobreza e a ascensão da classe guerreira que marcariam o fim do período Heian.

Cerca de duzentos metros ao sul de Toribeno foi construído um mausoléu rodeado por um muro de barro coberto — era lá que a imperatriz Teishi seria colocada. Tudo havia sido decorado com extremo requinte; não havia nenhum elemento que pudesse ser considerado mediano.

Quando aquela noite chegou, eles a colocaram numa carruagem ornamentada com fios de ouro. Participaram da cerimônia muitos nobres importantes, a começar pelo comandante do Dazaifu (Korechika). Nevava intensamente naquele dia, de modo que o mausoléu onde ela seria colocada acabou soterrado pela neve. Ao chegar lá, eles o limparam e arrumaram o seu interior, providenciando tudo que deveria fazer parte dele. Enfim, a carruagem foi desatrelada do boi e o corpo foi depositado no seu local de repouso. Ao chegar a hora de partir, os tios Akinobu, Michinobu e tantos outros nobres começaram a chorar, desconsolados. Naquele momento já não se via mais o mausoléu, coberto novamente pela neve. O médio-conselheiro (Takaie) recitou:

しら雪の降り積む野辺は跡絶えていづくをはかと君を尋ねん
Shirayuki no / Furitsumu nobe wa / Ato taete / Izuku o haka to / Kimi o tazunen

A alvura da neve
 Que cai sobre o campo
 Acoberta seus vestígios
 Sem saber onde repousa
 Como hei de visitá-la?

Foi tudo muito comovente. Quem me dera a beleza triste daquela noite pudesse ser retratada numa pintura e exibida a todos.

Naquele noite, o imperador não foi para o quarto de dormir; permaneceu fitando a neve que caía e se acumulava no jardim. Ao fechar os olhos, viu vividamente a imagem de Teishi deitada, embrulhada em suas vestes formais de tramado branco, dentro da carruagem feita de fios dourados entrelaçados. A cada oscilação do veículo, seu rosto e sua cabeça também se mexiam, como se ela ainda estivesse viva, e Korechika e a dama Mikushige choravam ao estabilizá-la.

O imperador também viu o corpo ser transferido para o esquife dentro do mausoléu, os arranjos de flores de lótus colocados ao redor dele e a tampa fechada. A neve que caía contínua sobre o telhado enquanto os sutras eram entoados dava a ilusão de pétalas espalhadas sobre o corpo de Teishi. Parecia-lhe que seu amor por ela se misturava aos flocos espalhados.

野べまでも心ばかりは通へどもわが^{みゆき}行幸とは知らずやあるらん
Nobe made mo / Kokoro bakari wa / Kayoedo mo / Waga miyuki to wa / Shirazu ya aruran

Até o prado em que repousas
 Meu coração, só, andou
 Da minha visita, porém
 Como da neve profunda
 Decerto não ficaste sabendo

Quase sem perceber, o imperador foi tomado por uma tristeza serena. Quando amanheceu, ele se dirigiu à alcova imperial. Sonhou que dormia envolto naqueles cabelos negros gelados. Ao acordar, parecia ter se lembrado do dia, quando menino, em que enrolara seu corpo nos cabelos recém lavados e ainda úmidos de Teishi.

— Teishi disse que eu me tornaria um imperador de gelo; agora foi ela quem se tornou uma imperatriz de gelo... — murmurou o imperador, secando as lágrimas com os dedos.

Estranhamente, aquele sentimento o confortou.

Cerca de três dias após Kureha deixar a prisão, a aia levou uma corda até a floresta de pinheiros próxima ao túmulo recente da imperatriz Teishi e se enforcou.

O rumor que circulou entre cortesãos e damas na ala feminina do palácio imperial a respeito desse mistério era de que, em seu curto tempo na prisão, a “médium irresoluta” se arrependera amargamente por ter retribuído a bondade da primeira-imperatriz com ingratidão ao se passar por seu espírito errante. Contudo, agora que sua antiga senhora falecera, a aia não poderia mais se desculpar, de modo que acabou tomando essa decisão por não poder recompensar de outra forma a imperatriz pela grave ofensa.

Na parte final do *Namamiko Monogatari* há um trecho a respeito das circunstâncias em que Kureha, mesmo tendo conseguido enganar o imperador perfeitamente na primeira noite com a sua falsa incorporação, na ocasião seguinte, disse palavras completamente opostas e acabou despertando a ira de Michinaga. Conta-se que Yukikuni, agora um guerreiro que se estabelecera nas proximidades de Irumagawa, em Musashi⁹¹, havia saído para caçar e encontrou um grupo de sacerdotisas viajantes, dentre as quais estava a irmã mais velha de Kureha.

Já havia se passado cerca de trinta anos, e tanto Yukikuni como Ayame estavam além da meia idade. Yukikuni, que agora odiava essas sacerdotisas como inimigas mortais, havia ido expulsá-las do campo de eulálias onde descansavam. Entretanto, ao reconhecer Ayame, ele a levou até sua residência, deu-lhe roupas e comida, e os dois passaram a noite rememorando suas histórias.

⁹¹ Musashi 武蔵国 era uma província antiga na região leste da ilha principal, onde hoje fica Tóquio, Saitama e Kanagawa.

Resumindo o que Ayame relatou a Yukikuni em detalhes no ***Namamiko Monogatari***, o primeiro fato foi que na última noite de Kureha como médium, quando colocou a cabeça no colo do imperador Ichijô, mesmo tendo preparado suas palavras de antemão, foi como se ela ficasse muda; sua garganta se fechou e ela perdeu a consciência, não lembrando de absolutamente nada até o momento em que a arrastaram para fora do cortinado.

— Minha irmã disse antes de morrer que aquele momento realmente foi o único em que o espírito vivo da primeira-imperatriz veio até o Fujitsubo para acalmar o coração angustiado do imperador. Acho que para Kureha, que foi abandonada por você e acabou traindo Sua Senhoria, poder ao menos se enforcar perto do túmulo imperial foi sua maior alegria.

Ayame, com os olhos fundos pela idade, disse isso dando de ombros com uma rusticidade elegante, com as mãos estendidas para se aquecer no fogo do qual exalava o cheiro apetitoso de uma ave selvagem assada.

— Quando jovem, eu também me entreguei a uma compulsão e agi de forma deplorável. Porém, pensando agora, não teria feito tanta diferença mesmo que eu tivesse tomado Kureha como minha esposa, e ela abandonasse o serviço na capital para vir até essa província lidar com cavalos e guerreiros incultos e com a vida no campo. O motivo da infelicidade dela e da minha foi o fato de um plebeu como eu ter o coração tomado por um amor não correspondido pela imperatriz. No entanto, você também parece ter feito uma longa jornada, e já são mais de trinta anos desde aquilo tudo; o mundo e as pessoas mudaram bastante de lá para cá, não acha?

— Nessa minha fase de vida errante, já não sei mais nada sobre o mundo da corte imperial, mas fiquei sabendo que o conselheiro-mor daqueles tempos, aclamado por todos com muita pompa como o “senhor do Pavilhão de Buda”, veio a falecer recentemente.

— É verdade. Aquele monge conseguiu que seu clã produzisse dois ministros e quatro consortes imperiais. Foi um indivíduo bastante afortunado, não é à toa que compôs aquele poema⁹²...

この世をばわが世とぞ思う^{もちづき}望月のかけたることもなしと思えば

⁹² Esse poema foi registrado no ***Shôyûki*** 小右記 (“pequeno diário da direita”), o diário de Fujiwara no Sanesuke (957–1046), nobre que se tornou ministro da Direita na época de Michinaga. Tendo registrado quase sessenta anos de acontecimentos, essa obra é considerada muito importante por seu valor histórico.

*Kono yo o ba / Waga yo to zo omou / Mochizuki no / Kaketaru koto mo /
Nashi to omoeba*

Quando vejo este mundo
Creio ser meu mundo todo
Tal qual lua cheia
Algum pedaço faltoso
Não penso que o tenha

“E a filha mais velha dele, que ficou conhecida como a monja Jôtômon’in? Isto é, a dama que disputou a atenção do imperador Ichijô... Ela foi aclamada por ter tido a felicidade do maior dos esplendores ao se tornar mãe de duas gerações de imperadores, o imperador Go-Ichijô⁹³ e o imperador Go-Suzaku⁹⁴. No entanto, eu me pergunto sobre a realidade dessa sorte. Afinal, o imperador Ichijô morreu jovem, pouco após os trinta anos, e os herdeiros que o sucederam em seguida tinham saúde frágil; ambos faleceram cedo. Ouvi dizer que suas circunstâncias são surpreendentemente solitárias agora. Pensando bem, no fim, coisas como felicidade e tristeza não passam de ilusões que se vão num piscar de olhos. Por isso, não consigo esquecer da natureza da imperatriz Teishi, que conseguiu, em sua curta existência de vinte e cinco anos, cativar tão puramente o coração do imperador. Justamente por ser assim, ela foi uma mulher formidável; a única pessoa até hoje capaz de enfrentar o antigo conselheiro-mor”.

Quando terminou de falar, Yukikuni pegou alguns gravetos da lenha prestes a acabar e os quebrou com um estalido, jogando-os no fogo da lareira.

No bosque atrás da residência, ouvia-se o som dos frutos das castanheiras caindo e das folhas secas misturadas ao vento. Sentada diante de Yukikuni, Ayame ficou em silêncio e cerrou os olhos. Na manhã seguinte, ela se juntou novamente ao grupo de sacerdotisas e partiu em direção a Kôzuke.

O texto do *Namamiko Monogatari* termina com essa frase. Ao pesquisar a cronologia, é possível notar que a morte de Michinaga foi em 1028, no quarto ano da Era Manjû⁹⁵, ainda durante o reinado do imperador Go-Ichijô, o que aponta para erros na descrição das datas. No entanto, por se tratar de uma ficção, quem sabe o autor ou autora não usou de fatos históricos rearranjados como um artifício para sugerir algo?

⁹³ Imperador Go-Ichijô (1008–1036) foi o 68º da linha imperial e sucedeu o imperador Sanjô.

⁹⁴ Imperador Go-Suzaku (1009–1045) foi o 69º da linha imperial, sucedendo seu irmão diretamente.

⁹⁵ Era Manjû (1024–1028): período que englobou parte do reinado do imperador Go-Ichijô.

5 COMENTÁRIO SOBRE ESCOLHAS DE TRADUÇÃO

Nesta seção explicamos algumas questões frequentes que surgem na tradução da obra. Resolvemos organizá-los por temática em vez de capítulos, pois há muitos elementos que se repetem ao longo da história. Iniciaremos pelas dificuldades e possibilidades do próprio sistema de escrita, incluindo diferentes usos de *furigana* (guias fonéticos) e marcas de destaque. Em seguida, passamos para uma análise de elementos intertextuais, incluindo determinados termos antigos e eruditos utilizados por Enchi em trechos que não necessariamente estavam em japonês clássico. A seguir, abordamos as questões do sobrenatural e de crenças e espiritualidades na obra. A seção seguinte trata de vários ecos, duplos e espelhamentos no texto: vocábulos que se repetem, ou conceitos diluídos no texto, incluindo as ideias de *nama*, *miko* e os elementos ideogramáticos de “gelo”, “cavalo” e “coração” que compõe o ideograma de “possessão” 憑. Depois disso, lidamos com gênero — e o modo como o conceito de mulher aparece no texto. Por fim, encerramos este capítulo com observações sobre a poética e as escolhas de motivação sobretudo pessoal.

5.1 NUANCES DOS SISTEMAS DE ESCRITA

Parte do desafio da tradução do japonês para o português consiste na transposição de efeitos diversos que a existência de dois sistemas de escrita fonográficos (*hiragana* e *katakana*) e um ideográfico (os *kanji*) possibilita no japonês. Além disso, na obra temos a utilização do japonês clássico em certos momentos específicos do texto, marcando citações a obras clássicas ou ao manuscrito fictício. No texto em português, optamos por não diferenciar esses trechos em japonês clássico pela linguagem em si, mas pelo formato de citação, com recuo e letra menor. Em certo ponto do processo, chegamos a cogitar usar um registro mais antigo do português, mas isso requereria um conhecimento mais aprofundado de vocabulário e estrutura do registro escolhido da língua de chegada, de modo que abandonamos a ideia posteriormente.

A primeira questão tradutória a surgir no prefácio é a transcrição fonética do nome de Basil Hall Chamberlain em japonês, isto é, o uso das *katakana*. Inicialmente, não há nada de complicado no nome mencionado, mas a narradora traz uma citação do *Nihon Bungaku Daijiten*, que transcreve o nome de modo diferente — em vez de *Chanbaren* チャンバレン, *Chanburen* チャンブレン —, algo que ela mesma traz à tona. A tradução para o inglês opta por eliminar completamente o comentário, mas eu o mantenho por acreditar que ele aponta para

uma opção interessante da autora: ela estabelece um posicionamento diante da “autoridade” do dicionário e do próprio Chamberlain, que grafava seu nome assim; sua memória de como o pai pronunciava o nome do professor inglês se sobrepõe ao que ficou registrado. Não se trata de uma escolha justificada pela lógica, feita após considerar todas as opções de grafia para o japonês (que incluem ainda *Chenbaren* チェンバレン); é uma escolha emocional, que prevê de forma muito sutil parte da problemática de sua narrativa. Como tradutora, opto por usar Chamberlain na maior parte do texto, exceto pelo início (onde ela relembra a pronúncia e o pronome de tratamento usado por seu pai), e pela entrada do dicionário, para mostrar a diferença. A narradora diz no original que “*kono ato mo Chanbaren to kaku tsumori dearu* このあともしゃンバレンと書くつもりである” (ENCHI, 1993, p. 8), destacando o ato de escrever — já que, posteriormente no texto, é assim que seu nome continua sendo grafado —, o que traduzi como “continuarei usando ‘Chan-BA-ren’”. Optei pelo verbo “usar” pela sua generalidade: a autora pode “continuar usando”, por exemplo, a pronúncia *Chanbaren* em sua fala. Assim, não preciso necessariamente usar a grafia *Chanbaren* no texto, pois por usarmos um sistema de escrita diferente do japonês — o mesmo sistema alfabético compartilhado pelo inglês —, não haveria por que recorrer a uma forma transcrita do japonês para grafar um nome ocidental. Além disso, a ênfase da narradora em utilizar tal forma já foi devidamente explicitada na tradução e no meu comentário paralelo, sem que haja necessidade de transcrever continuamente o nome de Chamberlain como se ele estivesse sendo pronunciado em voz alta.

No prefácio, há ainda outras questões relacionadas às grafias do japonês e as implicações em usá-las — ou não usá-las. Descobrimos logo em seguida que Chamberlain também tinha como pseudônimo *Ôdô* 王堂, uma tradução dos seus dois primeiros nomes, Basil e Hall, para ideogramas. O carimbo que marcava sua coleção, inclusive, usava essa combinação de caracteres — junto com os dois de *zôsho* 蔵書, “biblioteca (pessoal)”. Em minha tradução, menciono “quatro ideogramas”, uma expressão que não aparece no original, para reforçar essa ideia de escrita ideográfica, introduzindo a noção para preparar o leitor, de certa forma, para a discussão a respeito do título do manuscrito encontrado pela narradora.

A capa do manuscrito descoberto pela narradora contém uma sequência de caracteres que formam um aglomerado sem sentido evidente, usados por seu valor fonético, que ela reconhece como sendo *man'yôgana*: *namamikomonokatari* 奈万美古毛乃可太里. Isso dá margem a um comentário interessante: ela reconhece o vocábulo *monogatari*, “narrativa” por

sua sonoridade, mas a primeira porção do título lhe causa confusão. As dúvidas se desfazem quando ela abre o livro e vê os ideogramas que atribuem um sentido ao título: *namamiko monogatari* 生神子物語, sendo *miko* 神子 o mesmo que *miko* 巫女. Aqui, vale a pena destacar que o título usa os ideogramas de 神 “divindade” e 子 “criança” para formar a palavra, enquanto a narradora usa os de 巫 “médium/sacerdotisa” (um ideograma por si só interessante, que contém duas 人 “pessoas” separadas/unidas/espelhadas por um 工 instrumento de “engenho/criação/manufatura”, conforme discutimos na seção sobre o título da obra) e 女 “mulher” para representar a ideia de *miko*. Esse trecho foi um tanto desafiador, pois idealizei um “leitor médio” que não teria acesso aos ideogramas e a essas informações relativas a radicais de ideogramas; ao mesmo tempo, não queria simplesmente descartar a discussão. No original, a compreensão da narradora ao enxergar os ideogramas é imediata (ENCHI, 1993, p. 11). No português, a tradução do título até poderia nos trazer a ideia de compreensão imediata, já que ela contém a palavra “médium (irresoluta)” que substitui o conceito inicialmente desconhecido; mas o trecho final soaria redundante ao simplesmente traduzir a palavra *miko* 巫女 como “médium/sacerdotisa” — sem contar que se perderia a nuance da modificação de sentido que acompanha a alteração dos ideogramas. Por isso, optei por mencionar diretamente os *kanji* e suplementar o trecho com uma explicação literal do conceito: “jovem mulher que serve às divindades”.

Em diversos momentos, traduzir nuances da escrita significou observar como os ideogramas da língua de partida utilizados são constituídos e pensar na formação e na etimologia das alternativas da língua de chegada. Aqui, a perspectiva de transcrição de Haroldo de Campos (2013) foi essencial.

No capítulo II, fizemos o uso de “entranhando” para as incertezas de Senshi, em “*fuan ga wadakamatte* 不安がわだかまって” (ENCHI, 1993, p. 45). Apesar da ideia de “espreitar” do vocábulo *wadakamaru* 蟠る, também quisemos usar um pouco da imagem pictográfica de 蟠 (embora a autora opte por grafar a palavra em *hiragana*), que tem um radical de *mushi* 虫, “inseto”, “bicho”, “verme”: uma incerteza que é como uma criatura, um parasita que se firma nas entranhas de sua vítima.

Outro exemplo disso é “não havia nenhum tipo de manipulação ardilosa de sua parte” para “*sairyaku wa issai rôsanai no deatta* 才略は一切弄さないのであった” (ENCHI, 1993, p. 50). Enchi usa um verbo na forma negativa *rôsanai* 弄さない, “não enganar”, “não zombar”, “não troçar”, cujo ideograma contém o radical de “rei” 王 e outro radical, 升, que pode ser interpretado como mãos segurando uma ferramenta. Por esse motivo, preferimos rephrasear o trecho para usar a palavra “manipulação”, que alude também a essa imagem de “mãos”.

Ainda no capítulo II, outra escolha vocabular foi influenciada pela representação do ideograma: o trecho “*chûgû wa honoka ni owarai ni natte* 中宮は灰 [ほの] かに御笑いになって” (ENCHI, 1993, p. 57) foi traduzido como “a imperatriz esboçou um sorriso distante”. O advérbio *honoka ni* 灰かに poderia ser vertido como “esmaecidamente”, “fracamente”. Contudo, o radical de pessoa 人, acrescido do radical de “abismo”, fez com que alterássemos a função do termo de advérbio para adjetivo para poder usar a expressão “sorriso distante”, para trazer a ideia de uma distância abismal.

5.1.1 Palavras possuídas por outros sentidos

Entre as possibilidades da escrita japonesa, uma das mais interessantes é a utilização dos *furigana*, os guias fonéticos. Acrescidos normalmente em cima (ou à direita, no caso de textos na configuração vertical) de uma palavra, com frequência esses guias indicam a leitura correta ou desejada de ideogramas (embora, às vezes, também sejam usados até mesmo com o alfabeto latino para indicar a pronúncia japonesa de uma palavra estrangeira, por exemplo). No texto de Enchi, é comum que eles indiquem a leitura mais corrente de determinados termos em ideogramas, mas também há casos em que a leitura remete a uma palavra sinônima (com outras nuances, somando sentidos ao termo escolhido) ou que a leitura esclarece uma escolha de ideogramas incomuns. Essa particularidade fez com que pensássemos em alternativas na língua de chegada para transpor essa polissemia.

A solução mais direta seria procurar termos igualmente polissêmicos em português, algo que nem sempre é possível ou garante o mesmo efeito. Outra opção cogitada foi usar marcas no corpo do texto, como vírgulas, barras, barras verticais ou colchetes, separando duas palavras lado a lado. A terceira opção pensada foi o uso das notas de rodapé, mas a distância visual entre uma palavra e outra — além do fato de que as notas já seriam usadas para explicações de outra

natureza — fez com que essa ideia fosse logo descartada. Por fim, decidimos usar o recurso de guia fonético também em português, especialmente pela aparência que ele confere às palavras ou expressões em destaque: para um texto cujo tema da possessão espiritual é tão crucial, é difícil não associar a ideia do termo e seu guia com alguém com um outro espírito “incorporado” em si.

Embora Enchi não tenha inaugurado essa técnica de um texto interlinear, ela a utiliza de forma regular ao longo da obra, e nos pareceu interessante sugerir algo análogo em português, mas que conferisse uma certa originalidade à tradução, mantendo-se coerente à temática e estabelecendo mais uma possível solução a essas questões complexas dos sistemas de escrita. Na verdade, não utilizamos o guia fonético em todas as situações em que ele ocorre no texto de partida — em alguns casos, até o acrescentamos onde o texto de partida não apresenta *furigana*, mas o termo usado possui sentidos adicionais que justificam a inclusão do guia em português —; o objetivo é não poluir visualmente a tradução e apontar para casos específicos em que a polissemia nos ajuda a enxergar o texto sob diferentes ângulos.

O primeiro exemplo aparece já no primeiro capítulo: “*okibito no nyôbô* 招人の女房” (ENCHI, 1993, p. 19), traduzido como “a dama que a incorporou [recebeu]”. Em vez do substantivo, optou-se por traduzir *okibito* 招人, a palavra para “médium/incorporadora” — formada pelos ideogramas de 招 “convidar” e 人 “pessoa” — como verbos “incorporar/receber”, de modo a acrescentar uma ideia de receptividade à palavra e implicitar que a relação entre médium e espírito, dada a escolha de vocabulário de Enchi, não é necessariamente violenta. O vocábulo, acrescido da leitura *yorimashi*, aparece frequentemente na narrativa e suscita a reflexão da dicotomia entre *possessão* (em que o foco é no poder do espírito) e *incorporação* (em que o foco é no poder da médium), pois enquanto a leitura *yorimashi* provém uma noção de receptáculo/veículo tomado e ocupado por um deus ou um espírito, os ideogramas sugerem uma agência da médium, a “pessoa que chama”. Traduzimos grande parte das ocorrências como “médium”, com algumas mudanças de classe gramatical como a que foi referida: de substantivo para verbo (incorporar, possuir). Apesar da repetição dos ideogramas 招人 *okibito* acrescidos da leitura *yorimashi*, optamos por não repetir em português o guia fonético. A única instância em que usamos esse recurso é no capítulo III, onde temos a terceira ocorrência desse termo em “*ano kuruoshii yorimashi no nyôbô* あの狂おしい招人 [よりまし] の女房” (ENCHI, 1993, p. 75), “aquela médium [invocadora] descontrolada”.

A mesma lógica rege o trecho “*Onna San no Miya no shiryô no noriutsuru nyôbô* 女三ノ宮の死霊の憑 [の] りうつる女房” (ENCHI, 1993, p. 25), ou “a dama da corte que foi possuída [conduzida] pelo espírito da falecida Terceira Princesa”. Aqui, a palavra para “possuir” é marcada pelo ideograma 憑, que indica a possessão, e pela leitura *noriutsuru*, que contém a ideia de “trocar de veículo” ou “transferir de um corpo a outro”; por isso a opção por “conduzida”.

Ainda no primeiro capítulo, há “*Miwa no Toyome no zange-banashi* 三輪のとよ女の懺悔話 [ざんげばなし] ” (ENCHI, 1993, p. 28), isto é, “a história de infortúnio [remorso] de Toyome de Miwa”. Neste caso, o guia fonético do texto de partida não nos traz uma informação além da leitura dos ideogramas de “penitência”, “expição”, mas decidimos acrescentar a ideia de infortúnio a partir da ambiguidade do episódio narrado. O “remorso” aponta para a intencionalidade de Toyome em apontar seu marido para enfrentar os bandidos de Ikoma; o “infortúnio” mostra a situação por um ângulo de acaso do destino. A narradora não se posiciona quanto à veracidade do oráculo emitido por Toyome, o que nos permite esse jogo. A mesma ideia está por trás deste trecho no mesmo capítulo: “*waga kotoba yue ni, yo no hito no minoue no yokiashiki nado satoshi suru* わが言葉ゆゑに、世の人の身の上の吉 [よ] き悪 [あ] しきなど徴 [さとし] する” (ENCHI, 1993, p. 31), traduzido como “minhas palavras pressagiam [conduzem] o destino das pessoas desse mundo”. O termo de interesse aqui é 徴, lido normalmente como *kizashi* ou *shirushi*, “presságio”, “sinal”; entretanto, o texto indica a leitura como *satoshi*, que traz uma ideia de “advertir”, “(des)aconselhar”, indicando um caminho a ser tomado ou evitado. Por isso, adicionamos tanto a noção de mostrar o destino, como a de influenciá-lo, o que condiz com a ambiguidade da narrativa. É interessante notar que esse termo reaparece no capítulo V, quando o avô materno de Teishi tenta convencê-la a voltar ao palácio: “*sono kizashi ga arawareteiru* その徴 [きざし] があらわれている” (ENCHI, 1993, p. 116), ou “havia tido presságios disso”.

No capítulo II, há um uso de entrelinhas que não necessariamente reflete algum jogo sonoro no original, mas que alude a uma referência em comum com a obra *Genji Monogatari*, de Murasaki Shikibu. Trata-se do uso da expressão *Morokoshi no yôki* 唐土の妖姫 (ENCHI,

1993, p. 59), “sereia do além-mar”, em alusão à história de Yang Guifei (?–756)⁹⁶, a consorte favorita do imperador Xuanzong (685–762), da dinastia Tang, em seus últimos anos de reinado. A influência exercida pela família dela, possibilitada pelo favoritismo do imperador pela consorte, teria levado o reinado à ruína. A expressão principal escolhida variou durante a tradução. A junção de *yô* 妖, “encantamento”, e de *ki* 姫, “princesa” (que significa “mulher de beleza fantasmagórica/sobrenatural”) tem muitos elementos a se considerar, a começar pelo uso duplo do radical de mulher 女, que marca a feminilidade nos dois ideogramas. Nossa primeira escolha foi “feiticeira”, para tentar transmitir a ideia do encantamento, mas o termo acabou sendo alterado para “sereia”, com a alusão a Yang Guifei explicitada pelo guia fonético. A sereia mitológica usada como referente no português tem um caráter mais próximo dessa beldade que causa calamidades por sua beleza. Inicialmente, também utilizamos a palavra “chinesa” para traduzir “*Morokoshi no*”, mas decidimos evitar a menção à China (e ao conceito de nacionalidade) neste contexto em que ela foi mencionada por outro nome. Além disso, para evitar a referência a Morokoshi, que demandaria uma nota de rodapé, optou-se por “do além-mar”.

No capítulo IV, é usado o ideograma de *yawarakasa* 柔, “suavidade”, “maciez”, com a leitura de *yasashisa* 優しさ, “bondade”, “gentileza”, para descrever o que falta a Yukikuni no momento em que ele está domando um cavalo: “*tsune no yasashisa ga kiete* 常の柔 [やさ] しさが消えて” (ENCHI, 1993, p. 104), “a doçura [placidez] habitual de Yukikuni [...] sumira”. Tanto “*yawarakasa*”, em japonês, quanto “doçura”, em português, remetem a sensações, embora o foco de uma seja textura/consistência/tato e da outra seja paladar; no contexto em que estão aplicadas, ambas as expressões são usadas em sentido figurado para se referir ao temperamento brando do personagem. Na verdade, o sentido de *yasashisa* tem mais a ver com “doçura”, uma qualidade mais ativa que “placidez”, que denota a passividade ou maleabilidade de *yawarakasa*, do modo que os significados e formas dos termos escolhidos se misturam um pouco na tradução.

O capítulo V é marcado por uma espécie de calmaria antes da tempestade, de modo que optamos por não acrescentar nenhuma instância de “palavra possuída por outro sentido”, embora Enchi ainda utilize o guia fonético no texto de partida.

⁹⁶ A leitura de seu nome em japonês, *Yôkihi* é homófona à palavra *yôki*.

Já no capítulo VI, utilizamos os recursos dos guias fonéticos na tradução em diversos casos. Quando o imperador pensa sobre a gravidez debilitante de Teishi, ele se pergunta se “*kono ue naku kanashii wakare ni naru no dewa nai* この上なく悲しい別れになるのではないか” (ENCHI, 1993, p. 144), isto é, se “seria aquele o momento da despedida derradeira [mais triste de todas]”. Nesse caso, houve um esforço de colocar o sentido real do texto de partida “*kono ue naku kanashii* この上なく悲しい”, “mais triste de todas” no espaço do guia fonético, em vez do corpo do texto, como seria esperado, considerando que o texto de partida não usa nenhum guia fonético para acrescentar sentidos. Trata-se de uma intervenção da tradutora e de seu impulso de esclarecer sua interpretação na tradução.

Também nesse capítulo, ocorre um uso de guia fonético particularmente difícil de se traduzir: “*sono keshô no shôtai o ominuki ni naru deshô* その化性 [けしょう] の正体をお見ぬきになるでしょう” (ENCHI, 1993, p. 156), vertido como “decifrar a verdadeira identidade por trás desse espectro [dessa fantasia]”. A palavra utilizada é homófona de *keshô* 化生 (com “transformação” 化 como primeiro ideograma e “vida” 生, que também pode ser lido como *nama*, como segundo ideograma), com duas acepções dentro do budismo: avatar/encarnação (sinônimo de *keshin* 化身 ou *ôjin* 応身) e surgimento espontâneo (do sânscrito *upapaduka*, uma das quatro formas de nascimento: de um útero, de um ovo, de uma mistura ou espontaneamente/milagrosamente). Uma terceira acepção, que ainda poderia ser lida como *kasei* seria a de aparição, espectro, metamorfo, *bakemono* 化け物. Contudo, Enchi usa o ideograma 性 “sexo/gênero”⁹⁷, que, na verdade, é pronunciado *kasei* e ligado ao conceito biológico de “voltinismo”⁹⁸. No que diz respeito à leitura *keshô*, ainda temos o sentido de *keshô* 化粧, de maquiagem, disfarce, fachada. No contexto, Takaie está se referindo à aparição no pavilhão Fujitsubo, por isso preferimos a ideia de espectro no corpo do texto. Originalmente usamos “maquiagem” como guia fonético, mas modificamos o conceito para “fantasia” para

⁹⁷ Curiosamente, a mesma palavra (com mesma leitura e ideogramas) é título de um conto de Enchi publicado na revista *Gunzô* 群像 em 1964, ***Keshô*** 化性.

⁹⁸ Voltinismo seria a frequência de reprodução anual de insetos. É provável que essa relação não tenha sido intencional, e cogita-se até a possibilidade de o uso do ideograma 性 ter sido um erro de tipografia, mas para fins de discussão, vamos considerar essa formação da palavra como proposital.

abarcam mais dois sentidos: o de ilusão e o de figurino teatral — que também chegou a ser uma opção, para se adequar ao vocabulário utilizado ao longo do capítulo.

Também temos um caso de uso do guia fonético para marcar polissemia dentro de uma citação ao manuscrito: “*kanashiu mo oboetamau nareba* 愛 [かな] しうも覚え給ふなれば” (ENCHI, 1993, p. 162-163), traduzido como “o imperador a considerava [...] adorável [enternecedora]”. Aqui consideramos as acepções de *kanashi* 愛し como “querida” e “interessante”, contidas no uso do ideograma 愛 de “amor”, e de *kanashi* 悲し ou 哀し como “triste”, “comovente”.

Por fim, o último caso em que usamos o guia fonético no português foi ao final do capítulo VI, quando Yukikuni já está morando em Irumagawa: “*miko no tagui o kyûteki no yô ni kiratteiru* 神子 [みこ] の類 [たぐ] いを仇敵 [きゅうてき] のように嫌 [きら] っている” (ENCHI, 1993, p. 181), traduzido como “odiava essas sacerdotisas [médiuns] como inimigas mortais”. Aqui voltamos ao caso da diferença entre *miko* 巫女 “médiun” (por sua função específica) e *miko* 神子 “sacerdotisa” (por sua função mais geral). O que fica implícito é que Yukikuni odeia as sacerdotisas pela função específica que desempenham, algo que conjecturamos que seja devido aos acontecimentos no passado. Inicialmente, pensamos em colocar “beatas” no lugar do guia fonético, partindo de uma interpretação de que o ódio de Yukikuni teria a ver com o caráter de devoção às divindades, porém, repensando o trecho, chegamos à interpretação de que o *furigana* do texto de partida aponta para essa relação com o passado e a figura de Kureha, que não era sacerdotisa, e sim médiun.

5.1.2 Marcas de destaque no texto

Ao longo dos capítulos, Enchi se utiliza de marcas de destaque (*bôten* 傍点 ou *kenten* 圈点) no original. Embora não tenhamos identificado a importância desses elementos para nossa interpretação, decidimos mantê-los em português através do uso de itálico para destacar o texto.

No capítulo I, a palavra em destaque é “verruga”, *hokuro* ほくろ (ENCHI, 1993, p. 29), traduzido como “*sinai*”, referindo-se a uma característica de Usuki no Yoshinori, o pai de

Ayame e Kureha. No capítulo II, a autora destaca *fussari* ふっさり (ENCHI, 1993, p. 47), “*fartos*”, referindo-se aos cabelos curtos da imperatriz-retirada Senshi. Nos capítulos III e IV não registramos nenhuma marca de ênfase específica. No capítulo V, destaca-se *nume* ぬめ (ENCHI, 1993, p. 121), “*cetim*”, para descrever a pele da imperatriz Teishi. No capítulo VI, há dois usos desse destaque: em *nittari* にったり (ENCHI, 1993, p. 158), traduzido como “*petulante*” para descrever o sorriso de Michinaga; e *katsugi* かつぎ (ENCHI, 1993, p. 159), traduzido como “*disfarce*”, apesar do sentido ser mais próximo de “transporte”, referindo-se ao tecido que é colocado sobre o imperador para levá-lo escondido ao Fujitsubo.

Uma marca de destaque que não consta no texto de partida, isto é, que foi acrescentada pela tradutora, aparece no capítulo I, em “*shôsetsu o kakinareta watashi* 小説を書き慣れた私” (ENCHI, 1993, p. 17): “eu, habituada a *escrever* romances”. O *itálico* foi acrescentado a fim de contrastar a noção de escrever com o “*kirihari shigoto* 切り張り仕事” (ENCHI, 1993, p. 17), o “trabalho de recorte e colagem”, que a narradora não considera equivalente.

5.2 INTERTEXTUALIDADE E MEMÓRIAS LITERÁRIAS INEXISTENTES

Enchi cita de forma recorrente ao longo do texto algumas obras de literatura japonesa, incluindo seu manuscrito fictício. É interessante pensar essa intertextualidade nos termos de Samoyault (2008): como uma memória da literatura. O conceito de memória une o fato ocorrido, a história, com a subjetividade, a afetividade, pressupondo lacunas, esquecimentos e enganos. No entanto, como lidar com esses espaços em branco na tradução?

O prefácio, repleto de alusões a obras, autores e personagens históricas é um terreno fértil para notas explicativas. Contudo, ao mesmo tempo essa abundância de referências nos impele a uma reflexão acerca da suplementação que fazemos, especialmente pela própria natureza do prefácio: a autora constrói sua obra em cima de um limiar entre a ficção e o fato histórico; evidentemente, há um apelo à memória cultural japonesa — algo que deixa o leitor brasileiro em desvantagem, pois não há como lembrar (mesmo que vagamente) de algo que nunca lhe foi transmitido ou mostrado ou ensinado. Por outro lado, prover uma suplementação de datas e fatos por meio de notas de rodapé em um texto dessa natureza é quase como pegar uma fotografia na qual o fotógrafo desfocou intencionalmente o cenário — a fim de destacar o

sujeito em primeiro plano — e editá-la para que o fundo tenha tanto destaque quanto o sujeito representado.

Por outro ângulo, há uma proposta por parte da tradutora de apontar certos aspectos de gênero e da estrangeiridade da tradução no texto, tarefa facilitada pelo recurso das notas — um exemplo disso é a possibilidade de visibilizar, mesmo que brevemente, as inúmeras mulheres que Enchi cita. As perspectivas se contradizem e se sobrepõem, o que torna necessária uma reflexão sobre prioridades.

Nossa opção, por ora, de não explicar a *Eiga Monogatari* é resultado dessa reflexão. A narradora já se ocupa de situá-lo no prefácio. Para um leitor japonês, que sabe que essa obra existe, a menção a ela torna plausível a existência do *Namamiko Monogatari*, o manuscrito que a narradora encontra na biblioteca de seu pai. Mesmo que não haja um esclarecimento maior sobre seu paradeiro, mesmo que elementos do texto apontem para uma farsa, a dúvida está plantada. Por outro lado, o leitor brasileiro que vê essas duas obras sendo aludidas em paralelo, presumivelmente não conhece nenhuma delas; para ele, ambas são igualmente fictícias — ou igualmente reais, se o texto puder convencê-lo disso. Os efeitos sobre os leitores de cada cultura são diferentes, como se nota, mas a possibilidade de que haja essa analogia, faz com que a alternativa mais atraente seja inicialmente não explicar nada sobre a *Eiga Monogatari*; apenas deixar que a narradora conduza o leitor por sua memória.

Optamos também por citar as duas obras principais, *Eiga Monogatari* e *Namamiko Monogatari* sem traduzir seus títulos, a não ser na primeira menção a eles. Um dos motivos para isso é a necessidade de se colocar as obras em paralelo para manter a simetria que a autora propôs; como, de qualquer modo, *Eiga Monogatari* não tem uma tradução publicada em português brasileiro, consideramos melhor manter o título em japonês para que a referência não seja perdida. Da mesma forma, podemos considerar — pelo que a narradora nos diz no prefácio — que o manuscrito não tem uma tradução; a tradução está sendo feita justamente na obra de Enchi — e na nossa dissertação. Contudo, o romance de Enchi a que demos o título de **A história de uma médium irresoluta** não é o mesmo que o manuscrito fictício — ele *contém* o texto do suposto manuscrito. Como já comentamos, a própria grafia do título do livro difere da grafia do título da obra inventada na narrativa.

Quanto aos artigos utilizados para mencionar cada obra: decidimos utilizar o artigo masculino (o) para nos referirmos ao “*Namamiko Monogatari*”, implicitando a palavra “manuscrito” antes do nome; já *Eiga Monogatari* é referida no feminino (a), deixando implícita as palavras “obra” ou “crônica”.

Por fim, estabelecemos que obras sem uma tradução publicada comercialmente no Brasil, mantêm seus títulos em japonês, a exceção de diários, como **O diário de Murasaki Shikibu**. A obra **O livro do travesseiro** tem duas traduções comerciais para o português brasileiro; fazemos menção ao título da mais recente delas, embora os trechos citados tenham sido traduzidos por nós.

O livro do travesseiro (2013) é, aliás, uma referência importante para nossa tradução: os paratextos explicativos providos pelas tradutoras da obra serviram como base para estabelecer o vocabulário de **A história de uma médium irresoluta**. Cargos, peças de vestuário e mobília, termos arquitetônicos etc. fazem referência, com frequência, a essa tradução publicada.

5.2.1 Palavras antigas ou eruditas

Uma das formas pelas quais Enchi parece tentar estabelecer um diálogo com exemplares da tradição literária japonesa — para além das citações diretas — é justamente a utilização de um vocabulário com certo ar de antiguidade e erudição. Na medida do possível, procuramos efeitos semelhantes em português em casos específicos.

No capítulo II, por exemplo, uma “citação” do manuscrito falso descreve Yukikuni como “*kiryô kotsugara sugureshi wakamono* 器量骨柄 [こつがら] 優 [すぐ] れし若者” (ENCHI, 1993, p. 61), que traduzimos como “um jovem valeroso e bem apessoado” — optamos em especial por “valeroso” por ser uma palavra marcadamente antiga.

Para descrever a consorte Gishi, Enchi usa um vocábulo antigo, *mimekatachi* 見目形, “aparência física”, em uma parte do texto que não é em japonês clássico: “*mimekatachi wa jûbun utsukushiku wa aru* みめかたちは充分美しくはある (ENCHI, 1993, p. 69). Optamos por traduzir esse trecho como: “apesar da aparência formosa”, pois o vocábulo “formosa”, além de soar antigo, traz em seus morfemas a ideia de *katachi* 形 “forma”.

Outro exemplo da marca de erudição da autora aparece na descrição do concerto particular do imperador com Teishi. Ao mencionar o sentimento que Michinaga reconhece na melodia da flauta do imperador, Enchi usa o termo obscuro *chinshin* 沈深, “prudência serena”: “*chinshin na kanashimi* 沈深な悲しみ” (ENCHI, 1993, p. 142), traduzido como “melancolia circumspecta”.

Um recurso semelhante, que marca também a intertextualidade com outra obra, ocorre tanto no primeiro como no último capítulo, quando a autora usa a palavra *sangyô* 讃仰 “venerar”, de **Os Analectos** de Confúcio. Inicialmente, a primeira ocorrência do termo foi traduzida como “elogiada”, mas ao se notar o paralelo entre as duas instâncias, traduzimos ambas para algo relacionado a “veneração”. Assim, no capítulo I, temos “*Sei Shônagon no sangyô shita yô na bimyô tanrei na mabushisa* 清少納言の讃仰したような微妙端麗な眩 [まぶ] しさ” (ENCHI, 1993, p. 24), traduzido como “a radiância graciosa e delicada venerada por sua tutora”. No capítulo VI, “*utsushimi no bosatsu no yô ni sangyô shi* 現 [うつ] し身 [み] の菩薩 [ぼさつ] のように讃仰し” foi traduzido como “venerava como a uma bodisatva personificada”. É interessante notar que ambas se referem a damas de companhia da imperatriz Teishi: no primeiro caso, Sei Shônagon; no segundo, Kureha.

5.3 O SOBRENATURAL, A INQUIETAÇÃO E A QUESTÃO RELIGIOSA

Por se tratar de uma obra que lida com a temática da possessão por espíritos, as questões do sobrenatural e de elementos religiosos⁹⁹ também entram nas discussões da tradução. O Japão da época retratada é marcado por crenças populares autóctones, por preceitos do xintoísmo e pela tradição importada do budismo (que se traduziu em diversas vertentes), além das filosofias confucionistas e taoístas. Esse conjunto de elementos aparece na obra por meio de conceitos, lugares, objetos, personagens.

Nossa abordagem geral foi a de procurar utilizar termos em português que se aproximassem conceitualmente dos termos do texto de partida, a fim de proporcionar uma leitura mais fluida da narrativa, mesmo cientes das implicações complexas dessa abordagem para palavras com uma carga cultural tão intensa. A racionalização por trás dessa escolha foi a de que os paratextos (notas explicativas e o próprio texto da dissertação) dariam conta de

⁹⁹ Aqui utilizaremos as palavras religião, religiosidade ou religioso apenas para fins de simplificação, cientes de que o conceito pode ser considerado anacrônico à época descrita, já que a própria palavra “religião”, *shûkyô* 宗教, é introduzida no Japão por meio de uma tradução de Mori Arinori no século XIX. Considera-se a religião como um sistema de cinco dimensões (STARK e GLOCK, 1974): crenças, práticas, experiências, conhecimentos (institucional) e consequências (ética). Ao nos referirmos a “religião”, estamos abordando mais de uma dessas facetas ao mesmo tempo, mas é preciso esclarecer que no contexto de século X ou XI da obra, é inadequado falar sobre “religião japonesa”, pois muitas vezes as crenças e práticas são destacadas de uma instituição fixa e unificada. O próprio xintoísmo imperial é uma instituição à parte da fé popular nos *kami* e das práticas dos diversos santuários espalhados pelo Japão — e mesmo a divisão entre budismo e xintoísmo é algo relativamente artificial, que servia, até certo ponto, aos interesses da linhagem imperial, que se justificava por uma genealogia de *kami*.

explicitar esses aspectos de estranheiridade, abrindo o texto da narrativa à possibilidade de experimentações lexicais.

Isso, claro, não isenta a tradutora de refletir sobre seus impulsos de “domesticação” — nos termos de Venuti (2004). Apesar da finalidade de facilitar a leitura para leitores que talvez não estejam tão familiarizados com a cultura e as crenças japonesas entre o final do século VIII ao início do XII, por vezes, o efeito obtido é uma diluição dessa carga cultural. Um exemplo disso é o conceito xintoísta do *imi* 忌み, o tabu associado à poluição da morte: “*kokanpaku no imi ni fureteirareru kara* 故関白の忌みに触れていられるから” (ENCHI, 1993, p. 53), traduzido como “em decorrência da contaminação pela morte do antigo conselheiro-mor”. Há uma nota explicativa sobre o *kegare* 穢れ, a ideia, dentro do xintoísmo, de poluição ou contaminação que precisa ser abordada com rituais de purificação, limpeza. No entanto, pela escolha da tradutora em utilizar a palavra “contaminação”, perde-se muito da carga religiosa que explicaria por que era uma transgressão tão grave a volta de Teishi ao palácio e seu reencontro com o imperador sem que o período de luto tivesse propriamente terminado. “Contaminação” sugere uma preocupação física com a saúde dos envolvidos — o que, para um leitor em plena pandemia de COVID-19, talvez soe perfeitamente plausível, mesmo que tire a aura de “pecado”, de transgressão religiosa.

A discussão sobre a própria palavra *miko* 神子 ou 巫女 que empreendemos no capítulo anterior também deixa entrever os riscos de usar as palavras “sacerdotisa” ou “médium”. Para Toyome, a mãe de Kureha e Ayame, pudemos usar o termo “sacerdotisa” sem maiores dúvidas (como as suscitadas pelo título da obra), já que ela de fato serve a um santuário. Ainda há um adendo sobre a palavra usada para descrever sua função (ENCHI, 1993, p. 19): os ideogramas dela são os de 巫女 *miko*, mas a leitura indicada é *kannagi* 巫, o mesmo ideograma contido em *miko*, sem o sufixo de “mulher” 女 *onna*. A leitura provém de 神和 *kamunagi* ou *kônagi*, “aquela que apazigua as divindades” ou “aquela que cria harmonia entre homens e deuses”. *Kannagi* é definida como a pessoa que serve aos deuses, performa a *kagura* 神楽 (dança ritualística xintoísta), invoca os deuses (*kamioroshi* 神降ろし) em festivais e serve de oráculo. Já *miko* tem uma acepção mais ampla, que inclui as funções de *kannagi*, e acrescenta a elas as de médium e funcionária de santuário, além de poder ser usada até para as sacerdotisas de outras culturas, como as da Grécia antiga, por exemplo.

Anteriormente, também mencionamos a questão do termo *okibito* ou *yorimashi*. 招人 — e a importância dele para pensarmos na relação entre a temática sobrenatural de possessão e o uso de guias fonéticos. A leitura “*yorimashi*”, associada às combinações de ideogramas¹⁰⁰ 寄坐 (寄 “aproximar-se”, mais 坐 “sentar-se”), 憑子 (憑 “possuir”, mais 子 “criança”) ou 尸童 (尸 “cadáver”, mais 童 “criança”), denota uma criança ou boneco utilizado como receptáculo em rituais de invocação de divindades, mas os ideogramas utilizados de fato pela autora são os de 招人 *okibito*, a “pessoa que convida/chama/invoca”. Na primeira ocorrência da palavra na obra, “*yorimashi no nyôbôdomo* 招人の女房ども” (ENCHI, 1993, p. 18), não conseguimos transpor essa dicotomia satisfatoriamente, traduzindo como “as próprias damas da corte que atuavam como médiuns”. Entretanto, utilizamos o verbo “atuar” propositalmente como uma referência ao aspecto teatral. O apreço e a experiência que Enchi tinha com o teatro — além do capítulo final — justificam uma leitura da *performance* das médiuns como algo análogo, de certa forma, à atuação dos atores. Embora não tenhamos nos debruçado sobre esse aspecto, fizemos um esforço no sentido de traduzir certas palavras pensando nesse aspecto teatral/perfomático que a autora traz ao texto. Assim, é possível observar ao longo da tradução uma preferência por palavras como atuar, representar, interpretar, entre outras.

Durante a pesquisa de possíveis traduções para o termo, surgiram alternativas ligadas a religiões afro-brasileiras: filha de santo, instrumento, cavalo (VAINSENCER, 2007) — esta última, em especial, pelo elemento de “cavalo” 馬 contido no ideograma de “possessão” 憑. Essas alternativas acabaram sendo descartadas pelo possível estranhamento que causariam e pela necessidade de se pesquisar mais a fundo para justificar seus usos, mas, ao mesmo tempo, elas suscitam uma discussão: representar um conceito de uma religião japonesa (politeísta, animista) através de palavras associadas a visões de mundo monoteístas cristãs não é igualmente estranho? Talvez nossas escolhas também alienem um público que se veria mais bem representado por palavras de outras religiões com características mais semelhantes às do xintoísmo.

¹⁰⁰ Convém notar que Enchi não utiliza nenhuma dessas combinações em seu texto. A menção a *yorimashi* se dá exclusivamente pela leitura fonética, em *hiragana*.

Isso também nos leva à discussão do termo “rosário” para traduzir *zuzu*¹⁰¹ 数珠, a linha de contas de oração budista. Apesar das diferenças entre números de contas e referências envolvidas, a opção por “rosário” foi motivada justamente pela imagem religiosa que ela conjura. “Terço” já é uma palavra que pressupõe a existência do rosário católico e um certo número de contas: seu nome se justifica pelo terço ser constituído de 50 contas, isto é, a terça parte de um rosário católico, originalmente com 150 contas. Ainda, simplesmente “colar de contas” ou “contas” não expressa a aura religiosa do objeto, podendo ser interpretado como um simples adereço, embora a ideia de “contas” se relacione ao ideograma 数 “contar”. Por etimologia, “rosário” traz uma associação com rosas, flores ligadas à imagem da Virgem Maria, mas a origem do conceito precede a tradição cristã, ligando-se a festivais pagãos e coroas de flores (ROSARY, [s.d.]). Nada disso, é claro, liga o termo ao *zuzu* budista, de modo que a escolha feita pela tradutora foi, sobretudo, fruto de um processo de eliminação.

Uma escolha notadamente apoiada na prosa cristã ocorre no capítulo final, onde há uma menção aos poemas de Teishi. Quando especula sobre sua morte próxima, ela menciona “*wakareji ni* 別れ路に” (ENCHI, 1993, p. 176), que traduzimos como “para o vale das despedidas”. Na verdade, o vocábulo *ji* 路 significa mais literalmente “caminho”, “rota” ou “estrada”. A opção por “vale” teve como propósito fazer uma associação ao “vale da sombra da morte” mencionado em Salmos 23:4 na Bíblia. Aqui privilegiou-se essa relação para explicitar o sentimento da imperatriz, que sente estar no final de sua vida. A ideia de “vale” também acaba se relacionando ao mundo dos mortos subterrâneo da crença japonesa, o *Yomi no Kuni* 黄泉の国, e à ladeira *Yomotsu Hirasaka* 黄泉平坂, que o deus Izanagi no Mikoto tem que subir para sair de lá (YAMAGUCHI e KÔNOSHI, 1997, p. 47), conforme narrado no *Kojiki* 古事記, “Registro de fatos antigos”, a obra do século VIII que estabelece uma ligação entre a linhagem imperial e os *kami* fundadores do Japão.

Por outro lado, há dois casos específicos em que a optamos por manter as referências ao budismo no corpo do texto: bodisatva e *ashura*. A primeira, do sânscrito, já é reconhecida em dicionários de língua portuguesa, embora tratada exclusivamente como substantivo masculino — enquanto no texto que traduzimos aplicamos o gênero feminino. Ela é usada para descrever a imagem que duas mulheres, em momentos diferentes da trama, conjuram: a imperatriz-

¹⁰¹ Também lido como *juzu*. Contudo, os guias fonéticos da obra indicam que Enchi privilegia essa leitura.

retirada (para Michinaga, no capítulo II) e a imperatriz Teishi (para Yukikuni, no capítulo IV). Já *ashura*, cuja grafia transcrita do sânscrito seria *asura*, não é uma palavra reconhecida em língua portuguesa — optamos pela grafia em japonês justamente por isso. O texto usa esse conceito duas vezes para se referir a Kureha e sua aparência feroz, de guardiã da bodisatva que seria Teishi, de modo que o destaque da estrangeiridade nos pareceu apropriado para marcar a repetição.

O esforço de fugir de concepções cristãs maniqueístas, de bem e mal, também foi algo que marcou certas escolhas. No segundo capítulo, há uma descrição de Teishi que frisa que seu charme não é calculado, embora algumas pessoas achassem se tratar de “*akuma no nôryoku* 悪魔の能力” (ENCHI, 1993, p. 50), uma “habilidade demoníaca”. Como nessa explicação provisória, nosso primeiro impulso foi pensar em *akuma* 悪魔 como “demônio”, inclusive por ser a primeira aceção do *corpus* bilíngue utilizado. Entretanto, a carga moral contida nesse vocábulo nos fez buscar uma alternativa (também presente, de certa forma, no budismo): a tentação. Assim, a expressão acabou traduzida como “talento tentador”.

Esse esforço determinou também a tradução de um elemento central da trama: os *mononoke* 物の怪. A primeira aparição do termo acontece no primeiro capítulo da obra (ENCHI, 1993, p. 18). No inglês, há uma tendência da tradução em associar essas entidades com a palavra “evil” (como em “evil spirits”), pelo impacto negativo que elas têm sobre as pessoas. No entanto, essa associação acaba bidimensionalizando a questão dos *mononoke* ao usar uma palavra que implica uma dicotomia moral rígida. Na prática, essa entidade é mais uma força da natureza ou das circunstâncias do que um personagem vilanesco; como discutimos no capítulo anterior, ela também pode ser interpretada como o “indizível” — a compreensão de alguma verdade perturbadora que não pode ser expressada diretamente —, ou a “substância-mistério” a que Borgen (1997, p. 20) se refere, e que representa uma faceta oculta da psique de algum personagem.

Por esse caráter ambíguo, começamos propondo os termos “transviados” ou “desencaminhados”, mas não achamos a solução satisfatória, pois ela ainda denota um desvio moral de um caminho único. Ao nos conectarmos, então, com a noção de infamiliaridade perturbadora (*unheimlich/uncanny*) de Freud¹⁰² (2010), surgiu a solução das múltiplas

¹⁰² O conceito de *unheimlich* explica o desconforto humano que sentimos com elementos que nos parecem vagamente familiares, mas nos quais há algo faltando ou errado. Bonecas ou estátuas são bons exemplos disso, pois parecem formas humanas, com olhos humanos, mas consistem em objetos inanimados. Espíritos e sósias também, pois representam imagens familiares em contextos diferentes do esperado.

traduções do qualificador do espírito: “infamiliar”, “perturbador”, “inquietante” — a que acrescentamos, ainda, “inquieto” e “perturbado”, em algumas instâncias. Afinal, não é a natureza moral que os define, mas o que eles representam para a audiência a quem se apresentam. Em suma, o mal-estar causado pelos *mononoke* é a simples compreensão de que os seus alvos cometeram algum tipo de injustiça ou crueldade ou erro. Evidentemente, a narradora nos mostra que, talvez menos provável do que ser uma entidade legítima, o *mononoke* nesse contexto seja mais uma ferramenta política, um meio de disseminar rumores e manipular a opinião pública. Contudo, talvez ainda mais preciso que enxergar essas duas possibilidades como paralelas ou concorrentes, seja vê-las como uma sobreposição de fenômenos psicológicos com utilidade política.

5.4 ECOS, DUPLOS E ESPELHOS NO TEXTO

A narrativa de **A história de uma médium irresoluta** é repleta de repetições desafiadoras para a tradução. No texto de Enchi, elas marcam retomadas e paráfrases, jogando com a cronologia, destacando atributos dos personagens, entre outros efeitos. Pode-se dizer que nessa recursividade da linguagem se vê representada a própria temática da obra, com seus ecos e duplos: duas irmãs, uma aia e sua imperatriz, um espírito e sua incorporadora, mães e amas de leite. Na prosa em língua portuguesa, no entanto, é comum que a repetição seja associada a uma pobreza de vocabulário ou a uma falta de domínio de recursos linguísticos de retomada. Assim, boa parte do desafio da tradução foi a busca por sinônimos ou formas alternativas de se referir a algum elemento. Um exemplo disso foi a alternância entre nomes próprios e cargos para lidar com os personagens — como Kureha, a aia, a aia Kureha, a irmã mais nova etc. —; no texto de partida, Enchi normalmente prefere usar títulos e cargos, acrescentando nomes entre parênteses em certos pontos.

É possível notar que Enchi associa enfaticamente determinadas qualidades a seus personagens: Teishi é associada à inteligência por meio de palavras como *saishoku* 才色, “beleza e intelecto” e *saiki* 才気, “inteligência” ou “perspicácia”, além de ser apresentada sempre como alguém *taguinai* 類いない, “incomparável”. Michinaga é constantemente associado à sua *persona* de “magnânimo”, *ôyô* 鷹揚, com um ar de calma ou indiferença carismática, ao mesmo tempo em que o verbo *habakaru* 憚る, “hesitar” ou “evitar fazer algo para não ofender alguém”, mostra o temor dos outros diante do poder dele.

Um traço marcante da subjetividade do texto é a repetição do vocábulo *yôsu* 様子, “estado” ou “aspecto/aparência”, além do uso de estruturas de aspecto como *omowareru* 思われる, *rashii* らしい e *yô dearu* ようである para expressar percepção e especulação — como algo “parecia”.

Entre todas essas repetições, uma interessante é a imagem da serpente, associada a Kureha, na maioria das vezes. A divindade do santuário de Miwa¹⁰³, de onde as irmãs Ayame e Kureha provêm, tem como uma das formas a serpente branca, o que estabelece uma ligação entre Kureha e um elemento místico de sua terra natal.

5.4.1 *Nama*

Há uma recorrência da ideia de *nama* 生 ao longo da obra tanto nas acepções que foram discutidas na seção sobre o título, como na formação de outras palavras. Um exemplo disso é o vocábulo *namagurushiku* 生苦しく (ENCHI, 1993, p. 22), usado para descrever o modo como a sensualidade de Teishi conquistou o imperador Ichijô, ainda menino: “de maneira vagamente desconcertante”, trazendo a ideia de algo que é um pouco incômodo, porém com uma conotação que não é de todo ruim — como uma ereção. Também aparece a palavra *namameki* なまめき (ENCHI, 1993, p. 32), usada para se referir à aparência de Kureha como algo com frescor, sensualidade e juventude.

Outro termo interessante é *namagokoro* 生心 (ENCHI, 1993, p. 40), empregado por Michinaga para falar sobre os perigos de deixar que Kureha ficasse ao lado do leito do imperador e da imperatriz enquanto os dois mantinham relações sexuais: “*koben mo namagokoro ga tsuku darou* 小弁も生心がつくだろう”, traduzido como “pode acabar despertando nela desejos libidinosos”. A palavra tem pelo menos duas acepções: uma com conotação de refinamento superficial (“sem convicção”); outra com conotação de sentimento ou disposição libidinoso, lascivo, erótico. Pelo contexto, fica evidente que o personagem se

¹⁰³ Miwa Myôjin Ôkami Jinja 三輪明神大神神社, ou Santuário Ômiwa, é considerado o santuário mais antigo do Japão. A divindade atrelada a ele é Ômononushi no Ôkami, que aparece em histórias do *Kojiki* e do *Nihon Shôki* e, conforme a tradição, reside no Monte Miwa (ÔMIWA, c2014). Esse santuário também aparece na obra *Cavalo Selvagem* (*Honba* 奔馬, 1969) de Yukio Mishima.

refere à segunda conotação, mas a associação da palavra com Kureha nos faz refletir o que mais o prefixo *nama* 生 traz de “bagagem” para enriquecer a leitura da personagem.

Ao longo da obra, aparece também o termo *namamekashii* なまめかしい, que, por abarcar inúmeras acepções, que vão de “sensualidade” e “jovialidade” a “refinamento”, acabou sendo traduzido de forma variável na narrativa: no capítulo I, Michinaga qualifica Teishi como “*natsukashu, rôtagi ni hata namamekashu* なつかしう、らうたげにはたなまめかしう” (ENCHI, 1993, p. 42), ou “amável, donairosa e *charmosa*”. No capítulo II, *namamekashii* なまめかしい (ENCHI, 1993, p. 53), se torna “deslumbrante” para descrever a imperatriz em seu traje de luto. Para descrever um elemento da imitação da imperatriz feita por Ayame, “*namamekashii waraigoe* なまめかしい笑い声” (ENCHI, 1993, p. 74) se tornou “risada provocante”. Na mesma performance, a dama Ukon reconhece “o charme sedutor” de Teishi. Por fim, no capítulo V, ao presenciar o concerto do imperador com Teishi, Michinaga reconhece seu aspecto “charmoso”.

No capítulo III, a expressão que dá título à obra (e ao manuscrito falso) aparece: “*asamashiki namamiko* あさましきなま神子” (ENCHI, 1993, p. 84). Essa expressão passou por diversos estágios. Nosso posicionamento de não traduzir *nama* como “falso” foi mantido, apesar da conotação próxima nesse contexto. Inicialmente, a palavra “médium” foi evitada; usamos “intermediárias”. Em seguida, passamos de “intermediárias ingênuas” para “médiuns iludidas”. Por fim, a tradução final ficou “vergonhosos arremedos de médiuns”, pela ideia de imitação grosseira contida na palavra “arremedo”.

O conceito também aparece no último capítulo para se referir a um dos “*mononoke*” que assombra o Fujitsubo, o avô de Teishi. O trecho diz que não se sabia se o espírito era real ou “um esboço de fantasma pensado por um ser humano real”, isto é, “*genjitsu no ningen no kangaedashita nama-shiryô* 現実の人間の考え出したなま死霊” (ENCHI, 1993, p. 145). Aqui optamos pela palavra “esboço”, pela ideia de plano rudimentar, já que o objetivo final de Michinaga era usar o “espírito” de Teishi na sua encenação.

O último caso notável de *nama* 生 no texto de partida aparece no trecho que retrata a fúria de Michinaga por ter sido supostamente enganado por Kureha: “*namayasashii ikidôri*

dewa nakatta 生やさしい憤りではなかった” (ENCHI, 1993, p. 169), traduzido como “não foi uma mera indignação”. A palavra *namayasashii* 生やさしい, “simples”, se torna “mera”.

Embora não pretendamos esgotar a lista de exemplos, é interessante lembrar que o ideograma de *nama* 生 é o mesmo de “vida”, “nascimento”, e aparece com frequência em outras palavras na trama (como ideograma ou elemento de outros ideogramas), seja intencional ou incidentalmente. Um bom exemplo é *ikiryô* 生霊, “alma viva errante”, um elemento tão central para a narrativa.

5.4.2 Miko

Já discutimos extensivamente nas seções anteriores a complexidade da palavra *miko* como sacerdotisa/médium. Contudo, a partir do segundo capítulo fica evidente o uso recorrente de um homófono dessa palavra: *miko* 皇子 ou 御子, “herdeiro imperial”. Em especial, a autora a utiliza com frequência em expressões marcadas por gênero, como *otoko-miko* 男皇子, “herdeiro imperial homem”, ou *hime-miko* 姫皇子, “princesa imperial”.

Mesmo sendo um vocábulo esperado em um texto que trata de linhagens imperiais, é interessante notar a homofonia em relação à *miko* “sacerdotisa/médium” e a recorrência do termo — que é atrelado até aos ideogramas de *shinnô* 親王, “príncipe imperial”, como no caso de “sono *shinnô* [*miko*] wa kesshite ôi ni tsuku nozomi wa gozaimasumai” 其の親王 [みこ] は決して王位に即 [つ] く望みはございますまい” (ENCHI, 1993, p. 48), ou seja, “é certo que nenhum deles terá intenção ou desejo de fazer com que esse novo príncipe suceda o trono imperial”.

Isso nos leva a considerar que talvez o título do manuscrito (e da obra homônima) possa ter outros significados ocultos em seu uso da versão de *namamiko* escrita foneticamente.

5.4.3 Possessão e elementos ideográficos de “gelo”, “cavalo” e “coração”

Como já mencionamos, o tema da possessão por espírito é central para a obra. Os verbos usados na obra para “possuir” são *noriutsuru* 憑りうつる — que tem como grafia alternativa 乗り移る e pode significar tanto “possuir” como “trocar de veículo” — e *tsuku* 憑く. O

ideograma, 憑, serve às leituras *tsuku* (“possuir” ou “anexar-se a”, “acompanhar”, “prender-se a”), *tanomu* 憑む (“confiar algo a alguém”, “encarregar”) e *yoru* 憑る (“encostar-se em”, “apoiar-se em”).

Chamamos atenção para o *kanji* de “possessão” 憑 pois, durante o processo da tradução, notamos uma certa recorrência de elementos associados a cavalos 馬, um dos radicais desse ideograma. Essa particularidade resultou numa busca quase obsessiva durante o projeto por metáforas e radicais que apontassem para cavalos. Quase no final da tradução, após notarmos uma associação constante da imperatriz Teishi com a neve ou a sensação gelada, outra hipótese se apresentou: e se esses elementos ideográficos de “possessão” 憑, isto é, os radicais de “gelo” 氷, “cavalo” 馬 e “coração” 心, ajudaram Enchi a moldar sua narrativa e suas metáforas?

O conceito do “gelo” é algo mais visível na história e se integra organicamente às descrições da imperatriz e às metáforas de neve e inverno que a cercam. A referência mais direta acontece no primeiro capítulo, quando Teishi diz “*maro no tsumetasa ga shimite ue wa kôri no mikado ni natte oshimai ni narimasu* まろの冷たさがしみて主上は氷の帝になっておしまいになります” (ENCHI, 1993, p. 34), ou “minha frieza vai penetrá-lo, e Vossa Majestade acabará se tornando um imperador de gelo”. O imperador Ichijô relembra esse episódio no último capítulo. O próprio funeral de Teishi é marcado pela imagem da neve.

Já o conceito de “cavalo” chama mais atenção por parecer deslocado no contexto: dentro da temática de posseção, não é o primeiro animal que vem à mente — é mais comum associar o fenômeno a raposas e cães-guaxinins. Em alguns casos, conseguimos transpor a ideia para o texto de chegada; para compensar as instâncias em que isso não foi possível, procuramos introduzir ideias relacionadas em outros pontos da tradução.

Entre os casos em que a tradução espelha o texto de partida, temos uma descrição de Sei Shônagon com duas referências interessantes à imagem do cavalo como radical: “*sono koto ga Sei Shônagon no yô na kanba o mo migoto ni shuchû no koma to shieta yuen* そのことが清少納言のような悍馬 [かんば] をも見事に手中の駒 [こま] とし得た所以 [ゆえん] ” (ENCHI, 1993, p. 36), traduzido como “sua [da imperatriz] forma de lidar magistralmente com a égua indomada que era Sei Shônagon — como se ela fosse um cavalo no seu tabuleiro”. Embora *koma* 駒 se refira a uma peça genérica de um jogo de tabuleiro (não necessariamente o

xadrez), achei interessante adaptar a expressão para manter a ideia do cavalo. As peças aparecem novamente no capítulo II, descrevendo Yukikuni e Kureha para Michinaga: “se tornaram meros cavalos e peões em seu jogo de xadrez”, ou “*sono shuchû no koma to natteita* その手中の駒（こま）となっていた” (ENCHI, 1993, p. 61). Uma ocorrência curiosa desse ideograma no texto é o lugar onde o pai de Ayame e Kureha encontra os bandidos das montanhas: Ikoma 生駒, que também ostenta o ideograma de *nama* 生.

Outra expressão composta com "cavalo" é usada ao descrever Kureha: “*junchi-shigatai* 馴致しがたい” (ENCHI, 1993, p. 38), que foi traduzida como “difícil de domar”. É interessante notar também que, no capítulo IV, há um episódio em que o amante da personagem, Yukikuni, está domando um cavalo. A partir desse ponto, a divergência de sentimentos fica clara: Kureha ainda se interessa pelo amante, mas ele está em outro lugar.

Entre as instâncias em que o elemento ideográfico “cavalo” 馬 é utilizado sem que a tradução consiga recuperar o conceito, temos o ideograma 験, que pode significar “teste” ou “eficácia”. Embora ele apareça pela obra em palavras menos notáveis como *keiken* 経験, “experiência”, há um uso em particular que chama atenção: *gen aru* 験ある, referindo-se a ascetas que acumulam sucessos em suas práticas, como em “*gen aru kagiri no hôshi* 験 [げん] ある限りの法師” (ENCHI, 1993, p. 71), traduzido como “monges de poderes milagrosos”. Outro exemplo, no capítulo IV, seria “*seinen no kokoro ogori* 青年の心驕 [こころおご] り” (ENCHI, 1993, p. 86), traduzido como “com a petulância de jovens”.

Por fim, há um verbo que surge com frequência no texto de partida: *odoroku* 驚く, “assustar-se”. Ele foi traduzido de diversas formas ao longo da obra, evocando ideias de “susto”, “perplexidade”, “sobressalto” e “alarme”, por exemplo. Em um dos casos, contudo, houve um esforço da tradutora de optar por uma palavra que apresentasse uma conexão temática com a obra: em “*kokoro mo kieru hodo odorote* 心も消えるほど驚いて” (ENCHI, 1993, p. 101), na cena que descreve o momento em que Kureha entra no cortinado da imperatriz e vê Yukikuni tentando separar Korechika de Teishi para fazê-lo ir ao exílio, nossa tradução para o trecho em destaque foi “tão assombrada que seu coração quase parou”. A opção por “assombrada”, apesar

de não recuperar a ideia de “cavalo” 馬, ao menos demonstra uma relação com o aspecto sobrenatural da obra.

Algumas outras escolhas da tradução tiveram como motivação compensar a falta do eco desse elemento ideográfico no texto de chegada, como é o caso da adição de “rédeas” em certos trechos. No capítulo III, por exemplo, traduzimos um segmento que não apresenta nenhum “cavalo” 馬 como “tomou as rédeas da política”: “*tenka no matsurigoto o shôaku suru yô ni natte* 天下の政 [まつりごと] を掌握するようになって” (ENCHI, 1993, p. 68).

Quanto ao conceito de “coração” 心 presente em “possessão” 憑, certamente pode-se dizer que se trata do elemento mais pervasivo entre os destacados. Com quase 300 ocorrências como ideograma independente na obra (em inúmeros contextos), sem dúvida se nos debruçássemos sobre todas as ocasiões em que ele aparece como radical ideogramático teríamos muito material de análise. No entanto, não pretendemos esgotar esse assunto nesta pesquisa. Por ora, convém esclarecer que sua tradução como vocábulo, *kokoro* 心, dada a complexidade do termo, variou ao longo da narrativa, oscilando principalmente entre “coração” e “mente”.

Destacamos um caso específico, em que o termo foi traduzido como “alma”: “*ue dake ga kono uta no kokoro o shitteite kudasaru to omoimasu* 主上だけがこの歌の心を知っていて下さると思います” (ENCHI, 1993, p. 167), traduzido como “creio que só Vossa Majestade possa compreender a alma deste poema”. O trecho aparece durante o episódio em que Teishi supostamente possui Kureha de verdade e declama um poema. O uso de “alma do poema”, nesta situação, pareceu-nos apropriado.

Como radical de outros ideogramas, podemos destacar o caso de *urami* 怨み ou 恨み e as dificuldades da tradução desses vocábulos. No primeiro capítulo, quando Kaneie alerta Michinaga sobre suscitar ressentimento nas mulheres (ENCHI, 1993, p. 19), em japonês, dois ideogramas diferentes são usados para a palavra *urami*: 怨 e 恨. Para diferenciar os conceitos, o primeiro deles, 怨み, que implica um sentimento mais intenso e negativo, foi traduzido como “rancor”; o segundo 恨み, mais melancólico, foi traduzido como “ressentimento”.

5.5 ALGUMAS OBSERVAÇÕES DE GÊNERO

Ao empreender a tradução da obra de Enchi, buscamos uma abordagem feminista que norteasse nossa prática — algo que encontramos em Spivak (1993). Um dos principais *insights* que essa teórica nos trouxe foi a ideia de que “a tarefa de uma tradutora feminista é considerar a língua como uma pista do funcionamento da agência de gênero” (SPIVAK, 1993, p. 179), isto é, não se trata apenas de examinar o conteúdo da narrativa para encontrar comentários sobre as questões de gênero; é necessário observar os modos de dizer da autora a ser traduzida. Essa noção foi essencial para que percebêssemos particularidades do texto de partida.

Talvez a questão mais evidente na obra seja o caso de *menoto* 乳人, “ama de leite”. Comumente grafada com o segundo ideograma sendo o de “mãe” 母, ao longo da narrativa a autora usa a palavra substituindo-o pelo de “pessoa”, *hito* 人. São personagens presentes por toda a narrativa, seja na forma da monja, ex-ama de leite de Michinaga, que o auxilia acolhendo e doutrinando Kureha, seja por Chûjô, a ex-ama de leite da imperatriz Teishi, que ajuda a salvá-la do incêndio, seja na figura de Tô Sanmi, a ex-ama de leite do imperador, que, junto com sua filha, leva-o até o pavilhão Fujitsubo no capítulo final para assistir ao espetáculo montado por Michinaga. Apesar de personagens aparentemente secundárias — “sombras” das mães de cada um desses personagens —, podemos notar que elas muitas vezes movimentam a narrativa com a influência que exercem e o acesso que têm a figuras-chave. Na tradução, pesamos soluções para tentar contornar a ideia de “ama de leite” — nutriz, ama de peito, criadeira, amamentadora —, mas nenhuma “humanizava” mais o conceito de mulher que amamenta os filhos de outrem, especialmente ao considerarmos toda a carga racista e escravocrata que o termo assume dentro da cultura brasileira (FREITAS, 2019). Assim como na cultura da língua de chegada, as amas da obra de Enchi são anônimas, referidas por cargos — que na tradução foram grafados como nomes próprios, com as iniciais maiúsculas, com exceção da monja, que teve seu “nome” traduzido¹⁰⁴.

A autora ainda joga com outras palavras ligadas ao conceito de “mulher” 女, como, por exemplo *musume*, “filha”. Em vez de usar o ideograma específico de *musume* 娘, ela opta pelo

¹⁰⁴ No texto de partida, a ama de leite de Michinaga é referida como *ama* 尼, “monja” (curiosamente uma palavra com a mesma sonoridade do português). A ama de Teishi é referida como *chûjô* 中将 “médio-capitão”, uma provável referência ao cargo de algum homem relacionado a ela. A ama do imperador, *Tô sanmi* 藤三位, “Fujiwara do terceiro escalão”, recebe ao menos uma referência ao sobrenome da família, o ideograma *tô* 藤, que corresponde ao primeiro de Fujiwara 藤原. A ama de leite da imperatriz Shôshi, mencionada no último capítulo como uma das mulheres ao seu lado, não recebe nenhuma denominação.

de “mulher”, *onna* 女 (ENCHI, 1993, p. 23). Além disso, há uma passagem no capítulo II em que *shimai* 姉妹, “irmãs”, é marcada pelo guia fonético de *kyôdai* 兄弟, “irmãos” (ENCHI, 1993, p. 59). Aqui convém notar que *kyôdai* também é usado como “irmãos” num contexto em que há um irmão e uma irmã. Contudo, o referencial desse contexto são as irmãs Ayame e Kureha. Embora o uso dessa leitura para “irmãs” seja reconhecido (e dicionarizado), trata-se de uma associação relativamente incomum. Nesses casos descritos, a tradução não consegue trazer uma solução satisfatória que evidencie a dissonância entre ideogramas e leituras.

Há uma situação em que a estrutura da oração poderia ter sido facilitada na tradução, mas que isso não foi feito para manter uma ideia importante do texto de partida. Trata-se da descrição dos cunhados de Fujiwara no Michitaka em “*kita-no-kata no kyôdai* 北の方の兄弟” (ENCHI, 1993, p. 22). Nosso primeiro impulso foi o da simplificação para “cunhados (do conselheiro-mor)”, pois o termo *kita-no-kata* 北の方 se refere a Kishi como “esposa principal”, o que parece requerer a imagem de Michitaka. No entanto, o trecho todo deixa subentendido que os irmãos dela só alcançaram suas posições de prestígio graças à irmã e à relação dela com o conselheiro-mor da época. Aliás, esse é um aspecto interessante da obra: algumas descrições de Enchi parecem frisar o quanto o poder ou conforto material de um personagem masculino se originam de mulheres em suas vidas. É o caso de Yukikuni, que, no capítulo IV, é mostrado em sua residência, uma herança materna que o permite viver com certo conforto, apesar de seu cargo hierarquicamente baixo.

Mesmo antes desse episódio, no capítulo II fica clara a centralidade de Senshi, a mãe do imperador Ichijô, para a obtenção de poder por parte do seu clã. Por isso, onde o texto se refere a Michitaka como “*kôjinbutsu* 好人物” (ENCHI, 1993, p. 45), uma “pessoa simpática”, “de boa natureza”, optamos por traduzir o adjetivo como “irreverente”, pois a cena em questão se refere ao fato de Michitaka não dar ouvidos às angústias da irmã, de modo que o foco aqui não é apenas o lado agradável desse traço de personalidade, mas algo que *apesar* de agradável, obviamente não satisfaz a necessidade da Senshi de ter uma discussão séria sobre sentimentos. Logo, irreverente — também pela ideia da “não reverência” a Senshi.

Há uma decisão que acabou sendo modificada justamente nessa seção: no trecho em que a imperatriz-retirada tenta “explicar [...] de forma oblíqua” para Michitaka seus sentimentos de ciúmes em relação à Teishi, a expressão usada no texto de partida é “*enkyoku na kotoba* 婉曲な言葉” (ENCHI, 1993, p. 45). Inicialmente, o fato de o primeiro ideograma de *enkyoku* 婉曲

ter um radical de mulher 女 guiou a tradução para o termo “eufemístico” como tradução. Etimologicamente a palavra não tem relação com a ideia de “feminino”, mas a sonoridade da palavra aproxima os dois vocábulos. No entanto, a frase traduzida não parecia trazer o mesmo sentido, de modo que acabamos optando por “de forma *oblíqua*”, com certa influência da ideia de “agressão *oblíqua*” da possessão espiritual, conforme a definição de Borgen (1997).

Outro eco interessante na narrativa é a palavra *susamajii* 凄まじい, um adjetivo que pode ter tanto conotações positivas como negativas, com a ideia de algo “intenso”, “incrível”, “terrível”, que causa admiração, reverência, mas também intimida. O ideograma em si é composto pelos radicais de “gelo” 氷 e “esposa” 妻, sendo este segundo ainda uma composição com “mulher” 女 e com uma representação pictográfica de uma mão segurando um objeto (que pode ser interpretado como um pente, ou um pincel). Ao longo da obra, esse adjetivo tem diferentes usos, de modo que sua tradução foi heterogênea: quando se refere ao espírito da Terceira Princesa que assombra Kaneie, ele é traduzido como “aterrorizante”; em “*susamajii tôsô* 凄 [すさ] まじい闘争” (ENCHI, 1993, p. 44), para se referir às disputas familiares que já assolam os Fujiwara há tempo, “terríveis conflitos”; quando Korechika especula se o coração de sua irmã esconde “a chama *assustadora* da ira”, ou “*susamajii shin’i no honô* 凄 [すさ] まじい瞋恚 [しんい] の炎” (ENCHI, 1993, p. 79). Apesar de heterogênea, nota-se que há um foco no aspecto do medo. Curiosamente, no *corpus* bilíngue do dicionário usado para a tradução, o primeiro significado do ideograma é *uncanny*, do conceito de *unheimlich* já mencionado (FREUD, 2010). A única instância em que a tradução reflete isso é em “*yorimashi no susamajii sugata* 招人の凄まじい姿” (ENCHI, 1993, p. 162), “a imagem perturbadora da médium”, no último capítulo, quando o imperador acabou de assistir à primeira performance de Kureha. Em nenhum dos casos, contudo, conseguimos chegar a uma solução que explicitasse essa ideia de “mulher” 女 contida no ideograma da palavra em japonês.

Outro caso que nos faz refletir sobre o uso sexista da língua é a palavra *memeshii* 女々しい, “covarde” ou “afeminado”. Ela aparece duas vezes no texto. Em outro contexto de escrita, talvez pudéssemos cogitar que o autor estaria reproduzindo uma expressão sexista inadvertidamente. No entanto, dada a natureza da obra e de sua autoria, é provável que o uso seja bastante intencional: nas duas instâncias em que aparece, a palavra se refere a Korechika,

e é ou dita diretamente por Takaie, ou inserida em uma parte da narrativa que toma o ponto de vista do irmão mais novo. Houve uma relutância inicial em traduzi-la, mas uma análise mais profunda nos permite ver a importância de reproduzir a expressão — mesmo que haja uma necessidade de suplementação do texto. A primeira ocorrência é “*memeshiku nakisawaide* 女々 [めめ] しく泣き騒いで” (ENCHI, 1993, p. 95), traduzida como “chorar e fazer escândalo como uma menina”, quando Takaie repreende o irmão no episódio do édito imperial que os exila da capital. A segunda é “*memeshii guchi ni bakari tojirarete* 女々 [めめ] しい愚痴にばかり閉じられて” (ENCHI, 1993, p. 132), traduzida como “ficava só se lamentando, adorado”. Em ambos os casos, há uma ironia em se pensar que Takaie usa esse adjetivo ou advérbio para se referir ao irmão enquanto Teishi, uma mulher, apresenta muito mais dignidade e coragem do que seus dois irmãos homens.

Por outro lado, há uma expressão que parece problemática isoladamente: “*shôjorashiku onaki ni natte* 少女らしくお泣きになって” (ENCHI, 1993, p. 145). Embora o texto de partida aponte para *shôjo* 少女, “menina”, o trecho fala de Shôshi em um contexto de comparação implícita com a imperatriz Teishi; o foco não é no gênero, e sim na idade, de modo que a tradução ficou “chorava como uma criança”.

No capítulo IV, a autora faz um uso curioso do termo “*kaimamita* かいま見た”, “entreviram”, “espiaram”. Na literatura Heian, o conceito de *kaimami* かいま見, “espiar”, é normalmente associado com a prática da conquista, especialmente pelo lado dos homens. Inclusive, Borgen compara a ação a uma espécie de violência em *Genji Monogatari*:

No Genji, incesto e *kaimami* aparecem como estratégias alternadas e, por vezes, entrelaçadas de violação de tabus para fins de empoderamento masculino; a possessão por espírito é uma estratégia feminina neutralizadora que quebra o código comportamental pelo mesmo propósito de empoderamento. [...] É interessante notar que a atividade do *kaimami*, apesar de suas implicações violentas, era codificada em termos estéticos, enquanto o espetáculo dramático ritualizado da possessão por espírito era considerado indecorosamente antiestético. (BARGEN, 1997, p. 3, nossa tradução)

No contexto de Enchi, contudo, quem espia são as damas de companhia de Teishi durante o cerco a residência de Nijô: “Só de *entrevirem* [...] esses homens grosseiros [...], as damas de companhia e aias choramingavam como se suas almas fossem se esvair”, ou, no texto de partida, “*ara-arashii otokotachi no sugata o kaimamita dake de, nyôbô ya menowarawa wa*

tamashii mo kieru bakari ni oboete, nakikanashimu 荒々しい男達の姿をかいま見ただけで、女房や女童 [めのわらわ] は魂も消えるばかりに覚えて、泣き悲しむ” (ENCHI, 1993, p. 90). Aqui, o ato de entrever não é empoderador, como se poderia supor; as damas espiam, mas também são observadas a contragosto pelos soldados. A cena difere em tom do episódio em que Kureha espia por uma treliça Yukikuni domando o cavalo — nesse caso, o verbo escolhido pela autora é *nozoku* のぞく.

Por fim, alguns aspectos de gênero do texto de chegada são intervenções da tradutora, e não necessariamente da autora. Um exemplo sutil aparece logo no primeiro capítulo: na descrição das médiuns que incorporam os espíritos atormentando Kaneie, há uma passagem que as retrata em um estado de “*naki-tsu warai-tsu arasô sama* 泣きつ笑いつ争うさま” (ENCHI, 1993, p. 18), com a conjunção “*tsu*” indicando ações contrastantes (chorando e rindo). Traduzimos a isso como “rindo enquanto choravam” a fim de exibir uma simultaneidade de ações e aumentar o contraste e o drama delas, e invertemos a ordem das ações no português para conferir uma conotação mais empoderadora à ação, destacando o riso e a zombaria das médiuns possuídas diante dos monges que as exorcizavam.

No geral, também foi feito um esforço maior para destacar os nomes próprios das personagens femininas — especialmente Senshi, que no texto em japonês é referida majoritariamente como *nyoin* 女院, “imperatriz-retirada”. Convém lembrar que Enchi compõe sua obra como uma colagem de textos do período Heian, de modo que faz sentido a técnica de se referir aos personagens por seus títulos — o estilo literário da época privilegiava essa prática. Um exemplo representativo do nosso uso de nomes e títulos aparece no capítulo V: “*Michinaga no ichû wa hobo nyoin nimo nomikometeiru* 道長の意中は略々 [ほぼ] 女院にも呑 [の] みこめている” (ENCHI, 1993, p. 117), traduzido como “Senshi havia suposto de forma geral as intenções do conselheiro-mor”.

Talvez a intervenção mais visível, no entanto, seja a repetição de “o autor ou a autora” para traduzir *sakusha* 作者, quando a palavra se refere ao manuscrito fictício. A indeterminação do gênero na palavra em japonês permite que se considere a possibilidade de a autora ser uma mulher, e, em determinado ponto da história, a narradora especula, de fato, sobre isso — ela utiliza a expressão “mulher escritora”, *onna-sakusha* 女作者 (ENCHI, 1993, p. 126), algo que soa um pouco redundante no português pelo fato de que o gênero estar marcado na desinência

da palavra escritora. A explicitação dessa alternativa de gênero acrescenta mais uma camada à leitura da obra e joga com a expectativa de preencher uma palavra supostamente sem gênero com o “gênero padrão”, isto é, o masculino.

5.6 POÉTICA, PREFERÊNCIAS, PANDEMÔNIO PSÍQUICO

Nem sempre as escolhas feitas no processo de tradução tiveram alguma justificativa bem estruturada. Como demonstramos com as seções anteriores, houve um esforço (por vezes malsucedido) de se considerar aspectos formais e temáticos da obra para aplicá-los onde o texto de partida exigia. Porém, uma pequena parte do resultado a que chegamos foi fruto de preferências pessoais menos atreladas à tentativa de se traduzir parágrafo por parágrafo, frase a frase, e de se captar uma suposta “essência do original”. Além disso, há de se considerar que a tradução também se constrói sobre as limitações da tradutora — de recursos materiais, intelectuais, psicológicos, entre outros. Nesta seção, reunimos comentários de tradução que não se encaixam nas categorias anteriores.

O primeiro ponto a se observar é que a opção por traduzir, o tanto quanto fosse possível, conceitos, objetos culturais e títulos hierárquicos fez parte de um impulso de tornar o texto algo que também pertença à língua portuguesa, ao cânone de obras em português brasileiro — procurando soluções dentro da língua de chegada para termos “intraduzíveis” do japonês. Consideramos que usar os termos em japonês iria requerer uma suplementação maior por meio de notas explicativas, o que nem sempre é desejável onde a complexidade da trama exige um nível de imersão maior na narrativa principal. Destacamos que uma boa parcela desse trabalho foi feita de antemão pelas tradutoras de **O livro do travesseiro** (2013), pois os glossários fornecidos por elas foram fundamentais à nossa tarefa. Contudo, foram feitas algumas adaptações desse material. Para a obra de Enchi, preferimos usar os títulos de nobreza e hierarquia com as iniciais em letra minúscula, exceto em casos como o das amas de leite mencionadas, em que o título substitui um nome. O objetivo foi evitar o destaque visual desses elementos no texto. Uma outra modificação consciente de termos desse glossário é o uso de “grilos-guizos” (em vez de “grilos sineiros”) e “grilos-pinhos” (em vez de “grilos pinheiros”) respectivamente para *suzumushi* 鈴虫 e *matsumushi* 松虫 no último capítulo (ENCHI, 1993, p. 159), por pura questão de sonoridade.

A questão da sonoridade, aliás, determinou alguns trechos — em especial a aliteração, um efeito que é uma preferência da tradutora. Um exemplo disso, no capítulo II, é o trecho: “Senshi sumiu silenciosamente pela saída do aposento”, com a intenção de imitar o som dos

tecidos farfalhando. No texto de partida, não há um efeito específico na oração, embora possa se considerar o advérbio *shizushizu* 静々, “silenciosamente” como o elemento que motivou a aliteração no português: “*nyoin wa sunoko ni [...] shizushizu to toguchi kara kieteikareta* 女院は簀子（すのこ）に[...]静々と戸口から消えて行かれた” (ENCHI, 1993, p. 66). Intentamos um efeito semelhante no poema de Takaie no funeral de Teishi, com uma aliteração do “v”: “A alvura da neve / Que cai sobre o campo / Acoberta seus vestígios / Sem saber onde repousa / Como hei de visitá-la?”. No japonês, não há aliteração: “*shirayuki no / furitsumu nobe wa / ato taete / izuku o haka to / kimi o tazunen* しら雪の降り積む野辺は跡絶えていづくをはかと君を尋ねん” (ENCHI, 1993, p. 179).

Um recurso do texto de partida particularmente difícil de transpor apareceu no poema final do imperador a Teishi: em “*waga miyuki towa* わが行幸 [みゆき] とは” (ENCHI, 1993, p. 180), o termo *miyuki* 行幸, “visita imperial”, é homófono de *miyuki* 深雪, “neve profunda”. A tradução ficou: “Da minha visita, porém / Como da neve profunda”, enquanto a ideia de um dos versos anteriores, “*kayoedo mo* 通へども” foi incorporada ao verso que o precedia, “*kokoro bakari wa* 心ばかりは”, tornando-se “Meu coração, só, andou”.

Os poemas, convém dizer, não seguiram nenhuma métrica específica, embora tenham sido colocados no formato de versos — em vez de uma única linha. Essa disposição versificada foi uma escolha de motivação puramente visual, pelo reconhecimento imediato da forma poética e para que o recuo não “deformasse” as sílabas do poema com quebras de linha automáticas.

Um exemplo de intervenção lúdica da tradutora no texto foi a associação da conjunção adversativa “todavia” à figura de Michinaga ao longo da narrativa. Essa preferência foi motivada pela formação ideogramática do nome de Michinaga, que contém os ideogramas de “caminho” 道 e “longo” 長.

Essas escolhas mais lúdicas também foram feitas com básica na temática da história, levando em conta os aspectos do sobrenatural e da teatralidade. Na tradução da descrição que Sei Shônagon faz da imperatriz, citada no capítulo I (ENCHI, 1993, p. 24), optamos pela palavra “espirituosa” para traduzir *okashi*, um termo-chave da obra dessa autora clássica, pois, em português, o vocábulo traz uma ideia de inteligência, vivacidade e diversão. Na nossa tradução,

ele acaba se prestando a um jogo com a temática dos espíritos. No mesmo capítulo, a narradora usa a palavra *sônyû* 挿入 (ENCHI, 1993, p. 17), “inserir”, para dizer que pretende colocar suas memórias junto ao texto das obras citadas, mas escolhemos o vocábulo “incorporar” para fazer uma relação com a temática do livro. É a mesma lógica que guia a opção por “desanimada” — com sua relação com “alma”, *animus* — para descrever o estado de Kureha no capítulo V, em “*fusaideiru yôsu* ふさいでいる様子” (ENCHI, 1993, p. 136).

Já a teatralidade se reflete na repetição de palavras como “farsa”, “performance”, “atuação”, “espetáculo”, entre outras. Um exemplo em que a ideia aparece em “tratava-se [...] de uma reencenação do papel que Ayame interpretara”, ou “*Ayame no tsutometa yakuwari o sokkuri saigen shita mono deatta* あやめの勤めた役割をそっくり再現したものであった” (ENCHI, 1993, p. 146). Na instância em que Michinaga prepara o último espetáculo para o imperador, a referência teatral é explicitada no texto de chegada: “melhores objetos cênicos” traduz “*takumi na dôgu date* 巧みな道具建て” (ENCHI, 1993, p. 158). Inicialmente, traduzimos *dôgu* 道具 de modo mais neutro, como “ferramentas”; depois alteramos o texto para “objetos cênicos”. Um outro exemplo no qual a ideia de teatralidade pautou a tradução foi em “*anegao mo dekizu* 姉顔も出来ず” (ENCHI, 1993, p. 146), quando Ayame explica que, ao sofrer a reprimenda de Kureha por fingir ser a imperatriz Teishi, ela se sentiu envergonhada como irmã mais velha. Aqui, onde o texto de partida usa *kao* 顔, “rosto”, traduzimos como “não me senti à vontade para manter a *máscara de irmã mais velha*”, de modo a fazer uma conexão com performance e, em especial, com a ideia de performances sociais e *personas* jungianas.

Por fim, uma última escolha a se destacar é a ideia de *zelo*, usada para falar de Kureha em relação à imperatriz. No capítulo IV, o trecho “*chûgû no minomawari no yô o kaigaishiku tashiteiru* 中宮の身の周 [まわ] りの用を甲斐甲斐 [かいがい] しく足している” (ENCHI, 1993, p. 89) é traduzido como “enquanto [Kureha] cuidava *zelosa* dos assuntos da imperatriz”. Aqui fazemos uma menção à noção de *zêlosis* ou *aemulatio* a que Saltarelli (2010) se refere ao falar da tradução como uma forma de emulação na poética clássica — algo que leva a uma renovação. Segundo ele, a palavra grega se liga às ideias de zelo e de inveja, e explica a relação dos artistas com os clássicos, a questão da imitação de formas com uma rivalidade e necessidade de superação do “original”. Pensando-se a relação de Kureha com a imperatriz sob o viés da “tradução-emulação”, pareceu-nos apropriado criar essa conexão. O cuidado que a aia

tem com a imperatriz acaba se transformando, de fato, em inveja, algo que a narrativa nos leva a crer que advém dos ciúmes por Yukikuni, com quem trocara juras de amor. No entanto, se pensarmos na aia como uma artista-tradutora em busca de superação do “original”, esse zelo pode ser interpretado mais como um esforço de autoafirmação — paradoxalmente empreendido através da emulação da imperatriz.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propusemos a traduzir a obra de Enchi, sabíamos que estaríamos lidando com um material tão cheio de camadas quanto o traje *jûnihitoe* das damas da corte — e escrito por uma mulher tão multifacetada quanto suas narrativas. Como vimos, **A história de uma médium irresoluta** pode ser analisada a partir de diversos elementos: a espiritualidade, o sobrenatural, a teatralidade, as dinâmicas de poder, a política do gênero, as fronteiras da história e da ficção, a intertextualidade, entre tantos outros que provavelmente nem sequer prevemos nesta pesquisa. Ao lermos pela primeira vez, somos abalados pela narrativa em si, pelo desenrolar da trama: a narradora primária nos conduz com seu pensamento anacrônico de século XX, de alguém que já conhece o desfecho histórico e comenta sobre os episódios de possessão com certo ceticismo; no último ato, no entanto, somos impelidos a acreditar na possessão da aia pela imperatriz como algo factual.

Contudo, numa segunda análise do texto, a tradutora se viu diante de algo mais sutil, de uma possível analogia: e se essa história de uma aia-médium com sua imperatriz tivesse algo a nos dizer sobre a relação entre tradutor/tradução e autor/texto de partida? Foi a partir dessa leitura que procuramos realizar nossa tradução. As principais questões e paradigmas estão lá: fidelidade e traição, autoridade e desobediência, a inferiorização da tradução diante do original, a emulação (uma tentativa de alcançar a equivalência, ou mesmo a superação), as violências e restituições do tradutor, a impassibilidade do texto de partida. Essa perspectiva gera dois questionamentos com os quais concluímos a terceira seção desta pesquisa: nossa visão de tradução converge com a da obra? E isso tem algum efeito no processo?

A resposta mais resumida é que a visão da tradutora para **A história de uma médium irresoluta** converge, sim, em certos pontos com a visão da narrativa sobre a relação entre aia-tradução e imperatriz-original — para fins de clarificação, como a narrativa trata de uma tradução feita através do corpo da tradutora, aqui equiparamos os dois conceitos —, e isso teve alguns efeitos ao traduzir a obra de Enchi. O primeiro deles é que a preocupação com uma certa fidelidade afetou consideravelmente a porção inicial do texto de chegada, deixando de ser tão intensa a partir do capítulo IV — algo que emulou, de certa forma, a relação de Kureha com a imperatriz. Foi justamente uma crise e a epifania de que não havia como imitar o texto de partida à perfeição (e de que mesmo ele tem seus problemas) que tornou a tradutora mais aberta à ideia de buscar uma voz própria dentro da obra traduzida. As visões divergem ao considerarmos a interpretação primária do clímax da narrativa, de que Kureha interpretou uma farsa de total acordo com Michinaga até o momento em que foi possuída de fato pela imperatriz: aplicar essa

visão à nossa analogia implica dizer que a obra tem um “espírito” (uma “essência”) que pode ser separado de seu “corpo”, e que a tradutora é capaz de incorporá-lo à sua tradução. Uma segunda interpretação, menos direta (e que põe em dúvida a certeza da narradora e do relato de Ayame sobre as palavras da irmã anos depois), seria considerar que, num estado alterado de consciência, a médium acabou emulando algo que se aproximou do suposto “espírito” da imperatriz. Em analogia ao fazer tradutório, seria dizer que, por seus conhecimentos aprofundados acerca do texto de partida, mesmo sem fazer um esforço consciente, a tradutora chegou a uma tradução que capta bem certa faceta da obra. Essa seria uma visão mais realista, e mais aproximada da nossa — e não só para **A história de uma médium irresoluta** como para outras traduções.

Para se chegar a uma conclusão sobre essas questões, foi necessário definir uma base teórica, que acabou sendo constituída por três princípios norteadores: o movimento hermenêutico de Steiner (2004), a tradução como transcrição, conforme Campos (2013), e a tradução feminista pela visão de Spivak (1993). Por meio do movimento hermenêutico, justificamos o entendimento da tradutora de que seu processo não é fiel a um suposto “espírito” do original, mas à sua interpretação própria do texto. Reconhecemos que há: a confiança inicial no texto de partida (e na sua importância e complexidade); a incursão (questionadora) que desmonta, destrói, desmistifica a aura do original e acarreta perdas; a incorporação do texto no sistema da língua de chegada; e (idealmente) uma restituição ao texto de partida, com a projeção da obra e da autora a outros horizontes. Além, é claro, das ideias propostas, a escolha dessa perspectiva teve muito a ver com o vocabulário utilizado por Steiner, que parece um tanto pertinente ao tema da possessão.

Adicionalmente, a transcrição de Haroldo de Campos tem algo em comum com a tradução feminista de Gayatri Spivak: ambos se focam na fisicalidade do texto, na retórica — no “corpo” do texto e na sensualidade da tradução. Evidentemente, os dois diferem no objetivo: Campos foca na poética, na estética da tradução, enquanto Spivak se concentra nos aspectos de gênero e política. Essas noções foram essenciais para que a tradutora considerasse os elementos visuais, o vocabulário e os ideogramas envolvidos, e fizesse, assim, escolhas adequadas às temáticas desenvolvidas pela autora, conforme demonstramos nos comentários da tradução.

Inclusive, foi justamente o tema da possessão/incorporação (e da díade implícita de corpo e espírito) que nos levou a refletir sobre o uso do guia fonético para expressar ideias complementares ou até mesmo contraditórias em relação ao ideograma. Em **A história de uma médium irresoluta**, interpretamos esse artifício literário tão corriqueiro usado por Enchi como uma espécie de “possessão” do ideograma pela leitura; o guia fonético nos mostra uma voz

sobreposta à dos pictogramas — que pode ser lida como uma legenda, uma nota explicativa concisa, uma clarificação ou até uma dissonância. Assim, decidimos reproduzir essa técnica no texto em português, levando em conta que o editor de texto utilizado permite adicionar o guia fonético no nosso idioma também. Os efeitos são diferentes, dada à natureza de cada sistema de escrita; algo sutil, que poderia passar despercebido no japonês acaba ficando em destaque em português, por exemplo. Porém, há de se pensar que a tradução em si jamais será lida como o original em seu contexto: ela cita obras, personagens, conceitos que não evocam muito a um brasileiro do século XXI, além de ser realizada num contexto acadêmico, em que destacamos toda estrangeiridade da obra; não se trata de uma localização com fins comerciais, cujo objetivo é distrair o leitor de todas as infamiliaridades e estranhamentos.

O resultado a que chegamos foi o que pretendíamos num nível mais básico: a obra traduzida e comentada em português brasileiro. Entretanto, temos que mencionar suas limitações tanto na esfera da tradução, como na esfera da pesquisa. Mesmo que falemos sobre a proposta de transcriar o texto, fora a utilização dos guias fonéticos, há poucas inovações e proposições revolucionárias para questões mais complexas de tradução. Nossas soluções acabam privilegiando o conteúdo em detrimento da forma, como é possível observar nos poemas traduzidos e em certos usos do vocabulário. Mesmo a implementação dos guias fonéticos em português não é tão consistente ao longo do texto — ou tão bem aplicado quanto a tradutora desejaria.

No âmbito da pesquisa, as insuficiências são sobretudo relativas à falta de acesso a certos materiais, em especial aos ensaios de Enchi, que sem dúvida enriqueceriam nossa interpretação acerca de sua obra e seus processos. Além disso, a longa e trabalhosa trajetória de tradução impediu que concentrássemos esforços na análise de outros elementos da narrativa: inicialmente, nossa proposta era dedicar um capítulo inteiro para tratar questões de autoria e autoridade, historicidade e ficção, possessão/incorporação e feminismo, e memória e intertextualidade. Alguns dos comentários pertinentes a esses temas acabaram esparsos pelo texto, mas nenhum deles foi tratado com a devida profundidade. Essas falhas, no entanto, eram previsíveis, e possibilitam que o assunto se estenda e obtenha contribuições de outras vozes. Não esperamos que nossa tradução e nossas análises sejam únicas e finais, pois a obra é complexa o bastante para possibilitar inúmeras leituras.

De um modo geral, **A história de uma médium irresoluta** nos permite pensar na alegoria da possessão para muito além da tradução: o fazer literário e a própria leitura são repletos de aparições infamiliars, inquietações, incorporações e de transes extáticos. Se o tradutor pode ser assombrado por um suposto “espírito do original” — ou pelo perturbador

intento do autor —, o que dizer do autor assombrado por seus antecessores literários? O escritor pós-moderno muitas vezes é atormentado pela ideia da inferioridade diante dos precursores e pela hipótese de que *tudo* já foi dito antes. Por outro lado, como leitores, nós “possuímos” as obras que lemos, deixando nossos corpos e nossas realidades, vagando por outros mundos, habitando heróis, atormentando personagens com nossas visões anacrônicas, descontextualizadas e repletas de julgamentos — e assombrando também alguns autores com nossas interpretações diferentes das previstas. As dúvidas que restam se repetem para as três categorias — tradutor, escritor, leitor —: o que/quem possui e o que/quem é possuído? E mais: até onde estamos falando de possessão, e não incorporação?

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? In: _____. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

_____. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Tradução de Caryl Emerson. Minneapolis, United States: University of Minnesota Press, 1984.

BARGEN, Doris. **A Woman's Weapon: spirit possession in The Tale of Genji**. Honolulu, United States: University of Hawai'i Press, 1997.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLUME, Rosvitha Friesen. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 39, p. 121–130, jul./dez. 2010.

BODDY, Janice. Spirits and Selves in Northern Sudan: The Cultural Therapeutics of Possession and Trance. **American Ethnologist**, [s.l.], v. 15, n. 1, p. 4–27, 1988.

BULLOCK, Julia C. **The Other Women's Lib: gender and body in Japanese women's fiction**. Honolulu, United States: University of Hawai'i Press, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (Org.). **Haroldo de Campos – Transcriação**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 1–18.

CHESTERMAN, Andrew. **Memes of Translation: the spread of ideas in Translation Theory**. Philadelphia, United States: John Benjamins Publishing, 2000.

COUTTS, Angela. Gender and Literary Production in Modern Japan: The Role of Female-Run Journals in Promoting Writing by Women during the Interwar Years. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, Chicago, v. 32, n. 1, p. 167–195, 2006.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **The Systems Model of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi**. New York: Springer, 2014.

CUNHA, Andrei dos Santos. **Notas do Tradutor**. In: SEI Shônagon. O Livro de Travesseiro. Tradução de Andrei dos Santos Cunha. Porto Alegre: Escritos, 2008. p. 7–24.

ENCHI, Fumiko. **A Tale of False Fortunes**. Tradução de Roger K. Thomas. Honolulu, United States: University of Hawai'i Press, 2000.

_____. Encantamento. Tradução de Donatella Natili. **Revista Humanidades**, Brasília, n. 54, p. 140–153, nov. 2007.

_____. **Namamiko Monogatari** [なまみこ物語]. Tokyo: Shinchôsha, 1993.

ENCHI, Fumiko; SETOUCHI, Jakucho; SATO, Aiko; TANABE, Seiko. **Watashi no rirekisho**: joryû sakka [私の履歴書 女流作家]. Tokyo: Nikkei Publishing Inc., 2007.

FERNANDES, Gabriel de Oliveira; NAGAE, Neide Hissae. O Pensamento Japonês e a transformação da língua: panorama dos estudos da tradução e busca por identidade no Japão moderno. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 2, p. 77–92, jul./dez. 2019.

FERNANDES, Millôr. Sobre tradução. In: SHAKESPEARE, William. **A megera domada**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FREITAS, Conceição. Ama de leite, a mãe preta que criou o Brasil e os brasileiros. **Metrópoles**, 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/conceicao-freitas/ama-de-leite-a-mae-preta-que-criou-o-brasil-e-os-brasileiros>. Acesso em: 5 jun. 2021.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**: volume 14 (1917–1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

GESSEL, Van C. The “Medium” of Fiction: Fumiko Enchi as narrator. **World Literature Today**, Norman (United States), v. 62, n. 3, p. 380–385, 1988.

GRICE, Herbert Paul. **Studies in the Way of Words**. Cambridge, United States: Harvard University Press, 1995.

HALL, Edward T. **Beyond Culture**. New York: Anchor Books/Doubleday, 1976.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, Reuben Arthur (Org.). **On Translation**. Cambridge, United States: Harvard University Press, 1959. p. 232–239.

KONCILJA, Tracy Tonya. **Three steps ahead**: Redefining roles for women in Japanese fiction. 1994. Dissertação (Master of Arts), University of Montana, Missoula, United States, 1994.

LEFEVERE, André. **Translating Literature**: practice and theory in a comparative literature context. New York: The Modern Language Association of America, 2010.

MAWATARI, Kenzaburo; TAKANO, Yoshikazu; TAKEUCHI, Kiyomi; YASUDA, Yoshiaki (Org.). **Enchi Fumiko Jiten** [円地文子事典]. Tokyo: Kanae Shobô, 2011.

MEEKS, Lori. The Disappearing Medium: Reassessing the Place of Miko in the Religious Landscape of Premodern Japan. **History of Religions**, Chicago, v. 50, n. 3, p. 208–260, 2011.

MIKALS-ADACHI, Eileen B. Enchi Fumiko: Female Sexuality and the Absent Father. In: COPELAND, Rebecca L.; RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza (Org.). **The Father-Daughter Plot**: Japanese Literary Women and the Law of the Father. Honolulu, United States: University of Hawai'i Press, 2001. p. 194–214.

MULHERN, Chieko I. **Japanese Women Writers: a bio-critical sourcebook**. Westport, United States: Greenwood Press, 1994.

NAMA [生]. In: KOTOBANK [コトバンク]. Tokyo: Voyage Marketing Inc., [s.d.]. Disponível em: <https://kotobank.jp/word/%E7%94%9F-78786>. Acesso em: 24 abr. 2017.

NIDA, Eugene A. **Toward a Science of Translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating**. Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1964.

ÔMIWA Jinja. Miwayama no kamigatari [三輪山の神語り]. **Miwa Myôjin Ôkami Jinja**, c2014. Disponível em: <http://oomiwa.or.jp/jinja/kamigatari>. Acesso em 2 jun. 2021.

OWADA, Akira; ENDÔ, Tetsuo; ITÔ, Tomoatsu; UNO, Shigehiko; ÔSHIMA, Akira (Eds.). **Kanjiten** [漢字典]. Tokyo: Ôbunsha, 2002.

PEREIRA, Ronan Alves. **Possessão por espírito e inovação cultural: a experiência religiosa das japonesas Miki Nakayama e Nao Deguchi**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1992.

POUNDS, Wayne. Enchi Fumiko and the Hidden Energy of the Supernatural. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, [s.l.], v. 24, n. 2, p. 167–183, 1990.

PYM, Anthony. **Exploring translation theories**. 2. ed. London: Routledge, 2014.

_____. Natural and directional equivalence in theories of translation. **Target: International Journal on Translation Studies**, [s.l.], v. 19, n. 2, p. 271–294, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/target.19.2.07pym>. Acesso em: 25 maio 2021.

REIS, Ricardo. Vivem em nós inúmeros. **Arquivo Pessoa**, 1994. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1823>. Acesso em 13 jun. 2021.

REISCHAUER, Edwin Oldfather; KATÔ, Ichirô (Org.). **Japan: an illustrated encyclopedia**. 6. ed. Tokyo: Kodansha, 1994.

ROSARY: History of the Term. **University of Dayton**, [s.d.]. Disponível em: <https://udayton.edu/imri/mary/r/rosary-history-of-the-term.php>. Acesso em: 2 jun. 2021.

SACERDOTISA. In: **Aulete Digital**. Rio de Janeiro: Lexicon, [s.d.]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/sacerdotisa>. Acesso em: 16 maio 2021.

SALTARELLI, Thiago. A tradução como forma de emulação na poética clássica. **Calígrama**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 49–65, 2010.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEI Shônagon. **O livro de travesseiro**. Tradução de Andrei dos Santos Cunha. Porto Alegre: Escritos, 2008.

SEI Shônagon. **O livro do travesseiro**. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013.

SERED, Susan S. **Priestess, Mother, Sacred Sister**: religions dominated by women. New York: Oxford University Press, 1994.

SHIRANE, Haruo. **The Bridge of Dreams**: a poetics of 'The Tale of Genji'. Stanford, California: Stanford University Press, 1987.

SHIRANE, Haruo (Org.). **Traditional Japanese Literature**: An Anthology, Beginnings to 1600. New York: Columbia University Press, 2006.

SHIVELY, Donald H.; MCCULLOUGH, William H. **The Cambridge History of Japan, volume 2**: Heian Japan. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.

SIEVERS, Sharon L. **Flowers in Salt**: The Beginnings of Feminist Consciousness in Modern Japan. Stanford, California: Stanford University Press, 1983.

SIMON, Sherry. **Gender in Translation**: cultural identity and the politics of translation. London: Routledge, 2005. E-book.

SPIVAK, Gayatri C. The Politics of Translation. In: _____. **Outside in the Teaching Machine**. New York: Routledge, 1993. p. 179–200.

STARK, Rodney; GLOCK, Charles Y. **American Piety**: The nature of religious commitment. Berkeley: University of California Press, 1974.

STEINER, George. **After Babel**: Aspects of language and translation. London: Oxford University Press, 1976.

STEINER, George. The hermeneutic motion. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2004. p. 186–191

TAKEMITSU, Makoto. **Nihonjin nara shitteokitai “mononoke” to shintô** [日本人なら知っておきたい「もののけ」と神道]. Tokyo: Kawade Shobô, 2011.

THOMAS, Roger K. Introduction. In: ENCHI, Fumiko. **A Tale of False Fortunes**. Honolulu, United States: University of Hawai'i Press, 2000. p. 1–7.

TOKYO NATIONAL MUSEUM. Murasaki Shikibu emaki dankan [紫式部日記絵巻断簡（むらさきしきぶにつきえまきだんかん）]. **Tokyo National Museum**, c2021. Disponível em:
https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A12091&t=type&id=11&lang=ja. Acesso em 21 jun. 2021.

TOYE, Margaret E. Towards a poethics of love: Poststructuralist feminist ethics and literary creation. **Feminist Theory**, [s.l.], v. 11, n. 1. p. 39–55, 2010. DOI: 10.1177/1464700109355212

VAINSENCER, Semira Adler. **Filha-de-santo**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2007. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 2 jun 2021.

VENUTI, Lawrence. A tradução e a formação de identidades culturais. Tradução de Lenita R. Esteves. In: SIGNORINI, Inês (Org.). **Língua(gem) e Identidade**: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas: Mercado das Letras, 1997. p. 173–200.

_____. **The Translator's Invisibility**: A History of Translation. London: Routledge, 2004.

VON FLOTOW, Luise. Feminist Translation: contexts, practices and theories. **TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction**, Montréal, Canada, v. 4, n. 2, p. 69–84, 1991.

WAKISAKA, Geny; CORDARO, Madalena H. Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução. In: SEI Shôtagon. **O livro do travesseiro**. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 7–41.

WATANABE, Toshiro; SKRZYPCZAK, Edmund R.; SNOWDEN, Paul (Eds.). **Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary** 新和英大辞典. 5. ed. Tokyo: Kenkyûsha, 2003.

WIKIYAROU. File:DairiPlan.png. **Wikimedia Commons**, 2007. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DairiPlan.png>. Acesso em: 21 jun. 2021.

YAMAGUCHI, Yoshinori; KÔNOSHI, Takamitsu (Eds.). **Kojiki** 古事記. Tokyo: Shogakukan, 1997. (Nihon Koten Bungaku Zenshû 日本文学古典全集, n. 1)

YANAJIN33. File:Saikû Historical Museum - Display item04 - The palace of Saiô - Miniature model.jpg. **Wikimedia Commons**, 2014. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saik%C5%AB_Historical_Museum_-_Display_item04_-_The_palace_of_Sai%C3%B4_-_Miniature_model.jpg. Acesso em 21 jun. 2021.

YOSHINAGA, Seiko. **Enchi Fumiko and Re-writing Postwar Japan**: Translating classics, women, and nation. 2001. Dissertação (Doutorado em Filosofia) - Asian and Middle Eastern Studies, University of Pennsylvania, Pennsylvania, United States, 2001.

REFERÊNCIAS DA TRADUÇÃO

AHLSTRÖM, Kim; AHLSTRÖM, Miwa; PLUMMER, Andrew. **Jisho**, [s.d]. Página inicial. Disponível em: <https://jisho.org>. Acesso em: 25 maio 2021.

BIRTLES, Brian. Rikaichamp. In: **FIREFOX Browser Add-ons**. Mountain View, United States: Mozilla Foundation, 2021. Disponível em: <https://addons.mozilla.org/pt-BR/firefox/addon/rikaichamp>. Acesso em: 25 maio 2021.

BRYANT, Anthony J.; BADGLEY, Joshua L. Japanese Names. **Sengoku Daimyo**, 2019. Disponível em: <https://sengokudaimyo.com/japanese-names>. Acesso em: 23 maio 2021.

CHENBAREN [チェンバレン]. In: KOTOBANK. Tóquio: Voyage Marketing Inc., [s.d.]. Disponível em: <https://kotobank.jp/word/%E3%83%81%E3%82%A7%E3%83%B3%E3%83%90%E3%83%AC%E3%83%B3-95814#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E7.89.88.20.E6.97.A5.E6.9C.AC.E4.BA.BA.E5.90.8D.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E5.85.B8.2BPlus>. Acesso em 24 jan. 2019.

FOOSOFT. Yomichan. In: **FIREFOX Browser Add-ons**. Mountain View, United States: Mozilla Foundation, 2021. Disponível em: <https://addons.mozilla.org/pt-BR/firefox/addon/yomichan>. Acesso em: 25 maio 2021.

GOOGLE LLC. **Google Docs**, [s.d.]. Página inicial. Disponível em: <https://www.google.com/intl/en/docs/about>. Acesso em: 25 maio 2021.

GRAS Group Inc. **Weblio Kogo Jiten** [Weblio 古語辞典], c2021. Página inicial. Disponível em: <https://kobun.weblio.jp>. Acesso em: 25 maio 2021.

HISAMATSU, Sen'ichi. **Biographical Dictionary of Japanese Literature**. Tokyo: Kodansha International, 1976.

MOZILLA Foundation. **Firefox Browser**, c2021. Página inicial. Disponível em: <https://www.mozilla.org/pt-BR/firefox/new>. Acesso em: 25 maio 2021.

NTT Resonant Inc. **goo jisho** [goo 辞書], [s.d.]. Página inicial. Disponível em: <https://dictionary.goo.ne.jp>. Acesso em: 25 maio 2021.

OMEGAT. **OmegaT**: the free translation memory tool, c2019. Página inicial. Disponível em: <https://omegat.org>. Acesso em: 25 maio 2021.

ONLINE OCR. **OnlineOCR.net**, c2021. Página inicial. Disponível em: <https://www.onlineocr.net>. Acesso em: 25 maio 2021.

OWADA, Akira; ENDÔ, Tetsuo; ITÔ, Tomoatsu; UNO, Shigehiko; ÔSHIMA, Akira (Eds.). **Kanjiten** [漢字典]. Tokyo: Ôbunsha, 2002.

SHIRANE, Haruo. **Classical Japanese: A Grammar**. New York: Columbia University Press, 2005.

SHIRANE, Haruo (Org.). **Early Modern Japanese Literature: An Anthology 1600–1900**. New York: Columbia University Press, 2002.

VOYAGE Marketing Inc. **Kotobank** [コトバンク], [s.d.]. Página inicial. Disponível em: <https://kotobank.jp>. Acesso em: 25 maio 2021.

APÊNDICE – GENEALOGIA

CLÃ FUJIWARA

O diagrama a seguir apresenta os personagens centrais do clã Fujiwara que aparecem na narrativa. Cores de quadros iguais representam pessoas da mesma geração; linhas vermelhas indicam casamentos e linhas azuis, descendentes.

OUTROS PERSONAGENS DA LINHAGEM MENCIONADOS:

Irmãos de Kaneie: **Kanemichi** e **Koretada**
Outra esposa de Kaneie: **Terceira Princesa**
Consortes de Ichijō: **Genshi** e **Gishi**
Filha de Michitaka: **Mikushige**
Primos de Ichijō: **imperador Kazan** e **imperador Sanjō**
Irmão de En'yū: **imperador Reizei**

Filhos de Teishi: **princesa Shūshi**, **príncipe Atsuyasu**, **princesa Bishi**
Filhos de Shōshi: **imperador Gō-Ichijō**, **imperador Gō-Suzaku**