Tatiana Dias Fontainha Ferreira

RUBEM FONSECA, A TRADUÇÃO E O CONTO “FELIZ ANO NOVO” EM INGLÊS

Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução - Inglês; elaborada sob a orientação da Professora Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira.

JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
OUTUBRO DE 2012

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira (Orientadora) – DLEM – UFJF

_____

Profa. Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda – DLEM – UFJF

_____

Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert – DLEM – UFJF

Data da defesa:

Nota: _____

JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
OUTUBRO DE 2012

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Iracema, por ter sempre me apoiado em todas as minhas escolhas e na minha caminhada até aqui.

Aos meus amigos, por suportarem minhas ausências e lamentações nesse período em que dediquei minha atenção à elaboração desta monografia.

Ao Ramon, pela paciência, pelos risos, e pela seriedade quando se fizeram necessários; enfim, pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter sempre guiado meus passos. Obrigada pela realização de mais esse sonho.

À Professora Dra. Prof. Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda, pelo cuidado e empenho nas aulas ministradas durante o curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês; pela compreensão nos momentos em que outros afazeres não me permitiram dedicar ao curso como necessário; pela cobrança, quando essa se fez imprescindível.

À Prof. Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira, pela dedicação, cobrança, atenção, apoio e incentivo durante as orientações.

Às Professoras Dras. Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert e Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda, por terem aceitado prontamente o convite para fazer parte da banca examinadora.

Aos amigos da turma de 2010, por terem me acolhido com carinho, pelas discussões enriquecedoras em sala de aula, pelos bons momentos compartilhados e pelo imenso aprendizado que a convivência proporcionou. A todos, muito obrigada!

À minha mãe, por ter me ajudado na realização de mais um sonho: formar-me tradutora.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Obras de Rubem Fonseca em tradução **35 A 39**

Quadro 2 – Contos de Rubem Fonseca publicados em antologias no exterior **48 a 52**

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Volume de traduções das obras de Rubem Fonseca publicadas no Brasil até 1998, organizado por línguas **45**

Gráfico 2 – Volume de traduções dos contos de Rubem Fonseca publicados no Brasil até 1998, organizado por línguas **55**

RESUMO

Esta monografia de conclusão do Bacharelado em Letras – Ênfase em Tradução: Inglês, da Universidade Federal de Juiz de Fora, tem como objetivo principal analisar a tradução para a língua inglesa do conto “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca, realizada por Clifford E. Landers, que lhe conferiu o título de “Happy New Year”. A fim de caracterizarmos a literatura produzida por Fonseca – os temas privilegiados e o seu estilo – tomaremos como referência percepções de vários intelectuais sobre a coletânea de contos publicada com o título *Feliz Ano Novo* (1975), na qual se encontra o texto cuja tradução será analisada. Além disso, apresentamos dados sobre a tradução – para o inglês e diversas outras línguas – de obras de Fonseca publicadas no Brasil até 1998, sem deixarmos de mencionar as traduções que foram realizadas pelo próprio Fonseca de textos de outros autores. A análise da tradução do conto mencionado, publicada em *The Taker and other Stories* (2008), se pautará nos princípios defendidos por Antoine Berman em *A Tradução da Letra ou o Albergue do Longíquo* (2007 [1985]). A tradução de “Feliz Ano Novo” pautada na fidelidade à letra proporcionaria ao leitor desse conto em língua inglesa maior visibilidade das especificidades estilísticas de Fonseca e das cultura e literatura brasileiras .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **09**

CAPÍTULO 1: A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RUBEM FONSECA **13**

1.1 - Aspectos gerais da literatura de R. Fonseca **16**

1.2 - *Feliz Ano Novo*, o livro **20**

CAPÍTULO 2: RUBEM FONSECA E A TRADUÇÃO **31**

2.1 - Obras completas de R. Fonseca em tradução **32**

2.2 - Contos avulsos presentes em coletâneas estrangeiras **45**

2.3 - Rubem Fonseca, o tradutor **54**

CAPÍTULO 3: A TRADUÇÃO DE "FELIZ ANO NOVO" À LUZ DE CONSIDERAÇÕES DE A. BERMAN **57**

3.1 - Cliff Landers, o tradutor **59**

3.2 - Berman e as tendências deformadoras da letra **64**

3.3 - “Feliz Ano Novo” x “Happy New Year” **75**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **95**

REFERÊNCIAS **100**

ANEXOS

Anexo 1: Índice de *Contos Reunidos* (1995) do qual consta a coletânea *Feliz Ano Novo* e, dentro dela, o conto homônimo.

Anexo 2: Capa da coletânea *The Taker and Other* Stories, na qual foi publicada a tradução de "Feliz Ano Novo" nos EUA.

Anexo 3: Página de rosto da coletânea na qual foi publicada a tradução de "Feliz Ano Novo" nos EUA.

Anexo 4: Capa do livro *Maria – Uma Peça e Cinco Histórias* (2003), no qual se encontra a tradução do conto de I. Bábel feita por R. Fonseca.

Anexo 5: Página de rosto do livro no qual se encontra a tradução do conto de I. Bábel feita por R. Fonseca.

Anexo 6: Capa do livro de F. X. Toole, *Menina de Ouro* (2005), traduzido, em parceria, por R. Fonseca

Anexo 7: Sumário do livro de F. X. Toole traduzido, em parceria, por R. Fonseca.

Translation is not a matter of words only: it is a matter of making intelligible a whole-culture

ANTHONY BURGESS

Either the translator leaves the author in peace, as much as is possible, and moves the reader towards him: or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him.

FRIEDRICH SCHLEIERMACHER

Há um saber inerente ao ato de traduzir que tem a ver com o ato de filosofar.

ANTOINE BERMAN

INTRODUÇÃO

Logo no início do curso de graduação em Letras, interessamo-nos pela escrita urbana e pungente de Rubem Fonseca. Igualmente, desde o começo dos estudos sobre tradução literária, no âmbito do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, a prática da tradução literária começou a nos cativar, ao mesmo tempo em que nos víamos envolvidos em discussões sobre o papel do tradutor. As diversas teorias estudadas nos conduziram a uma reflexão sobre a prática da tradução.

Diante da paixão pela obra fonsequeana, da exposição ao trabalho de diferentes pensadores da tradução – entre eles Antoine Berman –, e do interesse pela pesquisa e análise de traduções para o inglês de textos brasileiros, escolhemos tomar como tema para este trabalho a tradução do conto "Feliz Ano Novo", de Rubem Fonseca, para o inglês (vide anexo 1). O encontro com a obra *The Taker and other Stories* aconteceu acidentalmente na Internet. Clifford E. Landers, tradutor de diversas obras de nosso idioma para a língua inglesa, foi o responsável pela tradução de todos os contos presentes nessa coletânea, entre os quais se encontra "Feliz Ano Novo", publicado originalmente na obra *Feliz Ano Novo* (1975). Escolhemos analisar a tradução desse conto para o inglês por acreditar que se destaca dentre a vasta produção contística de Rubem Fonseca.

No primeiro capítulo, baseados nos estudos de Deonísio da Silva (1983),[1] Abílio Marcondes Godoy (2009), Antônio Cândido (1989) e Gilvan Procópio Ribeiro (2000), entre outros autores consultados, discutiremos a produção literária de Fonseca em uma abordagem mais abrangente, traçando um breve panorama de sua obra e do alcance de sua literatura. Focaremos especialmente na leitura que Silva faz de *Feliz Ano Novo* para embasar nossas reflexões sobre a literatura de Fonseca e também para exemplificar parte dos temas e estilo do autor.

---

[1] Livro originado da dissertação, defendida por Deonísio da Silva em 1980, para obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A dissertação, intitulada *O Palimpsesto de Rubem Fonseca*: Violência e Erotismo em *Feliz Ano Novo*, deu origem à obra intitulada *O Caso Rubem Fonseca*: Violência e Erotismo em *Feliz Ano Novo*, publicada em 1983 pela editora Alfa-Omega.

No capítulo seguinte, abordaremos as traduções de Fonseca feitas para idiomas diversos, entre eles o inglês. Em razão das fontes disponíveis, trataremos das traduções de romances e livros de contos publicados no Brasil até 1998, embora muitas traduções tenham sido elaboradas após esse período. As informações presentes nesse capítulo foram retiradas dos sites *Releituras* e *Portal Literal*.[2]

Finalmente, no terceiro capítulo, traçaremos uma análise do conto já mencionado, embasados em estudos de Antoine Berman (2007) sobre a tradução da letra, expostos na obra *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2007). Pretendemos avaliar a tradução de Landers à luz de suas próprias posturas sobre tradução – encontradas em entrevista fornecida pelo autor ao site da revista *Veja* e na tese de Sérgio Marra de Aguiar, *As vozes de Chico Buarque em inglês* (2010) – e à luz das posturas de Berman sobre a tradução da letra. Encerramos com percepções de Lawrence Venuti (1995), que, assim como Berman, privilegia a ética da diferença, isto é, aquela que se pauta pela letra, levando à língua para a qual se traduz a estranheza da cultura e da língua-fontes, tornando-a manifesta na obra estrangeira.

Este trabalho não tem por objetivo criticar o trabalho de Landers como tradutor, mas sim discutir a medida na qual os procedimentos por ele adotados propiciam ou não o acesso dos leitores à cultura da língua estrangeira.

---

[2] Disponíveis em http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp e http://www.literal.com.br/?autor=rubem-fonseca, respectivamente, acessado em 16 out. 2012.

CAPÍTULO 1

A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE RUBEM FONSECA

A primeira dificuldade encontrada por aquele que se disponha a estudar a obra literária de Rubem Fonseca consiste tanto na riqueza temática quanto na abundância de seus livros, afinal, o ficcionista tem até hoje 29 publicações: 11 romances, 14 livros de contos, 2 antologias de contos, 1 novela e 1 livro de crônicas.

Fonseca é um dos poucos escritores a conseguir obter ao mesmo tempo aplausos da crítica e do público-leitor no cenário da literatura brasileira. Ele já obteve cerca de 16 prêmios literários, a saber: prêmio Pen Club do Brasil, por *A Coleira do Cão*; prêmio da Fundação Cultural do Paraná, por *Lucia McCartney*; prêmios Estácio de Sá e da Associação Paulista de Críticos de Arte, por *O Cobrador*; prêmio Goethe (Brasil), por *A Grande Arte*; prêmio Pedro Nava do Museu de Literatura, por *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*; prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional, por *E do Meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao Meu Charuto*; prêmio Eça de Queiroz (somente para contos) da União Brasileira de Escritores, por *A Confraria das Espadas*; prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor romance do ano 2000, para *O Doente Molière*, e prêmio Luis de Camões – considerado o Nobel da língua portuguesa – concedido pelos governos do Brasil e Portugal, pelo conjunto da obra, anunciado em 2003. O autor ganhou ainda três vezes o prêmio Jabuti, duas vezes pelos volumes de contos *A Coleira do Cão* e *O Buraco na Parede*, e uma vez pelo romance *A Grande Arte*. Destacamos o prêmio italiano Giuseppe Acerbi, concedido pela tradução de Adelina Alleti para *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, intitulada *Vaste Emozione e Pensieri Imperfetti*.[3]

[3] Informação retirada do site http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp, acessado em 07 ago. 2012.

Rubem Fonseca, um apaixonado pelo cinema, também escreveu roteiros cinematográficos. A partir de obras próprias, escreveu o roteiro original para os longas-metragens *Relatório de um Homem Casado* (1973), uma adaptação para o conto "Relatório de Carlos", com direção de Flávio R. Tambellini, e *A Grande Arte* (1991), com direção de Walter Salles. Trabalhou ainda em colaboração com Patrícia Melo e Tambellini no roteiro de *Bufo & Spallanzani* (2001), dirigido pelo segundo. A partir da obra *O Matador*, de Patrícia Melo, Fonseca escreveu o roteiro de *O Homem do Ano*. Escreveu ainda dois roteiros originais: *Stelinha*, com direção de Miguel Faria (1990), e *A Extorsão*, com direção de Tambellini (1974).

O autor publicou em média um livro a cada dois anos, de 1963 até 2011, quando, com 86 anos, publicou dois livros (um romance e um livro de contos). O maior tempo que ficou sem publicar foi por um período de 7 anos, entre 1967 (ano da publicação de Lúcia McCartney) e 1973 (O caso Morel). De 2000 a 2007, publicou um livro por ano, isto é, publicou 8 livros.

Como veremos no segundo capítulo, ele teve pelo menos 44 diferentes traduções já feitas a partir de obras completas em diversos idiomas. O autor teve uma obra publicada por ano no exterior, todos os anos, de 1977 a 2000, com exceção dos anos 80, 81, 82 e 83.

Desde pouco depois do lançamento de seu primeiro livro (o volume de contos *Os Prisioneiros*), em 1963, sua obra vem sendo objeto de vários estudos, como, por exemplo, a dissertação de mestrado, provavelmente pioneira, defendida em 1977 na PUC-Rio, por Célia de Moraes Rego Pedrosa, na qual a autora examinou Fonseca juntamente com o escritor francês André Gide[4].

[4] Informação obtida no site http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp, acessado em 23 de out 2012.

Segundo Gilvan Procópio Ribeiro, na dissertação *O Olho e o Discurso*: Uma Leitura de Rubem Fonseca,[5] a obra desse escritor tem sido analisada principalmente com base na violência mais ou menos explícita que possui. É só a partir dos anos 90, ainda que inicialmente, que as leituras começam a ocupar-se de outros aspectos da obra do escritor (RIBEIRO, 2000, p. 8).

Para Abílio Marcondes de Godoy, na dissertação *Negatividade, Fatalidade e Aporia*: Uma Visão Trágica do Mundo nos Contos de Rubem Fonseca,[6] o erotismo e a violência têm sido os caminhos pelos quais a maior parte dos estudiosos da obra fonsequiana tem se enveredado: "A via mais chamativa (o que de maneira alguma quer dizer que seja menos importante) é, sem dúvida, aquela que tem, ao longo dos anos, atraído a maior parte dos críticos e que convida a entender Fonseca como uma espécie de escritor maldito, porta-voz da marginalidade e dos sentimentos reprimidos encarnados em suas desconcertantes representações do erótico e do violento" (GODOY, 2009, p. 9). Ainda que não se possa negar que esse caminho seja um dos mais significativos e apropriados para se abordar a obra do escritor, também não se deve desprezar a possibilidade de se buscar outros que também sejam válidos, ainda que menos óbvios.

Como bem o sinalizou Godoy, Deonísio da Silva, em *O Caso Rubem Fonseca*: Violência e Erotismo em *Feliz Ano Novo*, também vê a violência e o erotismo como as duas maiores marcas da ficção do escritor juiz-forano, dando destaque à sexualidade que denomina ilegítima, isto é, aquela que poderia ser considerada como patológica:

> À violência e ao erotismo, que vislumbrei como as duas maiores marcas de sua ficção, imprimi um olhar, dentro do possível, neutro. [...] as sexualidades tidas por ilegítimas aparecem como temas constantes em sua

[5] Dissertação, apresentada em 2000 à banca examinadora da Universidade Federal de Juiz de Fora como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, do curso de Mestrado em Letras, do Instituto de Ciências Humanas e de Letras da UFJF.

[6] Dissertação defendida em 2009, redigida para o Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

> obra e vêm revestidas sempre de erotismo, doentio ou não; os personagens de sua ficção, que aparecem em perfeita homologia com seres marginalizados socialmente, comparecem às páginas de *Feliz Ano Novo* expressando-se numa fala marginal, aliterária talvez, no sentido de literatura entendida como belas letras (SILVA, 1983, p. 23).

Destarte, podemos perceber a amplitude de possibilidades passíveis de estudo a que a obra de Fonseca se abre. Neste capítulo, entretanto, pretendemos fornecer um panorama geral da obra do escritor, em consonância com os limites deste trabalho**.** Daremos destaque à obra *Feliz Ano Novo*, volume do qual foram retirados quatro dos contos traduzidos para a coletânea *The Taker and other Stories*, incluindo aquele cuja tradução analisaremos no capítulo final deste trabalho.

Discorreremos, no primeiro subcapítulo – sobretudo com base nos estudos de Deonísio da Silva (1983), Abílio Marcondes Godoy (2009), Antônio Cândido (1989) e Gilvan Procópio Ribeiro (2000), entre outras fontes consultadas –, a respeito das principais características estilísticas da obra do escritor, das temáticas mais presentes em sua literatura, dos aspectos desta mais enfocados por estudiosos, e das razões que levaram a um dos casos de censura mais famosos do Brasil – a proibição de *Feliz Ano Novo*.

1.1 Aspectos gerais da literatura de R. Fonseca

No conto “Intestino Grosso” (1995c), de *Feliz Ano Novo*, talvez se encontrem as palavras nunca professadas por Rubem Fonseca nesses anos de repúdio à mídia. Nesse conto – que pode ser lido como uma espécie de pósfácio autoficcional – há um personagem-autor que diz saber ser – ou que viria a ser – objeto de condenação, parecendo-nos ser Fonseca a antever a censura que mais tarde sofreria.

Durante a narrativa, vemos um escritor responder às perguntas de um entrevistador. O entrevistador, na opinião de Deonísio da Silva (SILVA, 1983, p. 26), seria o alter ego

desse mesmo escritor. Através das palavras do personagem, podemos obter uma pista do que o próprio Fonseca tem a dizer sobre a sua narrativa: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1995c, p. 461). Quando perguntado se demorou muito para conseguir publicar o primeiro livro, o personagem-autor responde:

> Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia. [...] Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade, e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis (1995c, p. 461).

Para ele, escrever sobre o campo, a mata ou os sertões era impraticável: a única possibilidade tangível era escrever sobre a realidade em que estava inserido, no caso, a cidade, a megalópole, e tudo o que ela traz consigo; a violência, a fugacidade, o erotismo, a solidão: “Não é porque não quer, que não escreve à maneira de Guimarães Rosa, mas sim porque não pode. Porque outro é o Brasil que aprendeu a ver, primeiro com olhar inocente de menino mineiro que troca Juiz de Fora pela mui leal e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, depois com seu olho armado de ficcionista irreverente, sarcástico, demolidor, irônico, mas lúcido” (SILVA, 1983, p. 28).

Ainda em “Intestino Grosso”, ao falar sobre pornografia, o escritor cita uma conhecida história, que, segundo ele, é indecente, desonesta, vergonhosa e despudorada, e, sob o véu de conto de fadas, está impressa em quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante (FONSECA, 1995c, p. 463):

> Joãozinho e Maria foram levados a passear no bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, dissimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho. As bolinhas de pão

> serviriam para orientá-los de volta, mas um passarinho comeu tudo e, depois de abandonados, os meninos, perdidos no bosque, acabaram caindo nas garras de uma feiticeira velha. Graças, porém, à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois os meninos voltaram para casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente (p. 463).

Para ele, essa é a verdadeira sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. Esse sim é o exemplo da verdadeira pornografia. Sobre aqueles que consideram histórias como a dele pornográficas, o escritor do conto ressalta:

> Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica, é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde dos seus semelhantes (1995c, p. 463).

Para o personagem-autor, nenhuma palavra é tão nociva que não possa ser escrita. Ele assevera que o perigo da repressão da chamada pornografia está no fato de que tal atitude pode levar à justificação ou à perpetuação da censura. O que a sociedade comumente chama de pornografia nunca faz mal, e às vezes pode fazer bem. Mais do que isso, ele crê que a pornografia deveria ser usada como uma forma de manutenção da sanidade física e mental dos indivíduos: “Para muitas pessoas seria aconselhável a leitura de livros pornográficos, pelos mesmos motivos catárticos que levavam Aristóteles a propor aos atenienses que fossem ao teatro” (1995c, p. 466). Dessa maneira, a pornografia poderia ser comparada à arte, no sentido que, assim como a arte, ela teria também uma função na sociedade.

Qualquer leitor mais atento perceberá que, de forma geral, os personagens de Fonseca apresentam atributos bem característicos. Aqueles que são bandidos e/ou

desprivilegiados social e economicamente, por exemplo, são quase sempre negros, doentes, sem dentes e/ou analfabetos – aspectos que frisam essa marginalidade. A aparência física e a condição socioeconômica são qualidades marcantes em seus personagens. A questão dos dentes tem destaque em especial na produção constística do escritor. Silva demonstra compartilhar essa percepção, ao afirmar que os dentes são um traço especialmente característico nas personagens de Fonseca: "se são marginais, se são pobres, se são miseráveis, estão também com os dentes em péssimo estado" (SILVA, 1983, p. 30). Vejamos um exemplo dessa questão no conto "O Cobrador":

> Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelhinho e perguntou, como é que eu tinha deixado meus dentes ficarem naquele estado.
> Só rindo. Esses caras são engraçados.
> Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive estes aqui – e deu uma pancada estridente nos meus dentes da frente (FONSECA, 1995d, p. 491).

Não ter dentes tem muito a dizer sobre os marginais[7] da ficção fonsequeana. Sua obra se faz quase sempre de pessoas mal vestidas, mal nutridas, sem saúde, sem instrução – e sem dentes. Entretanto, como pronuncia o personagem-autor de "Intestino Grosso": "não escrevo apenas sobre marginais tentando alcançar a *lumpem bourgeoisie*; também escrevo sobre gente fina e nobre" (1995c, p. 461). Há contos como "Fevereiro ou Março", "Corações Solitários", "O Campeonato", "74 Degraus", "Dia dos Namorados", "A Carne e os Ossos", "Anjos das Marquises", "O Anão", "O Cobrador", "O Livro de Panegíricos", "O Outro" e "Passeio Noturno – Parte I" (os sete últimos presentes em *The Taker and other Stories*), entre outros, nos quais se encontra a "gente fina e nobre" de que Fonseca

[7] Adotamos aqui a acepção de marginal como indivíduo que vive à margem da sociedade, que não participa de forma completa desta sociedade, não contribuindo para ela e nem participando das benesses que ela oferece; e não necessariamente como sinônimo de bandido, delinquente.

nos fala. Essa gente fina e nobre é, algumas vezes, retratada como personagens de destaque; outras vezes como vítimas daqueles acontecimentos em que os marginais têm maior poder e desempenham os papéis principais, como é o caso de "Feliz Ano Novo". A situação apresentada em muitos dos contos de Fonseca é atual, na medida em que criminalidade e violência continuam dominando as grandes metrópoles brasileiras até os dias de hoje. Acreditamos que, no estilo de Fonseca, mostrar a realidade é uma maneira de fazer com que se reflita sobre ela. O escritor é fiel a uma realidade que soube observar e apreender.

Ao tomarmos a liberdade de assumir as palavras do personagem-autor de "Intestino Grosso" como as palavras do próprio Rubem Fonseca, concluiremos que o escritor, assim como o personagem, considera a sua obra pornográfica, não porque descreve funções sexuais e excretoras dos personagens, ou porque se utiliza de gírias e palavras de baixo calão, mas porque relata os diversos tipos de violência e a marginalidade presentes na sociedade, as verdadeiras obscenidade, sujeira, despudor e sordidez: "Sou (pornográfico), os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes" (FONSECA, 1995c, p. 461).

1.2 *Feliz Ano Novo*, o livro

Deonísio da Silva deixa claro, já na introdução de sua obra, que a interpretação e a análise que fará de *Feliz Ano Novo* diferem da interpretação que o Ministério da Justiça deu ao exemplar. Isso porque, em 15 de dezembro de 1976, o então Ministro da Justiça Armando Falcão, através da portaria de nº 8.401-B, declarou o livro contrário à moral e ofensivo aos bons costumes – sem, contudo, declinar as razões e os argumentos para tal – determinando que tivesse venda e circulação proibidas em todo o território nacional (SILVA, 1983, p. 24). O caso estava ainda recente: no ano de publicação do livro de

Deonisio da Silva, 1983, *Feliz Ano Novo*, que permaneceu banido por treze anos, ainda não havia sido liberado.

Um ponto interessante a se ressaltar é que o volume, mesmo antes da liberação no Brasil, havia sido traduzido para o espanhol e para o francês e publicado na Espanha e na França, respectivamente em 1977 e 1979.

Rubem Fonseca, que até o momento do embargo consolidara o seu prestígio literário com a publicação de um volume de contos – *Os Prisioneiros* (1963) –, três romances – O Caso Morel (1973), A Grande Arte (1983) e Bufo & Spallanzani (1986) – e importantes prêmios recebidos, via-se agora censurado. *Feliz Ano Novo*, que já havia vendido 30.000 exemplares, teve, além da venda proscrita, todos os exemplares postos à venda apreendidos.[8]

Rubem Fonseca, que até o momento do embargo consolidara o seu prestígio literário com a publicação de um volume de contos – *Os Prisioneiros* (1963) –, três romances – O Caso Morel (1973), A Grande Arte (1983) e Bufo & Spallanzani (1986) – e importantes prêmios recebidos, via-se agora censurado. *Feliz Ano Novo*, que já havia vendido 30.000 exemplares, teve, além da venda proscrita, todos os exemplares postos à venda apreendidos.[9]

Devemos lembrar que Rubem Fonseca operou também a favor dos instituidores do governo militar que mais tarde o viria a censurar. O escritor operou, durante certo período, no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, o Ipês, órgão fundado em 1962 com o objetivo de disseminar um pensamento liberal, anticomunista e antimarxista. O Ipês era formado por empresários, fazia campanha antigovernamental, e forneceu aporte ideológico ao golpe militar de 1964. Fonseca era responsável pela revisão de editoriais de jornais e filmes

[8] Vide texto de Deonísio da Silva para o site do *Observatório da Imprensa* disponível em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/iq300120023.htm, acessado em 17 set. 2012.
[9] Vide texto de Deonísio da Silva para o site do *Observatório da Imprensa* disponível em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/iq300120023.htm, acessado em 17 set. 2012.

produzidos pelo Instituto. Em artigo publicado na *Folha de São Paulo* em 1994, ele diz ter trabalhado na instituição, de 1962, data de sua criação, somente até 1964, ano do golpe. Entretanto, segundo a historiadora Aline Andrade Pereira, na tese de doutorado *O verdadeiro Mandrake*: Rubem Fonseca e sua onipresença invisível, defendida em 2009 na Universidade Federal Fluminense, há fortes indícios históricos de que Fonseca teria trabalhando no Ipês até pelo menos 1970.[10]

Num país em que a grande maioria dos escritores e intelectuais definia-se como de esquerda, o escritor sempre se apresentou como um liberal. José Rubem, como era conhecido entre amigos, rejeitava a filosofia marxista e era próximo das figuras da direita política da época.

As crenças políticas do escritor evitaram que sua ficção sofresse, como a de tantos outros, a influência do marxismo. Isso pode ter sido bom, na medida em que diferencia a literatura de Fonseca das literaturas de cunho marxista largamente produzidas na década de 60, o período mais politicamente polarizado da história da política brasileira.[11]

Segundo Silva (1983), logo após a primeira publicação em 1963, público e crítica entusiasmaram-se com as histórias do escritor, devido às inovações que traziam; inovações essas não comumente vistas na literatura publicada à época. Não que temas como a sexualidade – especialmente aquela tida como patológica – não marcassem presença na literatura; afinal, esses temas abundaram na ficção naturalista, na qual os autores objetivavam expor as mais diversas patologias do ser humano, entre elas as sexuais. Todavia, embora tais temas não fossem totalmente novos na literatura, tanto o crítico

---

[10] Informações obtidas em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*, disponível na página http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=Rubem+Fonseca+Ipes&site=fsp&periodo=acervo, acessado em 23 out. 2012

[11] Informações obtidas em: matéria da revista *Veja*, no site da revista, disponível em http://veja.abril.com.br/231209/maldito-passado-p-206.shtml, acessado em 23 out. 2012; e artigo para a revista *Bravo!*,disponível no site http://bravonline.abril.com.br/materia/rubem-fonseca-seminarista, acessado em 17 novembro 2012

quanto o leitor padrão do período lançaram olhar reprovador a certos assuntos presentes em *Os Prisioneiros* (p. 16).

Vimos que a sexualidade e a violência são pares constantes na ficção fonsequeana. Em *Feliz Ano Novo* não é diferente. Muitos dos contos dessa coletânea se abrem com um problema, uma questão crucial a ser resolvida. Concordamos com Silva (1983) quando este diz que o recurso à violência é o recurso predominante para a solução desses problemas, por tratar-se da única alternativa, ou pelo menos, a alternativa mais à mão. Na maioria dos casos, essa violência se dá através do uso de armas, usadas pelos personagens a fim de matarem suas fomes.

Valmir de Souza, em "Violência e Resistência na Literatura Brasileira", ao falar sobre a violência, afirma que esta "é uma ação que simplesmente não considera a outra pessoa, ou melhor, a considera como uma coisa, numa relação em que o outro não fala e se torna um objeto. Ela não precisa ser necessariamente de ordem física, também se manifesta em seu aspecto psicológico, ou simbólico, em suas formas sutis e quase imperceptíveis" (SOUZA, 2007, p. 47).

Dessa maneira, acreditamos que em muitos contos de Fonseca a violência sofrida e praticada pelos personagens não é somente a violência física, mas também a violência de cunho psicológico, a qual muitas vezes se manifesta de forma sutil – mas sempre do mais forte sobre o mais fraco. O personagem de "O Cobrador", por exemplo, sai às ruas para cobrar tudo o que acha que a sociedade lhe deve – "comida, buceta, cobertor, casa, automóvel, relógio, dentes" (FONSECA, 1995d, p. 492) – pois sente que sempre foi violentado por esta mesma sociedade. Essa violência que o personagem acredita sofrer se manifesta de diversas maneiras, como a falta de acesso a um serviço que deveria ser básico, como ir ao dentista, por exemplo. Os assaltantes de "Feliz Ano Novo", da mesma forma, sentem-se oprimidos e violentados pelo sistema que os cerca, e buscam na violência

física uma forma de obter o que a sociedade não lhes oferece. Se compararmos este conto a "Passeio Noturno", não poderíamos dizer que o personagem-assassino é carente dos serviços básicos que toda sociedade deveria fornecer aos indivíduos, visto que o empresário tem tudo de material que precisa para viver, gozando uma vida abastada e confortável com sua família. Contudo, ele, ainda assim, recorre à violência como forma de aliviar-se das pressões de um dia estressante de trabalho. Vemos que, para o empresário, as pessoas que atropela diariamente são para ele como objetos. O mesmo acontece com muitos outros personagens de Fonseca, os quais praticam a violência não apenas para solucionarem algum conflito, mas também porque simplesmente desconsideram aquelas pessoas contra as quais cometerão algum tipo de agressão.

Fonseca, em conversa com Silva (1983, p. 21), revelou os obstáculos enfrentados para publicar suas primeiras produções, por conta das absurdas exigências que lhe fizeram muitas editoras. Não somente os primeiros editores a quem procurou, mas todos aqueles que o criticavam, reprovavam os temas presentes em sua obra, tais como assassinatos, assaltos, roubos, tráfico de drogas, corrupção policial, a sexualidade considerada doentia e a violência, acusando-o de defender os marginais, bem como de denunciar e condenar as instituições encarregadas de vigiar e punir a delinquência. Esse foi, aliás, o principal argumento usado no processo que o condenou, pois alegou-se que, ao retratar bandidos como vencedores, o autor estaria fazendo apologia do crime e da violência. Outros foram mais longe, recomendando-lhe que seguisse o estilo de escrita de autores como José de Alencar e Guimarães Rosa. Ora, vimos que Fonseca escrevia de uma cidade cosmopolita, abarrotada de gente, violenta. Como exigir que escrevesse sobre uma realidade tão distante de sua própria?

Segundo Silva (1983, p. 21), as ressalvas feitas à época à obra de Fonseca desdobravam-se basicamente em dois níveis: havia aqueles que questionavam e criticavam

primeiramente o caráter ideológico de sua ficção, crendo que sua escrita fazia apologia do crime; e havia aqueles que, mesmo reconhecendo haver sido a linguagem usada nos textos extraída da selva que são as metrópoles brasileiras, condenavam sua escolha vocabular, pois consideravam inadequada e absurda a sua presença em páginas literárias. De acordo com o ensaísta (p. 22), o erro básico de todo o processo que culminou na proibição de *Feliz Ano Novo* foi ver no escritor apoio ou desaprovação diante da realidade que revela em seus contos. Para ele, um escritor não pode ter as ideias que defende confundidas com as ideias que registra em seus textos. O que deve prevalecer no julgamento de uma obra literária é seu mérito artístico. Na percepção de Silva, é preciso que se entenda que não há como construir personagens marginais sem uma fala marginal, e que Fonseca não glorifica ou apoia o crime ou a violência somente porque os representa em sua literatura (1983, p. 21-23). O escritor usa, sim, uma linguagem vulgar, violenta, cortante. Essa linguagem, entretanto, não é inventada por ele.

O teórico crê que o problema para os censores não foi a violência em si, mas sim que, na grande maioria das histórias de Fonseca, os bandidos são os vencedores. O culto à violência, que os opositores à sua escrita dizem ver nas páginas de *Feliz Ano Novo*, está, na verdade, na solução que o narrador dá aos impasses vividos por seus personagens: frente à violência do poder constituído a favor de uma minoria social e financeiramente (muito) privilegiada, só há uma alternativa possível: o braço armado dos bandidos, isto é, a violência que responde à violência (SILVA, 1983, p. 55). A luta armada aparece muitas vezes como a única solução para os problemas sociais e psicológicos gerados nas grandes concentrações urbanas. O problema, então, não seria a retratação da violência, mas sim quem a sofre.

Vimos que a referência aos dentes é uma constante na obra de Fonseca. Essa questão está igualmente presente em *Feliz Ano Novo.* Os dentes são mencionados em diversas

histórias, tais como “Corações Solitários” (p. 374, 382 e 384), “Dia dos Namorados” (p. 404), “74 Degraus” (p. 450) e “Intestino Grosso” (p. 461). Podemos exemplificar com um trecho de “Feliz Ano Novo”:

> “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, feio e pobre, você acha que as madames vão dar pra você?” (FONSECA, 1995b, p. 366).

Na percepção de Silva, a linguagem apresentada em *Feliz Ano Novo* também foi inovadora. No conto homônimo, as palavras usadas no universo vocabular característico da condição socioeconômica das personagens que praticam o assalto raramente tinham, até então, frequentado páginas literárias. Como exemplo, temos o apelido de um dos personagens, chamado de Pereba, e outras palavras como: fedor, mijar, porra, babaquara, cafofo, sacanagem, fudidão, bosta, baseado, boceta, culhão, xoxota, punheta, bronha, merda, quengo, puta, bozó, cu, flozô, fudido, entre outras.

Apesar do impacto causado por esse palavreado, a linguagem das personagens de Rubem Fonseca não se faz apenas de gírias, palavras de cunho sexual e palavras de baixo calão. Esse tipo de linguagem, na nossa percepção, vem misturado a um vocabulário culto e a usos dos registros formal e coloquial da norma culta padrão, tais como a marcação do plural em dois lugares (no artigo e no substantivo); o uso da segunda pessoa do singular (tu), em detrimento do pronome de tratamento pessoal “você”, muito usado no português brasileiro em situações de informalidade; o uso do futuro do pretérito simples, em detrimento do uso do futuro do pretérito composto, mais comum na linguagem oral do dia a dia; e o uso do pretérito-mais-que-perfeito simples, também em detrimento do pretérito-mais-que-perfeito composto. O uso de “tu”, no caso mencionado, aparece com a correta conjugação do verbo concordando com ele, o que é pouco comum no português falado do Brasil.

Primeiramente, é mister fazermos alguns esclarecimentos com relação aos termos, norma culta, língua culta padrão, registro formal registro informal, entre outros. Norma culta é a modalidade linguística utilizada por uma comunidade de fala que possui historicamente maior poder político, econômico e social. Essa comunidade de fala é composta pela parte escolarizada da sociedade, grupo que é geralmente tratado com mais respeito, desfrutando de maior prestígio social, e, por isso, acaba tendo o dialeto que fala legitimado como modelo de comunicação verbal, como a forma "correta" de se usar a língua. Essa legitimação tem, contudo, caráter ideológico, gerando preconceitos que deveriam começar a ser combatidos já na escola. A norma culta contém dois registros: o formal e o coloquial. O registro ou padrão formal é o modelo utilizado na escrita (e também em algumas situações planejadas de fala, tais como conferências e discursos, as quais se baseiam, grosso modo, em um texto escrito), e segue rígidas regras gramaticais. Essa forma de linguagem é mais elaborada por duas razões; primeiramente, porque a linguagem escrita permite que o falante reflita e planeje o que vai pronunciar, e, em segundo lugar, porque a escrita é supervalorizada em nossa cultura. O padrão formal também é conhecido como língua padrão. O registro ou padrão coloquial é a versão oral não planejada da língua culta, que, por ser espontânea, está menos presa à rigidez das regras gramaticais. Entretanto, o padrão culto coloquial ainda está mais ligado às regras do padrão culto formal do que à chamada norma não culta: a permissividade quanto aos desvios para com a norma culta nesse tipo de linguagem ainda é pequena. O padrão culto formal recebe outras denominações, tais como norma culta escrita, norma culta padrão ou língua-padrão.

Selecionamos alguns exemplos de uma linguagem que segue a norma culta da língua portuguesa (misturada, às vezes, a um linguajar coloquial). De "Feliz Ano Novo" apresentamos:

> De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem (1995b, p. 365, grifos nossos) (marcação do plural em dois lugares).

> Ele faria sucesso falando daquele jeito na TV, ia matar as pessoas de rir (1995b, p. 367, grifos nossos) (uso do futuro do pretérito simples ao invés do composto – este mais comum na linguagem coloquial).

Do conto "Betsy", de *Histórias de Amor* (1997), cuja tradução está também presente em *The Taker and other Stories*, retiramos outro exemplo:

> Ela não gostava de sair, mas antes da viagem entrara inesperadamente com ele no elevador e os dois passearam no calçadão da praia, algo que ela nunca fizera (FONSECA, 1997, p. 9, grifos nossos) (uso do pretérito-mais-que-perfeito simples ao invés do composto – este mais comum na linguagem coloquial).

E do conto "Agruras de um jovem escritor", também presente em *The Taker and other Stories*, retiramos, ainda, mais um exemplo:

> Lígia ajoelhou-se aos meus pés e disse, não me abandone, logo agora que estás na moda com os teus cabelos negros penteados com brilhantina, serás explorado pelas outras mulheres, fomos feitos um para o outro, sem mim nunca acabarás o romance, se me deixares eu me mato, deixando uma terrível carta de despedida (FONSECA, 1995a, p. 417, grifos nossos) (uso do verbo na segunda pessoa do singular e marcação correta do plural vários lugares).

Acreditamos que, no trecho supracitado, o uso do verbo na segunda pessoa seja um recurso à ironia, amplamente adotado pelo escritor. Fonseca estaria aí rebuscando a linguagem para caracterizar a personagem, causando, ainda, um contraste entre as palavras de baixo calão usadas no conto e o uso mais requintado da linguagem.

A partir de nossas percepções e daquelas provenientes de estudos de Silva (1983),[12] Godoy (2009), Cândido (1989) e Ribeiro (2000), concluímos que Fonseca é um escritor que, desde sua estreia em 1963, vem agradando a crítica e público, inclusive no exterior. Esse sucesso continua até os dias de hoje. A censura não impediu seu êxito no Brasil, ao contrário, a proibição de *Feliz Ano Novo* apenas aguçou ainda mais a curiosidade dos leitores. O autor traz consigo uma bagagem de produção impressionante: até 2011 havia publicado 28 livros. Fonseca também não passou em branco pelo meio acadêmico: como dissemos, existem diversos estudos que abordam a literatura do escritor, a maioria deles enfocando a violência e o erotismo – atributos de destaque em sua obra.

A prosa fonsequeana não tem intenção de (necessariamente) entreter o leitor; ao contrário, sua prosa parece querer perturbá-lo, chocá-lo e deliberadamente agredi-lo. E para isso ele se utiliza da ironia, da mistura da cultura erudita com a cultura de massa, do ecletismo estilístico e de uma (re-)invenção da realidade contemporânea. Segundo a perspectiva de Cândido (1989), Fonseca se utiliza – ainda e principalmente – da violência, tanto do enredo quanto da linguagem, a nosso ver a principal característica de sua escrita. Ele diz ter sido Fonseca um dos precursores do que ele chama de realismo feroz, que corresponderia à "era de violência urbana em todos os níveis de comportamento" (CÂNDIDO, 1989, p. 212). Esse tipo de realismo feroz talvez se realize melhor na narrativa em primeira pessoa – muito empregada por Fonseca – visto que, entre outras razões, a "brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada" (CÂNDIDO, 1989, p.

[12] Livro originado da dissertação, defendida por Deonísio da Silva em 1980, para obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A dissertação, intitulada *O Palimpsesto de Rubem Fonseca*: Violência e Erotismo em *Feliz Ano Novo*, deu origem à obra intitulada *O Caso Rubem Fonseca*: Violência e Erotismo em *Feliz Ano Novo*, publicada em 1983 pela editora Alfa-Omega.

213). Por essa razão, Alfredo Bosi alcunhou a literatura de Fonseca de brutalista ([1975] 1999, p.18)

Sergius Gonzaga, no artigo *A Ficção Contemporânea Urbana (1970 a Nossos Dias)* destaca que, no início da década de 70, a sociedade que então se forjava foi tomada por princípios urbanos e capitalistas: "O domínio do individualismo, a busca da felicidade pessoal, tanto em seus aspectos emocionais quanto sexuais, o culto ao dinheiro e à fruição de bens de consumo constituíram, a partir de então, os pilares éticos da nova sociedade brasileira".[13] É nesse ambiente que se forma a literatura de Rubem Fonseca, uma prosa essencialmente urbana, direcionada à denúncia dos problemas dos grandes centros nos aspectos político e social, retratando como a influência do progresso é nociva às relações humanas, acarretando em solidão, marginalidade e violência. Dessa maneira, faz-se de extrema importância que a versão em língua inglesa exprima, dentre outros aspectos, o aspecto de denúncia social presente nos contos de Fonseca.

[13] Artigo encontrado no site http://educaterra.terra.com.br/literatura/litcont/2004/02/05/000.htm, acessado em 05 ago. 2012.

CAPÍTULO 2

RUBEM FONSECA E A TRADUÇÃO

No presente capítulo, trataremos das traduções de romances e livros de contos de Rubem Fonseca publicados até 1998, bem como de seu trabalho como tradutor. Por encontrarmos com maior facilidade dados sobre traduções de textos do autor publicados anteriormente a essa data, escolhemos focar nossa análise no período de 1963 (data de publicação de seu primeiro livro de contos, *Os Prisioneiros*) a 1998. O capítulo se subdividirá em três subcapítulos. No primeiro deles, trataremos das línguas para as quais as obras completas de Fonseca já foram traduzidas. No subcapítulo seguinte falaremos sobre os contos avulsos do escritor presentes em coletâneas estrangeiras, e, por fim, no último subcapítulo, elencaremos os trabalhos de tradução feitos pelo escritor. Os dados para os subcapítulos foram obtidos no *site* Releituras e na página do Portal Literal,[14] os quais contêm informações sobre a biografia e bibliografia do autor.

2.1 Obras completas de R. Fonseca em tradução

Diversos romances e livros de contos de Rubem Fonseca foram traduzidos para o espanhol, o francês, o italiano, o polonês e outras línguas germânicas e escandinavas. Para o inglês, contudo, nunca foi feita, até hoje, a tradução de uma obra de contos completa. Tais informações podem ser comprovadas no quadro abaixo.

TÍTULO ORIGINAL	**TÍTULO DA OBRA EM LÍNGUA ESTRANGEIRA**	**CLASSIFICAÇÃO DO TEXTO**	**LÍNGUA**	**TRADUTOR**	**EDITORA**	**ANO**
A Coleira do Cão	El collar del perro	Contos	Espanhol	Roberto Romero Escalada.	Ediciones de la Flor - Buenos Aires	1986
A Confraria das Espadas	La Cofradía de los Espadas	Contos	Espanhol	Rodolfo Mata e Regina Crespo	Ediciones Cal y Arena – México	2000

[14] Os endereços dos *sites* mencionados são, respectivamente: http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp e http://www.literal.com.br/?autor=rubem-fonseca, acessados em 09 ago. 2012.

Feliz Ano Novo	Feliz año nuevo	Contos	Espanhol	Pablo del Barco	Ediciones Alfaguara - Madri	1977
Feliz Ano Novo	Bonne et heureuse année /Le cas Morel[15]	Contos e Romance	Francês	Marguerite Wünscher	Flammarion - Paris	1979
Feliz Ano Novo	Buon Ano	Contos	Italiano	Guia Boni e Silvia La Regina	Voland - Roma	1998
Histórias de Amor	Historias de amor	Contos	Espanhol	Rodolfo Mata e Regina Crespo	Ediciones Cal y Arena - México	1999
Histórias de Amor	Liefdesgeschiedenissen	Contos	Holandês	Hermien Gaikhorst	Werelbibliothek Amsterdã	1999
Lúcia McCartney	Lúcia McCartney	Contos	Espanhol	Xosé Ramón Fandiño Veiga	Ediciones Júcar Barcelona	1990
O Buraco na Parede	El Agujero In La Parede	Contos	Espanhol	Regina Aida Crespo e Rodolfo Mata Sandoval	Ediciones Cal y Arena - Mexico	1997
O Cobrador	El cobrador	Contos	Espanhol	Basilio Losada	Bruguera-Barcelona	1980
Os Prisioneiros	Los prisioneros	Contos	Espanhol	Xosé Ramón Fandiño	Ediciones - Júcar Madri	1989
Romance Negro e outras Histórias	Romanzo Negro[16]	Contos	Italiano	Andrea Ciacchi	Biblioteca del Vascello (livro de bolso) - Roma	1993
Romance Negro e outras Histórias	L'arte di andare a piedi per le strade di Rio de Janeiro[17]	Contos	Italiano	Andrea Ciacchi	Biblioteca del Vascello - Roma	1995
A Grande Arte	Den Artistiske Morder	Romance	Dinamarquês	Peer Sibast	Klim - Copenhague	1990
A Grande Arte	El Grande Arte	Romance	Espanhol	Miriam Lopes Moura	Seix Barral - Barcelona	1984
A Grande Arte	El Grande Arte	Romance	Espanhol	Miriam Lopes Moura	Editorial Oveja Negra - Bogotá	1985
A Grande Arte	Du Grand Art	Romance	Francês	Philippe Billé	Bernard Grasset - Paris	1986

[15] O romance *O caso Morel* e o livro de contos *Feliz Ano Novo* foram reunidos num só volume e publicados na França em 1979.
[16] Edição de bolso com apenas o conto que dá título ao livro *Romance Negro*.
[17] "A Arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro" trata-se de um conto de Rubem Fonseca e não dá título a nenhum de seus livros. Na Itália, entretanto, esse foi o título dado a uma coletânea que contém todos os contos publicados no livro *Romance Negro e outras Histórias*, excetuado o conto que dá nome ao livro, "Romance Negro", que foi editado num livro de bolso em separado. Informações obtidas em http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp, acessado em 07 out. 2012.

A Grande Arte	Du Grand Art	Romance	Francês	Philippe Billé	Le livre de Poche - Paris	1995
A Grande Arte	Grote kunst	Romance	Holandês	Hermien Gaikhorst	Wereldbiblio -theek Amsterdam	1992
A Grande Arte	High Art	Romance	Inglês	Ellen Watson	Harper & Row - Nova Iorque	1986
A Grande Arte	High Art	Romance	Inglês	Ellen Watson	Collins - Londres	1987
A Grande Arte	High Art	Romance	Inglês	Ellen Watson	Carrol and Graf – Nova Iorque (paperback)	1987
A Grande Arte	Den stora konsten	Romance	Sueco	_____	Bokforlaget Tranan	2000
Agosto	Mord im August	Romance	Alemão	Karin von Schweder-Schreiner	Piper - Munique	1994
Agosto	Mord im August	Romance	Alemão	Karin von Schweder-Schreiner	Ullstein - Munique	1998
Agosto	Agosto	Romance	Espanhol	Benjamín Rocha	Cal y Arena - México	1993
Agosto	Agosto	Romance	Espanhol	Alvaro Rodriguez	Grupo Editorial NORMA – Santafé de Bogotá	1994
Agosto	Agosto	Romance	Espanhol	Manuel de Seabra	Thasssália - Barcelona	1995
Agosto	Un été bresilien	Romance	Francês	Philippe Billé	Livre de Poche, Grasset - Paris	1993
Agosto	Un été bresilien	Romance	Francês	Philippe Billé	Livre de Poche, Grasset - Paris	1996
Agosto	Der laatste zomer van de president	Romance	Holandês	Hermien Gaikhorst	Editora Wereldbiblioth eek	1995
Agosto	Agosto	Romance	Italiano	Adelina Aletti	Milão	1998
Bufo & Spallanzani	Bufo & Spallanzani	Romance	Alemão	Karin von Schweder-Schreiner.	Piper - Munique	1987
Bufo & Spallanzani	Bufo & Spallanzani	Romance	Alemão	Karin von Schweder-Schreiner.	Piper – Munique (paperback)	1991
Bufo & Spallanzani	Bufo & Spallanzani	Romance	Espanhol	Basilio Losada	Seix Barral - Barcelona	1986

Bufo & Spallanzani	Bufo & Spallanzani	Romance	Espanhol	Basilio Losada	Circulo de Lectores - Barcelona	1997
Bufo & Spallanzani	Bufo & Spallanzani	Romance	Francês	Philippe Billé	Bernard Grasset - Paris	1989
Bufo & Spallanzani	De pad & de geleerde	Romance	Holandês	Ruud Ploegmakers	Wereldbiblioth eek - Amsterdã	1991
Bufo & Spallanzani	Bufo & Spallanzani	Romance	Inglês	Cliff E. Landers	Dutton Adult - Nova Iorque	1990
Bufo & Spallanzani	Bufo & Spallanzani	Romance	Norueguês	Kariog Kjell Risvik	Aschehoug - Oslo	1992
E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto	Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro	Romance	Espanhol	de Rodolfo Mata e Regina Crespo	Cal y Arena - México	1999
E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto	In mijn door lust verdovenleven heb ik slechts mijn liefde voor de sigaar hehouden	Romance	Holandês	Hermien Gaikhorst	Werelbibliothe ek - Amsterdã	1999
O Caso Morel	El Cas Morel	Romance	Catalão	Vicente Berenguer	Editorial Bruguera - Barcelona	1978
O Caso Morel	El Caso Morel	Romance	Espanhol	Vicente Berenguer	Ediciones Bromera - Barcelona	1994
O Caso Morel	Bonne et heureuse année /Le cas Morel	Romance	Francês	Marguerite Wünscher	Flammarion - Paris	1979
O Selvagem da Ópera	El selvage de la Opera	Romance	Espanhol	Rodolfo Mata Sandoval	Ediciones Cal y Arena - México	1996
O Selvagem da Ópera	Le Sauvage de L'opéra	Romance	Francês	Philippe Billé	Bernard Grasset - Paris	1998
Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Grenzenlose Gefühle, unvollendete Gedanken	Romance	Alemão	Karin von Schweder-Schreiner	Munique	1991
Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Grandes Emociones y Pensamientos Imperfectos	Romance	Espanhol	Hermann Bellingha usen	Cal y Arena – Cidade do México	1990
Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Vastes Émotions et Pensées Imparfeites	Romance	Francês	Philippe Billé	Bernard Grasset - Paris	1990

Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Vaste Emozione e Pensieri Imperfeti	Romance	Italiano	Adelina Alleti	Biblioteca del Vascello - Roma	1988
Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Vaste Emozioni e Pensieri Imperfeti	Romance	Italiano	Adelina Alleti	Il Saggiatore, Milano	2000
Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Lost Manuscript	Romance	Inglês	Clifford E. Landers	Bloomsbury - London	1997
Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Lost Manuscript	Romance	Inglês	Clifford E. Landers	Bloomsbury - London	1998
Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Vast Emotions and Imperfect Thoughts	Romance	Inglês	Clifford E. Landers	Editora Ecco Press - Nova Iorque	1998
Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos	Wiekiei Emocje i Uczucia Niedoskonale	Romance	Polonês	Janina Klawe	Editora MUZA SANTANA - Warszawa	1996

Quadro 1 – Obras de Rubem Fonseca em tradução
Fonte: http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp, acessado em 18 out. 2012

O autor teve 16 obras completas publicadas no exterior em outras línguas que não o português, totalizando sete romances e nove livros de contos. Seus livros foram traduzidos para 11 idiomas diversos, a saber: alemão, catalão, dinamarquês, espanhol, francês, holandês, inglês, italiano, norueguês, polonês, sueco.

Os romances traduzidos para o maior número de línguas foram *A Grande Arte*, *Bufo & Spallanzani* e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, publicados em seis em línguas diferentes. *A Grande Arte* foi traduzido para os idiomas dinamarquês, espanhol, francês, holandês, inglês e sueco. *Bufo & Spallanzani* foi traduzido para os idiomas alemão, espanhol, francês, holandês, inglês e norueguês. As traduções desse romance de Basilio Losada para o espanhol e de Karin von Schweder-Schreiner para o alemão foram publicadas duas vezes cada. E, finalmente, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* foi traduzido para os idiomas alemão, espanhol, francês, inglês, italiano e polonês. A seguir,

temos *A Grande Arte* e *Agosto*, ambos publicados em cinco diferentes línguas. O romance *A Grande Arte*, foi traduzido os idiomas dinamarquês, espanhol, francês, holandês e sueco (as traduções para o francês, de Philippe Billé, e para o espanhol, de Miriam Lopes Moura foram publicadas duas vezes cada), em um total de doze diferentes publicações. Já *Agosto* foi traduzido para os idiomas alemão, espanhol (três traduções diferentes), francês, italiano e holandês, com um total de nove publicações. *A Grande Arte* e *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* foram, ainda, publicados em Portugal.

Como vimos, algumas obras tiveram as mesmas traduções publicadas mais de uma vez, como *A Grande Arte*, publicada duas vezes, uma pela editora espanhola Seix Barral,[18] com sede em Barcelona, e outra pela editora colombiana Oveja Negra. A mesma obra foi publicada duas vezes na França: a primeira em 1986, pela Bernard Grasset, de Paris, e a segunda quase dez anos depois, pela Le Livre de Poche, a qual, como o próprio nome indica, publica exclusivamente livros de bolso.

A Grande Arte também teve a mesma tradução para o inglês publicada três vezes: em 1986 pela Harper & Row, de Nova York; em 1987 pela Collins de Londres; e em 1987 saiu, ainda, a publicação de edição em *paperback* pela Carrol & Graf, de Nova York. *Paperback* é um tipo de publicação na qual as capas geralmente são feitas de um papel mais mole (papel brochura) do que as das edições *hardcover* (capa dura), sendo as páginas geralmente unidas por cola comum. São edições de menor custo para as editoras e para o público consumidor. Logo, acredita-se que a edição em *paperback* da Carroll & Graf, a qual saiu apenas um ano após a publicação da Harper & Row, e no mesmo ano da publicação da Collins, tenha tido o intuito de aumentar o número de vendas do exemplar. As três publicações foram traduzidas por Ellen Doré Watson, poetisa, escritora e

[18] A *Seix Barral* faz parte do grupo Planeta, o qual opera nos setores editorial, audiovisual e de comunicação de Espanha, Portugal e América Latina e possui cerca de cinquenta editoras em língua espanhola. Informações obtidas nos sites http://es.wikipedia.org/wiki/Seix_Barral e http://www.planetadelibros.com/, acessado em 8 set. 2012.

professora estadunidense. Ela é autora das coletâneas de poemas *We Live in Bodies*, *Ladder Music*, *This Sharpening* e *Dogged Hearts*, respectivamente *Nós vivemos em corpos*, *Música Escada*, *Esta Nitidez* e *Corações Obstinados*, em tradução literal. Sua obra de 2002, *Ladder Music*, ganhou o prêmio *New York/New England* pela Alice James Books, editora de poesia dos EUA, sem fins lucrativos. Outras premiações recebidas por Watson incluem uma concessão de verbas pelo conselho cultural de artistas de Massachusetts e um prêmio pela fundação Rona Jaffe como melhor autora de poesia de 1997. Watson já traduziu onze livros até a presente data, incluindo uma seleção de poemas de Adélia Prado, intitulada *The Alphabet in the Park*: The Selected Poems of Adélia Prado (*O Alfabeto no Parque*: Os poemas selecionados de Adélia Prado, em tradução literal), pela qual foi laureada com uma bolsa de tradução pela *National Endowment for the Arts*, e uma entrevista pela revista BOMB, publicação trimestral editada por artistas e escritores. Atualmente, ela é diretora do Centro de Poesia no Smith College e professora catedrática no Departamento de Inglês em Conway, Massachusetts.[19]

A pesquisa sobre o motivo pelo qual a mesma tradução havia sido publicada três vezes em tão curto espaço de tempo por três editoras diferentes revelou que a Harper & Row e a Collins tratavam-se, na verdade, de uma só casa editorial, que se fundiram à época com o nome de HarperCollins. Em 2007, o nome Harper viria a substituir HarperCollins.[20] Esta se tornou uma das maiores editoras do mundo. Embora não se tenha notícias sobre os

[19] Informações retiradas dos sites http://en.wikipedia.org/wiki/Ellen_Dor%C3%A9_Watson, http://www.tupelopress.org/authors/watson e http://www.smith.edu/english/faculty_watson.php, acessados em 08 out. 2012

[20] A história da Harper & Row começou em 1817, quando James Harper e seu irmão John iniciaram a J. & J. Harper. Seus dois irmãos, Joseph Harper Wesley e Fletcher Harper, se juntaram a eles em meados de 1820. A companhia então mudou seu nome para Harper & Brothers em 1833. Muitos anos mais tarde, em 1962, a Harper & Brothers se fundiu com a Row, Peterson & Cia para se tornar Harper & Row. A *News Corporation*, do famoso empresário Rupert Murdoch, adquiriu a Harper & Row em 1987, e a William Collins &Sons em 1990. Os nomes dessas duas editoras nacionais (Harper & Row, nos Estados Unidos e *Collins* na Grã-Bretanha) foram dessa forma combinados para criar a HarperCollins, que desde então expandiu seu alcance internacional com aquisições de editoras outrora independentes.

vínculos entre a Carol & Graf a atual HarperCollins, provavelmente houve uma parceria nessa publicação, visto que a tradutora é a mesma.

Agosto teve a mesma versão em língua francesa, traduzida por Philippe Billé, publicada duas vezes pela Grasset, no formato livro de bolso. Esse romance teve também a versão alemã publicada duas vezes, uma pela Piper e outra pela Ullstein. Tanto a Piper quanto a Ullstein são propriedade do conglomerado sueco Bonnier.[21]

Bufo & Spallanzani teve a tradução para o espanhol, de Basilio Losada, publicada duas vezes, uma pela Seix Barral e outra pela Circulo de Lectores – ambas com sede em Barcelona –, em 1986 e em 1997. Essas editoras fazem parte do grupo editorial Planeta. Esse romance foi publicado em inglês somente uma vez, em 1990, em Nova York, com tradução de Cliff Landers, o qual traduziu também *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*.

Este último, por sua vez, foi publicado uma vez nos Estados Unidos, pela Ecco, e duas vezes na Inglaterra pela Bloomsbury – editora independente com sede em Londres, mais conhecida pela série *Harry Potter* –, sendo uma delas em edição *paperback*. É interessante observar que, enquanto o título da edição estadunidense do romance foi traduzido de maneira literal – *Vast Emotions and Imperfect Thoughts* – o título das duas edições inglesas não foi traduzido literalmente, tendo-se optado por *Lost Manuscript* (*O Manuscrito Perdido*). Sob essa questão, em entrevista a Sergio Marra de Aguiar[22] em julho de 2007 (AGUIAR, 2010, p. 62-73), Landers disse não ter gostado do título dado à edição

[21] Bonnier é uma companhia sueca, controlada pela família Bonnier, que possui cerca de 175 empresas na aérea midiática e que opera em 17 países. A editora *Ullstein*, pertencente ao grupo Bonnier, foi fundada por Leopold Ullstein em 1877 em Berlim e é uma das maiores empresas editorais da Alemanha. A *Piper* é uma editora alemã fundada em 1904 que tem sede em Munique. O grupo publica principalmente o formato *paperback* (brochura), colocando no mercado mais de 200 novos títulos por ano. Informações obtidas nos sites http://www.bonnier.com/about-us/, http://en.wikipedia.org/wiki/Bonnier_Group e http://en.wikipedia.org/wiki/Piper_Verlag acessados em 08/10/12.

[22] Sergio Marra de Aguiar, doutor pela Universidade de São Paulo, em sua tese intitulada *As vozes de Chico Buarque em inglês*: Tradução e Linguística de *Corpus*, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas dessa Universidade em 2010 para a obtenção do título de doutor em estudos Linguísticos e Literários em Inglês, fala sobre a entrevista que o tradutor Cliff Landers lhe concedeu em 2007.

inglesa.[23] Devemos lembrar que as escolhas de títulos de livros e filmes, por exemplo, podem ser determinadas por questões de ordem comercial, que escapam ao desejo de autores e tradutores, apontando para a existência de uma relação de patronagem, ou seja, para o fato de que fatores de ordem extra-literária são determinantes em escolhas desse tipo. Segundo André Lefevere (1992):

> A patronagem está geralmente mais interessada na ideologia da literatura do que em sua poética, e poderia se dizer que o patrono "delega autoridade" ao profissional no que se refere à poética. A patronagem pode ser exercida por pessoas [...], por grupos de pessoas, um órgão religioso, um partido político, uma classe social, pela corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, jornais e revistas e grandes empresas televisivas. Patronos tentam regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas, que, juntos, compõem uma sociedade, uma cultura (p. 15, tradução nossa).[24]

Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos teve, ainda, a tradução para o italiano de Adelina Alleti, publicada duas vezes por editoras diferentes: Il Saggiatore, uma editora independente fundada em Milão, cuja maioria de publicações são produções contemporâneas, foi a primeira a publicar a obra na Itália, no mesmo ano de sua publicação no Brasil, 1988. Doze anos depois, em 2000, a Biblioteca del Vasconcello, pertencente ao grupo Robin Edizioni, editou novamente o romance. Pelo que se saiba, não há qualquer relação entre essa casa editorial e a Il Saggiatore.

O ano em que houve o maior número de traduções – incluindo publicações da mesma tradução – foi o de 1998, com 6 publicações, seguido pelos anos de 1990 e 1995, ambos com quatro publicações diferentes.

---

[23] Em sua tese, Aguiar disse que o título dado pela editora inglesa Bloomsbury à obra *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* foi *Lost Man*. Na verdade, o título dado por aquela editora a essa obra foi, como dito, *Lost Manuscript*.

[24] Original: "Patronage is usually more interested in the ideology of literature than in its poetics, and it could be said that the patron "delegates authority" to the professional where poetics is concerned. Patronage can be exerted by persons […], and also by groups of persons, a religious body, a political party, a social class, a royal court, publishers and, last but not least, the media, both newspapers and magazines and larger television corporations. Patrons try to regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together, make up a society, a culture."

O primeiro livro de contos e também a primeira obra de Fonseca a ser publicada no exterior foi o afamado *Feliz Ano Novo*. Em 1977, em Madri, apenas dois anos após sua publicação no Brasil, o livro foi publicado em espanhol com o título de *Feliz Año Nuevo*. Em 1979, ele foi publicado em francês, ao lado de *O Caso Morel*, em edição intitulada *Bonne et Heureuse Année* (*Feliz Ano Novo*, em francês), na qual os contos e o romance foram editados em conjunto. Um ano depois, em 1980, o também livro de contos *O Cobrador* foi publicado em espanhol com o nome de *El Cobrador*.

Já o primeiro romance a ser publicado no exterior foi *O Caso Morel*, em 1978, cinco anos após sua primeira publicação no Brasil. No ano seguinte, 1979, como expusemos no parágrafo anterior, a obra foi publicada em francês ao lado de *Feliz Ano Novo*. O terceiro romance a ser publicado no exterior – novamente apenas um ano após sua publicação no Brasil – foi *A Grande Arte*, em 1984, com o título de *El Grande Arte*.

Os leitores em língua inglesa, entretanto, tendem a ter mais conhecimento sobre os romances de Rubem Fonseca do que sobre seus contos. Essa falta de conhecimento por parte desses leitores da vasta produção de contos do escritor é mencionado em *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (*Antologia Oxford do Conto Brasileiro*, em tradução literal):

> Originariamente do estado de Minas Gerais, Fonseca é um dos autores mais prolíficos do e sobre o Rio de Janeiro, misturando elementos da ficção detetivesca e do submundo com o mundo social e cultural dos bairros mais exclusivos do Rio de Janeiro […] Seus oito romances de grande sucesso sobre o Rio de Janeiro urbano encontraram um mercado mundial em tradução, enquanto seus doze livros de contos mantiveram-se quase desconhecidos em tradução, não se comparando à sua tremenda popularidade e influência no Brasil (JACKSON, 2006, p. 460, minha tradução).[25]

[25] Original: "Originally from the state of Minas Gerais, Fonseca is one of the most prolific writers in and about Rio de Janeiro, mixing elements of detective fiction and the underworld with the social and cultural world of Rio de Janeiro's most exclusive districts […].

His eight blockbuster novels of urban Rio have found a world market in translation, while his twelve books of short stories have remained almost undiscovered in translation, notwithstanding their tremendous popularity and influence in Brazil."

Daí certamente se deve o fato de o autor não ter tido, até hoje, qualquer de seus livros de contos publicados por completo em inglês. Seus contos estão, entretanto, presentes em antologias diversas, como veremos no subcapítulo que se segue.

O gráfico a seguir permite uma melhor visualização do volume de traduções das obras de Rubem Fonseca publicadas até 1998, organizado por línguas.

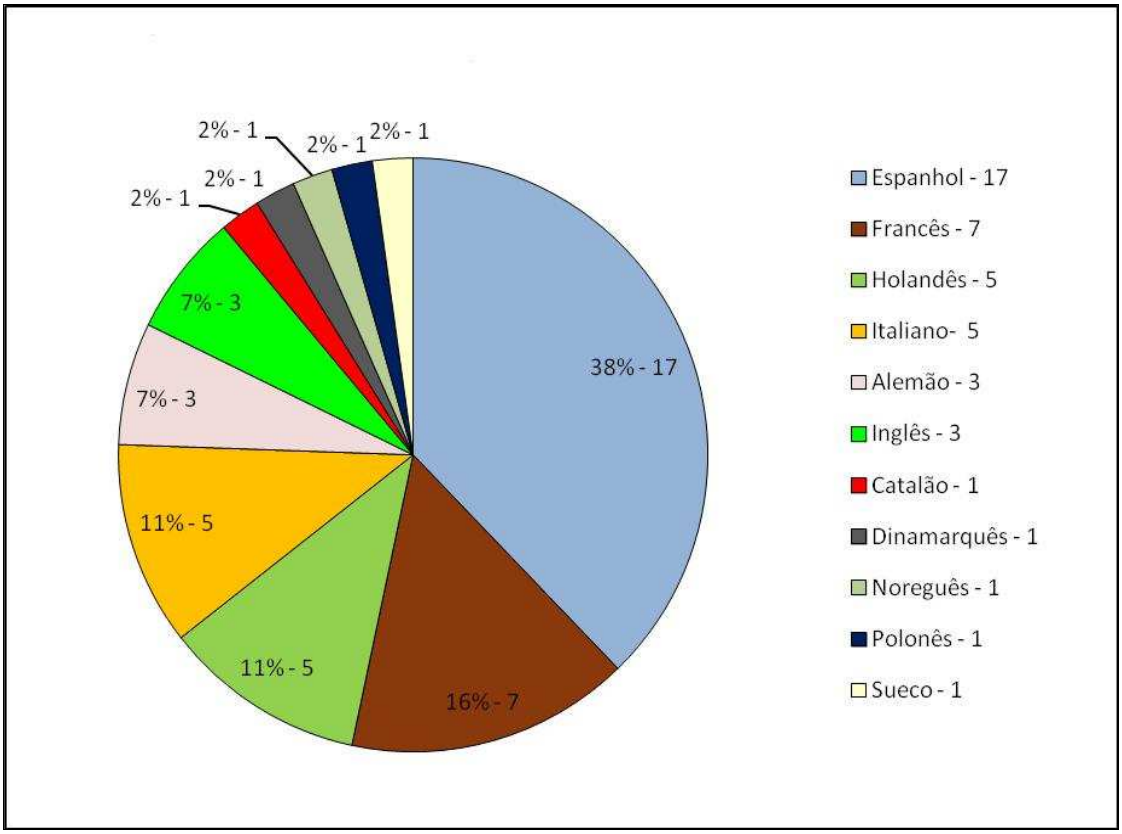


Gráfico 1 – Volume de traduções das obras de Rubem Fonseca publicadas no Brasil até 1998, organizado por línguas.

Apresentamos acima as línguas para as quais as obras de Fonseca (romances e livros de contos) foram traduzidas – sem considerarmos as diferentes publicações de uma mesma tradução e os contos publicados de forma avulsa.

Debruçaremo-nos mais detalhadamente sobre esses dados em seguida. O catalão, o dinamarquês, o norueguês, o polonês e o sueco foram as línguas para as quais houve menor

número de traduções – somente uma para cada língua (2%). Em seguida temos o alemão e o inglês, com três traduções (7%), seguidos pelo italiano e o holandês, com cinco traduções (11%). Logo após, temos o francês, com sete traduções (16%). Por fim temos o espanhol, com diferença notável em comparação às outras línguas: dezessete diferentes traduções (38%).

De todos os tradutores para o espanhol, Rodolfo Mata Sandoval e Regina Aida Crespo foram os que realizaram o maior número de traduções. Sandoval realizou uma tradução sozinho – a do romance *O Selvagem da Ópera* (1994) –, e quatro em trabalho conjunto com Crespo. Juntos, eles traduziram os livros de contos *O Buraco na Parede* (1995), *Histórias de Amor* (1997), *A Confraria das Espadas* (1998), e também a novela *E do Meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu Charuto* (1997). Em seguida, aparece Basilio Losada, que traduziu *O Cobrador* (1979) e *Bufo & Spallanzani* (1986). Quanto à língua holandesa, o tradutor que elaborou o maior número de traduções foi Hermien Gaikhorst. Ele traduziu *Agosto* (1990), *E do Meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu Charuto* (1997) e *Histórias de Amor* (1997).

Ao pesquisarmos na Internet obras de Rubem Fonseca publicadas em outras línguas, como na seção de livros do portal de compras da Amazon, no Google livros e em *sites* de livrarias internacionais, muitas vezes os nomes dos tradutores aparecem ao lado do nome do autor, como se fossem, na verdade, co-autores das obras. Um dos nomes de tradutores que frequentemente aparece ao lado do de Rubem Fonseca é o do inglês Cliff Landers, tradutor dos contos da coletânea *The Taker and other Stories*. Acreditamos que a visibilidade do nome de Landers se deva, principalmente, ao fato de ele ser um tradutor renomado e de, por esse motivo, o seu nome ser representativo para o público-leitor de língua inglesa. A associação de seu nome a algum livro pode, dessa maneira, tornar sua compra mais atraente para o público.

O termo visibilidade foi utilizado por Lawrence Venuti em *The Translator's Invisibility*: A History of Translation (1995) – cuja tradução literal para o português é *A Invisibilidade do Tradutor*: Uma História da Tradução. Para esse autor, a visibilidade do tradutor deve ocorrer não apenas nos elementos que circundam a obra (capa, folhas de rosto, fichas catalográficas), como também no corpo de sua tradução, quando ele utiliza recursos que fazem o leitor lembrar-se de que o texto lido é oriundo de uma cultura estrangeira. Ao agir dessa forma, o tradutor dá preferência à manutenção do que no texto há de diferente, exótico, em vez de privilegiar a construção de um texto que, ao primar pela fluência na língua de chegada, camufla o seu pertencimento a outra língua, outra cultura.

De acordo com Venuti, o tradutor se faz invisível ao domesticar o texto original, fazendo a substituição das peculiaridades linguísticas e culturais do texto estrangeiro por um texto que será assimilado mais facilmente pelo leitor da língua-alvo.

O crescente aparecimento dos tradutores na mídia de uma maneira geral – em especial de tradutores literários –, a sua presença nas redes sociais, a sua manifestação nos meios de comunicação, e a criação de *blogs* sobre tradução apontam para a tendência crescente por parte desses tradutores de deixarem claro para os leitores que há uma assinatura por detrás de toda obra estrangeira publicada em língua portuguesa no Brasil. É importante que os leitores não se esqueçam de que existe uma cultura associada à língua na qual um livro foi originalmente publicado.

2. 2 Contos avulsos presentes em coletâneas estrangeiras

A seguir, apresentamos um quadro que mostra os contos de Rubem Fonseca publicados separadamente em antologias no exterior.

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO DA OBRA EM LÍNGUA ESTRANGEIRA	LÍNGUA	TRADUTOR	EDITORA	ANO	NOME DA ANTOLOGIA
*** (Astericos)	*** (Asterisks)	Inglês	Elizabeth Lowe	Intermuse - Michigan	1996	Intermuse
AA	DK	Sueco	Örjan Sjögren	Estocolmo	1999	Karavan (Litterär tidskrift pá resa mellan kulturer)
A arte de caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro	El arte de caminar por las calles de Rio	Espanhol	Romeo Tello	UNAM - México	1997	El arte de caminar por las calles de Río y otras novelas curtas
Abril, no Rio, em 1970	April, in Rio, 1970	Holandês	August Willemsen	Amsterdam	1981	Maatstaf
Abril, no Rio, em 1970	Abril, en Rio, en 1970	Espanhol	Adolfo Navas	Editorial Popular - Madri	1991	Cuentos Brasileños
A força humana	La force humaine	Francês	Pierre Germain Clemens	Montreal	1983	Nouvelles Brésiliennes
A força humana	Sila Cloveka	Tcheco	Miroslav Lenghardt	Rocnik Dvanasty – Praga	1976	Revue svetovej literatury
A Carne e os Ossos	La carne y los uesos	Espanhol	Arsenio Cicero Sancristóbal	Havana	1996 (Cuba)	Revolution y Cultura nº3
A opção	La Opción	Espanhol	Basilio Losada	Editorial Exílio - Nova York	1971	Exilio, Revista de Humanidades
A santa de Schöneberg	Schoöneberská svatá	Tcheco	Pavla Lidmilov	Dauphin – Praga	1996	Tretí Breh Reky
Agruras de um jovem escritor	Kümmernisse eines jungen Schriftsteller	Alemão	Karin von Schweder-Schreiner	Edition Diá – Berlim	1991	Der Lauf der Sonne in den Gemässigte

						n Zonen
Agruras de um jovem escritor	Trials of a Young writer	Inglês	Clifford E. Landers	The Stanford University Translation Journal – Stanford	1995	Two Lines
Cidade de Deus	Guds stad	Sueco	Kerstin Cardelús	En Bok för Alla – Suécia	1998	En färd mot vindens ansikte (En latinamerik ansk antologi)
Corações Solitários	Cuori solitari	Italiano	Giuliano Macchi	Scheiwiller – Milão	1978	L'Occhio Dall'Altra Parte
Corações Solitários	Corazones solitaries	Espanhol	Andrea Diessler	Editorial Sudamericana – Buenos Aires	1978	Quince cuentistas brasileños de hoy[26]
Corações Solitários	Corazones solitaries	Espanhol	_____	Editorial Andrés Bello - Santiago	1994	Cuentos Brasileños
Corações Solitários	Osamemelá srdce	Theco	Pavla Lidmilová	Odeon – Praga	1986	Almanach Svetové Literatury
Corações Solitários	Lonely Hearts	Inglês	Clifford E. Landers	Dutton – Nova York	1991	A Hammock Beneath the Mangoes
Duzentos e vinte e cinco gramas	Doscientos veinticinco gramos	Espanhol	Arsenio Cicero Sancristóbal	Havana	1994	Revolutión y Cultura
Feliz Ano Novo	Gellukig Nieujahr	Holandês	August Willemsen	Amsterdam	1981	Maatstaf
Feliz Ano Novo	Happy New Year	Inglês	Peter J. Schoenbach	Fairleigh Dickinson University – Nova Jérsei	1984	The Litterary Review
Feliz Ano Novo	Happy New Year	Inglês	____	Fall City	1996	REVIEW: Latin American Literature and Arts

[26] Coletânea publicada em que reúne diferentes escritores brasileiros da então contemporaneidade tais como, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Antonio Torres, Luiz Vilela, Nélida Piñon, dentre outros.

Gazela	Zu spät!	Alemão	Carl Heupel	Walter Verlag – Alemanha	1968	Moderne Brasilianische Erzähler
Gazela	Gazelle	Alemão	Karin Schweder-Schreiner	Piper - Munique	1991	Fallen die Perlen vom Mond
Gazela	Gazelle	Alemão	Karin Schweder-Schreiner	Piper - Munique	1998	Lust an der Lust
Gazela	Gazelle	Francês	Lyne Strouc	Delfond - Paris	1991	Anthologie de la nouvelle latino-américaine
Intestino Grosso	Dikke darm	Holandês	August Willemsen.	Amsterdan	1981	Zeven Verhalein: Maatstaf
Intestino Grosso	Large Intestine	Inglês	Elizabeth Lowe	Center for Inter American Relations – Nova York	1976	Review 76
Intestino Grosso	Intestino grueso	Espanhol	Romeo Tello G.	Difusion Cultural Unam - México	1996	Nueva antologia del cuento brasileño contemporâneo
Labaredas nas trevas	Llamas in las tinieblas	Espanhol	Luiz Miguel Aguilar	Nexos – México	1993	Nexos
Labaredas nas trevas	Llamas in las tinieblas	Espanhol	_____	Havana	1994	Revista Casa de las Américas 195
Livro de ocorrências	Dingen van de dag	Holandês	August Willemsen	Amsterdam	1981	Zeven Verhalein: Maatstaf
Mandrake	St. Valentines Day	Inglês	E. A Lacey	Gay Sunshine Press – São Francisco	1983	My Deep Dark Pain is in Love
Mandrake	Mandrake	Inglês	Amelia Simpson	Associated University Presses – Londres e Ontário	1992	New Tales of Mystery and Crime from Latin America
A matéria do sonho	Stuff of a Dream	Inglês	Elizabeth Lowe	Fiction – Nova York	1975	Fiction
O balão fantasma	Le Ballon Fantôme	Francês	Philippe Billé	Editions Métailié - Paris	1998	Des Nouvelles du Brésil
O Cobrador	Der executor	Alemão	Henry Thorau	L'80 Verlagsgesellschaft -	1984	Brasilien ein Modell

				Colônia		
O Cobrador	The Avenger	Inglês	Elizabeth Lowe	New World - Nova Orleans	1986	New World Volume 1
O Cobrador	El cobrador	Espanhol	Manuel Rodríguez Ramos	Editorial Arte y Cultura - Havana	1990	Cuentos Brasileños Contemporáneos
O jogo do morto	Das Spiel mit dem Tod	Alemão	Erhard Engler	Verlag Volk und Welt - Berlin GDR (Alemanha Oriental)	1988	Erkundungen
O jogo do morto	Das Todesspiel	Alemão	Karin von Schweder-Schreiner	Fischer - Frankfurt	1994	Brazilien Erzählt
O jogo do morto	Het dodemans spel	Holandês	August Willemsen	Amsterdam	1981	Maatstaf
O jogo do morto	The game of the dead man	Inglês	Clifford Landers	Nova York	1984	Latin American Review, Literature and Arts
O jogo do morto	El Juego del muerto	Espanhol	Valquiria Wey	Difusion Cultural Unam - México	1996	Nueva antologia del cuento brasileño contemporâneo
O Outro	L'autre	Francês	Daisy da Concição Elísio e Mariangela dos Santos Paulo	Europe – Paris	1982	Europe, Revue littéraire Mensuelle
O Outro[27]	L'autre	Francês	Jacques Thiériot	Albin Michel – Paris	1997	Contes de Noël Brésiliens
O Outro	Der Andere	Alemão	Karin Schweder-Schreiner	Fischer Taschenbusch Verlag – Frankfurt	1992	Betonblume, Aus fernen Grosstädten
O Pedido	Die Bitte	Alemão	Karin	Piper -	1988	Das Lied

[27] O conto "O Outro" foi publicado na antologia *Contes de Noël Brésiliens* (*Contos Brasileiros de Natal*), ao lado de contos dos escritores Paulo Coelho, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, Moacyr Scliar, João Ubaldo Ribeiro, Lygia Fagundes Telles, Luis Fernando Veríssmo, Antonio Callado, Antônio Torres, Carlos Nascimento Silva, Naum Alves de Souza, Nelida Pinõn, Carlos Süssekind, Eric Nepomuceno e Dalton Trevisan. Informações obtidas http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp, acessado em 07 out. 2012.

			Schweder-Schreiner	Munique		des Feuers, Lateinamerikanisches Lesebuch
Olhar	Mirada	Espanhol	Mario Merlino	Editorial Popular – Madri	1988	El Paseante 11
Olhar	Mirada	Espanhol	Mario Merlino	Editorial Popular – Madri	1989	Letra Grande, Relatos a La Carta
Passeio noturno – parte I	Ommetje I	Holandês	August Willemsen	Amsterdam	1981	Maatstaf
Passeio noturno – parte II	Ommetje II	Holandês	August Willemsen	Amsterdam	1981	Maatstaf
Passeio noturno – parte I	Night Drive	Inglês	Clifford E. Landers	Davis Publications – Nova Yok	1987	Ellery Queen's Prime Crimes 5
Passeio noturno – parte I	Nächtliche Spazierfahrt	Alemão	Ulrike Langenbrink	Suhrkamp - Frankfurt	1982	Latein Amerika, Gedichte und Erzählungen
Passeio noturno – partes I e II	Nächtliche Spazierfahrt - Teil 1 und 2	Alemão	Linda Walz	Piper – Munique	1997	Einundzwanzig und Eine, 22 Geschichten Lange Nächte & Kurze Tage
Passeio noturno – parte I	Nächtliche Spazierfahrt	Alemão	Karin von Schweder-Schreiner	Piper – Zurich	2000	Latein Amerika, Gedichte und Erzählungen
Placebo	Placebo	Espanhol	Arsenio Cicero Sancristóbal	Havana	1995	Union – Revista de Literatura y Arte
Relatório de ocorrência (em que qualquer semelhança é mera coincidência)	Comte rendu de circonstances où toute ressemblance n'est pas pure coïncidence	Francês	Jean-Claude Vignol	L'Atalante – França	1995	Menaces- Anthologie de la nouvelle noire e policière latino-américaine

Quadro 2: Contos de Rubem Fonseca publicados em antologias no exterior
Fonte: http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp, acessado em 5 mar. 2012

Sem considerarmos os contos presentes na coletânea *The Taker and other Stories*, sabemos que pelo menos 28 contos também foram publicados em outras antologias no exterior, a saber: "***(Astericos)", "A Arte de Caminhar pelas Ruas do Rio de Janeiro", "A Força Humana", "A Opção", "A Santa de Schöneberg", "Abril, no Rio, em 1970", "Agruras de um Jovem Escritor", "Cidade de Deus", "Corações Solitários", "Duzentos e Vinte e Cinco Gramas", "Feliz Ano Novo", "Gazela", "Intestino Grosso", "Labaredas nas Trevas", "Livro de Ocorrências", "Mandrake", "A Matéria do Sonho", "O Balão Fantasma", "O Cobrador", "O Jogo do Morto", "O Outro", "Olhar", "O Pedido", "Passeio Noturno (Parte I)", "Passeio Noturno (Parte II)", "Placebo" e "Relato de Ocorrência". Essas histórias foram publicadas nas línguas alemã, espanhola, francesa, inglesa, holandesa, italiana, sueca e tcheca, em 52 antologias diferentes (incluem-se aí revistas, revistas literárias e outros tipos de publicações).

A língua para a qual houve o maior número de publicações de contos foi o espanhol, com 15 publicações em diferentes antologias, sendo 12 os contos publicados: "A Arte de Caminhar pelas Ruas do Rio de Janeiro", "A Carne e os Ossos", "A Opção", "Abril, no Rio, em 1970", "Corações Solitários", "Duzentos e Vinte e Cinco gramas", "Intestino Grosso", "O Cobrador", "O Jogo do Morto", "Olhar", "Labaredas nas Trevas" e "Placebo".

A língua para qual houve o segundo maior número de traduções foi o alemão, com 12 publicações em diferentes antologias, sendo oito os contos publicados, a saber: "Agruras de um Jovem Escritor", "Gazela", "O Cobrador", "O Jogo do Morto", "O Outro", "O Pedido", "Passeio Noturno (Parte I)" e "Passeio Noturno (Parte II)".

Em terceiro lugar, temos o inglês com 12 diferentes publicações de sete contos: "***(Astericos)", "Agruras de um Jovem Escritor", "Corações Solitários", "Feliz Ano Novo", "Intestino Grosso", "Mandrake"e "Matéria de Sonho". Em seguida, aparece o

francês com seis diferentes publicações de cinco contos: “A força humana”, “Gazela”, “O Balão Fantasma”, “O Outro” e “Relato de Ocorrência”.[28] Dos contos publicados separadamente em antologias ou revistas no exterior, cinco foram publicados originalmente na obra *Feliz Ano Novo* – “Abril, no Rio, em 1970”, “Agruras de um Jovem Escritor”, “Corações Solitários”, “Feliz Ano Novo”, “Intestino Grosso”, “O Outro”, “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)” –, e cinco foram publicados originalmente no livro *Romance Negro*, a saber, “A Arte de Caminhar pelas Ruas do Rio de Janeiro”, “A Santa de Schöneberg”, “Labaredas nas Trevas”, “Olhar” e “O Pedido”.

Dos 14 contos restantes, quatro pertencem originalmente à obra *O Cobrador* (“Livro de Ocorrências”, “Mandrake”, “O Cobrador”, “O Jogo do Morto”), três a *Lúcia McCartney* (“A Matéria do Sonho”, “***(Astericos)”, “Relato de Ocorrência”), dois a *A Coleira do Cão* (“A Força Humana”, “A Opção”), dois a *O Buraco na Parede* (“O Balão Fantasma”, “Placebo”), dois a *Os Prisioneiros* (“Duzentos e Vinte e Cinco Gramas”, “Gazela”) e, finalmente, somente um foi publicado originalmente no livro de contos *Histórias de Amor* (“Cidade de Deus”). Todas as obras supracitadas foram originalmente publicadas pela Companhia das Letras, que editou as obras do autor até 2009, quando ele, então, mudou-se para a Agir, do grupo Ediouro.

Feliz Ano Novo, seu livro de maior repercussão, foi, portanto, o livro que teve mais contos extraídos para a publicação em compilações e revistas. O mesmo acontece com a coletânea que aqui estudamos, *The Taker and other Stories*, já que a maioria dos contos que a compõe (quatro) foi retirada de *Feliz Ano Novo*.

O primeiro conto traduzido do autor foi “Gazela”, retirado do primeiro livro escrito por Fonseca, a coletânea *Os Prisioneiros* (1963). O conto foi traduzido para o alemão com o título de “Zu Spät!” (“Tarde Demais!”), e foi publicado em 1968 (após apenas cinco anos

[28] Esse conto foi originalmente publicado em *Lúcia McCartney* com o título “Relato de Ocorrência em que qualquer Semelhança é Mera Coincidência”.

de sua publicação no Brasil) na antologia *Moderne Brasilianische Erzähler* (*Contistas Brasileiros Modernos*), ao lado de outros autores brasileiros. Em seguida, foi publicado no idioma espanhol o conto "A opção", com o título "La Opción" – na *Exilio*, Revista de Humanidade, em Nova York, 1971. "A Opção" foi originalmente publicado em *A Coleira do Cão*.

Interessante ressaltar que, apesar de publicado em língua espanhola, o conto foi publicado nos Estados Unidos, e não na Espanha ou outro país latino-americano, fato que aponta a importância do público-leitor do idioma espanhol em território estadunidense já na década de 70.

No gráfico abaixo, podemos visualizar melhor a relação das línguas para as quais os contos de Rubem Fonseca publicados no Brasil até 1998 foram traduzidos:

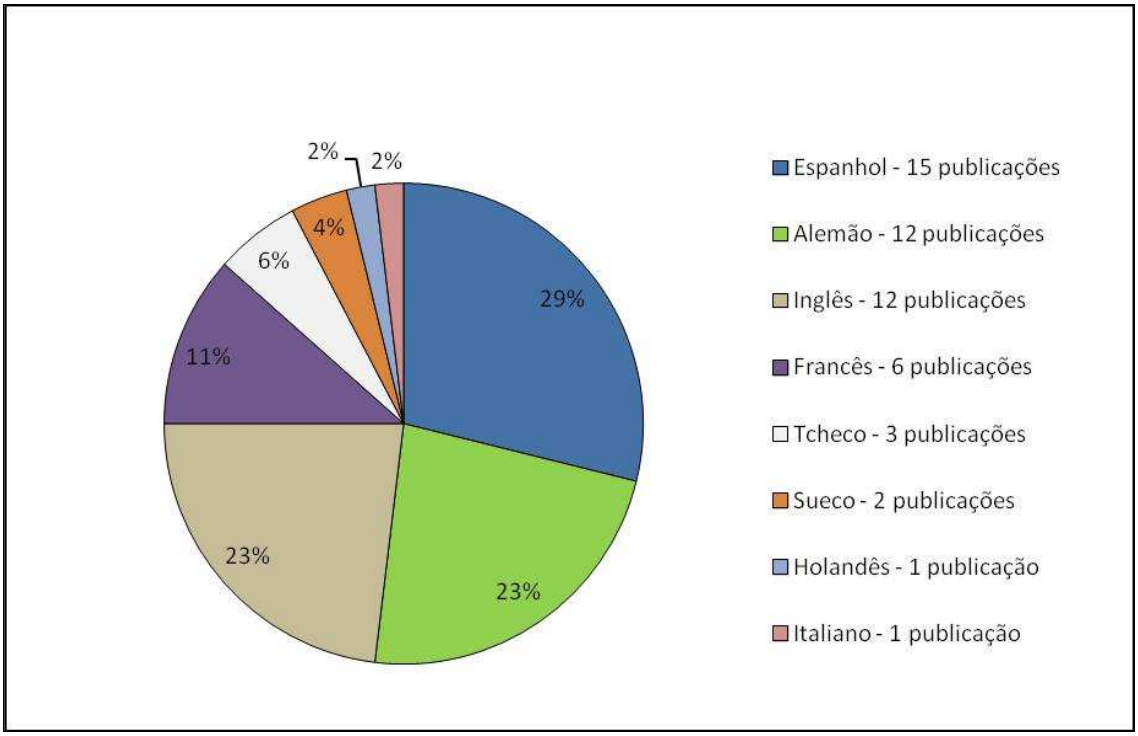


Gráfico 2 – Volume de traduções dos contos de Rubem Fonseca publicados no Brasil até 1998, organizado por línguas

Podemos notar no gráfico acima que 26% dos contos que aparecem em antologias no exterior foram publicados em espanhol. Houve 15 publicações de contos nessa língua; 12 contos diferentes publicados e três deles – “Corações Solitários”, “Labaredas nas Trevas” e “Olhar” – publicados repetidamente (duas vezes cada um). Foram esses os contos publicados em espanhol: “A Arte de Caminhar pelas Ruas do Rio de Janeiro”, “Abril, no Rio, em 1970”, “A Carne e os Ossos”, “A Opção”, “Corações Solitários”, “Duzentos e Vinte e Cinco Gramas”, “Intestino Grosso”, “Labaredas nas Trevas”, “O Cobrador”, “O Jogo do Morto”, “Olhar” e “Placebo”.

Em seguida, aparece o alemão, totalizando 22%, com 12 publicações no total e oito contos publicados, a saber: “Agruras de um Jovem Escritor”, “Gazela” (publicado quatro vezes diferentes), “Passeio Noturno – Parte I” (publicado três vezes), “Passeio Noturno – Parte II”, “O Cobrador”, “O jogo do Morto” (publicado duas vezes), “O outro” e “O pedido”. Houve 12 diferentes publicações em língua inglesa (“Mandrake” e “Feliz Ano Novo” foram publicados duas vezes cada um), totalizando 19%. Foram estes os contos publicados em inglês: “(***) Astericos”, “Agruras de um Jovem Escritor”, “Corações Solitários”, “Feliz Ano Novo”, “Intestino Grosso”, “Mandrake”, “A Matéria do Sonho”, “O Jogo do Morto” e “O Cobrador” e “Passeio Noturno – Parte I”.

Em holandês, foram sete os contos publicados (12%) em uma mesma revista, a *Maatstaf*, com tradução de August Willemsen, na seguinte ordem: “Abril, no Rio, em 1970”, “Intestino Grosso”, “Livro de Ocorrências”, “O Jogo do Morto”, “Passeio Noturno – Parte I” e “Passeio Noturno – Parte II”. Segue-se a esses, o tcheco, com três contos publicados (5%): “A Força Humana”, “A Santa de Schöneberg” e “Corações Solitários”.

Por fim, temos o sueco e o italiano, este com um conto publicado (2%) – “Corações Solitários” – e aquele com dois contos publicados (4%) – “AA” e “Cidade de Deus”.

2. 3. Rubem Fonseca, o tradutor

Rubem Fonseca realizou algumas traduções ao longo de sua vida, mas essa produção não é tão divulgada quanto a sua obra como escritor. O conto "A morte de Dolguchov", do ucraniano Isaac Bábel, é uma delas. Esse conto foi publicado na coletânea *Maria – Uma Peça e Cinco Histórias* (vide anexos 4 e 5), lançada pela editora Cosac Naify em 2003. Além da tradução de Fonseca a partir da versão inglesa, constam da coletânea traduções feitas diretamente do russo por Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Homero Freitas de Andrade.[29]

Rubem Fonseca é o principal divulgador brasileiro de Bábel, a quem homenageou em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988). O personagem principal desse livro, um renomado cineasta, é convidado por um produtor alemão para filmar uma adaptação do livro de Bábel, *A Cavalaria Vermelha*, aceitando a proposta feita pelo produtor de resgatar da Alemanha Oriental um suposto manuscrito inédito desse escritor. O cineasta acaba se tornando fascinado pela obra de Bábel, o que o leva a trapacear o produtor para ficar com o manuscrito da obra. Acerca de Bábel, Gurian, um dos personagens de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, afirma: "Bábel buscava padrões de excelência impossíveis de serem alcançados por qualquer artista. Por isso escreveu tão pouco, com uma exatidão, uma concisão esplendente. Neste aspecto ele é maior que Tchekhov, esse outro demônio do perfeccionismo" (FONSECA, 1988, p. 56).

Outro conto traduzido pelo autor foi "A mão do macaco", de W. W. Jacobs. O conto, publicado pela primeira vez em 1890, apareceu na coletânea *Contos de Horror do Século XIX*, lançada em 2005 pela Companhia das Letras.[30]

---

[29] Informação retirada do site oficial da editora Cosac Naify: http://editora.cosacnaify.com.br, acessado em 31maio 2012.

[30] Informação retirada do site oficial da Companhia das Letras: www.companhiadasletras.com.br, acessado em 31maio 2012.

O autor também participou da tradução de *Menina de Ouro*, de F.X. Toole, livro de contos que deu origem ao premiado filme de Clint Eastwood (vide anexos 6 e 7). Publicado no Brasil em 2005 pela Geração Editorial (que pertence ao grupo Ediouro), esse livro foi, na verdade, originalmente publicado nos Estados Unidos em 2000, pela Harper Collins, sob o título *Rope Burns*: Stories from the Corner (*Queimaduras de Corda*: Histórias do Canto do Ringue, em tradução literal). O filme foi baseado em alguns dos contos presentes no livro, e recebeu o título de *Million Dollar Baby* (no Brasil, *Menina de Ouro*). Após o lançamento do filme, o livro foi republicado. Além de Fonseca, encarregaram-se da tradução outros grandes nomes da literatura brasileira, tais como Moacyr Scliar e Marçal Aquino.[31]

Hedda Gabler, o clássico teatral de Henrik Ibsen, publicado originalmente em 1890, e remontado no Brasil em 2007, também teve tradução de Rubem Fonseca. A peça foi co-produzida e protagonizada pela atriz Virgínia Cavendish e teve a direção do diretor cinematográfico Walter Lima Jr.[32]

Como podemos depreender das informações fornecidas neste capítulo, o nome de Fonseca está intimamente ligado à tradução, seja pelo grande volume de traduções já efetuadas de textos seus, seja por seu interesse pela prática tradutória. Dessa maneira, é importante que aquele que se disponha a se debruçar sobre a tradução de textos do escritor se atenha a aspectos característicos da literatura do autor, e também que atente para outros tantos aspectos que revelam a origem desses textos, isto é, o Rio de Janeiro, o Brasil. Ao prestar atenção a esses aspectos, o tradutor resguardará o que o texto tem de estrangeiro, e atingirá, nos termos de Antoine Berman (2007), como veremos no capítulo seguinte, aquilo a que toda tradução deveria se propor, isto é, a realizar a tradução da *letra* dos textos.

---

[31] Informações retiradas do *site* da Geração Editorial: < www.geracaobooks.com.br>; e da página da Internet <http://www.geracaobooks.com.br/loja/product_details.php?id=216>, acessados em 31 mai. 2012.
[32] Informações retiradas do *site* sobre cinema e outros gêneros dramáticos <http://cinecritica.wordpress.com/2007/01/15/heddagabler/>, acessado em 31mai. 2012.

CAPÍTULO 3

A TRADUÇÃO DE "FELIZ ANO NOVO" À LUZ DE CONSIDERAÇÕES DE A. BERMAN

No presente capítulo, faremos uma análise da tradução para o inglês de “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca, publicado originalmente em *Feliz Ano Novo* (1975). Essa tradução, que recebeu o título de “Happy New Year”, compõe a coletânea *The Taker and other Stories* (2008), inteiramente traduzida por Clifford E. Landers. Primeiramente, faremos algumas considerações sobre o tradutor. Em seguida, nos deteremos nas percepções de Antoine Berman sobre a tradução da letra e as deformações que frequentemente ocorrem na tradução de textos em prosa, percepções essas expostas em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2007). Nesse sentido, cabe-nos ressaltar que concordamos com Berman quando este diz que, ao acolher as especificidades da letra do original – o ritmo, a sonoridade, a rima, entre outros – a tradução assim se constitui como tal. O apego à letra propicia um acesso mais amplo dos leitores do texto em língua estrangeira às peculiaridades da língua, do texto, do autor e da cultura do original. A análise da tradução do conto mencionado, que se dará ao final deste capítulo, assim como as soluções alternativas de tradução por nós apresentadas, se pautarão, portanto, nas discussões empreendidas por Berman.

Embora a obra na qual se encontra o conto a ser estudado tenha por título *The Taker and other Stories* (vide anexos 2 e 3), que seria uma tradução possível do título do livro de Fonseca *O Cobrador e Outras Histórias*, ela não é, na verdade, uma tradução dessa obra, já que dos contos presentes no livro original, somente um – o que dá título ao livro (“O Cobrador”) e que foi traduzido para o inglês como “The Taker” – consta da obra em inglês. Como dito anteriormente, os demais contos foram retirados de *Confraria das Espadas*, *Contos Reunidos*,[33] *Feliz Ano Novo*, *Histórias de Amor*, *Lúcia McCartney*, *Pequenas Criaturas*, *O Cobrador*, *O Buraco na Parede* e *Os Prisioneiros.*

[33] O conto “O Anão” foi publicado pela primeira vez na coletânea de contos de Rubem Fonseca *Contos Reunidos*. Alguns meses depois, no mesmo ano, foi publicada a obra *O Buraco na Parede*, na qual o conto está presente.

3.1. Cliff E. Landers, o tradutor

O americano Clifford E. Landers é tradutor e professor de Ciências Políticas na Universidade de Nova Jersey. Suas versões para o inglês a partir do português brasileiro incluem obras de Jorge Amado, José de Alencar, João Ubaldo Ribeiro, Raquel de Queiroz, Chico Buarque, Nélida Piñon, Moacyr Scliar, Patrícia Melo, Jô Soares, Paulo Coelho, entre outros. Ele ganhou ainda o prêmio Mario Ferreira por sua contribuição à tradução de literatura brasileira, concedido pelo Departamento de Língua Portuguesa da Associação Americana de Tradutores.[34]

Em entrevista à repórter Carol Carvalho para o *site* de VEJA,[35] o tradutor de *The Taker and other Stories* falou sobre o ofício de traduzir. Segundo ele, o mais difícil ao se traduzir do português para o inglês é "enxugar" algumas frases daquela língua, isto é, tornar as frases mais sucintas, já que o inglês é uma língua mais pragmática.

Através dessa afirmação já podemos entrever a postura adotada por Landers. Afinal, se a língua portuguesa não é uma língua "enxuta", por que querer enxugá-la para que se adeque a moldes que não lhe pertencem? Veremos mais para frente que esse enxugamento feito pelo tradutor acaba encoberto pela tendência deformadora na qual ele recai durante o ato tradutório, a saber, o alongamento.

Segundo ele, apesar de ter enfrentado pequenos problemas lexicais – como gírias e diferenças culturais e ortográficas – nenhum dos desafios tradutórios que enfrentou mostrou-se insuperável: "Até hoje, tenho tido a sorte de trabalhar com autores brasileiros cujos estilos são transparentes e compreensíveis, embora naturalmente haja traços individuais que caracterizam suas obras".[36]

---

[34] Informações obtidas no site http://www.pldata.net/pld_awards.htm, acessado em 17 out. 2012.

[35] Entrevista disponível em http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/entrevista-por-que-e-tao-dificil-traduzir-um-escritor-brasileiro/, acessado em 10 out. 2012.

[36] Vide nota 33.

Ele acredita que há sim grandes autores brasileiros que "se perderam" na tradução, e o exemplo clássico disso seria a tradução feita nos anos 60 de *Grande Sertão*: Veredas (chamada em inglês *The Devil to Pay in the Backlands*): "Ela é considerada uma tentativa fracassada tanto no Brasil como nos EUA. E, infelizmente, quando se dá uma tradução falha, se impede na prática que se esboce outra tradução por pelo menos vinte anos". Landers crê que a tradução de *Macunaíma* (de Mário de Andrade), mesmo sendo o romance mais representativo do modernismo brasileiro, tenha sido um desastre até hoje não recuperado: "Mas temos de perdoar os tradutores pelas dificuldades linguísticas oferecidas por dois clássicos do século passado", completou.[37]

No que se refere à relação entre escritores e tradutores, ele afirma que tal relação depende de vários fatores, tais como a disponibilidade do autor, o prazo de entrega do manuscrito, a compatibilidade entre autor e tradutor e o número de dúvidas linguísticas encontradas no projeto. Rubem Fonseca é, assevera Landers, completamente aberto ao contato com o tradutor: "Alguns autores são totalmente inatingíveis, como um famoso escritor português cujo romance traduzi. Outros, como o célebre Rubem Fonseca, são cem por cento acessíveis ao tradutor e sumamente prestativos".

Landers falou, ainda, sobre quais artifícios usa para se manter fiel ao estilo dos escritores que traduz. Ele diz que todo tradutor precisa escolher um modo de transmitir ao leitor da língua-alvo informações já conhecidas pelo leitor da língua-fonte. No caso de uma obra de não ficção, opta-se por uma nota de rodapé. No caso de um romance, ele evita ao máximo o uso desse recurso: "Às vezes, interpolo ideias, como no exemplo: 'Moram no Leblon, um dos bairros mais afluentes do Rio', uma maneira de dar uma informação sem

[37] Na entrevista, o tradutor afirma que, até a data de publicação da entrevista, isto é, 9/06/2011, ainda não havia outra tradução de *Grande Sertão*: Veredas para o inglês além daquela publicada em 1963 intitulada *The Devil to Pay in the Backlands.* Entretanto, de acordo com o *site* da Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5177&cd_item=50, a obra de Rosa teve sim outras traduções para o inglês nos anos de 1963, 1968, 2001.

apelar para as notas no fim da página. Na tradução de Iracema (José de Alencar), tive a oportunidade de escrever uma 'Introdução do Tradutor', em que expliquei o vocabulário especial utilizado (oriundo do Tupi-Guarani) pelo autor".

No entanto, pelo menos no que diz respeito ao caso de "Feliz Ano Novo", acreditamos que o que Landers denomina de fidelidade ao estilo do autor se dá somente na medida em que ele enxuga algumas frases na língua-fonte, omite palavras ou trechos inteiros na tradução – enfim, realiza modificações durante o ato tradutório que fazem com que o texto chegue às mãos dos leitores em língua-alvo despido de muitas das características que marcam o estilo do escritor.

Ao falar dos preceitos que norteiam a sua prática enquanto tradutor, Landers (AGUIAR, 2010) cita como referência o linguista e teórico Peter Newmark (1991), o qual separa os tradutores literários entre *sourcereers e targeteers*. O tradutor se considera, sem sombra de dúvida, pertencente à última categoria:

> Eu sou targeteer [...], ou seja, se tenho que dar privilégio ou preferência ao autor ou ao leitor potencial, eu opto pelo segundo, ou seja, para mim é muito mais importante que o leitor entenda e perceba a obra como uma coisa natural, uma coisa corrente [...] (AGUIAR, 2010, p. 67-68).

As palavras do tradutor revelam sobremaneira a postura domesticante que norteia sua prática, já que ele não parece se interessar pelo estilo próprio ao autor que deve traduzir, mas somente pelo estilo com o qual os leitores estadunidenses em geral estão acostumados.

Ele afirmou ainda que, na hora de traduzir, muitas vezes busca uma ideia equivalente e cita o exemplo da palavra 'guaraná' – uma bebida que ninguém conhece nos Estados Unidos –, a qual normalmente traduz como 'refrigerante' (*soft drink*, em inglês). Essa afirmação só vem corroborar nossa crença de que o autor denota, preferencialmente,

um caráter domesticador às suas traduções. Qual seria o problema em se manter a palavra ‘guaraná’ na versão em língua inglesa, por exemplo? O refrigerante que tem por base esta fruta é típico da cultura brasileira; por tratar-se de um romance escrito por um autor brasileiro, é justo que contenha elementos de nossa cultura.

O tradutor, na entrevista em questão, forneceu um relato sobre a patronagem e a escolha das grandes editoras no que tange aos autores brasileiros: “De modo geral, as grandes editoras americanas só se interessam em publicar traduções de obras que possuam forte potencial comercial, a chamada mentalidade *jackpot*”. Com isso o tradutor quer dizer que as grandes editoras estadunidenses se interessam somente pela publicação de obras que gerarão grandes e imediatos lucros.

Muitos tradutores, cientes da hipertextualidade e do etnocentrismo próprios a toda tradução, porém equivocadamente absorvidos na crença de que neles encontra-se o cerne de todo o labor tradutório, desculpam-se por antecipação com seus leitores pela imperfeição do empreendimento a que se propõem. Pudemos atestar que Landers também não costuma dar explicações ou acrescentar informações em prefácios e notas do tradutor, pois acredita que textos literários não são o *locus* para valer-se de tais recursos:

> Segundo Landers no caso de um livro sobre culinária, o tradutor poderia explicar em uma nota de pé de página o significado da palavra vatapá. O mesmo poderia ser feito com relação ao papel do carnaval na cultura brasileira em um tratado sociológico. Contudo, em uma tradução literária, se recusa a adotar essa prática porque “[...] destrói o efeito mimético da prosa. Eu não acho que tenho o direito de fazer isso”. [...] Landers considera “justificável” a inclusão de uma breve explicação no corpo do texto como forma de compartilhar com o leitor da cultura de chegada o conhecimento que o leitor da cultura de partida já possui sobre determinado assunto ou personagem. Exemplificando, ele cita Elis Regina e diz que poderia acrescentar ao referido nome a seguinte informação: “uma cantora popular, uma grande figura da MPB” (AGUIAR, 2010, p. 70-71).

O tradutor diz que, no máximo, pode vir a acrescentar um texto complementar, no início ou no final do livro, caso se faça realmente necessário, como, por exemplo, a já

citada tradução de *Iracema* (1865), na qual inseriu uma nota do tradutor de uma página e meia no prefácio, explicando o tratamento que dispensou às palavras de origem indígena contidas na obra.

Segundo Landers, a nacionalidade parece menos importante para as grandes editoras estadunidenses do que o estilo do autor a ser traduzido. Autores consagrados, um prêmio Nobel como José Saramago, por exemplo, e obras do gênero policial e de suspense têm preferência com as editoras: Paulo Coelho teve sucesso sem igual nos EUA não por ser um autor brasileiro, mas pela grande receptividade ao gênero auto-ajuda. As imprensas acadêmicas, porém, recebem melhor as obras proeminentes da literatura, porque podem ser de interesse de estudiosos. Naturalmente, em se tratando de editoras universitárias, a repercussão é limitada, ficando quase exclusivamente no âmbito acadêmico, distante do grande público[38].

Podemos depreender das palavras de Landers que, não somente a sua própria postura, mas também a postura prevalecente no polissistema estadunidense de tradução é de tendência domesticante, a qual acreditamos ser nociva tanto para a cultura da língua-alvo quanto para a cultura da língua-fonte. Ao suprimir ou substituir algumas palavras e expressões por outras mais familiares para o leitor norte-americano, ele deixou de exprimir na versão em língua inglesa aspectos culturais brasileiros, bem como aspectos importantes para a formação da obra, em especial a escolha vocabular, a qual contribui para o delineamento dos personagens e para o tom de crítica ideológica e ironia existentes em "Feliz Ano Novo". Como exemplo, temos o embate latente entre diferentes mundos dentro do Rio de Janeiro – representado por duas classes sociais opostas: os marginalizados e os privilegiados social e/ou financeiramente – visível na produção de contos de Fonseca. Ao

[38] A Entrevista de Landers se encontra disponível no site http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/entrevista-por-que-e-tao-dificil-traduzir-um-escritor-brasileiro/, acessado em 18/10/2012.

omitir ou substituir palavras, frases e idiomatismos, o tradutor impede que o leitor estrangeiro perceba esse embate, tão claro na obra do autor.

3. 2. Berman e as tendências deformadoras da letra

Antoine Berman, como se verá, tem postura totalmente contrária a tradutores que se comportam como Landers. Ele inicia a obra *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, publicada em 1985 com o título de *La Traduction et La Lettre ou l'Auberge du Lointain*, dizendo, de antemão, que irá criticar as teorias tradicionais que "concebem o ato de traduzir como uma restituição embelezadora (estetizante) do sentido" (p. 15). O autor refuta a concepção que, segundo ele, tem norteado a grande maioria dos tradutores (Landers, inclusive) até os dias de hoje: a de tomar o ato de traduzir como mero servidor do sentido.

Para Berman, o chamado "literalismo" ou tradução "palavra por palavra" são considerados pela maioria dos tradutores e teorias referentes à tradução como um erro, um absurdo que se deve evitar a todo custo, embora existam grandes traduções que podem ser consideradas literais. Ele salienta que é preciso que não se confunda literariedade e uma atenção dada à forma com tradução servil, pois, no processo tradutório, é possível que se vá em busca do sentido sem abandonar a forma. Uma tradução pode focar-se na forma sem que seja "palavra por palavra" (BERMAN, 2007, p. 15-24).

Existe uma forte tendência a tornar a prática tradutória uma busca por um único sentido, mesmo que essa busca se dê às custas do significante[39]. O teórico rejeita essa

[39] Tomamos os termos "significado" e "significante" como os conceitua Ferdinand de Saussure na obra *Curso de Lingüística Geral* ([1916] 1977). Para o teórico, toda palavra que possui um sentido é considerada um signo linguístico, sendo a união de som, conceito e escrita, ou seja, significado e significante. O significado seria o conceito, a acepção, o sentido de uma palavra, enquanto o significante seria a forma gráfica mais o som dessa palavra. O signo linguístico é, portanto, o resultado do significado mais o significante.

prática, colocando-se a favor de uma tradução literal, que não considere somente o significado, mas também o significante. É importante ressaltar, todavia, que o estudioso abandona o termo comumente usado, "tradução literal", por considerá-lo inadequado, já que, para a maior parte dos profissionais, traduzir literalmente é traduzir "palavra por palavra". Ele passa a chamar esse tipo de prática tradutória de a tradução da *letra*. Traduzir a letra de um texto não significa, de forma alguma, traduzir palavra por palavra, mas sim transplantar para o texto traduzido a relação entre os significantes presente no texto de origem. Traduzir a letra é permitir-se introduzir na língua para a qual se traduz a estranheza do original: "Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes" (p. 16).

Devemos lembrar, ainda, que a crença de que um texto carrega somente um sentido é, por si só, problemática. A própria leitura já é um processo de tradução que dá ao texto um vasto leque de possibilidades significativas. Ao se ater à letra, o tradutor se aproxima da multiplicidade de sentidos abertas pelo texto original.

Lawrence Venuti (1995) retomou as ideias de Berman, ao sugerir que os tradutores adotassem uma atitude estrangeirizante em sua prática, isto é, que – como estratégia para resistir ao predomínio das tendências domesticadoras da cultura tradutória de língua inglesa – levassem, através de sua escrita, o leitor da tradução até o autor e a cultura do original.[40]

Berman coloca a tradução etnocêntrica e a tradução hipertextual em polo oposto à tradução da letra. Elas são, segundo o autor, "o modo segundo o qual uma porcentagem impressionante de traduções se efetua há séculos. São as formas que a maioria dos

[40] Friedrich Schleiermacher, citado por Venuti, afirmou, no texto "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" ("Sobre os Diferentes Métodos de Tradução"), que o tradutor, no processo de tentar unir autor e leitor, pode tomar dois caminhos: ou levar o leitor até o autor ou leva o autor até o leitor, defendendo o primeiro caminho como o mais adequado para a tradução. Dessa maneira, Venuti, em *The Translator's Invisibility*: A History of Translation (2008), retoma também as ideias de Schleiermacher.

tradutores, dos autores, dos editores, dos críticos etc. considera como as formas normais e *normativas* da tradução" (p. 28).

Para ele, etnocêntrico é aquilo "que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura" (p. 28). São dois os princípios da tradução etnocêntrica: deve-se traduzir a obra de maneira que o leitor não sinta, ao ler o texto, que se trata de uma tradução, e deve-se traduzi-la "de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz" (p. 33). Em outras palavras, o leitor deveria esquecer que existe uma tradução e que aquela obra é oriunda de outra língua e de outra cultura.

Já a tradução hipertextual refere-se a um texto originado por qualquer tipo de transformação formal a partir de outro texto já existente, como a paródia, a adaptação, o pastiche, o plágio etc. A relação hipertextual é a que une um texto *x* com um texto *y* que o antecede. O texto originado seria, na verdade, uma reescrita do texto *y*. A tradução etnocêntrica faz-se hipertextual na medida em que, ao apagar os traços marcantes da estrangeiridade do texto, acaba por torná-lo outro texto, uma adaptação. Como bem o disse Berman (p. 28), a tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual e a tradução hipertextual é necessariamente etnocêntrica.

Traduções predominantemente etnocêntricas e hipertextuais tornam, nos termos de Venuti (1995), o tradutor invisível, já que o texto traduzido, além de não remeter o leitor à existência da cultura da qual o texto provém, também não o remete à existência de um tradutor. A invisibilidade do tradutor diz respeito a dois fenômenos que predominam no modo como a tradução é estudada, teorizada e praticada hoje, principalmente nos países de língua inglesa: (i) uma fluência no discurso, oriunda do apagamento das particularidades do texto feito pelo tradutor, levando os leitores a enxergarem a tradução de um texto

estrangeiro como se este houvesse sido originalmente escrito na língua-alvo; e (ii) a maneira como traduções são produzidas e analisadas, que fazem com que uma tradução seja considerada boa quando sua leitura é fluente, isto é, quando dá a impressão de não ser de fato uma tradução mas sim o próprio original.

Para os adeptos da prática tradutória etnocêntrica, a tradução é uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo em que transmite, deve tornar esse sentido mais claro, limpando-o das obscuridades próprias à estranheza da língua estrangeira. Introduz-se o(s) sentido(s) estrangeiro(s) de tal maneira que este(s) seja(m) aclimatado(s), e assim a obra estrangeira parece originária da língua para a qual se traduz.

Berman prossegue, afirmando que existe um sistema de deformação da letra dos textos, que opera em maior ou menor grau em toda tradução. Tal sistema se apresenta como um leque de tendências que desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo. Ele se propõe a analisar brevemente esse sistema, denominando sua análise de analítica da tradução. Esse exame refere-se, em primeiro lugar, à tradução etnocêntrica e hipertextual, pois é aí – por ser sancionado cultural e literariamente – que o jogo de forças deformadoras se exerce livremente. Todo tradutor está sujeito a esse jogo de forças, porém uma análise de sua própria atividade pode permitir que ele se liberte parcialmente desse sistema (BERMAN, 2007, p. 45-46).

A analítica da tradução diz respeito somente às forças deformadoras que se exercem no domínio da prosa literária (romance, ensaio, cartas etc.). Isso se deve a dois fatores: primeiramente, essa é a área na qual o autor desenvolveu maior experiência; em segundo lugar, porque ele crê que até então (1985, data de publicação do estudo) a área tivesse sido injustamente negligenciada; daí seu interesse em aprofundar-se no assunto. O teórico diz que a prosa, em primeiro lugar o romance, se caracteriza por certa informidade – palavra que se refere à informalidade e à indefinição na forma. Ele assevera que “as grandes obras

em prosa se caracterizam por um certo ‘escrever mal’, um certo ‘não-controle’ de sua escrita [...]. Esse não controle está relacionado à enormidade da massa linguística que o prosador deve concentrar em sua obra – arriscando rompê-la formalmente” (p. 46-57). Para o autor, esse escrever mal é também a riqueza da prosa, consequência de seu polilinguismo.[41]

De acordo com o estudioso, os leitores aceitam melhor as deformações na tradução de prosa, por esta ser usualmente considerada inferior à poesia. Na tradução, é mais fácil ver que um poema foi modificado e, podemos dizer, reescrito, do que ver que a tradução de um romance o foi, principalmente se a tradução parecer boa, estética, isto é, atender aos preceitos estéticos vigentes na língua da tradução (BERMAN, 2007, p. 47). Por isso mesmo, a analítica da tradução faz-se tão importante: porque as deformidades presentes na prosa se referem a pontos dificilmente discerníveis.

A analítica delineada pressupõe a localização de algumas tendências deformadoras que levam à destruição da letra dos originais em benefício do sentido e da “bela forma” (p. 48). Tais tendências referir-se-iam a toda tradução, qualquer que seja a língua, pelo menos no espaço ocidental. Algumas delas convergem ou derivam de outras; algumas são bem conhecidas, outras não. Berman as divide em treze: racionalização, clarificação, alongamento, enobrecimento, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, homogeneização, destruição dos ritmos, destruição das redes significantes subjacentes, destruição dos sistematismos textuais, destruição ou (a exotização) das redes de linguagens vernaculares, destruição das locuções e idiotismos, e o apagamento das superposições de línguas. Percorreremos cada tendência em maiores detalhes a seguir.

[41] Segundo o Dicionário Michaelis *online* (http://michaelis.uol.com.br/), acessado em 19/07/2012, polilogia (*gr polylogía*) significa capacidade ou talento para discorrer sobre vários assuntos diferentes. Berman usa o termo polilinguismo como sinônimo de polilogia, significando, no caso de seu estudo, a capacidade que um texto em prosa tem de falar sobre vários assuntos, bem como de ter vários significados diferentes e utilizar diferentes registros da língua.

A racionalização recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia de ordem de um discurso. Ao reordenar linearmente a estrutura sintática de um texto ou ao traduzir verbos por substantivos, por exemplo, essa tendência deformadora muda o original de sua arborescência à linearidade, fazendo-o passar do concreto ao abstrato, invertendo a relação do formal e do informal, do ordenado e do desordenado. Isso destrói a multiplicidade de essências e sentidos do texto, pois no romance a imperfeição é uma condição de possibilidade: "Esta inversão – típica da tradução etnocêntrica – faz com que a obra, sem parecer mostrar mudança de forma e de sentido, mude, de fato, radicalmente de signo e de estatuto" (p. 50).

A clarificação ocorre quando a tradução tem em vista esclarecer, explicar, algo que não está claro no texto em língua-fonte. Ela é uma decorrência da racionalização, e refere-se ao nível de clareza sensível das palavras ou de seus sentidos. Essa tendência é inerente à tradução, na medida em que todo ato de traduzir é explicitante. Contudo, quando essa explicitação visar a tornar claro o que não o é e não o quer ser no original, a clarificação adquire caráter negativo. Encontramos exemplos dessa tendência na passagem da polissemia à monossemia e na tradução parafrásica ou explicativa (p. 50).

O alongamento também é uma tendência inerente ao ato de traduzir, sendo uma consequência, em parte, das duas tendências mencionadas nos parágrafos anteriores. Segundo Berman, toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original. Esse alongamento pode, entretanto, vir disfarçado sob a presença de outras tendências deformadoras. Na tradução de "Feliz Ano Novo" ocorre o alongamento: há uma diferença considerável entre o número de palavras do original e o número de palavras da versão em inglês: "Feliz Ano Novo" tem 2395 palavras, contra 2621 palavras de "Happy New Year". O problema dessa tendência é que o acréscimo de texto não acrescenta nada, só aumenta a massa bruta da obra, sem aumentar sua significância, causando um empobrecimento da

mesma. Ainda segundo Berman, o alongamento é um afrouxamento que afeta a rítmica própria à obra (p. 51).

O enobrecimento se faz quando se tenta criar uma tradução mais bela (formalmente) do que o original. Na prosa, isso leva a uma retoricização embelezadora do discurso, que consiste em (re-)produzir frases elegantes, usando, por assim dizer, o original como matéria prima. Essa reescritura embelezadora aniquila simultaneamente a riqueza oral e a dimensão informal da prosa (p. 53).

O empobrecimento qualitativo acontece quando há a substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por outros que não têm a mesma riqueza sonora ou *icônica*. É icônico o termo ou expressão que, em relação ao seu referente, "cria imagem" (p. 53), representando com exatidão e perfeição a ideia ou objeto a que se refere. Quando essa prática de substituição, que privilegia o sentido às custas do icônico, se aplica ao todo de uma obra, acaba por destruir boa parte da falância ou significância dessa obra.

O empobrecimento quantitativo se dá quando ocorre um desperdício lexical, isto é, quando na obra original há uma abundância de significantes (e de cadeias sintáticas de significantes) para o mesmo significado, enquanto a tradução os apresenta de forma comparativamente menor do que o texto na língua-fonte. Esse desperdício pode perfeitamente coexistir com um aumento da quantidade ou da massa bruta do texto, gerando um texto ao mesmo tempo mais longo e mais pobre. O alongamento muitas vezes serve, aliás, para encobrir esse empobrecimento quantitativo (BERMAN, 2007 [1985], p. 54-55)**.** Podemos observar esse fenômeno também na tradução de "Feliz Ano Novo", pois a tradução desse conto é mais longa e ao mesmo tempo mais pobre em termos de vocabulário em relação ao original.

A homogeneização é a tendência resultante de todas as que aqui a precederam. Frente à heterogeneidade da obra (e a obra em prosa quase sempre o é), o tradutor tende a

unificar, isto é, homogeneizar, tudo aquilo que é diverso. De fato, ela agrupa a maioria das tendências do sistema de deformação; é preciso, porém, considerá-la como uma tendência em si, que se encontra arraigada em todo tradutor (p. 55).

Conforme salienta Berman, é errôneo pensar que o romance, a carta, o ensaio são menos rítmicos do que a poesia. Ao contrário, esses gêneros literários são multiplicidade entrelaçada de ritmos. Dessa maneira, a destruição dos ritmos ocorre quando se afeta consideravelmente a rítmica própria ao texto, como, por exemplo, ao alterar a pontuação. Aqui, novamente, vemos o sacrifício da forma em prol de um sentido (p. 55-56).

Segundo Berman, toda obra comporta um texto subjacente, um subtexto sob a superfície do texto, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam. Por superfície do texto entende-se o texto manifesto, dado a simples leitura. Pode haver, por exemplo, palavras que ressurgem ao longo do texto, formando "quer seja pelas suas semelhanças ou seus modos de intencionalidade, uma rede específica" (p. 56). A destruição das redes significantes subjacentes ocorre quando a tradução não transmite tais redes de significância, destruindo um dos tecidos da obra. A tradução tradicional não percebe essa sistemática.

O sistematismo de uma obra literária ultrapassa o nível dos significantes, estendendo-se ao tipo de frases e construções utilizadas. A destruição dos sistematismos textuais ocorre quando se destrói a sistematicidade da obra em prol de uma homogeneidade: "embora o texto da tradução, como já foi dito, seja mais *homogêneo* que o do original, ele é também mais *incoerente*, mais heterogêneo e mais inconsistente. É um *pot-pourri* de diversos tipos de escritura. *Tanto que a tradução tende sempre a parecer homogênea e incoerente ao mesmo tempo*" (p. 58, grifos do autor). Percebemos que o leitor tende a perceber a inconsistência do texto da tradução, visto que raramente confia

nele, não o tomando como o "verdadeiro texto" (p. 58). Racionalização, clarificação e alongamento também destroem esse sistema.

A destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares[42] é a décima primeira tendência listada por Berman. Segundo a percepção do teórico, trata-se de questão essencial, porque toda grande prosa mantém relações estreitas com as línguas vernaculares. A língua vernacular é por essência mais corporal e icônica que a língua culta, daí sua abundância na obra. Para ele, seu apagamento é um grave atentado à textualidade das obras em prosa.

A questão das redes de linguagens vernaculares merece destaque especial em nosso país. Desde o primeiro romance brasileiro – *A Moreninha* (1884), de Joaquim Manuel de Macedo – é marcante a presença em textos literários do que Berman chama de língua vernacular. Esse romance prima, entre outras, por uma linguagem inclinada para o tom coloquial, a qual se consistiu em uma tentativa de afirmação da identidade nacional. A intenção era diferenciar os textos brasileiros dos textos que eram produzidos em Portugal. Essa particularidade, a da presença de um linguajar coloquial no texto literário, nunca deixou de estar presente (mesmo que em alguns períodos se a haja combatido) na literatura brasileira. Para Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), "o uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o 'real'" da literatura brasileira contemporânea (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15). Com essa afirmação, pretendemos enfatizar, mais uma vez, a importância da letra na tradução literária: a importância de que se tente passar para a língua-alvo as especificidades

[42] Segundo o Dicionário online *Caldas Aulete*, vernacular ou vernáculo é um termo que se dá à linguagem sem incorreções, alterações ou inclusão de estrangeirismos; ou, ainda, pode referir-se à língua falada pelo povo de um país ou de uma região; língua vernácula. Informação disponível em http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital, acessado em 08 out, 2012. Coiné, no dicionário online *Mixhaelis*, significa língua comum entre os gregos baseada no dialeto ático, adotada pelos habitantes dos países da parte oriental do Mediterrâneo, a partir do século IV a.C. Berman, entretanto, emprega o termo coiné no sentido de língua culta, e o termo vernacular no sentido de língua falada.

estilísticas do original. Dessa forma, acreditamos que a destruição das redes de linguagens vernaculares trata-se de um atentando ainda mais grave em se tratando de textos literários brasileiros.

Encontramos exemplos da destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares na substituição de verbos ativos por verbos com substantivos (o peruano "alagunar-se" por "transformando-se em laguna", por exemplo) e na transposição dos significantes vernaculares ("porteño" para "habitante de Buenos Aires", por exemplo) (p. 59).

Existe, ainda, uma maneira tradicionalmente adotada para conservar os vernaculares, que é exotizá-los. Essa exotização pode dar-se de maneiras diferentes, como quando se escolhe um termo e o coloca em itálico, por exemplo. Berman diz ainda: "A exotização pode caminhar para a vulgarização ao passar um vernacular estrangeiro para um vernacular local" (p. 59). Para ele, um vernacular não pode ser traduzido a outro vernacular: só as línguas cultas podem entretraduzir-se, pois a exotização da linguagem vernacular só consegue ridicularizar o original.

Toda prosa abunda em imagens, locuções, modos de dizer, provérbios etc., que dizem respeito ao vernacular. De acordo com Berman, a destruição das locuções se dá quando se tenta buscar um equivalente para a expressão, substituindo-a pelo que seria seu análogo na língua-alvo. Para ele, substituir um idiotismo,[43] ou seja, uma expressão idiomática, por seu equivalente em outra língua é um etnocentrismo que, quando praticado repetidamente, pode levar à absurdidade. No caso de uma tradução do inglês para o português, por exemplo, sabe-se que a obra foi escrita originalmente em inglês; logo, na percepção do teórico, seria uma incoerência que os personagens se expressassem através

[43] Berman usa a palavra idiotismo significando idiomatismo, ou seja, locução ou construção peculiar a uma língua, ou termo ou expressão de uma língua, que não tem correspondente em outra, segundo o dicionário online *Michaelis*, disponível em http://michaelis.uol.com.br/, acessado em 08 out. 2012.

de idiotismos em português. Para Berman, servir-se da equivalência é atentar contra a falância da obra (p. 61).

Nesse ponto, entramos em desacordo com o teórico, pois acreditamos que mais incoerente e absurdo do que substituir um idiomatismo por outro, seria omitir tal idiomatismo. Ao simplesmente deixar de traduzir os idiomatimos de um texto, o tradutor incorreria na tendência chamada homogeinização, já que estaria unificando um texto que é originariamente heterogêneo, destruindo a presença dos diferentes dialetos aí existentes. Se o texto original apresenta aspectos da linguagem culta e de uma linguagem considerada não culta, não cabe ao tradutor derrubar essa heterogeneidade.

Numa obra em prosa, principalmente no romance, as superposições de línguas são de duas espécies: dialetos coexistem com uma coiné, ou várias coinés coexistem. Existe em toda obra original uma relação de tensão e integração entre o vernacular e a coiné; entre a língua subjacente e a língua de superfície. A tradução é uma ameaça à superposição de línguas, na medida em que, no processo tradutório, essa superposição tende a apagar-se. Para Berman, o apagamento das superposições de línguas, a última tendência deformadora estudada, é, talvez, o problema que mais se destaca na tradução da prosa, visto que "*toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas*" (p.61, grifos do autor).

Essas tendências formam um todo que desenha indiretamente o que entendemos por letra: "a letra são todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge" (p. 62). Esse sistema, por sua vez, representa a forma tradicional de se traduzir. Como ressalta o autor, toda teoria da tradução existente até então era a teorização da destruição da letra em favor de um único sentido. O teórico vem sugerir um caminho inverso, no qual a conservação da letra teria papel preponderante no processo tradutório.

3. 3. “Feliz Ano Novo” x “Happy New Year

Como vimos no capítulo primeiro, *Feliz Ano Novo* foi uma obra inovadora na literatura brasileira. A crua retratação da violência, o linguajar de baixo calão usado pelos personagens e o emprego de bandidos e daqueles à margem da sociedade como os personagens principais de muitas das narrativas constituíram-se em inovações nas páginas literárias brasileiras.

“Feliz Ano Novo” é a narrativa que abre a coletânea. Esse conto, como dito anteriormente, foi o mais criticado à época de sua proibição e é provavelmente o mais conhecido de Fonseca. Ele apresenta vocabulário, temática e estrutura singulares, tais como o linguajar usado pelos personagens, a violência abordada de maneira explícita e coloquial, a predominância do discurso direto, diálogos misturados à narração – fatores que resultam em uma narrativa acelerada e breviloquente. Um dos aspectos de maior destaque do conto (o que, aliás, veio a chocar muitos leitores que ainda desconheciam a escrita de Fonseca, e até aqueles que já a conheciam) foi o vocabulário; daí a importância de que se leve em consideração esse vocabulário na hora da tradução.

A história se passa no Rio de Janeiro. Um dos personagens, que narra o conto em primeira pessoa, assiste na TV aos preparativos para a chegada do Ano Novo: as lojas de roupas bacanas estão “vendendo adoidado” (FONSECA, 1995, p. 365) e as lojas de artigos finos para comer e beber estão com o estoque liquidado. O narrador e seus dois companheiros, Pereba e Zequinha, estão com fome, sem comida e sem dinheiro. Eles estão guardando uns armamentos para Lambreta, para serem usados somente no segundo dia do próximo ano. Entretanto, devido à fome, resolvem usar os armamentos naquela mesma noite e assaltar alguma “casa bacana” (p. 368) em que estivesse acontecendo uma festa de ano novo. Eles roubam um carro e saem à procura da casa ideal. Logo a encontram e iniciam o assalto. No desenrolar dos acontecimentos, acabam matando uma senhora e sua

filha, donas da casa. Durante o assalto, um homem que “usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço” (p. 370) disse: “Não se irritem, levem o que quiserem, não faremos nada. Podem também comer e beber à vontade” (p. 370). Isso deixou o narrador irritado, que pensou: “Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro” (p. 370). Pensando nisso, ele pediu ao homem educadamente que se levantasse. Em seguida, matou-o com um tiro no peito. Pereba, que já havia estuprado a “gordinha” (p.369), dona da casa, perguntou se eles não queriam “comer uma bacana” (p. 371) daquelas. O narrador diz que sente nojo daquelas mulheres, e que só come mulher de quem gosta. Zequinha, então, estupra uma menina. A operação foi, na percepção dos bandidos, bem sucedida, e eles levam o material roubado para casa, inclusive muita comida, dentro de fronhas. Ao fim do conto, os três brindam um feliz ano novo: “Que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo” (p. 371).

Como dito, “Feliz Ano Novo” contém gírias, palavras de baixo calão e um vocabulário típico das periferias ou comunidades de baixa renda, o que representou uma novidade para a literatura brasileira de então. A utilização da língua coloquial periférica por Fonseca abriu possibilidades estéticas para a utilização mais assertiva desses traços coloquiais por parte de autores que surgiriam anos depois, autores que fazem atualmente parte da chamada literatura marginal. O autor não é, contudo, o único a fazer tal utilização: escritores como João Antônio e Plínio Marcos, contemporâneos de Fonseca, são também apontados como precursores da literatura marginal (NASCIMENTO, 2009).

O conto mostra a crise no sistema organizacional e de vida dos grandes centros urbanos. Essa linguagem é uma das características da literatura de Fonseca, e a omissão ou mudança de um ou mais desses aspectos pode levar à descaracterização de sua literatura.

Segundo Berman, só as línguas cultas podem entretraduzir-se. Para ele, quando se traduz uma gíria ou expressão idiomática estrangeira para uma local, estar-se-ia incorrendo na tendência chamada de a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares. Igualmente, ao falar sobre a tendência chamada de a destruição das locuções, ele diz que o absurdo de se traduzir um idiomatismo por seu correspondente em outra língua é o de os personagens estarem se expressando na língua de chegada, quando se sabe que os personagens não são oriundos da cultura daquela língua (BERMAN, 2007 [1985], p. 57-59). Entretanto, acreditamos que, notadamente no caso de "Feliz Ano Novo", mais absurdo do que os personagens sabidamente brasileiros se expressarem através de gírias e termos obscenos ou grosseiros em inglês seria se expressarem através de um vocabulário culto em inglês. Acreditamos que um tradutor não pode (e nem deve) desconsiderar os termos de baixo calão presentes em um texto literário, abstendo-se de traduzi-los, visto serem esses termos fatores inevitavelmente importantes para a caracterização do texto. Se os personagens de "Happy New Year" se expressassem através da norma culta da língua inglesa, tendo seu dialeto não culto modificado para um dialeto culto (linguagem padrão escrita ou oral) um dos principais aspectos desse conto – isto é, os personagens marginais e sua linguagem – estaria descaracterizado. Além disso, sabe-se da dificuldade em se traduzir a gíria e a linguagem típica de um determinado grupo social, em especial aquela de grupos marginalizados social e economicamente. Sendo assim, no que se refere ao nível de informalidade do vocabulário, concordamos com muitas das escolhas tradutórias feitas por Landers na tradução de "Feliz Ano Novo", na medida em que tenta manter em inglês um palavreado do mesmo nível de informalidade daquele usado pelos bandidos no texto em português. A seguir, fornecemos dois exemplos de escolhas tradutórias as quais consideramos adequadas em relação ao aspecto mencionado. Exemplo retirado do conto "Feliz Ano Novo":

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Acendemos uns baseados e ficamos vendo a novela. Merda. Mudamos de canal, prum bangue-bangue. Outra bosta (FONSECA, 1995b, p. 365).	We lit some joints and watched the soap. A piece of shit. We changed channels to a Western. More crap (FONSECA, 1995b, p. 143).

No trecho abaixo, podemos observar que a linguagem informal e uma tentativa de reproduzir a oralidade na escrita, aparecem ao lado da característica estilística de Fonseca, mencionada no capítulo 1, de misturar elementos de um registro formal da língua com elementos de um registro mais coloquial:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente ouvia barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando. Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal (FONSECA, 1995b, p. 368).	We boosted an Opala. We headed toward São Conrado. We passed several houses that weren't right, either they were too close to the street or there were too many people, until we found the perfect spot. There was a large garden in front and the house was in the rear, isolated. The people were listening to carnival music, but only a few were singing. We pulled the stockings over our heads. I used the scissors to cut eyeholes. We went in through the front door (FONSECA, 1995b, p. 146).

No exemplo acima (assim como em todo o conto) há orações que Landers poderia ter traduzido pautando-se pela tradução da letra, pois não há razão aparente que explique a motivação do tradutor em mudar, reorganizar e clarificar a escrita de Fonseca durante o ato tradutório. Essa mudança se faz ainda mais gritante em se tratando de orações de fácil tradução para o inglês, como a que se segue:

A gente ouvia barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando (FONSECA, 1995b, p. 368).	The people were listening to carnival music, but only a few were singing (FONSECA, 1995b, p. 146).

Para essa oração sugeriríamos a seguinte tradução:

We heard the sound of carnival music, but only a few voices singing.

Embora, de uma forma geral, o tradutor tenha feito boas opções no que se refere à tradução de palavrões e gírias e à informalidade do discurso do original, estão aí presentes algumas diferenças entre o português usado por pessoas de classe média e alta e/ou letradas no Brasil e pessoas que não pertencem a esses grupos que não ficam evidentes na versão do conto em inglês.

Como outro exemplo, temos a diferença entre “nós” e “a gente”, sendo a última a forma mais usada pelos brasileiros quando se expressam através de uma linguagem corriqueira e informal. Trata-se de uma distinção na estrutura das duas línguas: em inglês, não há essa diferença; existe somente um único pronome de primeira pessoa do singular, “we”. Sendo assim, a informalidade da linguagem dos personagens expressa através do uso de “a gente” não fica tão caracterizada como na versão em português. O tradutor, entretanto, utiliza alguns recursos com o intuito de reproduzir esse tipo de linguagem. No quadro acima podemos observar, ainda, que as palavras “davam”, “tavam”, “tinham”, “a gente” e “cara” coexistem e contrastam com as formas “puxamos”, “seguimos”, “passamos”, “entramos” etc. Além disso, ao longo do conto, o uso de “a gente” e de palavrões opõe-se ao uso da primeira pessoa do plural (nós), juntamente com o pretérito imperfeito não composto em trechos como:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro (1995b, p. 370).	Son of a bitch. The drinks, the food, the jewels, the money, all that was crumbs to them. They had lots more in the bank. To them, we were nothing more than three flies in the sugar bowl (1995b, p. 148)

O personagem-narrador, que, entre os três homens que realizam o roubo, parece ser o mais consciente da própria situação econômico-social, faz também um uso surpreendentemente formal e irônico da língua portuguesa, considerando sua situação socioeconômica, e também o nível de escolaridade que acreditamos que tenha: o personagem se utiliza na fala tanto da norma culta escrita da língua portuguesa, quanto do registro culto coloquial, juntamente com a chamada língua "não culta", empregando palavras de baixo calão:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Como é seu nome? Maurício, ele disse. Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor? Ele se levantou. Desamarrei os braços dele. Muito obrigado, ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suja no papo. Inocêncio, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos. Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois	"What's your name?" "Mauricio," he said. "Mr. Mauricio, would you please be so good as to stand up?" He got up. I untied his arms. "Thank you very much," he said. "It's obvious you're a well-mannered and educated man. You can all leave now, we won't report it to the police." While he said this, he was looking at the others, who were laying quiet and terrified on the floor, and made a gesture with his hand spread, as if to say, "Relax, friends, I've got this asshole eating out of my hand." "Inocencio, you through eating? Bring me one of those turkey drumsticks." The table had enough food to feed the entire penitentiary. I ate the drumstick. I picked up the carbine and loaded both barrels. "Mr. Mauricio, would you kindly stand in front of that wall?" He leaned against the wall. "No, not touching it. About six feet

metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma. Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse. Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba. Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos (p. 370, grifos nossos).	away from it. A little bit more this way. That's it. Thank you very much." I shot him right in the chest, emptying both barrels – a tremendous thunderclap. The powerful impact threw the guy against the wall. He slid down slowly and ended up sitting on the floor. There was a hole in his chest that was big enough for a loaf of bread. "See? He didn't stick to the wall for shit." "It's gotta be wood, a door. Walls don't work." Zequinha said. The guys on the floor had their eyes shut and weren't moving a muscle. The only thing you could hear was Mange belching. "You there, get up." Zequinha said. The bastard had chosen a thin guy with long hair (p. 148-149, grifos nossos)

Como pudemos observar, o contraste entre o uso de diferentes registros da língua portuguesa não se apresenta de forma idêntica na tradução (o que é de se esperar, já que nenhuma tradução se apresenta de forma idêntica ao original), porém nota-se que o tradutor tenta reproduzi-lo para o inglês de maneira a ter o mesmo efeito irônico do original.

Durante todo o conto, Landers recorre a usos extremamente informais da língua inglesa com o intuito de passar para a tradução a informalidade e a marginalidade da linguagem do original, tais como o "ain't", para fazer a negativa, e o uso do *object pronoun* (em tradução literal, pronome objeto) "them" em substituição ao *demonstrative pronoun* (em tradução literal, pronome demonstrativo) "those", em situações em que este seria o pronome correto a ser usado de acordo com o inglês padrão. Apresentamos dois exemplos de tais usos:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Pena que não tão dando pra gente, disse Pereba (p. 366). Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa (p. 368, grifos nossos).	"Too bad they ain't spreading it our way," said Mange (p. 143, grifos nossos). I was thinking we could bust into one of them fancy houses where they`re having a party (p 145, grifos nossos).

A seguir apresentamos mais alguns exemplos da tradução de Landers que ilustram, em nossa percepção, as boas escolhas com relação ao vocabulário às quais nos referimos:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Onde você afanou a TV, Pereba perguntou? Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está em cima dela. Ô Pereba! você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo? (FONSECA, 1995, p. 365, grifos nossos).	Where'd you boost the TV?" Mange asked. "I didn't boost shit. I bought it. The receipt is on top of it. Mange, you think I'm dumb enough to keep anything hot in my hideout?" (FONSECA, 2008, p. 142, grifos nossos).
As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branquelas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não tem culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? Pena que não tão dando pra gente, disse Pereba. Ele falava devagar, gozador, cansado, doente. Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa. Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido. Zequinha entrou na sala, viu Pereba tocando punheta e disse, que é isso	"All the society women are wearing their new clothes, they're going to start the new year by dancing with their arms in the air. You ever see how those white broads dance? They raise their arms in the air, I think it's to show their armpits, what they really want is to show their pussies but they don't have the balls for it and they show their armpits instead. They all cheat on their husbands. Did you know all they do is spread their cunts around?" "Too bad they ain't spreading it our way", said Mange. He has speaking slowly, mockingly, tired, sick. "Mange, you got no teeth, you're cross-eyed, poor, and black. You think high society women're gonna put out for you? Look, Mange, all you can do is jerk off. Close your eyes and go to it." "I'd like to be rich, leave this shit behind! So many rich people and me fucked over." Zequinha came into the room, saw

Pereba? Michou, michou, assim não é possível, disse Pereba. Porque você não foi para o banheiro descascar sua bronha, disse Zequinha (p. 366, grifos nossos).	Mange beating off, and said "What's going on, Mange?" "I lost it, I lost it, it's impossible like this," said Mange. "Why you didn't go in the bathroom to beat your meat?" said Zequinha (p. 143, grifos nossos).
Dia 2. Vamos estourar um banco na Penha. O Lambreta quer fazer o primeiro gol do ano. Ele é um cara vaidoso, disse Zequinha. É vaidoso mas merece. Já trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói, pra não falar aqui no Rio. Mais de trinta bancos. É, mas dizem que ele dá o bozó, disse Zequinha. Não sei se dá, nem tenho peito de perguntar. Pra cima de mim nunca veio com frescuras. Você já viu ele com mulher?, disse Zequinha. Não, nunca vi. Sei lá, pode ser verdade, mas que importa? Homem não deve dar o cu. Ainda mais um cara importante como o Lambreta, disse Zequinha. Cara importante faz o que quer, eu disse. É verdade, disse Zequinha. Ficamos calados, fumando (p. 145, grifos nossos).	"On the second. We're hitting a bank in Penha. Lambretta wants to score the first goal of the year." "He's a vain kind of guy," said Zequinha. "He's got good reason to be. He's worked in São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói, not to mention here in Rio. Over thirty banks." "Yeah, but they say he takes it in the ass," said Zequinha. "I don't know if he does or not, and I don't have the guts to ask. He's never come on to me." "You ever seen him with a woman?" said Zequinha. "No, never did. Beats me, it could be true, but what does it matter?" "A man shouldn't spread his cheeks. Much less an important guy like Lambretta," said Zequinha. "Important guys do whatever they feel like," I said. "That`s true," said Zequinha. We stopped talking and smoked (p 145, grifos nossos).
Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulherio tá cheio de jóia e eu tenho um cara que compra tudo que eu levar. E os barbados tão cheios de grana na carteira. Você sabe que tem anel que vale cinco milhas e colar de quinze, nesse intruja que eu conheço? Ele paga na hora. O fumo acabou. A cachaça também. Começou a chover. Lá se foi a tua farofa, disse Pereba. Que casa? Você tem alguma em	"I was thinking we could bust into one of them fancy houses where they`re having a party. The women are wearing all kinds of jewelry and I got a guy who'll buy everything I take to him. And the dudes have wads of dough in their wallets. Would you believe there's a ring worth five grand and a necklace worth fifteen at that fence I know? He pays cash up-front." The grass gave out. The booze too. It started to rain.

vista? Não, mas tá cheio de casa de rico por aí. A gente puxa um carro e sai procurando. Coloquei a lata de goiabada numa saca de feira, junto com a munição. Dei uma Magnum pro Pereba, outra pro Zequinha. Prendi a carabina no cinto, o cano para baixo e vesti uma capa. Apanhei três meias de mulher e uma tesoura. Vamos, eu disse (p. 368, grifos nossos).	"There goes your voodoo food," said Mange. "What house? You got one in mind?" "No, but rich people have houses all over the place. We'll boost a car and go hunting." I put the Thompson in a shopping bag along with the ammo. I gave one Magnum to Mange, the other to Zequinha. I stuck the carbine in my belt, barrel down, and put on a coat. I got three women`s stockings and a pair of scissors. "Let's go," I said (ps. 145 e 146, grifos nossos).
Cadê as mulheres?, eu disse Engrossaram e eu tive que botar respeito (p. 369, grifos nossos).	"Where're the women" I said? "They mouthed off and I had to learn them some respect (p. 147)."

Os grifos são para chamar a atenção para as palavras, frases e expressões particulares ao português do Brasil, as quais (exatamente por isso) consideramos mais específicas e "difíceis" de serem traduzidas. A palavra "intruja", por exemplo, forma curta para "intrujão", que de acordo com o dicionário *Houaiss* online significa aquele que é receptador de objetos furtados,[44] foi traduzida como "fence", que tem entre seus significados aquele que recebe e vende bens roubados, ou o lugar no qual esses objetos são recebidos e vendidos.[45] Dessa forma, se por um lado acreditamos que Landers tenha falhado ao abster-se da tradução da letra, nos termos de Berman, por outro lado acreditamos que Landers tenha elegido boas opções tradutórias para algumas expressões, gírias e palavras de baixo calão, tais como afanar, estarrada, cafofo, branquela (p. 365), xoxota, tocar punheta, descascar a bronha (p. 366), entre outras, procurando manter na versão em inglês gírias e palavras de calão tão baixo quanto os do original. As palavras

[44] Dicionário online *Caldas Aulete*, disponível em <www.aulete.com.br> acessado em 12 ago. 2012.
[45] Informação obtida na página <http://www.thefreedictionary.com/fence>, acessada em 12 ago. 2012.

citadas levaram, respectivamente, as seguintes traduções: boost, hot, hideout (p. 142), white broads, cunts, jerk off e beat your meat (p. 143) .

Em alguns de seus contos, Fonseca não diferencia as falas dos personagens pelo uso de travessão ou aspas, tornando-as parte da própria narrativa. Isso fornece a essas narrativas um ritmo acelerado, e requer que o leitor diferencie a fala dos personagens da narração da obra através de outros aspectos que não as aspas ou o travessão. Por essa razão, acreditamos que seria interessante que o tradutor mantivesse na tradução a pontuação e a ausência de aspas presentes no original, visto serem aspectos que caracterizam e diferenciam os contos. Landers, ao substituir vírgulas por pontos finais – assim como ao acrescentar aspas quando elas não estão presentes no original – apaga traços marcantes da escrita de Fonseca. Nos aprofundaremos no assunto mais a frente. Vejamos o que se deu nos exemplos que seguem:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros. Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor. Vai mijar noutro lugar, tô sem água. Pereba saiu e foi mijar na escada (p. 365).	“Mange, I’m going to have to wait till daybreak to get some rum, a dead chicken, and manioc flour from the voodoo people.” Mange went into the bathroom and said, “What a stench.” “Go somewhere else to piss, there’s no water.” Mange left and went to piss on the stairway (p. 142).

No trecho acima, a mudança sobre a qual falamos ocorre somente na colocação das aspas, que não estão presentes no original. Já na passagem abaixo, observamos uma alteração na pontuação com relação ao original:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Não conte comigo, disse Pereba. Lembra do Crispim? Deu um bico numa macumba aqui na Borges de Medeiros, a perna ficou preta, cortaram no Miguel Couto e tá ele aí, fudidão, andando de muleta (p. 365)	"Don't count on me", said Mange. "You remember Crispim? He kicked over an offering here on Borges de Medeiros and his leg turned all black. They had to cut it off at the hospital and now there he is, fucked up and using a crutch" (p. 142).

Sabemos que certas questões com relação à estrutura estética da obra, tais como o emprego das aspas – e até algumas escolhas tradutórias – algumas vezes se devem a decisões que independem do tradutor, como convenções da editora, por exemplo. Sabemos também que o idioma inglês é mais prático e objetivo do que o português em termos de pontuação; como exemplo temos a infinidade de vírgulas que aplicamos em um mesmo parágrafo em um texto em português e em outras línguas latinas, as quais não são comumente utilizadas em inglês. Nesse idioma, geralmente as sentenças são mais diretas e os parágrafos mais curtos. No entanto, insistimos na defesa de que a pontuação original de "Feliz Ano Novo" deveria ter sido mantida na versão em inglês, visto que sua manutenção contribuiria para a visibilidade do estilo de Rubem Fonseca, estilo esse que o singulariza no contexto da literatura brasileira.

Para a passagem, sugerimos, então, a seguinte tradução:

Don't count on me, said Mange. You remember Crispim? He kicked over an offering here on Borges de Medeiros, his leg turned all black, they had to cut it off at the hospital and now there he is, fucked up, using a crutch.

Como vimos no final do capítulo 1, é importante que qualquer versão em língua inglesa de obra de Fonseca expresse, quando manifesto, o caráter de denuncia urbano-social tão característica de sua obra. Pode-se dizer que "Feliz Ano Novo" é uma história

atual, pois decorridos quase quarenta anos desde que foi escrita, as matérias aí presentes ainda permanecem atuais nos grandes centros urbanos brasileiros. Levando-se em conta que a linguagem de "Feliz Ano Novo" choca tanto quanto (ou até mais que) os acontecimentos narrados em si, é importante que se tente manter na versão em inglês um tipo de linguagem que cause efeito análogo nos leitores em língua inglesa. No que se refere ao nível de crueza e obscenidade da linguagem, é difícil precisar se o vocabulário e a linguagem da tradução são tão, mais, ou menos chocantes que os do original. Trata-se de um aspecto subjetivo e difícil de ser julgado por alguém que já haja lido e estudado o conto em português, já que, após ler um texto literário no original, sempre temos um sentimento (inicial) que a tradução é inferior e infiel ao original.

Além da crítica à mudança na pontuação, apresentaremos, a seguir, algumas críticas que fazemos à tradução de Landers. Na primeira página do conto temos:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser (p. 365).	Mange always was superstitious. Not me. I went to high school. I know how to read, write and take square roots. I'll kick over any offering I want to (p. 142).

Pretendemos questionar, na passagem acima, a tradução de "ginásio". "Ginásio" é o nome que se costumava dar no Brasil aos últimos quatro anos do antigo primeiro grau, atualmente ensino fundamental.[46] Como vemos, a palavra foi traduzida como "high school". No sistema educacional americano, *highschool* são os quatro últimos anos da educação básica, correspondendo ao ensino médio no Brasil (com a diferença que o ensino médio tem três anos, enquanto a *highschool* tem quatro). Ao atribuir ao personagem um nível de educação formal que ele não tem, o tradutor comete o que acreditamos ser um

[46] Definição retirada do site do dicionário Houaiss da língua portuguesa, disponível em http://houaiss.uol.com.br / e acessado em 05/08/2012.

grave atentado contra a obra, acrescentando deliberadamente a ela algo que ali não há. Além disso, o termo pode dar a impressão de que os personagens são mais velhos, mais vividos, o que contribuiria para uma diminuição do impacto da violência de seus pensamentos e de suas ações.

Prosseguindo com nossa análise, concluímos que a tendência a que Berman designa empobrecimento quantitativo ocorre ao longo de todo o conto. Esta tendência, como vimos, se dá quando no original há mais significantes para expressar uma mesma ideia do que na tradução. Focaremos em somente alguns exemplos dessas ocorrências. Aquele que chama mais a atenção, diz respeito às falas que se referem a religiões afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé. Na tradução por nós analisada, há sete expressões diferentes (cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros; despachos dos babalaôs; macumba; restos de Iemanjá; frango de macumba; e farofa de macumba), todas traduzidas por expressões reduzidas contendo a palavra voodoo:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros (p. 365).	rum, a dead chicken and manioc flower from the voodoo people (p. 142)
Despachos dos babalaôs (p. 365)	voodoo offerings people (p. 142)
Macumba (p. 365)	offering (p. 142)
Restos de Iemanjá (p. 366)	voodoo offerings (p. 143)
Frango de macumba (p. 366)	voodoo chicken (p. 144)
Farofa de macumba (p. 367)	voodoo offerings (p. 144)

A palavra “voodoo” aparece repetida e demasiadamente em todo o conto, enquanto no texto em português há um vocabulário maior para representar uma mesma ideia. Isso faz com que a tradução seja mais pobre em termos de vocabulário do que o original. O

Oxford Advanced Learner's Dictionary (1995) define "voodoo" como "uma religião praticada especialmente nas Índias Ocidentais envolvendo bruxaria e magia"[47] (p. 1333, tradução literal). Já o dicionário online Thesaurus[48] traz como um dos significados para a palavra: "uma religião praticada principalmente nos países caribenhos, em especial no Haiti, sincretizada de elementos ritualísticos do catolicismo e do animismo e da magia dos escravos da África Ocidental, em que um Deus supremo governa um panteão de divindades locais e tutelares, ancestrais divinizados e santos, que se comunicam com os crentes em sonhos, transes e possessões rituais"[49] (tradução literal). Nenhuma das duas definições descreve exatamente o que é a umbanda (uma regilião que sincretiza o catolicismo e o espiritismo kardecista com práticas religiosas de origem indígena e afro-americanas; uma religião essencialmente brasileira) e suas variantes. Por outro lado, ao pesquisarmos em diversos dicionários inglês-português por uma tradução para a palavra "voodoo", encontramos as palavras "vudu" ou "vodu".[50] Ao procuramos, ainda, em dicionários diferentes, por uma tradução para a palavra "umbanda", vemos a maioria não traduz o termo, mostrando em inglês o nome original, umbanda, enquanto dois – os dicionários online Michaelis e *Word Reference* - traduziram o termo como "voodoo rites, white magic" (ritos vudu, magia branca, em tradução literal). Quanto à palavra "macumba", cinco dicionários não ofereceram tradução para a palavra, e um, o dicionário português-inglês *Collins*, traduz a palavra como "voodoo".[51]

---

[47] No original, "a religion practiced especially in the West Indies involving withcraft and magic"
[48] http://www.thefreedictionary.com/voodoo, acessado em 05/08/2012
[49] No original, "a religion practiced chiefly in Caribbean countries, especially Haiti, syncretized from Roman Catholic ritual elements and the animism and magic of slaves from West Africa, in which a supreme God rules a large pantheon of local and tutelary deities, deified ancestors, and saints, who communicate with believers in dreams, trances, and ritual possessions".
[50] Somente um dicionário apresentou definição diferente: o dicionário online babylon disponível em http://translation.babylon.com/english/to-portuguese/, traduziu o termo como "magia negra". Acessado em 10/08/2012
[51] http://www.wordreference.com, acessado em 10/08/2012.

Vodu, segundo a crença popular, refere-se a alguma magia, “trabalho” ou feitiço feitos para se obter o mal de alguém. Segundo Vagner Gonçalves da Silva, em *Candomblé e Umbanda – Caminhos da Devoção Brasileira* ([1994] 2005), vodu é o nome pelo qual são conhecidas as religiões de origem africana no Haiti (p. 140). Ainda segundo Silva, o candomblé criou-se basicamente pela necessidade dos grupos negros de elaborarem e retomarem sua identidade social e religiosa, sob as árduas condições impostas pela escravidão, e, mais tarde, pelo desamparo social em que foram deixados após décadas de subordinação, tendo como referência as matrizes religiosas de origem africana. Já a umbanda, de formação mais recente, se desenvolveu a partir da necessidade sentida por segmentos brancos da classe média urbana de um modelo de religião que integrasse as contribuições dos diferentes grupos que constituem a sociedade brasileira (SILVA, 2005, p. 15). Ambas as práticas religiosas surgiram no Brasil, antes e depois da abolição da escravatura.

Em meados do século XIX, a Igreja Católica, depois de uma longa história de repressão, devido à queda de poder dos tribunais da inquisição, e também por influência das ideias da revolução francesa, deixou de perseguir os cultos religiosos de origem africana e indígena, substituindo gradativamente a repressão pelo sentimento de superioridade que separou a fé católica de tais práticas, consideradas inferiores, selvageria, fruto da supertição de gente ignorante etc (SILVA, 2005, p. 49). Dois séculos depois, essa crença na inferioridade das práticas religiosas populares de origem africana – crença sem qualquer base científica ou filosófica que se sustente – ainda reina fortemente em grande parte da cultura ocidental.

Acreditamos que um tradutor prolífico e de renome como Cliff Landers deveria ter se esclarecido sobre a umbanda, a macumba e o candomblé, manifestações que têm relação com as religiões afrodescendentes praticadas no Brasil hoje, a fim de não incorrer no

etnocentrismo que incorreu, tratando todas as práticas religiosas de matriz africana da mesma forma, desprezando as grandes diferenças existentes entre elas. Esse tipo de tradução etnocêntrica só vem a aumentar o preconceito dos leitores originários de uma cultura dominante, como a dos EUA, para com a cultura do outro, nesse caso, a do Brasil. Trata-se, como podemos observar, de uma generalização de cultura sem sentido e preconceituosa.

Dessa maneira, acreditamos que Landers poderia ter mantido na versão em inglês a mesma variedade de vocabulário presente no original, mantendo, por exemplo, o termo "macumba" na tradução, pois isso ajudaria a romper com o caráter domesticador de sua pratica tradutória e, consequentemente, levaria o leitor em língua inglesa a se inteirar sobre aspectos da cultura afro-brasileira.

Apontaremos, em seguida, uma questão acerca da tradução de um trecho da página 367, que se refere à palavra "ainda". No original lemos:

> Zequinha pegou a magnum. Jóia, jóia, ele disse. Depois segurou a doze, colocou a culatra no ombro e disse: <u>ainda</u> dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é, pra jogar o puto de costas na parede e deixar ele pregado lá (p. 367, grifos nossos).

Na tradução lê-se:

> Zequinha picked up the Magnum. "Beautiful, beautiful," he said. Then he picked up the 12, put the butt against his shoulder and said, "I'm gonna put a bullet from this beauty in the chest of some cop, up close, you know what I mean, to throw the fucker up against the wall and leave him stuck there" (p. 145)

Acreditamos que ao omitir uma tradução para a palavra "ainda", Landers acaba dando um caráter de afirmação à fala do personagem, caráter que não está presente no original. Ao dizer "ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é [...]", Zequinha não está afirmando que vai praticar a ação no próximo assalto do bando, ou que está determinado a fazê-lo aquela noite, mas sim que, um dia, se

possível, espera poder atirar com a arma do peito de um policial, somente para vê-lo grudado na parede. Na tradução, entretanto, a frase soa como uma afirmação categórica, como se o personagem já soubesse que usaria a arma para atirar em um policial no assalto que praticariam naquela mesma noite, quando, na verdade, ao lermos o conto cuidadosamente, percebemos que os rapazes não sabiam exatamente o que fariam na noite de ano novo, que nem Zequinha sabia exatamente o que poderiam fazer com todo o armamento que tinham em mãos, e que só um pouco mais tarde, depois de beber e fumar, é que ele acaba tendo a ideia de que poderiam sair à procura de uma casa em que estivesse acontecendo uma festa para assaltar. Esse exemplo demonstra bem o que viemos defendendo em todo o trabalho, isto é, que a não tradução da letra causa perdas irreparáveis para a obra, pois as pequenas mudanças acabam causando uma mudança na significância do trecho original, e consequentemente do conto.

Sugerimos a seguinte tradução para o parágrafo:

Zequinha picked up the Magnum. Beautiful, beautiful, he said. Then he picked up the 12, put the butt against his shoulder and said: I'm still gonna put a bullet from this beauty in the chest of some cop, up close, you know what I mean, to throw the fucker up against the wall and leave him stuck there.

Quando iniciamos a leitura da versão em inglês de "Feliz Ano Novo", algumas passagens nos soaram "estranhas". Para ter certeza de que não estávamos sendo somente preconceituosos em relação à tradução de Landers, selecionamos trechos para uma análise mais profunda, de onde concluímos que o tradutor faz pequenas mudanças ao longo do conto que, ao final, fazem a tradução soar bem diferente do original.

Há, ainda, a questão dos nomes próprios, sobre a qual empreenderemos breve discussão. Landers opta por não traduzir a maioria dos nomes próprios do conto: Zequinha, Bom Crioulo, Vevé, (p. 366), Dona Candinha (p. 367), Inocêncio, Gonçalves (p. 369) e

Maurício (p.370) (este aparece sem o acento agudo na versão em inglês) – tais nomes não são traduzidos para o inglês. Entretanto, ele opta por traduzir os nomes próprios restantes, a saber, Pereba, Minhoca, Tripé (p. 366), Lambreta (p. 367); traduzidos respectivamente como Mange (p. 142), Maggot, Tripod e Lambretta (p. 144).

Segundo Peter Newmark (1988), os nomes próprios representam um problema em qualquer tradução, e, por isso, necessitam de tratamento especial. Ele afirma que os nomes próprios, de forma geral, não devem ser traduzidos quando não têm conotação no texto, ou seja, os nomes muito conhecidos devem ser traduzidos, enquanto aqueles que não têm significado adicional e servem apenas para representar a nacionalidade de uma personagem não o devem ser. Nomes familiares para o leitor, tais como nomes de santos, monarcas, papas, entre outros, deveriam ser traduzidos, visto já serem conhecidos em diversas línguas em sua forma traduzida (NEWMARK, 1988, p. 214). Por um lado, observamos que Landers, assim como sugere Newmark, opta por não traduzir os nomes que não teriam qualquer significação em inglês (Zequinha, Vevé, Gonçalves). Por outro lado, ele opta por traduzir literalmente aqueles que, além de nomearem, caracterizam os personagens: Pereba é traduzido como Mange – em inglês significando qualquer doença crônica de pele caracterizada por lesões e coceira; Minhoca traduzido como Maggot – minhoca, em tradução literal para o inglês; Tripé traduzido como Tripod – também em tradução literal; e Lambreta por Lambretta – este último, assim como em português, o nome de marca de motocicleta italiana leve de poucas cilindradas. Entretanto, há nomes cheios de significação e de ironia que também não são traduzidos por Landers: Dona Candinha, senhora cândida, boa de coração, que caminha a passos lentos devido à idade, se preocupa com os bandidos e os trata como se fossem filhos, mas que, no entanto, os ajuda a esconder os armamentos pesados que lhes possibilitarão realizar o assalto; Inocêncio, nome fictício inventado pelo personagem-narrador para Zequinha, o qual carrega certa ironia, já que o

personagem participa ativamente no roubo, mata um homem pela simples razão de querer mostrar que um tiro da Magnum poderia grudar uma pessoa na parede, e estupra uma mulher, não sendo, portanto, uma pessoa verdadeiramente inocente; Maurício, homem de classe social elevada, vestido com roupas de estilo clássico e caras, bem apessoado e arrogante, características que constituiriam o tipo que chamamos no Brasil de "mauricinho"; Bom Crioulo, homem que apesar de carregar a alcunha de pessoa boa, morreu com dezesseis tiros da polícia. Como podemos observar, as conotações presentes em tais nomes se perderam na tradução.

Haveria outras passagens da tradução de Landers as quais gostaríamos de aqui discutir, porém mais exemplos excederiam o escopo desta monografia. Acreditamos que os exemplos aqui mencionados já possibilitarão a discussão acerca da importância da tradução da letra e da manutenção, no texto em língua-alvo, de certos aspectos que caracterizam um escritor e a cultura da qual ele provém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, pretendemos exemplificar como a não tradução da *letra* ocasionou em perda de parte da significância de “Feliz Ano Novo”, vindo a provocar o obscurecimento de traços distintivos da escrita de Rubem Fonseca. Acreditamos que Clifford Landers tenha se esforçado por reproduzir a força, a informalidade, a marginalidade, a obscenidade e demais características da linguagem do conto estudado em sua tradução para a língua inglesa. Entretanto, somente uma maior atenção à tradução da letra, nos termos de Berman, possibilitaria que a tradução alcançasse seu verdadeiro objetivo.

Ao longo da tradução, Landers incide na tendência deformadora denominada por Berman de destruição dos ritmos, que ocorre quando, no ato tradutório, o tradutor faz mudanças que afetam e destroem a rítmica própria ao texto.

Como afirmamos anteriormente, há na literatura de Rubem Fonseca tons de ironia, crítica e denúncia político-urbano-social, visando a mostrar como o progresso pode influenciar negativamente a vida nas grandes cidades. Tais características não se encontram tão facilmente perceptíveis na tradução analisada. Sua literatura representa, ainda, a violência, não só no enredo, mas também na linguagem.

Seria pertinente que as traduções para o inglês de textos do escritor se esforçassem por reproduzir essa linguagem violenta e chocante. Somente a maior atenção, no ato tradutório, à escolha vocabular, à pontuação e ao ritmo narrativo poderia possibilitar aos leitores estrangeiros acesso a certas particularidades da ficção fonsequeana.

Landers foi coerente em sua prática enquanto tradutor, porque não traiu aquilo que acredita e que propala ser a tradução, como poderemos depreender através de entrevista dada pelo autor ao site da revista *Veja*, exposta no subcapítulo 3.2.2, e também através de entrevista dada a Aguiar (2010, p. 67-68). Por meio de suas próprias palavras e da análise da tradução de “Feliz Ano Novo”, não resta dúvidas que o tradutor denota um caráter

domesticador às suas traduções. No entanto, ao realizar uma tradução etnocêntrica, hipertextual, ele vai de encontro ao defendido por Berman, impedindo o leitor de ter acesso às especificidades linguísticas e culturais do original, as quais poderiam ter sido visualizadas pelo leitor caso o tradutor tivesse optado pela tradução da letra. Ansiamos mostrar, através das alternativas tradutórias que oferecemos, que, ao contrário do que poderia se pensar, essas especificidades linguísticas e culturais não tornam o texto ininteligível.

O ideal platônico de captação do sentido que se pode depreender da tradução que estudamos é etnocêntrico, pois, ao domesticar o texto, acaba por afirmar a primazia do inglês (a língua-alvo) sobre o português (a língua-fonte), considerando a cultura do Brasil e do Rio de Janeiro boas somente para serem acrescentadas e para aumentar um pouco a riqueza da cultura estadunidense. A essência do etnocentrismo se funda na primazia do sentido, porquanto considera – implicitamente ou não – a língua-alvo como intocável e superior, uma entidade que o ato de traduzir não deveria perturbar.

Sendo assim, não obstante afirme que haja elementos da cultura de origem que representam uma grande dificuldade para o tradutor, e que algumas vezes este chega a um ponto que tem que se dar por vencido, e que, muitas vezes, há de se "passar por cima de certas coisas, esperar que o leitor americano nem ligue para isso ou que aceite os limites da tradução" (AGUIAR, 2010, p. 70), acreditamos que, em diversas passagens do conto analisado, Landers poderia ter feito escolhas diferentes daquelas que fez. Sabemos que o tradutor não tem por hábito esclarecer o leitor sobre os motivos de suas escolhas, e que também não esconde os paradigmas teóricos que norteiam sua prática enquanto tradutor, porém acreditamos que este deveria ter adotado uma prática tradutória que primasse pela tradução da letra. A adição de algumas notas de rodapé e paratextos em geral ao longo da tradução esclareceria o leitor em língua inglesa sobre aspectos referentes à cultura e

literatura brasileiras. Entretanto, quando a adição de paratextos se fizer impraticável devido a fatores que independem da vontade do tradutor, tais como direcionamentos da editora (e até do autor), por exemplo, acreditamos que a cuidadosa prática da tradução da letra por si só cumpriria o objetivo de levar a estranheza do texto original aos leitores de outras culturas, sem retirar do conto o que ele tem de estrangeiro, de brasileiro.

No capítulo dois, no qual discorremos sobre traduções de romances e livros de contos de Rubem Fonseca publicados no Brasil até 1998, pudemos observar que as publicações de obras desse escritor em outros países concentraram-se fundamentalmente no continente europeu. Isso nos leva a perceber – ao considerarmos ainda as mesmas traduções reeditadas diversas vezes – que Fonseca é um autor consideravelmente lido também no exterior. Aí temos mais uma razão para que se as traduções brasileiras publicadas no estrangeiro procurem contemplar o que Berman chama de a tradução da letra, pois só assim os leitores em língua-alvo poderão verdadeiramente conhecer as especificidades estilísticas de um dado autor, bem como as especificidades culturais de um país.

Uma vez que nossas pesquisas apontam para a existência de textos literários traduzidos por Rubem Fonseca para o português, acreditamos que pesquisas futuras poderão se concentrar na investigação das posturas do escritor como tradutor.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para uma compreensão mais abrangente do panorama atual da tradução de textos de autores brasileiros em língua inglesa, na medida em que chama atenção para aspectos importantes quanto à prática tradutória adotada principalmente por tradutores célebres como Landers. Esperamos, também, que ele sirva para iluminar a viabilidade e a necessidade da tradução da letra, pois é ela que acolhe o texto e o seu autor em sua estrangeiridade. É preciso que se restitua ao ato de traduzir a tradução da letra, pois aí se encontra a essência da tradução.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Sergio Marra de. *As vozes de Chico Buarque em inglês:* Tradução e linguística de *corpus*. São Paulo: 2010.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Trad. Marie-Hélene Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia-Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, [1985] 2007.

BOSI. Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo.* São Paulo: Cultrix, [1975] 1999.

CÂNDIDO, Antônio. *A Educação pela Noite e outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Fernanda. *Rubem Fonseca*: Violento, Erótico e, sobretudo, Solitário. . *Publicações de Alunos de Graduação e Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.htm>. Acesso em: 17 out. 2012

FONSECA, Rubem. Agruras de um Jovem Escritor. In: *Contos Reunidos*. Companhia das Letras, São Paulo: 1995a, p. 415-423.

FONSECA, Rubem. Feliz Ano Novo. In: *Contos Reunidos*. Companhia das Letras, São Paulo: 1995b, p. 365-371.

_____. Intestino Grosso. In: *Contos Reunidos*. Companhia das Letras, São Paulo: 1995c, p. 460-469.

_____. O Cobrador. In: *Contos Reunidos*. Companhia das Letras, São Paulo: 1995d, p. 491-504.

_____. *Histórias de Amor*. Cia das Letras, São Paulo: 1997.

_____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Cia das Letras, São Paulo: 1988.

GODOY, Abílio Marcondes de. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2009. *Negatividade, fatalidade e aporia*: uma visão trágica do mundo nos contos de Rubens Fonseca (sic). (Dissertação para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, do curso de Mestrado em Letras da USP).

GONZAGA, Sergius. *A ficção contemporânea urbana (1970 a nossos dias)* Disponível em http://educaterra.terra.com.br/literatura/litcont/2004/02/05/000.htm. Acesso em 17 out. 2012.

HORNBY, A.S. *Oxford advanced learner's dictionary.* Oxford University Press: Oxford, 2000.

JACKSON, K. David [Edited by]. *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*. Oxford University Press: New York, 2006.

JÚNIOR, Orison Marden Bandeira de Melo. Copromancia de Rubem Fonseca: um conto *na* e *da* pós-modernidade. 2000. Disponível em http://www.todasasmusas.org/02Orison_Marden.pdf. Acesso em 18 jun. 2011.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* London/New York: Routledge, 1992.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: O Globo [1844] 1997.

NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall, 1988.

_____. *About Translation*. Tonawanda, NY: Multilingual Matters Ltda., 1991.
NASCIMENTO, Érica Peçanha. Vozes Marginais na Literatura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. *O olho e o discurso*. Juiz de Fora: Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFJF, 2000. (Dissertação para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, do curso de Mestrado em Letras da UFJF).

SAUSURRE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix [1916] 1975.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA. Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca*: violência e erotismo em Feliz Ano Novo. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda – Caminhos da Devoção Brasileira.* São Paulo: Selo Negro [1994] 2005.

SOUZA, Valmir de. Violência e Resistência na Literatura Brasileira. In: *Os sentidos da violência na literatura*. São Paulo: LCTE Editora, 2007.

VENUTI, Lawrence [Edited by]. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000 p. 179-212.

_____. *The Translator's Invisibility*: A History of Translation. London and New York: Routledge: [1995] 2008.

Outros sites consultados:

Sobre a biografia e bibliografia de Rubem Fonseca:
http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp, acessado em 17 out. 2012.
http://www.literal.com.br/?autor=rubem-fonseca, acessado em 17 out. 2012.

Sobre o trabalho de Rubem Fonseca como tradutor na obra *Menina de Ouro*: http://www.cinebook.xpg.com.br/romance.htm, acessado em 16 julho 2012.

Sobre o trabalho de Rubem Fonseca como tradutor na peça *Hedla Gabler*: http://cinecritica.wordpress.com/2007/01/15/heddagabler/, acessado em 18 julho 2012.

Sobre a tradução de Rubem Fonseca do conto "A Mão do Macaco", de W.W. Jacobs, presente na obra *Contos de Horror do Século XIX*: http://veja.abril.com.br/idade/estacao/veja_recomenda/040505/contos.html, acessado em 17 out. 2012, e http://capacitorfantastico.blogspot.com.br/2007/08/contos-de-horror-do-sculo-xix.html, acessado em 10 set. 2012.

Sobre traduções de obras de Fonseca para o inglês: http://www.amazon.com/Emotions-Imperfect-Thoughts-Rubem-Fonseca/dp/0880015837/ref=sr_1_cc_2?s=aps&ie=UTF8&qid=1331249853&sr=1-2-catcorr, acessado em 14 set. 2012.

Sobre a biografia e a bibliografia de Ellen Watson: http://www.thescreamonline.com/poetry/poetry2-1/watson/index.html, acessado em 15 set. 2012, e http://www.tampabay.com/features/performingarts/article983022.ece, acessado em 15 set. 2012.

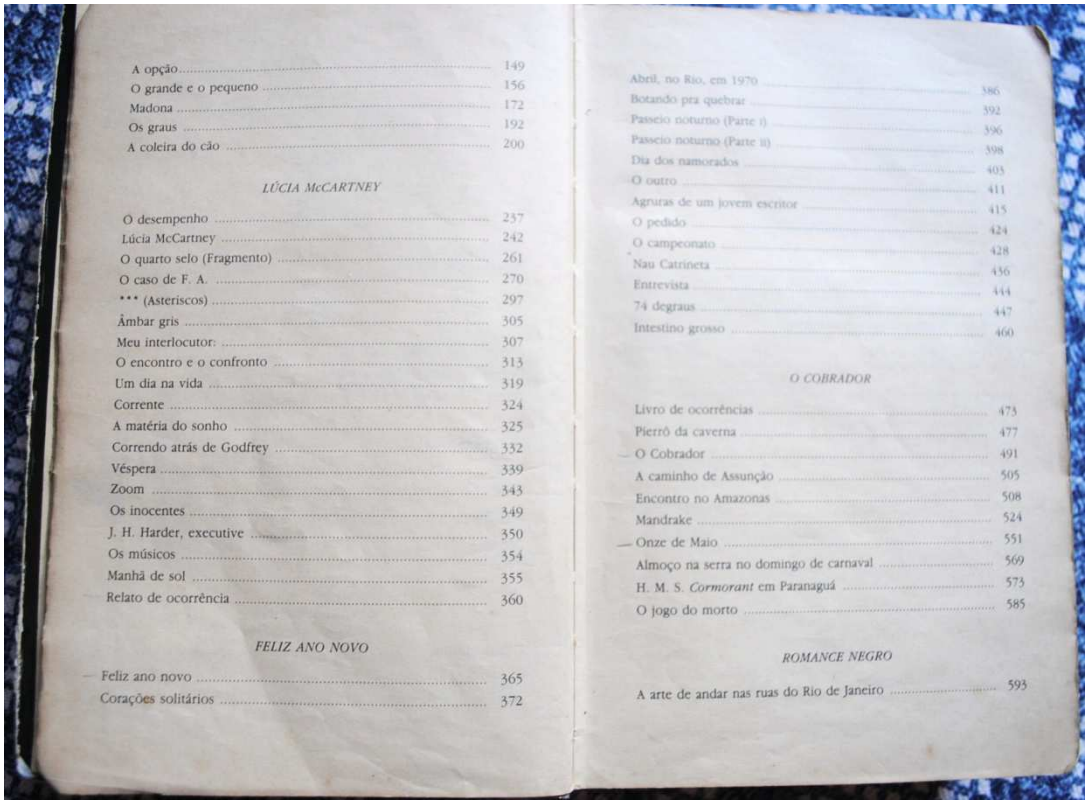
Entrevista de Cliff Landers para o site da revista *Veja*: http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/entrevista-por-que-e-tao-dificil-traduzir-um-escritor-brasileiro/, acessado em 17 out. 2012.

Sobre outras traduções elaboradas por Cliff Landers: http://www.bookslut.com/fiction/2009_08_014911.php, acessado em 10 junho 2012.

Dicionário online da língua portuguesa *Caldas Aulete*, disponível em http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital, acessado em 16 out. 2012.

Dicionário online *Michaelis*, disponível em http://michaelis.uol.com.br/, acessado em 17 out. 2012.

ANEXOS



A opção 149
O grande e o pequeno 156
Madona 172
Os graus 192
A coleira do cão 200

LÚCIA McCARTNEY

O desempenho 237
Lúcia McCartney 242
O quarto selo (Fragmento) 261
O caso de F. A. 270
*** (Asteriscos) 297
Âmbar gris 305
Meu interlocutor: 307
O encontro e o confronto 313
Um dia na vida 319
Corrente 324
A matéria do sonho 325
Correndo atrás de Godfrey 332
Véspera 339
Zoom 343
Os inocentes 349
J. H. Harder, executive 350
Os músicos 354
Manhã de sol 355
Relato de ocorrência 360

FELIZ ANO NOVO

Feliz ano novo 365
Corações solitários 372

Abril, no Rio, em 1970 386
Botando pra quebrar 392
Passeio noturno (Parte i) 396
Passeio noturno (Parte ii) 398
Dia dos namorados 403
O outro 411
Agruras de um jovem escritor 415
O pedido 424
O campeonato 428
Nau Catrineta 436
Entrevista 444
74 degraus 447
Intestino grosso 460

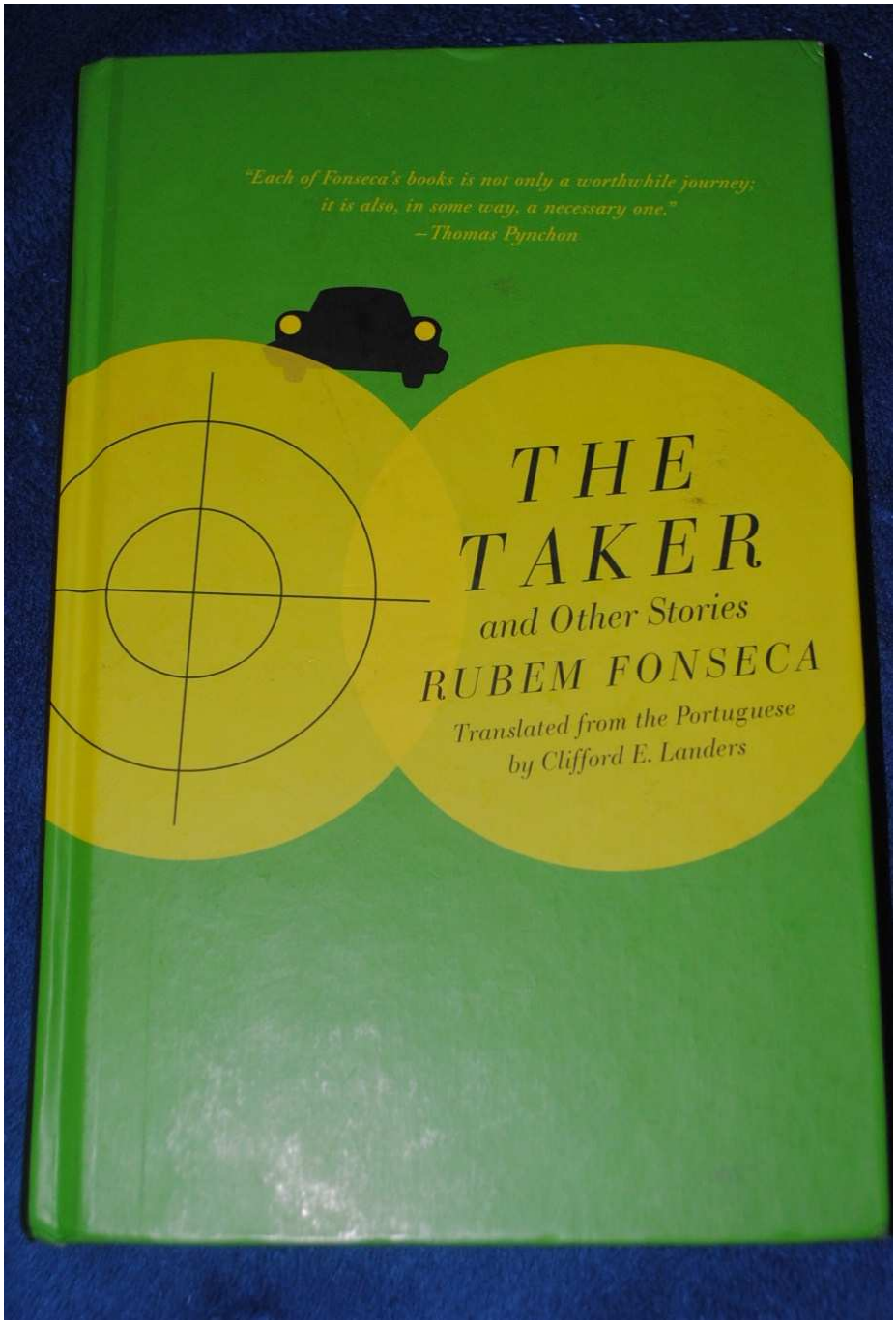
O COBRADOR

Livro de ocorrências 473
Pierrô da caverna 477
O Cobrador 491
A caminho de Assunção 505
Encontro no Amazonas 508
Mandrake 524
Onze de Maio 551
Almoço na serra no domingo de carnaval 569
H. M. S. *Cormorant* em Paranaguá 573
O jogo do morto 585

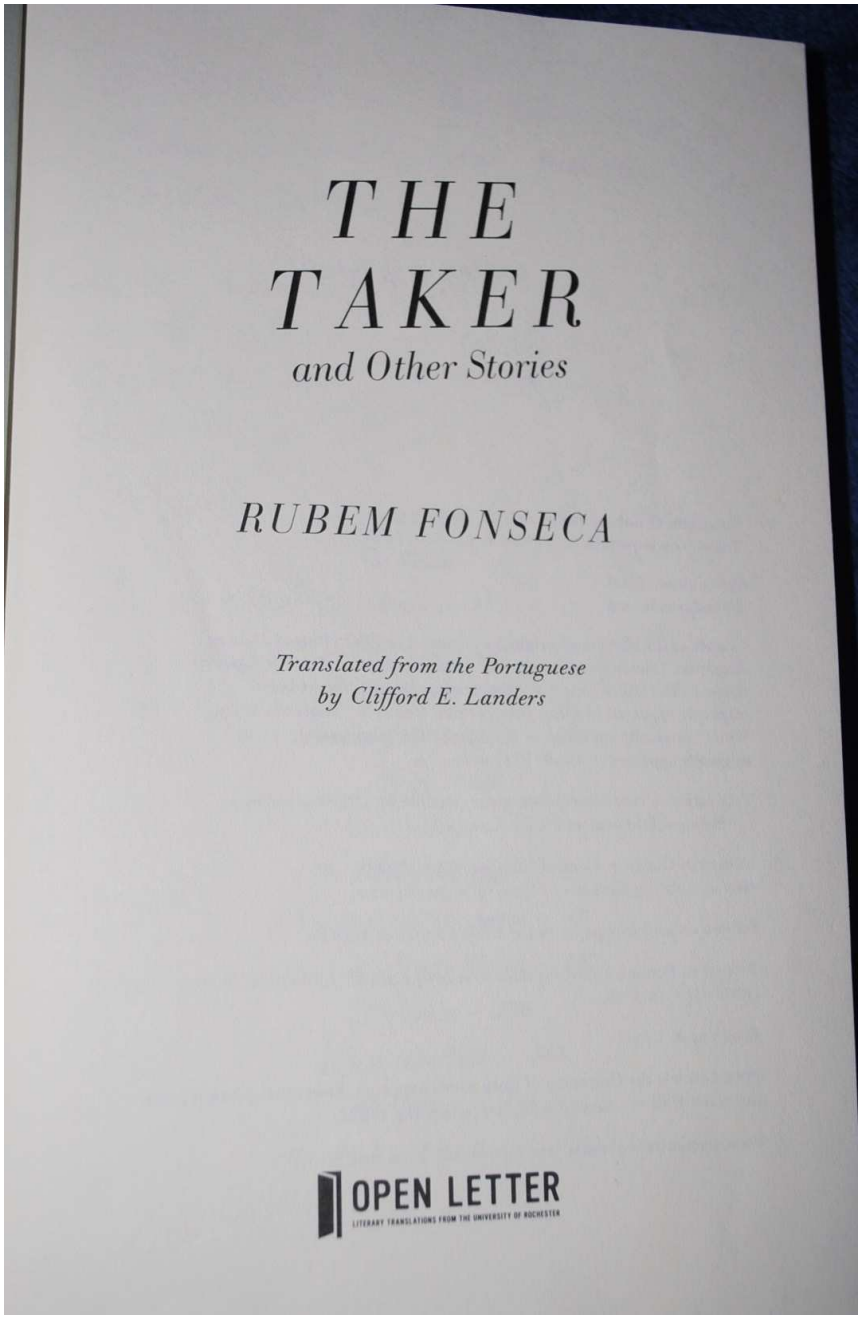
ROMANCE NEGRO

A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro 593

Anexo 1: Índice de *Contos Reunidos* (1995) do qual consta a coletânea *Feliz Ano Novo* e, dentro dela, o conto homônimo.



Anexo 2: Capa da coletânea na qual foi publicada a tradução de "Feliz Ano Novo" nos EUA.



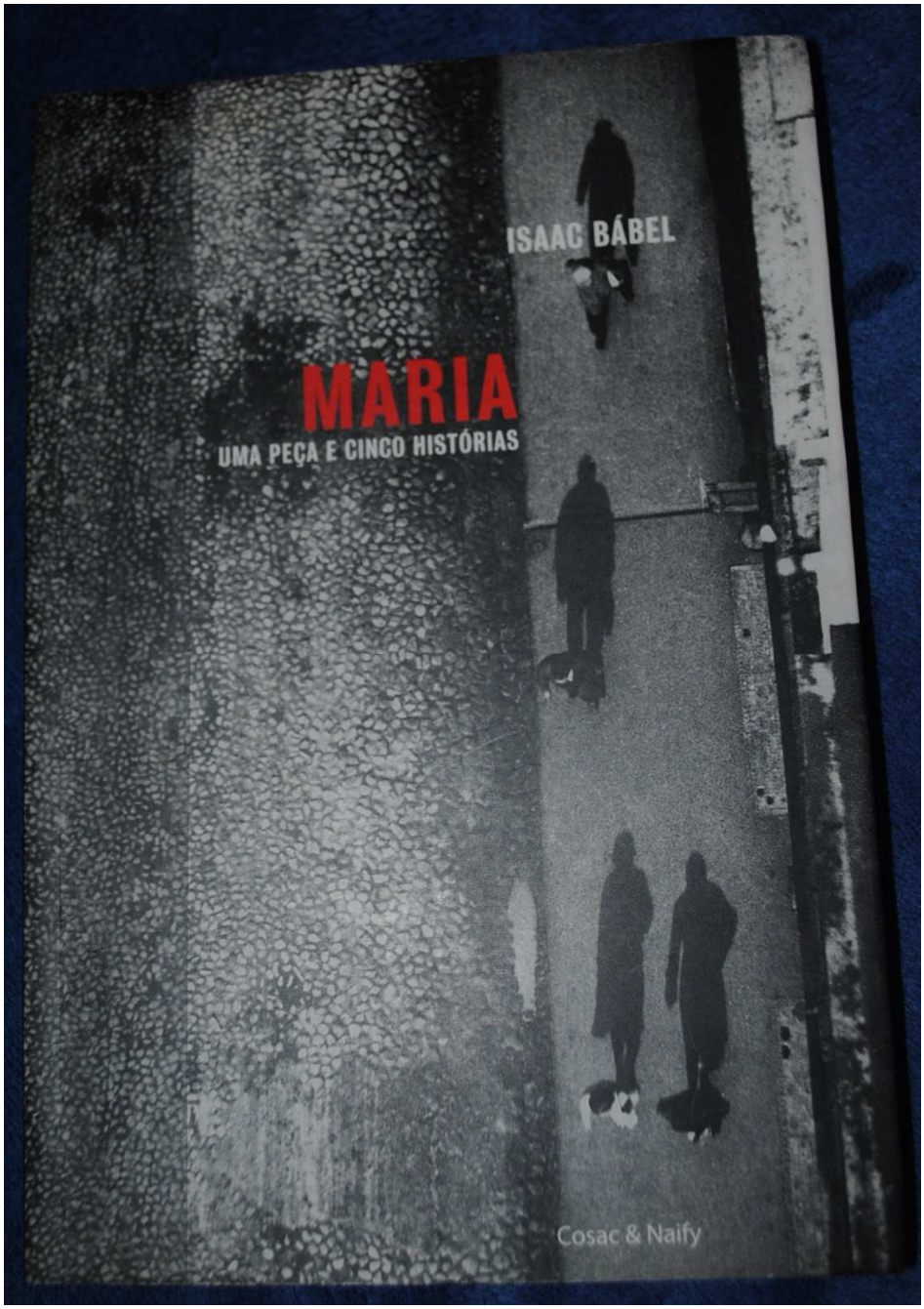
THE
TAKER
and Other Stories

RUBEM FONSECA

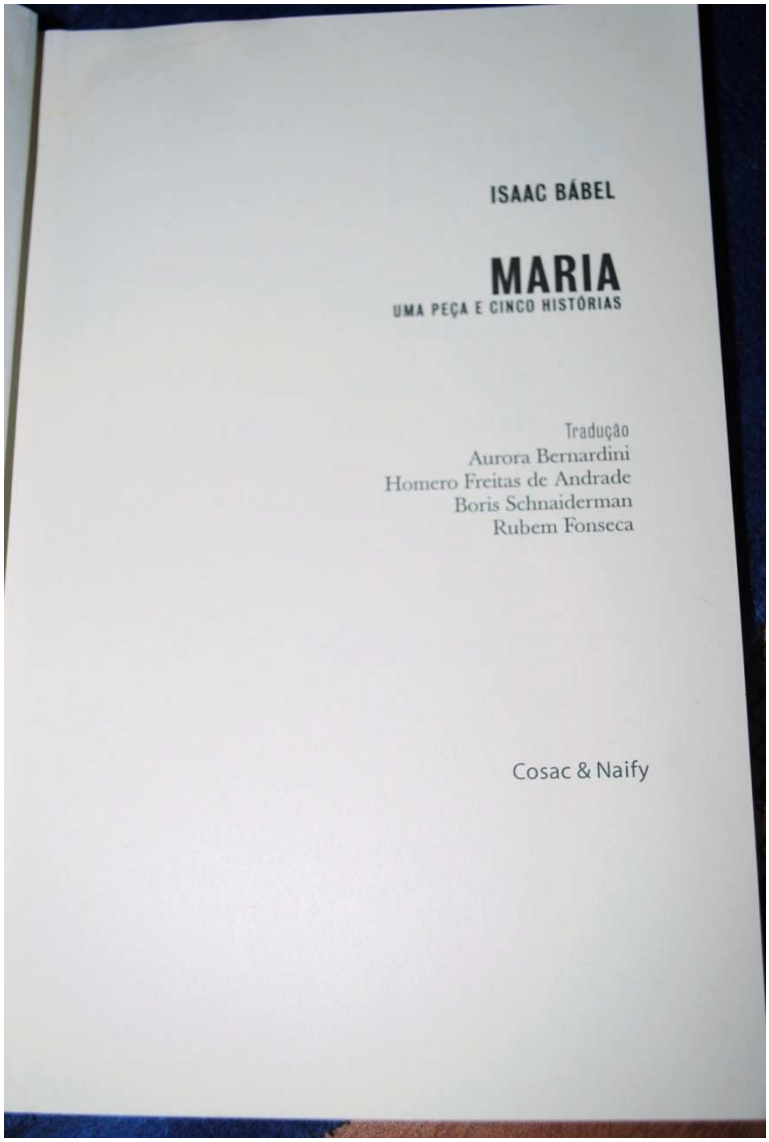
Translated from the Portuguese
by Clifford E. Landers

OPEN LETTER
LITERARY TRANSLATIONS FROM THE UNIVERSITY OF ROCHESTER

Anexo 3: Página de rosto da coletânea na qual foi publicada a tradução de “Feliz Ano Novo” nos EUA.



Anexo 4: Capa do livro no qual se encontra a tradução do conto de I. Bábel feita por R. Fonseca.



ISAAC BÁBEL

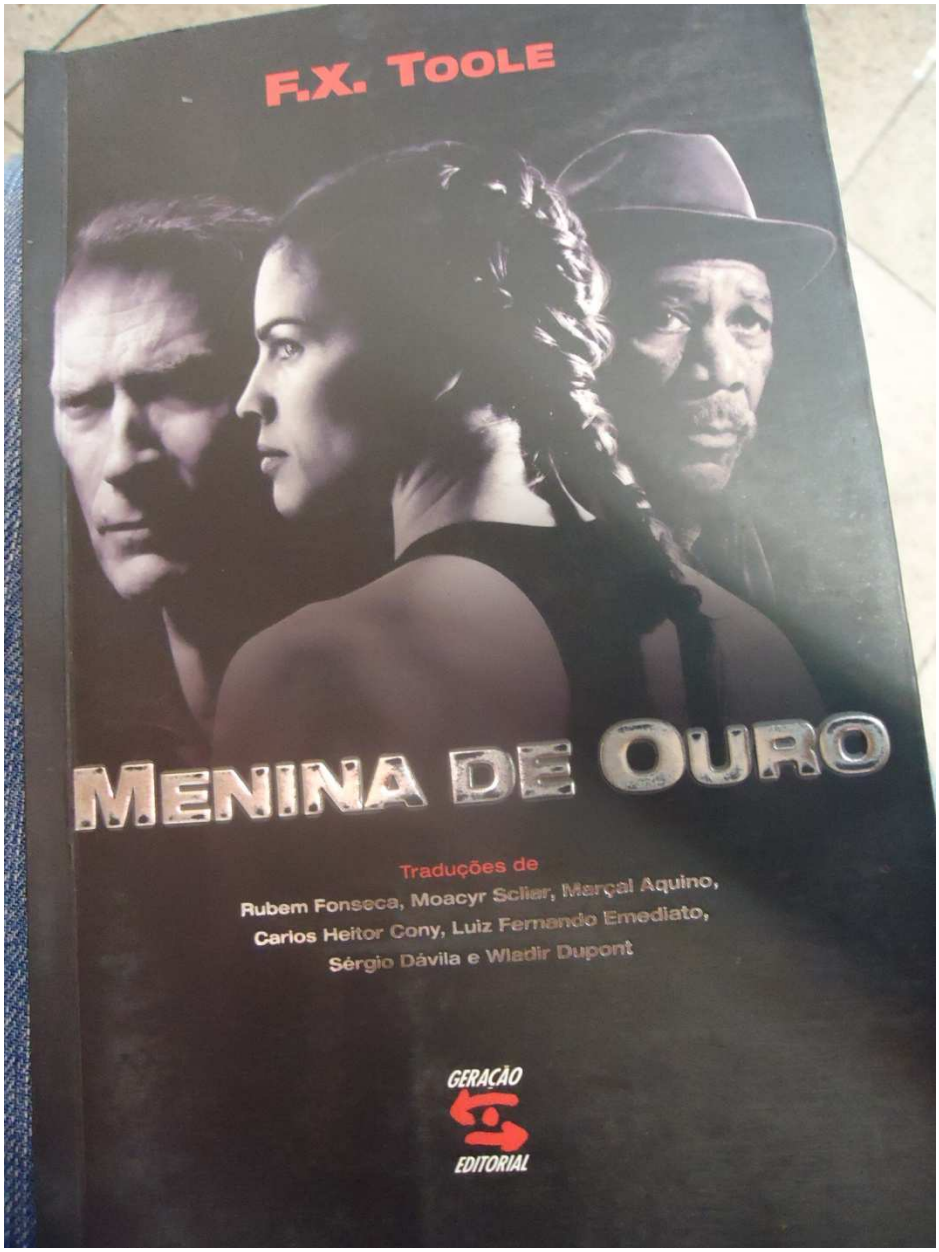
MARIA

UMA PEÇA E CINCO HISTÓRIAS

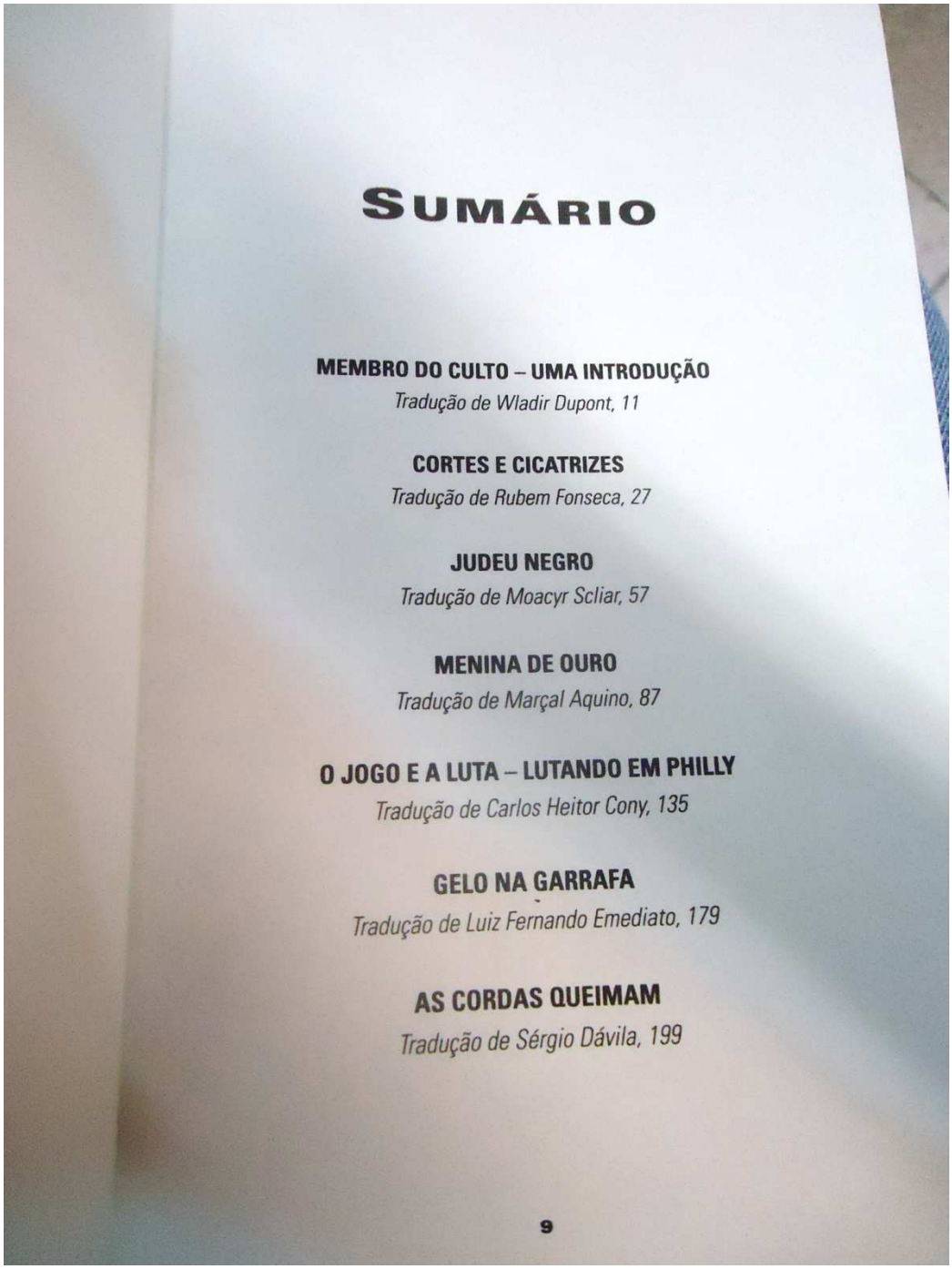
Tradução
Aurora Bernardini
Homero Freitas de Andrade
Boris Schnaiderman
Rubem Fonseca

Cosac & Naify

Anexo 5: Página de rosto do livro no qual se encontra a tradução do conto de I. Bábel feita por R. Fonseca.



Anexo 6: Capa do livro de F. X. Toole traduzido, em parceria, por R. Fonseca.



SUMÁRIO

MEMBRO DO CULTO – UMA INTRODUÇÃO
Tradução de Wladir Dupont, 11

CORTES E CICATRIZES
Tradução de Rubem Fonseca, 27

JUDEU NEGRO
Tradução de Moacyr Scliar, 57

MENINA DE OURO
Tradução de Marçal Aquino, 87

O JOGO E A LUTA – LUTANDO EM PHILLY
Tradução de Carlos Heitor Cony, 135

GELO NA GARRAFA
Tradução de Luiz Fernando Emediato, 179

AS CORDAS QUEIMAM
Tradução de Sérgio Dávila, 199

Anexo 7: Sumário do livro de F. X. Toole traduzido, em parceria, por R. Fonseca.