

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO  
LICENCIATURA EM LÍNGUA E LITERATURA JAPONESA

ÍTALO SILVA BERNARDES

**A ESTÉTICA DO TEMPO VERBAL EM *RASHŌMON***  
RELAÇÕES ENTRE A ESTILÍSTICA E A ESTRUTURAÇÃO DA LÍNGUA JAPONESA

BRASÍLIA

2016

ÍTALO SILVA BERNARDES

**A ESTÉTICA DO TEMPO VERBAL EM *RASHŌMON***  
**RELAÇÕES ENTRE A ESTILÍSTICA E A ESTRUTURAÇÃO DA LÍNGUA JAPONESA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras – Japonês da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do diploma de licenciado em Língua e Literatura Japonesa.

Orientador: Prof. Gabriel de Oliveira Fernandes

BRASÍLIA

2016

ÍTALO SILVA BERNARDES

**A ESTÉTICA DO TEMPO VERBAL EM *RASHŌMON***  
RELAÇÕES ENTRE A ESTILÍSTICA E A ESTRUTURAÇÃO DA LÍNGUA JAPONESA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras – Japonês da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do diploma de licenciado em Língua e Literatura Japonesa.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Gabriel de Oliveira Fernandes – Universidade de Brasília  
(Orientador)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Yuko Takano – Universidade de Brasília  
(Examinador)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Michele Eduarda Brasil de Sá – Universidade de Brasília  
(Examinador)

Aos competentes profissionais da docência que fizeram parte da minha formação, em especial ao professor Gabriel pela diligência e solicitude, e aos professores Anderson e Ludimila por fomentar o desafio de navegar pelos meandros da literatura com a acuidade que eles o fazem.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar e refletir a relação entre a representação do tempo na literatura japonesa e os tempos verbais em duas traduções para português do conto *Rashōmon*, originalmente escrita em japonês por Akutagawa Ryūnosuke. Pondera-se a representação do tempo nas peculiaridades da literatura japonesa, assim identificadas observando a gramática e o manuseio da linguagem na literatura a partir das proposições do teórico Shuichi Kato. Uma vez averiguada a aplicabilidade da teoria de Kato no conto de Akutagawa, procura-se estabelecer uma relação entre a estética e a estilística da língua, ou seja, entre a leitura enquanto construção do ambiente narrativo e as escolhas do autor acerca do tempos verbais, que se alternam na obra.

Palavras-chave: literatura japonesa; estética; tempo verbal; *Rashōmon*; Shuichi Kato.

## ABSTRACT

The present paper aims to analyse and reflect upon the relationship between the representation of time in Japanese literature and the alternation of verb tenses in two versions translated to Brazilian Portuguese of the short story *Rashōmon*, originally written in Japanese by Akutagawa Ryūnosuke. It ponders the representation of time within the peculiarities of Japanese literature, identified by observing the language's grammar and handling in literature through theorist Shuichi Kato's propositions. Once the applicability of Kato's theory on Akutagawa's short story can be ascertained, this paper aims to establish a relationship between aesthetics and the stylistics of the language. That is to say, between reading as a construction of the narrative environment and the choices made by the author on verb tenses that alternate in the work.

Keywords: Japanese literature; aesthetics; verb tense; *Rashōmon*; Shuichi Kato.

## SUMÁRIO

|   |       |
|---|-------|
| 1. INTRODUÇÃO                                 | pg.7  |
| 1.1. OBJETIVO GERAL                           | pg.9  |
| 1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS                    | pg.9  |
| 2. TEMPO E TEMPO VERBAL                       | pg.10 |
| 3. A LÍNGUA E A EXPRESSÃO LITERÁRIA JAPONESAS | pg.16 |
| 4. <i>RASHŌMON</i> , DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE   | pg.23 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS                       | pg.33 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS                 | pg.34 |
| 7. ANEXOS                                     | pg.36 |

# A ESTÉTICA DO TEMPO VERBAL EM *RASHŌMON*

## RELAÇÕES ENTRE A ESTILÍSTICA E A ESTRUTURAÇÃO DA LÍNGUA JAPONESA

### 1. INTRODUÇÃO

Parece ser inescapável a reflexão teórica na área da literatura vir acompanhada de um fazer crítico, seja quando lidamos com obras ou com teorias e abstrações desvinculadas de um objeto específico. É necessário considerar relevantes as suposições e afirmações feitas, e essa relevância recai sempre sobre uma sequência de escolhas, de fazer *esta* e não *aquela* constatação. Diante disso, ao fazermos qualquer proposição que busque refletir sobre os possíveis efeitos que uma obra pode ter, não parece sensato que ignoremos nossa visão subjetiva e concepção do tipo de satisfação que esperamos obter de uma obra enquanto a lemos: Eagleton afirma que esses pressupostos são de fato demarcadores de qualquer interpretação (EAGLETON, 2006. p. 23-24). Mesmo assim, algum recurso precisa prevalecer para que possa haver uma reflexão e um exercício teórico coerentes. A solução que nos parece mais segura é buscar a generalidade do texto, ou seja, “as convenções gerais e as maneiras de ver que poderiam ter governado os significados pretendidos pelo autor no momento de escrever”. (idem. p. 104). Seria impossível recuperar os pensamentos de Akutagawa Ryūnosuke ao escrever *Rashōmon*, em 1914, então identificar e analisar os possíveis resultados de uma obra acaba sendo uma atividade que culmina nas nossas impressões do que o autor poderia querer dizer, ou do efeito que percebemos e supomos que ele poderia estar querendo produzir.

Além disso, enquanto um fazer artístico que tem como principal ferramenta o uso da língua e da linguagem, a literatura se relaciona com as regras que ditam o funcionamento da língua. Em outras palavras, as ferramentas à disposição do autor variam conforme a língua em que escreve, e tal variedade só nos é compreensível caso exercitemos um contraste entre os idiomas e como eles se expressam. Assim, pode emergir em cada um o que há de singular e o que existe em comum nessas línguas e, por conseguinte, em suas literaturas. Como no título e doravante, para fazer referência à essas regras e peculiaridades sistêmicas da língua, ao invés de *gramática*, optou-se por utilizar os termos *estruturação da língua*, ou simplesmente *estruturação* (VALENTE; ALVES, 2009. p. 61) , partindo do pressuposto de que a língua em

funcionamento precede o conhecimento da gramática propriamente dita. Afetada por implicações dessa estruturação, decidiu-se por nomear *estilística* (CARVALHO, 2004), aqui compreendida como uma competência de um autor sobre a língua, de manuseio das palavras no fazer literário, sendo este manuseio outro elemento caro ao nosso estudo. Shuichi Kato é um importante teórico que concebeu algumas das peculiaridades da estilística presente na literatura japonesa, e denota, em sua teoria no livro *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, o surgimento de um *efeito estético* que emerge de uma estilística específica, que envolve a expressão do tempo verbal na língua japonesa. Por *efeito estético*, *efeito poético* ou apenas *estética*, Kato retifica um fenômeno que altera a percepção do ambiente narrativo, e busca provar a recorrência deste tipo de efeito, resultado da relação entre a estética e a estilística na literatura japonesa.

Depois de devidamente apresentada, calcamo-nos nesta teoria de Kato para analisar o conto *Rashōmon*, do escritor Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), verificando a aplicabilidade das proposições do teórico e debruçando-nos sobre suas implicações. Tanto o autor quanto sua obra, até onde se sabe, não constam nas proposições teóricas Kato sob a ótica de suas colocações acerca da estilística que envolve o tempo verbal, e o representante mais próximo da atualidade na linha do tempo traçada por ele em seu livro é Natsume Sōseki, autor que vem a se tornar mentor de Akutagawa. Em primeira instância, a escolha do conto *Rashōmon* se relaciona com as proposições de Kato na medida em que testamos e tentamos verificar possíveis aproximações ou distanciamentos entre a obra e a sugestão teórica do autor. Além disso, julgando como essencial o exercício de contraste para que possamos nos referir à literatura japonesa e suas peculiaridades com assertividade, foram escolhidas duas versões em português neste estudo, que são, segundo seus respectivos prefácios, traduções diretas do japonês para o português: a primeira de Madalena Cordaro e Junko Ota, contida no livro *Rashōmon e Outros Contos* (2008), e a segunda de Diogo Kaupatez, que consta em sua compilação de traduções intitulada *Contos Fantásticos* (2003). É profícuo constatar que *Rashōmon* é, além de título do primeiro livro, o primeiro conto em ambos, o que pode conferir status de destaque à obra em questão. Entrar simultaneamente em contato com o conto e com uma versão traduzida já faz com que a estilística envolta no tempo verbal se torne mais visível, e a escolha das traduções aqui apresentadas leva em conta, além do julgo de competência atribuído aos tradutores, a presença dos contos em livros inteiros dedicados ao mesmo autor. Entretanto, esta análise comparativa só será possível caso apresentemos e

ponderemos as proposições de Kato, que vem precedida neste documento de um outro contraste: a relação entre o tempo e sua representação na língua.

### 1.1. OBJETIVO GERAL

Identificar e analisar os possíveis efeitos poéticos de um recurso estilístico que envolve a percepção de temporalidade literária japonesa através da obra *Rashōmon*, de Akutagawa Ryūnosuke. Analisar como a literatura japonesa e sua sensibilidade podem ser demonstradas através deste efeito, que surgiria da alternância de tempos verbais, como identificado pela teoria de Shuichi Kato em *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, de 2011.

### 1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Contrastar as concepções de tempo japonesa e ocidental, refletindo acerca da manifestação do tempo na literatura.
- Avaliar os predicadores de ação (verbos) como portadores decisivos de carga demarcadora de tempo, estabelecer relações entre o tempo e sua expressão na narrativa.
- Apresentar e considerar o fenômeno estilístico identificado na linha do tempo sugerida por Shuichi Kato.
- Investigar a reincidência do contraste entre os tempos verbais em *Rashōmon*, de Akutagawa Ryūnosuke, e como isso afeta a percepção da obra.
- Desenvolver uma reflexão acerca de como a estética na literatura japonesa pode ser pensada a partir de uma teoria que leve em conta recursos estilísticos como a alternância dos tempos verbais e as características literárias das flexões de tempo verbal na língua japonesa.

## 2. TEMPO E TEMPO VERBAL

Para abordar mesmo que uma única obra da literatura japonesa e como ela se relaciona com o tempo e o tempo verbal, é útil que estabeleçamos um ambiente de contraste entre teorias que regem a literatura japonesa como um todo e as que tratam das expressões literárias europeias. Mesmo sem o estudo aprofundado prévio do fenômeno da literatura na Europa e suas implicações, conseguimos deduzir que, fosse possível traçar o perfil da “média” curricular de um membro da comunidade acadêmica na área de letras no Brasil, provavelmente este indivíduo estaria permeado de concepções e teorias oriundas majoritariamente da Europa, mesmo que de forma implícita.

Anterior à apresentação deste contraste, pretende-se refletir sobre como a influência das singularidades em cada cultura afeta a concepção do tempo. Essa questão também traz outra à tona: a própria definição de tempo, uma tarefa sem dúvida delicada e complexa, envolta em armadilhas acerca da cognição. A percepção do tempo emerge nos nossos pensamentos de uma forma menos tangível e direta do que um sentido como tato, por exemplo: enquanto o segundo parece pertencer a uma percepção mais direta da realidade, o primeiro desenvolve uma relação com o raciocínio mais próxima do “pensar” do que do “sentir”. Ciente dessa tautologia que envolve a definição do tempo, Benedito Nunes constata, em *O Tempo na Narrativa* (2003):

[...] não falta a nós uma compreensão prévia, em estado bruto, desse assunto, como a que temos a respeito desse e de tantos outros temas triviais que podem converter-se em questões filosóficas, a exemplo da linguagem, conhecida quando a praticamos e desconhecida quando a interrogamos (p.17).

Parece natural que, perante essa reflexão sobre o tempo, nos postemos munidos de ambos: uma atração semelhante à provocada por uma ontologia como em Heidegger<sup>1</sup> e da cautela necessária para que mantenhamos uma racionalidade que caiba à linguagem. Porém,

---

<sup>1</sup> “[...] quando perguntamos o que é “ser” nós nos mantemos numa compreensão do ‘é’ sem que possamos fixar conceitualmente o que significa esse ‘é’ [...] É a partir da claridade do conceito e dos modos de compreensão explícita nela inerentes que se deverá decidir o que significa essa compreensão do ser [...]” (p.31) *Ser e Tempo*, 15ª Edição. 2005.

mesmo que estas sensações fossem de fato compartilhadas por todos aqueles que já se debruçaram sobre as questões que envolvem conceituar e perceber tempo, seria impossível estabelecer uma cisão completa entre a percepção (que é eminentemente subjetiva) e as características culturais (portanto sociais e fruto do coletivo) que envolvem os universos cognitivos<sup>2</sup>. Se o tempo e a linguagem estiverem nesta categoria de objetos cotidianos embora potencialmente densos, como afirma Nunes, a forma como o tempo se manifesta dentro da linguagem com certeza herdar parte desta problemática. Isto quer dizer que uma análise literária que queira examinar essa manifestação, do tempo dentro da linguagem, terá de levar em conta a dicotomia cognição / cultura (subjetivo / coletivo) enquanto busca atenuar as relações entre os tempos externos e internos à linguagem literária.

Para que tal observação do tempo dentro da literatura possa ser ponderada, consideremos também certo deslocamento sofrido pela linguagem literária, onde emergem certas singularidades do texto escrito, que se afasta da linguagem usual assim como a poesia se distancia de um fonema para o *delivery*. Entretanto, afastar-se da língua falada por si só não caracteriza com sucesso a linguagem literária. Agrupá-la desta forma seria precipitado, posicionada então no mesmo bojo que todos os outros tipos textuais pelos quais a língua escrita pode se manifestar. Umberto Eco, em *Seis Passeios pelos bosques da ficção* (1994), estabelece um critério mais preciso para que essa cisão seja feita, observando uma característica do ato de leitura:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária [...] De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade.

(ECO, 1994, p.81)

Tal afirmação é mais bem-localizada no âmbito da teoria literária, pois leva em conta o papel do leitor no perfazimento da literatura, permitindo-nos assumir que a linguagem do texto literário, que Eco prefere tratar por obra de ficção, se desdobra (através da estilística proporcionada pelo manuseio da linguagem) para “causar” algo no leitor, seja certa emoção, ou uma reação de impacto, ou algo que reverbere nas experiências deste leitor, que apresenta

---

<sup>2</sup> Anterior à divisão dos tempos em *O Tempo na Narrativa*, (entre tempos físico e psicológico, cronológico e histórico, e finalmente lingüístico) Benedito Nunes também afirma que [...] *Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo.* [...] (p.18)

um exercício de empatia, etc. O objetivo específico da ação que culmina neste “causar” não cabe a nós discutir: aqui é suficiente reconhecer a capacidade da obra de ficção de produzir efeito que ultrapasse o universo do texto. Sendo esses possíveis universos demasiadamente amplos, refletir acerca da estilística na expressão do tempo na linguagem, enquanto uma das muitas ferramentas literárias possíveis, significa também reconhecer a capacidade do autor de desenvolver artifícios para que a linguagem se manifeste de forma a constituir uma obra que possa produzir essa infinidade de possíveis efeitos. A capacidade do tempo verbal de ser manuseado para ser um agente explícito que contribui para o surgimento desse que chamaremos de efeito poético já foi apontada diretamente tanto em Nunes quanto em Eco<sup>3</sup>. Este segundo, ao descrever a experiência de ler *Sylvie*, de Gérard de Nerval, classificada por ele como “um dos maiores livros já escritos”, faz a seguinte colocação:

Não se trata de uma série de incidentes triviais: grande parte do prazer que se tem em ler *Sylvie* deve-se a uma alternância muito bem calculada entre o imperfeito e o pretérito perfeito, o emprego do imperfeito criando uma atmosfera onírica na história, como se estivéssemos vendo uma coisa através de olhos semicerrados.

(ECO, 1994, p.19)

Uma agente clara na criação de tal atmosfera onírica é a alternância entre os tempos verbais citados por Eco, no caso de *Sylvie*. Podemos compreender que o resultado, ou seja, a criação dessa atmosfera onírica, pode ser classificado como um efeito poético. A estilística (manuseio da alternância dos tempos verbais por parte do autor) permitiria o surgimento deste efeito: uma alteração na relação do leitor com o ambiente narrativo, modificando como este ambiente é percebido.

Ainda sobre o modo como o tempo pode ser expresso na narrativa, é possível definir claramente, a priori, uma estratégia que não é interessante para o fazer literário: a descrição do tempo pelo tempo em si (MANN, 1980. P.601). Sendo a literatura em prosa invariavelmente linear quando falamos sobre posicionamento de texto, o tempo é percebido através da

---

<sup>3</sup> “Eis o início de *Sylvie*, seguido de duas traduções em inglês:

[...] *Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant [...]*

1) *I came out of a theater, where I appeared every evening in the full dress of a sighing lover.*

2) *I came out of a theater, where I used to spend every evening in the proscenium boxes in the role of an ardent wooer.*

[...] O texto deixa claro que a personagem ia ao teatro todas as noites, mas o emprego do imperfeito já indicaria isso sem tal esclarecimento [...] Para exprimir o significado iterativo do francês ‘*paraissais*’, a primeira tradução simplesmente se fia nos termos ‘*every evening*’ enquanto a segunda enfatiza o aspecto frequentativo com os termos ‘*I used to*’.” (1994. p.18-19)

sucessão de palavras. Sendo assim, narrar acontecimentos no tempo da narrativa<sup>4</sup> é diferente de grafar o escorrimento do tempo: caso ocorresse deste segundo modo, a descrição do tempo e somente dele, de maneira intangível e sem conteúdo, tomaria lugar no texto literário:

[...] embora o tempo seja a condição da narrativa, quem se abalançasse a narrá-lo conseguiria, em vez de contar uma história, alinhar frases repetitivas abstratas do tipo ‘o tempo decorria, escoava-se, seguia o seu curso, e assim por diante...’.

(MANN, 1980. apud. NUNES, 2003. p. 6)

O tempo na narrativa literária não parece se manifestar desta forma *repetitiva e abstrata*, já que a representação do passar do tempo não preconiza a cronologia do tempo no mundo real, mas torna-se circunstância das ações que preenchem esse tempo. Sendo assim, quando pensamos no surgimento de agentes que ocupam este tempo narrativo com ações e fenômenos, deparamo-nos com elementos como o verbo e, por conseguinte, com os possíveis efeitos poéticos causados pelo tempo verbal, como mencionados anteriormente.

Levando em conta que provavelmente nunca possa existir algo que possa se chamar de Teoria Literária Mundial, as implicações acerca da manifestação do tempo verbal da narrativa variam com a língua e com a cultura. Mesmo se pudessem ser separadas completamente, a estruturação de uma língua (que envolve o emprego dos tempos verbais) e a percepção do tempo de um povo (cujas características variam em diferentes culturas) se imiscuiriam, em maior ou menor grau, na estilística que envolve o tempo verbal. Traçar um panorama de relações diretas entre esses dois elementos é bastante impreciso, justamente por não se derivarem um do outro claramente, mantendo uma relação de interdependência transdisciplinar<sup>5</sup>. Sendo assim, trazer para a literatura uma discussão acerca da concepção de tempo, seja ocidental ou japonesa, só pode ser uma ação justificada se subscrevermo-nos à existência de uma relação, mesmo que imensurável, entre a percepção de mundo e a linguagem como expressão desta percepção. Ou seja, se partilharmos do pressuposto de que o viés cultural é eterno demarcador da língua e que a linguagem, por ser um fazer social, faz parte de um espectro de reflexos da cultura (MEXIAS-SIMON, 2012. p.21). Por outro lado, caso o retorno às origens do pensamento que envolve a concepção de tempo na Europa, por

---

<sup>4</sup> Suponhamos que, mesmo moldado sob uma série de escolhas que revertam ou anacronizem o tempo da narrativa, o texto escrito em prosa ainda se realizaria “através da sucessão de palavras que originam a sucessão de discursos, descritivos ou não. [...] Este tempo interno à narrativa está dissociado do que poderia chamar-se de tempo real.” (ECO, 1994. p. 60)

<sup>5</sup> Quando um objeto ou conjunto de objetos ultrapassa o escopo de uma disciplina, e uma reflexão mais bem localizada deste(s) exige o rompimento da rigidez disciplinar. (MORIN, 2003. p.105)

exemplo, seja levado ao extremo, deparar-nos-íamos com uma discussão sobre a gênese da língua e da linguagem (poética ou não), fenômenos cuja reflexão torna-se tautológica com bastante facilidade, o que não é o intento deste documento.

Tendo isso em mente, consideremos que a concepção do tempo dito ocidental foi precedida e influenciada essencialmente por duas outras duas visões distintas acerca deste conceito: a linearidade do tempo judaico-cristão e o tempo cíclico no helenismo. Os autores consultados por Shuichi Kato<sup>6</sup> afirmam que “é o tempo judaico e não o grego que originou a consciência histórica da Europa moderna” (KATO, 2011. p.29). De qualquer forma, a análise sucinta dessa dicotomia europeia pode ser útil para que possamos, mais adiante, cruzar o Pacífico e buscar a sensibilidade literária japonesa e suas peculiaridades.

O tempo linear, segundo o mundo judaico-cristão, onde há uma *forte natureza direcional* (p.29), enfatiza o fim desta linha, um desfecho específico, tal como a chegada à “Terra Prometida” no judaísmo, ou o apocalipse no Antigo Testamento. Vejamos o que ele diz acerca de tempos que não preconizam este fim, o que parece ser o caso do helenismo:

Na expressão de um tempo sem começo e sem fim, é possível conceber dois tipos. Um deles seria uma linha reta com uma direção determinada, e o tempo flui sobre essa linha reta de um passado infinito em direção a um futuro infinito. O outro tipo é o tempo que percorre infinitamente sobre uma circunferência, e o acontecimento num ponto dessa circunferência repete-se transcorrido um tempo específico (um ciclo).

(KATO, 2011. p.33)

Tal repetição inevitável dos acontecimentos preconizada por esse caráter cíclico pode vir a pautar reflexões sobre a formação de certos arquétipos na produção de narrativas, mesmo que somente temáticos (de enredo). Ainda que esta afirmação carecesse de verdade, continuaríamos tendo a percepção do tempo agindo de forma a direcionar as escolhas pertinentes ao uso da linguagem dentro ou fora da narrativa, neste caso, de forma a agir construindo conceitos inteiros, independentes ou não da literatura, tal como o *Déjà vu* da língua francesa. Este poderia ser descrito, então, como uma sensação ou conjunto de sensações diretamente relacionadas com o perceber de um indivíduo acerca do tempo e dos acontecimentos que o preenchem.

---

<sup>6</sup> WALZER, Michael, *Exodus and Revolution*, Nova York, Basic Books, 1985 e SHOBOO, Chikuma, *Sekai Koten Bungaku Zenshuu*, 16, Arisutoteresu, 1996 apud. KATO, 2011.

É seguro dizer então que o tempo tal qual expresso na linguagem mantém, além de uma relação preponderante com a chamada crise da representação (NUNES, 2003. p. 18), um vínculo indissociável com o fazer linguístico-cultural. Sendo este um fazer mutável no tempo e no espaço, a expressão do tempo na linguagem, literária ou não, também se sujeita a essas mudanças. Mais especificamente sobre como a língua e literatura japonesas se manifestam nesse aspecto, o teórico Shuichi Kato analisa com perícia singular, além de outros temas, o fenômeno do tempo expresso na língua e literatura japonesas. Como o intuito deste documento atravessa suas proposições, é importante que suas Teorias sejam apresentadas e ponderadas com clareza.

### 3. A LÍNGUA E A EXPRESSÃO LITERÁRIA JAPONESAS, SEGUNDO SHUICHI KATO

Acerca das singularidades da língua japonesa em suas variadas formas, pode-se estabelecer duas características marcantes: a ordem das palavras e a organização do tempo verbal (KATO, 2011, p.54). Tais singularidades, evidenciadas a seguir, não poderão ser postas como presentes unicamente na língua japonesa. Entretanto, se somadas às proeminências de caráter cultural, hão de surgir características que podem então ser consideradas, senão próprias, proeminentes no fazer literário japonês.

No que tange à ordem das palavras, a língua japonesa apresenta peculiaridades em relação à ordem do termo determinante/modificador, que aparece sempre antes do termo determinado/modificado. Assim, sendo a língua japonesa um sistema que não apresenta a possibilidade para que essa relação se inverta, como nas línguas européias (idem, p.55), mais relevância e validade podem ser atribuídas ao exercício teórico proposto por Kato, em sua obra *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, à medida que nos familiarizemos com o objetivo de sua metodologia comparativa: denotar no idioma nipônico suas peculiaridades linguísticas e, por conseguinte, literárias.

Ainda sobre a ordem das palavras e o contraste com as línguas chinesa e europeias modernas, observemos as afirmações de Kato:

No japonês, o *dōshi* ('o verbo') ou o *keiyōdōshi* ('os verbos adjetivos'), pela regra, vêm no final da frase. [...] A diferença na ordem da fala poderia refletir a diferença na ordem de pensar do falante e do ouvinte? Aparentemente, essa diferença não existe pelo menos nas orações mais simples. [...] Contudo, numa frase complexa e longa, a relação entre a ordem da fala e a ordem do pensamento se torna mais preponderante.

(KATO, trad. NAGAE e CHAMAS, 2011. p.54-55)

Assim, é endossada por Kato a afirmação de que o sistema S-O-V (a ordem Sujeito-Objeto-Verbo) denota que a “atenção do leitor dirige-se das partes para todo” (idem. p.61), em oposição às línguas S-V-O, principalmente quando o discurso se prolonga. No caso da literatura, um sistema considerado por Kato como um meio que por excelência preconiza a escolha de palavras e seus efeitos, certa atenção parece ser voltada especificamente para a estilística que trata essa relação entre as partes e o todo, entre a circunstância (detalhe) e a ação verbal (idem. p. 61). O autor *revelaria* os elementos que se concatenam sequencialmente

na frase, podendo então adiantar ou atrasar certos estímulos, mas sempre obedecendo às disposições específicas de cada língua. Numa visão macroscópica, podemos dizer que toda literatura o faz, no que se refere à ordem do enredo e dos acontecimentos: a narrativa se cria no perfazimento das escolhas do autor, acerca tanto da ordem quando da dinâmica dos fatos narrados (ECO, 1994. p.11). Entretanto, parece próprio das línguas estruturadas como a japonesa<sup>7</sup> que isso aconteça a nível frasal com tamanha recorrência, seguindo propensões que atravessam a própria estruturação da língua (KATO, 2011, p. 55-56). Na língua japonesa, a oração encontra seu desfecho no verbo, que pode então estar posicionado de forma subordinada (adjetiva) a uma oração maior, e assim por diante. Em vista disto, a ordem pela qual o discurso literário em japonês apresenta as informações para o leitor poderia caracterizar parte do efeito poético na literatura japonesa, de forma a influenciar fortemente as ferramentas estilísticas à disposição do autor.

Posterior ao verbo podem ainda estar anexos os “morfemas gramaticais flexionáveis nocionais-relacionais”<sup>8</sup> (*jodōshi*) que variam em relação à função: pode-se mudar uma afirmação para uma suposição ou negação, por exemplo, e esse tipo de funcionalidade é transparente tal qual as línguas europeias, mostrando certa equivalência (idem. p.66-67). Em oposição, Kato afirma que o tempo verbal na língua japonesa, apesar de se perfazer também através dos *jodōshi*, não se manifesta de forma semelhante (idem. p. 65). Além disso, não há uma teoria vigente pois não parece haver consenso entre os gramáticos acerca de um sistema de *jodōshi* que configure claramente os tempos que chamamos de passado e futuro da mesma maneira que ocorre nas línguas europeias (idem. p.68). Neste assunto, não parece possível traçar o paralelo direto, de correspondência, entre as línguas europeias modernas e a língua japonesa. Ponderemos então as proposições do autor sobre como a língua japonesa representa o que temos por passado:

E quanto ao passado como seria? O *ta* (た), de *kinō wa ame ga futta*, 昨日は雨が降った (Choveu ontem), mostra um ‘passado simples’, e o *ta* de *hon o kaitara, okurimashō*, 本を書いたら送らしましょう (Se/quando escrever o livro, vou enviar), mostra a ‘conclusão de um movimento’. Porém, há teorias de que o *ta* de *Ame ga futta* (Choveu) [...] não é morfema de passado, mas de lembrança. [...] A lembrança é o despertar da memória, e o conteúdo da memória é acontecimento do passado, [...] e expressa uma situação do estado mental do falante que desperta a memória [...]

<sup>7</sup> A língua Coreana pode, a nível gramatical, se comportar de forma semelhante (KATO, 2011. p. 55).

<sup>8</sup> Nota dos tradutores Neide Nagae e Fernando Chamas, em KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, 2011, p.64.

(KATO, 2011. p.66).

Pela mesma ótica, segue a visão teórica do autor sobre como o futuro se comporta na língua em questão:

No japonês moderno, *Ame ga furu*, 雨が降る (A chuva cai = Chove), está no presente, e *Ame ga furu darō* 雨が降る**だろう** (Poderá/Deverá chover), não se restringe a um significado futuro. Se a assim chamada ‘probabilidade de chuva’ se tornar uma certeza também podemos usar *Ame ga furu* para um acontecimento futuro (*Ashita wa kanarazu ame ga furu*, 明日は必ず雨が降る Amanhã choverá com certeza).

(KATO, 2011. p.64)

A língua japonesa parece então refletir a importância dada a posição do sujeito, assim como seus pensamentos, sensações e suposições sobre os acontecimentos que preenchem o tempo. Em oposição, Kato aponta que parece ser característico das línguas estruturadas tal qual as europeias modernas que haja uma distinção clara entre o passado, o presente e futuro, de forma alheia ao sujeito para que a representação do fluir do tempo na linguagem independa de subjetividade. Há, neste caso, uma nitidez acerca da “relação entre o antes e o depois de dois acontecimentos do passado ou do futuro” (idem, p.63). Essa distinção dos tempos que transparece na estruturação das línguas europeias modernas, diz Kato, culmina numa reflexão que distingue o fazer japonês cultural e linguisticamente. Uma estruturação linguística que representa o tempo de forma objetiva, segundo a relação entre passado, presente e futuro, se contrasta com a tendência japonesa de “se dirigir para a expressão da reação do falante em relação aos acontecimentos” (idem, p.67). Ou seja, a representação do tempo na língua japonesa poderia ser classificada então como dotada de certa subjetividade, numa acepção que converge para o presente, estabelecendo o sujeito como eixo central e não apenas transeunte numa linha do tempo fixa. Consequência destas implicações está o fato de que não podemos estabelecer uma correspondência direta entre um dos nossos tempos ou aspectos verbais, nas línguas latinas, e o morfema “*た*” de ação conclusa do japonês (idem, p.66). Para que este não se torne um ensaio sobre este tema em específico, continuaremos a utilizar ambos os termos *passado* e *ação conclusa* para fazer referência aos verbos da língua japonesa quando estes se encontrarem anexos à marca “*た*”, e os termos *pretérito perfeito* e *pretérito imperfeito* para tratar dos aspectos nas traduções em português.

Naturalmente, por ser o que Kato denomina “propensão linguística”, são inúmeras as implicações literárias dessa representação do tempo na língua japonesa. Como vimos em Eco em *Seis Passeios pelos bosques da ficção*, Sylvie se torna uma obra literariamente ainda mais

rica à medida que adentramos a atmosfera onírica proporcionada pela alternância dos tempos verbais do francês. Aos autores japoneses, não faltam recursos para que a alternância dos *jodōshi* da língua japonesa seja considerada uma característica estilística fértil para o surgimento de efeitos poéticos na literatura (idem, p.83). Em outras palavras, os elementos que se aglutinam aos verbos, modificando os tempos e modos verbais, podem ser responsáveis pelo surgimento de recursos estéticos específicos. Kato nos guia acerca de sua reflexão que traça a relação entre a cultura, a língua e a literatura japonesa de forma bastante categórica e minuciosa, cujo posicionamento embasa toda a apresentação de exemplos práticos na literatura. Antes de nos atermos a esses exemplos, observemos sua colocação:

Se supusermos que a característica da cultura japonesa é a de não tentar distinguir apuradamente os tempos passado, presente e futuro, nossa tarefa do momento é confirmar que essas características aparecem no tempo verbal da língua japonesa, e que as características do tempo verbal da língua japonesa se refletem no estilo literário japonês.

(KATO, 2011. p.83).

Sobre a característica estilística propriamente dita, Kato menciona que há a “possibilidade de usar simultaneamente as formas do presente e do passado livremente, sem dar a sensação de estranhamento ao leitor” (idem, p.70), e se debruça sobre um recorte histórico no qual encontra evidências de que este (o estilo que envolve a alternância de tempos verbais) pode ser uma característica comum a várias épocas de produção literária japonesa, e que perpassa obras consagradas, desde *Genji Monogatari* no século XI até *Kanzan Jittoku* de Mori Ōgai e *Yumejūya*, de Natsume Sōseki nos séculos XIX e XX (idem, p.83).

Ainda anterior à apresentação do nosso objeto (o conto *Rashōmon* de Akutagawa Ryūnosuke), parece profícuo observar como Kato aproxima sua teoria das obras que analisou, sobretudo para visualizarmos na prática estas características estilísticas refletidas no estilo literário. Para isso optou-se por trechos de duas obras presentes no referido intervalo de tempo analisado pelo autor: o primeiro trecho é de *Heike Monogatari*, seguido da competente tradução de Nagae e Chamas, numa cena que descreve o personagem Nasuno Yoichi numa praia, munido de arco e flecha, na intenção de derrubar o leque colocado para fora do barco que balançava entre as ondas a sua frente:

[...] 心のうちに祈念して、目を見ひらひたれば、風もすこし吹よはり、扇もぬ(射)よげにぞなったりける。与一鏑をとってつがひ、よっぴいてひやうどはなつ。[...] 鏑は海へ入りければ、扇は空へぞあがける。しばしは虚空にひらめきけるが、春風に一もみ二もみもまれて、海へさっとぞちったりける。  
[...] ao abrir os olhos depois de orar em silêncio, o vento havia atenuado e ficara fácil acertar o leque. Yochi pega uma flecha, posiciona-a, arqueia e a solta, fazendo

**fiuuuu.** [...] A flecha **mergulhou** no mar, e o leque **subiu** ao céu. Por uns momentos **reluziu** no vão, mas piruetando à brisa primaveril uma, duas vezes, **caiu** direto no mar.

(*Heike Monogatari*, rolo 11, Nasuno Yoichi. *Nihon Koten Bungaku Taikei*, 33, Iwanami Shoten, 1960, pp. 318-9. apud. KATO, 2011, p. 72, grifo nosso)

Considerando que, para todos os efeitos, o *keru* (ける) da língua japonesa clássica é equivalente ao *ta* (た) da língua moderna<sup>9</sup>, este trecho de *Heike Monogatari* ilustra com eficiência o que Kato quis dizer pelo papel da alternância de tempos verbais em prol da construção de um efeito poético. Os verbos de toda a passagem encontram-se aglutinados a estes morfemas que indicam o passado, com exceção da ação de Yoichi ao pegar a flecha, posicioná-la, arqueá-la e soltá-la. Acerca das escolhas e do manuseio de palavras, o critério para destacar este grupo específico de verbos parece recair especificamente sobre a sensação de foco que eles proporcionam na percepção do ambiente narrativo (KATO, 2011, p.72-73). Seriam as condições do vento e a rota da flecha fatos do passado, e a ação de Yoichi um fato do presente? Não parece funcionar desta forma, já que ambos os tempos verbais convivem num mesmo tempo narrativo sem que haja o risco dessa ferramenta estilística ser percebida de forma a confundir o leitor acerca da ordem dos fatos narrados (idem. p.67). Em resumo, Kato denota aqui o olhar de sua teoria acerca desta faceta da literatura japonesa, que neste caso emerge com o uso dos recursos estilísticos para que esta ação decisiva do personagem possa destacar-se na narrativa literária e fazer “emergir de forma admirável o espetáculo daquele instante” (idem, p.73).

Para assegurar-se de que sua visão teórica não está enviesada por uma geração ou escola de escritores isolada, o recorte histórico de Kato atravessa obras consagradas de várias épocas. O próximo trecho aqui escolhido é na verdade o último dos exemplos na obra, datando de séculos depois. É o início do segundo dos dez sonhos narrados em *Yumejūya*, de Natsume Sōseki (século XX), que compartilha com os outros nove a mesma frase inicial:

こんな夢を見た。  
和尚の室を退つて、廊下伝ひに自分の部屋へ帰ると行燈がぼんやり**点つてゐる**。片膝を座蒲団の上に突いて、燈心を掻き立てたとき、花の様な丁字がぱたりと朱塗りの台に**落ちた**。同時に部屋がぱつと**明かるくなつた**。  
襖の画は蕪村の筆**である**。[...] 床には海中文珠の軸が**懸てゐる**。焚き残した線香が暗い方でいまだに**臭つてゐる**。広い寺だから森閑として、**人氣がない**。黒い天井に差す丸行燈の丸い影が、仰向く途端に生きてる様**に見えた**。  
[...]

<sup>9</sup> *Kojien (Dicionário de Japonês)*, IZURU, Iwanami Shoten, 3ª ed. 1893 e *Iwanami Kogo Jiten (Dicionário de língua clássica Iwanami)*, SUSUMU, AKIHIRO e KINGORO, 1974, em KATO, 2011, p.66.

**Sonhei** o seguinte.

Ao chegar a meu quarto pelo corredor, depois que me retirei do gabinete do sacerdote, encontrei a lâmpada andone **emitindo** uma luz baça. Apoiei um dos joelhos no coxim e aticei a mecha, quando uma fagulha no formato de uma flor **caiu**, produzindo um baque surdo sobre o suporte pintado de carmesim. Simultaneamente, o quarto **clareou** à luz refulgente.

A pintura da porta de papel corrediça *fusumá* é da autoria de Buson. [...] No encosto toko **pende** uma pintura retratando o Bodhisattva Monju ao mar. O incenso, não de todo queimado, **continua exalando** cheiro no canto escuro do quarto. Por se tratar de um tempo espaçoso, reina o silêncio, **não se percebendo** a presença de pessoas. A sombra circular do candeeiro redondo desenhada no teto escuro **pareceu** respirar quando voltei meu rosto para cima. [...]

(*Nihon Bungaku Zenshū*, 13, *Natsume Sōseki* (1). SHOBO, 1970, p. 440 apud. KATO, 2011, p. 80)

Dizer narrar um sonho é uma escolha repleta de implicações trazidas pela própria acepção da palavra sonho. A princípio, é fácil a abertura para estabelecermos uma relação com signos tais quais a ficção, a imaginação e o devaneio. Mais pertinente ao nosso estudo, uma outra implicação desse ambiente narrativo é a posição dos fatos em relação ao tempo. Sem muita minúcia, pode-se dizer que o fenômeno sonho sempre tomaria lugar no passado se comparado com a ação de narrá-lo. Neste caso, como ficariam então a alternância dos verbos e as sensações que elas podem estimular? Aqui, apesar de ser notável a manutenção dessa alternância, a sensação de leitura não parece corresponder exatamente ao que via-se em *Heike Monogatari*, onde os verbos postos no que pode corresponder ao nosso presente (KATO, 2011, p. 65) pareciam apontar para o perfazimento de um efeito estético que ressaltasse o foco num momento narrativo (*idem*, p.73). Diante deste último caso que parece ser, a princípio, uma utilização da alternância dos verbos apenas para evitar a monotonia de frases que terminariam com a mesma sonoridade (*idem*, p.81), Kato prossegue:

[...] entre os fenômenos do passado, é possível discernir dois tipos. O primeiro é um fenômeno que continua em maior ou menor grau, por exemplo, a situação da lâmpada andone que o narrador [...] encontrou acesa. Não é que ela se acendeu no instante em que ele voltou, trata-se de um fenômeno contínuo. [...] O segundo tipo é um acontecimento que ocorreu num momento específico do passado, por exemplo, o incidente de um instante [...] como a fagulha que de repente caiu no pedestal [...]. Ao mesmo tempo, a sensação de que o quarto subitamente se tornou claro também não tem continuidade, é uma experiência daquele instante. [...]

(KATO, 2011, p. 81-82)

Novamente, o critério para que o autor escolhesse quais verbos estariam aglutinados a quais morfemas, determinando assim o tempo da ação verbal, parece levar em conta o papel semântico do verbo na narrativa (*idem*, p. 80-81). Ou seja, o trabalho de escolhas do autor perpassa o fenômeno descrito pelo verbo e como este fenômeno poderia ser percebido, neste caso, pelo narrador-personagem e, então, pelo leitor.

Neste trecho do segundo sonho de *Yumejūya*, o uso do presente<sup>10</sup> parece apontar para uma neutralização do tempo verbal (o que parece conferir caráter apenas descritivo, postando a ação verbal alheia à subjetividade do personagem) enquanto o uso do passado se relaciona diretamente com a sensação evocada pela lembrança do narrador (idem, p. 81-82). Em outras palavras, quando houve alguma ação ou sensação do personagem que culminou no fenômeno representado pelo verbo, Soseki utilizou o passado, e quando este fenômeno não dependeu das ações e sensações apontadas no narrador-personagem, foi usado o presente. Se subscrevermo-nos à teoria de Kato, o uso do morfema de passado/ação conclusa no japonês retificaria uma relação com o que ele chama de “incidente de um instante”, ou “uma experiência daquele instante”, como citado acima. Logo, não seria precipitado dizer que, considerando a ferramenta do narrador-personagem, esses incidentes, experiências e sensações são direcionados sobretudo ao leitor, convidando-o a esse exercício de contraste entre aproximação e distanciamento dos fatos narrados, tal como em *Heike Monogatari*.

Trazer uma obra que não foi contemplada por Kato para este olhar teórico requer que as proposições teóricas postas pelo autor estejam claras: as regras da língua japonesa (estruturação) permitem o manuseio dos verbos por parte dos autores (estilística) de forma que possam fazer emergir na literatura um efeito que interfira na subjetividade da percepção e interpretação (idem, p. 72) do ambiente narrativo (estética). Adiante, debruçamo-nos sobre a análise propriamente dita, da narrativa em *Rashōmon* sob a ótica da teoria de Kato.

---

<sup>10</sup> Como mais um dos fatores que confere caráter altamente discursivo à língua japonesa, o verbo no presente, ou seja, o que não recebe a modificação de nenhum morfema, pode corresponder, a depender do contexto, tanto ao nosso presente, quanto ao infinitivo e ao futuro (idem, p.64).

#### 4. **RASHŌMON, DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE**

Tido como “grande expoente do moderno conto japonês” (CORDARO; OTA apud. AKUTAGAWA, 2008. p. 4) Akutagawa Ryūnosuke dá nome a um dos maiores prêmios de literatura do Japão. O escritor foi assim nomeado (*Ryū*, 龍, Dragão) por ter nascido em 1892, mais especificamente na hora, dia, mês e ano do dragão (idem. p. 10). Especializou-se em Literatura Inglesa pela Universidade Imperial de Tóquio, em um período no qual se tornou discípulo do também escritor japonês Natsume Sōseki. Mais tarde, na última década de sua vida relativamente curta, sua obra reflete tensões entre a ética cristã e os antigos costumes japoneses, assim como outros conflitos presentes no processo de modernização do período Meiji (1868-1912). Permeada neste profundo conflito em busca de uma moral definitiva, sua obra acompanha-o até o final de sua vida, quando sua saúde já se deteriorava com rapidez, possivelmente influenciada pelo fantasma da loucura de sua mãe (idem. p. 12). Ryūnosuke então comete suicídio aos 35 anos, em 24 de julho de 1927.

Acerca da sua produção literária, é dito que começou a escrever aos dez anos de idade e na adolescência já lia poesia chinesa e ficção japonesa moderna (idem. p.11). Publica *Rashōmon* em 1915, seu último ano de faculdade, através da revista *Teikoku Bungaku* (Literatura Imperial). O plano de fundo do conto é baseado em *Konjaku Monogatari* (Coletânea de Narrativas de Ontem e de Hoje - século XII) (idem. p.16). Segue uma nota presente no prefácio de um dos livros cuja tradução utilizaremos neste estudo, que se faz bastante pertinente neste contexto:

Ora, um dos recursos máximos da tradição literária japonesa é *honkadori* (“tirar de um poema original”), alusão ou reinterpretação de trechos, versos, trama de autor respeitado. Akutagawa, quando retira de uma coletânea compilada oito séculos antes pequenas cenas ou relatos sucintos, estes são deliberadamente transformados em obra sua, sendo utilizadas como motor para sua discussão contemporânea acerca da ética; [...]

(idem. p. 16)

Assim, a obra que inspirou o autor a escrever *Rashōmon* pode ter influenciado um ou mais universos do conto: desde os personagens, o cenário e o enredo até a estilística e a representação do tempo nas obras. Entretanto, mensurar exatamente qual porcentagem de *Konjaku Monogatari* há em *Rashōmon* não é uma tarefa cabível. Mesmo atribuindo ao autor certa carga de responsabilidade quando nos referimos à estética do conto, tida como um fazer proposital se a relacionamos com o manuseio das palavras, é também sensato que

consideremos, hoje, o texto como a única materialidade que realmente detém o acesso ao universo da obra.

Adentrando o enredo propriamente dito, o título se refere ao nome de um portal que, na era Heian (794-1192), se situava na entrada principal da milenar Capital, atual cidade de Quioto (idem. p. 27). O cenário se mostra bastante desolador: a destruição, a guerra e a escassez de recursos básicos são a realidade daquele instante, que evoca de forma vívida o período retratado (KAUPATEZ apud. AKUTAGAWA, 2003, p. 90). Sentado sob o portal, um servo sem mestre enfrenta o dilema de se tornar um ladrão para garantir sua sobrevivência. O ambiente e o clima, que já não são amenos, pioram, e o servo sobe à galeria superior do Rashômon, e já esperava encontrá-la repleta de corpos. Vislumbra, assombrado, a luz de uma lanterna, carregada por uma senhora que arrancava os cabelos dos cadáveres. Outro conflito ético se segue, acompanhando as tensões que emergem ao atribuir juízo moral nas ações de alguém que, como ele, busca sobreviver naquelas condições. Mesmo numa análise superficial do enredo, parece haver um convite à empatia e à reflexão entre o que pode ser considerado justo, certo e necessário, e como estes parâmetros entram em conflito.

Quando publicado, o conto não se depara com boa crítica (KAUPATEZ apud. AKUTAGAWA, 2003, p. 89) e sua aceitação é baixa (CORDARO; OTA apud. AKUTAGAWA, 2008. p. 11) provavelmente, entre outros fatores, por utilizar certa metanarrativa, um fazer aparentemente impopular na literatura japonesa consagrada da época, neste caso representada por um longo trecho, durante o texto literário, onde o próprio narrador interrompe os fatos narrados para retificar algo que falara anteriormente (AKUTAGAWA, 2003. p. 14 e 2008. p. 28).

Atravessando uma ótica acerca da estrutura da língua japonesa, e fazendo o uso de uma metodologia comparativa entre o original e duas traduções para o português, lidamos com conhecimentos específicos dessas respectivas disciplinas. Assim, quando falamos em Linguística, Tradução (literária ou não) e Teoria Literária, os objetos de estudo se imiscuiriam em algum grau se partirmos do pressuposto de que a linguagem é um ponto em comum entre essas três áreas. Entretanto, sobre o objetivo deste documento culminar no que aqui decidimos denominar *efeito estético* ou simplesmente *estética*, é importante que o resultado final, ponderada a multidisciplinaridade inerente às disciplinas (MORIN, 1999. p.105), seja o exercício teórico e as reflexões que dizem respeito à narrativa e à literatura propriamente dita. Dito isso, e privilegiando o papel do leitor no perfazimento da literatura, não parece haver um

modo assertivo de definir ou nomear esse efeito de qual tratamos, em primeiro lugar por ser eminentemente subjetivo se falarmos da percepção do ambiente narrativo, e em segundo se também for levada em conta a variedade de resultados que podem ser expressos através da estilística de manuseio de tempos verbais: a depender do texto e da intenção autoral, poderíamos interpretar aproximações e distanciamentos, focos e desfoques, aumentos e reduções na atenção ou na velocidade em trechos da narrativa, et cetera. Assim, é o bastante que identifiquemos e analisemos a relação desse fenômeno estético com a estilística que envolve os tempos verbais, além de compartilhar nossas interpretações e sensações diante do texto e de suas versões em português. Os trechos escolhidos são apresentados na ordem em que aparecem no conto, e o primeiro recorte é retirado justamente do início da obra:

ある日の暮方の事である。一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待っていた。  
広い門の下には、この男のほかには誰もいない。ただ、所々 丹塗のは剥げた、大きな円柱に、蟋蟀が一匹とまっている。

(AKUTAGAWA, 1997)

Era num entardecer. Um servo de baixa condição esperava, sob o Rashomon, que a chuva passasse.

Sob o amplo portal, além daquele homem, não havia mais ninguém. Somente um grilo, que permanecia pousado na enorme coluna circular com áreas descascadas no laqueado alaranjado.

(AKUTAGAWA, trad. CORDARO e OTA, 2008. p. 27)

Caía a tarde. Debaixo do Rashômon, um servo aguardava a chuva passar.

Com exceção deste homem, não havia mais ninguém sob o amplo portal. Apenas um grilo, pousado em uma grande coluna circular, cujo avermelhado do verniz dava mostras de desbotamento aqui e acolá.

(AKUTAGAWA, trad. KAUPATEZ, 2003. p.13)

A primeira frase do conto é “ある日の暮方の事である” (Aru hi no kuregata no koto de aru). Enquanto primeira sentença da narrativa, somado ao fato de que pode ser considerada curta e de certa forma, direta, esta frase é o meio do primeiro contato com o universo narrado. Como tal, ela poderá servir de alicerce para o leitor situar-se em relação à narrativa e situá-la em relação ao tempo e ao tempo do narrador. Parece inevitável que, diante destas relações com o tempo, uma gramática como a nossa execute essas funções de forma mais objetiva se a primeira frase estiver posta em algum dos pretéritos, e nos casos das duas traduções foi usado o pretérito imperfeito. No original, a ausência de morfemas (*jodôshi*) se relaciona com uma aproximação ao nosso presente do indicativo, como dito anteriormente, o que não causa ruído no perfazimento da narrativa em japonês. Se transferíssemos literalmente, usaríamos as palavras *é* ou *são*, como em *É o entardecer daquele dia*, ou ainda *São fatos do entardecer*

*daquela dia*. Na sequência, emerge o contraste (a alternância dos verbos) que, segundo a teoria de Kato, motivou a escolha relacionada à aglutinação do morfema *ta* “た”, neste caso, em “一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待っていた” (Hitori no genin ga, Rashōmon no shita de ameyami o matte ita). Assim, se for dito que a primeira fase é a constatação de um momento no tempo, decerto podemos afirmar que o entardecer daquele dia é o plano de fundo do instante narrado. O personagem, por sua vez, *estava esperando* o fim da chuva sob o Rashōmon. O parágrafo segue, e os verbos seguintes encontram-se novamente sem qualquer morfema, determinando então o presente, ou a forma neutra do verbo (KATO, 2011, p. 64-65). Com a próxima sentença, curta e na negativa, e a última mais longa, observando-se o grilo na coluna e as características desta, o autor dá prosseguimento à narrativa. Aqui, parece ser o bastante dizer que entre uma constatação do ambiente e a narração da ação ou estado do personagem, mesmo ambas ainda se encontrando estáticas, temos no sujeito do segundo verbo (o servo) a presença de uma figura potencialmente mais ativa no desenrolar dos fatos do enredo, o que pode ter sido um dos motivos para a escolha do *jodōshi* de passado que aparece apenas no segundo caso. A pintura do cenário, por assim dizer, é descrita no presente, enquanto são marcadas com o passado as ações do agente, ou seja, do ente que pode agir no ambiente narrativo. Mais adiante, alguns parágrafos depois, temos:

下人は、大きな嚏をして、それから、大儀そうに立上った。夕冷えのする京都は、もう火桶が欲しいほどの寒さである。風は門の柱と柱との間を、夕闇と共に遠慮なく、吹きぬける。丹塗の柱にとまっていた蟋蟀も、もうどこかへ行ってしまった。

(AKUTAGAWA, 1997)

Depois de um forte espirro, o servo se ergueu preguiçosamente. Em Quioto, onde as tardes são frias, a temperatura já baixara a ponto de fazê-lo ansiar por um braseiro. Na escuridão, o vento soprava implacável por entre as colunas do Portal. Até o grilo pousado na coluna laqueada de alaranjado já havia desaparecido.

(AKUTAGAWA, trad. CORDARO e OTA, 2008. p. 29-30)

O servo deu um espirro alto e então se ergueu de forma maçante. A Kyôto dos finais de tarde gelados despertava a vontade de se aquecer junto a um braseiro. Acompanhando o crepúsculo, o vento soprava sem parcimônia, serpenteando por entre as colunas do portal. O grilo que se encontrava pousado na coluna decidiu-se por algum outro lugar.

(AKUTAGAWA, trad. KAUPATEZ, 2003. p.15)

Neste trecho composto por quatro frases, no original em japonês, a primeira e a última apresentam a marca que indica o passado. Observa-se que as intermediárias são constatações sobre o ambiente narrativo: a primeira acerca das condições climáticas habituais da cidade naquele horário, e a segunda descreve a força e a direção do movimento do vento. São, por

esta ótica, descrições de fenômenos do ambiente, em oposição às ações do personagem propriamente ditas, como o levantar do servo. A cisão entre os universos de sentidos em cada período acompanha a divisão das terminações que determinam o tempo verbal: este levantar do servo, de um lado, em oposição aos fenômenos e constatações referentes à ambientação, do outro. Ao que pode-se atribuir, então, o tempo verbal da última frase, que descreve a ausência do grilo no lugar que ocupava outrora? Concebendo a escolha autoral como uma ação sempre intencional, podemos levantar algumas hipóteses que se relacionariam com este ambiente narrativo e com a forma pela qual o percebemos. Como primeira conjectura, podemos dizer que a ação do grilo *que esperava na coluna até então ter ido alhures* (tradução livre) foi narrada desta forma pois o grilo é um ser animado e, como tal, compartilha do mesmo tipo de foco narrativo que o servo. Por outro lado, o narrador orienta o leitor a olhar novamente para a coluna, e desta segunda vez não há mais o grilo. Ao que parece, não fora o personagem quem notara o grilo a princípio, e sim o olhar descritivo do narrador. Da mesma forma, mesmo que consigamos responsabilizar o espirro do servo como motivo do sumiço do inseto em questão, o próprio servo de nada parecia saber. Este olhar que denominamos descritivo, relata no primeiro trecho a presença, então estática, do grilo, tal qual os fenômenos climáticos. Agora, adiantamo-nos para este segundo trecho, e o tempo verbal pode ter mudado acompanhando a relação da percepção do narrador, que volta mais uma vez o olhar para a coluna, quando emerge a lembrança do grilo que dissera ter havido, e a conjectura da voz narrativa acerca do seu paradeiro.

O estado descascado e envelhecido da coluna, citado na primeira passagem, parece querer ser mais uma ferramenta para o leitor enriquecer a imagem de destruição daquela Quioto, enquanto o grilo pode ter surgido apenas como adorno. Entretanto, é através deste adorno que somos convidados a acompanhar as peculiaridades do narrar, e assim sermos acometidos novamente pelo estado dos arredores do personagem. Em outras palavras, somos guiados e percebemos o ambiente narrativo através da descrição, neste caso, de uma mudança simplória, mas não desimportante, do grilo que some enquanto o narrador “finge” (ECO, 1994, p.81) voltar sua atenção para outros fenômenos.

Mais adiante, o servo adentra a galeria superior do Rashômon, em busca de abrigar-se das intempéries climáticas, quando avista uma luz fraca. Nós o seguimos:

この雨の夜に、この羅生門の上で、火をともしているからは、どうせただの者ではない。

下人は、守宮のように足音をぬすんで、やっと急な梯子を、一番上の段まで這うようにして上りつめた。そうして体を出来るだけ、平にしながら、頸を出来るだけ、前へ出して、恐る恐る、楼の内を覗いて見た。

(AKUTAGAWA, 1997)

Não podia tratar-se apenas de uma pessoa comum que, numa noite de chuva como aquela, portasse um luzeiro no interior de uma galeria como aquela do Rashômon.

Abafando seus passos como uma lagartixa, o servo finalmente atingiu o último degrau da difícil escada. E então, com o corpo mais retesado possível, alongando o pescoço o mais que podia, ele perscrutou, transfigurado de medo, o interior da galeria.

(AKUTAGAWA, trad. CORDARO e OTA, 2008. p. 30-31)

Que tipo de ser acenderia uma tocha e caminharia pelo andar superior do Rashômon em uma noite chuvosa como aquela?

Silencioso como uma lagartixa, o servo acabou serpeando rapidamente ao topo da escada. Colocou-se confortável na medida do possível, esticou o pescoço ao máximo à frente e, amedrontado, espreitou o torreão.

(AKUTAGAWA, trad. KAUPATEZ, 2003. p.16)

O primeiro período encontra-se no presente e, novamente, as sentenças marcadas por ações do personagem estão no passado: corresponde a todo o segundo parágrafo do trecho, composto por dois períodos, do original em japonês. Contendo tanto o presente quanto a negativa, o primeiro período do original é de difícil tradução se quisermos manter a constatação categórica ‘*não é*’. Na primeira tradução, surge de imediato a negativa, seguida do pretérito imperfeito *podia*, e do verbo *tratar* somado ao índice de indeterminação do sujeito, *-se* (GOMES, 2007). Uma solução eficiente, visto que, via de regra, a forma em que encontramos o verbo no dicionário é o infinitivo, como em *tratar*. Já na língua japonesa, a forma que desempenha a mesma função (neutra, sem a adição de morfemas) é usada para representar, entre outras acepções, o presente (KATO, 2011. p.64). Na segunda sentença do mesmo período, mantém-se o pretérito imperfeito, mas agora no subjuntivo, em *portasse*. A alternativa encontrada pelos tradutores da segunda versão apresentada é igualmente hábil e eficiente: usa-se o futuro do pretérito em *acenderia* e *caminharia* para suspender o discurso e colocá-lo na interrogativa. Estes são detalhes relevantes para a construção da narrativa e de como os tradutores interpretaram o efeito da alternância entre os tempos verbais. Desta vez, o presente não é usado para narrar uma constatação do ambiente, se usarmos a cognição e as ações do personagem como crivo, já que fora o próprio personagem quem subira à galeria e avistara a luz. Mesmo assim, certos traços semânticos ainda se mantém, se compararmos esta e as outras sentenças postas no presente: a fria Quioto dos fins de tarde *causa* o anseio por um

braseiro, no trecho anterior. Da mesma forma, uma luz percebida dentro da galeria do Rashômon naquelas condições *causa* a dúvida e a curiosidade. Parece haver um fenômeno que perpassa a voz do narrador, calcado em ponderações que colocam o leitor diante destas causas e reações. Novamente, utilizaremos a palavra *constatação* para tentar descrever a sensação proporcionada pelo narrar do primeiro período, agora não somente sobre o estático ambiente narrativo: o narrador constata a baixa temperatura recorrente na Quioto dos fins de tarde e, em seguida, a possível vontade de se aquecer, seja daquele personagem ou de qualquer outro submetido àquelas condições. Outrossim, a provável sensação de curiosidade do personagem é constatada pelo autor e partilhada com o leitor. O narrador parece recorrer, na falta de outros termos, ao mesmo senso comum presente na volição para se aquecer quando se está com frio.

Outro detalhe deste trecho diz respeito às ações do personagem, todas postas no passado. Parece surgir certa tensão nos movimentos cuidadosos do servo, narrado lenta e meticulosamente. Quanto ao tempo verbal das traduções, surge uma recorrência se levarmos em conta o morfema *ta* “た” do original, que designa ação conclusa: as duas versões em português utilizaram o pretérito perfeito do indicativo: *atingiu* e *perscrutou*, na primeira, e *acabou*, *esticou* e *espreitou*, na segunda. Em contraste, as sentenças que aparecem no presente, sem morfemas, em japonês são transferidas para o pretérito imperfeito, o que também configura uma alternância e a competência dos tradutores para diferenciar na narrativa o modo como estas ações são realizadas e percebidas. Kato afirma ter identificado o mesmo fenômeno em traduções para o francês de *Yumejūya*, de Natsume Sōseki (KATO, 2011, p.82-83). Indicando que a naturalidade pela qual isso se dá é bastante grande, o autor constata que os dois tipos de pretérito, se utilizados num mesmo contexto narrativo, não causam ruído nas línguas latinas, em *foi* e *era*, por exemplo, como provavelmente causariam caso o japonês fosse traduzido literalmente (se correlacionarmos estes tempos presente e passado do japonês com os nossos presente e pretérito perfeito) em *foi* e *é*. No caso de tratarmos de versões de uma obra literária, a manutenção da estética compreendida pelos tradutores se torna preponderante, e é valioso que olhemos para essas nuances. Continuemos ponderando a intencionalidade do autor no uso dos verbos, no trecho que segue:

下人は、それらの死骸の腐爛した臭気に思わず、鼻を掩った。しかし、その手は、次の瞬間には、もう鼻を掩う事を忘れていた。ある強い感情が、ほとんどことごとくこの男の嗅覚を奪ってしまったからだ。

下人の眼は、その時、はじめてその死骸の中に蹲っている人間を見た。檜皮色の着物を着た、背の低い、痩せた、白髪頭の、猿のような老婆である。その老婆は、右の手に火をともした松の木片を持って、その死骸の一つの顔を覗きこむように眺めていた。髪の毛の長い所を見ると、多分女の死骸であろう。

(AKUTAGAWA, 1997)

O servo tapou instintivamente o nariz ao perceber o odor pútrido. Mas já no instante seguinte se esquecia de cobri-lo. Uma emoção mais forte anulou por completo seu olfato.

Pois só então seus olhos distinguiram um ser humano, agachado em meio aos cadáveres. Era uma velha de aparência simiesca, os cabelos brancos, magra, baixa, vestida de ocre. Tendo na mão direita uma tocha de pinho, observava, detidamente, o rosto de um dos cadáveres. Pelos cabelos compridos, supunha-se que fosse um cadáver de mulher.

(AKUTAGAWA, trad. CORDARO e OTA, 2008. p. 31)

O cheiro putrefato dos corpos faz com que o servo cobrisse instintivamente o nariz com a mão. No instante seguinte, esta já havia esquecido o seu encargo, pois algo estarrecedor usurpara o olfato do homem.

Neste momento, os olhos do servo avistaram, pela primeira vez, uma pessoa agachada em meio aos cadáveres. Era uma velha. Mais parecia uma macaca, vestida como estava com um kimono cor de cedro, a cabeça cheia de cabelos brancos, de baixa estatura e magra magra magra. Tinha em sua mão direita uma tocha feita de um galho de pinheiro, e contemplava o rosto de um dos cadáveres que, por seus cabelos compridos, devia tratar-se do defunto de uma mulher.

(AKUTAGAWA, trad. KAUPATEZ, 2003. p.17)

Em ordem, temos primeiro todas as ações do servos postas no passado: o tapar do nariz, o esquecer deste tapar, e olfato *roubado*. Adiante, ainda temos a ação de haver avistado um ser humano. É uma passagem bastante rica se considerarmos a ordem do discurso em japonês, que aumenta o efeito de suspense arrebatando o leitor apenas nos finais de frase, com a ação propriamente dita (o verbo). Quanto aos morfemas que caracterizam o tempo verbal, o primeiro contraste aparece na descrição da velha, que está no presente. Mais uma vez, nota-se que a estaticidade e o caráter descritivo são aspectos que vêm até agora acompanhados de verbos no presente, enquanto as ações propriamente ditas são marcadas pelo morfema de passado. Entretanto, há o morfema de passado em *Hiwadairo no kimono o kita*, “檜皮色の着物を着た”, (*que vestia um quimono cor de ocre*), uma oração adjetiva que modifica o sujeito (a velha) que aparece apenas no final do período. Temos o morfema *ta* “た” que encerra somente esta oração menor: a frase completa, que compreendemos ter caráter descritivo, continua posta no presente. Cabe a nós conjecturar as intenções e os possíveis resultados no

efeito estético desta passagem. Pode ter havido um crivo que acompanha a cognição do personagem acerca da ordem pela qual as características foram sendo percebidas: primeiro a vestimenta, depois a estatura, o porte físico e a cor dos cabelos. No primeiro instante, acompanhamos a ação de observar do personagem, para apenas no final da sentença sermos impactados com o tempo verbal que presentifica a frase. Assim, podemos também refletir sobre o efeito na narrativa em língua japonesa de poder colocar uma frase como esta no presente, mesmo que mantenhamos a ordem gramatical do português, os verbos narrariam: *é* uma velha de aparência simiesca que *vestia* um kimono cor de ocre. Ela portanto *está* diante do leitor. Depreendemos que a afirmação no presente em língua japonesa determina a ambientação da narrativa e a põe sob um foco diferente do que seria a forma mais natural de narrar os fatos em língua portuguesa, com nosso pretérito imperfeito *era*.

Em seguida, considerando que o olhar atento da velha sobre um dos cadáveres, mesmo que estático, também é uma ação posta no passado, em *Nagamete ita*, 眺めていた (*observava*), confirmamos que não é o caráter estático o crivo para manter o verbo no presente. Afinal, também se trata de uma ação de um personagem, e como tal se insere coerentemente na nossa interpretação das escolhas do autor em relação à presença ou ausência do morfema *ta* “た”. Em contrapartida, o alvo do olhar da velha se torna também uma observação do narrador, e a descrição do cadáver aparece no presente. Se compararmos as traduções, apenas a primeira manteve as duas informações (o olhar da velha e a descrição do cadáver) em orações diferentes. Mesmo assim, as duas versões concordaram que a saída mais coesa em português foi indeterminar o sujeito com o pronome “-se” em “supunha-se” e “devia tratar-se”, para simular a estética da frase no presente em japonês, ferramenta que já vem sendo utilizada diversas vezes nessas duas versões do conto. Observando a alternância e os fenômenos narrados por cada um dos tempos verbais, continua profícuo o exercício de interpretar como a frase em japonês atinge o leitor: o servou *olhou* na direção da velha, que foi descrita no presente. Da mesma forma, a velha *observou* o cadáver, que também teve uma frase no presente dedicada à sua descrição. Esta última nos parece especialmente impactante, tanto pelo aspecto descritivo quanto pelo convite à suposição, no presente (*Dearou*, であろう, *Deve ser*), como se olhássemos para a cena em meia luz, compartilhando com o servo uma suposição feita pelo narrador. A conclusão de que não temos um narrador onisciente é útil à interpretação da narrativa à medida que nos lembramos de compreender a cisão entre

narrador e autor (ECO, 1994. p. 25). Ao mesmo tempo, mesmo que estática, a oração no presente pode ser também dinâmica, tal qual a fotografia (CAPAVERDE, 2008).

O próximo e último trecho analisado é, no original, o penúltimo parágrafo do conto. De acordo com nossa interpretação dos critérios do autor considerados até aqui, olhemos primeiro as traduções. A partir da dicotomia entre as ações do personagem e a constatação de um elemento no ambiente, trilhemos o caminho inverso para deduzir, através das versões em português, a única frase posta no presente em língua japonesa:

Rapidamente, tirou-lhe as roupas. Depois, chutou com violência aquela velha que se agarrava a seus pés e a derrubou sobre os cadáveres. Estava apenas a cinco passos da saída. Carregando a roupa de cor ocre sob o braço, precipitou-se escada abaixo rumo a uma noite profunda.

(AKUTAGAWA, trad. CORDARO e OTA, 2008. p. 35)

Neste instante, o servo arrancou rapidamente o kimono da velha. Em seguida chutou rudemente a mulher, que tentava agarrar seus pés, na direção dos cadáveres. A desembocadura que levava à escada de mão estava há apenas cinco passos. O servo colocou o kimono cor de cedro debaixo do braço e, num piscar de olhos, desceu rapidamente em direção ao abismo insondável da noite.

(AKUTAGAWA, trad. KAUPATEZ, 2003. p.20)

下人は、すばやく、老婆の着物を剥ぎとった。それから、足にしがみつこうとする老婆を、手荒く死骸の上へ蹴倒した。梯子の口までは、僅に五歩を数えるばかりである。下人は、剥ぎとった檜皮色の着物をわぎにかかえて、またたく間に急な梯子を夜の底へかけ下りた。

(AKUTAGAWA, 1997)

Temos a narração de uma sequência de ações e movimentos bastante dinâmicos e, sob alguma acepção, também bruscos e ágeis. Aqui, somos acometidos por vocábulos que parecem aumentar ainda mais esta dinâmica (*Subayaku*, すばやく, *velozmente*. *Matatakumani*, 瞬く間に, *num piscar de olhos*. *Kyuuna*, 急な, *rapidamente*), e trazem mais força para o contraste com a única sentença no presente. Inserida entre ações rápidas e decisivas, há a constatação da distância entre o servo e o vão que leva à escada. Este momento não nos parece menos dinâmico: num lampejo, a atenção do leitor se retira do personagem, por um instante toma consciência dos arredores, e de forma veloz retorna novamente às ações do servo. Por um lado, é fácil sugerirmos que esse lampejo pode ter tomado lugar diante de uma ação rápida do personagem, como um virar rápido da face, ou um olhar fugaz. Podemos simular a frase hipotética *o servo avistou o vão da escada a uma distância de cinco passos*, para visualizar melhor, por oposição, o efeito da frase no original onde não há uma ação do personagem, apenas uma constatação, que nos parece ágil como todo o trecho, sobre um elemento do ambiente narrado. Conclui-se que este efeito, como os anteriores, se relaciona cabalmente com a escolha estilística do tempo verbal e da estrutura da frase em questão, é

notável que o contraste entre as sentenças surge influenciando nossa relação, enquanto leitores, com o ambiente narrativo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estranhar-se em relação a uma língua estrangeira e a seu funcionamento é uma tarefa que requer pouco esforço, observando que a distância entre as línguas (consideremos o caso da língua japonesa em relação à estudantes brasileiros) parece provocar uma atenção reforçada à estrutura das mesmas, em prol de uma compreensão mais consciente das funções linguísticas de cada um dos elementos de uma frase. Ao entrar em contato com a literatura japonesa, um fenômeno análogo também se estabelece: a compreensão da função e do significado tangíveis dos elementos e das frases precede qualquer relação artística que possa se ter com a obra. Assim, a teoria de Kato Shuichi (2007), que aponta para um elemento estilístico recorrente como causador de mudanças na atmosfera da narrativa, pode ser considerada como um ponto de partida para que aproveitemos, no estudo da literatura, as poucas facilidades proporcionadas pela distância entre as línguas. Por outro lado, reflexões sobre a literatura enquanto arte parecem tornar-se subjetivas com muita facilidade, mesmo que tentemos racionalizá-la e operacionalizá-la. As tensões entre o sentir íntimo e o sentir compartilhado são, afinal, grandes embelezadoras dos caminhos percorridos pelos teóricos que, de forma revigorante, se detém a esmiuçar a literatura. Se pequenos detalhes fecundam grandes discussões no âmbito da narrativa e da teoria literária, é construtivo que nos debruçemos sobre os métodos elaborados para que peculiaridades como nuances na expressão do tempo na literatura japonesa sejam pensadas. Por fim, é seguro dizer que, em *Rashōmon*, a alternância dos tempos verbais não surge apenas como ferramenta para que os períodos não terminem de forma repetitiva: a seleção das terminações verbais acompanha um critério que percorre o fenômeno descrito pela ação verbal. Diante de uma série de escolhas que influenciam a percepção da narrativa, o leitor é convidado a tramitar entre estes tempos, entre ação e percepção, movimento e estaticidade do ambiente narrativo, aproximações e distanciamentos. Através da ótica aqui apresentada, o recurso estilístico de alternância das terminações verbais pode ser visto como real agente no surgimento de um efeito poético, que se perfaz em torno do foco que cada oração possui, modificando a percepção e a construção do ambiente narrativo feitas pelo leitor.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Contos Fantásticos*. 2003. Editora Z. Tradução de Diogo Kaupatez.
- \_\_\_\_\_. *Rashōmon*. Acesso em 18 de Agosto de 2016. Disponível em <[http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/127\\_15260.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/127_15260.html)>
- \_\_\_\_\_. *Rashōmon e outros contos*. 2008. SÃO PAULO: Editora Hedra Ltda. Tradução de Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro e Junko Ota.
- CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *O tempo como elemento de intersecção entre a narrativa e a fotografia*. 2008. SÃO PAULO: XI Congresso Interacional da ABRALIC. Universidade de São Paulo.
- CARVALHO, Castelar de. *A Estilística e o Ensino de Português*. 2004. Anais do VIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Caderno 12: A Língua e o Estilo no Texto Literário. Acesso em 14 de Novembro de 2016. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno12-02.html>>
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura - Uma Introdução*. 2006. SÃO PAULO: Editora Martins Fontes. Tradução de Waltensir Dutra.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. 1932. 10ª Reimpressão. SÃO PAULO: Companhia das Letras, 1994. Tradução de Hildergard Feist.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. 1984. RIO DE JANEIRO: Jorge Zahar Editor Ltda, 1998. Tradução de Vera Ribeiro.
- GOMES, Raimundo Francisco. *O se indeterminador do sujeito, apassivador e reflexivo*. 2007. PORTO ALEGRE: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Faculdade de Letras. Acesso em 14 de Novembro de 2016. Disponível em <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1877/1/401637.pdf>>
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 1962. 16. ed. RIO DE JANEIRO: Editora Vozes, 2005. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.
- KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. TÓQUIO: Iwanami Shoten, Publishers. 2007. SÃO PAULO: Estação Liberdade, 2012. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas.

- MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. 3. ed. RIO DE JANEIRO: Nova Fronteira, 1980.
- MEXIAS-SIMON, Maria Lucia. *Mosaico - Revista Multidisciplinar de Humanidades*. 2012. RIO DE JANEIRO: Coordenadoria de Recursos Gráficos da Universidade Severino Sombra. Acesso em 11 de Setembro de 2016. Disponível em <[http://www.uss.br/pages/revistas/revistamosaico/V3N12012/pdf/002\\_linguagem\\_e\\_cultura.pdf](http://www.uss.br/pages/revistas/revistamosaico/V3N12012/pdf/002_linguagem_e_cultura.pdf)>
- MORIN. Edgar, *A cabeça bem feita*. 1999. RIO DE JANEIRO: Editora Bertrand Brasil Ltda. 8. ed. 2003. Tradução de Eloá Jacobina.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. 2003. PARÁ: Editora Ática, 2ª Edição.
- VALENTE, Patrícia Martins; ALVES, Sandra Maria Leal. *Os planos constitutivos da língua*. 2009. RIO GRANDE DO SUL: Letrônica. Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Acesso em 14 de Novembro de 2016. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fzva/ojs/index.php/letronica/article/view/4991/4043>>

## 7. ANEXOS

### Anexo I

AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Rashōmon*. Acesso em 18 de Agosto de 2016. Disponível em <[http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/127\\_15260.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/127_15260.html)>

# 羅生門

## 芥川龍之介

ある日の暮方の事である。一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待っていた。

広い門の下には、この男のほかに誰もいない。ただ、所々丹塗の剥げた、大きな円柱に、蟋蟀が一匹とまっている。羅生門が、朱雀大路にある以上は、この男のほかに、雨やみをする市女笠や揉烏帽子が、もう二三人はありそうなものである。それが、この男のほかに誰もいない。

何故かと云うと、この二三年、京都には、地震とか辻風とか火事とか饑饉とか云う災がつづいて起った。そこで洛中のさびれ方は一通りではない。旧記によると、仏像や仏具を打碎いて、その丹がついたり、金銀の箔がついたりした木を、路ばたにつみ重ねて、薪の料に売っていたと云う事である。洛中がその始末であるから、羅生門の修理などは、元より誰も捨てて顧る者がなかった。するとその荒れ果てたのをよい事にして、狐狸が棲む。盗人が棲む。とうとうしまいには、引取り手のない死人を、この門へ持って来て、棄てて行くと言う習慣さえ出来た。そこで、日の目が見えなくなると、誰でも気味を悪るがつて、この門の近所へは足ぶみをしない事になってしまったのである。

その代りまた鴉がどこからか、たくさん集って来た。昼間見ると、その鴉が何羽となく輪を描いて、高い鴟尾のまわりを啼きながら、飛びまわっている。ことに門の上の空が、夕焼けであかくなる時には、それが胡麻をまいたようにはっきり見えた。鴉は、勿論、門の上にある死人の肉を、啄みに来るのである。——もっとも今日は、刻限が遅いせいか、一羽も見えない。ただ、所々、崩れかかった、そうしてその崩れ目に長い草のはえた石段の上に、鴉の糞が、点々と白くこびりついているのが見える。下人は七段ある石段の一番上の段に、洗いざらした紺の襖の尻を据えて、右の頬に出来た、大きな面皰を気にしながら、ぼんやり、雨のふるのを眺めていた。

作者はさっき、「下人が雨やみを待っていた」と書いた。しかし、下人は雨がやんでも、格別どうしようと言う当てはない。ふだんなら、勿論、主人の家へ帰る可き筈である。所がその主人からは、四五日前に暇を出された。前にも書いたように、当時京都の町は一通りならず衰微していた。今この下人が、永年、使われていた主人から、暇を出されたのも、実はこの衰微の小さな余波にほかならない。だから「下人が雨やみを待っていた」と云うよりも「雨にふり

こめられた下人が、行き所がなく、途方にくれていた」と云う方が、適当である。その上、今日の空模様も少からず、この平安朝の下人の Sentimentalisme に影響した。申の刻下りから降り出した雨は、いまだに上るけしきがない。そこで、下人は、何をおいても差当り明日の暮しをどうにかしようとして——云わばどうにもならない事を、どうにかしようとして、とりとめもない考えをたどりながら、さっきから朱雀大路にふる雨の音を、聞くともなく聞いていたのである。

雨は、羅生門をつつんで、遠くから、ざあっと云う音をあつめて来る。夕闇は次第に空を低くして、見上げると、門の屋根が、斜につき出した藁の先に、重たくうす暗い雲を支えている。

どうにもならない事を、どうにかするためには、手段を選んでいる違はない。選んでいけば、築土の下か、道ばたの土の上で、饑死をするばかりである。そうして、この門の上へ持って来て、犬のように棄てられてしまふばかりである。選ばないとすれば——下人の考えは、何度も同じ道を低徊した揚句に、やっとこの局所へ逢着した。しかしこの「すれば」は、いつまでたっても、結局「すれば」であった。下人は、手段を選ばないという事を肯定しながらも、この「すれば」のかたをつけるために、当然、その後に来る可き「盗人になるよりほかに仕方がない」と云う事を、積極的に肯定するだけの、勇気が出ずにいたのである。

下人は、大きな嚏をして、それから、大儀そうに立上った。夕冷えのする京都は、もう火桶が欲しいほどの寒さである。風は門の柱と柱との間を、夕闇と共に遠慮なく、吹きぬける。丹塗の柱にとまっていた蟋蟀も、もうどこかへ行ってしまった。

下人は、頸をちぢめながら、山吹の汗衫に重ねた、紺の襖の肩を高くして門のまわりを見まわした。雨風の患のない、人目にかかる惧のない、一晩楽にねられそうな所があれば、そこでともかくも、夜を明かそうと思ったからである。すると、幸い門の上の楼へ上る、幅の広い、これも丹を塗った梯子が眼についた。上なら、人がいたにしても、どうせ死人ばかりである。下人はそこで、腰にさげた聖柄の太刀が鞘走らないように気をつけながら、藁草履をはいた足を、その梯子の一番下の段へふみかけた。

それから、何分かの後である。羅生門の楼の上へ出る、幅の広い梯子の中段に、一人の男が、猫のように身をちぢめて、息を殺しながら、上の容子を窺っていた。楼の上からさす火の光が、かすかに、その男の右の頬をぬらしている。短い鬚の中に、赤く膿を持った面皰のある頬である。下人は、始めから、この上にいる者は、死人ばかりだと高を括っていた。それが、梯子を二三段上って見ると、上では誰か火をとぼして、しかもその火をそこここと動かしているらしい。これは、その濁った、黄いろい光が、隅々に蜘蛛の巣をかけた天井裏に、揺れながら映ったので、すぐにそれと知れたのである。この雨の夜に、この羅生門の上で、火をともしているからは、どうせただの者ではない。

下人は、守宮のように足音をぬすんで、やっと急な梯子を、一番上の段まで這うようにして上りつめた。そうして体を出るだけ、平にしながら、頸を出

来るだけ、前へ出して、恐る恐る、楼の内を覗いて見た。

見ると、楼の内には、噂に聞いた通り、幾つかの死骸が、無造作に棄ててあるが、火の光の及ぶ範囲が、思ったより狭いので、数は幾つともわからない。ただ、おぼろげながら、知れるのは、その中に裸の死骸と、着物を着た死骸とがあるという事である。勿論、中には女も男もまじっているらしい。そうして、その死骸は皆、それが、かつて、生きていた人間だと云う事実さえ疑われるほど、土を捏ねて造った人形のように、口を開いたり手を延ばしたりして、ごろごろ床の上にごろがっていた。しかも、肩とか胸とかの高くなっている部分に、ぼんやりした火の光をうけて、低くなっている部分の影を一層暗くしながら、永久に唾の如く黙っていた。

下人は、それらの死骸の腐爛した臭気に思わず、鼻を掩った。しかし、その手は、次の瞬間には、もう鼻を掩う事を忘れていた。ある強い感情が、ほとんどことごとくこの男の嗅覚を奪ってしまったからだ。

下人の眼は、その時、はじめてその死骸の中に蹲っている人間を見た。檜皮色の着物を着た、背の低い、痩せた、白髪頭の、猿のような老婆である。その老婆は、右の手に火をともした松の木片を持って、その死骸の一つの顔を覗きこむように眺めていた。髪の毛の長い所を見ると、多分女の死骸であろう。

下人は、六分の恐怖と四分の好奇心とに動かされて、暫時は呼吸をするのさえ忘れていた。旧記の記者の語を借りれば、「頭身の毛も太る」ように感じたのである。すると老婆は、松の木片を、床板の間に挿して、それから、今まで眺めていた死骸の首に両手をかけると、丁度、猿の親が猿の子の虱をとるように、その長い髪の毛を一本ずつ抜きはじめた。髪は手に従って抜けるらしい。

その髪の毛が、一本ずつ抜けるのに従って、下人の心からは、恐怖が少しずつ消えて行った。そうして、それと同時に、この老婆に対するはげしい憎悪が、少しずつ動いて来た。——いや、この老婆に対すると云っては、語弊があるかも知れない。むしろ、あらゆる悪に対する反感が、一分毎に強さを増して来たのである。この時、誰かがこの下人に、さっき門の下でこの男が考えていた、餓死をするか盗人になるかと云う問題を、改めて持出したら、恐らく下人は、何の未練もなく、餓死を選んだ事であろう。それほど、この男の悪を憎む心は、老婆の床に挿した松の木片のように、勢いよく燃え上り出していたのである。

下人には、勿論、何故老婆が死人の髪の毛を抜くかわからなかった。従って、合理的には、それを善悪のいずれに片づけてよいか知らなかった。しかし下人にとっては、この雨の夜に、この羅生門の上で、死人の髪の毛を抜くと云う事が、それだけで既に許すべからざる悪であった。勿論、下人は、さっきまで自分が、盗人になる気でいた事なぞは、とうに忘れていたのである。

そこで、下人は、両足に力を入れて、いきなり、梯子から上へ飛び上った。そうして聖柄の太刀に手をかけながら、大腿に老婆の前へ歩みよった。老婆が驚いたのは云うまでもない。

老婆は、一目下人を見ると、まるで弩にでも弾かれたように、飛び上った。

「おのれ、どこへ行く。」

下人は、老婆が死骸につまずきながら、慌てふためいて逃げようとする行手を塞いで、こう罵った。老婆は、それでも下人をつきのけて行こうとする。下人はまた、それを行かすまいとして、押しもどす。二人は死骸の中で、しばらく、無言のまま、つかみ合った。しかし勝敗は、はじめからわかっている。下人はとうとう、老婆の腕をつかんで、無理にそこへ**ね**扭じ倒した。丁度、**にわとり**鶏の脚のような、骨と皮ばかりの腕である。

「何をしていた。云え。云わぬと、これだぞよ。」

下人は、老婆をつき放すと、いきなり、太刀の鞘を払って、白い鋼の色をその眼の前へつきつけた。けれども、老婆は黙っている。両手をわなわなふるわせて、肩で息を切りながら、眼を、**めだま まぶた**眼球が**まぶた**の外へ出そうになるほど、見開いて、唾のように執拗く黙っている。これを見ると、下人は始めて明白にこの老婆の生死が、全然、自分の意志に支配されていると云う事を意識した。そうしてこの意識は、今までけわしく燃えていた憎悪の心を、いつの間にか冷ましてしまった。後に残ったのは、ただ、ある仕事をして、それが円満に成就した時の、安らかな得意と満足とがあるばかりである。そこで、下人は、老婆を見下しながら、少し声を柔らげてこう云った。

「己は**おれ**検非違使の**けびいし**庁の役人などではない。今し方この門の下を通りかかった旅の者だ。だからお前に**なわ**縄をかけて、どうしようと云うような事はない。ただ、今時分この門の上で、何をして居たのだから、それを己に話しさえすればいいのだ。」

すると、老婆は、見開いていた眼を、一層大きくして、じっとその下人の顔を見守った。**まぶた**まぶたの赤くなった、肉食鳥のような、鋭い眼で見たのである。それから、皺で、ほとんど、鼻と一つになった唇を、何か物でも噛んでいるように動かした。細い喉で、尖った喉**のどぼとけ**仏の動いているのが見える。その時、その喉から、**からす**鴉の啼くような声が、**あえ**喘ぎ喘ぎ、下人の耳へ伝わって来た。

「この髪を抜いてな、この髪を抜いてな、鬢にしようと思うたのじゃ。」

下人は、老婆の答が存外、平凡なのに失望した。そうして失望すると同時に、また前の憎悪が、冷やかな**ぶべつ**侮蔑と一しよに、心の中へはいって来た。すると、その気色が、先方へも通じたのであろう。老婆は、片手に、まだ死骸の頭から奪った長い抜け毛を持ったなり、**ひき**蟻のつぶやくような声で、口ごもりながら、こんな事を云った。

「成程な、**しびと**死人の髪を抜くと云う事は、何ぼう悪い事かも知れぬ。じゃが、ここにいる死人どもは、皆、そのくらいな事を、されてもいい人間ばかりだぞよ。現在、わしが今、髪を抜いた女などはな、蛇を四寸ばかりずつに切つて干したのを、**ほしうお**干魚だと云うて、太刀帯の陣へ売りに往んだわ。疫病にかかって死ななんだら、今でも売りに往んでいた事である。それもよ、この女の売る干魚は、味がよいと云うて、太刀帯どもが、欠かさず**さいりょう**菜料に買っていたそう。わしは、この女のした事が悪いとは思っていぬ。せねば、饑死をするのじやて、仕方がなくした事である。されば、今また、わしのしていた事も悪い事

とは思わぬぞよ。これとてもやはりせねば、饑死をするじゃて、仕方がなくする事じゃわいの。じゃて、その仕方がない事を、よく知っていたこの女は、大方わしのする事も大目に見てくれるである。」

老婆は、大体こんな意味の事を云った。

下人は、太刀を鞘におさめて、その太刀の柄を左の手でおさえながら、冷然として、この話を聞いていた。勿論、右の手では、赤く頬に膿を持った大きな面砲を気にしながら、聞いているのである。しかし、これを聞いている中に、下人の心には、ある勇気が生まれて来た。それは、さっき門の下で、この男には欠けていた勇気である。そうして、またさっきこの門の上へ上って、この老婆を捕えた時の勇気とは、全然、反対な方向に動こうとする勇気である。下人は、饑死をするか盗人になるかに、迷わなかったばかりではない。その時のこの男の心もちから云えば、饑死などと云う事は、ほとんど、考える事さえ出来ないほど、意識の外に追い出されていた。

「きっと、そうか。」

老婆の話が完ると、下人は嘲るような声で念を押した。そうして、一足前へ出ると、不意に右の手を面砲から離して、老婆の襟上をつかみながら、噛みつくようにこう云った。

「では、己が引剥をしようと恨むまいな。己もそうしなければ、饑死をする体なのだ。」

下人は、すばやく、老婆の着物を剥ぎとった。それから、足にしがみつこうとする老婆を、手荒く死骸の上へ蹴倒した。梯子の口までは、僅に五歩を数えるばかりである。下人は、剥ぎとった檜皮色の着物をわきにかかえて、またたく間に急な梯子を夜の底へかけ下りた。

しばらく、死んだように倒れていた老婆が、死骸の中から、その裸の体を起したのは、それから間もなくの事である。老婆はつぶやくような、うめくような声を立てながら、まだ燃えている火の光をたよりに、梯子の口まで、這って行った。そうして、そこから、短い白髪を倒にして、門の下を覗きこんだ。外には、ただ、黒洞々たる夜があるばかりである。

下人の行方は、誰も知らない。

(大正四年九月)

---

底本：「芥川龍之介全集1」ちくま文庫、筑摩書房

1986（昭和61）年9月24日第1刷発行

1997（平成9）年4月15日第14刷発行

底本の親本：「筑摩全集類聚版芥川龍之介全集」筑摩書房

1971（昭和46）年3月～1971（昭和46）年11月

入力：平山誠、野口英司

校正：もりみつじゅんじ

1997年10月29日公開

2010年11月4日修正

青空文庫作成ファイル：

このファイルは、インターネットの図書館、[青空文庫 \(http://www.aozora.gr.jp/\)](http://www.aozora.gr.jp/)で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。

---

#### ●表記について

- このファイルは W3C 勧告 XHTML1.1 にそった形式で作成されています。
  - 「くの字点」をのぞく JIS X 0213にある文字は、画像化して埋め込みました。
- 

#### ●[図書カード](#)

## Anexo II

AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Rashōmon e outros contos*. 2008. SÃO PAULO: Editora Hedra Ltda. Tradução de Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro e Junko Ota. Páginas 27 - 36.

ERA NUM ENTARDECER. Um servo de baixa condição esperava, sob o Rashômon,<sup>1</sup> que a chuva passasse.

Sob o amplo portal, além daquele homem, não havia mais ninguém. Somente um grilo, que permanecia pouso na enorme coluna circular com áreas descascadas no laqueado alaranjado. Uma vez que o Rashômon se situava na Avenida Suzaku, era de esperar que houvesse mais duas ou três pessoas, com seus chapéus femininos cônicos ou masculinos alongados, abrigando-se da chuva. Entretanto, além daquele homem não havia mais ninguém.

Isso porque, nos últimos dois ou três anos, Quioto sofrera seguidas calamidades: terremotos, redemoinhos, incêndios e fome. Por essas razões, era enorme a desolação no centro da Capital. Rezam as antigas crônicas que naquele tempo estátuas de Buda e objetos de culto budista eram destruídos empilhando-se na beira da estrada a madeira ainda laqueada ou folheada a ouro e prata para ser vendida como lenha. Se até o centro da Capital se encontrava naquelas condições, da conservação do Rashômon, então, nem sequer se cogitava. Assim, tirando partido do abandono em que o Portal se encontrava, raposas e texugos começaram a se abrigar ali. E também ladrões.

<sup>1</sup> *Rashômon*: nome do Portal que, na era Heian (794-1192), se situava na entrada principal da milenar Capital, atual cidade de Quioto, hoje equivalente à região em que se encontra a Estação Central.

28 | Até que, afinal, passado um tempo, virou hábito abandonar, no Rashômon, cadáveres não reclamados. Por isso, quando a luz do dia não podia mais ser vista, era tamanho o pavor que ninguém mais ousava se aproximar.

Corvos começaram então a se juntar em bandos, vindos sabe-se lá de onde. Durante o dia, inumeráveis, eles descreviam círculos e grasnavam ao redor da alta cumeeira. No crepúsculo, quando o sol se avermelhava sobre o Portal, facilmente podiam ser divisados, como grãos de gergelim dispersos no ar. Vinham, obviamente, alimentar-se da carne dos mortos abandonados na galeria... Se bem que, naquele dia, não se avistasse nenhum deles, talvez devido ao adiantado da hora. Mas podiam-se notar seus excrementos pontilhados de branco sobre os degraus de pedra quase em ruínas, em cujas fendas o capim crescia. Acocorado no último dos sete degraus, sob o tecido surrado de sua vestimenta azul-escura, o servo olhava a chuva, distraído, sentindo-se incomodado com a enorme espinha que lhe aparecera na face direita.

Escreveu o autor anteriormente: “Um servo de baixa condição esperava a chuva passar”. Entretanto, mesmo que a chuva passasse, o servo não teria, na verdade, nada a fazer. Normalmente, é claro, deveria retornar à casa de seu senhor. Acontece que fora dispensado havia quatro ou cinco dias. Como também se escreveu antes, a cidade de Quioto, por essa época, se encontrava em acentuado estado de decadência. E o fato de ter sido dispensado pelo senhor, a quem servira durante longos anos, não passava de uma pequena conseqüência daquela decadência geral. Seria, portanto, mais adequado dizer “Um servo de baixa

condição, preso pela chuva, estava desnorteado, sem saber para onde ir” do que “Um servo de baixa condição esperava a chuva passar”. Além do mais, o tempo chuvoso contribuía sensivelmente para a disposição de espírito daquele homem da era Heian. A chuva que começara a cair depois das quatro horas da tarde parecia não mais parar. Assim, havia algum tempo, o servo escutava, com ar ausente, o barulho da chuva que caía na Avenida Suzaku ruminando pensamentos desconexos, procurando resolver, antes de mais nada, a questão de sua sobrevivência – questão que ele sabia ser insolúvel.

A chuva que envolvia o Portal trazia a massa do som até das gotas mais longínquas. A escuridão aos poucos fazia baixar o céu; quem levantasse os olhos veria o telhado do Rashômon, que se projetava em diagonal, sustentando nuvens pesadas e sombrias.

Quando se tenta resolver uma questão insolúvel, não há tempo para escolher os meios. Se demorasse muito na escolha, o servo certamente terminaria morrendo de fome ao pé de um muro de barro ou à beira de uma estrada. E certamente seria trazido até o Portal e abandonado como um cão. “Se não escolher...” Seu pensamento, depois de muitos rodeios, finalmente empacou nesse ponto. Entretanto, esse “se” continua sendo, afinal de contas, o mesmo “se”. Mesmo admitindo não haver escolha de meios, ele não tinha coragem suficiente para aceitar de forma positiva a resposta inevitável à questão: “A única saída é tornar-me ladrão”.

Depois de um forte espirro, o servo se ergueu preguiçosamente. Em Quioto, onde as tardes são frias, a

30 | temperatura já baixara a ponto de fazê-lo ansiar por um braseiro. Na escuridão, o vento soprava implacável por entre as colunas do Portal. Até o grilo pousado na coluna laqueada de alaranjado já havia desaparecido.

Encolhendo-se todo e erguendo a gola da vestimenta azul-escura que envergava sobre a roupa amarela, correu os olhos em volta do Portal. Procurava um lugar onde pudesse passar a noite tranqüilamente, longe de olhares estranhos e sob a proteção do vento e da chuva. Então, por sorte, descobriu uma escada larga, também laqueada de alaranjado, que conduzia a uma galeria sobre o Rashômon. Lá em cima, o máximo que ele poderia encontrar seriam cadáveres. O servo, assim, cuidando para que a espada presa à sua cintura não se soltasse da bainha, pousou no primeiro degrau o pé calçado de sandália de palha.

Subiu então, daí a alguns minutos, a meia altura da ampla escada que conduzia à galeria do Rashômon. Um homem, o corpo encolhido como um gato, sustando a respiração, espreitava o que se passava ali em cima. A luz que vinha da galeria tocava levemente sua face direita. Era uma face com uma espinha vermelha e purulenta em meio a uma barba rala. O servo, desde o início, tinha a certeza de que ali no alto só haveria cadáveres. Todavia, depois de subir dois ou três degraus, pareceu-lhe notar uma sombra que se movimentava. Logo isso se confirmou, pois uma claridade turva e amarelada se refletia, oscilante, nos vãos do teto cobertos de teias de aranha. Não podia tratar-se apenas de uma pessoa comum que, numa noite de chuva como aquela, portasse um luzeiro no interior de uma galeria como aquela do Rashômon.

Abafando seus passos como uma lagartixa, o servo finalmente atingiu o último degrau da difícil escada. E então, com o corpo mais retesado possível, alongando o pescoço o mais que podia, ele perscrutou, transfigurado de medo, o interior da galeria.

De fato, conforme ouvira dizer, alguns cadáveres achavam-se jogados, desordenadamente, no seu interior. Mas, sendo o campo de luz mais limitado do que supunha, não conseguia precisar quantos. Ele somente podia distinguir, sob a fraca luminosidade, alguns corpos nus e outros ainda vestidos. Entre eles, parecia haver tanto homens quanto mulheres. E todos aqueles cadáveres jaziam sobre o assoalho, como bonecos de barro, as bocas abertas, os braços estirados, fazendo até duvidar que um dia tivessem sido humanos. Além do mais, à luz das chamas que iluminavam as partes salientes, como ombros e bustos, as outras partes pareciam ainda mais escuras. Os corpos conservavam-se mudos, para sempre calados.

O servo tapou instintivamente o nariz ao perceber o odor pútrido. Mas já no instante seguinte se esquecia de cobri-lo. Uma emoção mais forte anulou por completo seu olfato.

Pois só então seus olhos distinguiram um ser humano, agachado em meio aos cadáveres. Era uma velha de aparência simiesca, os cabelos brancos, magra, baixa, vestida de ocre. Tendo na mão direita uma tocha de pinho, observava, detidamente, o rosto de um dos cadáveres. Pelos cabelos compridos, supunha-se que fosse um cadáver de mulher.

Tomado de sessenta por cento de terror e quarenta de

32 | curiosidade, o servo, por alguns instantes, até se esqueceu de respirar. Arrepiou-se e, para empregar a expressão de um antigo cronista, sentiu que “até os pêlos do corpo haviam ficado mais espessos”. Nisso, a velha prendeu a tocha de pinho numa fresta do assoalho e, erguendo com as duas mãos o pescoço do cadáver que até então examinava, começou a arrancar um a um os longos fios de cabelo, exatamente como uma macaca catando piolhos do filhote. Os cabelos pareciam soltar-se facilmente ao movimento de suas mãos.

À medida em que os fios iam sendo arrancados, o terror que assaltara o servo foi desaparecendo aos poucos. E, ao mesmo tempo, foi crescendo, pouco a pouco, um forte ódio contra aquela velha. Não, não seria exato dizer “contra a velha”. Na verdade, o que a cada minuto se tornava mais forte era uma repulsa contra todos os males. Se naquele instante alguém lhe propusesse, outra vez, o dilema que antes o atormentara – morrer de fome ou tornar-se ladrão –, não hesitaria mais em escolher a morte pela fome. Pois seu ódio ao mal começava a se inflamar mais e mais, como a tocha fincada pela velha no assoalho.

O servo não compreendia por que a velha arrancava os cabelos dos cadáveres. Por conseguinte, não tinha condições de julgar segundo a razão a moralidade daquele ato. Entretanto, para ele, o simples fato de arrancar cabelos de cadáveres, numa noite de chuva como aquela, num lugar como aquele, já constituía um mal imperdoável. Obviamente, o servo já nem recordava que, havia poucos minutos, tencionava tornar-se ladrão.

Nesse instante, num movimento brusco, o servo pulou para dentro da galeria. E, com a mão na espada, aproximou-se da velha a passos largos. O autor nem precisa dizer o susto que ela levou.

Ao ver o servo, ela pulou, como uma pedra lançada por uma catapulta.

– Ei! Aonde vai? – vociferou o servo, barrando o caminho da velha, que procurava fugir, afobada, tropeçando entre os cadáveres.

Mas, mesmo barrada, ela o empurrou, tentando escapar. Ele, por sua vez, para impedi-la de fugir, também a empurrou. Por um momento os dois se engalfinharam, mudos, em meio aos cadáveres. Mas o resultado era previsível. O servo, torcendo-lhe o braço, terminou por derrubá-la. Quais pés de galinha, seus braços eram somente pele e osso.

– O que estava fazendo? Diga! Senão...

O servo atirou-a ao chão e, desembainhando a espada, apontou a lâmina de aço branca bem no meio de seus olhos. Entretanto, a velha se conservava calada. Com as mãos trêmulas, a respiração ofegante e os olhos esbugalhados – a ponto de lhe saltarem os globos oculares para fora das órbitas –, obstinava-se em permanecer calada. Vendo-a assim, só então o servo percebeu claramente que aquela vida se encontrava totalmente em suas mãos, e tal consciência acabou por arrefecer o ódio que até então lhe inflamava o peito. Sentiu a satisfação e a confiança de quem executa um trabalho bem-sucedido. Assim, olhando a velha de cima, abrandou a voz.

– Não me tome por agente da polícia. Sou apenas um

34 | viajante que, por acaso, passava por esse Portal. Por isso, não vou prendê-la nem incomodá-la. Basta que me conte o que estava fazendo na galeria numa hora dessas.

Nisso, a velha arregalou ainda mais os olhos e fixou-os no servo. Encarava-o com um olhar penetrante, as pálpebras vermelhas como as de aves de rapina. E a seguir, como se estivesse mastigando, moveu uns lábios que quase se confundiam com o nariz devido ao número de rugas. Em seu pescoço descarnado notava-se um pontiagudo pomo-de-adão que se agitava. Foi naquele instante que uma voz grasnada, como a de um corvo, se fez ouvir num arquejo:

– Estou arrancando estes cabelos, sabe?... Estes cabelos... pensando em fazer perucas...

O servo ficou desapontado com a resposta, inesperadamente banal. E, com o desapontamento, sentiu retornar ao seu íntimo o ódio anterior, mas dessa vez acrescido de frio desprezo. A mudança de ânimo foi notada pela velha, que, ainda segurando os cabelos compridos que arrancara do cadáver, gaguejou, como se coxasse baixinho:

– Pois é... Arrancar cabelos dos cadáveres pode ser errado. Mas todos os mortos que estão aqui, sem exceção, bem o merecem. Essa mulher, por exemplo, de quem arranquei os cabelos, costumava vender cobra seca por peixe seco nas guaritas dos vigias do Palácio. Ela cortava as cobras em pedaços de meio palmo e as secava. Se não tivesse morrido na epidemia, certamente ainda estaria fazendo a mesma coisa. E note que os guardas achavam os peixes muitos saborosos e sempre compravam dela. Para mim, o que ela fazia não era ruim. Não tinha outro jeito,

senão morreria de fome. Não acho tampouco que eu esteja agindo errado. Eu também morreria de fome, não tenho escolha. Por conseguinte, essa mulher, que sabia muito bem disso, sem dúvida há de me perdoar.

Foi aproximadamente isso o que a velha disse. O servo ouviu com indiferença a história da velha, conservando a mão esquerda no punho da espada já embainhada. Enquanto ouvia, sua mão direita apalpava a grande espinha vermelha e purulenta que o incomodava. E, aos poucos, lhe brotava certa coragem que, antes, quando estava debaixo do Portal, lhe fizera falta. Era uma coragem que crescia numa direção oposta àquela do momento em que agarrara a velha, ao subir à galeria. O servo não hesitava mais entre morrer de fome ou tornar-se ladrão. Nesse momento, morrer de fome nem passava por sua cabeça; era uma alternativa que lhe fugira por completo à consciência.

— É isso mesmo! — disse o servo em tom de escárnio ao ouvir o fim do relato da velha. Adiantando-se um passo, subitamente afastou a mão direita da espinha, agarrou a mulher pela gola e vociferou: — Se é assim, não me leve a mal se eu roubá-la. Se eu não fizer isso, também o meu corpo irá morrer de fome.

Rapidamente, tirou-lhe as roupas. Depois, chutou com violência aquela velha que se agarrava a seus pés e a derrubou sobre os cadáveres. Estava apenas a cinco passos da saída. Carregando a roupa de cor ocre sob o braço, precipitou-se escada abaixo rumo a uma noite profunda.

A velha, como que morta por alguns instantes, ergueu o corpo nu somente um tempo depois por entre os

36 | cadáveres. Numa voz quase um murmúrio, quase um gemido, ela, guiando-se pela claridade do fogo que ainda ardia no pinho, arrastou-se até a escada. E então, a cabeça pendida para frente, os cabelos brancos e ralos suspensos, espiou para baixo do Portal. Lá fora, apenas a escuridão das cavernas a envolver a noite.

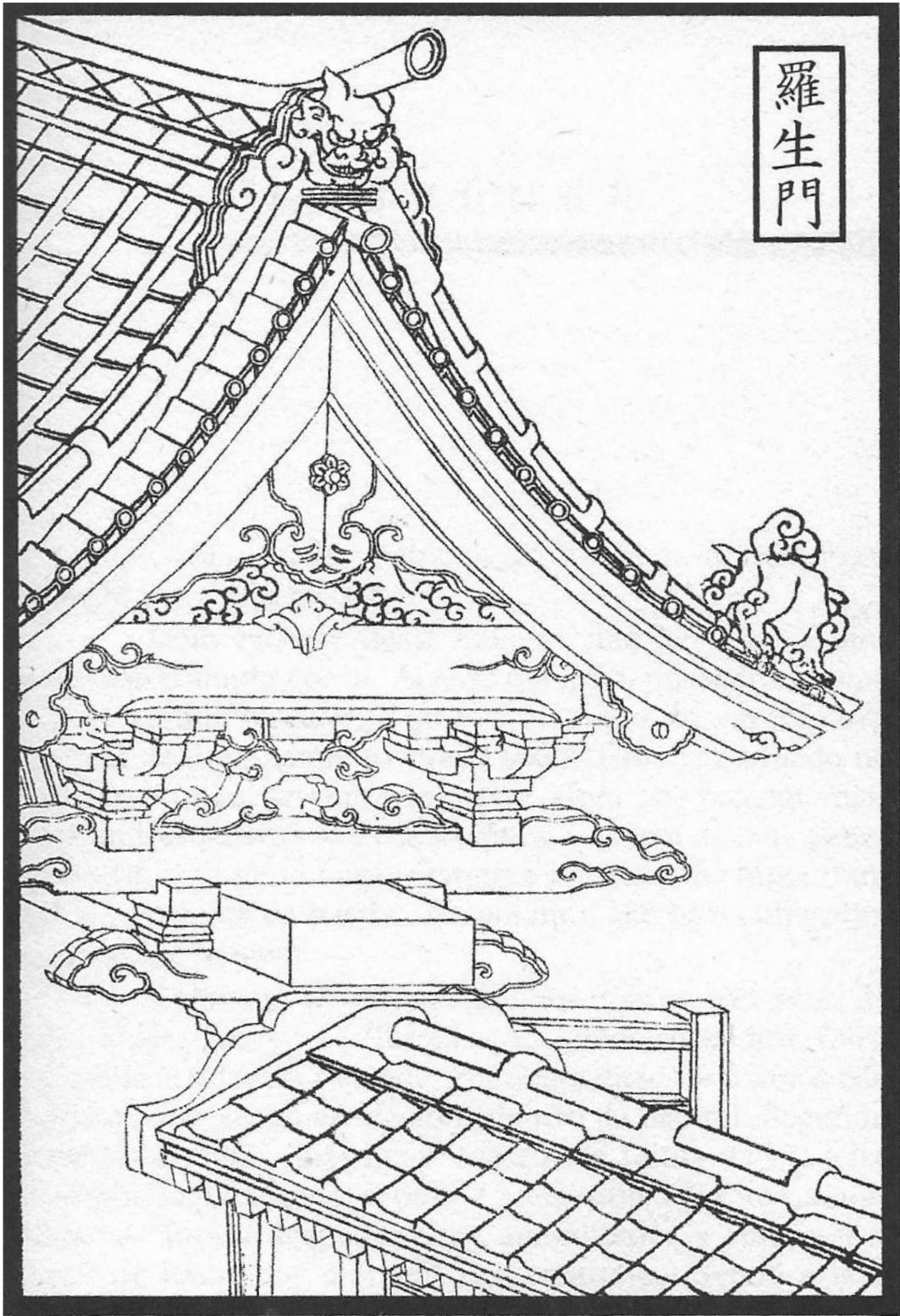
O paradeiro do servo ninguém jamais soube.

*Setembro de 1915*

### Anexo III

AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Contos Fantásticos*. 2003. Editora Z. Tradução de Diogo Kaupatez. Páginas 12 - 21.

羅生門



## R A S H Ô M O N

---

Caía a tarde. Debaixo do Rashômon, um servo aguardava a chuva passar.

Com exceção deste homem, não havia mais ninguém sob o amplo portal. Apenas um grilo, pousado em uma grande coluna circular, cujo avermelhado do verniz dava mostras de desbotamento aqui e acolá. Uma vez situado na Avenida Suzaku, seria normal haver, afora este homem, mais duas ou três pessoas sob o Rashômon à espera de uma pausa na chuva, com seus chapéus largos e pontudos no topo, trançados com casca de bambu. No entanto, não havia ninguém. Apenas este homem.

Kyôto era vítima, nos últimos dois ou três anos, de calamidades sucessivas. Terremotos, tufões, incêndios, fome e carestia assolavam a cidade. Por conta disso, os ânimos não podiam estar senão arrefecidos dentro da capital. Segundo crônicas antigas, imagens e acessórios feitos de madeira envernizada e folheados a ouro e prata, utilizados nos altares budistas, foram despedaçados, amontoados e vendidos a preço de lenha nas margens dos caminhos. Sendo este o panorama geral, coisas supérfluas, tais como a restauração do Rashômon, foram deixadas de lado. Estando o portal abandonado e em ruínas, outros seres com interesses particulares passaram a tirar vantagem da situação e a habitar o local. Texugos. E ladrões. Por fim, tornou-se hábito levar ao

Rashômon cadáveres sem reclamantes e deitá-los ali, abandonados. As pessoas sentiam que algo maligno emanava da área e, quando a luz do sol se fazia ausente, não se escutava som de passos em suas cercanias. Daí o porquê do homem estar sozinho naquele instante.

Uma nuvem de corvos, vinda de algum lugar, passou a se concentrar no local. Durante o dia, voavam em círculos ao redor da alta cumeeira, grasnando. No crepúsculo, quando o céu tornava-se avermelhado, eram especialmente visíveis, parecendo grãos de gergelim ao serem semeados. O objetivo dos corvos era, naturalmente, o de debicar a carne dos defuntos localizados na parte superior do portal. Porém, nesse dia, talvez por conta do tardar da hora, excepcionalmente não se via nenhum. Podiam-se ver unicamente seus excrementos esbranquiçados pontilhando aleatoriamente os degraus de pedra em processo de desmoronamento, com longos feixes de capim brotando de suas partes gretadas. O servo, vestindo um tecido azul-escuro puído de tanta lavagem, sentou-se no degrau mais alto de uma escadaria de sete e, futucando uma gorda espinha que brotou em sua bochecha direita e que o molestava, contemplou com olhar vago a precipitação da chuva.

Foi dito há pouco que o servo aguardava a chuva passar. Mas, ela passando, não haveria nada de extraordinário a ser feito. Se aqueles fossem tempos normais, ele naturalmente teria a obrigação de retornar à casa do seu senhor. No entanto, fora dispensado de seus deveres há quatro, cinco dias. Kyôto era uma cidade invariavelmente em decadência, e o fato de uma casa senhorial prescindir de um servo que se dedicou a ela por longos anos, nada mais era do que um pequeno reflexo dessa situação catastrófica. Portanto, em vez de dizer “o servo aguardava a chuva passar”, talvez fosse mais conveniente “o servo, retido pela chuva, não tinha para onde ir, e isso o deixava confuso”. A aparência do céu naquele dia agravava a situação, contribuindo — e muito — para o estado de melancolia que tomava conta desse homem do período Heian. A chuva, que começou a cair no meio da tarde, não

dava ares de que iria cessar. O servo, enquanto escutava o som produzido pelo aguaceiro, perdia-se em devaneios. O que fazer para garantir o dia de amanhã? Como resolver uma questão insolúvel?

A chuva, vinda de longe, envolveu o Rashômon com sons tonitruantes. O crepúsculo começou gradativamente a baixar no céu. Erguendo os olhos para admirá-lo, era possível vislumbrar a extremidade do telhado, com sua cumeeira em diagonal projetada para fora, como que escorando uma nuvem vagarosa e sombria.

Já que buscava saída para uma situação irremediável, não era concedido ao servo o luxo de escolher por qual caminho seguir. Se ficasse a ponderar alternativas, iria acabar morrendo de fome, encostado em algum muro ou em uma sarjeta de alguma paragem estranha. Depois, lhe restaria apenas ser abandonado como um cachorro no andar superior do portão. “Se eu não tenho escolha...” O pensamento do servo acabou por fixar-se neste ponto, dando voltas e mais voltas ao seu redor. Só que um “se”, por mais voltas que se dê, no final das contas continua a ser, insistente e invariavelmente, um “se”. O servo, embora admitisse sua falta de liberdade de escolha, não tinha coragem para afirmar com convicção — resolvendo de uma vez por todas o problema — que a resposta lógica que deveria resultar de seus questionamentos era: “Se eu não tenho escolha, não há outra saída senão tornar-me um ladrão.”

O servo deu um espirro alto e então se ergueu de forma maçante. A Kyôto dos finais de tarde gelados despertava a vontade de se aquecer junto a um braseiro. Acompanhando o crepúsculo, o vento soprava sem parcimônia, serpenteando por entre as colunas do portal. O grilo que se encontrava pousado na coluna decidiu-se por algum outro lugar.

O servo encolheu os ombros, ergueu a gola de sua vestimenta azul-escura — que usava por cima de um leve traje de verão, de cor amarela — e correu os olhos pelas redondezas do portal. Aventou a hipótese de pernoitar ali, se pudesse

encontrar um local onde a chuva e o vento não o perturbassem nem receasse olhares de estranhos a espreitá-lo. Nesse momento, avistou uma larga escada de mão, laqueada, que afortunadamente conduzia ao torreão do Rashômon. Se houvesse alguém lá em cima, seriam os cadáveres. Então, tomando cuidado para que sua espada dependurada na cintura não deslizesse da bainha, o servo conduziu seus pés calçados em sandálias de palha na direção do primeiro degrau da escada.

Passados alguns instantes, já na metade da escada, este homem, encolhido como um gato, segurando a respiração, espreitou a situação geral do pavimento superior. Uma claridade que emanava de lá banhava de forma tênue sua bochecha direita. Era a bochecha contemplada pela espinha vermelha e purulenta que crescia em meio à barba rala. O servo continuava a acreditar que os únicos corpos que encontraria ali seriam os dos mortos. Subiu mais dois ou três degraus e voltou a olhar. Notou a presença de fogo, porém um fogo que parecia mover-se. Sim, ele movia-se! Seu brilho baço e amarelado, refletindo de forma irregular o teto forrado de teias de aranha, logo confirmou esta hipótese. Que tipo de ser acenderia uma tocha e caminharia pelo andar superior do Rashômon em uma noite chuvosa como aquela?

Silencioso como uma lagartixa, o servo acabou serpenteando rapidamente ao topo da escada. Colocou-se confortável na medida do possível, esticou o pescoço ao máximo à frente e, amedrontado, espreitou o torreão.

Sim, eram verdadeiros os boatos que escutara: cadáveres e mais cadáveres encontravam-se jogados aleatoriamente em seu interior. Não era possível precisar o seu total, pois a claridade proporcionada pelo fogo não era suficiente. Naquela indistinção, era possível dizer apenas que alguns corpos estavam nus e outros vestidos com kimono. Era quase certo que havia uma amálgama de homens e mulheres. Os cadáveres estavam em um estado tal que chegavam a levantar suspeita de que foram algum dia seres com vida. Eles mais pareciam bonecos de barro, com suas bocas abertas e braços estendidos, jogados aos montes no assoalho. Suas partes

protuberantes, como ombros e peitos, recebiam o brilho fugaz do fogo, e isso fazia com que suas porções menos salientes afundassem ainda mais nas sombras. Os cadáveres guardavam silêncio eterno, eternamente mudos.

O cheiro putrefato dos corpos fez com que o servo cobrisse instintivamente o nariz com a mão. No instante seguinte, esta já havia esquecido seu encargo, pois algo estarrecedor usurpara o olfato deste homem.

Nesse momento, os olhos do servo avistaram, pela primeira vez, uma pessoa agachada em meio aos cadáveres. Era uma velha. Mais parecia uma macaca, vestida como estava com um kimono cor de cedro, a cabeça cheia de cabelos brancos, de baixa estatura e magra magra magra. Tinha em sua mão direita uma tocha feita de um galho de pinheiro, e contemplava o rosto de um dos cadáveres que, por seus cabelos compridos, devia tratar-se do defunto de uma mulher.

O servo, tomado de pavor — e também de certa curiosidade — esqueceu por um momento até mesmo de respirar. Arrepiou-se da cabeça aos pés e dos pés à cabeça. Nesse momento, a velha fincou a tocha em um dos vãos do assoalho, enlaçou as mãos ao redor do pescoço do cadáver e passou a arrancar seus longos fios de cabelo, um a um, um a um, uma macaca catando piolhos na cabeça de seu filhote. Os cabelos se desprendiam suavemente ao toque de suas mãos.

À medida que os fios de cabelo se soltavam, o pânico que tomava conta do servo foi aos poucos arrefecendo. Concomitantemente, um ódio visceral contra aquela velha nasceu. Não. Talvez seja inexato afirmar que o ódio era dirigido à velha. Melhor seria dizer que um sentimento de aversão contra todas as coisas más do mundo se represou no servo, e veio aumentando em força a cada minuto. Nesse momento, se alguém lhe levantasse novamente a questão — questão na qual refletia há poucos instantes, quando debaixo do portal — se preferiria morrer de fome ou tornar-se um ladrão, ele, sem qualquer tipo de relutância, escolheria a morte por inanição. Qual o pedaço de pinho fincado no vão

do assoalho, o desgosto que este homem sentia inflamava-lhe o peito.

O servo não compreendia o porquê da velha arrancar os cabelos das pessoas mortas. Não tinha nem certeza se esse ato poderia ser abordado de forma racional, ou concebido em termos absolutos de bem e mal. Mas arrancar cabelos de cadáveres, no torreão do Rashômon, em uma noite chuvosa como aquela, era um ato intolerável. Claro que, momentos antes, havia pensado ele próprio em tornar-se ladrão. Mas isso era algo já há muito esquecido e superado...

Então, impulsionando as pernas, o servo deu um salto e projetou-se de súbito. Espada à mão, aproximou-se a passos largos e prostrou-se em frente à velha, que, desnecessário dizer, assustou-se.

A velha, à visão do servo, elevou-se do chão tal qual pedra catapultada.

“Ei! Aonde pensa que vai, miserável?”, exclamou o servo, bloqueando o caminho que a velha, completamente perturbada, tropeçando nos cadáveres, tentava utilizar como rota de fuga. Ela empurrou o servo, o servo empurrou-a de volta, ela empurrou, ele empurrou. Um tentava escapar, o outro não permitia. Os dois ficaram nesse embate durante algum tempo, mudos, engalfinhando-se em meio aos mortos. No entanto, já era sabido de antemão quem sairia vitorioso ou derrotado. Por fim, o servo agarrou o braço de sua oponente, torceu-o e obrigou a velha a deitar-se no chão. Era um braço raquítico, pele e osso, praticamente uma perna de galinha.

“O que fazia há pouco? Hein? Responda-me! Do contrário...”

O servo, desvencilhando-se da velha, tirou a espada da bainha e brandiu o frio do aço diante de seus olhos. No entanto, a velha guardou silêncio. Suas mãos tremiam, arfava, os olhos arregalados pareciam estar a ponto de saltar das órbitas. Seu silêncio era obstinado como o de um mudo. Observando a cena, pela primeira vez o servo atinou para um fato incontestável: a vida e a morte daquela mulher estavam totalmente à mercê de

sua vontade. Esta nova consciência fez arrefecer o ódio que inflamava em seu peito até o momento. O que havia agora era similar à satisfação e ao orgulho sereno de se fazer um trabalho bem feito. Então, altivo, disse com voz suave:

“Eu não sou nenhum oficial mantenedor da ordem. Sou apenas um viajante que há pouco passava por sob este portal. Por isso, não se preocupe, miserável, não irei atá-la com cordas nem nada parecido. Apenas me diga o que fazia a essas horas aqui em cima, que não causarei nenhum tipo de problema.”

Nesse momento, a velha abriu ainda mais seus já arregalados olhos e encarou detidamente o rosto do servo. Seus olhos eram afiados, suas pálpebras avermelhadas, uma ave de rapina. Seus lábios, que se confundiam com seu nariz devido a grande quantidade de rugas, moveram-se como se a mulher mastigasse algo. Era visível o saliente pomo-de-adão despontando de seu pescoço esquelético. Então uma voz, um crocitar de corvo, saiu da garganta e fez-se audível, chegando aos ouvidos do servo de forma arfante.

“Estava puxando os cabelos... estava puxando os cabelos... pensando em fazer peruca.”

Ah! Escutar esta justificativa, inesperadamente vulgar, deixou o servo decepcionado. Com isso, aquele ódio anterior novamente brotou em seu peito, desta vez acompanhado de desdém. A velha provavelmente pressentira tais sentimentos. Com uma das mãos ainda comportando os fios de cabelo compridos arrancados da cabeça do cadáver, falou com voz semelhante ao coaxar de um sapo:

“Sim. Pode ser que arrancar cabelos dos mortos seja grande mal. Mas esses mortos aqui, esses mortos, todos eles merecem isso, nada mais que isso. Esta mulher que eu arrancava cabelo agora, por exemplo. Cortava cobra em quatro pedaços e colocava pra secar. Vendia para guardas nas guaritas, para guardas que protegem o príncipe!, dizendo que era peixe seco. Se não tivesse morrido de peste, estaria fazendo isso até hoje. Vendendo cobra por peixe seco! E os guardas achavam gostoso o ‘peixe seco’ dela. Achavam que tempero

era bom. Compravam sempre, pra comer com acompanhamento. ‘Não podemos passar sem ele!’, diziam. Mas não acho errado as coisas que esta mulher fez. Ela não tinha alternativa. Era isso ou morrer de fome. Do mesmo jeito, não vejo maldade no que estou fazendo. Não tenho alternativa. Tenho que fazer, senão morro de fome. Que saída? Acho que, se esta mulher soubesse o que faço e por que faço, faria vista grossa. Não se importaria.”

Foi esse o teor das palavras proferidas pela velha.

O servo escutou a ladainha com secura. Embainhou a espada, conservando a mão esquerda em seu cabo. Enquanto escutava, a mão direita se ocupava da gorda espinha vermelha e purulenta cravada em sua bochecha. Nesse meio tempo, um certo sentimento de coragem surgiu em seu peito. Era a coragem que lhe faltou antes, quando se encontrava debaixo do portal. Era uma coragem oposta àquela que teve ao agarrar a velha, instantes atrás, quando escalou ao torreão. O servo simplesmente não tinha mais qualquer dúvida sobre se deveria morrer de fome ou tornar-se um ladrão. Seu estado de espírito era tal que questões como essa foram descartadas de sua consciência. Era algo que nem merecia reflexão.

“É verdade, é assim que as coisas funcionam...”, disse o servo, com uma voz escarnecida, após o término do discurso da velha. Então, avançou um passo, afastou de súbito a mão direita da espinha e, agarrando a velha pelo cangote, falou entre os dentes:

“Então, se eu desejar tornar-me um ladrão, você não ficará ressentida. Afinal, se não fizer dessa forma, morrerei de fome.”

Nesse instante, o servo arrancou rapidamente o kimono da velha. Em seguida chutou rudemente a mulher, que tentava agarrar seus pés, na direção dos cadáveres. A desembocadura que levava à escada de mão estava há apenas cinco passos. O servo colocou o kimono cor de cedro debaixo do braço e, num piscar de olhos, desceu rapidamente em direção ao abismo insondável da noite.

Passados alguns instantes, a velha, tombada como morta, ergueu seu corpo nu da massa de cadáveres. Vociferou algo, misto de gemido e resmungo. Contando com a claridade emitida pelo fogo que ainda ardia, engatinhou até a escada. Enfiou sua cabeça pelo buraco e, com os cabelos curtos e brancos a lhe cair na cara, espreitou as redondezas do portal. Lá fora havia unicamente a noite, imensa caverna escura.

Do servo, não se teve mais notícias.

