



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE MEDIAÇÕES INTERCULTURAIS
CURSO DE BACHARELADO EM TRADUÇÃO

SAMUEL ISAAC ESPINOZA FAÇANHA

**TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO FOLCLÓRICO JAPONÊS
“CHIKARA TAROU”, DE KEISUKE NISHIMOTO**

João Pessoa – PB
Outubro de 2018

SAMUEL ISAAC ESPINOZA FAÇANHA

**TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO FOLCLÓRICO JAPONÊS
“CHIKARA TAROU”, DE KEISUKE NISHIMOTO**

Trabalho apresentado no período 2018.1, como requisito para a conclusão do curso de Bacharelado em Tradução da Universidade Federal da Paraíba e consequente obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Orientadora: Prof.^a Ma. Christiane Maria de Sena Diniz

João Pessoa – PB
Outubro de 2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F137t Façanha, Samuel Isaac Espinoza.

TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO FOLCLÓRICO JAPONÊS "CHIKARA
TAROU", DE NISHIMOTO KEISUKE / Samuel Isaac Espinoza
Façanha. - João Pessoa, 2018.

60 f. : il.

Orientação: Christiane Maria de Sena Diniz.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

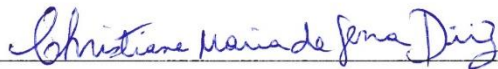
1. Mukashi-banashi. 2. Tradução Comentada. 3. Folclóre
Japonês. 4. Keisuke Nishimoto. I. Diniz, Christiane
Maria de Sena. II. Título.

UFPB/CCHLA

SAMUEL ISAAC ESPINOZA FAÇANHA

**TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO
FOLCLÓRICO JAPONÊS “CHIKARA TAROU”, DE
KEISUKE NISHIMOTO**

BANCA EXAMINADORA



Ma. CHRISTIANE MARIA DE SENA DINIZ



Dra. ANA BERENICE PERES MARTORELLI



Dra. ENEIDA MARIA GURGEL DE ARAÚJO

João Pessoa

2018

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Adriana Façanha e ao meu pai Samuel Espinoza por terem me trazido à vida, por terem me educado com amor e carinho de sobra, e por sempre me apoiarem e estarem presentes nos momentos mais difíceis da vida.

Ao meu irmão Daniel Aaron por me irritar sempre carinhosamente e pelas boas experiências e pelo companheirismo.

Aos meus irmãozinhos Lucca Vasco e Ismael Arnaud, os quais amo infinitamente, e que, desde que nasceram, vêm alegrando e agitando meus dias de forma inimaginável.

A minha orientadora Christiane Diniz pela paciência e compreensão fora do normal, pelas dicas e conselhos durante toda a trajetória do curso e da escrita deste TCC.

Aos professores e professoras do curso de Tradução (em especial Ana Cristina, Daniel, Tânia Liparini, Roberto Carlos e Luciane Leipnitz) pelos puxões de orelha.

Aos meus amigos e amigas do *Seinenkai* (Roberto Mendes, Anna Medeiros, Lailsa Lee, Marcos Wanderson, Pedro Brito, Filipi Leal, Wagner Laranjeiras, Andréia Aureliano, Fernanda Sobral, Karoline Neves & cia) por todas as risadas e as experiências maravilhosas vividas nestes seis últimos anos e nas organizações dos Festivais do Japão da Paraíba.

Aos meus amigos e amigas do grupo de *Wadaiko, Tatakinan-Daiko*, os/as quais sempre animaram meus sábados de ensaios.

Aos meus alunos e alunas do curso de japonês, ao longo dessa caminhada de cinco anos, pelo aprendizado mútuo e por me inspirarem a adquirir e a passar mais e mais conhecimentos acerca da cultura e língua japonesa.

Aos/às colegas e amigos/as do curso de Tradução (principalmente Olímpia Borges, Myrna Maia, Márcio Lacerda, JP Lacerda, Robson Pierre, Ian Barboza, Guilherme Delgado e Maximiliano Silva) que compartilharam as dificuldades, experiências, risadas e companheirismos neste longo caminho da graduação.

Às minhas professoras e meus professores de japonês *Maiko Hiramoto, Mizuki Takahashi, Toshio Adachi* e, em especial, o *Masao Mitsunaga-sensei* por

todo o apoio durante a tradução do conto japonês. Me ensinaram tudo que eu sei da língua e da cultura japonesa.

À Associação Cultural Brasil-Japão e ao Consulado Geral do Japão no Recife por todas as experiências e aprendizados, de poder crescer e aprender com a comunidade japonesa da Paraíba e do Recife, e por me darem a oportunidade única de viajar para o Japão, um sonho realizado!

E, mais importante, à minha cheirosa Thamyscira Santos que esteve sempre ao meu lado me apoiando nos melhores e nos piores momentos, principalmente durante a trajetória deste TCC, também por me tornar uma pessoa melhor e pelo amor recíproco. Inteligente, sabe-tudo, politizada, compreensiva, independente, feminista, maravilhosa e carinhosa, um exemplo de pessoa!

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma tradução comentada do conto folclórico japonês “*Chikara Tarou*”, versão do autor *Keisuke Nishimoto*, do japonês para o português brasileiro. A pesquisa objetiva contribuir para os Estudos da Tradução Literária Japonesa através de uma análise dos aspectos linguísticos e culturais presentes no texto de partida e suas consequências na língua de chegada, utilizando como base os conceitos de estrangeirização e domesticação de Venuti (2004). Ademais, este trabalho também visa divulgar o gênero literário *Mukashi-banashi* do conto, o qual ainda não possui tradução no Brasil, fornecendo informações acerca do autor, do gênero e cultura japonesa, como também busca desconstruir certos valores culturais machistas presentes no conto através de sua tradução.

Palavras-chave: *Mukashi-banashi*; Tradução comentada; Folclore japonês; *Keisuke Nishimoto*.

ABSTRACT

This work consists of an annotated translation of the Japanese folklore's short story "*Chikara Tarou*", by Japanese author *Keisuke Nishimoto*, from Japanese language to Brazilian Portuguese language. The research aims to contribute to the Japanese Literary Translation Studies through an analysis of linguistic and cultural aspects presented in the source text, as well as its consequences in the target culture and language, theoretically based on Venuti's (2004) concepts of foreignization and domestication. Furthermore, this monograph seeks to disseminate the *Mukashi-banashi* literary genre and the short story, not yet translated in Brazil, providing knowledge concerning the author, genre, Japanese culture. In addition, it is as an attempt of deconstructing sexism presented in the short story through its annotated translation.

Keywords: *Mukashi-banashi*; Annotated Translation; Japanese Folklore; *Keisuke Nishimoto*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. BIOGRAFIA E ADAPTAÇÃO DE KEISUKE NISHIMOTO	7
2.1. SOBRE O AUTOR E O LIVRO.....	7
2.2. SOBRE O CONTO “ <i>CHIKARA TAROU</i> ”	9
2.3. NARRATIVAS <i>MUKASHI-BANASHI</i>	9
3. PROJETO DE TRADUÇÃO	13
3.1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	13
3.2. PROJETO TRADUTÓRIO DO CONTO “ <i>CHIKARA TAROU</i> ”	17
4. TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS	21
4.1. TEXTO DE PARTIDA E DE CHEGADA	21
4.2. COMENTÁRIOS	32
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55

1. INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) está inserido na área dos Estudos da Tradução e apresenta uma tradução comentada do conto infantil do folclore japonês “*Chikara Tarou*” (2011), do escritor *Keisuke Nishimoto*, autor de mais de 100 livros de contos literários infantis.

Escolhemos a versão do conto “*Chikara Tarou*”, de *Keisuke Nishimoto* por ser uma história infantil rica de aspectos linguísticos e culturais do Japão antigo – os quais analisamos ao longo deste trabalho – e, devido a sua narrativa de natureza um pouco machista (na visão do tradutor), tornando-se passível de abordar criticamente os aspectos sexistas presentes no conto e de refletir quais estratégias podem ser aplicadas para amenizar esses elementos no texto de chegada.

Vale ressaltar, também, que este TCC foi escrito de acordo com as normas da Linguagem Inclusiva, com o intuito de dar visibilidade ao gênero feminino na língua portuguesa, desconsiderando o uso do masculino neutro; exceto em citações diretas de autores e autoras em prol de salvaguardar a citação original.

Este trabalho, portanto, está organizado em quatro seções: **1. Introdução**, onde vamos introduzir a proposta deste trabalho; **2. Biografia e Adaptação de Keisuke Nishimoto**, apresentação do autor, o conto trabalhado e seu tema central; **3. Projeto de Tradução**, apontando os pressupostos teóricos que orientam este trabalho; **4. Tradução e Comentários**, expondo o texto de partida e de chegada e os comentários gerados a partir do processo tradutório.

2. BIOGRAFIA E ADAPTAÇÃO DE KEISUKE NISHIMOTO

2.1. SOBRE O AUTOR E O LIVRO

A obra “*Nihon no Mukashi-banashi 20 Wa*” é uma coletânea de 20 histórias folclóricas do Japão. Histórias antigas que passaram de geração a geração e que foram adaptadas por diversos autores neste livro. Cada história possui ilustrações de vários artistas para atrair a atenção de crianças na faixa etária de 3 e 6 anos de idade.

A organização dessa coletânea de histórias foi realizada por *Keisuke Nishimoto*, nascido na cidade de *Yamato Takada*, Província de *Nara*, no ano de 1934. Graduou-se em 1958 pela Faculdade de Letras da Universidade de *Kokugakuin*. Em 1988, se tornou professor na Faculdade de Letras da Universidade Feminina de *Showa*. Atualmente, faz parte do Comitê de Seleção do Prêmio de Literatura *Joji Tsubota*, sendo muito ativo na pesquisa sobre contos populares, literatura e críticas à cultura infantil. Ele também é palestrante de livros ilustrados e contos populares (NISHIMOTO, 2018).

Figura 1 – Fotografia de *Keisuke Nishimoto*.



Fonte: (NISHIMOTO, 2018)

Como autor, editor, crítico, pesquisador do folclore japonês e ilustrador, Keisuke trabalha com Literatura japonesa infanto-juvenil na temática de contos de fadas e folclores japoneses. Além da obra em questão, é autor de mais de 100

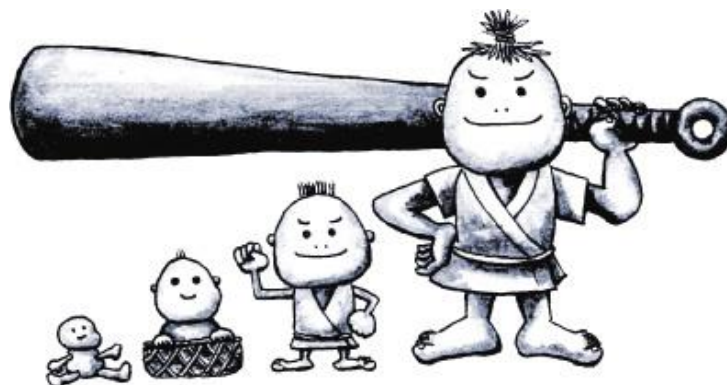
obras, tais como: *Japanese Fairy Tales Vol. 1-4*; *Ojiichan no Gokuraku Gokuraku* (*Grandpa's "Ahh, Heaven"*); *Haiku no Ehon* (*A Picture Book of Haiku for Children*); *Kotowaza no Ehon* (*A Picture Book of Proverbs for Children*); *Jozu ni Dowa wo Kaku Tame no Hon* (*How to Write Good Children's Stories*); *Boku Obaachan no Ko ni Natte Ageru* (*I'll Be Your Boy, Grandma*) e *Oni to Akanbo* (*The Ogre and the Baby*) ("Books from Japan", 2018).

Para *Keisuke Nishimoto*, a participação das crianças é importante quando se lê uma história para elas, por isso, a ilustração de um livro deve ser bem selecionada, assim, a criança poderá fazer a sua própria interpretação antes da leitura por um adulto. Ao ler para uma criança, o adulto deve passar a própria excitação sobre a história e transmiti-la com sinceridade para que a criança não perca o interesse sobre o que se lê. Por este motivo, seus livros são cheios de ilustrações, mesmo quando o assunto abordado são os contos folclóricos, como no caso da obra *"Nihon no Mukashi-banashi 20 Wa"* ("School of Picture Books", 2007).

Por ser uma história muito conhecida no Japão, que remete ao poder de crescer e ficar mais forte, ou seja, ao desenvolvimento físico de uma criança, diversos escritores a utilizam em seus livros ilustrados. Entre essas histórias folclóricas, o conto popular *Chikara Tarou*, muito famoso na região de *Touhoku* (nordeste do Japão) foi ilustrado por *Yoshi Furuuchi*, para o livro organizado por *Keisuke Nishimoto* (EHONIZUMU, 2017).

A seguir, na figura 2, observamos a apresentação do personagem, que caracteriza o seu desenvolvimento físico desde o seu nascimento.

Figura 2: Crescimento do *Chikara Tarou* e seu *tetsubou*.



Fonte: ("Chikara Tarou", 2018)

2.2. SOBRE O CONTO “CHIKARA TAROU”

A versão do conto “*Chikara Tarou*”, de *Keisuke Nishimoto* foi publicada em 2011 na Coletânea “*Nihon no Mukashi-banashi 20 Wa*” pela editora japonesa *Gakken*, sendo recomendado para crianças de 3 a 6 anos de idade.

A narrativa tem início em um lugar distante no Japão onde morava um casal de velhinhos que, por serem muito pobres e trabalharem muito, não tinham tempo para tomar banho. Então, certo dia eles decidem retirar toda a sujeira e o barro na banheira, e com esse barro o casal o modela no formato de um bebê, já que não podiam mais ter filhos. E então misteriosamente o então bebê ganha vida, o qual seria nomeado posteriormente de “*Chikara Tarou*”¹ por sua força sobrenatural.

O protagonista, *Chikara*, é representado como um personagem que tem apenas um objetivo que rege sua vida: testar suas forças e conhecer seus limites. É, portanto, um personagem simples, sério, de poucas palavras e, até certo ponto, limitado de emoções, embora seja um garoto com boas intenções. Certo dia ele decide sair em uma jornada para testar suas forças e provar de que é o mais forte do Japão. E a partir daí sua aventura começa.

2.3. NARRATIVAS MUKASHI-BANASHI

O acesso ao folclore japonês atual só é possível devido aos registros folclóricos no Japão ao longo de sua história através da memória narrativa de sucessivas gerações. Crianças sentadas ao lado da lareira, escutando as histórias contadas pelas pessoas mais velhas da comunidade, histórias essas que podiam ser acontecimentos do povoado, mitos, lendas, causos regionais e narrativas que vieram do exterior através de viajantes, é o cenário perfeito para propagação do folclore japonês, em um tempo que não havia uma extensa difusão da escrita no Japão (MONTAGNE, 2014).

¹ *Chikara Tarou* pode ser traduzido literalmente como ‘Forte garoto’.

Assim, como na literatura ocidental, os contos antigos passados entre as gerações, hoje são classificados como infantis. São um acervo narrativo adulto, em geral, trabalhados no plano da fantasia e da imaginação, ao invés de representar um acontecimento de forma estritamente histórica e verdadeira, mudando a narrativa de acordo com a região, a época e a comunidade que transmitem tais contos.

De acordo com Petter (2017), um dos registros mais antigos de textos japoneses é a obra *Nihon Shoki* (720 d.C.), que conta os mitos e a história do Japão. A coletânea *Fudoki* (713 d.C.) foi encomendada por ordem imperial, para justificar a linhagem celestial do imperador, e é um registro dos aspectos geográficos, desde o período mitológico até o dos imperadores, conforme apontam os estudos de Nakamekata (1998).

No entanto, a produção literária escrita foi popularizada no período Edo (1603-1868) através do aparecimento e desenvolvimento das técnicas de xilogravura que expandiu o mercado editorial no país. Os livros eram em sua maioria ilustrados, ou apenas com imagens, tais quais os mangás e quadrinhos de hoje em dia. Os personagens, segundo Petter (2017), eram heroicos, guerreiros de capacidade sobre-humana ou elementos sobrenaturais, tais como fantasmas e animais que se transformavam em formas humanas.

Tornou-se muito comum nas noites quentes de verão o jogo de contação de histórias *Hyaku monogatari Kaidan kai*, que consistia em reunir amigos para contar cem histórias de aparições sobrenaturais ou de caráter misterioso, na qual a cada história finalizada, uma vela, das cem previamente acesas, era apagada, até que algo assustador acontecesse ao apagar da última vela. O primeiro registro sobre este jogo está no livro de contos *Tonoigusa*, de *Ansei Ogita*, de 1660, em que descreve um encontro de samurais, onde ao final da sessão de contação de histórias, uma mão gigante surgiu sobre eles. Porém, nada mais era que a sombra de uma aranha, fazendo com que aqueles que se assustaram se tornassem motivo de piadas entre os outros. Deste modo, os livros com as coleções de histórias sobrenaturais criaram uma demanda editorial que marcou a difusão do folclore japonês (PETTER, 2017; STEFANY, 2014).

Na figura 3 é possível observar a representação das cem histórias.

Figura 3: Representação do jogo das cem histórias.



Fonte: (STEFANY, 2014)

Este tipo de literatura oral passou então a ser uma literatura escrita, transformando-se em um gênero literário com história e características próprias, conhecido como *mukashi-banashi*. Tal gênero faz parte dos estudos folclóricos japoneses chamados *Minzoku gaku*, pesquisado por *Kunio Yanagita* e que engloba aspectos culturais e linguísticos, tais como costumes, roupas, festivais, moradia e religião (MONTAGNE, 2014).

O termo *mukashi-banashi* significa literalmente narrativas antigas (*mukashi* = antigo e *hanashi* = conto ou narrativa), e foi cunhado por *Yanagita* ao perceber que, ao contar as histórias folclóricas, o narrador as iniciava pela palavra *mukashi* (“*mukashi, mukashi*” seria o correspondente ao “era uma vez” das histórias ocidentais), ou sem qualquer indicativo de tempo iniciava a narração de forma direta (*hanashi*), formando então o termo científico para esses dois tipos de narrativa que se popularizou posteriormente (NAMEKATA, 2011).

Os *mukashi-banashi* possuem uma estrutura narrativa curta com certas características. A primeira é a forma pela qual se inicia a narrativa para enfatizar que a história aconteceu em um tempo muito distante. A segunda característica é a frase ‘*medetashi, medetashi*’ ou ‘*oshimai*’ para marcar que se trata do fim da história. A

terceira característica ocorre quando a narrativa usa expressões que criem um ar de incerteza sobre a veracidade ou não do conteúdo da narrativa, tais como “ouvi dizer” ou “conta-se assim” (MONTAGNE, 2014).

Inada (2010) propõe algumas outras características para as narrativas *mukashi-banashi*, tais como a ausência de descrição física do espaço ou descrição psicológica dos personagens, ausência de pronomes a cada nova frase, a repetição constante do número três em algum elemento da história, a repetição de advérbios, em particular as onomatopeias e, por fim, a reunião de elementos fantásticos ou misteriosos, tais como animais falantes, situações sobrenaturais e nascimentos mágicos. As narrativas *mukashi-banashi* tratam então de temas abstratos em que o mais importante são as atitudes e a essência dos personagens com o objetivo de revelar a essência humana (MONTAGNE, 2014; NAMEKATA, 2011).

A criação de elementos e personagens fantásticos nas narrativas *mukashi-banashi* pode ser justificada como uma tentativa de explicar o que estaria além da compreensão da sociedade em tempos sem conhecimento sobre ciência e tecnologia.

Deste modo, como afirma Wanderley (2013), assim como nas sociedades ocidentais que criaram mitologias (gregas, romanas, nórdicas, celtas, entre outras) para explicar fenômenos de difícil assimilação e fora do controle humano, criaturas místicas denominadas *yukai* foram criadas no folclore japonês em uma tentativa de ordenar e sistematizar o mundo, justificando os desastres naturais e epidemias, como forma de encontrar uma maneira de enfraquecer tais ameaças.

3. PROJETO DE TRADUÇÃO

3.1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Em um mundo cada vez mais conectado, em que distâncias intercontinentais foram reduzidas a apenas poucas horas de viagem, e conversas interpessoais já não são nos mesmos moldes de apenas poucos anos atrás, a difusão de informações se tornou cada vez mais rápida.

Pessoas de diferentes culturas se tornaram mais próximas através da Internet, fazendo com que as trocas interculturais aumentassem ao mesmo tempo em que a assimilação de certos aspectos de outra cultura se tornasse mais frequente.

Neste caminho irremediável de trocas culturais, mesmo com ferramentas digitais que facilitem a compreensão, a língua ainda é uma barreira para a compreensão de outros povos, principalmente em relação à literatura. Neste sentido, segundo Comellas *apud* Venuti (2011), o ato de traduzir seria a ferramenta que possibilita conceber uma literatura universal.

Segundo Bassnet (2003), a tradução é um processo de decodificação, no qual o/a tradutor/a busca traduzir além do nível lexical (palavra por palavra), isto é, traduzir a ideia contida em um conjunto de signos linguísticos de uma língua para um conjunto de signos linguísticos de outra língua através de recursos competentes, como as gramáticas e dicionários, mas também de fatores extralinguísticos.

Um desses fatores, que, para Nord (2016), se encaixa como problemas de tradução de ordem pragmática, se trata da questão do público-alvo, o meio no qual o texto está inserido, o motivo e a função da obra. Isto é, a importância do/da tradutor/a se perguntar “Para quem?”, “Para onde?”, “Por que motivo?”, e “Qual função?” antes de iniciar o processo tradutório. No mais, Nord enfoca que os fatores extratextuais podem ser classificados como: Emissor, Intenção, Receptor, Meio, Lugar, Tempo, Motivo, Função Textual e Características intertextuais.

Ao delimitar esses fatores extratextuais, o/a tradutor/a poderá exercer um processo tradutório mais consciente, ético e transparente, como também se tornará

um processo menos mecânico do que se pensa no senso comum. Assim como afirma Bassnet (2003), a tradução é comumente vista como uma atividade inferior, “um processo mais mecânico do que criativo”, bastando ter um conhecimento mínimo de uma língua estrangeira para exercer a função de tradutor/a. Entretanto, uma das principais habilidades que o/a tradutor/a deve possuir é de não apenas conhecer a língua estrangeira, mas conhecer ainda mais a língua para a qual se vai traduzir.

Em seguida, Bassnet (2003) defende a abordagem criativa, na qual o ato de traduzir vai além da imagem de apropriação do texto, transformando a relação “Tradutor x Tradução” mais harmoniosa através do processo criativo:

O tradutor é visto como um libertador, alguém que liberta o texto dos signos fixos da sua forma original, acabando com a subordinação ao texto de partida, mas procurando visivelmente fazer a ponte entre o autor e o texto originais e os possíveis leitores da língua de chegada. (BASSNET, 2003, p.10).

Neste sentido, como afirma Comellas (2011), a tradução seria uma forma de reescrita de um texto original em que não há fórmulas fixas de adaptação, na qual deve-se dar importância ética às escolhas tomadas, para que a cultura original e a alvo sejam devidamente respeitadas.

Para tanto, é necessário um conhecimento teórico e histórico para auxiliar na criatividade do tradutor ao mesmo tempo em que fornece estratégias sofisticadas na hora de avaliar o valor cultural e a função social da tradução (Comellas *apud* Venuti 2000, p.34). Assim, Bassnet e Lefevere (1998), apresentam três modelos possíveis de como desenvolver uma tradução.

O modelo Jerônimo é caracterizado pela existência de um texto que necessita ser passado o mais fielmente possível para outra língua, na qual essa fidelidade é assegurada por bons dicionários, e já que qualquer pessoa pode utilizar um bom dicionário, o tradutor tem seu papel menosprezado. Neste modelo, a palavra traduzida deve ser escrita abaixo da que se deseja traduzir, transformando os textos traduzidos confusos de serem compreendidos, e, portanto, reduzindo a tradução apenas ao nível linguístico para que a fidelidade à letra seja mantida.

No modelo Horácio, não há uma fidelidade a uma letra, mas o bom tradutor deve negociar entre dois idiomas para que sua imagem confiável seja mantida. Em meio a essa negociação uma língua acabava por se tornar mais privilegiada que a

outra, na qual, nos tempos de Horácio, a língua privilegiada era o latim, e atualmente a língua privilegiada é o inglês.

Para Berman (2013), a abordagem deste modelo é etnocêntrica, hipertextual e platônica, no entanto, o entendimento desses conceitos é determinante para desenvolver uma consciência da tradução e iniciar uma reflexão sobre o papel do tradutor.

Na tradução etnocêntrica, o que é estrangeiro é considerado ruim ou no máximo adaptável para enriquecer a cultura do público alvo. Berman (2013) afirma que uma tradução etnocêntrica é também uma tradução hipertextual, pois sendo o conceito de hipertextualidade a adaptação de um texto já existente, transformando-o formalmente em outro, através de uma língua normativa, a tradução passa a ser uma imitação. Neste modelo, a tradução também seria platônica por crer que a verdade escrita em uma língua não está em sua letra, mas, sim, em seu sentido, e ao transpor o sentido para outra letra totalmente diferente, a significação seria ainda a verdadeira. A partir do pressuposto de que as línguas possuem elementos textuais diferentes, pode-se afirmar que sempre haverá uma perda parcial ou total do sentido ao traduzir de uma língua para outra.

O tradutor torna-se defensor do sentido na tradução etnocêntrica, deixando de lado a letra estrangeira. Assim, o tradutor também se torna um traidor à letra estrangeira ao mesmo tempo em que se mantém fiel à letra própria, mantendo a captação do sentido como primordial. Para tanto, o sentido da obra estrangeira deve ser adaptado de forma que aparente ser inerente à língua própria do tradutor.

Berman (2013) discorre do princípio da tradução etnocêntrica, na qual o/a tradutor/a deve se tornar invisível a partir do momento em que a tradução precisa ser feita de modo que não pareça uma tradução, dando a impressão ou a ilusão de que o leitor está lendo o “texto original”. Esta situação de invisibilidade em que o/a tradutor/a se encontra é abordada também pelo teórico norte-americano Venuti (2004).

Em sua obra, “A Invisibilidade do Tradutor”, Venuti (2004) discursa acerca da invisibilidade como uma situação na qual o/a tradutor/a depende de fatores impostos pelo meio social em que vive, na medida em que tais fatores contribuem para a invisibilidade do/da tradutor/a. Isto é, se para editoras ou críticos uma tradução de

boa qualidade é um texto que se lê fluidamente e sem marcas linguísticas ou estilísticas da língua do texto de partida, inevitavelmente o/a tradutor/a será influenciado a utilizar estratégias tradutórias para se encaixar nesse parâmetro de “qualidade”. No entanto, “quanto mais fluída a tradução, mais invisível é o tradutor, e, presumidamente, mais visível o autor ou o sentido do texto de partida.”² (VENUTI, 2004, p.1-2). Deste modo, a invisibilidade do/da tradutor/a acaba colaborando com a desvalorização da profissão a partir do momento em que ele/ela é considerado/a pouco importante e sem voz.

Neste sentido, o presente trabalho visa, através da tradução comentada do conto folclórico japonês “*Chikara Tarou*”, exaltar a visibilidade e valorização do tradutor. Para isto, utilizaremos os conceitos de estrangeirização e domesticação nomeados por Venuti (2004), conceitos os quais foram esboçados primeiramente em 1813 pelo pensador alemão Friedrich Schleiermacher³ através de uma conferência sobre os diferentes métodos de tradução. Para Venuti (2004), **estrangeirização** é definida como “uma pressão etnodesviante sobre esses valores para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro.⁴”, e **domesticação** como “uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua de chegada”⁵.

Desta maneira, a tradução estrangeirizadora busca evidenciar e ressaltar as características particulares do texto de partida, as quais, por um lado, causa um possível estranhamento para o leitor do texto de chegada, e, por outro, proporciona mais conhecimento acerca da cultura e língua do texto de partida; enquanto a domesticadora se resume em apagar ou ignorar tais traços do texto de partida, facilitando a leitura do público-alvo.

Em um estudo de Britto (2012), afirma-se que Schleiermacher defende, em sua conferência, a estratégia estrangeirizadora ao extremo, pois acredita que a cultura e a língua alemãs podem aprender expressivamente com outros idiomas. Apesar de convincente, “há um ponto em que se torna difícil aceitá-la: o autor afirma

² Tradução nossa de: “*The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text*”.

³ “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens [Sobre os diferentes métodos de tradução], Academia Real de Ciências de Berlim, 24 de junho de 1813.

⁴ Tradução nossa de: “[...] *an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text [...]*”.

⁵ Tradução nossa de: “[...] *an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values [...]*”.

que a distinção entre as duas estratégias é absoluta, que o tradutor ou bem opta pela solução domesticadora ou bem adota a estrangeirizadora.” (BRITTO, 2012) Pois, para Britto, optar pelos extremos da estrangeirização e domesticação que Schleiermacher defende, na tradução, por um lado, causará estranheza e incompreensibilidade para o receptor, enquanto que, por outro, deixará de ser uma tradução e se tornará uma adaptação, apagando completamente as características essenciais do texto de partida e, conseqüentemente, contribuindo para a invisibilidade (Venuti, 2004) do/da tradutor/a.

É possível afirmar, portanto, que é a alternância entre as estratégias de estrangeirização e domesticação pode ser vista como uma maneira eficaz de dar voz e visibilidade ao/à tradutor/a.

3.2. PROJETO TRADUTÓRIO DO CONTO “*CHIKARA TAROU*”

O projeto de tradução é o lugar onde o/a tradutor/a justifica sua ética da tradução, pois nele são definidas suas propostas e intenções, seus aportes teóricos e estratégias tradutórias a serem adotadas no ato tradutório, tendo em mente sempre o público-alvo, o meio e o objetivo da tradução.

Desta maneira, a tradução do conto folclórico japonês “*Chikara Tarou*” será voltado para um público-alvo específico, os quais são: i) crianças e jovens brasileiros/as interessados/as pela cultura, língua e/ou literatura japonesa; e, em especial, ii) crianças brasileiras descendentes de japoneses (*Nikkei*). De tal forma, assim como apresentamos anteriormente (seção 2.1), recomenda-se que o conto seja lido em voz alta, e o mesmo valerá para a nossa tradução.

A primeira razão pela qual direcionaremos a tradução do conto “*Chikara Tarou*” especialmente para crianças *nikkeis* se dá pela necessidade de contribuir com a restauração da cultura japonesa entre os descendentes no território brasileiro. Sabe-se que a maior comunidade japonesa fora do Japão encontra-se no Brasil. No entanto, tendo como fato que os valores culturais estão se perdendo cada vez mais de geração em geração, a maioria dos/das *nikkeis* estão se distanciando das origens de seus antepassados e isto é um fator que a nossa tradução visa contribuir para que não ocorra.

Em outras palavras, o propósito da tradução do conto “*Chikara Tarou*” será uma tentativa de incentivar o público-alvo a adquirir ou aumentar o interesse pela cultura e língua japonesa, e no caso dos/das *nikkeis*, a cultura e língua de seus ancestrais. Sendo assim, o público-alvo da tradução do conto será especialmente voltado para crianças brasileiras *nikkeis* e não-*nikkeis*. Quanto ao propósito da tradução, desejamos traduzir o conto “*Chikara Tarou*”, pois não existe nenhuma tradução para o português brasileiro, apenas para a língua inglesa.

Portanto, tomando como base as teorias citadas anteriormente (seção 3.1) e definidos o público-alvo e os propósitos da tradução do conto folclórico japonês “*Chikara Tarou*” (para o português brasileiro contemporâneo), adotaremos as estratégias: i) estrangeirizadora e ii) domesticadora (Venuti, 2004) equilibradamente, visando: i) proporcionar ao público-alvo maior imersão na língua e cultura do texto de partida (através de empréstimos lexicais e onomatopeias da língua de partida); e, ao mesmo tempo, ii) aproximá-los/las ao texto de chegada por meio de adaptações (em nível cultural) e reformulações (em nível estrutural) que, para Berman (2013), são necessárias diante da não-correspondência das estruturas de duas línguas distintas.

Adicionalmente, adotaremos notas de rodapé na tradução do conto para que os receptores tenham acesso aos significados dos léxicos estrangeiros adotados no texto de chegada e, assim, desencorajar possíveis estranhamentos.

Deste modo, realizar a alternância entre estrangeirização e domesticação no processo tradutório permite que o texto seja notado como realmente uma tradução, uma mistura de referências culturais e linguísticas, e não como um texto fluído que aparenta ter sido escrito diretamente pelo autor do original em outra língua. E assim, o objetivo de dar visibilidade ao/à tradutor/a poderá ser alcançado.

Um ponto que vale ressaltar é que a tradução do conto “*Chikara Tarou*” não se restringirá ou se baseará teoricamente na área da tradução literária. Como tradutor, utilizaremos nossos próprios recursos e conhecimentos para realizar o processo tradutório.

Para fazer uso das estratégias de Venuti (2004) identificamos no texto de partida: i) os aspectos linguísticos (como onomatopeias, expressões idiomáticas e características da língua japonesa); e os ii) aspectos culturais (como nomes próprios

de personagens, costumes e comida), os quais comentaremos posteriormente (seção 4.2).

Ao ter esses aspectos como relevantes, empregaremos no texto de chegada empréstimos de termos japoneses (como nomes dos personagens, comida e objetos), seja pela necessidade de transpassar o valor cultural representado pelo termo emprestado, ou seja pelo fato de a língua de chegada “não possuir nenhum termo que equivalha àquele que aparece no texto original.” (SAKAMOTO, 2012 *apud* BAKER, 2003, p.20).

Como exemplo, existe o termo ‘*Kawaii*’, fofo/a em português, que é bastante popular e adotado entre brasileiros/as fãs da cultura pop japonesa devido à bagagem cultural expressiva que possui.

Desta forma, ao partir do pressuposto de que as línguas portuguesa e japonesa possuem ortografias distintas, encontramos durante o processo tradutório o que é chamado por Sakamoto (2012) de problema de transliteração ortográfica, neste caso, dos empréstimos lexicais. Para reforçar, Sakamoto denomina que “Quando o texto original inclui nomes ou termos específicos da língua de origem, a primeira questão que se coloca é como mencionar essas palavras na língua de chegada.” (SAKAMOTO, 2012, p.18).

Assim sendo, diante do par linguístico japonês-português brasileiro, fazer um empréstimo lexical do texto de partida para o texto de chegada requer inevitavelmente que haja uma transliteração dos caracteres japoneses para o alfabeto romano (*romaji* em japonês). No entanto, para isso também foi necessário definir qual estilo de romanização utilizar, pois, para Sakamoto (2012), a língua japonesa possui três modelos de romanização: i) o *Hepburn* (*Hebon-shiki*); ii) o japonês (*Nihon-shiki*); e iii) o *Kunrei* (*Kunrei-shiki*).

Para exemplificar, o autor translitera o nome do teatro tradicional japonês, *Nou* (能), para os três tipos de romanização mais conhecidos, sendo ‘Noh’ (*Hepburn*), ‘Nō’ (*Hepburn* e *Nihon-shiki*) e ‘Nô’ (*Nihon-shiki* e *Kunrei-shiki*). Para elucidar, quando a letra “u” sucede a vogal “o”, o “u” se torna um prolongamento da vogal “o”, ou seja, se pronuncia como um segundo “o”. (Exemplo: *Nou* = [Noo]). Percebe-se, portanto, que cada modelo oculta o “u” de diferentes formas, causando a perda do prolongamento da vogal, que é uma característica importante da língua

japonesa, pois existem certas palavras que, dependendo, se tiver um prolongamento ou não, podem ter significados diferentes. Por exemplo: i) ‘*Senshu*’ significa ‘Jogador’; e ii) ‘*Senshuu*’ significa ‘Semana passada’.

Por este motivo, não adotamos nenhum dos três modelos de romanização mencionados anteriormente. Não obstante, Sakamoto (2012) apresenta um quarto modelo de romanização pouco comum, mas que seria a romanização mais equivalente à língua japonesa. Ou seja, diferentemente dos outros modelos, este não oculta características essenciais da língua japonesa, as quais podem mudar não somente a pronúncia, mas também o sentido da palavra. O termo em japonês para ‘teatro tradicional japonês’ no silabário *Hiragana* se escreve (のう), onde ‘の’ representa a sílaba ‘no’ e ‘う’ representa a vogal ‘u’, portanto, a grafia ‘*Nou*’ seria a romanização mais equivalente e é a que adotamos neste trabalho e na tradução.

O **título** do conto (*Chikara Tarou*) e as **onomatopeias** (como ‘*Poro Poro*’, ‘*Ogyaa Ogyaa*’, ‘*Dosshin Dosshin*’, etc), de acordo com o conceito adotado de estrangeirizar, manteremos estes no texto de partida, pois: i) o título representa um valor fundamental para a narrativa do conto; e ii) diante da proposta da tradução é importante mostrar e ensinar ao público-alvo as onomatopeias japonesas, as quais estão incorporadas no idioma. Porém, ainda que as onomatopeias sejam mantidas na tradução, necessitamos reorganizá-las e padronizá-las para tornar a narrativa mais fluída e dinâmica.

As **imagens** presentes no texto de partida possuem um papel muito importante para o conto, pois elas não só complementam o que está sendo contado na história (inclusive, às vezes, trazem informações adicionais que não estão explícitas no texto), como também estimulam a criatividade do/da leitor/a. Portanto, diante desses aspectos visuais, a tradução também manterá esse aspecto do texto de partida, de forma a encorajar a leitura (e releitura) e o aprendizado (principalmente se lido por ou para crianças). Em nível de conhecimento, visto que a escrita japonesa do texto de partida está no sentido vertical (ver página 22), as imagens foram dispostas de forma a se encaixarem com os textos. No entanto, devido ao fato de a tradução estar escrita no português brasileiro no sentido horizontal, será preciso adequar a escrita de forma que se adapte com as imagens sem interferir um com o outro (na medida do possível).

Outro aspecto identificado no conto “*Chikara Tarou*” foi o fato de o protagonista ser muito direto, chegando ao ponto de ser até “arrogante”. Tal aspecto pode despertar certo desinteresse ou indiferença para o público-alvo brasileiro. Portanto, optamos, através da estratégia domesticadora de Venuti (2004), adaptar sutilmente a forma como o personagem fala ou interage com outros/as personagens, como uma forma de humanizá-lo, isto é, de dar características humanas. E assim, fazer o/a leitor/a sentir mais afeição ou simpatia pelo *Chikara Tarou*, criando assim o efeito de identificação entre texto e leitor.

Quanto às falas dos/das personagens, o texto de partida utiliza as aspas da língua japonesa (「 」). Ou seja, mantê-las na tradução causaria enorme estranhamento para o público-alvo. Portanto, convertemos as aspas japonesas em travessão, que é o sinal mais usado para indicar diálogos na literatura.

Por fim, partindo do pressuposto de que os diálogos não devem soar estranhos ou incoerentes para o/a leitor/a, traduziremos de forma que possibilite uma leitura prazerosa, fato este que será percebido, principalmente, se o conto for lido em voz alta.

4. TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

4.1. TEXTO DE PARTIDA E DE CHEGADA

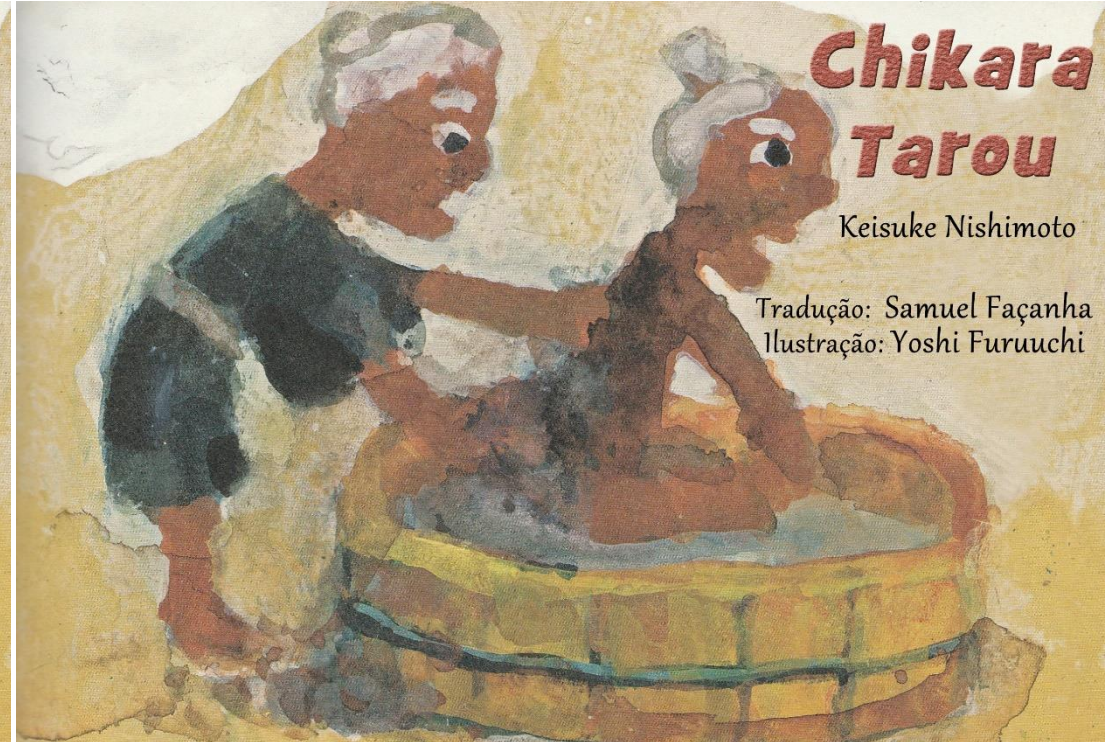
Colocaremos aqui lado a lado o conto “*Chikara Tarou*” e sua tradução para o português brasileiro de forma a facilitar a leitura e a análise da tradução. Para tanto, utilizamos o programa Photoshop para manipular as imagens do texto de partida e os textos da tradução do conto, de forma a possibilitar uma harmonia entre ambos.



長谷川彰・文
古内ヨシ・絵

ちからたろう

むかしむかし、あるところに、
おじいさんとおばあさんが、
すんでいました。
二人は、たいそうびんぼうだったので、
毎日毎日、朝早くから夜おそくまで、
はたらきつづけていました。
ある日のこと、おじいさんが
おばあさんにいいました。
「なあ、ばあさまや。はたらきすぎて、
わしらのからだは、すみみたいに、
まっ黒けじゃ。たまには、
ふろにでも入ろうかの。」
「じいさまや、それはいい。
ひさしぶりに、たまったあかを
おとしましょう。」
おじいさんとおばあさんは、さっそく
ふろをわかして、かわりばんこに
せなかをごしごし、こすりあいました。



Chikara Tarou

Keisuke Nishimoto

Tradução: Samuel Façanha
Ilustração: Yoshi Furuuchi

Era uma vez um casal de velhinhos que morava em algum lugar distante. E, por serem muito pobres, trabalhavam dia e noite. Então, certo dia, o *jii-chan*¹ disse para a *baa-chan*².

– Ô, minha senhora, temos trabalhado tanto que mais parecemos carvão de tão sujos. De vez em quando temos que tomar um banho de *ofuro*³, a senhora não acha? – perguntou *jii-chan*.

– Ô, meu senhor, seria ótimo. Pela primeira vez em muito tempo vamos tomar um belo banho para tirar essas manchas de barro. – respondeu *baa-chan*.

Imediatamente esquentaram a água do *ofuro* e, alternadamente, esfregaram e esfregaram as costas um do outro.

1- Jii-chan é uma forma de tratamento carinhosa, usada por descendentes nipo-brasileiros, para Avô ou homem mais velho.

2- Baa-chan é uma forma de tratamento carinhosa, usada por descendentes nipo-brasileiros, para Avó ou mulher mais velha.

3- Ofuro é um tipo de banheira usada para tomar banho.



ぼろ ぼろ ぼろ
 ぼろ ぼろ ぼろ
 いっぱいあかが出て、見るまに、
 あかの山やまができました。
 「なあ、ばあさまや。わしらこの年としでは、
 もう子どもは、さずからんじやろうから、
 このあかで、赤子あかこを作つくってみようかの。」
 二人ふたりは、赤子あかこをこしらえました。
 作つくっていると、おじいさんもおばあさんも、
 ほんとうの子こどものような気がしてきました。
 そのばんのことでした。
 あかの赤子あかこがとつぜん、
 おぎやあー おぎやあー
 と、大きな声こえでなきだしたのです。
 「あんれ、まあ！ あかの赤子あかこが、
 ほんとの赤子あかこになった。」
 おじいさんとおばあさんは、だきあつて
 よろこびました。



Poro! Poro!⁴ Poro!
 Poro! Poro! Poro!

Era tanto barro caindo no chão que, num piscar de olhos, uma montanha se formou.

– Ô, minha senhora, já que nessa idade a gente não pode mais ter filhos, por que a gente não faz um boneco com o barro?

E assim os dois começaram a modelar e a modelar.

Ao finalizarem, tiveram a estranha sensação de que o boneco parecia um garoto de verdade.

Pouco tempo depois naquela mesma noite:

– Ogyaaa!⁵ Ogyaaa! – inesperadamente ouvia-se o boneco chorando aos berros.

– Meu Deus! Virou uma criança de verdade! – disse baa-chan surpresa.

E então a nova família se abraçou comemorando de felicidade.



さっそく、おばあさんが、おかゆをたいて
たべさせると、赤子はなんばいもおかわりをしました。
そして、ふしぎなことに赤子は、
一ばいたべると、一ばい分だけ
二ばいたべると、二ばい分だけ

からだがぐんぐん、

大きくなっていました。

大きくなった赤子は、

おじいさんとおばあさんにいました。

「おらに、百かんのてつぼうをくれ。」

おじいさんとおばあさんは、
びっくりしました。

でも、かわいい子どものたのみなので、
村のかじやにたのんで、てつぼうを
作ってもらいました。

百かんのてつぼうがはこばれてくると、

赤子は、かた手でかると、
もちあげました。



Em seguida, *baa-chan*, como se fosse caso de vida ou morte, correu para esquentar o *okayu*⁶ para servir o bebê, que, ao sentir o cheiro de comida, parou de chorar.

O bebê comeu e repetiu várias vezes até que, para a surpresa dos novos pais, começou a cantar.

– *Meu lanchinho, meu lanchinho!*

Vou comer, vou comer!

Pra ficar fortinho, pra ficar fortinho!

E crescer, e crescer!

De repente, como se a canção que recitara fosse mágica, o bebê de barro começou a crescer e a crescer.

Agora grande, vozeou suas primeiras palavras.

– *Jii-chan, Baa-chan*, por favor, eu quero um *tetsubou*⁷ tão pesado quanto um cavalo, por favor, eu quero!

Embora confusos, eles não podiam recusar o pedido de seu filho tão *kawaii*⁸ e imediatamente pediram ao ajudante da vila que fosse ao ferreiro local para forjar o melhor e mais pesado bastão de ferro já feito.

Na manhã seguinte, o rapaz, realizando a quase impossível tarefa de carregar o bastão de puro ferro, retornou. O garoto de barro, ansioso ao ver que chegara seu presente, ergueu o bastão maciço com apenas uma mão como quem levantava uma pluma.

6- Okayu é um tipo de mingau feito de arroz.

7- Tetsubou é um tipo de Bastão ou barra de ferro grosso usado para lutar.

8- Kawaii é um adjetivo que significa fofo, precioso, carinhoso, charmoso, meigo, etc.



おじいさんもおばあさんも村の人も、
みんなおどろいてしまいました。

「ひやつ、なんとという力もちだ！」

そこでみんなは、この赤子を

ちからたろうと

よぶように

なりました。



Admirados diante de tal
façanha, seus pais e o ajudante
exclamaram:

– Minha nossa! Que garoto
forte!

E assim passaram a chamá-
lo de *Chikara⁹ Tarou¹⁰*.

Poucos dias depois,
em sua inquietude,
Chikara se
dirigiu a
seus pais.

– Eu preciso sair
em uma jornada
para testar minhas
forças. Se cuidem,
jii-chan e *baa-chan*.

*Dosshin! Dosshin!*¹¹ *Dosshin!*

Dosshin! Dosshin! Dosshin!

O chão tremia enquanto *Chikara Tarou* partia em sua
jornada usando seu *tetsubou* como se fosse uma bengala.

Atravessando montanhas e vales, seguiu e seguiu em frente
até que, em seu caminho, se cruzou com um grandalhão cujo
passatempo predileto era quebrar pedras grandes.

*Gatchin! Gatchin!*¹² *Gatchin!*

Gatchin! Gatchin! Gatchin!

– Meu nome é *Ishikko Tarou*¹³ e eu sou o mais forte do Japão! –
convencido, disse o rapaz enquanto destroçava uma rocha enorme
em sua frente.

Obstinado, *Chikara Tarou* retrucou:

– Ora, eu também sou o mais forte do Japão!

– Então está decidido! – exclamaram ao mesmo tempo. – Vamos
fazer uma disputa para saber quem é o mais forte!

11- *Dosshin Dosshin* é a onomatopeia que representa o som de passos pesados.

12- *Gatchin Gatchin* é uma onomatopeia que representa o som de coisas duras quebrando. Neste caso, pedras.

13- *Ishikko* significa Pedra. Portanto, *Ishikko Tarou* significa Garoto de Pedra.

9- *Chikara* significa força ou poder.
10- *Tarou* pode significar filho ou garoto.

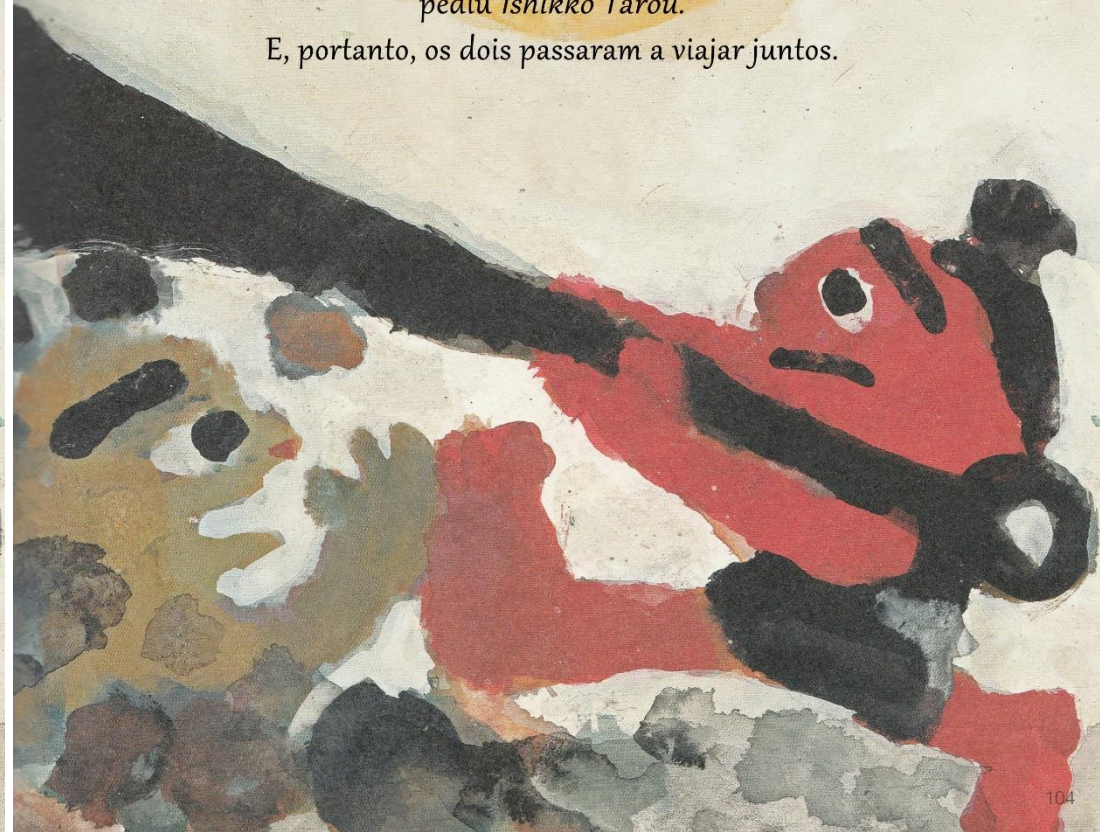
*百かん...「かんはむかし」の重さの単位。

「かんが三・七五キログラムくらいで、百かんは三百七十五キログラムくらいのものである。」

Ishikko Tarou agarrou uma pedra enorme e a lançou contra o jovem *Chikara*, que, em contrapartida, com seu *tetsubou*, rebateu a pedra de volta, acertando a cabeça do grandalhão. Em seguida, *Ishikko*, irritado, se inclinou e avançou deferindo uma cabeçada de pedra no *Chikara Tarou*. Determinado a vencer, ele resistiu ao ataque e agarrou o *Ishikko* pela nuca e girou e girou, e então o arremessou para os céus acima das nuvens. Em seguida, caiu rodopiando como um pião, até que bateu contra o chão exatamente onde estavam as pedras que quebrara.

– Você venceu! Por favor, deixe-me ser seu companheiro de viagem. –
pediu *Ishikko Tarou*.

E, portanto, os dois passaram a viajar juntos.



石つこたろうは、大きな岩をつかんで、
ちからたろうになげつけました。
ちからたろうは、その岩をてつぼうで
がつんと、うちかえました。
すると、岩は石つこたろうの頭に、ごちんと、
ぶつかりました。
おこった石つこたろうは、こんどは石頭を下げて、
とっしんしてきました。
ちからたろうも、まけてはいません。石つこたろうの
首ねっこをむんずとつかむと、ぶんぐるふりまわして、
空にむかつてなげました。
石つこたろうは、くもの上まで、とんでいきました。
そして、こまみたいに、くるくるまわりながら
おちてきて、どしんと岩のなかに
うまつてしまいました。
「おらのまけじゃ。どうか、
おまえのけらいにしてくれ。」
石つこたろうは、たのみました。



Atravessando montanhas e vales, os dois seguiram e seguiram em frente até que, em seu caminho, cruzaram com outro grandalhão que carregava um *Odou*¹⁴ em cima da cabeça.

– Meu nome é *Midou*¹⁵ *Tarou* e eu sou o mais forte do Japão!

Obstinados, os dois viajantes retrucaram ao mesmo tempo:

– Ora, nós também somos os mais fortes do Japão!

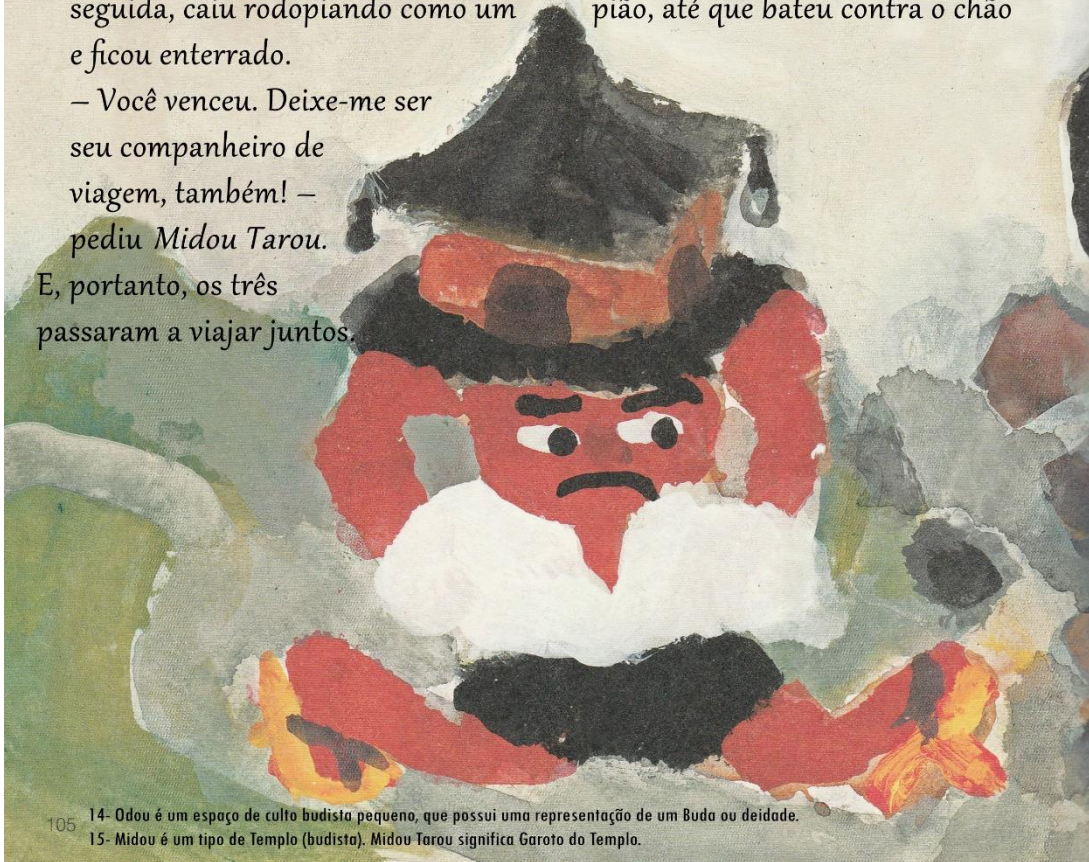
Para começar, *Ishikko* desafiou *Midou* para uma luta, mas foi facilmente arremessado para longe.

– Agora é minha vez. – disse *Chikara Tarou* que logo o suspendeu no ar e girou e girou, e então o arremessou para os céus acima das nuvens. Em seguida, caiu rodopiando como um pião, até que bateu contra o chão e ficou enterrado.

– Você venceu. Deixe-me ser seu companheiro de viagem, também! – pediu *Midou Tarou*.

E, portanto, os três passaram a viajar juntos.

ちからたろうと石つこたろうが、山こえ谷こえずんずんいくと、※ おどろをかついだ大男に出会いました。「おらは日本一の力もち、みどうたろうだ。」
ふたり
二人もまげずに、いいました。
「なんの、おらたちこそ日本一。」
さいしよに、石つこたろうが
みどうたろうにくみつきましたが、
かんたんになげとばされてしまいました。
「こんどは、おらがあいてだ。」
ちからたろうは、みどうたろうを
もちあげると、ぶんぐるふりまわして、
空にむかつてなげました。
みどうたろうは、くもの上まで
とんでいきました。
そして、こまみたいに、くるくるまわりながらおちてきて、
どしんと土の中になまってしまいました。
「おらのまげじゃ。どうか、おまえのけらいにしてくれ。」
みどうたろうは、たのみました。



14- Odou é um espaço de culto budista pequeno, que possui uma representação de um Buda ou deidade.

15- Midou é um tipo de Templo (budista), Midou Tarou significa Garoto do Templo.

Atravessando montanhas e vales, os três seguiram e seguiram em frente até que chegaram a uma vila deserta.

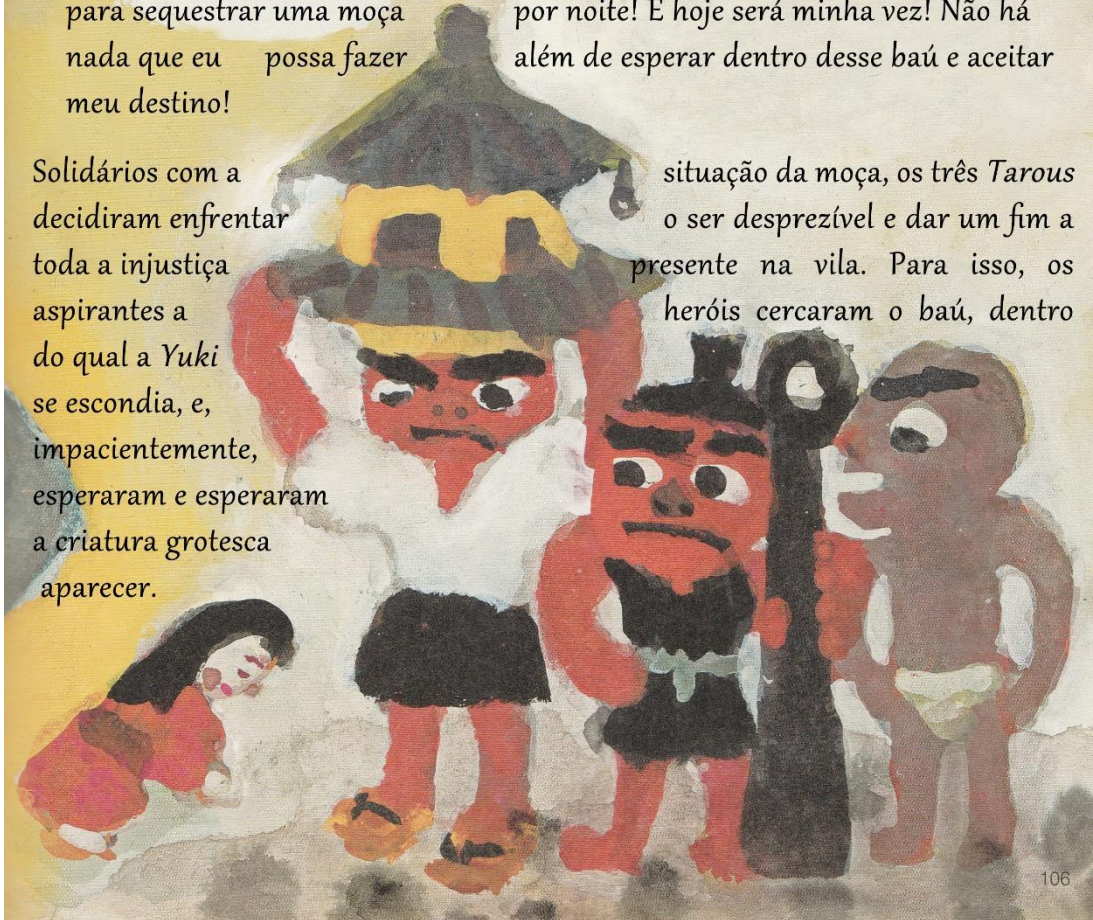
– Para onde foi todo mundo? – pensaram enquanto adentravam a vila. Andaram e andaram, mas nenhuma alma era vista, até que, subitamente, ouviram o choro de uma moça vindo de dentro de uma casa enorme de um senhor rico. Os três viajantes, desconfiados, entraram e se depararam com uma linda moça aos prantos. Ao perguntarem seu nome e o que aconteceu, a moça triste respondeu com voz de choro.

– Meu nome é Yuki. Estou assim porque, todas às noites, um monstro vem à vila para sequestrar uma moça por noite! E hoje será minha vez! Não há nada que eu possa fazer além de esperar dentro desse baú e aceitar meu destino!

Solidários com a situação da moça, os três decidiram enfrentar o ser desprezível e dar um fim a toda a injustiça aspirantes a do qual a Yuki se escondia, e, impacientemente, esperaram e esperaram a criatura grotesca aparecer.

situação da moça, os três Tarous o ser desprezível e dar um fim a presente na vila. Para isso, os heróis cercaram o baú, dentro

三人たろうが、山こえ谷こえずんいくと、人っこ一人いない、さびしい村にたどりつきました。「みんな、どこにいったのだろう?」そう思いながら歩いていると、ちようじやどんのやしきの中から、むすめのなき声が聞こえてきました。わけをきくと、むすめがなきながら、話しました。「まいばん、ばけものがむすめを一人ずつ、たべにくるのです。今夜は、わたしのばんなので、なかもちの中に入って、まっていなければなりません。」かわいそうに思った三人たろうは、ばけものをたいじすることにしました。三人たろうは、むすめのかわりになかもちの中に入って、ばけものがくるのを、今か今かと、まっていました。



Era por volta da meia noite quando podia-se escutar passos estrondosos se aproximando cada vez mais.

*Nosshi! Nosshi!*⁶ *Nosshi!*

Nosshi! Nosshi! Nosshi!

– Eu cheguei! Onde está a moça? – uivou o monstro. – Onde está a moça?!

Ao quebrar a porta no terceiro uivo, alguém saiu de dentro da casa.

– Seu monstro insolente! Eu serei seu oponente! – rugiu bravamente *Ishikko* enquanto, já inclinado, avançava em direção à fera selvagem dando uma cabeçada de pedra. Contudo, inabalável, a criatura não se moveu um centímetro.

Após a tentativa falha de *Ishikko Tarou*, o monstro asqueroso, ao abrir a boca fedorenta, o agarrou facilmente e o engoliu.

Desta vez, *Midou Tarou*, com seu templo budista em cima da cabeça, saiu de dentro da casa como se estivesse voando.

– Seu comedor de capim! Este será o seu fim! – vozeou *Midou* que, sem hesitar, largou seu templo e agarrou com força a perna do monstro.

Contudo, imperturbável, a criatura não se moveu um centímetro.

Após a tentativa falha de *Midou Tarou*,

o monstro ardiloso, ao

abrir sua boca fedorenta,
o agarrou facilmente
e também o engoliu.

16- Nosshi Nosshi é outra onomatopeia que representa o som de passos pesados.

真夜中をすぎたころ、ばけものが
のっしのっしと、やってきました。

むすめはどこじゃ！ むすめはどこじゃ！

ばけものが、ながもちのふたをあけました。

「ばけものめ、おらがあいてだ。」

さいしよに、石つこたろうが

石頭を下げてとっしんしました。

でも、ばけものは、びくともしません。

石つこたろうをかんとんにつかまえて、

ぺろっと、のみこんでしまいました。

つぎに、みどうたろうが、

ながもちからとびだしました。

「ばけものめ、おらがあいてだ。」

みどうたろうは、ばけもの足に、

がきつと、くみつきました。

でも、ばけものは、びくともしません。

みどうたろうをかんとんにつかまえて、

ぺろっと、のみこんでしまいました。

※ながもち……まものや、ものを入れる、ふたのついた長方形のほこ。



さいごに、ちからたろうが、ながもちからとびだしました。

「ばけものめ、おらがあいてだ。」

ちからたろうは、てつぼうでばけもののはらを、ちからたろうは、ぎゃあーと、ひめいをあげて、

するとばけものは、ぎゃあーと、ひめいをあげて、

石つこたろうとみどうたろうをはきだし、

しんでしまいました。

「ちからたろうさま、ありがとうございました。

あなたは村のおん人です。どうかわたしのむすめを

よめにして、いつまでも村にいてください。」

ちようじゃどんにたのまれた、

ちからたろうは、むすめを、

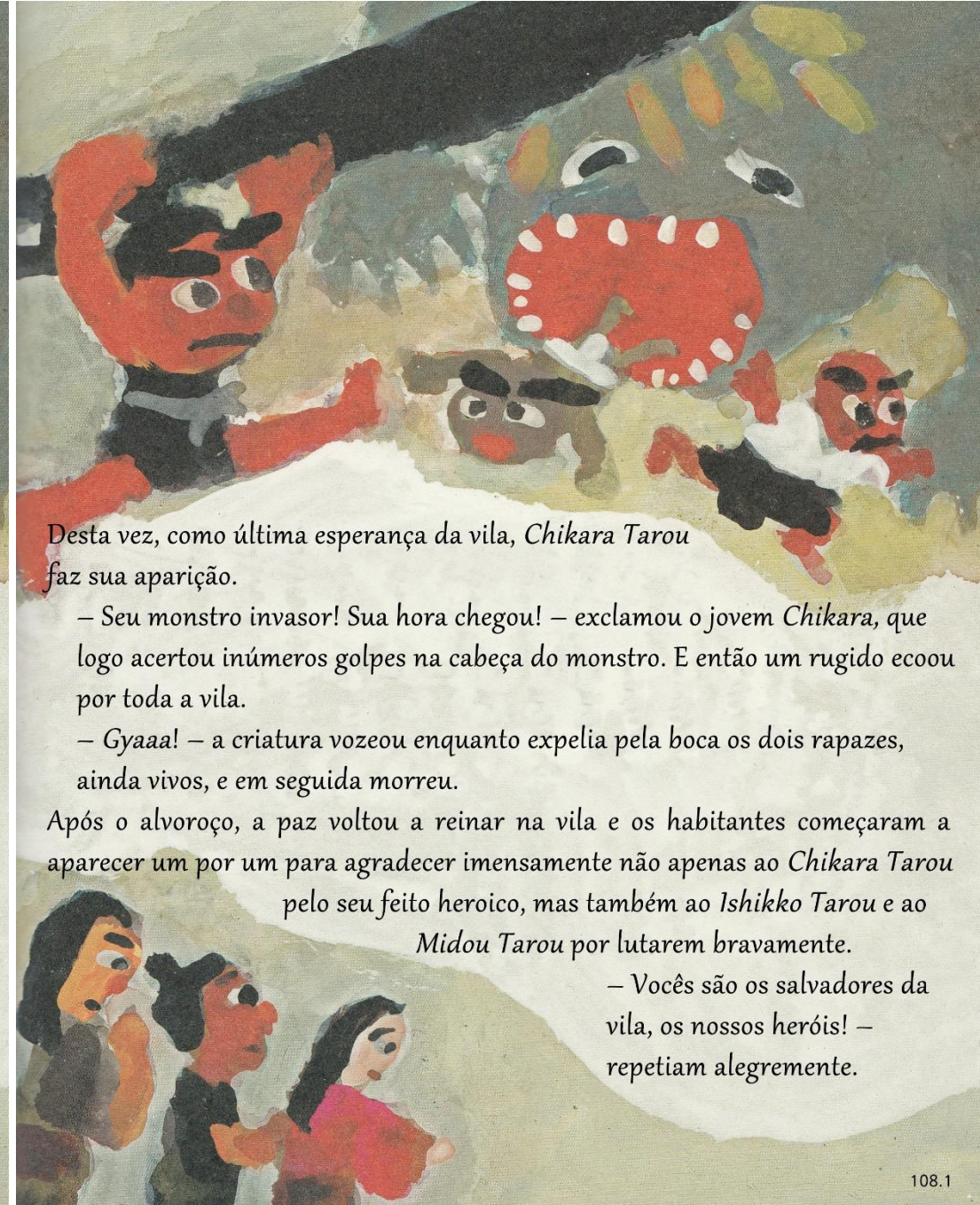
よめにもらうことにしました。

それから、ちからたろうは

おじいさんとおばあさんを村によんで、

いつまでもしあわせにくらしました。

めでたし、めでたし。



Desta vez, como última esperança da vila, *Chikara Tarou* faz sua aparição.

– Seu monstro invasor! Sua hora chegou! – exclamou o jovem *Chikara*, que logo acertou inúmeros golpes na cabeça do monstro. E então um rugido ecoou por toda a vila.

– Gyaaa! – a criatura vozeou enquanto expelia pela boca os dois rapazes, ainda vivos, e em seguida morreu.

Após o alvoroço, a paz voltou a reinar na vila e os habitantes começaram a aparecer um por um para agradecer imensamente não apenas ao *Chikara Tarou* pelo seu feito heroico, mas também ao *Ishikko Tarou* e ao *Midou Tarou* por lutarem bravamente.

– Vocês são os salvadores da vila, os nossos heróis! – repetiam alegremente.



さいごに、ちからたろうが、ながもちからとびだしました。

「ばけものめ、おらがあいてだ。」

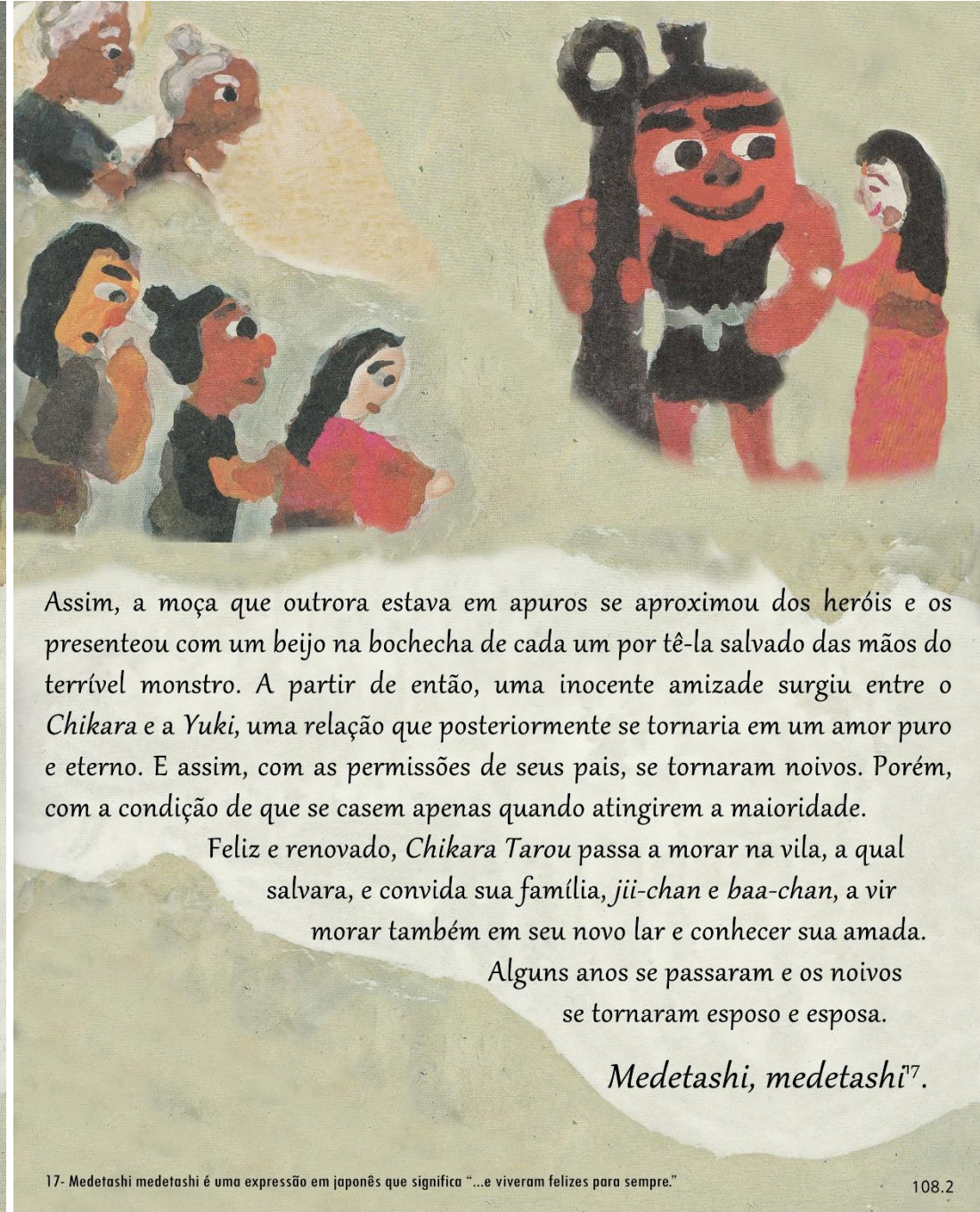
ちからたろうは、てつぼうでばけもののはらを、力ちからいっぱいなぐりました。

するとばけものは、ぎゃあーと、ひめいをあげて、石いしつこたろうとみどうたろうをはきだし、しんでしまいました。

「ちからたろうさま、ありがとうございます。あなたは村むらのおん人じんです。どうかわたしのむすめをよめにして、いつまでも村むらにいてください。」

ちようじゃどんにたのまれた、ちからたろうは、むすめを、よめにもらうことにしました。

それから、ちからたろうはおじいさんとおばあさんを村むらによんで、いつまでもしあわせにくらしました。めでたし、めでたし。



Assim, a moça que outrora estava em apuros se aproximou dos heróis e os presenteou com um beijo na bochecha de cada um por tê-la salvo das mãos do terrível monstro. A partir de então, uma inocente amizade surgiu entre o Chikara e a Yuki, uma relação que posteriormente se tornaria em um amor puro e eterno. E assim, com as permissões de seus pais, se tornaram noivos. Porém, com a condição de que se casem apenas quando atingirem a maioridade.

Feliz e renovado, Chikara Tarou passa a morar na vila, a qual salvara, e convida sua família, *jii-chan* e *baa-chan*, a vir morar também em seu novo lar e conhecer sua amada.

Alguns anos se passaram e os noivos se tornaram esposo e esposa.

*Medetashi, medetashi*¹⁷.

4.2. COMENTÁRIOS

Este capítulo tem como objetivo expor as dificuldades, incertezas, complexidades e soluções encontradas antes, durante e após o processo tradutório do conto japonês “*Chikara-Tarou*” para o português brasileiro. Diante de vários caminhos possíveis, as escolhas tradutórias, assim como proposto no projeto de tradução, foram baseadas na alternância entre as abordagens estrangeirizadora e domesticadora de Venuti (2004).

Desta forma, complementaremos aqui os comentários através de exemplos comparativos entre as duas línguas trabalhadas, os quais disponibilizaremos trechos do texto de partida da seguinte forma: **a. Japonês** (no sentido horizontal); **b. Transliteração** (*roomaji*); e, em seguida, o **c. Sentido Literal**⁶; depois, a **d. Tradução Oficial**⁷. Decidimos dispor os exemplos de tal forma – principalmente as traduções literais do japonês para o português brasileiro – com o intento de possibilitar o acesso à língua japonesa àqueles que possuem pouco ou nenhum conhecimento do japonês, tendo como pressuposto de que o japonês ainda é uma língua “periférica” no meio em que este trabalho está sendo proposto. Assim, essa estratégia abrirá mais espaço para possíveis discussões, questionamentos e/ou revisões acerca das abordagens e as soluções encontradas, como também soluções que possam não ter sido apresentadas no projeto tradutório.

Após ler o conto “*Chikara Tarou*”, o primeiro questionamento foi: traduzir ou não o **título**? Então, procuramos suas definições no dicionário bilíngue Japonês-Português: “*Chikara* significa força, energia” e “*Tarou* quer dizer garoto, menino”. Contudo, as opções em português não foram satisfatórias, pois sentimos que, ao traduzir, o valor cultural seria perdido. Portanto, como foi proposto no projeto de tradução, decidimos não traduzir o título em japonês, visto que o propósito principal da tradução é o de trazer certos elementos linguísticos e culturais do texto de partida para o público-alvo.

⁶ Como proposto no Modelo Jerônimo, a tradução literal é o processo de traduzir em nível linguístico, objetivando somente a fidelidade à letra, sem se importar com o contexto; sentido denotativo.

⁷ Entende-se por tradução oficial as soluções do tradutor adotadas no texto de chegada do conto “*Chikara Tarou*”.

As línguas japonesa e portuguesa são distintas uma da outra, seja em nível ortográfico, estrutural, gramatical ou lexical. Um bom exemplo disso é a ordem dos elementos da oração na língua portuguesa, a qual é composta por Sujeito, Verbo e Objeto (SVO), enquanto que a ordem no japonês é Sujeito, Objeto e Verbo (SOV). Ou seja, essa inversão do Objeto e Verbo nas duas línguas implica a necessidade de reformulação da estrutura para tornar a tradução mais fluente e, conseqüentemente, não causar estranhamento para o público-alvo.

Essa não-correspondência estrutural das línguas japonesa e portuguesa foi, portanto, uma das maiores dificuldades encontradas durante todo o processo de tradução. Para exemplificar, seguem três orações em japonês e *romaji*, e sua tradução oficial (**a qual foi reduzida em uma oração**) e seu sentido literal (o qual será exposto, desta vez, de acordo com a estrutura oracional do japonês para comparar à estrutura do português adotada na tradução oficial).

(1)

a. Japonês:

Trecho 1: “石っこたろうは、大きな岩をつかんで、ちからたろうになげつけました。”

Trecho 2: “ちからたろうは、その岩をてつぼうでがつんと、うちかえしました。”

Trecho 3: “すると、岩は石っこたろうの頭に、ごちんと、ぶつかりました。”

b. Transliteração:

Trecho 1: “*Ishikko Tarou wa, ooki na iwa wo tsukande, Chikara Tarou ni nagetsukemashita.*”

Trecho 2: “*Chikara Tarou wa, sono iwa wo tetsubou de gatsun⁸ to, uchikaeshimashita.*”

Trecho 3: “*Suru to, iwa wa Ishikko Tarou no atama ni, gochin⁹ to, butskarimashita.*”

⁸ *Gatsun* é uma onomatopeia que representa o som de algo batendo com força.

⁹ *Gochin* também é uma onomatopeia que representa o som de algo batendo com força.

c. Sentido Literal

(estrutura do japonês):

Trecho 1:

“*Ishikko Tarou*, grande pedra **agarrou**, *Chikara Tarou* no **lançou**.”

Trecho 2:

“*Chikara Tarou*, essa pedra tetsubou com **boom**, **devolveu rebatendo**.”

Trecho 3:

“Ao fazer isso, pedra *Ishikko Tarou* na cabeça, “**boom**”, **acertou**.”

d. Tradução Oficial

(estrutura do português):

“***Ishikko Tarou* agarrou uma pedra enorme e a lançou contra o jovem *Chikara*, que, em contrapartida, com seu *tetsubou*, rebateu a pedra de volta, **acertando** a cabeça do grandalhão.**”

A partir desses exemplos se torna notável que as estruturas das línguas japonesa e portuguesa são distintas. No mais, reduzimos as três orações do texto de partida em apenas uma oração na tradução oficial para tornar a leitura menos travada e mais fluída.

No momento das primeiras leituras do conto “*Chikara Tarou*”, percebemos que sua narrativa está escrita de forma direta, objetiva ou, digamos, “sem rodeios”, possivelmente pelo fato de serem características da língua japonesa. Esse estilo de escrita, contudo, não é comumente utilizado no português, pois “a escrita do português costuma embelezar e exagerar as coisas um pouco. Portanto, se o/a

tradutor/a não “der uma enfeitada nas palavras”, o texto alvo soará tedioso e menosprezado e não criará impacto algum¹⁰.” (VIEIRA, 1982, p.152).

Tendo como base que toda e qualquer tradução, principalmente a literária, é um processo criativo e não mecânico, optamos por utilizar no texto de chegada uma escrita mais familiar, impactante e, de certa forma, mais detalhada com o intento de despertar o interesse do público-alvo através de uma leitura mais fluída.

(2)

a. Japonês:

“百かんのてつぼうがはこばれてくると、赤子は、
かた手でかるがると、もちあげました。”

b. Transliteração:

“*Hyakkan no tetsubou ga hakobarete kuru to, akago wa, kata te de karugaru to, mochiagemashita.*”

c. Sentido Literal:

“Ao retornar carregando o *tetsubou*¹¹, o bebê o levantou facilmente com uma mão.”

d. Tradução Oficial:

“Na manhã seguinte, o rapaz, **realizando a quase impossível tarefa de carregar o bastão de puro ferro**, retornou. O garoto de barro, ansioso ao ver que chegara seu presente, ergueu o **bastão maciço com apenas uma mão como quem levantava uma pluma.**”

(3)

a. Japonês:

“さっそく、おばあさんが、おかゆをたいてたべさせる。。。 ”

¹⁰ Tradução nossa de: “*Portuguese ones tend to decorate and exaggerate things a little. Therefore, if the translator does not “add a little spice to the basic ingredients,” the target text will sound flat and understated and will create no impact at all.*”

¹¹ Devido a não correspondência lexical e o valor cultural, o termo ‘*Tetsubou*’ foi mantido na tradução. *Tetsubou* é um tipo de bastão de ferro grande e pesado. Arma típica do Japão antigo.

b. Transliteração:

“*Sassoku, Obaa-san ga, okayu wo taite tabesaseru to...*”

c. Sentido Literal:

“Imediatamente, a avó esquentou o mingau de arroz e, ao fazê-lo comer...”

d. Tradução Oficial:

“Em seguida, *baa-chan*, **como se fosse caso de vida ou morte**, correu para esquentar o *okayu*¹² para servir o bebê, que, ao sentir o cheiro de comida, **parou de chorar.**”

A partir dos exemplos, ao comparar as traduções literais (c.) e as oficiais (d.), percebemos que há uma diferença notável entre os tamanhos das frases. Ou seja, optamos por “embelezar” consideravelmente esses e outros trechos para uma leitura mais “impactante”, como afirma Vieira (1982), e emocionante para cativar o público-alvo infantil.

No **exemplo (2)**, o termo ‘rapaz’, que se refere ao ajudante da vila, não está presente no exemplo (a.), mas está presente na tradução oficial (d.) porque a frase original foi traduzida em duas partes, e o termo “rapaz” permaneceu na primeira parte.

Optamos por tal forma para que a tradução pudesse soar mais impactante e detalhada e, por isso, houve um aumento no número de palavras. Já no **exemplo (3)**, por exemplo, não está explícito que o bebê estava chorando, porém pode-se interpretar desta forma, pois, na narrativa, ele tinha acabado de chorar ao ganhar vida momentos antes.

Ademais, embora o conto não apresente características textuais que marcam o **tempo** – apenas o **espaço**, Japão –, as imagens do conto revelam que a história se passa no Japão antigo. Outro fator que comprova isso é o fato de o conto japonês ser de natureza folclórica. Graças às imagens foi possível definir o tempo e

¹² *Okayu* é um tipo de mingau feito de arroz para bebês.

o espaço e então traduzir de forma mais consciente, neste caso, domesticando. Por exemplo, no conto “*Chikara Tarou*”, há um trecho em que o jovem *Chikara* pede aos seus pais-avôs um *tetsubou* de “100 *kan*”¹³.

(4)

a. Japonês:

“「おらに、百かんのてつぼうをくれ。」”

b. Transliteração:

“「Ora ni, *hyakkan* no *tetsubou* wo kure.」”

c. Sentido Literal:

“– Me deem um *tetsubou* de 100 *kan*.”

d. Tradução Oficial:

“– *Jii-chan*¹⁴, *Baa-chan*¹⁵, por favor, eu quero um *tetsubou* tão pesado quanto um cavalo, por favor, eu quero!”

À primeira vista, considerou-se traduzir 100 *kan* por 375 kg, porém, por ser um número quebrado, escolhemos traduzi-lo como ‘tão pesado quanto um cavalo’, pois um cavalo pode pesar de 380 kg a 1.000 kg. Essa foi a solução encontrada e que é condizente com a época em que a história ocorre. Seria inverossímil optar, por exemplo, por “tão pesado quanto um carro”, visto que a narrativa se passa no Japão antigo.

Além disso, percebe-se que a tradução oficial (d.) possui informações adicionais que vão além do real sentido do texto de partida. No conto original, como abordamos anteriormente (seção 3.2), o protagonista, *Chikara Tarou*, é um personagem simples e, às vezes, até arrogante, características que o tornam pouco cativante. Por esse motivo, acrescentamos ‘por favor’ duas vezes na frase para tentar humanizá-lo, conforme já foi mencionado no presente trabalho.

¹³ *Kan* é a unidade de peso usada antigamente no Japão. 100 *kan* equivale a aproximadamente 375 kg.

¹⁴ *Jii-chan* é uma forma de tratamento carinhosa, usada por descendentes nipo-brasileiros, para avô ou homem idoso.

¹⁵ *Baa-chan* é uma forma de tratamento carinhosa, usada por descendentes nipo-brasileiros, para avó ou mulher idosa.

Além dessa adaptação, domesticamos outro termo devido à necessidade de humanizar os personagens. O termo é mencionado na parte em que os personagens *Ishikko Tarou* e *Midou Tarou* perdem a disputa contra o personagem *Chikara Tarou* e eles o imploram para que possam se tornar ‘*Keraï*’ do *Chikara*. Segundo o dicionário eletrônico “*Jsho*”, o termo significa ‘servo’, ou seja, é uma palavra um pouco incomum para ser propagada para o público-alvo infantil da tradução. A solução encontrada foi, portanto, ‘companheiro de viagem’. Essa escolha tradutória, além de dar uma leveza no contexto, tornando-os mais amigáveis, passa bons valores ao/à leitor/a.

(5)

a. Japonês:

“「おらのまけじゃ。どうか、おまえのけらいにしてくれ。」
みどうたろうは、たのみました。”

b. Transliteração:

“「*Ora no make ja. Douka, omae no keraï ni shite kure.*」
Midou Tarou wa, tanomimashita.”

c. Sentido Literal:

“– Você venceu! Deixe-me ser seu **servo!** – pediu *Midou Tarou.*”

d. Tradução Oficial:

“– **Você venceu. Deixe-me ser seu companheiro de viagem, também!** – pediu *Midou Tarou.*”

As **onomatopeias** têm um papel muito importante na língua japonesa, pois a língua “[...] possui a tradição de uma ampla utilização de onomatopeias na fala e na escrita – na língua portuguesa seu número é bem mais reduzido.” (FONSECA, 2011). Elas estão presentes no cotidiano da vida dos/das japoneses/as, principalmente nos mangás e contos literários.

Segundo Luyten (2002), existem quatro tipos de categorias de onomatopeias, sendo: i) *giseigo*, que imitam vozes/sons humanos ou de animais; ii) *giongo*, que imitam sons ouvidos (que são as onomatopeias usadas no português);

iii) *gitaigo*, ou *mímesis*, que representam estados ou condições de seres animados ou inanimados e a natureza; e, por último, iv) *gijogo*, que representam sentimentos ou emoções humanas. Deste modo, a partir das categorias propostas por Luyten (2002), foi possível analisar e concluir que as onomatopeias presentes no conto “*Chikara Tarou*”, podem ser classificadas como ‘*giongo*’, pois todas representam sons ouvidos.

Uma característica interessante que percebemos ao observar alguns contos folclóricos japoneses é que existem duas formas de aplicar onomatopeias: i) separadas de orações, aqui também referida como **Onomatopeias Separadas (OS)**; e ii) inseridas em orações, aqui também referida como **Onomatopeias Inseridas (OI)**. O conto “*Chikara Tarou*” não é uma exceção, pois ambos os modelos estão presentes no decorrer da narrativa. Assim como as (OS), percebemos que as (OI) proporcionam um efeito sonoro (dinâmico) ao ler a onomatopeia em voz alta. No entanto, a diferença entre os dois modelos é que as (OI), quando antecedem o verbo da oração, enfatizam esse verbo. Ao retornar ao **exemplo (1)**, é possível perceber nas Orações 2 e 3 dois exemplos de onomatopeias inseridas e enfatizando os verbos que vem depois: *gatsun* (*uchikaesu*, em português ‘devolver’) e *gochin* (*butsukaru*, em português ‘acertar’).

Para ilustrar, seguem outros exemplos de como as onomatopeias são empregadas no texto de partida do conto “*Chikara Tarou*”.

(6) Onomatopeia Inserida em oração (*gakitto*):

a. Japonês:

“「ばけものめ、おらがあいてだ。」みどうたろうは、ばけものの足に、*がきっと*、*くみつきました*。”

b. Transliteração:

“「Bakemono me, ora ga aite da.」 *Midou Tarou wa, bakemono no ashi ni, gakitto, kumitsukimashita.*”

c. Sentido Literal:

“ 「 Monstro, eu sou seu oponente. 」 O Midou Tarou, *gakitto*, *agarrou* com força a perna do monstro.”

d. Tradução Oficial:

“– Seu comedor de *capim*! Este será o seu *fim*! – vozeou *Midou* que, sem hesitar, largou seu templo e *agarrou* com força a perna do monstro.”

(7) Onomatopeia Separada de oração:

a. Japonês:

“ぽろ ぽろ ぽろ
ぽろ ぽろ ぽろ”

b. Transliteração:

“*Poró Poró Poró*
Poró Poró Poró”

c. Sentido Literal:

“*Poró Poró Poró*
Poró Poró Poró”

d. Tradução Oficial:

“***Poró! Poró! Poró!***
Poró! Poró! Poró!”

O **exemplo (6)** indica que ‘*gakitto*’ é uma (OI) dentro do texto corrido. No entanto, posto que esse tipo de onomatopeia inserida em uma oração é um elemento linguístico exclusivo da língua japonesa, em alguns casos optamos por não traduzir (OI), ou seja, foram ocultadas para evitar estranhamentos.

Não obstante, com o intuito de não perder totalmente esse elemento linguístico do japonês, foi possível converter algumas das (OI) presentes no conto para o formato da (OS) do **exemplo (7)**. Para compreender melhor, seguem exemplos de um apagamento e de uma conversão de formato de onomatopeia.

(8) Sonoro:

a. Japonês:

“ちからたろうは、どっしんどっしんとてつぼうをつにして、力だめしのたびに出かけていきました。”

b. Transliteração:

“*Chikara Tarou wa, Dosshin Dosshin*¹⁶ *to tetsubou wo tsue ni shite, Chikara dameshi no tabi ni dekakete ikimashita.*”

c. Sentido Literal:

“O *Chikara Tarou, Dosshin Dosshin*, ao usar o *tetsubou* como bengala, partiu na jornada para testar sua força.”

d. Tradução Oficial:

“*Dosshin! Dosshin! Dosshin!*

Dosshin! Dosshin! Dosshin!

O chão tremia enquanto *Chikara Tarou* partia em sua jornada usando seu *tetsubou* como se fosse uma bengala.”

(9) Enfático e Sonoro:

a. Japonês:

“おじいさんとおばあさんは、さっそくふろをわかして、かわりばんこにせなかを *ごしごし*、*こすりあ* *いました*。”

b. Transliteração:

“*Ojii-san to obaa-san wa, sassoku ofuro*¹⁷ *wo wakashite, kawaribanko ni senaka wo Goshi Goshi*¹⁸, *kosuraimashita.*”

¹⁶ *Dosshin Dosshin* é uma onomatopeia que representa o som de passos pesados.

¹⁷ *Ofuro* é um tipo de banheira japonesa usada para tomar banho.

¹⁸ *Goshi Goshi* representa o som de esfregar repetidamente.

c. Sentido Literal:

“O avô e a avó, imediatamente esquentaram a água do *ofuro*, e alternadamente, *Goshi Goshi*, **esfregaram** as costas um do outro.”

d. Tradução Oficial:

“Imediatamente esquentaram a água do *ofuro* e, alternadamente, **esfregaram e esfregaram** as costas um do outro.”

No **exemplo (8)**, a onomatopeia ‘*Dosshin Dosshin*’ deixou de ser uma (OI) e se tornou uma (OS). Isto é, utilizamos como base o formato do **exemplo (7)** para desagregá-la da oração e, também, para manter uma única padronização das onomatopeias no texto de chegada. É importante, mencionar também que a onomatopeia do **exemplo (8)** não enfatizou verbo algum, mas ainda assim proporciona o aspecto sonoro dos passos pesados do protagonista *Chikara Tarou*.

Já no **exemplo (9)**, a onomatopeia ‘*Goshi Goshi*’, antecedendo o verbo ‘*kosuraimashita*’ (esfregou), serviu o propósito de enfatizá-lo e de dinamizar a oração através do aspecto sonoro da onomatopeia. Embora a onomatopeia tenha sido ocultada no texto de partida, optamos por repetir o verbo ‘**esfregar**’ duas vezes para tentar passar esse aspecto sonoro da onomatopeia na tradução.

Quanto às **expressões idiomáticas** (ou idiomatismos), a única encontrada no conto “*Chikara Tarou*” foi pronunciada pelo protagonista no momento em que estava comendo. Ao traduzi-la literalmente, notamos que, embora houvesse uma correspondência de sentido na língua portuguesa, a expressão não soava dinâmica nem divertida para crianças.

Desta forma, a expressão foi adaptada a uma cantiga popular brasileira para trazer uma proximidade ao linguajar de crianças brasileiras *nikkeis* e não-*nikkeis*, como uma forma de dinamizar e tornar a leitura mais divertida.

(10)

a. Japonês:

“赤子はなんばいもおかわりをしました。
 そして、ふしぎなことに赤子は、
 一ぱいたべると、一ぱい分だけ
 二はいたべると、二はい分だけ”

b. Transliteração:

“*Akago wa nanbai mo okawari wo shimashita.*
Soshite, fushigi na koto ni Akago wa,
Ippai taberu to, ippai bun dake
Nihai taberu to, nihai bun dake”

c. Sentido Literal:

“...o bebê repetiu várias vezes. Então, o bebê disse algo estranho:
 – Se eu como uma tigela, cresço uma vez.
 Se eu como duas tigelas, cresço duas vezes.”

d. Tradução Oficial:

“O bebê comeu e repetiu várias vezes até que, para a surpresa dos novos pais, começou a cantar.
 – Meu lanchinho, meu lanchinho! Vou comer, vou comer! Pra ficar fortinho, pra ficar fortinho! E crescer, e crescer!”

Portanto, a expressão idiomática do texto de partida foi descaracterizada e re-caracterizada no texto de chegada como uma cantiga popular brasileira. Pois, além de a solução tradutória passar a mensagem da expressão idiomática do texto de partida, ela atende o objetivo de divertir e aproximar ao linguajar de crianças brasileiras *nikkeis* e não-*nikkeis*.

Para reforçar a escolha tradutória, Kurihara et al. (2007) oferece uma versão diferente da mesma canção em seu livro didático “*Progressive, Curso Básico de Japonês*”, que ensina a conjugar os três tipos de verbos existentes na língua japonesa. Ou seja, a solução tradutória encontrada é uma forma de fazer as crianças aprenderem tal cantiga que possui diferentes versões educativas.

Tabela 1:

歌いましょう！		<i>Utaimashou!</i> (Vamos cantar!)	
うつる → った	むぶぬ → んだ	<i>u tsu ru → tta</i>	<i>mu bu nu → nda</i>
く → いた	ぐ → いた	<i>ku → ita</i>	<i>gu → ita</i>
す → した		<i>su → shita</i>	
eru → eta	iru → ita	eru → eta	iru → ita
くる → きた	する → した	<i>kuru → kita</i>	<i>suru → shita</i>
いく → いった	いく → いった	<i>iku → itta</i>	<i>iku → itta</i>

Ao longo da narrativa do texto de chegada, há falas que se repetem ao longo do texto. Portanto, optamos por manter essas repetições de certas falas ao aproximar o estilo da tradução ao do texto de partida. E, no caso das falas, foi possível fazer um jogo de rimas. Pode-se perceber esse jogo de rimas nos **exemplos (6), (11) e (12)**.

(11)

a. Japonês:

“ 「ばけものめ、おらがあいてだ。」 ”

b. Transliteração:

“ 「*Bakemono me, ora ga aite da.* 」 ”

c. Sentido Literal:

“– Monstro, eu sou seu oponente.”

d. Tradução Oficial:

“– Seu monstro **invasor!** Sua hora **chegou!**”

(12)

a. Japonês:

“ 「ばけものめ、おらがあいてだ。」 ”

b. Transliteração:

“ 「*Bakemono me, ora ga aite da.* 」 ”

c. Sentido Literal:

“Monstro, eu sou seu oponente.”

d. Tradução Oficial:

“– Seu monstro **insolente!** Eu serei seu **oponente!**”

Como foi abordado no projeto de tradução, seguimos a finalidade de estrangeirizar certos **aspectos culturais**, fazendo **empréstimos lexicais** do texto de partida. Para isso, os separamos em quatro tipos de empréstimos: i) Comida (*Okayu*); ii) Objetos (*Tetsubou*, *Ofuro*, *Odou*); iii) Adjetivo (*Kawaii*); e iv) Nomes dos/das personagens (*Chikara Tarou*, *Ishikko Tarou* e *Midou Tarou*).

Primeiramente, encontramos apenas um tipo de **comida** no conto “*Chikara Tarou*”. Se chama ‘*Okayu*’ e é um tipo de mingau feito de arroz que faz parte da alimentação de bebês e crianças japonesas. Ainda que exista uma correspondência lexical de ‘*Okayu*’ no Brasil (mingau de aveia), optamos por estrangeirizar o termo na tradução, devido ao arroz ser um dos alimentos mais básicos e importantes na vida dos/das japoneses/as. Por isso, a solução encontrada para reproduzir essa referência cultural foi manter a palavra ‘*Okayu*’ na tradução.

No caso dos **objetos**, pôde ser traduzido ‘*Nagamochi*’ por ‘baú’ devido à existência de um correspondente lexical no português. ‘*Ofuro*’ não foi traduzido por ser uma palavra que já está incorporada na língua portuguesa. Já os objetos ‘*Tetsubou*’, e ‘*Odou*’ foram mantidos na tradução por não terem correspondentes lexicais no português, pois são referências culturais. ‘*Tetsubou*’ é um bastão grande de ferro usado no Japão nos tempos antigos, enquanto ‘*Odou*’ é um tipo de Templo Budista que só existe no Japão.

Quanto ao **adjetivo** ‘*Kawaii*’, mesmo havendo uma correspondência no português (fofo/a), seguimos a intenção de estrangeirizá-lo, por ser um termo bastante difundido e popular entre descendentes e fãs da cultura pop japonesa no

Brasil. Desta forma, manter a palavra não causaria tanto estranhamento diante do público-alvo específico.

(13)

a. Japonês:

“でも、**かわいい**子どものたのみなので～”

b. Transliteração:

“*Demo, **kawaii** kodomo no tanomi na no de ...*”

c. Sentido Literal:

“Mas, por ser um pedido de uma criança **fofa** ...”

d. Tradução Oficial:

“... eles não podiam recusar o pedido de seu filho tão **kawaii** ...”

Mantivemos os **nomes dos personagens**, como apresentados no texto de partida, porque possuem um valor cultural muito grande para a narrativa do conto. A decisão baseou-se no fato de que os nomes descrevem as características pessoais dos personagens. Por exemplo, “*Chikara*” significa “Força” e “*Tarou*” significa “Garoto”, ou seja, o protagonista *Chikara Tarou* é um garoto incrivelmente forte; *Ishikko Tarou* (literalmente Garoto Pedra) gosta de quebrar pedras com suas próprias mãos; e, por fim, *Midou Tarou* (literalmente Garoto Templo) que segura um templo budista com as mãos levantadas acima de sua cabeça.

Embora a proposta da tradução do conto “*Chikara Tarou*” seja de estrangeirizar através de empréstimos lexicais do texto de partida, adaptamos dois nomes de personagens, os quais, na verdade, são formas de tratamento para avô e avó (ou “velhinho e velhinha”). No entanto, o autor não dá nomes a esses personagens, apenas formas de tratamento, portanto pode-se tomá-los como se fossem seus nomes. Essas formas de tratamento são empregadas no conto de três formas diferentes: i) *Baa-sama-ya* e *Jii-sama-ya* (usados entre o casal de idosos); ii) *Baa-sama* e *Jii-sama* (usado pelo *Chikara Tarou*); e iii) *Obaa-san* e *Ojii-san* (usado pelo narrador).

Deste modo, visto que o público-alvo principal são crianças brasileiras *nikkeis* e não *nikkeis*, optamos por adaptar e padronizar esses nomes de acordo com as formas de tratamento carinhosas utilizadas entre descendentes de japoneses no Brasil. Sendo “*Baa-chan*” e “*Jii-chan*” (literalmente ‘vovózinha’ e ‘vovôzinho’).

(14)

a. Japonês:

“「じいさまもばあさまも元気でな。」”

b. Transliteração:

“「*Jii-sama mo Baa-sama mo genki de na.*」”

c. Sentido Literal:

“Vovó e vovô, fiquem bem.”

d. Tradução Oficial:

“Se cuidem, *jii-chan* e *baa-chan*.”

No texto de partida, o personagem principal, *Chikara Tarou*, nasce de forma mágica a partir da ‘sujeira’ esfregada dos corpos do casal de velhinhos. Então, surgiu um questionamento. Como traduzir um termo tão genérico como ‘*Aka*’ que, segundo dicionários, pode ter inúmeras traduções? (‘Sujeira, poeira, lixo, imundície, fuligem, barro, lama, etc’) eram as principais entradas no dicionário.

Ao observar a imagem da primeira página do conto “*Chikara Tarou*”, percebemos que eles estão esfregando uma substância preta de seus corpos, a qual se acumula no chão ao lado. Ou seja, a cor está indicando que pode ser fuligem ou carvão. A partir dessa dedução, consideramos traduzir literalmente a expressão “*Aka no Akago*¹⁹”, que pode significar, segundo a cor da substância presente na imagem, “Bebê de fuligem” ou “Bebê de carvão”. Contudo, a imagem da segunda página invalida as opções ‘fuligem’ e ‘carvão’, pois, quando o bebê ganha vida, a cor dele já não é mais preta, e sim um tom de vermelho escuro. Ou seja, não há como ter certeza do que o protagonista é realmente feito, possibilitando, assim, diferentes interpretações.

¹⁹ *Akago* significa bebê. No entanto, hoje em dia se usa mais o termo *Aka-chan*.

No entanto, essa cor avermelhada do bebê pode estar atrelada diretamente ao ideograma japonês (赤) – ‘vermelho’ em português – que compõe o termo ‘bebê’ em japonês (赤 = *aka*, こ = *go*, 赤こ = *akago*). Possivelmente, os/as japoneses/as interpretam de tal forma porque os bebês nascem cobertos de sangue. Isto é, a palavra ‘*akago*’ pode ser traduzida literalmente por ‘criança vermelha’.

Não obstante, tendo como fato a cor da pele do bebê, optamos por traduzir o termo ‘*aka*’ por ‘barro’, visto que, de todas as possíveis traduções, o barro é a substância que mais se aproxima da cor da pele do bebê. Outro fator que contribuiu para essa decisão foi o fato de o termo ‘barro’ ter um valor significativo, pois há vertentes que acreditam que os seres humanos vieram do barro. E, segundo o conto, pode-se interpretar que o *Chikara Tarou* foi modelado à forma de um boneco a partir do barro e ganhou vida misteriosamente. Deste modo, escolhemos por traduzir ‘*Aka no akago*’ como ‘Boneco de barro’.

Quanto aos **costumes**, há uma característica predominante da sociedade japonesa presente no conto “*Chikara Tarou*”. Se trata da ideologia machista²⁰, a qual define a superioridade do homem em relação ao sexo oposto e, no conto, há uma personagem, que é a filha de um senhor rico. Ao ler o conto, interpreta-se que essa personagem não tem tanto prestígio na narrativa, pois, além de fazer um papel de submissão, não foi lhe dado um nome, é chamada no conto apenas de ‘*Musume*’ (literalmente ‘filha’).

A personagem é praticamente considerada como um objeto, um troféu, pois a única importância dela seria o fato de ela ser o prêmio do herói, *Chikara Tarou*, por tê-la salvado do monstro. Ou seja, se torna possível interpretar que o papel dela no conto é o de elevar ou exaltar o herói. Esse cenário remete diretamente aos contos de fadas ocidentais onde princesas são retratadas como frágeis, passivas ou indefesas, sendo sempre salvas pelo protagonista, o herói, provavelmente um príncipe. E como a literatura infantil é uma das principais formas de passar conhecimentos a crianças pequenas, conceitos como estes sexistas acabam contribuindo para a desigualdade de gênero e a desvalorização da mulher, por exemplo.

²⁰ Este tema será abordado superficialmente, visto que não é o foco principal deste trabalho.

Sendo assim, tendo como pressuposto essa recorrência no conto “*Chikara Tarou*” e em outros contos literários, a tradução se propôs, também, a amenizar o elemento machista presente no conto – na medida do possível –, proporcionando, então, às crianças brasileiras *nikkeis* e não-*nikkeis* uma visão menos sexista da sociedade japonesa.

Para isso, o primeiro passo foi dar um nome à personagem. Optamos por nomeá-la por *Yuki* (literalmente ‘neve’), pois a personagem é branca como neve e porque o nome remete ao conto folclórico “*Yuki On’na*” muito popular no Japão.

(15)

a. Japonês:

“わけをきくと、**むすめ**がなきながら、話しました。

「まいばん、ばけものを一人ずつ、**たべ**にくるのです。
今夜は、わたしのばんなので、ながもちの中に入って、
まっていなければなりません。」

b. Transliteração:

“*Wake wo kiku to, Musume ga nakinagara, hanashimashita.*

「*Maiban, bakemono wo hitori zutsu, tabe ni kuru no desu. Kon’ya wa, watashi no ban na no de, nagamochi no naka ni haitte, matte inakereba narimasen.*」 ”

c. Sentido Literal:

“Ao perguntarem o motivo, a **moça** respondeu enquanto chorava.

– Todas as noites, um monstro aparece para **devorar** uma moça por noite. E já que hoje será minha vez, estou escondida dentro do baú esperando o inevitável.”

d. Tradução Oficial:

“Ao perguntarem seu nome e o que aconteceu, a moça triste respondeu com voz de choro.

– Meu nome é **Yuki**. Estou assim porque, todas às noites, um monstro vem à vila para **sequestrar** uma moça por noite! E hoje será minha vez! Não há nada que eu possa fazer além de esperar dentro desse baú e aceitar meu destino!”

Outra adaptação feita na tradução ocorreu no momento da narrativa em que os personagens *Chikara Tarou*, *Ishikko Tarou* e *Midou Tarou* ficam dentro do baú no lugar da *Yuki*. O motivo de domesticar esse trecho baseou-se no fato de os três *Tarou* serem grandes demais para caber juntos dentro de um baú. Isto é, na vida real isso seria fisicamente impossível. No entanto, é de conhecimento geral que nem sempre as leis da física se aplicam aos contos folclóricos. Ainda assim, mesmo que esses aspectos possam ser relevados na fantasia, optamos por traduzir de forma a tornar a situação mais verossímil.

(16)

- a. Japonês: “三人たろうは、**むすめ**のかわりに**ながもち**の中に入れて、ばけものがくるのを、今か今かと、まっていました。”
- b. Transliteração: “*San'nin Tarou wa, musume no kawari ni nagamochi no naka ni haitte, bakemono ga kuru no wo, ima ka ima ka to, matteimashita.*”
- c. Sentido Literal: “Os três *Tarou* **entraram dentro do baú** no lugar da *Yuki* e, impacientemente, esperaram o monstro vir. ”
- d. Tradução Oficial: “Para isso, os aspirantes a heróis **cercaram o baú**, dentro do qual a *Yuki* se escondia, e, impacientemente, esperaram e esperaram a criatura grotesca aparecer.”

Por fim, o final do conto “*Chikara Tarou*” traz um desfecho tipicamente machista, onde o herói salva a donzela em apuros, e então a moça é oferecida em casamento como um prêmio. É uma situação na qual a *Yuki* não tem voz nem poder de decisão, pois ela não se pronuncia, e a única menção dela no desfecho do texto de partida é quando seu pai oferece sua mão ao *Chikara Tarou*, o qual aceita de bom grado.

Deste modo, optamos, na tradução, por adaptar o desfecho da narrativa de forma a tentar não apenas amenizar esse aspecto sexista apresentado no texto de partida, mas também de humanizar o protagonista.

Portanto, foi feito todo um processo de recriação na parte final do texto de chegada para tornar a história mais verossímil e de acordo o objetivo da tradução, tornando assim um desfecho com mais palavras que o do texto de partida. Fator que resultou na necessidade de criar uma nova página para poder manter a formatação no novo texto sem interferir nas imagens. Consequentemente, a fim de manter uma padronização do aspecto visual na tradução, fizemos, também, uma recriação gráfica que acompanhasse a narrativa da nova e última página. E, para isso, realizamos um processo de montagem com algumas imagens do conto.

Eis o desfecho do texto de partida, sua transliteração, seu sentido literal e, por fim, a adaptação do tradutor no texto de chegada.

(17)

a. Japonês:

“「ちからたろうさま、ありがとうございます。あなたは村のおん人です。どうかわたしのむすめをよめにして、いつまでも村にいてください。」

ちうじゃどんにたのまれた、ちからたろうは、むすめを、よめにもらうことにしました。

それから、ちからたろうはおじいさんとおばあさんを村によんで、いつまでもしあわせにくらしました。めでたし、めでたし。”

b. Transliteração:

「*Chikara Tarou-sama, arigatou gozaimashita. Anata wa mura no onjin desu. Douka watashi no musume wo yome ni shite, itsu made mo mura ni ite kudasai.*」

Chouja Don ni tanomareta, Chikara Tarou wa, musume wo, yome ni morau koto ni shimashita.

Sorekara, Chikara Tarou wa ojii-san to obaa-san wo mura ni yonde, itsu made mo shiawase ni kurashimashita. Medetashi, Medetashi.”

c. Sentido Literal:

“– *Chikara Tarou-sama*, muito obrigado. Você é o salvador da vila. Por favor, **faça de minha filha sua esposa** e venha sempre à vila. – disse o pai da moça (O senhor rico da vila).

Então, o *Chikara Tarou* a fez sua esposa.

Depois disso, o *Chikara Tarou* chamou avô e avó para virem à vila e **viveram felizes para sempre.**”.

d. Tradução Oficial:

“Após o alvoroço, a paz voltou a reinar na vila e os habitantes começaram a aparecer um por um para agradecer imensamente não apenas ao *Chikara Tarou* pelo seu feito heroico, mas também ao *Ishikko Tarou* e ao *Midou Tarou* por lutarem bravamente.

– Vocês são os salvadores da vila, os nossos heróis!
– repetiam alegremente.

Assim, a moça que outrora estava em apuros se aproximou dos heróis e os presenteou com um beijo na bochecha de cada um por tê-la salvado das mãos do terrível monstro. **A partir de então, uma inocente amizade surgiu entre o *Chikara* e a *Yuki*, uma relação que posteriormente se tornaria em um amor puro e**

eterno. E assim, com as permissões de seus pais, se tornaram noivos. Porém, com a condição de que se casem apenas quando atingirem a maioridade.

Feliz e renovado, *Chikara Tarou* passa a morar na vila, a qual salvara, e convida sua família, *jii-chan* e *baa-chan*, a vir morar em seu novo lar e conhecer sua amada. Alguns anos se passaram e os noivos se tornaram esposo e esposa. **Medetashi, medetashi**²¹.”

Percebe-se, portanto, que o desfecho na tradução se tornou menos sexista, dando o poder de escolha a personagem *Yuki* de amar e se casar com o personagem *Chikara Tarou* por vontade própria, e não por uma obrigação imposta pelo pai; e também mais humanizado, concedendo ao protagonista a capacidade de ter sentimentos humanos e relações afetivas, tópico que é pouco explorado no texto de partida.

²¹ *Medetashi medetashi* é uma expressão em japonês que pode ser traduzida como “...e viveram felizes para sempre.”

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de Conclusão de Curso foi desenvolvido com o principal propósito de apresentar uma tradução comentada do conto folclórico japonês “*Chikara Tarou*” (2011), do autor *Keisuke Nishimoto*, cujo ato tradutório foi realizado de forma consciente de acordo com as teorias e abordagens apresentadas, e, assim, contribuindo com os Estudos da Tradução, especificamente, na área da tradução literária infantil japonesa. Além disso, também objetivamos divulgar a cultura japonesa através de contos folclóricos, muitos dos quais não possuem traduções para o português brasileiro, como uma forma de ampliar não apenas os estudos da tradução da língua e cultura japonesas, mas também de alcançar o público-alvo infantil descendentes e não-descendentes de japoneses.

Em primeiro lugar, realizamos uma pesquisa sobre o autor e os temas recorrentes em suas obras e coletâneas para então analisar o conto de acordo com aspectos extralinguísticos como público-alvo, propósito, tema principal, contexto e, também, a linguagem do conto. A partir disso, desenvolvemos o projeto de tradução, o qual abordou conceitos e estratégias que destacassem aspectos linguísticos e culturais presentes no texto de partida. Deste modo, o projeto de tradução baseou-se nos conceitos tradutórios de Berman (2013) e Venuti (2004) sobre estrangeirização, domesticação, invisibilidade e a ética do tradutor.

Por fim, após a realização da tradução e dos comentários, comprova-se a importância de pesquisar, analisar, questionar e refletir antes, durante e após a tradução e de delimitar seus objetivos de forma clara através de um projeto de tradução, tornando assim uma tarefa mais consciente, ética e justificada. Foi possível reafirmar, também, que traduzir é uma prática criativa e, ao mesmo tempo, ousada, onde o/a tradutor/a utiliza seus conhecimentos e ferramentas da melhor forma possível para criar pontes entre povos e culturas.

REFERÊNCIAS

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**: fundamentos de uma disciplina. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. 242 p.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Essays on Literary Translation**: Constructing Cultures. Londres: Multilingual Matters, 1998. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=9v_uEf9k280C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Where+are+we+in+Translation+Studies?&source=bl&ots=fOJlnS7-xq&sig=9e_bSwhWX1jf5Od0GKWImQELad8&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjPxePKxO3dAhWDE5AKHZe4BgkQ6AEwAXoECAgQAQ#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 04 10 2018.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2. ed. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. 200 p.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p.21-27, dez. 2012.

COMELLAS, Pere. Algumas reflexões sobre a tradução à letra segundo Berman. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, v. 9, p.152-167, jan. 2011.

FONSECA, Rafael. Tradução e adaptação de mangás: uma prática linguístico-cultural. **Tradterm**, Rio de Janeiro, v. 18, p.236-264, 4 dez. 2011.

KURIHARA, A. et al. **Progressive Nihongo Shokyu**: Curso Básico de Japonês. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 2007. 146 p. (3).

LUYTEN, Sonia. Onomatopéia e mímesis no mangá. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p.176-189, 28 fev. 2002.

MONTAGNE, P. DE F. **NARRATIVA POPULAR JAPONESA**: Conceituação e estrutura dos mukashi-banashi. [s.l.] Universidade de São Paulo - São Paulo, 2014.

NAMEKATA, M. H. O conto japonês Urashima Tarô: Uma análise sob o prisma do mito. **Revista Cerrados**, v. 7, n. 8, p. 71–80, 1998.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. 439 p.

NAMEKATA, M. H. **OS MUKASHI BANASHI DA LITERATURA JAPONESA**: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo. [s.l.] Universidade de São Paulo - São Paulo, 2011.

PETTER, C. Á. L. **TRADUZINDO TANUKI**: Análise da construção de contos folclóricos japoneses no ocidente sob uma perspectiva discursiva. [s.l.] Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, 2017.

SAKAMOTO, Mamiko. **As máscaras do Teatro Tradicional Japonês Nô**: A tradução em contexto de intercâmbio cultural e patrimonial. 2012. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução e Comunicação Multilíngue, Universidade do Minho, Braga, 2012.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A History of Translation. London/new York: Routledge, 2004. 353 p.

VIEIRA, Else. Some remarks on comparative stylistics applied to translation from english into portuguese. **Estudos Germânicos**, Belo Horizonte, v. 1, p.147-161, jul. 1982.

WANDERLEY, A. M. **Deta! O yōkai e as transformações das criaturas sobrenaturais japonesas**. [s.l.] Universidade de São Paulo - São Paulo, 2013.

Websites consultados:

Books from Japan. Disponível em: <<http://www.booksfromjapan.jp/authors/item/1135-keisuke-nishimoto>>. Acesso em: 20 set. 2018.

Chikara Tarou. Disponível em: <<http://imasan2014.com/tikara.html>>. Acesso em: 10 out. 2018.

EHONIZUMU. **Ehon no shoukai - Imae Yoshitomo.** Disponível em: <<http://blog.ehonizm.com/?eid=152>>. Acesso em: 10 out. 2018.

NISHIMOTO, K. **Senkou iin no goshoukai**. Disponível em: <<https://www.jxtg-group.co.jp/hanataba/awards/selector/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

School of Picture Books. Disponível em: <http://www.suzuki-syuppan.co.jp/p06/p06_02_2007.html>. Acesso em: 10 out. 2018.

STEFANY, P. **Terror Japonês**. Disponível em: <<https://terrorjapanese.wordpress.com/2014/03/16/5586/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

TERMO DE COMPROMISSO DE ORIGINALIDADE

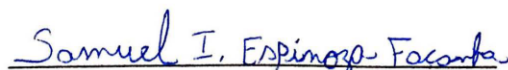
A presente declaração é termo integrante de todo trabalho de conclusão de curso (TCC) a ser submetido à avaliação da Coordenação do Curso de Tradução da UFPB como requisito necessário e obrigatório à obtenção do grau de bacharel em tradução.

Eu, [nome do aluno em maiúsculas], [número da identidade], na qualidade de aluno(a) da Graduação do Curso de Tradução da Universidade Federal da Paraíba, declaro, para os devidos fins, que:

- O Trabalho de Conclusão de Curso anexo, requisito necessário à obtenção do grau de bacharel em tradução pela Universidade Federal da Paraíba, encontra-se plenamente em conformidade com os critérios técnicos, acadêmicos e científicos de originalidade;
- O referido TCC foi elaborado com minhas próprias palavras, ideias, opiniões e juízos de valor, não consistindo, portanto **PLÁGIO**, por não reproduzir, como se meus fossem, pensamentos, ideias e palavras de outra pessoa;
- As citações diretas de trabalhos de outras pessoas, publicados ou não, apresentadas em meu TCC, estão sempre claramente identificadas entre aspas e com a completa referência bibliográfica de sua fonte, de acordo com as normas vigentes da ABNT;
- Todas as séries de pequenas citações de diversas fontes diferentes foram identificadas como tais, bem como as longas citações de uma única fonte foram incorporadas suas respectivas referências bibliográficas, pois fui devidamente informado(a) e orientado(a) a respeito do fato de que, caso contrário, as mesmas constituiriam plágio;
- Todos os resumos e/ou sumários de ideias e julgamentos de outras pessoas estão acompanhados da indicação de suas fontes em seu texto e as mesmas constam das referências bibliográficas do TCC, pois fui devidamente informado(a) e orientado(a) a respeito do fato de que a inobservância destas regras poderia acarretar alegação de fraude.

O (a) Professor (a) responsável pela orientação de meu trabalho de conclusão de curso (TCC) apresentou-me a presente declaração, requerendo o meu compromisso de não praticar quaisquer atos que pudessem ser entendidos como plágio na elaboração de meu TCC, razão pela qual declaro ter lido e entendido todo o seu conteúdo e submeto o documento em anexo para apreciação da Coordenação do Curso de Tradução da UFPB como fruto de meu exclusivo trabalho.

João Pessoa, 19/11/2018.


Samuel Isaac Espinoza Façanha