

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

UM EXAME DA ORALIDADE NA TRADUÇÃO FRANCESA DE  
*A GRANDE ARTE* DE RUBEM FONSECA

MARINA SILVEIRA DE MELO

Goiânia  
2010



MARINA SILVEIRA DE MELO

UM EXAME DA ORALIDADE NA TRADUÇÃO FRANCESA DE

*A GRANDE ARTE* DE RUBEM FONSECA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

**Área de concentração:** Estudos Literários

**Orientadora:** Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar

Goiânia  
2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)  
GPT/BC/UFG**

M528e            Melo, Marina Silveira de.  
                    Um exame da oralidade na tradução francesa de *A grande arte* de  
Rubem Fonseca [manuscrito] / Marina Silveira de Melo. - 2010.  
                    111 f.

                    Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ofir Bergemann de Aguiar.  
                    Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Letras, 2010.

                    Bibliografia.

                    Apêndices.

                    1. Fonseca, Rubem – Imagem cultural e literária do Brasil na França. 2.  
Fonseca, Rubem – *A grande arte*. 3. Fonseca, Rubem – oralidade. 4.  
Oralidade e tradução literária. I. Fonseca, Rubem II. Título.

CDU:81'25

MARINA SILVEIRA DE MELO

UM EXAME DA ORALIDADE NA TRADUÇÃO FRANCESA DE  
*A GRANDE ARTE* DE RUBEM FONSECA

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre, em 16 de agosto de 2010, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

---

Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar (UFG)

Presidente da Banca

---

Profa. Dra. Zênia de Faria (UFG)

---

Prof. Dr. Oto Araújo Vale (UFSCar)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela força que me dá diariamente e pela possibilidade de realizar este trabalho, que é resultado da minha caminhada universitária, iniciada em 2003, quando ingressei no curso de Letras. A própria escolha temática, um entrecruzamento dos campos da Literatura e da Linguística, é fruto dos caminhos traçados durante a graduação.

Primeiramente, gostaria de agradecer à professora e orientadora Ofir Bergemann de Aguiar por seu apoio verdadeiro no amadurecimento dos meus conhecimentos e conceitos, por sua preocupação constante, pelas horas que dedicou à minha orientação e pelo engajamento em me mostrar cada detalhe do universo da pesquisa.

Agradeço igualmente aos professores Zênia de Faria e Oto Araújo Vale. Ela por reforçar o amor que tenho pela língua francesa e pela literatura, pelo olhar crítico, muitas vezes rígido, mas que me fez crescer. Ele por ter me dado a oportunidade de começar a aprender o que é a pesquisa, através do trabalho de iniciação científica, e por me apresentar os estudos linguísticos. Agradeço também ao professor Sebastião Elias pela leitura e contribuição a este trabalho. Ao tradutor Philippe Billé, que contribuiu de forma generosa, enviando por correio e eletronicamente as correspondências referentes à tradução de *A grande arte*, bem como respondendo, sem hesitação, a todos os e-mails enviados.

Não poderia deixar de agradecer à minha família pelos vários momentos de paciência, pela compreensão de minhas ausências, pelas palavras de incentivo, de estímulo e de força, pela valorização de minhas escolhas, inclusive pela participação na correção desta dissertação.

Agradeço aos amigos que estiveram mais próximos e trilharam o mesmo caminho que eu, com os quais me diverti durante as aulas, sofri na elaboração dos seminários e dividi inseguranças. Em especial Cibele de Guadalupe, Caroline Oliveira e Camila Leopoldina. Agradeço também aos amigos mais distantes, mas que igualmente souberam me apoiar e me dar palavras de conforto, como Sara Vaz de Andrade e Kleber Borges de Sousa.

Por fim, mas não menos importante, agradeço às instituições que tornaram possível a realização desta pesquisa. Ao programa de Pós-Graduação em Letras, que me deu todo suporte necessário, à CAPES, que me concedeu uma bolsa para realização deste trabalho e à

Embaixada da França no Brasil, que me concedeu uma bolsa para realização de uma estágio de mestrado na França, durante o qual pude enriquecer a bibliografia deste estudo. Agradeço também ao Serviço de Comutação Bibliográfica (COMUT) da UFG, sem o qual não seria possível ter acesso a alguns artigos.

“[...] certos textos nos atraem pela forma com que são elaborados, pela naturalidade de sua linguagem, a tal ponto que constatamos não ser possível desligá-la de seu conteúdo, com o qual forma um elo indissolúvel. Concluimos que se trata exatamente da linguagem que ‘esperávamos’ do autor. Talvez seja esse o segredo dos grandes textos, cujos temas julgamos que não seria possível desenvolver de maneira diferente, para produzirem os mesmos efeitos sobre nós.” (PRETI, 2000, p. 9, grifo do autor)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de investigação a tradução, feita para o francês, por Philippe Billé, do romance policial *A grande arte*, de Rubem Fonseca, publicado em 1983. O título da tradução, publicada em 1986 na França, pela editora Bernard Grasset, é *Du grand art*. Nosso objetivo é investigar de que forma Philippe Billé traduziu a oralidade presente nessa obra. O assunto revela-se importante, primeiramente, porque Rubem Fonseca utilizou muitos elementos que criam a ilusão de oralidade em seu texto, característica que é consequência não somente de seu estilo, mas também do gênero romance policial. Em segundo lugar, porque Torres, ao estudar a literatura brasileira traduzida na França, destacou a resistência à informalidade, sobretudo no que se refere à oralidade, observando uma tendência francesa de escolha de um nível de linguagem mais formal nas traduções. Além disso, o teórico da tradução Antoine Berman incluiu a homogeneidade, vista como a unificação do tecido do original, em todos os planos, como uma das tendências deformadoras de toda tradução. Mostraremos como a oralidade é uma marca do texto escrito por Fonseca, recorrendo às conceituações de Preti e Vigneau-Rouayrenc sobre os recursos mais comuns, que visam à produção do efeito de oralidade no texto escrito, classificando esses recursos nos planos da organização textual e interacional da fala, da sintaxe, do léxico e da fonética. A tradução da obra de Fonseca na França é importante, porque, seguindo as noções de Venuti, a nosso ver, ela contribuiu para promover a diversificação da imagem da literatura brasileira junto aos franceses, ao trazer um retrato do submundo do crime e da prostituição, numa linguagem que instaura, no texto, e deixa aparente a violência urbana.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca, *A grande arte*, oralidade, tradução literária.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour objet de recherche la traduction, réalisée en langue française, par Philippe Billé, du roman policier *A grande arte*, de Rubem Fonseca, publié en 1983. Le titre de la traduction, publiée en 1986 en France, par la maison d'édition Bernard Grasset, est *Du grand art*. Notre objectif est celui de savoir la façon dont Philippe Billé a traduit l'oralité présente dans ce roman. Il s'agit d'un sujet important, d'abord, parce que Rubem Fonseca a employé beaucoup d'éléments qui créent l'illusion d'oralité dans son texte, une caractéristique qui provient de son style et aussi du genre roman policier. Ensuite, parce que Torres, dans son étude sur la littérature brésilienne traduite en France, a constaté la résistance à l'informalité, notamment dans ce qui concerne l'oralité, à la suite d'une tendance française de choix d'un niveau de langage plus formel dans les traductions. Par ailleurs, le théoricien de la traduction Antoine Berman considère l'homogénéité, vue comme l'unification du tissu de l'original, dans tous les plans, comme l'une des tendances déformatrices de toutes les traductions. Nous utiliserons les concepts de Preti et de Vigneau-Rouayrenc, sur les moyens les plus communs pour produire l'effet d'oralité dans le texte écrit, pour montrer comment l'oralité est une caractéristique du texte écrit par Fonseca. Ces moyens qui rendent possible la création de l'oralité seront distribués dans les plans de l'organisation textuelle et interactionnelle de la parole, de la syntaxe, du lexique et de la phonétique. La traduction du roman de Fonseca en France est importante, parce que, à partir des concepts de Venuti, à notre avis, elle peut contribuer à la promotion de la diversification de l'image de la littérature brésilienne auprès des Français, étant donné qu'elle montre un portrait du bas-fond du crime et de la prostitution, dans un langage qui introduit dans le texte la violence urbaine et la dévoile.

**Mots-clé:** Rubem Fonseca, *A grande arte*, oralité, traduction littéraire.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. A RECEPÇÃO DE RUBEM FONSECA NA FRANÇA: algumas considerações</b> .....	13
1.1 Fonseca: uma outra identidade cultural brasileira .....	18
1.2 Fonseca: o Chandler do romance negro brasileiro.....	30
<b>2. ORALIDADE E TRADUÇÃO</b> .....	37
2.1 Oralidade, urbanidade, violência .....	39
2.2 Traços de oralidade no português e no francês .....	41
<b>3. A ORALIDADE EM <i>DU GRAND ART</i></b> .....	53
3.1 Organização textual e interacional da fala .....	54
3.2 Sintaxe .....	64
3.3 Léxico .....	77
3.3.1 Elevação do nível de linguagem .....	80
3.3.2 Rebaixamento do nível de linguagem.....	84
3.3.3 Manutenção do nível de linguagem.....	86
3.4 Fonética.....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	100
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	104
<b>APÊNDICE A</b> .....	111

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo observar a maneira pela qual Philippe Billé traduziu, para o francês, a oralidade presente no romance *A grande arte*, de Rubem Fonseca, autor nascido em 11 de maio de 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais.

Isto se justifica, por um lado, pelo fato de a obra em estudo trazer várias marcas características da oralidade, muitas delas decorrentes do gênero ao qual é vinculada, o romance policial, sobretudo no que se refere ao uso de gírias (SPEHNER, 2000, p. 19). Relacionamos esses traços de oralidade também à “maneira brutal” de o autor mostrar “a vida do crime e da prostituição”, oferecendo uma “notícia crua da vida” (CANDIDO, 1989, p. 211).

Por outro lado, esse objetivo se justifica pelo fato de Torres (2008, p. 33), estudiosa da literatura brasileira traduzida na França, ao tratar da “verbalização do Brasil literário nas traduções francesas”, afirmar que suas “análises revelam uma resistência à informalidade, principalmente em matéria de oralidade, uma característica importante da língua e da cultura brasileiras”.

Atentamos, ainda, para o fato de a homogeneização ser vista como uma das tendências deformadoras de toda tradução, conforme reflexões de Antoine Berman. O teórico concebe a homogeneização como o ato de “*unificar* em todos os planos o tecido do original” (2007, p.55, grifo do autor), considerando-a resultante de todas as outras doze tendências deformadoras por ele elencadas. Neste estudo, mostraremos como algumas dessas tendências se relacionam com a heterogeneidade linguística, mais especificamente, com as variedades encontradas em uma mesma língua, consideradas na forma de sua realização: modalidades escrita e oral, e na sua relação com as variedades socioculturais (URBANO, 2000, p. 13).

A tradução francesa de *A grande arte* foi publicada pela editora Bernard Grasset em 1986, somente três anos após a publicação do romance no Brasil, o que revela o prestígio do autor e do livro no exterior. “Antes mesmo de chegar às livrarias brasileiras, *A grande arte* já tinha sido vendido para os Estados Unidos, França, Itália e Espanha”, sustenta Zuenir Ventura (1983, p. 90), que afirma ser a obra em estudo o mais fascinante livro de Fonseca. Lembramos que o romance *A grande arte* foi contemplado com o Prêmio Goethe, ainda no ano de sua publicação, e com o Prêmio Jabuti, em 1984. Em 1991, Fonseca recebeu um Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA, pelo roteiro de *A grande arte*, adaptado por ele, para o cinema, com base no seu romance homônimo.

*A grande arte* também foi lançado na Espanha, em 1984, e na Colômbia, em 1985, na tradução de Miriam Lopes Moura, com o título *El gran arte*; nos Estados Unidos, em 1986, com reedição em 1987, e no Reino Unido, em 1987, na tradução de Ellen Watson, com o título *High art*; na Dinamarca, em 1990, na tradução de Peer Sibast, com o título *Den artistiske morder*; na Holanda, em 1992, na tradução de Hermien Gaikhorst, com o título *Grote kunst*; na Suécia, em 2000, na tradução de Örjan Sjögren com o título *Den stora konsten*, e na Itália, em 2001, na tradução de Adelina Aletti, com o título *La grande arte*. Ademais, foi publicado em Lisboa, Portugal, em 1988, pelas Edições 70, e em 1989, pelo Círculo de Leitores. A tradução francesa, objeto deste estudo, recebeu reedição, na coleção “Le Livre de Poche”, em 1995, em uma parceria entre as editoras Librairie Générale Française e Bernard Grasset.

Essas informações<sup>2</sup> são relevantes, assim como a escolha de um texto traduzido como objeto de pesquisa, acompanhado do seu respectivo texto-fonte, considerando-se as reflexões de Lefevere (2007) quanto ao papel das reescrituras na sobrevivência do original. Para esse teórico, a “tradução é o tipo mais obviamente reconhecido de reescritura” e potencialmente o que exerce mais influência porque pode “projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura” (2007, p. 24). Ao lado da tradução, Lefevere inclui, como forma de reescritura, as críticas e edições, a antologização, a historiografia, as adaptações para o cinema e a televisão, definindo reescritura como qualquer texto que se refere a um texto anterior e é considerado uma representação deste (LEFEVERE, 1992, p. 138). Lefevere ressalta que a reescritura tanto pode ajudar na evolução de uma literatura, quanto, no seu aspecto negativo, impedir as inovações. Daí a importância do seu estudo.

Assim, desenvolveremos o presente trabalho, mencionando, primeiramente, o projeto editorial que introduziu a tradução da obra de Fonseca na França, apresentando uma outra identidade cultural brasileira aos franceses, acostumados até então, sobretudo, com a obra de Jorge Amado. É conferido certo destaque à figura do tradutor de *A grande arte*, Philippe Billé, que contribuiu para a apresentação, aos franceses, da diversidade da literatura brasileira. Serão examinados, também, alguns textos que tratam da recepção de Rubem Fonseca na França, mostrando como o autor em estudo foi comparado a escritores norte-americanos famosos por suas obras enquadradas no gênero policial, especificamente, no romance negro. Esse capítulo tem por objetivo contextualizar a obra em estudo: a tradução francesa de *A*

---

<sup>2</sup> Disponíveis em: Alves (2006), em [http://www.tranan.nu/authors/Fonseca\\_r.html](http://www.tranan.nu/authors/Fonseca_r.html) e em [http://www.releituras.com/rfonseca\\_bio.asp](http://www.releituras.com/rfonseca_bio.asp). Acesso em: 22 jun. 2010.

*grande arte*, assim como apresentar traços dessa obra que serão retomados no decorrer do trabalho.

Em seguida, apresentaremos os mais recorrentes recursos, adotados por autores e por tradutores, para conferir a ilusão de oralidade em textos escritos. Baseamo-nos, sobretudo, nos trabalhos de Preti (1996, 1998, 2002, 2003a, 2003b) e nos artigos reunidos nos *Actes du colloque: Grammaire des fautes et français non conventionnel*, publicados em 1992. Trabalharemos a relação entre a oralidade, a urbanidade e a violência, assim como entre a oralidade e a tradução.

O cotejo entre fragmentos do romance *A grande arte* e sua tradução francesa comporá o capítulo final deste trabalho, em que será realizada análise, com o intuito de ser verificada a maneira pela qual Philippe Billé traduziu a oralidade presente no texto em estudo. Para nossa reflexão sobre o assunto, serão levadas em consideração as conceituações de Berman (2007) sobre as tendências deformadoras da tradução, e os resultados da pesquisa de Torres (2001, 2008), sobre a tradução da literatura brasileira na França. Essa discussão será articulada com os estudos sobre oralidade, apresentados no capítulo anterior. O enredo de *A grande arte*, as personagens desse romance, assim como outros elementos constitutivos da obra serão abordados, a fim de contextualizar os exemplos escolhidos e apoiar as análises.

## 1. A RECEPÇÃO DE RUBEM FONSECA NA FRANÇA: algumas considerações

Embora seja muito conhecido por seus contos e tenha, por meio deles, colaborado para a inovação da contística brasileira, notadamente pelos temas e linguagem<sup>3</sup>, são os romances de Rubem Fonseca que se mostram expressivos ao observarmos sua fortuna literária na França. As razões que motivam esse fato repousam sobre os projetos editoriais das casas Flammarion e Bernard Grasset – as duas principais editoras que publicaram a obra do autor traduzida para o francês.

Maria Cláudia Rodrigues Alves desenvolveu uma tese de doutorado, intitulada *Rubem Fonseca na França*, na qual inclui estudo a esse respeito (2006, p. 32-33). A importância da editora Flammarion, para a divulgação de Fonseca, se deve ao fato de ter sido a primeira casa editorial a publicar, em tradução francesa, um livro do autor. A ideia veio de Marguerite Wünscher, que atuara como professora de literatura francesa na Aliança Francesa de São Paulo de 1974 a 1977 e, de volta à França, desejava mostrar aos franceses um Brasil menos exótico. Wünscher foi responsável pela tradução da primeira obra de Fonseca lançada na França. Ela considerava que a obra do autor em estudo trazia uma ilustração da sociedade brasileira, que se diferenciava das que apareciam na maioria das obras brasileiras publicadas em francês, sobretudo na literatura de Jorge Amado, um dos autores brasileiros de maior prestígio na França. Isso coincidia com os interesses de Lise Lebel, então diretora literária da editora Flammarion, que visava à publicação de escritores brasileiros contemporâneos.

Em 1979, foram lançados *Le Cas Morel suivi de Bonne et heureuse année*, correspondendo, respectivamente, ao primeiro romance de Fonseca, publicado em 1973, intitulado *O Caso Morel*, e à coletânea de contos *Feliz Ano Novo*, publicada em 1975. Wünscher (apud ALVES, 2006, p. 33) declarou que os contos foram acoplados ao romance, com o intuito de chamar a atenção dos franceses que, na época, consideravam o conto um gênero menor. Quanto à contística, acrescentou a tradutora, os franceses se limitavam à leitura dos grandes autores anglo-saxões. O editor decidiu publicar os contos juntamente com o romance, portanto, como uma estratégia mercadológica.

---

<sup>3</sup> Esclarecemos que, no decorrer deste trabalho, empregamos o termo “linguagem”, conforme acepção extraída do *Dicionário de termos literários*, de Shaw (1978, p. 278): “Linguagem: ‘estilo de falar e de escrever, considerado do ponto de vista da escolha e do uso das palavras. O termo reporta-se, em especial, à seleção e combinação das palavras no discurso e à correção e elegância com que elas são ditas ou escritas”. Manteremos o termo “linguagem”, também, sempre que for empregado pelo autor a quem fazemos referência.

A segunda casa editorial a se ocupar da tradução de Rubem Fonseca na França foi a editora Bernard Grasset, a qual tinha como um dos objetivos promover o gênero romance. Em 1986, a editora Grasset lançou a tradução que é o objeto deste estudo, *Du grand art*, referente ao romance *A grande arte*, publicado em 1983. Em seguida, vieram *Bufo & Spallanzani*, em 1989; *Vastes Emotions et pensées imparfaites*, em 1990; *Un été brésilien*, em 1993, e *Le Sauvage de l'Opéra*<sup>4</sup>, em 1998. Philippe Billé foi o autor da tradução desses cinco romances, dando continuidade ao trabalho iniciado por Marguerite Wünscher.

Dentre essas cinco traduções, somente duas ganharam reedição. *Du grand art* foi reeditada em 1995 e *Un été brésilien* foi reeditada no ano seguinte, em 1996, ambas na coleção “Le Livre de Poche”, em uma parceria entre as editoras Librairie Générale Française e Bernard Grasset. Embora *Bufo & Spallanzani* e *Vastes Emotions et pensées imparfaites* tenham recebido atenção especial no projeto gráfico, como afirma Alves (2006, p. 106), esses livros, bem como *Le Cas Morel* e *Le Sauvage de l'Opéra*, não tiveram reedição na França.

Observamos, portanto, que os cinco primeiros romances do autor, publicados ainda no século XX, foram traduzidos para o francês. Podemos concluir que isso seja resultado do interesse da editora Bernard Grasset pelo gênero romance, aliado ao fato de os franceses, na época, considerarem o conto como gênero menor, apesar da grande popularidade dos contos de Fonseca no Brasil.

Alguns outros contos do autor, entretanto, foram traduzidos e inseridos em antologias publicadas na França. Dentre eles, podemos citar “L'autre”, publicado em 1982 na *Revue Europe* e retraduzido por Jacques Thiériot e publicado, em 1997, em *Contes de Noël brésiliens*; “Gazelle”, publicado na *Anthologie de la nouvelle latino-américaine*, em 1991; “Compte rendu de circonstances où toute ressemblance n'est pas pure coïncidence”, publicado em 1993 na *Anthologie de la nouvelle noire et policière latino-américaine*; “Le ballon fantôme”, incluído na coletânea *Des Nouvelles du Brésil*, publicada em 1998, traduzido ainda por Philippe Billé, mas pela Éditions Métailié; “Confeitaria Colombo”, também traduzido por Billé e publicado em 2004 na coletânea *Le goût de Rio de Janeiro*, pela editora Mercure de France; “Déjeuner à la montagne un dimanche de carnaval”<sup>5</sup>, publicado em 2005 na *Revue Europe*.

<sup>4</sup> Traduções que correspondem, respectivamente, às seguintes obras de Fonseca: *Bufo & Spallanzani*, publicada em 1986; *Vastas Emoções e pensamentos imperfeitos*, publicada em 1988; *Agosto*, publicada em 1990, e *O Selvagem da Ópera*, publicada em 1994.

<sup>5</sup> Os títulos em português desses contos são, respectivamente, “O outro”, “Gazela”, “Relatório de ocorrência em que qualquer semelhança é mera coincidência”, “O balão fantasma”, “Confeitaria Colombo”, “Almoço na serra no domingo de carnaval”.

É interessante observarmos que a editora Bernard Grasset não está incluída entre as principais casas editoriais, que traduzem literatura brasileira para o francês, citadas por Torres (2001, p. 102), em sua tese de doutorado *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises de lettres brésiliennes*. As editoras relacionadas pela estudiosa são: Plon, Messidor, Gallimard, Stock, Nagel, Albin Michel, Seuil, Des Femmes, Flammarion, Métailié, Presses Renais, Anne Carrière. A autora afirma que outras 37 pequenas editoras publicaram, no máximo, a tradução de dois romances brasileiros. Essas pequenas editoras são, no entanto, as responsáveis por quase a metade das traduções e publicações de romances brasileiros na França, haja vista o fato de não terem se rendido à literatura comercial. No nosso estudo, todavia, conforme já mencionado, verificamos que a editora Bernard Grasset publicou, ainda no século XX, os cinco romances de Rubem Fonseca traduzidos por Philippe Billé.

Ainda segundo Torres (2001, p.85), “[n]em sempre é permitido determinar quem teve a ideia<sup>6</sup> de traduzir e de publicar tal ou tal obra literária”<sup>7</sup>. Entretanto, ao contatar<sup>8</sup> o tradutor de *A grande arte*, foi-nos possível saber como ocorreram algumas das negociações em torno da tradução dessa obra.

Em resposta à mensagem de 6 de janeiro de 2010 (conferir apêndice A), Philippe Billé explica-nos que foi um amigo brasileiro, que é atualmente membro da Academia Brasileira de Letras e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Antônio Carlos Secchin, quem lhe apresentou os contos de Fonseca, no fim dos anos 70. No início da década seguinte, Billé começou a trabalhar com traduções de textos breves, como contos e poemas, em revista, o que coincidiu com o início de sua carreira de professor de português. Em 1984, visitou o Rio de Janeiro e soube, ainda por Secchin, que Fonseca acabara de publicar *A grande arte*.

Philippe Billé, então, traduziu algumas páginas do romance e as enviou para Carmen Balcells, da agência de Barcelona, responsável pelas traduções de Rubem Fonseca na Europa. Em 21 de novembro do mesmo ano, recebeu uma carta resposta, em que Balcells afirmava: “Já passei a cópia dessa tradução ao editor, Edições Bernard Grasset & Fasquelle<sup>9</sup>, que

<sup>6</sup> Nesta dissertação, atualizamos as citações segundo as regras que regem a nova ortografia da língua portuguesa.

<sup>7</sup> Esclarecemos que são de nossa autoria todas as traduções de citação, que não corresponda a uma obra traduzida inserida nas referências finais. Nesses casos, no rodapé, constará o fragmento extraído do texto original: *Il n'est pas toujours loisible de déterminer qui a eu l'idée de traduire et de publier telle ou telle oeuvre littéraire*.

<sup>8</sup> Philippe Billé, além de mostrar-se uma pessoa muito acessível, contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento desta pesquisa, não só respondendo às perguntas que lhe foram feitas, como também enviando todas as correspondências referentes à tradução de *A grande arte* na França. Dentre essas correspondências, estão as cartas cujos trechos foram utilizados durante a análise da tradução.

<sup>9</sup> Em 1959, as Edições Bernard Grasset fundiram-se às Edições Fasquelle. Entretanto, os livros publicados após esta fusão contam, em geral, só com a denominação Grasset para representação da editora.

contratou o livro para a França”<sup>10</sup>. Meses depois, Billé foi chamado pela editora Bernard Grasset, que até o momento não havia publicado nenhum escrito de Fonseca.

Percebemos, portanto, que o papel de Billé na divulgação de Fonseca na França foi importante. Ele é que tomou a iniciativa de enviar fragmentos de *A grande arte*, vertidos por ele para o francês, para a agência que negociava as traduções de Fonseca na Europa. Esse envolvimento do tradutor, no processo tradutório como um todo, vai ao encontro das reflexões do teórico da tradução Anthony Pym, que discute a relação emocional do tradutor com uma determinada cultura ou autor. O teórico cita, por exemplo, a relação entre Baudelaire e Poe. Segundo Pym (1998, p. 167), “os detalhes das vidas privadas somente deveriam ser pertinentes na medida em que explicam o que foi feito no domínio da tradução. Mas os limites dessa pertinência são notoriamente difíceis de serem distinguidos”<sup>11</sup>.

Esse assunto também é objeto de interesse do historiador, teórico da tradução e tradutor Antoine Berman, que acredita que seja possível separar a figura do tradutor da figura do indivíduo que traduz, ou seja, não é necessário ter acesso à vida do tradutor para se compreender o processo tradutório a que se dedicou. É preciso, no entanto, perguntar quem é o tradutor, quais suas características profissionais e Berman (1995, p.73-74) se preocupa em saber:

Se [o tradutor] é francês<sup>12</sup> ou estrangeiro; se ele é somente tradutor ou se exerce outra profissão significativa; se ele é também autor e produz obras; de que língua(s) traduz, que relação (relações) ele mantém com ela(s); se ele é bilíngue; quais gêneros de obras ele traduz usualmente, e quais outras obras ele traduziu; quais são suas traduções centrais; se ele escreveu sobre sua prática de tradutor”<sup>13</sup>.

Pym também trata das demais atividades realizadas pelo tradutor. Chega a sugerir que é mais eficaz o tradutor que faz mais do que traduzir, porque estaria mais apto a desafiar as estruturas de poder (1998, p. 164).

Considerando as reflexões de Pym e Berman, portanto, é que apresentaremos informações sobre Philippe Billé, o tradutor de *A grande arte*. Acreditamos que isso seja

<sup>10</sup> *Ya he pasado fotocopia de esa traducción al editor, Editions Bernard Grasset & Fasquelle, quienes tienen contratado el libro para Francia.*

<sup>11</sup> [...] *the details of private lives should be pertinent only to the extent that they explain what was done in the field of translation. But the limits of this pertinence are notoriously difficult to perceive.*

<sup>12</sup> Deve-se ter em mente que Berman era de nacionalidade francesa.

<sup>13</sup> *S'il est français ou étranger; s'il n'est que traducteur ou s'il exerce une autre profession significative; s'il est aussi auteur et produit des oeuvres; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s); s'il est bilingue; quels genres d'oeuvres il traduit usuellement, et quelles autres oeuvres il a traduites; quelles sont ses traductions centrales; s'il a écrit sur sa pratique de traducteur.*

relevante para procurarmos entender suas escolhas tradutórias, conforme verificaremos em análise posterior.

Philippe Billé nasceu na França, em 1956. Além de tradutor, dedicou-se ao ensino, sobretudo da língua portuguesa na França, na década de 1980. Já fez críticas sobre filmes, escreve regularmente artigos para revistas e publicou alguns livros, inclusive de poesias. Atualmente, trabalha no catálogo da biblioteca do Departamento de Línguas, Literaturas e Civilizações Ibéricas e Ibero-americanas da Universidade de Bordeaux 3. Mantém também um *blog*, intitulado *Le nouvel obscurantiste*, onde, dentre outras atividades, mostra suas fotos artísticas e vende seus livros.

Quanto a seu trabalho como tradutor, podemos afirmar<sup>14</sup> que começou com traduções a partir da língua portuguesa, sobretudo com a obra de Rubem Fonseca. Podemos até sustentar, retomando aqui a terminologia de Berman, que é esta sua “tradução central”, considerando o número e a relevância dos textos de Rubem Fonseca que traduziu, comparativamente aos outros trabalhos tradutórios por ele realizados. Consideramos, aqui, também, para acreditar ser a obra de Fonseca a “tradução central” de Billé, o que Berman (1995, p. 75) denomina a “posição linguística” do tradutor ou, em outras palavras, a relação entre o tradutor e a língua que ele traduz que, no caso de Billé, é uma relação de bastante interesse, como continuaremos a ver.

Billé, no entanto, não se dedicou à tradução de um único autor de língua portuguesa, traduzindo, também, as obras abaixo que datam do século XVI. Traduziu o livro *Naufração que passou Jorge Albuquerque Coelho*, de Bento Teixeira Pinto, que teve por título *Naufração que fit Jorge Albuquerque*, tendo sido publicado pela editora Zulma, em 1992. Realizou a tradução da obra *Naufração da Nau São Bento*, de Manuel de Mesquita Perestrelo, publicada pela editora Le Pasteur, em 1995, com o título *Naufração de la Nef São Bento*. Ainda nesse ano, viu lançada sua revisão e correção da tradução que Henri Ternaux havia feito da obra *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães Gândavo, de 1576, que teve o título, em francês, *Histoire de la province de Santa Cruz que nous nommons le Brésil*. Destacamos que Billé traduziu também Machado de Assis, mais especificamente, o conto “A chinela turca”, publicado pela primeira vez em 1875, que teve por título *La pantoufle turque*, publicado pela editora Plein Chant, em 1999.

---

<sup>14</sup> Essas e outras informações sobre o trabalho de Philippe Billé podem ser consultadas no site: <http://philippebille50ans.free.fr/pages%20html/hommage.htm>. Acesso em: 02 jul. 2009.

Billé realizou ainda traduções literárias do inglês e do espanhol. Não encontramos, todavia, textos nos quais Billé discorre sobre sua atividade de tradutor, o que nos permitiria comparar sua teoria à sua prática.

Cumprido, por fim, ressaltar que o interesse de Billé pelo Brasil pode ser observado por outros trabalhos realizados, além dos já mencionados. Em 2002, ele defendeu sua tese de doutorado, cujo título é *La faune brésilienne dans les écrits documentaires du seizième siècle*. No mesmo ano, a editora Pierre Mainard publicou o livro *Rio-même, souvenirs d'un voyage au Brésil*, de sua autoria.

Retomando as considerações de Anthony Pym, podemos deduzir, das informações acima, que Philippe Billé tem certa relação, senão emocional, mas de profundo interesse pelo Brasil e pela língua portuguesa. Foi possível observar também, não só na mensagem por nós recebida, como nas cartas trocadas entre autor e tradutor, que nos foram enviadas por este, que ele já se interessava bastante pelos contos de Fonseca, antes de começar a traduzir seus romances.

Em carta de 29 de julho de 1985, Rubem Fonseca assinala a Billé que estava muito satisfeito com o fato de a editora Bernard Grasset tê-lo escolhido como tradutor. Acrescenta Fonseca a Billé: “É bom ter como tradutor uma pessoa que já conhece sua literatura”<sup>15</sup>.

### **1.1 Fonseca: uma outra identidade cultural brasileira**

Vale a pena retomar aqui o desejo, por parte de Marguerite Wünscher (apud ALVES, 2006, p. 32) de diversificar a imagem do Brasil junto aos franceses. Procuraremos mostrar, então, que imagem era essa e de que forma Rubem Fonseca apresenta um cenário diverso. Para tanto, recorreremos, primeiramente, a Pierre Rivas (1988/1989), que trata do imaginário dos franceses sobre o Brasil, de 1880 a 1980, dividindo-o em dois momentos: de 1880 a 1920, e dos anos 1930 a 1980.

De acordo com Rivas, o intervalo entre 1880 e 1920 é marcado pela redução da presença brasileira ao Mesmo: o brasileiro e, por conseguinte sua literatura, eram somente a continuação do francês e de suas produções culturais. A esse respeito, Daniel-Henri Pageaux (apud TORRES, 2001, p.72), ao falar sobre alteridade, assinalou: “É impossível evitar que a imagem do Outro [...] não apareça também como a negação do Outro, o complemento e o

---

<sup>15</sup> Philippe Billé enviou-nos as cartas trocadas com Fonseca, permitindo que as utilizássemos nesta pesquisa. Mas solicitou que não as publicássemos na íntegra.

prolongamento do eu e de seu espaço”<sup>16</sup>. Conforme sustentou o escritor francês Luc Durtain (apud TETTAMANZI, 2004), em seu livro publicado em 1936, o Brasil, uma terra tão distante, só é interessante quando nele se descobre o próprio segredo, ou seja, o interesse restringe-se ao que pode haver de semelhante entre Brasil e França. Assim, segundo Rivas (1988/1989, p. 12), referindo-se à literatura brasileira, “Machado de Assis aparece como um Anatole France dos trópicos [...] a vanguarda literária é vista como simples reprodução dos modelos parisienses”<sup>17</sup>.

Entretanto, essa visão não minimizava o interesse francês pelo Brasil e suas produções. O desejo de descoberta do Brasil era reforçado pelo fato de este parecer-se com a França, como se pode notar na seguinte passagem do autor Gustave Aimard, em seu livro intitulado *Le Brésil nouveau. Mon dernier voyage*, de 1884:

Ah! Fui muito feliz no Rio; eu me senti quase na França, de tal modo que encontrava, a cada instante, fisionomias sorridentes e esta cordialidade verdadeira que, até então, eu só havia encontrado em Paris. De resto, para mim, estou convencido de que o Rio de Janeiro não é uma cidade americana, mas um dos melhores bairros de Paris<sup>18</sup> (apud TETTAMANZI, 2004, p. 88).

O comentário de Aimard, em sua narrativa de viagem, embora explicita pouco o que era o Brasil, revela a ideia de Brasil que os franceses tinham até o início do século XX. Outro comentário que reafirma a valorização do Brasil por este ser igual à França, é a seguinte afirmação, em 1906, do autor francês Paul Henrix (apud TETTAMANZI, 2004, p.88): “Melhor do que falar francês, eles pensam em francês e isso cria entre eles e nós semelhanças de visões que criam as ligações mais sérias”<sup>19</sup>. Essa passagem mostra como a redução do Outro ao Mesmo pode atingir, inclusive, a língua desse Outro, minimizando sua importância em relação à língua da cultura do observador, que, conseqüentemente, será considerada de prestígio.

Essa imagem do Brasil identidade (Brasil = França) transforma-se, a partir de 1930, quando se inicia o segundo momento, do qual trata Pierre Rivas. Observa-se o Brasil alteridade. Passa-se a ter a imagem de um Brasil Outro. Mas essa alteridade é redutora,

<sup>16</sup> *Il est impossible d'éviter que l'image de l'Autre [...] n'apparaisse aussi comme la négation de l'Autre, le complément et le prolongement du je et de son espace.*

<sup>17</sup> *Machado de Assis apparaît comme un Anatole France des tropiques [...] l'avant-garde littéraire est vue comme simple reproduction des modèles parisiens.*

<sup>18</sup> *Ah! j'ai été bien heureux, à Rio; je me croyais presque en France, tant je rencontrais à chaque instant des physionomies souriantes et cette cordialité vraie que, jusque-là, je n'avais trouvée qu'à Paris. Du reste, pour moi, je suis convaincu que Rio-de-Janeiro n'est pas une ville américaine, c'est un des meilleurs quartiers de Paris.*

<sup>19</sup> *Ils font mieux que parler français, ils pensent en français et cela crée entre eux et nous des similitudes de vues qui créent les liens les plus sérieux.*

focalizando o Nordeste e a Amazônia, assim como o negro e o índio – estes dois, “confundidos no sincretismo dos cultos místicos”<sup>20</sup> (1988/1989, p. 15). Especificamente no que se refere à literatura brasileira, assinala Rivas que o romance urbano, cosmopolita ou formalista é excluído dessa visão.

Em seu estudo sobre a literatura brasileira traduzida em francês no século XX, Torres aborda a seleção das obras brasileiras traduzidas na França até o fim dos anos 60, corroborando as afirmações de Rivas. Segundo Torres (2008, p. 31), essa seleção “reflete o domínio colonial francês em relação ao Brasil: os textos traduzidos valorizam principalmente a exuberância da natureza tropical e colocam o índio como objeto de colonização e de conversão ao catolicismo”.

O imaginário francês sobre o Brasil manifesta-se, portanto, metonimicamente: o Brasil (todo) é sempre tomado por uma parte em geral, clichê e, por não contemplar um conhecimento que abarque todos os elementos do Brasil, é mal conhecida. Essa parte mal conhecida representa e afirma, sobremaneira, a ideia de exotismo tropical, excluindo, paradoxalmente, os verdadeiros aspectos do Brasil contemporâneo: terra de variedades, misérias, cidades em desenvolvimento, mas também cidades desenvolvidas, entre outras características mais.

A obra de Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil: la construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes Tropiques*, trata também dessa visão redutora. Ao discorrer sobre o imaginário francês em relação ao espaço brasileiro, o autor aponta a Amazônia, assim como Rivas. A Amazônia atrai os franceses por ser o símbolo do mistério e do desconhecido, lugar dificilmente desvendável, afirma Tettamanzi (2004, p. 97), o que nos remete a Tzvetan Todorov e sua conceituação de exotismo.

Em *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Todorov define o exotismo como um elogio ao desconhecido, ressaltando que esse é exatamente seu paradoxo constitutivo: “O conhecimento é incompatível com o exotismo, mas o desconhecimento é, por sua vez, inconciliável com o elogio aos outros” (1989, p. 356)<sup>21</sup>. Ou seja, como elogiar algo que não conheço? O exotismo, porém, sobrevive desse desconhecimento ou pouco conhecimento em relação ao Outro. Por isso, quanto mais distante, mais exótico, sendo que essa distância vale tanto em relação ao espaço – exotismo geográfico –, quanto em relação ao

---

<sup>20</sup> [...] *confondus dans le syncrétisme des cultes mystiques* [...].

<sup>21</sup> *La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres.*

tempo – exotismo temporal. Ambos atuam na área da idealização. Logo, o exotismo é mais a formulação de um ideal, do que a descrição do real, segundo o autor.

Todorov fala sobre Chateaubriand e sua viagem à América e ao Egito, no início do século XIX, para ilustrar o exotismo do viajante antigo. O que o autor quer ver é determinado por sua identidade francesa, sublinha Todorov (1989, p. 396), e não por aquilo que os indivíduos autóctones observados são. Tal posição do observador denuncia seu desinteresse pelo Outro. Todorov assinala, ainda, que o desinteresse manifesto na visão egocêntrica do observador não é privilégio só dos viajantes antigos. Muitos viajantes modernos só percebem o Outro em função de seus próprios interesses (1989, p.250).

Tettamanzi (2004, p. 113-124), em seu estudo, ressalta, também, como São Paulo se distanciava de toda a ideia que os franceses tinham do Brasil, no período examinado (fins do século XIX, até o início da década de 1960). Lembramos que, no início do século XX, São Paulo já era uma cidade bastante desenvolvida, contando com arranha-céus e uma vida cultural bastante movimentada. Essa ideia, por sinal, começa a aparecer para alguns franceses, como se pode observar pela seguinte afirmação do autor:

Ainda que certos guias de viagem atuais estimem com razão que, por causa do *melting pot* que realiza, São Paulo seja, sem dúvida, a cidade mais brasileira do Brasil, nosso imaginário brasileiro, tal como é constituído há várias décadas, é determinado de outra maneira<sup>22</sup> (2004, p.123).

O interesse dos viajantes franceses, quando se tratava de São Paulo, ainda de acordo com Tettamanzi, focalizava-se mais nas serpentes do Instituto Butantã, do que nos vários museus que contam a história da cidade e do país. O Brasil como o paraíso das serpentes, aliás, constitui um dos “velhos clichês exóticos” apontados por Mario Carelli (apud TORRES, 2001, p. 72), ao lado da floresta virgem, dos índios, dos habitantes jovens e bronzeados, das praias cheias de coqueiros e das mulatas que dançam samba. Torres acrescenta, a essa lista de Carelli, o futebol, o Carnaval e a imagem terceiro-mundista de um país de favelas.

O Rio de Janeiro era elogiado por quase todos os autores franceses, continua Tettamanzi. Os que escreviam sobre o Rio diziam o já dito. Chegava-se a afirmar que alguma desordem podia parecer estética. Burnichon (apud TETTAMANZI, 2004, p.103) sustenta que o Rio é uma cidade onde se misturam o gracioso, o bizarro e o grandioso: “Poderíamos dizer,

---

<sup>22</sup> *Même si certains guides de voyage actuels estiment à juste titre que, du fait du melting pot qu'elle réalise, São Paulo est sans aucun doute la ville la plus brésilienne du Brésil, notre imaginaire brésilien, tel qu'il est constitué depuis plusieurs décennies, est déterminé autrement.*

se ousássemos, um pedaço de paraíso no caos”<sup>23</sup>. Autores como Abel Bonnard, por sua vez, erotizavam a paisagem do Rio de Janeiro, ao descrevê-la. Esta erotização preparava o terreno para estereótipos mais contemporâneos, ligados à mulher brasileira. O Rio era, então, comparado a uma *coquette* ou *maîtresse* que não cumpriu o prometido (Eric de Crail); um rosto bonito (Albert Londres); negra deitada preguiçosamente na beira do mar, com batom nos lábios (Louis Mouralis).

Todorov (1989, p. 417), ao abordar o assunto do exotismo em relação à mulher, retoma as palavras do viajante antigo Pierre Loti: “A mulher é exótica, o estrangeiro é erótico”<sup>24</sup>. Quanto à mulher de um país tropical, esta era inclinada ao erotismo, por influência do clima. Cabe assinalar que a menção à mulher brasileira voluptuosa não existe nas narrativas de viagem francesas, examinadas por Tettamanzi. Somente a partir dos anos 50 do século XX é que aparecem alguns textos que trazem a brasileira de decote, que flerta com os homens, mas são narrativas isoladas. Trata-se, portanto, de uma ideia caricatural mais recente, ligada à mulata, que teria uma “sexualidade perversa” (2004, p. 214).

Essa imagem da mulher brasileira sensual será frequente nas traduções francesas da literatura brasileira, a partir de 1939, pelo que se deduz da pesquisa de Teresa Dias Carneiro da Cunha. Referindo-se ao período de 1939 a 1959, sustenta a estudiosa:

No que concerne às traduções de obras brasileiras, os números indicam que houve um aumento considerável no número de publicações e também um alargamento na amplitude do público leitor, devido em grande parte às traduções de Jorge Amado, que caem verdadeiramente no gosto popular francês, pelo apelo do “exótico” e do “sensual” (1997, p. 295, grifos da autora).

Ainda de acordo com Cunha (1997, p. 296), Jorge Amado alcançará uma repercussão de crítica e de público leitor muito maior, no período de 1960 a 1979, que corresponde à época do *boom* das literaturas latino-americanas na França. Ressalte-se que, nesse período, destaca-se também a presença de Guimarães Rosa.

A popularidade de Jorge Amado na França pode ser observada também no Catálogo de *Livros brasileiros traduzidos na França*, elaborado por Estela dos Santos Abreu (2004). A pesquisadora elenca, desconsiderando-se as reedições, 34 publicações do autor em francês. Ela inclui, nessa relação, duas traduções diferentes das obras *Gabriela, cravo e canela*; *São Jorge dos Ilhéus* e *Terras do Sem Fim*, assim como a obra *Du miracle des oiseaux*.

<sup>23</sup> *On dirait, si on l'osait, un coin de paradis dans le caos.*

<sup>24</sup> *La femme est exotique, l'étranger est érotique.*

Torres igualmente destaca a visibilidade de Jorge Amado na França. Ela afirma que “ele detém um terço da totalidade das traduções e reedições em francês<sup>25</sup>” (2001, p. 331). Comparando as publicações do autor na França e nos Estados Unidos, sustenta que 27 romances foram lançados na França, e somente 15 nos Estados Unidos (2001, p. 333). Assinala, também, seguindo a linha de outros críticos, o caráter exótico e estereotipado das obras de Amado (2001, p. 234).

Uma imagem do Brasil diversa da que era estampada nas páginas de Jorge Amado, portanto, era o que Marguerite Wünscher queria apresentar aos franceses, ao escolher a obra de Rubem Fonseca para tradução, como se comprova pelo seu depoimento:

Voltando à França, eu quis mostrar aqui o “verdadeiro” Brasil, não somente aquele das praias e do carnaval, mas o de todos os dias, o dos brasileiros. Para sair dos clichês, nada como a literatura. Conhecíamos na época, sobretudo os romances de Jorge Amado (apud ALVES, 2006, p. 32, grifo da autora).

Wünscher esclarece, ainda, que ela e a amiga brasileira Estela dos Santos Abreu, a autora do catálogo de *Livros brasileiros traduzidos na França*, acima mencionado, selecionaram Rubem Fonseca, porque sua obra “oferecia um espelho de certas facetas da sociedade urbana, sem excesso de traços de exotismo” (apud ALVES, 2006, p. 33). Foi Abreu, que conhecia o meio editorial francês, que colocou Wünscher em contato com Lise Lebel, a diretora literária da Flammarion.

Seguem algumas passagens extraídas de *A grande arte*, que servem para ilustrar esse outro Brasil, mencionado por Wünscher. Lembramos que Philippe Billé é que foi responsável pela tradução da obra em estudo, que só foi publicada no Brasil em 1983, quatro anos depois do lançamento, na França, de *Le Cas Morel suivi de Bonne et heureuse année*, obra traduzida por Wünscher. Fragmentos de *A grande arte* foram escolhidos, no entanto, por ela ser nosso objeto de estudo e ter os traços ressaltados por Wünscher, que selecionara Fonseca por sua obra como um todo, até então publicada.

Podemos perceber, na citação abaixo, por exemplo, um Rio de Janeiro que não é formado só por praias:

Chovera na véspera; através do ar limpo apareciam, luminosas, as árvores do parque do Flamengo, o mar azul-escuro da baía e o chafariz colocado no espaço aberto com a demolição do Palácio Monroe, onde funcionara o Senado Federal quando o Rio era a capital do país. Olhando para a esquerda contemplei a massa de edifícios dos dois

---

<sup>25</sup> *il détient un tiers de la totalité des traductions et rééditions en français.*

lados da avenida Rio Branco, formando um longo cânion de concreto”(A.G.A., p. 61)<sup>26</sup>.

A urbanização está presente na “massa de edifícios” que formam “um longo cânion de concreto”, assim como na menção à “demolição do Palácio Monroe”. Ela aparece em evidência, também, no seguinte fragmento, em que é mencionado o número de habitantes de áreas metropolitanas como São Paulo ou Rio de Janeiro: “Podia se esconder em São Paulo mesmo, ou ir para o Rio, ambas eram cidades com áreas metropolitanas de mais de dez milhões de habitantes, onde era fácil para uma pessoa sumir e sobreviver” (A.G.A., p. 133).

Na passagem a seguir, observamos uma desmistificação da natureza exuberante e exotizante, uma vez que, na descrição da paisagem, as águas azuis da baía de Guanabara são qualificadas como “poluídas”: “Divisavam-se com extrema nitidez a vegetação verde das montanhas e as velas brancas das embarcações distantes navegando nas águas azuis poluídas da baía de Guanabara” (A.G.A., p. 203). Isso chega a provocar um choque no leitor, o que, por sinal, é apontado, por Candido (1989, p. 214), como característica da “nova narrativa” brasileira: “O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico”. Ao escrever o artigo, de título homônimo, sobre “A nova narrativa”, Candido apontou algumas características que comporiam a literatura brasileira a partir da década de 1980, entre elas: a incorporação dos valores urbanos, uma herança da literatura de 1950 e 1960, bem como o surgimento do desdobramento dos gêneros e o envolvimento agressivo do leitor, iniciados ainda no decênio de 1970.

No que se refere às descrições das mulheres, apesar de Mandrake, o narrador personagem, ser um aficcionado por elas, exclamando, entre suspiros, “Ah, as mulheres!” (A.G.A., p. 40, 69, 77), não percebemos um forte apelo à sensualidade, no decorrer da obra. Mandrake deseja as mulheres, mas quase sempre nota, nelas, elementos bastante insólitos, como um dente lascado e pelos do nariz. De sua namorada Ada, que já havia sido comparada, na página 15 da obra, a um cavalo do quadro do pintor italiano Uccello, encontramos a seguinte descrição: “Do nariz de Ada dois pelos compridos saíam como insetos vivos” (A.G.A., p. 21). Sobre a prostituta Danusa, lemos: “Danusa apresentava pouco mais de vinte anos. Corpulenta, cabelos castanhos escuros curtos, um dente, na frente, lascado” (A.G.A., p. 17).

---

<sup>26</sup> Nas citações extraídas de *A grande arte*, neste capítulo e no próximo, só serão mencionados a sigla A.G.A. e o número da página, que remeterá à 12. ed., publicada em 2000, conforme referências finais.

Bebel, uma adolescente esperta e provocante, da classe média alta, que procura o detetive Mandrake para ajudá-la a encontrar sua mãe Rosa Leitão, é assim descrita: “Era uma jovem, de pernas grossas, baixinha, rosto redondo, parecendo um bebê grande esperto” (A.G.A., p. 61). Mercedes e Zélia, a primeira, uma policial disfarçada de prostituta, e a segunda, uma prostituta jovem, ingênua e sem família, que seguia Mercedes sem saber que esta era uma policial, são assim apresentadas:

Logo chegaram duas mulheres. Uma devia ter cinquenta anos e a outra tinha pouco mais de vinte, sendo que esta usava uma blusa estampada de estrelinhas coloridas, algumas jóias, e suas pálpebras, pintadas de verde, estavam inchadas como se tivesse dormido demais. Seu rosto era redondo e os dentes perfeitos, exibidos constantemente num esgar que ela devia considerar bonito, mas que lhe dava um aspecto oligofrênico. A mais velha lançou um olhar hostil na direção dos contrabandistas. Seu rosto magro, de lábios finos e de fundos sulcos ao lado da boca, era inteligente e inamistoso; os cabelos eram curtos e duros de laquê. Um sinal sob o lobo da orelha parecia uma gota de sangue prestes a escorrer pelo pescoço. Bebia cerveja com avidez (A.G.A., p.100).

Destacamos, nessa passagem, as pálpebras inchadas de Zélia e o esgar que lhe confere um aspecto oligofrênico. Em relação à Mercedes, destacamos o sinal sob o lobo da orelha, assemelhando-se a uma gota de sangue, prestes a escorrer pelo pescoço, assim como a avidez ao beber a cerveja.

Quanto aos índios, eles não aparecem como personagens da obra. Ademais, nas referências feitas a eles, não somente eles deixam de ser vistos como *o bom selvagem*, como passam a ser predadores, do mesmo nível que o homem branco e urbano. Essa afirmação pode ser comprovada na seguinte conversa entre Mandrake e Bebel:

"Os nossos índios. Você é contra ou a favor?"  
 "Como é que alguém pode ser contra os índios?"  
 "Ele era, meu noivo. Me obrigou a tirar um plástico que eu tinha no meu carro, que dizia apenas 'Pela demarcação das terras indígenas' e me convenceu que os índios eram tão predatórios quanto o homem branco" (A.G.A., p. 74).

Por fim, cabe mencionar o fragmento abaixo, do qual depreendemos certo interesse em mostrar uma França menos ideal. Percebemos, aí, que os franceses, em geral, e os parisienses, em particular, não são considerados modelos a serem imitados, tal como era a ideia corrente do fim do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial (PESAVENTO, 1999)<sup>27</sup>:

<sup>27</sup> Embora Pesavento trabalhe de forma mais específica com o imaginário da cidade, mostrando a influência francesa sobre a arquitetura brasileira, pode-se depreender de seu estudo o forte prestígio dos franceses junto aos brasileiros. Estes, buscando libertar-se da imagem de ex-colônia portuguesa, acabam expostos ao que se pode considerar como uma colonização cultural, dessa vez, francesa.

Parisienses, homens e mulheres, neste final de século XX, para gozar sem restrições suas viagens de férias de verão, abandonam seus cães e gatos de estimação amarrados em árvores, no bosque de Bolonha, para que morram de fome. Abandonariam, talvez, parentes velhos ou doentes, se a polícia não fosse atrás deles. Os antepassados desses franceses civilizados praticavam o esporte de matar a cabeçadas gatos amarrados num poste, ou então competiam para ver quem conseguia matar primeiro a pauladas um porco solto num cercado. Habitantes de cidades pequenas na França compravam condenados à morte de outras cidades para poder também apreciar comodamente o espetáculo de esquarteramento de um criminoso. Assim era o homem, em toda parte (A.G.A., p. 94).

Essa imagem dos franceses se justifica, pelo declínio do prestígio da França, a partir da segunda metade do século XX. Para os propósitos deste trabalho, ela ilustra o distanciamento em relação ao domínio colonial francês, no que concerne à seleção de obras da literatura brasileira traduzidas na França. Todas as outras citações de *A grande arte*, acima transcritas, mostram igualmente um afastamento em relação aos clichês frequentes no imaginário francês, conforme discorremos anteriormente. Retomamos, aqui, o que sustenta Rivas, a respeito da literatura brasileira vista pelos franceses, no que se refere ao período de 1930 a 1980:

A força catalisadora dessa geografia mítica, mágica, primitivista explica os liames de transmissão da literatura brasileira na França, frequentemente reduzida à alteridade nordestina em detrimento do romance urbano, cosmopolita ou formalista: liames exóticos e políticos aos quais se reduziria, não sem injustiça<sup>28</sup>, a obra de um Amado por exemplo, o único grande nome recebido na França<sup>29</sup> (1988/1989, p. 15).

Retomamos, também, a afirmação de Torres (2001, p. 339), ao tratar da presença marcante de Jorge Amado na França: “A literatura popular de Jorge Amado [...] se limita à região da Bahia, uma região em que as tradições afro-brasileiras se encontram mais enraizadas”<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Merece realce essa defesa que Pierre Rivas faz de Jorge Amado. Por sinal, Ana Maria Machado recorre a Rivas, para dar início a seu artigo “Jorge Amado: uma releitura”, afirmando que ele atribui, à própria popularidade de Amado, o infortúnio do autor baiano. Machado acrescenta: “talvez a própria acolhida entusiasmada que sua obra teve na França tenha reforçado a idéia de que Jorge Amado escrevia para dar uma imagem pitoresca, colorida, exótica, ao gosto de quem não conhece realmente o Brasil” (2006, p. 3). Para Machado (2006, p. 8), Jorge Amado é um dos grandes exemplos do fenômeno da “cultura criadora [que] consegue fazer [...] [a] fusão amorosa entre o erudito e o popular” (2006, p. 8). Ela conclui o seu artigo sustentando que, com as revisões contemporâneas da obra do autor, uma reavaliação geral de sua obra é apenas uma questão de tempo.

<sup>29</sup> *La force catalysatrice de cette géographie mythique, magique, primitiviste explique les relais de transmission de la littérature brésilienne en France, trop souvent réduite à l'altérité nordestine au détriment du roman urbain, cosmopolite ou formaliste : relais exotiques et politiques à quoi on ne saurait réduire sans injustice l'oeuvre d'un Amado par exemple, le seul grand nom reçu en France.*

<sup>30</sup> *La littérature populaire de Jorge Amado [...] se cantonne à la région de Bahia, une région où les traditions afro-brésiliennes sont les plus enracinées.*

A publicação de *A grande arte* na França, portanto, assim como das outras obras de Fonseca, traduzidas por Philippe Billé, contribuem para a apresentação de um outro Brasil, conforme os objetivos de Marguerite Wünscher e Lise Lebel. Não só contribuem, como reforçam essa outra imagem. A esse respeito, alega Estelle Nouel (1998): “Rompendo com os sotaques regionalistas caros a Guimarães Rosa e Jorge Amado, Rubem Fonseca situa suas intrigas no Rio de Janeiro. Descobre-se aí um Brasil liberto de seu grilhão exótico”<sup>31</sup>. Torres (2001, p. 94) esclarece que, somente a partir dos anos 70, o Rio de Janeiro começa a competir com o Nordeste nas traduções de obras da literatura brasileira para o francês.

Essas constatações remetem-nos a Lawrence Venuti (2002) e seu estudo sobre o papel da tradução na formação de identidades culturais. Segundo o teórico, escolhem-se os textos a serem traduzidos, de acordo com os estilos e os temas que prevalecem, em dado momento, na literatura “doméstica”, ou seja, na cultura receptora da tradução. Isso equivale a dizer que a escolha do texto a ser traduzido corresponde a certo interesse “doméstico”. Esse interesse, ainda segundo o teórico, é movido por ideologias.

Um dos exemplos trazidos por Venuti, para explicar sua teorização, é o estudo de Edward Fowler, a respeito da tradução da ficção japonesa moderna para a língua inglesa, de 1950 e 1960. Apesar da variedade de temas e mesmo gêneros textuais da literatura japonesa do período, as traduções feitas para a língua inglesa excluía traços de ocidentalização, sobretudo de americanização. Revelavam um Japão saudosista, exótico e estetizado. Esse modelo passou, então, a representar a identidade literária e cultural do Japão no mundo ocidental, uma vez que essas traduções inglesas serviram de base para as traduções em outras línguas europeias, no mesmo período (VENUTI, 2002, p. 138). Havia, por trás dessa escolha, esclarece Venuti, ainda recorrendo ao estudo de Fowler, além dos interesses literários e econômicos das editoras americanas envolvidas, o objetivo geopolítico de não mostrar o Japão como a potência belicosa e ameaçadora que era antes da Segunda Guerra Mundial, num momento em que ele passava a aliado no contexto da Guerra Fria (2002, p. 139-140).

É por isso que se pode afirmar que a “tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras” (VENUTI, 2002, p. 130). Ela tem o poder de manter ou transformar a visão “doméstica”, em relação à cultura traduzida; modifica ou ratifica estereótipos; sugere ou apaga preconceitos; influencia leitores apaixonados ou gera aversões. Sustenta o autor: “não obstante o fato de que a tradução é obrigada a voltar-se para

---

<sup>31</sup> *Rompant avec les accents régionalistes chers à Guimarães Rosa et Jorge Amado, Rubem Fonseca situe ses intrigues à Rio de Janeiro. On y découvre un Brésil libéré de son carcan exotique.*

as diferenças culturais e linguísticas de um texto estrangeiro, ela pode, com a mesma eficácia, promover ou reprimir a heterogeneidade na cultura doméstica” (2002, p. 132).

André Lefevere também discute esse tema, citando a literatura islâmica como um exemplo de estereótipo criado pela tradução, uma vez que foi, durante muito tempo, resumida pelos contos de *Mil e uma noites* e pelo *Romance de Antar*. A respeito das exclusões, o teórico sustenta que um modelo poético islâmico, o *qasidah*, quase não é mencionado na *Micropedia* da *Encyclopedia Britannica* atual, considerado como um importante compêndio pela cultura ocidental (2007, p. 123, 130).

Na sequência de seu estudo, Lawrence Venuti esclarece que determinado cânone, estabelecido por um conjunto de traduções, pode vir a ser modificado por outros projetos tradutórios. Foi o que ocorreu com a literatura japonesa em língua inglesa. No final da década de 1980, a imagem nostálgica de um passado perdido começou a ser questionada, e acabou sendo substituída por uma literatura que trazia formas e temas diferentes, inclusive narrativas cômicas, que revelavam influências ocidentais (2002, p.141). O teórico assinala, porém, que um novo cânone estabelecido pode consolidar-se como um novo estereótipo, principalmente se for restrito o leque disponível das obras traduzidas da literatura a qual pertence (VENUTI, 2002, p. 144).

É isso o que percebemos, ao analisar *A grande arte*, à luz dessas considerações. Observamos que a sociedade, representada por Fonseca, é ilustrada por assassinos de aluguel, grandes e pequenos traficantes, crianças marginalizadas, artistas de rua e toda gama de desdentados, ou ainda por “milhões de fodidos” (A.G.A., p. 16), “matilhas de destituídos” (A.G.A. p. 24).

A personagem Fuentes, ao matar o advogado Barreto e distribuir seu dinheiro aos mendigos, já que o seu objetivo era somente matar e não roubar, diz que o Brasil é um “País de mendigos e ladrões ricos” (A.G.A., p.135). Essa personagem, porém, ao mesmo tempo em que se constitui em uma ameaça, por ser um assassino frio, sente-se intimidada com o perigo generalizado. O narrador afirma, referindo-se a Fuentes: “Não gostava de andar de ônibus devido aos assaltos que eram comuns na via Dutra [...]” (A.G.A., p. 149). Mercedes, a policial disfarçada de prostituta, também assinala esse ambiente de transgressões em conversa com o detetive Mandrake: “No Rio não deve faltar cliente, não é? A cada minuto, ou será a cada segundo? um crime de morte” (A.G.A., p. 109). Em um ambiente assim, o leitor é constantemente tomado pelo choque, pelo impacto de descrições de cenas de violência, como esta, em que se relata o assassinato de Mercedes:

Pegou o braço direito de Mercedes e partiu-o em dois pedaços e passou a golpear com os punhos e os cotovelos o rosto desprotegido de Mercedes até transformá-lo numa polpa de carne sangrenta. Para certificar-se de que a vaca brasileira estava morta, Fuentes torceu sua cabeça lentamente até sentir o pescoço estalar. Depois, praguejando, foi ao banheiro lavar-se. No olho esquerdo havia um pedaço de unha que Fuentes retirou com a mão trêmula. Estava cego daquele olho. Furioso, voltou para o quarto e chutou com força o corpo caído de Mercedes (A.G.A., p. 125).

A marginalidade, a miséria, a criminalidade e a violência, portanto, sobressaem-se no romance, reforçando uma outra imagem estereotipada do Brasil: a imagem terceiro-mundista de um país de favelas.

Entretanto, ainda recorrendo a Venuti, podemos afirmar que o projeto tradutório de Marguerite Wünscher e Lise Lebel seguiu a “ética da diferença”, ou seja, é um projeto que visa à escolha de textos, de determinada literatura, que restauram segmentos negligenciados. Esclarece o teórico: “A restauração pode, de fato, ser uma reconstrução doméstica com suas próprias parcialidades, mas, mesmo assim, ela procura compensar uma exclusão anterior, ainda que parcialmente definida” (2002, p. 157).

O depoimento abaixo, de Wünscher, em resposta ao questionamento de Alves sobre a interrupção do projeto de Lise Lebel, a nosso ver, confirma nossa avaliação desse projeto como ligado à ética da diferença. Acreditamos, ainda apoiando-nos em Venuti, que, por não ratificarem os discursos e os cânones mais aceitos na cultura receptora, é que as obras, mencionadas no depoimento a seguir, não tiveram muito sucesso:

Não creio que estes livros [*Le Cas Morel suivi de Bonne et heureuse année*, de Fonseca, e *La fête*, de Ivan Ângelo] tenham tido muito sucesso, mas tiveram o mérito de abrir um espaço e os editores rapidamente se apossaram do segmento brasileiro. Hoje em dia, ao contrário daquela época, o Brasil está bastante presente nos catálogos (apud ALVES, 2006, p. 33).

Esse amplo leque de obras brasileiras traduzidas na França é também observado pelo levantamento de Torres (2008, p. 32), que sustenta: “O Brasil não será mais ‘inexistente’ a partir da década de 1970, com um aumento significativo do número de traduções para o francês”.

O desafio enfrentado por Wünscher e Lebel, portanto, abriu espaço para as traduções das obras de Rubem Fonseca, realizadas por Philippe Billé, que contribuíram para a consolidação de uma outra identidade cultural brasileira. Segundo Torres (2008, p. 32), a partir dos anos 70, o Brasil começa a mostrar sua complexidade cultural, com a tradução de obras de autores como José de Alencar, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

## 1.2 Fonseca: o Chandler do romance negro brasileiro

Na quarta capa da tradução francesa de *A grande arte*, objeto do nosso estudo, lemos: “*Thriller* ao estilo de Raymond Chandler, *A grande arte* possui todos os ingredientes do gênero [...]”<sup>32</sup> (FONSECA, 1986)<sup>33</sup>. É por essa comparação a Raymond Chandler que Rubem Fonseca é, de um modo geral, apresentado na França, como mostraremos adiante. Tal associação é feita no Brasil também, como vemos no texto de Geraldo Galvão Ferraz (1983), em que, para ratificar sua avaliação de *A grande arte* como “um grande policial [...] [e], de quebra, um ótimo romance”, Ferraz liga o autor a Raymond Chandler e também a Dashiell Hammett. Em resenha da tradução em estudo para a revista francesa *Le point*, Philippe Nourry (1986) igualmente traz Chandler e Hammett: “Saudeiros Hammett, saudeiros Chandler! Rubem Fonseca, romancista brasileiro, diverte-se”<sup>34</sup>.

Para melhor compreendermos as comparações feitas acima, faz-se necessário saber quem são Raymond Chandler e Dashiell Hammett. O primeiro é um autor norte-americano que começou a publicar contos e romances policiais, a partir de 1930. O livro de sua autoria, que é mais reconhecido, intitula-se *The Big Sleep* e foi publicado em 1939. Segundo Albuquerque (1979, p. 263), esse livro figura na lista *Les dix grands classiques* da revista *L'Express* de julho de 1974. O segundo, Dashiell Hammett, também nascido nos Estados Unidos, ficou conhecido, sobretudo, por trabalhar para o cinema hollywoodiano. Em reconhecimento à importância de Hammett para o surgimento do romance negro norte-americano, a *Bibliothèque des Littératures Policières* (BiLiPo), localizada em Paris, homenageou-o com uma exposição<sup>35</sup>, sobre sua vida e sua obra, entre os dias 6 de novembro de 2009 e 27 de março de 2010. Além da nacionalidade, Chandler e Hammett têm em comum o interesse pela escrita do que se considera a segunda “escola” do romance policial: o romance negro. Essa é a característica que faz com que Rubem Fonseca seja facilmente comparado aos autores norte-americanos citados.

<sup>32</sup> *Thriller à la Raymond Chandler, Du grand art possède tous les ingrédients du genre [...]*.

<sup>33</sup> Para este estudo, foi utilizada a primeira edição da tradução francesa de *A grande arte*, considerando-se que não houve uma retradução da obra, quando da publicação da segunda edição. Trata-se, apenas, de uma reedição.

<sup>34</sup> *Saluons Hammett, saluons Chandler! Rubem Fonseca, romancier brésilien, s'amuse.*

<sup>35</sup> Durante um estágio em Paris, foi-nos possível visitar essa exposição. Esclarecemos que esse estágio, realizado de 16 de novembro a 17 de dezembro de 2009, foi possibilitado por uma bolsa de estudos concedida pelo governo francês, permitindo-nos fazer um levantamento bibliográfico para o presente estudo. Foi visitada, principalmente, a *Bibliothèque des Littératures Policières* (BiLiPo), que guarda pastas de documentos referentes a romancistas policiais de todo o mundo, incluindo os brasileiros, além de possuir livros sobre crítica de romance policial.

Cabe aqui fazermos, então, algumas considerações sobre o romance policial e, especificamente, o romance negro, a fim de contextualizarmos essa discussão.

Todorov (1979), no livro *As estruturas narrativas*, dedica um capítulo da obra ao estudo da tipologia do romance policial, classificando-o, de acordo com suas mudanças ao longo dos anos, em: romance de enigma, romance negro e romance de suspense. Albuquerque (1979) também se consagra ao assunto. Afirma que a origem do romance policial está no romance de aventura, mas que aquele se diferencia deste pela introdução do raciocínio lógico e da diminuição da ação. Esclarece que tanto o romance de enigma, que ele denomina romance psicológico, como o romance de suspense, possuem duas histórias separadas: a do crime e a da investigação (1979, p. 4).

No romance de enigma ou psicológico, a história é focalizada na busca do culpado. Desvendar essa charada, portanto, torna-se o objetivo da narrativa. O detetive, nesse tipo de romance policial, é uma personagem imune, já que nada pode acontecer com ela. Em seu estudo intitulado *Le Roman policier en Amérique française*, Spehner (2000, p.18) sustenta que o romance de enigma representa “um tipo de jogo em que o leitor é convidado a descobrir o culpado com base em uma série de indícios, de falsas pistas e de reviravoltas inesperadas”<sup>36</sup>.

O romance de suspense, que surge após a Segunda Guerra, está centrado na vítima. O enredo normalmente gira em torno de uma vítima que foge de seu agressor; ou de um inocente sob suspeita, que tentará descobrir o culpado, para ver-se livre das acusações. Destaca-se, como representante em língua francesa do romance de suspense, o autor Boileau-Narcejac.

O romance negro encontra como palco os Estados Unidos. Tem como principais representantes os já citados Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Assemelha-se ao romance de enigma por centrar-se sobre a investigação. Porém, além de outras diferenças em relação a este, no romance negro, o detetive perde sua imunidade e pode não chegar vivo ao fim da história ou, como afirma Todorov (1979, p. 99), “tudo é possível e o detetive arrisca sua saúde, senão sua vida”.

Spehner sustenta que o romance negro, também denominado, em inglês, *hard-boilde* e, em francês, *dur à cuir*, é um tipo ou escola do romance policial que surgiu entre as duas Guerras Mundiais. Uma de suas características é a presença de um herói vindo de um meio urbano violento: um tipo solitário, dado ao álcool e às mulheres (2000, p. 18) – tal qual é o Mandrake, de Rubem Fonseca, nós acrescentamos, o herói (ou anti-herói) de *A grande arte* e

---

<sup>36</sup> [...]une sorte de jeu dans lequel le lecteur est invité à découvrir le coupable à partir d'une série d'indices, de fausses pistes et de rebondissements inattendus.

de outros livros do autor<sup>37</sup>. É nesse subtipo de romance policial, o romance negro, que se enquadra a obra em estudo *A grande arte*, bem como os outros escritos de Fonseca.

É interessante observar que Jean-François Fogel (1989), no artigo “Meurtre à deux visages”, alega que Fonseca não é o Chandler dos cariocas. Segundo o autor, Fonseca traduz inquietudes humanas por fatos menores, sem importância. Valendo-se do título de um dos romances de Chandler, *The Big Sleep*, Fogel afirma que, por isso, as personagens de Fonseca estão prometidas ao “grande sono”, ou seja, ao esquecimento.

Atribuimos essa ideia de Fogel ao fato de, aparentemente, os assassinos de Fonseca não terem um motivo para matar. Mata-se por matar. É necessário compreender, entretanto, que, até na morte desmotivada, há denúncias de comportamentos individuais e histórico-sociais. Entendemos que o assassino de Chandler, presente nas obras publicadas na primeira metade do século XX, tinha seus motivos abertamente revelados, mas que o assassino de Fonseca, presente em obras do fim do século XX e momento de ditadura brasileira, tinha motivos mais subjetivos e não tão claros.

As críticas de Fogel não param por aí. O autor sustenta, ainda: “Só mesmo os latino-americanos para lerem Flaubert ao pé da letra”<sup>38</sup> (1989). Fonseca, a exemplo de outros escritores, “sanciona uma lição flaubertiana mal assimilada”<sup>39</sup>: a de castrar o herói de *Bufo & Spallanzani*, livro ao qual Fogel se refere no artigo. Ele teria seguido, ao pé da letra, esta lição de Flaubert: “há romances escritos com a ponta de um bisturi”<sup>40</sup>.

Entendemos que Fonseca escreve, sim, com a ponta de um bisturi, ou de uma faca<sup>41</sup>, como bem mostra *A grande arte*. Mas, usamos a expressão, aqui, em um sentido metafórico, recorrendo, para fins de explicação, a Antonio Candido, que afirma: “Ele [Fonseca] [...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos” (1989, p. 211). O crítico brasileiro qualifica a literatura de Fonseca como ultra-realista.

Ainda sobre as comparações entre Rubem Fonseca e outros autores, encontramos uma curta resenha sobre a tradução do romance *Agosto*, cujo título corresponde ao da tradução

<sup>37</sup> Mandrake surge, pela primeira vez, na obra de Rubem Fonseca, no conto “Caso de F. A.”, do livro *Lucia McCartney*, de 1969. Está presente também em “Dia dos Namorados”, do livro *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975, e no conto “Mandrake”, do livro *O Cobrador*, de 1979. Em 1983, aparece em *A grande arte*. Ainda aparecerá em *E do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*, de 1997, e em *Mandrake, a Bíblia e a Bengala*, de 2005. (Cf. MOREIRA, Lillian Fontes. A narrativa seriada televisiva: o seriado Mandrake. *Ciberlegenda* (UFF), v. 9, p. 1-17, 2007.

<sup>38</sup> *Il n’y a que les Latino-Américains pour lire Flaubert au pied de la lettre.*

<sup>39</sup> [...] *sanctionne une leçon flaubertienne mal assimilée.*

<sup>40</sup> *il y a des romans écrits avec la pointe d’un scalpel.*

<sup>41</sup> Lembramos aqui da presença constante da faca em *A grande arte*. Ela é utilizada não somente nos assassinatos das prostitutas, cujos rostos são marcados com a letra P, como também aparece como instrumento da arte denominada Percor (perfurar e cortar).

para o francês dessa obra, *Un été brésilien*. A resenha, sem indicação de autoria, foi publicada na revista *Figaro Magazine*, no dia 23 de agosto de 1993. Tivemos acesso a esse texto, nos arquivos sobre Rubem Fonseca, na *Bibliothèque des Littératures Policières*. Fonseca aparece aí associado a outro autor norte-americano: “James Ellroy tem um primo sob os trópicos, ele se chama Rubem Fonseca”<sup>42</sup>. Assim como Chandler ou Hammett, Ellroy escreveu em uma época um pouco anterior à de Fonseca. É também um grande representante do romance negro e sua forma ainda é considerada moderna, como afirma Spehner (2000, p. 19): “O romance negro, tal como é praticado por James Ellroy, por exemplo, é até hoje uma das formas mais modernas e mais apreciadas da narrativa policial”<sup>43</sup>.

Se Fogel considera a escrita fonséquiana uma lição mal compreendida do que seria “escrever com a ponta de um bisturi”, Armel, em “Rubem Fonseca, amour et douleur”, expõe uma avaliação diferente. Segundo o autor, a escrita de Fonseca “continua a ter um estilo brilhante, que mistura a arte do suspense, o estudo da sociedade ou da história brasileira e as referências culturais vindas de suas atividades duplas – de escritor e de crítico cinematográfico”<sup>44</sup> (1998, p. 97). Apesar de centrar sua resenha na tradução do romance *O selvagem da ópera*, Armel não deixa de descrever elogiosamente a obra de Fonseca como um todo. Ele aponta a autora britânica Agatha Christie como influência de Fonseca, um autor de denúncias, que demonstra “uma visão reveladora da sociedade brasileira contemporânea”<sup>45</sup> (ARMELO, 1998, p. 98). Sobre *A grande arte*, Armel só menciona o fato de ter sido concebida como *des thrillers* – o que é mencionado na quarta capa da tradução para o francês, como já foi dito no início deste tópico.

Philippe Nourry (1986) também discorda de Fogel. Afirma que os latino-americanos entraram de vez no jogo sutil que se aproxima da grande arte. A grande arte, à qual Nourry se refere, é o romance policial, gênero que antes era de domínio somente dos autores norte-americanos, como podemos notar nos nomes citados para as comparações com Fonseca. Voltando às associações, cabe assinalar que Nourry compara Fonseca também a Humphrey Bogart. Este foi um famoso ator norte-americano que, antes de fazer o filme *Casablanca*, desempenhou o papel de várias personagens que representaram bandidos, policiais e gângsters.

---

<sup>42</sup> James Ellroy a un cousin sous le tropique, il s'appelle Rubem Fonseca.

<sup>43</sup> Le roman noir, tel que pratiqué par James Ellroy, par exemple, est encore aujourd'hui une des formes les plus modernes et les plus prisées du récit policier.

<sup>44</sup> [...] continue à être portée par un style brillant mêlant l'art du suspense, l'étude de la société ou de l'histoire brésilienne et les références culturelles venues de ses doubles activités d'écrivain et de critique cinématographique.

<sup>45</sup> [...] une vision décapante de la société brésilienne contemporaine.

Merece destaque o artigo “Les bons et les méchants”, publicado na *Revue Europe*, da autoria de Marcelo Coelho, traduzido por Laurence Leclercq e Pierre Rivas, em que o autor atribui, à obra de Fonseca, um “brutalismo anti-utópico” (2005, p. 63). Coelho foge um pouco às comparações feitas pelos outros autores. Ele declara, ao analisar o conto “O cobrador”, que o clima que aí domina “[...] não é o desencanto dos filmes de Bogart e dos romances de Chandler, mas a crueldade explosiva dos romances negros de Mickey Spillane”<sup>46</sup> (2005, p. 51). A nosso ver, é uma boa comparação, uma vez que Spillane foi um autor norte-americano criticado pelo alto teor de sexo e violência de seus livros.

O artigo de Marcelo Coelho não se restringe a Fonseca. O autor trata do nascimento do romance policial no Brasil, assinalando como o processo de urbanização, aliado ao contexto político ditatorial, favoreceu o surgimento desse gênero. De acordo com ele, o romance policial pode ser aceito como literatura, porque, “a partir dos anos 80, se operou um relativo relaxamento dos critérios de julgamento estético” (2005, p. 47)<sup>47</sup>. Ao abordar o tema da violência, Coelho ressalta que Fonseca é “o mais influente dessa literatura da violência hoje em voga” (2005, p. 48)<sup>48</sup>. A obra de Fonseca, segundo o autor, reproduz, mais do que critica, o embate entre a civilização e a barbárie.

Outro autor que não se restringe a Fonseca, mas o aborda em seus escritos, é Manuel da Costa Pinto (2005) que, no artigo “Panorama de la prose brésilienne”, trata do processo de urbanização da literatura brasileira e da mudança dos temas abordados. De acordo com Pinto, a partir da década de 1960, surge uma prosa dominada pelo tema da marginalidade e da violência urbanas. Cita como exemplos dessa literatura João Antônio, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan. Ele nos chama atenção para a “fauna de personagens” que, segundo Pinto, estão inseridas na obra de Rubem Fonseca e João Antônio: “vadios, prostitutas, traficantes, bandidos desdentados, tiras, investigadores, ricos pervertidos, mendigos, enfim, pobres diabos de toda espécie, ‘criaturinhas’ [...] errantes na periferia do capitalismo”<sup>49</sup> (2005, p. 39). O destaque conferido a essas personagens confirma nossa afirmação de que a tradução da obra de Fonseca, na França, reforça os estereótipos da violência e da miséria, ligados ao Brasil.

Percebemos, pelos textos acima examinados, que a abordagem da obra de Rubem Fonseca na França caracteriza-se, de modo geral, como “domesticadora”, tomando-se de empréstimo, aqui, o termo de Venuti. Rubem Fonseca é comparado a autores conhecidos na

<sup>46</sup> [...] *n'est pas le désenchantement des films de Bogart et des romans de Chandler, mais la cruauté explosive des polars de Mickey Spillane.*

<sup>47</sup> *A partir des années quatre-vingt s'est opéré un relatif relâchement des critères du jugement esthétique.*

<sup>48</sup> *le plus influent de cette littérature de la violence aujourd'hui en vogue.*

<sup>49</sup> *Voyous, prostituées, trafiquants, bandits édentés, flics, enquêteurs, riches pervers, mendiants, enfin, pauvres diables de toutes sortes, 'petites créatures' [...], vagabonds à la périphérie du capitalisme.*

cultura receptora: Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Ellroy, Mickey Spillane. Fica distante a autonomia da literatura brasileira. Essa conclusão, por sinal, vai ao encontro dos estudos de Torres (2001, 2008) em relação à maneira pela qual a França tratou e trata a nossa literatura.

São as resenhas, em geral, que tratam, especificamente, de Fonseca. Os artigos de Coelho e Pinto, acima discutidos, por exemplo, não se restringem ao estudo do autor. Os comentários, em geral, abordam a ligação de Fonseca ao gênero policial, excluindo-se outros valores estéticos observados em suas obras.

Foge um pouco à regra o artigo de Noelle Lorient. Em texto publicado no ano do lançamento de *A grande arte* na França, apesar de não dar continuidade às suas ideias, Lorient ressalta que, embora a obra em estudo se enquadre no romance negro, “a investigação é, aqui, somente um fio condutor frágil, pois o próprio ‘caro mestre’ seria incapaz de apostar em sua própria inocência”<sup>50</sup> (1986<sup>51</sup>). O texto de Gérard de Cortanze (1979), “Le Brésil sans folklore”, também destaca-se nesse sentido. O autor sustenta que os vários pontos de vista das investigações dos romances de Fonseca põem sempre à prova a descoberta da verdade dos fatos, isto é, levam-nos a questionar se é possível ter acesso aos fatos, tais quais ocorreram.

Esse também é o foco do estudo de Vera Lúcia Follain Figueiredo, publicado no Brasil. A autora, referindo-se, especificamente, ao romance *A grande arte*, alega: “o processo de desvendamento dos crimes se confunde com o próprio fazer literário, porque o resultado final da investigação é produto do diálogo entre diversos textos, não só coletados como também interpretados e criados pelo “narrador/autor” (1984<sup>52</sup>). E, finalmente, não se chega ao infrator, uma vez que pouco importa quem cometeu o crime.

Nesse diálogo entre os diversos textos, apontado não somente por Figueiredo, observamos a heterogeneidade da língua, o que, por sinal, é característica de todo romance:

A estratificação interna de qualquer língua nacional única em dialetos sociais, comportamento característico do grupo, jargões profissionais, linguagens genéricas, as línguas de gerações e faixas etárias, línguas tendenciosas, línguas das autoridades, de vários círculos e de modas efêmeras, as línguas que servem as específicas finalidades sociopolíticas do dia, até mesmo da hora (cada dia tem o seu próprio slogan, o seu próprio vocabulário, suas ênfases próprias) – esta estratificação interna presente em todas as línguas em qualquer momento de sua existência histórica é um

---

<sup>50</sup> *L'enquête n'est ici qu'un fil conducteur fragile, puisque le “cher maître” lui-même serait incapable de parier sur sa propre innocence.*

<sup>51</sup> Texto adquirido pelo serviço de Comutação Bibliográfica (COMUT) da UFG, sem numeração de páginas.

<sup>52</sup> Texto disponível em formato eletrônico, como indicado nas referências, sem numeração de páginas.

pré-requisito indispensável para o romance como gênero (BAKHTIN, 1992, p. 262-263)<sup>53</sup>.

Dessa heterogeneidade, interessam-nos, para os fins deste trabalho, os recursos utilizados para que seja criada a ilusão de oralidade na escrita, no original e na tradução, incluindo-se, aí, as relações entre esses recursos e as variedades socioculturais da língua, como já anunciado. Para tanto, trataremos, no próximo capítulo, dos traços da oralidade no texto escrito, da relação entre oralidade, urbanidade e violência, assim como de oralidade e tradução.

---

<sup>53</sup> *The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific sociopolitical purposes of the day, even of the hour (each day has its own slogan, its own vocabulary, its own emphases) - this internal stratification present in every language at any given moment of this historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre.*

## 2. ORALIDADE E TRADUÇÃO

Marie-Hélène Torres realizou “uma espécie de balanço da literatura brasileira traduzida em francês em todo o século XX”, apresentando, entre as suas conclusões, a “resistência à informalidade, principalmente em matéria de oralidade”, no que concerne “à verbalização do Brasil literário nas traduções francesas” (2008, p. 33). A estudiosa cita, como primeiro exemplo, a obra de José de Alencar, cujas traduções francesas de 1902, 1928, 1947 e 1985 vão de encontro ao projeto do autor de abandono do estilo clássico. Sustenta Torres: “As estratégias dos tradutores visam a evitar a oralidade dando-lhe características escritas e formais” (2008, p. 33). Referindo-se às traduções de *O Guarani*, realizadas por Xavier de Ricard (a de 1902) e por Vasco de Lacerda (a de 1947), Torres esclarece: “os dois tradutores usam o ‘passé simple’ nos diálogos dos indígenas, apesar dos indícios deixados pelo narrador dentro do próprio texto (‘Le vocabulaire de Péri est simple tel le balbutiement d’un enfant’)” (2008, p. 34).

A estudiosa menciona, também, as traduções de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, publicadas em 1965 e 1995, assim como as de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicadas em 1979 e 1996, afirmando que “foram escritas num francês acadêmico ou em *bom francês*” (2008, p. 34, grifo da autora). Torres acrescenta:

Essas traduções pasteurizam os textos ao aniquilar o modelo oral original (regionalismos, neologismos, sintaxe, agramaticalidade, ritmo, sonoridade), com o intuito de respeitar as normas gramaticais francesas em vigor. Essas traduções refletem, ao inverso dos projetos sobre a língua dos textos brasileiros, uma naturalização efetiva da língua e da cultura brasileiras nas quais a transgressão criativa da linguagem não penetra a rigidez da língua francesa. Descaracterizando o *genius loci*, as traduções se tornam transparentes, como escritas em francês, cujo registro popular do “falar do povo” se metamorfoseia numa língua traduzida culta (2008, p. 34).

Essas conclusões corroboram as teorizações de Antoine Berman sobre a tradução da prosa literária. O teórico afirma que todo tradutor está exposto ao inevitável jogo das forças deformadoras (2007, p. 45). Assinala, ainda, que as deformações resultantes do processo tradutório são mais acentuadas, quando, subjacente a esse processo, percebe-se a concepção do ato de traduzir como uma restituição embelezadora do sentido. Cabe esclarecer que Berman prega a “tradução da letra” (2007, p. 121-122), que podemos resumir como uma tradução que deve dar a impressão de ser literal, que deve trazer o sistema global das inversões, rejeições e deslocamentos do original onde a língua, para a qual se traduz, o permite, nos seus pontos não-normatizados.

Berman (2007, p. 48-62) relaciona treze tendências deformadoras: 1) a racionalização: resultado da busca da ordem linear do discurso; 2) a clarificação: resultado da explicitação das indefinições do texto; 3) o alongamento: resultado das explicações; 4) o enobrecimento: resultado da tentativa de produção de textos belos; 5) o empobrecimento qualitativo: resultado do emprego de termos, expressões e modos de dizer que não têm a riqueza sonora, significante ou icônica dos correspondentes no original; 6) o empobrecimento quantitativo: resultado do desrespeito à proliferação de significantes e de cadeias sintáticas de significantes; 7) a homogeneização: resultado da unificação, em todos os planos, do tecido do original; 8) a destruição dos ritmos: resultado, sobretudo, do alongamento e da racionalização; 9) a destruição das redes significantes subjacentes: resultado da desconsideração pelo texto subjacente, que traz significantes chave que se encadeiam; 10) a destruição dos sistematismos: resultado da não observância dos tipos de frases e de construções utilizados; 11) a destruição ou exotização das redes de línguas vernaculares: resultado do apagamento de segmentos próprios do idioma, ou substituição por línguas vernaculares da cultura receptora; 12) destruição das locuções: resultado da tradução de modos de dizer por seus equivalentes, que revelam imagens da cultura receptora; 13) o apagamento das superposições de línguas: resultado da negligência em relação à diversidade linguística, tanto no que se refere a diferentes idiomas, quanto a variações dentro de um mesmo idioma.

Nem todas essas tendências estão diretamente ligadas à oralidade. Lembramos que Berman deseja chegar à “tradução da letra”: “*Procurar-e-encontrar o não-normatizado da língua materna para introduzir a língua estrangeira e seu dizer*” (2007, p. 122, grifos do autor). Mas, na sua sistemática da deformação, a não observância da oralidade está incluída na homogeneização do texto traduzido (a 7ª tendência). Por sinal, para Berman, a homogeneização é resultante de todas as outras tendências deformadoras. Veremos, no próximo capítulo, que, em alguns casos, as outras tendências estarão envolvidas, no decorrer da análise da oralidade.

As considerações de Torres e Berman contribuíram para a definição do objetivo do nosso estudo, o exame da oralidade na tradução francesa de *A grande arte*, como anunciado, uma vez que o emprego de recursos que visam a obter a ilusão da oralidade na escrita é percebido tanto no discurso do narrador, quanto nas falas das personagens. Dino Preti, aliás, ao tratar dos marcadores conversacionais adotados pelo narrador-personagem, cita Fonseca como ilustração de autor que utiliza essa técnica narrativa com intensidade:

Os marcadores conversacionais, na voz narrativa de primeira pessoa (*o narrador-personagem*), constituem um recurso que não é novidade dos contemporâneos (até Machado de Assis os emprega), mas que foi usado intensamente por escritores como João Antônio, Rubem Fonseca, para criar a ilusão do relato falado [...] (1998, p. 90, grifo do autor).

Hudinilson Urbano, no livro *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*, elege a oralidade da obra do escritor como objeto do seu estudo ao propor “reflexões sobre a linguagem literária de Rubem Fonseca” (2000, p. 13). Apesar de concentrar suas análises somente nos contos de Fonseca, suas observações são profícuas para nosso estudo. Cabe, por fim, mencionar, lembrando que a adoção de vocábulos obscenos constitui traço da oralidade, que Mandrake, o detetive que Fonseca retrata em *A grande arte*, diante dos fatos que presencia do ambiente hodierno, vivo e sem máscaras, vê, nas palavras obscenas, “pomposidade venturosa e festiva” (A.G.A., p. 69).

## 2.1 Oralidade, urbanidade, violência

No artigo intitulado “Vallès et le français non conventionnel”, Luciana Alocco-Bianco analisa a linguagem empregada pelo escritor francês Jules Vallès, cujas obras foram publicadas na segunda metade do século XIX. A estudiosa afirma que o autor “está em busca de uma verdade que se identifica com a atualidade, com a denúncia da injustiça social e que deve, inevitavelmente, passar por uma linguagem ‘crua e cruel’, por uma linguagem autêntica, não institucionalizada e banida pela sociedade culta”<sup>54</sup> (1992, p. 118). O mesmo poderia ser dito sobre Fonseca, cuja linguagem é também crua e cruel. Sendo crua, essa linguagem está em sua forma bruta, bastante trabalhada para parecer não-trabalhada, viva, a “língua trissulca e purulenta”, diria Mário de Andrade<sup>55</sup> (2002, p. 33). Assim como a cidade e as personagens que essa linguagem representa, ela é linguagem-ferida-ardendo, linguagem-flagrante: “do latim: *flagrans, flagrantis*, significando ‘ardente’, ‘que está ardendo’”<sup>56</sup> (A.G.A., p. 33).

<sup>54</sup> [...] *est à la quête d'une vérité qui s'identifie à l'actualité, à la dénonciation de l'injustice sociale et qui doit forcément passer par un langage 'cru et cruel', par un langage authentique, non institutionnalisé et banni par la société cultivée.*

<sup>55</sup> Retirado da poesia “O cortejo”: “Pauliceia – a grande boca de mil dentes; / e os jorros dentre a língua trissulca / de pus e de mais pus de distinção... / Giram homens fracos, baixos, magros... / Serpentinhas de entes frementes a se desenrolar...”. Pretendemos, aí, fazer uma associação entre a literatura violenta de Fonseca e a urbanidade, já que Andrade se refere à cidade de São Paulo.

<sup>56</sup> Trata-se da explicação do termo, dada à cliente Lilibeth, pelo detetive Mandrake, ao informá-la sobre as ações que poderiam constituir um flagrante. Ele quer convencê-la a não denunciar o marido por adultério. Pretendemos, aí, fazer uma associação entre o delito, tratado na obra de Fonseca, e a linguagem por ele usada, que é a própria violência apresentada, registrada no momento em que se produz.

É a linguagem que Fonseca escolhe para retratar “de maneira brutal a vida do crime e da prostituição”, agredindo “o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos”, conforme sustenta Candido (1989, p. 211). O crítico considera o autor um dos propulsores do que ele denomina o “realismo feroz”, uma “espécie de ultra-realismo sem preconceitos” (1989, p. 211).

Pinto, por sua vez, no já mencionado artigo “Panorama de la prose brésilienne”, chama essa literatura, característica, segundo ele, dos anos 70, de “realismo urbano” (2005, p. 41). O autor discorre sobre a urbanização do imaginário da literatura brasileira, que passa a se impregnar pelos temas da marginalidade e da violência urbanas, destacando Fonseca entre os seus representantes. É interessante observar que essa temática é explicitada na obra em estudo, quando, por exemplo, a personagem Mandrake afirma: “Durante toda a viagem fui pensando na crueldade da vida urbana, tentando me convencer de que as cidades do interior eram mais humanas” (A.G.A., p. 87). Mandrake refere-se à indiferença das pessoas na cidade, diante dos gritos “desagradáveis, inquietantes, amedrontadores” de uma mulher, no meio da noite, que não foi socorrida por ninguém. Ele faz uma comparação com Pouso Alto, cidade do interior que ele visitaria. Entretanto, chegando a Pouso Alto, viu uma cena em que um ganso devora uma rã, concluindo que “a violência está em toda parte” (A.G.A., p. 94).

Em “A cidade de Rubem Fonseca”, Elizabeth Lowe (1978, p. 53) também liga a obra de Fonseca à urbanidade, qualificando-a, desta vez, como “realismo superficial”. Acreditamos que ela o qualifica como superficial no sentido de possibilitar abordagens e reflexões outras, que não somente as que se enraízam na realidade. Esse espaço real de Fonseca se abre para questionamentos metafísicos e até estéticos. Encontram-se, em discussão, os problemas da urbanidade, da contemporaneidade, do fazer literário, os questionamentos sobre a verdade e a linguagem. Ainda segundo Lowe (1978, p.53), “Fonseca documenta a paisagem urbana do Brasil em transformação, em um idioma próprio para inquietações contemporâneas”.

A correspondência entre linguagem e tema, na literatura de Fonseca, é igualmente observada por Maretti, em sua Dissertação de Mestrado intitulada *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Segundo a autora, a violência é o “elemento constitutivo e caracterizador da quase totalidade” dos textos de Fonseca e é a linguagem que a “institui e revela” (1986, p. 65).

Ilustrativo dessa escrita violenta do autor em estudo é também o texto de Figueiredo que, pelo próprio título, já a denuncia: “A palavra como arma”. A autora alega que, na obra de Rubem Fonseca, “[n]ão se fala da violência, mas se fala a violência” (1984), o que nos remete novamente a sua linguagem-flagrante.

Essa fala violenta, que nos dá uma “notícia crua da vida” (CANDIDO, 1989, p. 211), é marcada por traços de oralidade. Em *A grande arte*, na representação das personagens desse submundo do crime e da prostituição, são empregados palavrões, como se observa em: “Estou na dúvida se mando você à merda ou mando enfiar o talão de cheques no cu” (A.G.A., p. 46). É forte também a presença de um discurso escatológico, como este: “No banheiro sentou-se no bidê, sentindo expandir-se do seu pênis um cheiro de terra subterrânea úmida que nunca recebeu a luz do sol, e fechou os olhos” (A.G.A., p. 211). O estilo informal, impregnado de gírias e expressões cristalizadas, igualmente confere a ilusão de oralidade à obra, como se nota no seguinte fragmento, que traz o vocábulo “trombadinha”, ao referir-se a criminosos e marginais infantis: “Mateus não incluía nesse elenco [...] os trombadinhas [...]” (A.G.A., p. 240). Mostramos, a seguir, uma passagem em que está incluída a expressão cristalizada “entregar a rapadura”: “Não acredito que ele vá entregar a rapadura sem mais nem menos” (A.G.A., p. 289). Do ponto da organização textual e interacional, uma das marcas da oralidade é a repetição, que se evidencia em: “Não, não, nada de categorias rígidas” (A.G.A., p. 200). Por fim, merece destaque a troca do pronome oblíquo átono, pelo pronome pessoal do caso reto, fenômeno recorrente na língua falada: “Minha amiga, que levou ele lá em casa” (A.G.A., p. 12).

Essas citações, assim como as demais, que serão incluídas neste capítulo, como ilustração de traços da oralidade na obra em estudo, serão analisadas no terceiro capítulo, em que será examinada a maneira pela qual Philippe Billé as traduziu. Buscaremos verificar se houve, ou se não houve, a homogeneização do texto traduzido, retomando, aqui, uma das tendências deformadoras da tradução, de acordo com Berman. Essa análise é relevante, uma vez que esse “realismo feroz”, que tem, como uma de suas características, a oralidade ligada à violência urbana, contribuiu para a diversificação da imagem da literatura brasileira, junto aos franceses, como já discutido.

Antes da análise, contudo, apresentaremos os recursos normalmente empregados por autores e tradutores para criar a ilusão de oralidade no texto escrito, retomando os traços mencionados nos exemplos acima transcritos. Essa discussão servirá de base para o cotejo, que será realizado no próximo capítulo, entre o texto de Fonseca e a tradução feita por Billé.

## **2.2 Traços de oralidade no português e no francês**

Em “Oralidade e narração literária”, Dino Preti (1998, p. 83) alega que “a língua falada não é ‘desorganizada’ como se costumava afirmar, ela tem uma gramática própria que

os falantes aprendem no uso diário e cujas categorias de análise diferem da gramática da língua escrita”. Logo adiante, ele introduz um comentário sobre a literatura e esclarece: “É possível fazer chegar ao leitor a ilusão de uma realidade oral, desde que tal atitude decorra de um hábil processo de elaboração, privilégio do texto literário” (1998, p. 84). Trataremos, aqui, dessa gramática própria dos falantes e desse processo de elaboração, uma vez que tanto os autores quanto os tradutores recorrem a eles quando pretendem produzir efeitos de oralidade em seus textos. Considerando-se o objetivo deste trabalho, abordaremos alguns recursos que podem ser adotados, tanto na língua portuguesa quanto na francesa, assim como outros específicos do francês.

No estudo acima mencionado, Preti esclarece que a ilusão de oralidade pode ser criada em três níveis: na organização textual e interacional da fala, na sintaxe e no léxico. Quanto ao primeiro nível, o teórico relaciona os seguintes recursos: “marcadores conversacionais, repetições e paráfrases, parentéticas, sobreposições, anacolutos, hesitações, correções, frequência de construções impessoais de fundo atenuador, etc” (1998, p. 83). O autor, recorrendo a Marcuschi (apud PRETI, 1998, p. 90), traz os seguintes exemplos de marcadores conversacionais: “bom, pois é, então, daí então, veja, certo, bem, eu acho”, que são definidos como:

[v]ocábulo ou expressões fixas e estereotipadas, que podem ser desprovidos de seu conteúdo semântico e de função sintática, e que permitem ao falante tomar e iniciar o turno, mantê-lo e encerrá-lo, bem como envolver os parceiros na conversação. São elementos típicos da fala, que funcionam como articuladores das unidades cognitivo-informativas do texto e como elementos orientadores da interação (LEITE; PERUCHI, 2003b, p. 268).

A título de ilustração de um marcador conversacional na obra em estudo, trazemos a citação a seguir, em que o emprego do vocábulo “hein” serve para chamar a atenção do interlocutor: “Está subindo na vida, hein Nariz?” (A.G.A., p. 59).

Galembeck (2003<sup>57</sup>) trata de alguns dos outros recursos elencados por Preti. O autor menciona-os ao discutir os processos de construção do texto falado “por reativação (ou reconstrução)” ou “por desativação (descontinuação)”. Segundo ele, a fim de reiterar ou reforçar os assuntos do texto, são adotadas a repetição, que implica a recorrência de expressões, e a paráfrase, que remete à recorrência de conteúdo. Trata-se de manifestações do processo de construção por reativação, no qual ele inclui, ainda, as correções. Quanto à construção por desativação, Galembeck sustenta que a ruptura na elaboração do texto é

---

<sup>57</sup> Texto disponível em formato eletrônico, como indicado nas referências, sem numeração de páginas.

assinalada por: abandono do tópico em andamento, digressão, parênteses, interrupções, pausas, hesitações, inserção de elementos discursivos, anacolutos.

Apresentamos esta passagem da obra em estudo, em que consta a paráfrase para “filé a cavalo”: “Pacientemente, pedi filé a cavalo, isto é, com dois ovos, e o garçom, fingindo não entender, perguntou se era um ‘filé montado’. ‘Montado’, eu disse” (A.G.A., p. 99). Percebemos, aí, também, a repetição de “montado” o que, entretanto, é uma exigência da língua portuguesa para as respostas, ou seja, a retomada do verbo utilizado na pergunta. Exemplos dos outros recursos mencionados serão vistos posteriormente.

Quanto ao segundo nível indicado por Preti, o da sintaxe, o autor, novamente recorrendo a Marcuschi (PRETI, 1998, p. 83, grifo do autor), menciona as seguintes estratégias: “a predominância de períodos curtos, justaposição, frases incompletas (*frases mínimas*, suficientes para a compreensão do falante e que se interrompem quando isso acontece), baixa ocorrência de subordinação, anacolutos”. O seguinte fragmento, extraído de *A grande arte*, é bastante ilustrativo da tentativa de obtenção da ilusão da oralidade do ponto de vista sintático: “Você devia ir ao programa do Chacrinha. / Já fui! / Fon! Fon! / Buzinada? Eu? Já vi que você não entende de música” (A.G.A., p. 248). Preti (1998, p. 83) cita um estudo de Chafe, afirmando que as estruturas sintáticas “não ultrapassariam sete palavras e dois segundos de duração”.

O terceiro nível em que se pode criar a ilusão de oralidade no texto escrito é o do léxico, em que se observa “o uso, cada vez mais generalizado do vocabulário gírio, mas também dos vocábulos obscenos e injuriosos, como elementos constantes da linguagem afetiva do falante” (PRETI, 1998, p. 83). O estudioso, em outro artigo, intitulado “A língua falada e o diálogo literário”, afirma que é difícil reproduzir, no texto escrito, todas as interrupções, a sobreposição de vozes, as tomadas de turno do texto oral e que, por isso, o léxico acaba sendo “o melhor indicador dos registros nas falas” (PRETI, 2003b, p. 258).

Pela razão acima exposta, trataremos desse nível com mais detalhes. O fato de esses vocábulos serem de difícil tradução, também nos leva a discuti-los mais demoradamente. Sustenta Antoine (2004, p. 11), em “Argots et langue familière: quelle représentation en lexicographie bilingue?”, que, não só a gíria, mas a linguagem familiar em geral constitui um objeto e também um obstáculo para a tradução.

A gíria, como um conjunto de léxicos específicos, foi definida por Antoine como um jogo frequente

sobre e com as palavras, as sonoridades, os sentidos, daí sua função lúdica, que duplica, muitas vezes, suas outras funções e permite, frequentemente, abordar assuntos ou noções tabus, de maneira indireta, mais ou menos pudica, mais ou menos figurada, mais ou menos camuflada<sup>58</sup> (2004, p. 11).

Muitas gírias se disseminam, transformando-se em gíria comum. Outras mantêm seu caráter secreto, por pertencerem a um grupo restrito. Nesse caso, seu emprego pode dificultar a conversação entre os falantes, o que, geralmente, constitui a intenção de quem a utiliza. Dessa forma, coloca-se o interlocutor à margem do que se diz.

O desconforto do interlocutor, gerado pela incompreensão da comunicação, pode ocorrer, também, diante de vocabulário próprio de um grupo de profissionais, o que se denomina “jargão”. No romance em análise, o leitor se sente, por vezes, excluído, quando Mandrake ou Wexler, o advogado que é sócio de Mandrake, adotam o jargão de detetives e investigadores, ou quando aquele utiliza gírias muito específicas. Mas, cumpre assinalar, é Mandrake quem se sente traído pela própria linguagem que emprega, ao conversar com o médico, que afirma que sua namorada foi “seviciada” (A.G.A., p. 94). Apesar de sempre utilizar termos ligados à profissão de advogado criminalista, o detetive considerou o médico muito frio e objetivo por usar um termo de sua profissão, sentindo na pele a ausência de sentimento perceptível nas palavras técnicas.

Em “A gíria na língua falada e na escrita: uma longa história do preconceito social”, Preti liga a gíria ao mundo da marginalidade. Segundo o autor, na Idade Média, a gíria era usada por comerciantes ambulantes e mascates; na Índia, eram os ciganos quem mais empregavam esses termos. Isso resultou em certo preconceito linguístico. Esse preconceito é reforçado, ainda, pelo fato de a gíria constituir “um vocabulário criptológico, possuir condição de código de segurança, o sexo constituir um de seus referentes mais imediatos (vocabulário obsceno), e possuir condição de subpadrão lexical (ligado a classes pobres e menos instruídas)” (2002, p. 247).

As personagens dos livros de Fonseca pertencem, em sua maioria, às classes pobres, menos instruídas, ou ao mundo do crime, verbalizando constantemente vocabulários gírios como veremos no próximo capítulo. Alloco-Bianco (1992, p. 119), no já citado estudo sobre Jules Vallès, afirma que os textos desse escritor francês representam “os miseráveis heroicos e sua linguagem<sup>59</sup>”. Podemos, aqui, estabelecer uma correspondência com as personagens de *A grande arte*, sustentando que se trata, igualmente, de miseráveis, apesar de, na maioria dos

<sup>58</sup> [...] *sur et avec les mots, les sonorités, les sens, d'où sa fonction ludique, qui double très souvent ses autres fonctions et permet fréquemment d'aborder des sujets ou notions tabous de façon indirecte, plus ou moins pudique, plus ou moins imagée, plus ou moins camouflée.*

<sup>59</sup> *les misérables héroïques et leur langage.*

casos, não poderemos qualificá-los como heroicos, a não ser pela capacidade que eles têm de sobreviver: a prostituta, o acrobata desdentado, o assassino de aluguel que sai em busca de uma nova córnea na Cidade de Deus.

É oportuno lembrar que, além da origem marginal (provenientes do submundo) e criminal das personagens, há algo que justifica o emprego que Rubem Fonseca faz da gíria, que diz respeito ao próprio contexto de produção de sua obra. No Brasil, durante o período da Ditadura<sup>60</sup> (de 1964 a 1985), houve a proibição do uso da gíria nos meios de comunicação de massa. Foi, aliás, por essa razão que se proibiu a venda do primeiro livro de contos do autor – *Feliz ano novo* –, o que, por sua vez, acabou servindo para a sua promoção. Preti (2002, p. 252) sustenta que, nesse período, a gíria ganhou força, na condição de tradução da revolta das classes menos favorecidas e, como observamos, essas classes são bem representadas por Fonseca.

Outro motivo que justifica o emprego de vocabulário gírio na obra de Rubem Fonseca, conferindo-lhe verossimilhança, é o espaço em que vivem suas personagens, especificamente de *A grande arte: o Rio de Janeiro*. Recorrendo, novamente, a Preti (2002, p.247), “na época contemporânea o que vem causando espécie é a ampliação considerável do uso da gíria comum, em particular no contexto urbano das grandes cidades”.

A violência, que perpassa a obra de Fonseca, não advém somente das classes desfavorecidas, as personagens do *bas-fond*, mas também da parte rica da cidade, a Zona Sul carioca, tão marginal quanto a Zona Norte. Segundo Figueiredo (1996, p. 89), no artigo “A Cidade e a Geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca”, “o crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos”. Acrescentamos que, assim como a “geografia da violência” de Fonseca confunde as linhas que dividiriam Zona Norte de Zona Sul, a geografia de sua coloquialidade, na qual se incluem as gírias, os palavrões e as expressões cristalizadas, também não possui contornos definidos.

É importante esclarecer que, hoje, o preconceito em relação à gíria pode ser visto como atenuado. Primeiramente, devido à utilização da gíria pela mídia; em segundo lugar,

---

<sup>60</sup> Cabe lembrar que, no Brasil, o nascimento do romance policial data do período da Ditadura. Cortanze (1979) chega a sustentar que o único gênero possível para um país em época ditatorial é o romance policial. A aparição do gênero, portanto, está ligada a momentos políticos marcantes de opressão, perda de liberdade, perda de esperanças, o que mostra o caráter de afrontamento e crítica social desse gênero literário. Afirma Coelho (2005, p. 63): *Ce qui devrait être, théoriquement, une littérature “d’évasion”, de communication facile avec le public, comme le roman policier, finit non seulement par structurer divers projets destinés à créer une fiction réaliste urbaine, plus sérieuse et aboutie artistiquement, mais se tourne aussi vers une réalité marquée par la stagnation, l’incommunicabilité et la fermeture.*

porque muitas pessoas desconhecem a origem gíria do vocabulário que usam. Esse desconhecimento deve-se ao fato de muitas gírias de grupo terem-se tornado gíria comum, ao entrarem em contato com a sociedade e serem divulgadas. Um exemplo citado por Preti (2002, p. 250), para ilustrar a questão, é a palavra “bagunça”, hoje adotada sem muitas restrições.

De acordo com Xatara e Oliveira (2002, p. 272), o mesmo ocorre com as linguagens obscena e erótica, cuja frequência do uso é “a responsável por seu enfraquecimento semântico”. Essa linguagem considerada chula, ao ser incorporada ao léxico geral, torna-se palavra comum. Segundo as autoras, às vezes, a linguagem erótica e o palavrão obsceno confundem-se com a gíria comum. Esclarecem que a linguagem erótica é utilizada por todos os grupos sociais e não emprega termos vulgares e grosseiros, ao passo que o palavrão obsceno é utilizado pela classe de falantes menos cultos, é grosseiro e expressa sentimentos mais do que comunica informações. Acrescentam as autoras que, diferentemente da gíria comum, que é efêmera, a linguagem erótica e o palavrão obsceno mantêm-se relativamente fixos através dos tempos.

Xatara e Oliveira comparam, ainda, a linguagem obscena ao vocabulário “bem-comportado”. Enquanto este

apresenta o espírito liberto de tudo que é inerente ao animal, rejeitando toda referência ao corpo e às suas funções, e aconselha substitutos eufemísticos, com termos neutros e imotivados (*fazer amor*), o vocabulário grosseiro evoca o corpo sob as formas mais pitorescas e cheias de imagens, chegando a animalizar as formas mais concretas da atividade corporal (*trepapar*) (2002, p. 272).

Importa lembrar, no que se refere ao uso de um vocabulário mais distendido na literatura brasileira, que o Modernismo foi um grande movimento divisor de águas. Autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade operaram, por meio de suas obras, uma espécie de “desliterarização”: “quebra de tabus de vocabulário e sintaxe, [...] gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e [...] desarticulação estrutural da narrativa”, conforme Candido (1989, p. 205, grifo do autor). Assim, o seguinte fragmento, extraído de *A grande arte*, “quando um brasileiro mijar, todos mijam” (A.G.A., p. 58) não é mais tão chocante em literatura, porque, já em Manuel Bandeira (1987, p. 95), o gatinho encobria cuidadosamente a mijadinha<sup>61</sup> e descobria de pudores a obra literária.

---

<sup>61</sup> Conforme “Pensão familiar” (BANDEIRA, 1987, p. 95, grifos nossos): “Jardim da pensãozinha burguesa. / Gatos espaçados ao sol. / A tiririca sitia os canteiros chatos. / O sol acaba de crestar as boninas que murcharam. / Os girassóis / amarelo! / resistem. / E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais. // *Um gatinho faz pipi.* /

Essa liberdade linguística, representada dentre outras maneiras pelo emprego do coloquialismo, entretanto, é uma marca que aparece antes mesmo dos autores citados. Preti (2003a, p. 76), por exemplo, defende que o início do registro da coloquialidade em literatura brasileira ocorre com os românticos, influenciados pela “linguagem do dia-a-dia da imprensa”.

Cabe ressaltar que estudiosos da tradução têm examinado o tratamento dado pelo tradutor aos palavrões, à linguagem erótica e aos coloquialismos. John Milton (1994) compara um fragmento de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, à sua tradução em português, feita por Monteiro Lobato e publicada em 1957, assinalando o papel de censor desempenhado pelo tradutor. Milton recorre a Berman e às suas tendências deformadoras, assim como às características, apontadas pelo teórico francês, das traduções tradicionais de romances: elas são, geralmente, etnocêntricas (adaptadas à cultura receptora), hipertextuais (produzem um pastiche do original) e platônicas (restringem-se ao sentido).

Zênia de Faria (1981) analisa a tradução francesa de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, realizada por Henri Gunet e publicada em 1953, mostrando como o tradutor opera uma redução ideológica do texto naturalista, no que se refere aos seguintes elementos constitutivos da obra: a animalidade, o erotismo, a miséria. Faria recorre à teoria geral das transformações, para aceitar, na prática tradutória, modificações que visam a “preservar o nível semântico e estilístico da obra”:

Essas transformações se realizam, em geral, através de reestruturação de frases e/ou parágrafos inteiros, utilização de perífrases para substituir palavra ou noção sem equivalente na língua de chegada, substituição de nomes de personagens e topônimos construídos a partir de termos significativos, etc (1981, p. 63).

Toda modificação que “não reflita totalmente a ideologia veiculada pelo texto original”, no entanto, é vista como “infidelidade”. Importa assinalar que a autora se baseia em Umberto Eco (apud FARIA, 1981, p. 64) para definir ideologia como “a conotação final da totalidade das conotações do signo ou do contexto de signos”.

Importa mencionarmos, ainda, as expressões cristalizadas (ou expressões idiomáticas), como recurso para criar a ilusão de oralidade, no nível lexical, considerando o que assinala Xatara:

---

Com gestos de garçom de restaurant-Palace / *Encobre cuidadosamente a mijadinha*. / Sai vibrando com elegância a patinha direita: / — É a única criatura fina na pensãozinha burguesa”.

Embora essas expressões façam parte sobretudo da linguagem *coloquial* realizada preferencialmente na modalidade *oral*, podem ser encontradas também na modalidade *escrita*. Mas, como que completando um círculo, a língua escrita em questão é a que procura representar o vocabulário da língua falada descontraída, aliás abundantemente retomada por grandes escritores de todos os tempos (1998, p. 38, grifos da autora).

Rios também trata do assunto nos mesmos termos. Sustenta que as expressões idiomáticas “são amplamente utilizadas em nosso cotidiano”, inclusive pelos “renomados escritores literários” (2003, p. 42). A estudiosa cita Roberto Gomes Camacho e os quatro tipos de variação linguística por ele relacionados: a histórica, a geográfica, a social e a estilística, atendo-se à última, que estaria “relacionada à maneira como, em uma atividade verbal, as circunstâncias influenciam no enunciado produzido”. Acrescenta: “Por serem [...] normalmente utilizadas em situações informais ou de média formalidade, o estilo linguístico em que as EIs [expressões idiomáticas] são utilizadas é geralmente informal” (2003, p. 43). Rios esclarece, ainda, não haver “relação entre a variação estilística e as modalidades (oral e escrita) da língua”, sendo possível encontrar o estilo informal em textos orais ou escritos. No que se refere à literatura, sustenta que as expressões idiomáticas são adotadas “para caracterizar ou reproduzir o modo de falar dos personagens” (2003, p. 43).

Ressaltamos que, assim como Antoine (2004) aponta a dificuldade de se traduzir a gíria, Xatara (1998, p. 65) menciona a dificuldade de tradução das expressões idiomáticas.

Esclarecemos que Xatara e Rios empregam o termo “expressão idiomática”, oferecendo, para o fenômeno, uma definição similar à de Oto Araújo Vale (2001, p. 18) para “expressão cristalizada”: “uma expressão formada por mais de um segmento [...] cujo significado total não pode ser deduzido pelo significado das partes que a compõem”. Concordamos com Vale, quando afirma que expressão idiomática remete “às expressões peculiares a uma língua” e que há expressões “que aparecem com forma muito semelhante em diversas línguas” (2001, p. 1). O autor apresenta, como exemplo, a expressão “lavar as mãos”. Vale acrescenta que o termo “expressão fixa” também não lhe parece adequado, porque leva “a uma concepção de um estado de fixidez ou rigidez que não está necessariamente presente na maioria das expressões” (2001, p. 1). Daí a preferência por “expressão cristalizada”, que adotamos aqui, salvo se nos remetermos a algum autor que emprega “expressão idiomática” em suas citações.

Por fim, discutimos os recursos empregados para a produção de efeitos de oralidade na língua francesa, apresentando, primeiramente, artigos que foram reunidos nos *Actes du colloque: Grammaire des fautes et français non conventionnel*, que tratam do tema. Nem

sempre são os traços de oralidade que são enfocados, mas a linguagem popular ou o estilo informal<sup>62</sup>. Todavia, considerando que este é empregado na literatura para representar a fala das personagens, conforme sustenta Rios (2003, p. 43), consideramos pertinente apresentá-lo aqui.

Começamos com Vigneau-Rouayrenc que denomina códigos os elementos que fazem com que uma escrita seja considerada popular, sustentando, à semelhança de Preti, que o nível familiar da língua obedece a regras. A autora divide esses códigos em morfossintáticos e fonéticos. Quanto aos primeiros, por ordem de frequência, destaca:

[...] a forma *ça* do pronome demonstrativo, a ênfase em forma de antecipação ou, mais frequente, em forma de retomada, o apagamento da primeira parte do morfema da negação, o apagamento do índice de terceira pessoa, o morfema 'que' no início de uma frase curta (VIGNEAU-ROUAYRENC, 1992, p. 141)<sup>63</sup>.

Veremos, nas análises realizadas no terceiro capítulo, como o tradutor de *A grande arte*, Philippe Billé, utiliza esses recursos. Antecipamos alguns exemplos, para fins de ilustração e melhor compreensão do fenômeno. Observamos a escolha da forma abreviada do pronome demonstrativo *cela* (*ça*), em: *Tu as connu ça, le cha-cha-cha?* (D.G.A., p. 253<sup>64</sup>). Percebemos, por sinal, que, nesse caso, o *ça* aparece como ênfase em forma de antecipação do que vem na sequência: a dança cubana. Mas, o pronome *ça* aparece também como ênfase em forma de retomada, recuperando o que foi mencionado anteriormente, como no segmento: *Ça je le savais déjà* (D.G.A., p. 99). O apagamento da partícula *ne*, na restrição *ne que* (a exemplo do que ocorre com a negação *ne pas*, *ne plus*), assim como o apagamento do índice de terceira pessoa (*il*), aparecem em: *Y a que des cinglés dans ce coin* (D.G.A., p. 20). Por fim, identificamos o morfema *que* no início de uma frase curta, em: *Que les rideaux aillent chier* (D.G.A., p. 95). Esses segmentos servem para ilustrar alguns traços de oralidade na tradução francesa em estudo.

A respeito dos códigos fonéticos mais frequentes do francês popular, Vigneau-Rouayrenc destaca as formas abreviadas do pronome reto de segunda pessoa e do pronome relativo *qui*. Assim, a vogal *u* é suprimida do pronome *tu*, sendo substituída pelo apóstrofo,

<sup>62</sup> Retomaremos, no terceiro capítulo, a relação entre as modalidades oral e escrita da língua e as demais variedades, recorrendo a Urbano (2000).

<sup>63</sup>[...] *la forme ça du pronom démonstratif, l'emphase sous la forme de l'anticipation ou moins souvent de la reprise, l'effacement de la première partie du morphème de la négation, l'effacement de l'indice de troisième personne, le morphème 'que' en tête d'une incise.*

<sup>64</sup> Nas citações extraídas de *Du grand art*, constantes deste capítulo, só serão mencionados a sigla D.G.A. e o número da página, que remeterá à tradução francesa da obra em estudo, publicada em 1986, conforme referências finais.

resultando em *t'*; o pronome relativo *qui* perde a vogal *i* que, igualmente, é substituída pelo apóstrofo, resultando em *qu'*. Na leitura de *Du grand art*, não foi encontrado um exemplo desses recursos, embora o primeiro seja bastante frequente para marcar a oralidade no texto escrito. Apresentamos, porém, no terceiro capítulo, outras estratégias, que podem ser enquadradas no âmbito dos códigos fonéticos. Esclarecemos que não se trata de transcrições fonéticas para linguistas, mas transcrição ortográfica que busca evidenciar a forma pela qual o vocábulo é pronunciado (HADJAB, 2008/2009, p. 27-47).

Mireille Dereu (1992, p. 125) estuda a obra do escritor Léon Bloy e cita algumas formas utilizadas na literatura francesa, sobretudo do fim do século XIX, que indicam a presença da linguagem popular. São elas: as transcrições de deformações ou os erros de pronúncia, as concordâncias verbais errôneas, as elisões, os neologismos e os vulgarismos. Como podemos notar, trata-se de recursos que não se restringem ao idioma francês.

Entre os traços de oralidade presentes na obra de Bloy, a autora aponta o já mencionado pronome *ça*. Segundo Dereu (1992, p.129), ele constitui “uma apreensão pouco clara do sentido, traço ligado ao imprevisto do discurso oral, mas também a uma estruturação aproximativa do pensamento ou da percepção do real. O pronome neutro *ça*, frequentemente anafórico, estabelece uma aparência de coesão do discurso [...]”<sup>65</sup>, esclarece a autora.

A “gramática de erros” do francês sofreu alterações, ao longo dos séculos. Em estudos feitos com cartas de soldados, entre 1792 e 1795 (LARTHOMAS, 1992), e a escrita dos “mal letrados”, entre 1790 e 1815 (BRANCA-ROSOFF, 1992), nota-se a ausência da partícula de negação *ne*, não somente nas frases negativas, como também nas restritivas. Há, entretanto, outros elementos que denotam um discurso coloquial, que não se manifestam atualmente, como o emprego do pronome relativo *dont* no lugar do conclusivo *donc*. Outro fenômeno é o deslocamento do *pronom complément d’objet direct*, ordem que existia na língua popular e no dialeto falado pelos redatores das cartas. Larthomas (1992, p. 82) transcreve os seguintes exemplos: *Le bonheur de vous aller embrasser* (a forma gramaticalmente correta seria: *Le bonheur d’aller vous embrasser*); *nous venir attaquer* (no lugar de: *venir nous attaquer*); *pour les aller voir* (no lugar de: *pour aller les voir*).

Em “L’âge du français parlé actuel: bilan d’une controverse allemande”, Franz Josef Hausmann (1992) discute cinco elementos do francês falado atual: segmentação ou deslocamento; negação sem a partícula *ne*; ausência do *passé simple*; interrogação sem

---

<sup>65</sup> *une appréhension floue du sens, trait attaché à l’improvisation du discours oral mais aussi à une structuration approximative de la pensée ou de la perception du réel. Le pronom neutre ‘ça’ fréquemment anaphorique établit un semblant de cohésion du discours [...].*

inversão; *on* no sentido de *nous*. O texto de base para as análises comparativas, que atestam se tais estruturas são recentes ou não, é o diário de Jean Héroard, médico de Louis XIII. Esse diário testemunha o francês falado no início do século XVII. Hausmann concluiu que a interrogação com *est-ce que*, a ausência do *passé simple* e a utilização do *on* como sinônimo de *nous* são elementos do francês falado atual.

A utilização do *on* existe há séculos, mas não como sinônimo de *nous*. Não se encontra esse emprego nas primeiras gramáticas. De acordo com Hausmann (1992, p. 359), até o século XIX, esse fenômeno era marginal na “língua falada das classes inferiores”, e inexistente na “língua falada das camadas burguesas e cultas”. Para os primeiros, a forma equivalente era *j’allons* e, para os últimos, a forma padrão *nous allons*. Hausmann ressalta que, no texto de Héroard, que representa a fala de Louis XIII ainda criança, das 300 ocorrências do pronome *on*, nenhuma corresponde a *nous*. Estima-se que, somente no século XIX o francês culto começou a empregar o pronome *on* para essa função plural e inclusiva, e não somente como índice de indeterminação do sujeito ou partícula apassivadora.

É interessante observar, por fim, que, no francês falado da França, mesmo na classe iletrada, não existe o deslocamento do *pronom complément d’objet direct* (doravante PCOD). Já em português, o deslocamento do pronome oblíquo átono (o equivalente para o PCOD e PCOI) é um elemento frequente da oralidade. Em *A grande arte*, lemos: “Não diz pro Mateus que eu dedurei ele (A.G.A., p. 148), e não “eu o dedurei”. Observa-se, então, que, além do deslocamento, há a troca do pronome oblíquo (“o”) pelo pronome reto (“ele”).

Algo semelhante ocorre no francês do Quebec. Segundo Hélène Poulin Mignault<sup>66</sup>, ao utilizar o imperativo, há aqueles que invertem a ordem dos pronomes oblíquos. Assim, em vez de *donne-le-moi* (verbo+PCOD+PCOI), tem-se *donne-me-le* (verbo+PCOI+PCOD). Ademais, como se pode notar, a forma *me* do PCOI que deveria ser *moi* no imperativo, volta a ser *me*, nesse exemplo de coloquialidade.

Os recursos empregados pelos autores e tradutores, para criar a ilusão de oralidade no texto escrito, aqui discutidos, serão retomados na análise, que será feita no próximo capítulo deste trabalho. Realizaremos um cotejo entre segmentos extraídos de *A grande arte* e de sua tradução francesa, a fim de verificar se está presente, no texto de Philippe Billé, a heterogeneidade linguística observada na obra de Fonseca, promovida pelo emprego de

---

<sup>66</sup> Professora aposentada da Université McGill. Comentário feito na ocasião do mini-curso intitulado “Programme de formation à la littérature et à la culture québécoises”, em outubro de 2009, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, promovido pela Associação Internacional de Estudos Quebequenses.

recursos que remetem à modalidade oral da língua que, por sua vez, se caracteriza pelo uso de uma linguagem popular e por situações de informalidade, conforme veremos a seguir.

### 3. A ORALIDADE EM *DU GRAND ART*

Neste capítulo, procederemos a um cotejo entre fragmentos, extraídos do romance em estudo, *A grande arte*, e de sua tradução francesa, *Du grand art*. Foram selecionadas passagens que apresentavam traços de oralidade na escrita, com base nas conceituações discutidas no capítulo anterior. O texto de Rubem Fonseca, em português, serviu-nos de base, uma vez que o objetivo deste trabalho é observar a forma como Philippe Billé, o tradutor, verteu, para o francês, a oralidade ali presente. Algumas citações que trazem marcas de oralidade no texto francês, sem correspondência no português, entretanto, serão, às vezes, transcritas, a fim de mostrar o mecanismo de compensação adotado por Billé.

Consideramos as classificações de Preti (1998) e Vigneau-Rouayrenc (1992) para distribuir os segmentos escolhidos, de acordo com a busca de criação de ilusão de oralidade, nos seguintes níveis: na organização textual e interacional da fala, na sintaxe, no léxico e na fonética. Perceberemos que, na maioria das vezes, uma mesma citação traz mais de uma estratégia que propicia o efeito da oralidade. Nesses casos, exploraremos os demais elementos constantes do segmento em estudo, embora se relacionem a outro nível da análise.

Ressaltamos que a variante popular e a modalidade oral da língua estarão, na maioria das vezes, confundidas, considerando que os traços da primeira são empregados, por autores e tradutores, para a produção de efeitos de oralidade na modalidade escrita da língua. Hudinilson Urbano, ao introduzir sua análise da oralidade presente nos contos de Rubem Fonseca, também antecipa essa mescla:

Embora teoricamente se localizem em perspectivas diversas, na prática, a linguagem popular e a oral apresentam características muito próximas. Com frequência, confundem-se e equivalem-se, sendo difícil um método eficaz que permita analisá-las separadamente de modo sistemático (2000, p. 14).

O estudioso apresenta uma categorização um pouco diferente da apresentada por Camacho (apud RIOS, 2003, p. 43), mencionada na folha 48 deste trabalho. Urbano sustenta que a linguagem tem as seguintes variedades: no tempo (diacrônica); no espaço (geográfica ou diatópica); na hierarquia sociocultural (socioculturais ou diastráticas, incluindo-se, pelo menos, a culta e a popular); na situação de comunicação (situacionais ou diafásicas, incluindo-se, pelo menos, a formal e a informal), e na forma de realização (modalidades oral e escrita). Na sequência, o autor destaca que “[há] uma relação entre variedades socioculturais e

as modalidades devido à proximidade entre linguagem culta e modalidade escrita, linguagem popular e modalidade falada” (URBANO, 2000, p. 13).

Esclarecemos, por fim, que transcrevemos as citações, tais quais se encontram nos respectivos textos, inclusive no que se refere à pontuação. Observamos que, no original, todas as falas de personagens são marcadas por aspas (no início e no fim de cada fala), ao passo que, na tradução, as aspas abrem e fecham o diálogo como um todo. Assim, a primeira fala do diálogo virá precedida de aspas e, a segunda, terá um travessão. A última fala, inserida nesse mesmo diálogo, será fechada por aspas.

### 3.1 Organização textual e interacional da fala

Seguindo Preti (1998), apresentaremos, primeiramente, fragmentos em que constam marcadores conversacionais. Como já mencionado, trata-se de vocábulos, dos quais se pode desprezar o conteúdo semântico e a função sintática, em relação ao seu papel na orientação da interação (LEITE; PERUCHI 2003b, p. 268). No primeiro exemplo, encontra-se o marcador “bem”:

<p>“O que esse Francês foi fazer na sua casa?” Esperamos. “Bem...” Esperamos. “Bem, eu sou massagista.” Pausa. “Formada, registrada. [...]” (p. 13<sup>67</sup>)</p>	<p>– <i>Qu'est-ce que ce Français était allé faire chez vous? »</i> <i>Nous attendîmes.</i> <i>« Eh bien... »</i> <i>Nous attendîmes.</i> <i>« Eh bien, je suis masseuse. (Pause.) Qualifiée, déclarée. [...] »</i> (p. 13)</p>
--	---

Trata-se de uma conversa entre a prostituta Gisela e o detetive advogado Mandrake. Ela tenta contratá-lo para defendê-la, já que ela possui o video-cassete de Mitry e está com medo de devolver. Pode-se também pensar que ela pretende chantagear Mitry, uma vez que a leitura da obra permite essa ambiguidade.

Percebemos que o marcador conversacional “bem” é repetido, assim como a informação “Esperamos”, o que nos remete a outro traço de oralidade, a repetição. Observamos, também, que a interrupção na fala da personagem é explicitada por “Pausa”, como num texto teatral, o que é uma outra marca da heterogeneidade do texto de Fonseca.

<sup>67</sup> Neste capítulo, em que é feito cotejo entre original e tradução, só serão mencionadas as páginas de *A grande arte*, referentes à 12ª edição, de 2000, quando a citação for em português; e as páginas de *Du grand art*, referentes à primeira edição da tradução, de 1986, quando a citação for em francês.

Notamos, na tradução, o marcador conversacional *Eh bien*, assim como o recurso da repetição. Ademais, a interrupção da fala foi igualmente explicitada: (*Pause*). Destacamos, ainda, que a coloquialidade, observada na pergunta “O que esse Francês foi fazer na sua casa?”, pode ser observada também no texto francês, pelo emprego do *est-ce que*, na interrogação.

A seguir, apresentamos uma fala de um diálogo entre o policial Raul e o criminoso Nariz de Ferro:

"Está subindo na vida, hein Nariz?", dissera Raul. (p. 59)	« <i>Tu creuses ton trou, hein Nez-de-Fer?</i> » avait dit Raul. (p. 58)
--	--

Encontramos o marcador conversacional *hein*, com seu correspondente idêntico no francês. Marcando a oralidade, temos também, em português, o uso da expressão cristalizada “subir na vida”, conjugado ao chamamento pelo primeiro nome somente (Nariz em vez de Nariz de Ferro). O grau de intimidade, no caso, entre as personagens, favorece o emprego de traços de coloquialidade (PRETI, 2003a, p. 41). Em francês, apesar de a impressão de intimidade ser reduzida, o nível coloquial se mantém pelo uso da expressão cristalizada *creuser le trou* que, segundo o dicionário *Petit Robert* (2009<sup>68</sup>), significa *réussir dans la vie*.

Novamente, vemos o marcador “hein”, tanto no original, quanto na tradução, nesta citação:

“Sou o Roberto.” “Demorou, hein?” (p. 247)	« <i>Je suis Roberto.</i> – <i>Tu as mis le temps, hein?</i> » (p. 244)
---	--

Desta vez, o marcador conversacional está inserido num diálogo entre a prostituta Aurora e o assassino de aluguel Camilo Fuentes, que usava o nome falso “Roberto”. Ele havia visitado Aurora para ter um álibi, caso a polícia viesse a interrogá-lo sobre sua presença no prédio em que se encontrava com Nariz de Ferro. As frases curtas constituem também traços de oralidade presentes nesse segmento.

Por fim, apresentamos o marcador conversacional “pois é”, na fala da personagem Mandrake:

Quando saí, Bebel havia ido embora. [...] Elizabeth veio e deitou sobre meu púbis. [...] deixou-se ficar, de	<i>Quand je ressortis, Bebel était partie. [...] Elizabeth vint se coucher sur mon pubis. [...] elle resta là,</i>
--	--

<sup>68</sup> Todas as citações retiradas do dicionário *Petit Robert* pertencem a seu formato eletrônico e, por isso, não possuem paginação.

vez em quando piscando, com sono. “Pois é”, eu disse. (p. 294)	<i>clignant des yeux de temps à autre, somnolente.</i> « <i>C'est comme ça</i> », dis-je. (p. 290)
---	---

Na tradução, nesse caso, não foi inserido um marcador conversacional. No entanto, a ilusão de oralidade fica garantida com a informalidade do segmento *c'est comme ça*<sup>69</sup>. Devemos ressaltar o emprego do vocábulo “púbis”, com seu correspondente *pubis*, no francês, ilustrando a linguagem erótica presente até mesmo na voz narrativa, o que pode ser considerado natural, em se tratando de um narrador personagem.

Traço mencionado por Preti, cuja ocorrência é constante na obra em estudo, é o recurso da repetição, que foi antecipado acima. Vejamos mais um exemplo:

“Quando o senhor quer começar?” “Hoje à tarde.” “Hoje à tarde? Eu –” “Hoje à tarde.” “Está bem. Deixa eu tomar nota do seu endereço.” (p. 185)	– <i>Quand voulez-vous commencer?</i> – <i>Cet après-midi.</i> – <i>Cet après-midi? Je...</i> – <i>Cet après-midi.</i> – <i>D'accord. Laissez-moi noter votre adresse.</i> (p. 183)
---	---

A personagem Lima Prado agenda horário para o início de suas aulas de natação. Nota-se a repetição no original e na tradução, conferindo ênfase e coesão ao discurso. Muitas vezes, notamos esse recurso nas frases curtas, como no exemplo anterior e neste:

“Eu fico pensando na moça.” “Que moça? Que moça?” “A moça que está vendendo a córnea. [...]” (p. 227)	– <i>Je pense à cette fille.</i> – <i>Cette fille? Quelle fille?</i> – <i>La fille qui vend une cornée [...]</i> (p. 224)
---	---

Nesse segmento, Fuentes conversa com sua namorada, a ex-prostituta Míriam, a respeito da moça que está disposta a ficar cega de um olho, para obter o dinheiro de que precisa. Trata-se de uma passagem ilustrativa de uma problemática exposta, por Fonseca, na obra em estudo: a do corpo como mercadoria, seja de prostituição, seja como peça desmontável e vendável. Podemos notar que a repetição, acompanhada das frases curtas, confere um ritmo especial ao texto, o que pode ser observado também na tradução. Isso nos permite afirmar que Philippe Billé está atento a esse elemento da narrativa, buscando não proceder a uma das tendências deformadoras da tradução, conforme observado por Berman, que é a destruição dos ritmos.

<sup>69</sup> Adiante, discutiremos melhor o emprego do pronome demonstrativo *ça*.

Na citação abaixo, verificamos novamente a repetição acompanhada de frases curtas, em um diálogo entre Lima Prado e a prostituta Mônica. Ele havia lhe dito que se chamava Ajax, numa remissão mitológica. Mônica, porém, faz uma associação do seu nome com o detergente, de mesma denominação:

<p>“Como é... Furacão Branco?”  “Furacão Branco?”  “Ajax – o Furacão Branco, o detergente que acaba com todas as sujeiras. Você nunca viu o anúncio na televisão?” (p. 250)</p>	<p>« <i>Comment ça va... Tornade blanche?</i>  – <i>Tornade blanche?</i>  – <i>Ajax, la tornade blanche, le détergent qui vient à bout de toutes les saletés. Tu n'as jamais vu la pub à la télévision?</i> (p. 247)</p>
---	--

Na tradução consta, igualmente, a repetição. O tradutor não deve ter tido dificuldades para garantir as mesmas associações, uma vez que o mesmo produto é divulgado, em francês, com o mesmo atributo: “furacão branco”/*tornade blanche*<sup>70</sup>.

Nota-se a preocupação do tradutor em manter o ritmo e a coloquialidade, até mesmo em detrimento do significado, ao traduzir “Como é...” por “*Comment ça va*”. Com essa observação, por sinal, podemos já afirmar que não depreendemos, do trabalho tradutório de Philippe Billé, a concepção teórica de tradução como uma simples transmissão do sentido, retomando novamente Berman.

No exemplo a seguir, além da repetição, podemos observar construções impessoais de fundo atenuador, outro traço de oralidade mencionado por Preti. São elas, no texto em português: “talvez”, “pode ser”, “às vezes”; em francês: *peut-être, peut-être pas, c'est possible, ça dépend*:

<p>“Duvido que uma mulher do povo case com um homossexual.”  “Talvez.”  “Talvez o quê?”  “Talvez. Pode ser. Não ser. Às vezes. Etc.” (p. 37)</p>	<p>– <i>Je doute qu'une femme du peuple épouse un homosexuel.</i>  – <i>Peut-être.</i>  – <i>Peut-être quoi?</i>  – <i>Peut-être. Peut-être pas. C'est possible. Ça dépend. Etc.</i> (p. 37)</p>
--	--

Trata-se de uma conversa entre a cliente Lilibeth e Mandrake. Este, num primeiro momento, mostra certo desinteresse pelo assunto e, depois, um desejo de não se comprometer com sua opinião, já que o pai de Lilibeth havia lhe dito para ser paciente com sua filha. Percebemos, nesse fragmento em português, a ausência do pronome reflexivo, que deveria acompanhar o verbo pronominal “se casar”. Trata-se de um índice comum da língua falada.

<sup>70</sup> Conforme: <http://cgi.ebay.fr/AJAX-TORNADE-BLANCHE-VINTAGE-ART-DECO-PUBLICITE-1952-AD-/270575427913>. Acesso em: 10 jul. 2010.

No texto em francês, não é empregado traço similar. O verbo *épouser* não é pronominal nesse contexto. Examinaremos, adiante, outros exemplos de usos e colocações de pronomes, como marca da oralidade no português.

A repetição ocorre, muitas vezes, nas frases negativas, como no segmento abaixo, extraído da fala do legista Sette Neto, quando se dirige a Mandrake:

“[...] Não, não, nada de categorias rígidas. [...]” (p. 200)	– [...] <i>Non, non, il n’y a pas de catégories rigides. [...]</i> (p. 198)
--	---

No texto em francês, há a mesma insistência na negação (*non, non, ne... pas*). A frase nominal em português, no entanto, confere uma ilusão de oralidade que é menos evidente em francês. A citação abaixo, porém, traz um exemplo em que a oralidade, no francês, é reforçada pelo uso do *pronom tonique moi*, proporcionando ênfase, por antecipação, do sujeito *je*:

“Nós não estamos fazendo bobagem. Eu não estou fazendo bobagem.” (p. 185)	– <i>Nous ne faisons pas de conneries. Moi, je ne fais pas de conneries.</i> (p. 183)
---	---

Lembramos que Vigneau-Rouayrenc (1992) aponta a ênfase, por antecipação, como uma marca da coloquialidade na língua francesa. Percebemos também o estilo informal na expressão *faire des conneries*, correspondente de “fazer bobagem”. Esse exemplo refere-se a uma fala da personagem Mateus, um dos funcionários assassinos de Lima Prado.

Vejam os três próximos fragmentos que, igualmente, trazem a repetição da negação, no texto de Fonseca:

“[...] Não tenha medo, não.” (p. 143)	– [...] <i>Aie pas peur.</i> » (p. 139)
---------------------------------------	---

“Não tem camisinha pra isso não. [...]” (p. 288)	« <i>J’ai pas de capote pour un truc comme ça. [...]</i> . (p. 284)
--	---

“[...] Mas Zakkai ter me procurado não foi, não foi uma coisa boa. [...]” (p. 221)	« <i>Mais que Zakkai soit venu me trouver, ça, ça ne me dit rien de bon. [...]</i> » (p. 219)
--	---

A tradução não possui esse recurso (repetição da negação). Nos dois primeiros exemplos, contudo, a ilusão de oralidade é compensada pela supressão da partícula de negação *ne*, outra estratégia bastante empregada para produzir o efeito de coloquialidade na

língua francesa, conforme afirmam Vigneau-Rouayrenc (1992), Branca-Rosoff (1992), Hausmann (1992) e Larthomas (1992). No último exemplo, a oralidade é recuperada pela repetição do pronome demonstrativo *ça*, outra marca da oralidade, conforme atestam Dereu (1992) e Vigneau-Rouayrenc (1992). Retomaremos, adiante, o exame da supressão da partícula *ne* e do emprego do pronome *ça*.

Destacamos, ainda, a escolha do vocábulo da língua familiar “camisinha” e seu correspondente, em francês também familiar, *capote*, no segundo exemplo. Além disso, em português, há a redução da preposição “para”, tornando-se “pra”, marca de oralidade do ponto de vista fonético, segundo Urbano (2000, p. 108). No francês, o vocábulo abstrato *truc*, e a locução adverbial *comme ça*, bastante representativos da língua coloquial, garantem a ilusão de oralidade. O último exemplo destaca-se pela quebra da linearidade da frase, no original e na tradução, marca de oralidade do ponto de vista sintático, como será discutido adiante.

O recurso da repetição, conforme observamos acima e afirma Galembeck (2003), implica a recorrência de expressões, ao passo que o recurso da paráfrase, também considerado traço de oralidade, implica a recorrência de conteúdo. Examinemos o exemplo a seguir, já apresentado no capítulo anterior, em que consta ilustração de paráfrase e de repetição:

<p>Pacientemente, pedi filé a cavalo, isto é, com dois ovos, e o garçom, fingindo não entender, perguntou se era um “filé montado”. “Montado”, eu disse. (p. 99)</p>	<p><i>Je commandai patiemment un filet à cheval, c'est-à-dire avec deux oeufs, et le garçon, feignant de ne pas comprendre, me demanda si c'était un « filet monté ». « Oui », dis-je. (p. 97)</i></p>
--	--

A maneira de ser preparado o prato “filé a cavalo” é explicada pela paráfrase “com dois ovos” e reforçada pela outra denominação “filé montado”, gerando, portanto, uma outra reiteração de conteúdo. Isso ocorre também na tradução, onde se lê *avec deux oeufs* e *filet monté*. Essa passagem refere-se ao pedido que a personagem Mandrake faz ao garçom, quando se encontra no carro-restaurant do trem que o levaria a Corumbá, com o intuito de seguir o boliviano Fuentes.

Notamos, porém, que a repetição presente na obra de Fonseca, “montado”, exigida pela língua portuguesa, não aparece no texto em francês. O tradutor empregou o advérbio de afirmação *oui*, ocorrência comum na língua francesa, em resposta afirmativa a uma pergunta não acompanhada de negação (pois, no caso, a resposta seria *si*). Em português, recorre-se, geralmente, à repetição (como, por exemplo: – Ele quer sair? – Quer). Retomando as tendências deformadoras da tradução, relacionadas por Berman (2007), podemos afirmar que,

no exemplo em foco, verificamos a destruição dos sistematismos, que seria o resultado da não observância dos tipos de frases e de construções da língua de partida.

Considerando as demais citações apresentadas, porém, percebemos que se trata de um exemplo isolado, que não pode ser generalizado a todo o trabalho do tradutor. Por sinal, no mesmo fragmento, podemos constatar a tentativa do tradutor de aproximação da língua de partida, ao verter “filé a cavalo” por *filet à cheval*. De acordo com o dicionário *Petit Robert*, diz-se *steak à cheval*, ao se referir ao prato que é *garni d’un oeuf* (guarnecido com ovo). Ademais, podemos depreender do texto em francês, assim como do texto em português, o tom de humor da passagem.

Trataremos, agora, das parentéticas: frases ou segmentos inseridos, entre parênteses, no texto, implicando uma ruptura na sua elaboração. Lembramos que Galembeck (2003) as considera manifestações do processo de construção do texto falado, por desativação. Seguem três exemplos que trazem esse traço, tanto no original, como na tradução:

<p>Aquela dupla, Fuentes e Rafael, já agira de maneira incompetente, desastrada mesmo, numa ação simples, no Rio, contra um advogado inofensivo. (Era isso o que eles achavam de mim: um advogado inofensivo.) Ele, Mateus, fora contra a indicação dos dois para o novo trabalho ordenado pelo Escritório. (p. 123)</p>	<p><i>Le duo Fuentes-Rafael s'était déjà montré incompétent, et même désastreux, dans une action simple, à Rio, contre un avocat inoffensif. (C'était là ce qu'ils pensaient de moi: un avocat inoffensif.) Lui, Mateus, était contre le choix de ces deux-là pour le nouveau travail commandé par le Bureau. (p. 120)</i></p>
<p>Fuentes encontrou Míriam (a tal coincidência que mencionei) num supermercado da rua Riachuelo, não muito distante do hotel onde se hospedara. (p. 140)</p>	<p><i>Fuentes rencontre Miriam (la coïncidence dont j'ai parlé) dans un supermarché de la rue Riachuelo, pas très loin de l'hôtel où il habitait. (p. 136)</i></p>
<p>As anotações de Lima Prado eram feitas a tinta, em três cores, azul, vermelho e verde. Em letra verde (uma ironia, sem dúvida) estavam as observações do seu tempo de exército; em vermelho suas atividades secretas; em azul os assuntos de família. (p. 181)</p>	<p><i>Les annotations de Lima Prado étaient faites avec des encres de trois couleurs, bleu, rouge et vert. A l'encre verte (par ironie, sans doute), les observations de son temps à l'armée; en rouge, ses activités secrètes; en bleu, les affaires de famille. (p. 179)</i></p>

Nos três casos, os trechos inseridos entre parênteses constituem uma intromissão do narrador, simulando uma história oral, na tentativa de envolvimento do leitor. Essa técnica é comum às narrativas e, na obra em estudo, é uma das formas de articulação dos diversos textos que a compõem, de modo a deixar dúvidas quanto ao resultado da investigação, conforme reflexões de Figueiredo (1984), apresentadas no final do primeiro capítulo deste trabalho.

Mandrake, o narrador, tem em mãos as “anotações de Lima Prado”, mencionadas na última citação, uma espécie de diário, que dá origem a grande parte da narrativa. Thales Lima Prado é o diretor do Escritório Central, uma organização criminosa, e é o responsável pela encomenda de várias mortes.

Cria-se uma atmosfera de desconfiança em torno dos cadernos de Lima Prado. Figueiredo (1984) lembra que a letra é indecifrável e seu autor é uma personagem de vocação literária, que pode estar criando e não contando o que ocorreu de fato. Como afirma o narrador Mandrake: “Tive dificuldades em colocar tudo em ordem, para entender o que seria autobiográfico e o que seria ficção. Ele teria sido um escritor muito interessante [...]” (A.G.A., p. 181). Por isso, Figueiredo sustenta que a obra trata do próprio fazer literário. Pereira (1993) segue o mesmo raciocínio, assinalando que a plurivocidade, presente no romance em estudo, instaura dúvidas e reforça a linguagem de fingimento da ficção.

O narrador repete, ao longo do romance, principalmente no fim, que o que é contado é fruto de interpretações. Ele mesmo confessa sua incerteza em relação aos acontecimentos, por meio de uma observação entre parênteses:

([...] Era um raciocínio tortuoso e obscuro, o dele [Lima Prado]. E o meu.) (p. 271)	([...] <i>Le raisonnement de Lima Prado était obscur et tortueux. Le mien aussi.</i> ) (p. 268)
--	---

Percebemos, portanto, que, por meio do recurso das parentéticas, o narrador assume uma “posição declaradamente pessoal”, emitindo “juízos formulados, juízos em que se percebe ainda uma posição temporalmente distanciada dos eventos”, conforme sustenta Reis e Lopes (1988, p. 260) a respeito das intrusões do narrador homodiegético (o que participa da história narrada, como é o caso de Mandrake), embora tais autores não tratem de parentéticas. Salientamos que essas considerações sobre a articulação dos textos valem, também, para a tradução de Philippe Billé, que traz as parentéticas com as intrusões do narrador.

No romance em estudo, no original e na tradução, as parentéticas, às vezes, trazem hesitações do narrador, um outro recurso utilizado para a criação da ilusão de oralidade na escrita, conforme Preti. Nos dois exemplos abaixo, o narrador manifesta sua hesitação em relação à história que está narrando:

(Talvez eu esteja sendo injusto com ele, na verdade as motivações de Fuentes eram mais complexas do que supus no princípio, quando comecei a tentar compreendê-lo.) (p. 133)	( <i>Peut-être suis-je injuste pour lui; en fait, les motivations de Fuentes étaient plus complexes que je ne l'avais supposé au début, quand j'avais commencé à essayer de le comprendre.</i> ) (p. 129)
--	---

(Às vezes tive dúvidas se este episódio teria alguma importância. Mas a dificuldade de Lima Prado em aprender a nadar – ele que fora um cavaleiro excelente – devia ter algum significado.) (p. 184)	<i>(Je me suis parfois demandé si cet épisode avait une quelconque importance. Mais les difficultés de Lima Prado pour apprendre à nager – lui qui avait été un excellent cavalier – devaient avoir une signification.)</i> (p. 182)
--	--

As parentéticas trazem, ainda, correções do narrador, outro recurso para produção do efeito de oralidade no texto, segundo Preti. À semelhança dos demais exemplos de parentéticas, temos a impressão de estarmos ouvindo um texto falado, e não lendo um texto escrito. Segue um exemplo, em que o narrador corrige o que acabou de narrar:

Mas antes de essa exigência final ser feita (aliás não chegou a ser feita, de maneira clara e objetiva), tive vários indícios do que viria. (p. 280)	<i>Mais, avant que cette exigence finale fût formulée (elle ne le fut d'ailleurs pas de façon claire et objective), je relevai plusieurs indices de son imminence.</i> (p. 278)
--	---

A ilusão de oralidade, nesse caso, é reforçada pelo emprego do marcador conversacional “aliás”. Lembramos que Preti (1998, p. 90) ressalta o emprego desse recurso na voz narrativa, nas obras de Fonseca, como apontado no capítulo anterior. Em *A grande arte*, porém, não encontramos, na voz narrativa, os exemplos mais característicos de marcadores conversacionais, como “bem”, “pois é”, “então” ou “veja”. Na tradução, há também o marcador *d’ailleurs*, embora não esteja no início do segmento, o que atenua, um pouco, a interação com o interlocutor.

Importa assinalar que, no que se refere aos demais índices de oralidade examinados neste trabalho, não percebemos diferença no discurso do narrador, nos momentos em que procede às suas intrusões, comparativamente aos momentos em que narra a história. Das passagens transcritas acima, entre parênteses, que constituem as intrusões do narrador, no texto em português, cabe destacar os seguintes traços de oralidade: a inversão, em “Era isso o que eles achavam de mim”; a elipse, em “uma ironia, sem dúvida”; o anacoluto, em “Era um raciocínio tortuoso e obscuro, o dele. E o meu”. Quanto à tradução, cabe destacar: a construção clivada, ou seja, construções formadas por *c’est... que*, sobre a qual discorreu Hadjab (2008/2009, p. 58), em: *C’était là ce qu’ils pensaient de moi*; as elipses, em: *la coïncidence dont j’ai parlé* e em: *par ironie, sans doute*. Trata-se de marcas da oralidade, no nível da sintaxe, que discutiremos adiante, por meio de outros exemplos.

As marcas de oralidade, contudo, também estão presentes nos momentos em que Mandrake narra a história. Vejamos um exemplo ilustrativo:

Ao ser interpelado por mim, o porteiro respondeu que	<i>Je l’interpellai et il me répondit que « ça », les cris,</i>
--	---

“aquilo”, os gritos, “devia ser briga de marido e mulher” e, portanto, ele não ia se meter. (p. 87)	« <i>devait être une scène de ménage</i> » et qu'il n'allait donc pas s'en mêler. (p. 85)
---	---

As aspas, na citação em português e em francês, separam a fala da personagem (o porteiro), da voz narrativa (Mandrake narrador). É o narrador, portanto, que emprega, no seu discurso, a expressão cristalizada “se meter”, típica da linguagem popular e, conseqüentemente, da oralidade. Na tradução, também há uma expressão cristalizada: *se mêler*.

Salientamos, ainda, que as intrusões do narrador não se restringem aos segmentos constantes, entre parênteses, na história narrada. A citação, a seguir, ilustra uma antecipação, por parte do narrador, do assunto a ser tratado, que não aparece entre parênteses:

Eu jamais poderia imaginar o quanto aquelas férias me fariam sofrer. (p. 282)	<i>Je n'aurais jamais imaginé que ces vacances allaient me faire souffrir à ce point.</i> (p. 279)
---	--

Por outro lado, há intrusões do narrador, por meio de parentéticas, entremeando a fala de personagens. Vejamos esta passagem, em que consta uma intromissão de Mandrake na fala de Nariz de Ferro, que nos remete ao submundo do crime e da violência apresentado no romance:

“Eu me preparei para enfrentar a adversidade. Estou acabando de escrever o <i>Manual dos frustrados, fodidos e oprimidos</i> . Nele descrevo, minuciosa e sistematicamente, os métodos mais sujos e destruidores para se ir à forra de qualquer inimigo, seja ele quem for [...]” (Esse livro, na verdade, nunca foi escrito. Nariz de Ferro gostava de jactar-se não apenas das coisas que havia feito, mas também das que ainda pretendia fazer.) (p. 151)	« <i>Je me suis préparé pour affronter l'adversité. Je termine d'écrire le Manuel des frustrés, des enclés et des opprimés</i> <sup>71</sup> . <i>J'y décris minutieusement, systématiquement, les méthodes les plus sales et les plus destructrices pour venir à bout de n'importe quel ennemi [...].</i> » (Ce livre, en fait, n'a jamais été écrit. <i>Nez-de-Fer aimait bien se vanter, non seulement de ce qu'il avait fait, mais aussi de ce qui lui restait à faire.</i> ) (p. 147)
--	--

Por fim, assinalamos que as hesitações são encontradas, também, na fala das personagens, como neste exemplo:

“Ela não trabalhava. Acho que não.” (p.130).	– <i>Elle travaillait pas. Je crois pas.</i> » ( p. 127)
--	--

Na citação acima, a prostituta Zélia, que trabalhava para Mercedes, sem saber que ela era policial, hesita, ao responder à personagem Mandrake, sobre a profissão da colega. Em

<sup>71</sup> Como as citações em francês estão em itálico, usamos o redondo para marcar o destaque do tradutor.

francês, além da hesitação expressa em *Je crois pas*, percebemos a supressão da partícula de negação *ne*, garantindo, mais do que no texto em português, a ilusão de oralidade.

### 3.2 Sintaxe

Agruparemos, neste tópico, os traços considerados típicos, por Preti (1998), da oralidade no nível sintático, tais como a opção pelos períodos curtos, anacolutos, justaposições e outros. Discutiremos, também, os índices de oralidade, no nível sintático, mencionados por Urbano (2000), como a troca do futuro do pretérito pelo pretérito imperfeito, certos usos e colocações de pronomes e outros. Apresentaremos, ainda, as marcas do francês familiar, examinadas por Vigneau-Rouayrenc (1992) e incluídas, por ela, no nível morfossintático. Assinalamos, ainda, como apoio para as análises apresentadas a seguir, o trabalho de Lamia Hadjab (2008/2009) sobre a oralidade no romance *Voyage au bout de la nuit*, de Céline.

Exemplos de frases curtas e elipses já foram apresentados anteriormente, quando discutimos os recursos da repetição e do emprego dos marcadores conversacionais. Seguem outros, que ilustram a recorrência desses traços em *A grande arte*. Vejamos a passagem em que a cliente Lilibeth procura Mandrake, com o intuito de fazer um flagrante de adultério contra o marido. Ela quer “ir direto ao ponto” (p. 32), ou seja, “não perder tempo com rodeios” (p. 32), porque acredita que o advogado estaria acostumado com situações como a que ela propõe. Observemos como Mandrake responde à sua pergunta:

<p>“Tudo é natural para um advogado, não é?”          “Advogado, polícia, padre, médico. Pecado, doença, crime.”          Lilibeth me fitou parecendo meditar sobre o que eu dissera. (p. 32)</p>	<p>« <i>Tout est naturel, pour un avocat, n'est-ce pas ?</i>          – <i>Avocat, policier, curé, médecin. Péché, maladie, crime.</i> »  <i>Lilibeth me fixa et sembla méditer ce que j'avais dit.</i>          (p. 33)</p>
---	--

A personagem Mandrake omite vários termos das frases, limitando-se a enumerar profissionais para os quais situações como aquela seriam “naturais” (“advogado, polícia, padre, médico”). Em seguida, numa outra frase, enumera as razões que explicariam a “naturalidade” da situação para aquelas pessoas, uma vez que o “adultério” está vinculado a “pecado, doença, crime”. Até Lilibeth se surpreende com a resposta, e podemos afirmar que ela não a entendeu bem, já que ela “fitou [Mandrake] parecendo meditar sobre o que [ele] dissera”. Podemos, no entanto, compreender a resposta do advogado, uma vez que a omissão

fica subentendida pelo contexto. Trata-se, portanto, do recurso da elipse, empregado pelo autor.

Na tradução, observamos o mesmo recurso. Notamos, ainda, o ritmo pausado do fragmento, como resultado da sequência dos substantivos listados, assim como está no original. Ressaltamos, ainda, tanto no texto em português, como em francês, a interrogativa parcial, sobre a qual discorreu Hadjab (2008/2009, p. 66), no fim da frase: respectivamente, “não é?” e *n'est-ce pas?* Essas expressões são características da língua falada, remetendo à entonação da frase.

Segue outro exemplo, ilustrativo da frequência, no texto, de frases curtas e ausência de conectivos:

<p>Aurora abriu a porta imediatamente.          “Você demorou.”          Fuentes entrou. Foi à cozinha, ao banheiro, ao quarto.          “Você é desconfiado, hein?”          “Você tem cerveja?”          “Tenho. Antarctica. Quer?”          “Serve.” (p. 287)</p>	<p><i>Aurora ouvrit la porte aussitôt.</i>  <i>« Tu as mis le temps. »</i>  <i>Fuentes entra. Il alla voir dans la cuisine, la salle de</i>  <i>bains et la chambre.</i>  <i>« Tu te méfies, hein ?</i>  <i>– Tu as de la bière ?</i>  <i>– Oui. De l’Antarctica. Tu en veux?</i>  <i>– Ça ira. » (p. 284)</i></p>
--	--

Percebemos que as personagens Aurora e Fuentes emitem frases mínimas, suficientes para serem entendidos um pelo outro. Retomando o estudo de Chafe (apud PRETI, 1998, p. 83), afirmamos que elas não ultrapassam “sete palavras e dois segundos de duração”. Há a preferência pela justaposição, até mesmo na voz narrativa: “Fuentes entrou. Foi à cozinha, ao banheiro, ao quarto”. Destacamos, também, o uso do marcador conversacional “hein”.

Philippe Billé também opta pelas frases mínimas, justapostas. A oralidade do texto em francês fica evidente, ainda, pela presença do vocábulo *hein* e da expressão com o pronome demonstrativo reduzido *ça*, em *ça ira*. Nota-se, no entanto, o emprego da conjunção *et*, no segmento relativo à voz narrativa, diferentemente do que ocorre em português. A preposição *dans*, por outro lado, não é repetida, como a preposição “a” do português, o que acaba compensando o acréscimo da conjunção, a nosso ver.

Porém, a presença do artigo *de l’*, antes do nome da marca da cerveja, e do pronome complemento *en* na fala: – *Oui. De l’Antarctica. Tu en veux?*, devido às exigências da língua francesa, confere um ritmo menos pausado no texto traduzido. Isso não nos permite, entretanto, deduzir que o tradutor procede à “racionalização” (certa recomposição das frases) e ao “alongamento”, duas das tendências deformadoras da tradução, segundo Berman (2007), considerando-se o trabalho como um todo, e nem mesmo nesse segmento. Em alguns

momentos, isso ocorre em razão da obediência às normas do idioma francês, ou para esclarecimento de traços culturais ou histórico-geográficos, como observamos nas duas passagens a seguir:

Então era ali o Chuí “do Oiapoque ao Chuí”, pensou Rosa. (p. 276)	<i>C’était donc là le ruisseau Chuí de l’expression « du Chuí à l’Oyapock », pensa Rosa. (p. 273)</i>
---	---

“Você devia ir ao programa do Chacrinha.” “Já fui!” “Fon! Fon!” “Buzinada? Eu? Já vi que você não entende de música. [...]” (p. 248)	– <i>Tu devrais passer dans l’émission de Chacrinha.</i> – <i>J’y suis déjà passée.</i> – <i>Tut! Tut! Tu t’es fait klaxonner comme ils font pour les mauvais candidats!</i> – <i>Moi? Je vois que tu comprends rien à la musique.[...]</i> (p. 245)
---	--

No primeiro exemplo, o tradutor inclui *ruisseau* (regato, riacho), como esclarecimento do que seria Chuí, e explica que “do Oiapoque ao Chuí” é uma expressão, o que alonga o segmento. O texto em português é elíptico, bem conciso. Cabe assinalar que a tradução dessa passagem foi objeto de questionamento de Philippe Billé a Rubem Fonseca que, na correspondência de 30 de agosto de 1985, trocada com o tradutor de *A grande arte*, esclareceu-lhe que se tratava de um clichê consagrado nos livros de geografia, que remetia às indicações de um extremo a outro do país. Observamos que houve uma tradução desmotivada de “Oiapoque” por *Oyapock*, já que uma tradução fonológica, ou seja, tal como um Francês pronunciaria, seria: Oiapoque ou Oiapock.

Verificamos, todavia, que, se podemos observar traços de oralidade, no texto em português, como resultado da inversão, é possível identificar recurso similar, no texto em francês. Tanto em “Então era ali o Chuí”, como em *C’était donc là le ruisseau Chuí*, procedeu-se a um deslocamento dos elementos da frase, de modo a enfatizar o advérbio de lugar.

Notamos alongamento também no segundo exemplo, em que há uma explicação do significado do som da buzina no programa do Chacrinha. Trata-se de outro segmento que Fonseca explica a Billé, na carta de 9 de setembro de 1985. O autor informou que Chacrinha era um animador de programa de calouros, na rádio e na TV, e que Fon-Fon era a buzina que ele usava.

Importa assinalar que Berman (2007) considera os acréscimos como uma exotização das redes de linguagens vernaculares. Segundo o autor, o acréscimo sublinha o vernáculo, por meio de uma imagem estereotipada. Lembramos que Berman prega uma “tradução da letra”

que, de acordo com ele, “afeta a legibilidade, e também o nível de aceitabilidade do texto” (2007, p. 130).

Esclarecemos que, neste trabalho, consideramos as tendências deformadoras da tradução, relacionadas por Berman, não por esperarmos o resultado desejado pelo teórico francês: uma tradução da letra de *A grande arte*. Nós as levamos em conta porque elas nos apoiam nas análises, constituindo-se em instrumentos para exame dos textos. Berman, por sinal, como já afirmado, considera que, inevitavelmente, em toda tradução, ocorre o jogo das tendências deformadoras.

No fragmento em estudo, a não explicação do significado da buzina no programa do Chacrinha implicaria um texto incompreensível para o leitor francês, não familiarizado com esse dado da cultura popular brasileira. Lembramos, aqui, do artigo de Zênia de Faria (1981), em que ela trata das modificações aceitáveis, que visam a preservar o nível semântico.

Ao trazer o referido esclarecimento e manter a menção do animador e das características do seu programa, Billé confere visibilidade<sup>72</sup> à cultura receptora. O mesmo acontece no fragmento anteriormente analisado, em que consta a marca da cerveja Antartica. Naquele segmento, não foi necessário o acréscimo, uma vez que, no diálogo, já havia a explicitação de que se tratava de uma cerveja: *Tu as de la bière? – Oui. De l’Antarctica*. Percebemos, portanto, que, sempre que possível, o tradutor evita os acréscimos.

Voltando ao último exemplo, merecem destaque, no que se refere aos índices de oralidade no texto de Fonseca, a onomatopeia “Fon! Fon!”, as interjeições e a troca do futuro do pretérito, pelo pretérito imperfeito, em “Você devia ir ao programa do Chacrinha”. Na tradução, há igualmente a onomatopeia: *Tut! Tut!* e as interjeições. Não observamos, porém, marca de oralidade, no nível sintático, em *Tu devrais passer dans l’émission de Chacrinha*. Lembramos, contudo, que os idiomas marcam a oralidade de diferentes formas e Billé, para fins de compensação, a nosso ver, emprega, às vezes, recursos para criar a ilusão da oralidade quando eles não se encontram no original.

Antes de explorarmos outros exemplos que trazem índices de oralidade no nível sintático, mencionaremos mais duas passagens em que constam traços da cultura brasileira,

---

<sup>72</sup> Remetemo-nos, aqui, a Venuti (1992, 1995), que prega uma “estratégia de resistência” na tradução, opondo a “estrangeirização” à “domesticação” do original pela tradução. Para o teórico, a domesticação decorre de estratégias empregadas pelo tradutor, de modo a tornar invisível a sua presença e criar a ilusão da presença do autor. Essa invisibilidade do tradutor seria uma exigência dos editores e leitores. Dessas estratégias – a padronização da língua receptora, o emprego de uma linguagem idiomática, a opção por uma sintaxe que busca garantir certa precisão semântica –, resultaria um texto traduzido que possibilitaria uma leitura fluente, uma vez que seriam apagadas as especificidades do texto e da cultura do original. Consideramos que, apesar de Billé “domesticar” o texto com os acréscimos, garantindo a precisão semântica, são esses acréscimos que garantem a presença de traços da cultura brasileira no texto traduzido.

que foram “exotizados”. Ao lado dos acréscimos, Berman aponta, como marca de exotização, o uso do itálico, que isola, na tradução, o que não é isolado no original. Observamos esse procedimento em alguns poucos segmentos da tradução, como este:

No Amarelinho, Danusa pediu uma caipirinha. [...] Pedi um chope. (p. 19)	<i>A l'Amarelinho, Danusa demanda une caipirinha<sup>1</sup>. [...] Je demandai une bière. (p. 19)</i> <sup>1</sup> Caipirinha: <i>eau-de-vie avec du citron, du sucre et de la glace. (NDT.)</i>
--	--

Valendo-se de uma nota de rodapé, o tradutor forneceu a explicação de caipirinha: *eau-de-vie avec du citron, du sucre et de la glace*. A inserção dessa nota do tradutor marca bem a época da tradução, haja vista o fato de que hoje a caipirinha é uma bebida bastante difundida.

O itálico foi empregado, também, para o nome de peixes desconhecidos na França, que foram transcritos tais quais se encontram no original. Nos outros casos, o tradutor optou por um correspondente em francês:

“Existem aqueles que preferem uma jiripoca, uma piranha” [...]. “[...] Já comeu jurupensém?” Arquelau continuava com o peixe nas mãos, nós dois em pé, no meio da sala. “Jurupensém, pintado, surubim – é um peixe com muitos nomes.” [...] “E barbado? Já comeu barbado?” (p. 116)	– <i>Il y en a qui préfèrent une jiripoca, un piranha [...].</i> « [...] <i>Vous avez déjà mangé du jurupensém? » Nous restions debout au milieu du salon, Arquelau avec le poisson dans les mains. « Jurupensém, pintado, surubim, c'est un poisson qui a plusieurs noms. [...] – Et du barbeau? Vous avez mangé du barbeau? »</i> (p. 114)
--	---

Percebemos que o tradutor emprega *piranha* e *barbeau*, vocábulos constantes do dicionário *Petit Robert*, em que lemos, para *piranha*: *petit poisson carnassier des fleuves de l'Amérique du Sud*; para *barbeau*: *poisson d'eau douce, à barbillon*. Notamos que, em razão das especificidades das línguas em estudo, não foi possível transmitir os trocadilhos subentendidos na passagem, com a menção às palavras “piranha” e “barbado”. A primeira sugere relação sexual com uma prostituta (comer piranha); a segunda sugere relação sexual homossexual (comer barbado). Esses trocadilhos subentendidos reforçam a situação de incômodo do anfitrião (Arquelau, um “tira” mato-grossense), “com o peixe nas mãos”, sem saber qual atitude tomar, e do visitante (Mandrake personagem), também incomodado com a situação gerada pelo presente (o peixe) que ofereceu a Arquelau, quando de sua visita à casa do policial, durante sua passagem por Corumbá.

À semelhança dos fragmentos analisados anteriormente, consideramos que Billé possibilita a visibilidade da cultura<sup>73</sup> brasileira, ao trazer, para o texto traduzido, o nome de peixes normalmente desconhecidos para o falante do francês.

Voltando à sintaxe, vejamos o próximo exemplo, em que a troca do futuro do pretérito, pelo pretérito imperfeito, aparece como marca da oralidade, no nível sintático, no texto em português:

“Se não gostasse eu mandava você embora. [...]” (p. 209)	– <i>Si tu ne l’aimais pas, je te renverrais. [...].</i> (p. 207)
--	---

À semelhança do que ocorreu no exemplo similar anterior, não há índice de oralidade na tradução. Sabemos que a língua francesa não permite essa troca de tempo verbal, como já afirmamos, mas, o que observamos, na tradução como um todo, é que a fala das mulheres do submundo do crime e da miséria difere, levemente, no que se refere às marcas de oralidade no nível sintático, da fala das outras mulheres e das prostitutas de luxo, diferentemente do que notamos no texto de Rubem Fonseca. A citação acima é uma fala de Mônica, uma prostituta de luxo, em que é empregada a língua padrão no texto em francês.

Examinemos, agora, a fala da jovem prostituta Zélia, em que se nota, em português, um índice de oralidade, já exemplificado anteriormente, que não tem correspondente no francês:

“Fique sabendo que ele não foi o primeiro homem que quis casar comigo.” (p. 130)	– <i>Dis-toi que c’est pas le premier homme qui ait voulu se marier avec moi.</i> (p. 126)
--	--

A língua francesa não permite a ausência do pronome reflexivo no emprego do verbo pronominal, como marca de oralidade, diferentemente do que observamos, em português, com o verbo “se casar”. Por isso, consta, na tradução, *se marier*. A oralidade, no texto em francês, é compensada, no entanto, principalmente com a ausência da partícula *ne* na negação (*c’est pas*). Trata-se, aliás, de uma ocorrência que se repete numerosas vezes na tradução. Podemos até mesmo afirmar que é a mais frequente indicação de oralidade no texto de Philippe Billé, que serve, muitas vezes, para compensar outros índices que aparecem no original.

Lembramos que vários autores apontam a supressão do morfema *ne* como elemento indicador de oralidade no francês, como Branca-Rosoff (1992), Hausmann (1992), Larthomas

<sup>73</sup>Conforme a concepção de cultura de Jean-Pierre Warnier (apud TORRES, 2001, p. 209), que remete às práticas e crenças religiosas, educativas, alimentares, artísticas, lúdicas.

(1992) e Vigneau-Rouayrenc (1992). Durante a análise que realizamos, notamos que a omissão do *ne* ocorria na fala das prostitutas (excluindo-se, desse grupo, as prostitutas de luxo, como Mônica), na fala de alguns assassinos como Camilo Fuentes ou de personagens desfavorecidas, como o artista negro da praça.

Com relação à citação acima, salientamos, ainda, a oralidade percebida na construção *Dis-toi que* (correspondente de “Fique sabendo que”), que serve para chamar a atenção do interlocutor.

Outro índice de oralidade, do ponto de vista sintático, observado na obra em estudo, mas que não tem correspondente em francês, refere-se ao uso e colocação dos pronomes, conforme aponta Urbano (2000). É frequente, no português oral, a troca do pronome oblíquo átono, pelo pronome pessoal do caso reto. Rubem Fonseca emprega esse recurso, para criar a ilusão de oralidade no seu texto, conforme se nota em:

<p>“Quem é Danusa?”          “Minha amiga, que levou ele lá em casa. [...]” (p. 12)</p>	<p>– <i>Qui est Danusa?</i>          – <i>Mon amie, c’est elle qui l’a amené chez moi.</i> (p. 12)</p>
<p>“Leva o que quiser. Não diz pro Mateus que eu dedurei ele.” (p. 148)</p>	<p>– <i>Emporte ce que tu veux. Dis pas à Mateus que je l’ai mouchardé.</i> (p. 144)</p>
<p>“[...] O casamento vai fazer ele ficar bom.” (p. 159)</p>	<p>– [...] <i>Le mariage va l’améliorer.</i> » (p. 155)</p>

Destacamos os segmentos: “levou ele”, “dedurei ele” e “vai fazer ele”, proferidos, respectivamente, pela prostituta Gisela, pelo assassino contratado para matar Fuentes e por Ada, a namorada de Mandrake. Quanto à tradução da primeira citação, percebemos traços de oralidade na construção clivada com *c’est ... qui*, que desloca um dos termos da oração, topicalizando-o, o que lhe confere ênfase por antecipação. Podemos afirmar, também, que esse recurso busca compensar as elipses do segmento em português. Na tradução da segunda citação, notamos marcas de oralidade na supressão do morfema *ne* da negação *Dis pas*, assim como o uso do verbo *moucharder*, pertencente à linguagem familiar, correspondendo à “dedurar”, também coloquial. Não observamos marca de oralidade na tradução da terceira citação.

Assinalamos, ainda, na segunda citação acima, outra marca de oralidade presente no texto em português: o modo imperativo conjugado com base no indicativo: “Leva” e “diz”, conforme podemos observar no estudo de Alves (2009) sobre o uso do imperativo na língua

falada de Salvador. Rubem Fonseca emprega esse recurso, em outros momentos, juntamente com o pronome anteposto ao verbo, revelando uma preferência pela próclise, conforme Urbano (2000), como em:

“Me dá um cigarro aí” [...]. (p. 125)	« <i>Tu me donnes une cigarette?</i> » [...]. (p. 122)
---------------------------------------	--

Philippe Billé igualmente promove a oralidade no seu texto, uma vez que opta pela forma interrogativa, que tem como única marca a entonação, sugerida pelo ponto de interrogação, característica da língua falada. Trata-se de pedido de Mercedes, a policial que se disfarça de prostituta.

Mas, há passagens em que não observamos traços de oralidade na tradução de segmentos que trazem o imperativo conjugado com base no indicativo, acompanhado da próclise, como neste exemplo:

“Me dá também uma vitamina.” (p. 145)	– <i>Donnez-moi aussi de la vitamine.</i> (p. 141)
---------------------------------------	--

Essa citação traz uma fala de Camilo Fuentes, um assassino cuja linguagem é geralmente vulgar, inclusive na tradução. Acreditamos que o tradutor manteve o imperativo, diferentemente da opção do exemplo anterior, assim como o pronome *vous*, marca da formalidade, por se tratar de um pedido a um balconista desconhecido de uma farmácia.

É interessante ressaltar que Fonseca emprega o recurso em pauta também nas falas da personagem Mandrake. Entretanto, observamos que não ocorre, nas falas da personagem Mandrake, a troca do pronome oblíquo átono pelo pronome pessoal do caso reto. Vejamos dois exemplos: o primeiro, um trecho de uma conversa entre Wexler e Mandrake; o segundo, um trecho de uma conversa entre Mirinho, o delegado encarregado da investigação da morte de Mercedes, e Mandrake:

“Raul sabe disso?” “Sabe. Até me deu o endereço de um tira amigo dele em Corumbá. Me faz um favor: pega o carro de Ada e leva para Pouso Alto e conta tudo para ela.” (p. 98)	– <i>Raul est au courant?</i> – <i>Oui, il m’a même donné l’adresse d’un de ses amis, flic à Corumbá. Rends-moi service: prends la voiture d’Ada, ramène-la-lui à Pouso Alto et raconte-lui tout.</i> (p. 96)
--	--

“Quem era a mulher?” [...]. “Eu a conheci no trem, quando vinha para cá, de Bauru.” (p. 126)	– <i>Qui était cette femme? [...]</i> – <i>Je l’ai connue dans le train de Bauru, en venant ici.</i> (p. 123)
---	--

Na primeira citação, destacamos, da voz de Mandrake personagem, o imperativo conjugado com base no indicativo (no primeiro caso, acompanhado da próclise), conforme “Me faz”, “pega” e “conta”. Já na segunda citação, não há a marca de oralidade por meio da troca do pronome oblíquo átono pelo pronome pessoal do caso reto, como ocorre na fala de algumas das personagens, como examinamos anteriormente. Mandrake personagem diz: “Eu a conheci”. Podemos concluir, com base nesses exemplos e na análise da obra, que, excetuando-se os índices de oralidade no plano lexical (gírias, palavrões, linguagem erótica), a personagem Mandrake utiliza menos recursos da língua oral e coloquial do que as personagens do submundo retratadas no romance.

No que se refere à tradução, observamos a oralidade na fala de Mandrake representada pelo vocábulo popular *flic*, à semelhança de “tira”, as elipses e o emprego do *passé composé*. Por sinal, a ausência do *passé simple*, considerada marca da oralidade segundo Hausmann (1992), entre outros autores, pode ser observada em todos os diálogos do romance, como comprovam as citações apresentadas anteriormente. Podemos afirmar que o emprego do *passé composé*, nos diálogos, garante a ilusão de oralidade em várias passagens em que não constam outros traços correspondentes aos que Fonseca adotou.

Merece realce o fato de Fonseca preferir a próclise no discurso de Mandrake narrador, à semelhança do que ocorre na fala de Mandrake personagem, como comprovamos em:

Em duas visitas, perdi pequenas quantias na roleta. Me interessavam apenas os rostos ansiosos das pessoas que enchiam o salão. (p. 93)	<i>En deux visites, je perdís de petites fortunes à la roulette. Seuls m'intéressaient les visages tendus des gens qui remplissaient la salle. (p. 91)</i>
--	--

Outras marcas de oralidade estão presentes na voz narrativa, como já apresentado, sobretudo no que se refere ao vocabulário gírio e injurioso, sendo de difícil diferenciação a linguagem de Mandrake narrador e a de Mandrake personagem. Isso não acontece no texto em francês, em que essa diferença é marcada pelo emprego do *passé composé* nos diálogos (conforme *Je l'ai connue*, da penúltima citação), e do *passé simple* na voz narrativa (conforme *je perdís*, da última citação).

Ainda no que se refere ao emprego dos pronomes, ressaltamos um outro índice de oralidade observado em *A grande arte*, ilustrado neste exemplo:

“Essa área é tua. [...] De resto você faz como julgar melhor. [...]” (p. 187)	– <i>Ça, c'est ton affaire. [...] Pour le reste, tu fais comme ça te semble le mieux. [...]. (p. 185)</i>
---	---

Nessa passagem, Lima Prado, embora trate Mateus por “você”, pronome de tratamento da terceira pessoa do singular, utiliza o possessivo “tua”, da segunda pessoa, ao se referir a ele. Observamos, assim, que o escritor dos cadernos sobre a história de sua família e de muitos fatos narrados no romance, como já mencionado, apesar de ser uma personagem de vocação literária e de não pertencer às classes desfavorecidas representadas por Rubem Fonseca, como as prostitutas ou os trabalhadores de rua, mistura a segunda e a terceira pessoas na sua fala, marca característica da língua falada.

Na tradução, a oralidade é evidenciada pela forma *ça* do pronome demonstrativo, o primeiro elemento do código morfossintático apontado por Vigneau-Rouayrenc (1992) como representativo da linguagem informal. Na primeira ocorrência, *Ça, c'est ton affaire*, o pronome *ça* recupera o que foi dito antes, isto é, a conversa entre Lima Prado e Mateus sobre o recrutamento de pessoal para a Organização. O pronome promove, nesse caso, ênfase na forma de retomada. Na segunda ocorrência, *tu fais comme ça te semble le mieux*, há a troca do pronome *il* pelo *ça*, na construção *il (me, te ...) semble*, índice indicativo da língua falada informal.

Da análise que realizamos, concluímos que esse recurso, para a produção do efeito de oralidade, aparece na tradução francesa em estudo como um dos mais recorrentes, sendo utilizado para a compensação de índices da oralidade da língua portuguesa. Vejamos dois outros exemplos, com a ocorrência do pronome demonstrativo *ça*, na tradução:

“Você se incomoda que eu fume um charuto?” (p. 62)	« <i>Ça ne vous ennuie pas que je fume un cigare?</i> » (p. 60)
“[...] Isso tudo faz parte de estar vivo. [...]” (p. 159)	– [...] <i>Tout ça, ça fait partie de la vie. [...]</i> . (p. 155)

No primeiro caso, *ça* é catafórico e antecipa *que je fume un cigare*. Esse trecho corresponde à fala de Mandrake, dirigindo-se à cliente Bebel. Notamos que o pronome *ça* confere ilusão de oralidade ao fragmento, pela inserção da coloquialidade, à semelhança do emprego do “você”, no português.

Na segunda citação, utiliza-se o *ça* para ênfase na forma de retomada, mas também como hesitação e tentativa de estruturação do pensamento. O segmento corresponde às divagações feitas por Ada, que desejava se casar com Mandrake. Podemos notar que o texto em francês representa, mais do que em português, um pensamento se estruturando ao mesmo tempo em que é enunciado.

Segue mais um exemplo, no qual consta o pronome *ça*:

“Isso eu já sabia” [...]. (p. 101)	« <i>Ça je le savais déjà</i> » [...]. (p. 99)
------------------------------------	--

Na fala da policial Mercedes, em português, há a topicalização do objeto, ou seja, ele é deslocado do fim para o início da frase, resultando no recurso da inversão, também característica da oralidade. Além disso, outro índice da língua falada, presente no trecho, é a troca do objeto indireto (saber de algo, portanto, saber disso) pelo objeto direto (saber isso).

Em francês, não observamos o recurso da inversão, mas a presença do *ça*, no início da frase, garante a ilusão de oralidade, pela marca da coloquialidade, e a ênfase no elemento deslocado. Novamente, o pronome designa o que foi dito antes, nesse caso, a duração de trinta horas da viagem de trem até Corumbá que Mercedes e Mandrake fariam.

O recurso da inversão, porém, aparece na tradução francesa em outras passagens da obra, em trechos em que Fonseca o emprega, como nestes exemplos:

“Horrível, a morte do seu primo. [...]” (p. 204)	« <i>C’est horrible, la mort de votre cousin.</i> [...] » (p. 202)
--	--

“E a licença, quando sai?” (p. 207)	« <i>Et cette licence, c’est pour quand ?</i> » (p. 206)
-------------------------------------	--

As duas falas fazem parte de um diálogo entre um senador e Lima Prado. Percebemos o recurso da inversão nas duas citações, tanto no português, quanto no francês, de modo a enfatizar o termo deslocado. Como resultado, podemos observar, no primeiro caso, o efeito que o senador queria produzir com seu discurso: a impressão de surpresa e preocupação com o fato, a morte do primo de Lima Prado. No segundo caso, Lima Prado, chama a atenção do senador para a razão pela qual o “convocara”: a intenção de obtenção de uma licença, que permitiria o crescimento de sua firma Aquiles. No uso cotidiano da linguagem, a inversão é frequentemente utilizada. Por isso, é vista como traço de oralidade.

No fragmento abaixo, observamos, novamente, o recurso da inversão no texto de Fonseca:

“[...] É coisa rápida, isso que você quer falar comigo?” (p. 70)	– [...] <i>Vous devez me parler longtemps?</i> (p. 69)
--	--

Percebemos que o deslocamento dos termos da frase, em português, reforça a pressa e a impaciência de Rosa Leitão, mãe de Bebel, ao falar com Mandrake. Na tradução, não consta a inversão e, conseqüentemente, não percebemos o efeito mencionado (a ênfase na pressa e a impaciência).

Nesse exemplo, notamos uma das tendências deformadoras da tradução, apontadas por Berman (2007), a racionalização, uma vez que há uma recomposição da frase, resultando numa lógica linear do discurso. O teórico relaciona a racionalização com a não observância do ritmo do original, o que pode ser verificado também no fragmento que se segue:

“Nós”, olhando para mim, “temos muito que fazer aqui. [...]” (p. 63)	« <i>Nous avons beaucoup à faire ici, dit-il en me regardant.</i> (p. 62)
--	---

O corte sintático, observado no texto em português, não aparece no texto em francês. Observamos a recomposição da frase, de modo a resultar na linearidade.

Esse procedimento, contudo, ocorre em raras vezes, como as análises realizadas anteriormente comprovam. Isso nos permite concluir, portanto, que Philippe Billé não procede à racionalização, considerando-se seu trabalho tradutório como um todo. Cabe destacar, ainda, que, na penúltima citação, a oralidade do segmento fica garantida com a opção pela forma interrogativa entonativa da frase: *Vous devez me parler longtemps?*

No que se refere ao ritmo da obra, também podemos verificar, pelas análises anteriores, a preocupação do tradutor pelas ênfases, repetições, frases curtas e outros recursos empregados por Rubem Fonseca, que determinam o ritmo dos segmentos. O próprio autor, por sinal, parece apoiar as decisões do tradutor. Apesar de alegar que não conhecia bem a língua francesa, Fonseca afirma, em carta enviada no dia 3 de julho de 1985: “De qualquer forma pude perceber que o ritmo do meu texto foi recriado por você, com fidelidade. Li as traduções com grande prazer”.

Ainda no que se refere aos cortes sintáticos, devemos mencionar os anacolutos, considerados traços típicos da oralidade. No exemplo abaixo, percebemos, no texto em português, o fenômeno da topicalização, isto é, o deslocamento de um dos termos da frase, para o seu início, resultando, na primeira oração, o recurso da inversão e, na segunda, o do anacoluto:

“[...] Elísio eu nem conhecia, mas só de olhar a cara dele vi que era confiável. [...]” (p. 186)	– [...] <i>Elísio, je ne le connaissais même pas, mais rien qu'à voir sa tête j'ai su qu'on pouvait lui faire confiance.</i> (p. 183-184)
--	---

De acordo com Urbano (2000, p. 119), “[n]o anacoluto há um corte sintático e a estrutura começada não é levada adiante”. O estudioso apresenta, como exemplo: “A criança, você descuidou dela?”, à semelhança do que observamos em: “Elísio [...] só de olhar a cara dele vi que era confiável”.

Na tradução, verificamos também a topicalização do complemento *Elísio*, constituindo-se no recurso da ênfase por antecipação, conferindo a ilusão de oralidade ao trecho. O deslocamento de outros elementos da frase reforça esse efeito.

Vejamus esta citação:

<p>“Elas gostam muito de visitas, as velhinhas, todas elas, mesmo as que estão em piores condições”, disse a Dra. Zuomira. (p. 273)</p>	<p>« <i>Toutes ces petites vieilles aiment beaucoup les visites, même celles qui vont très mal</i> », dit le Dr Zuomira. (p. 270)</p>
---	---

Percebemos que, em português, o termo “as velhinhas” provoca uma interrupção do fio da frase. Além disso, a retomada de “Elas” em: “velhinhas”, “todas elas”, “as que...” constitui uma gradação, que reforça o fato de que a tia de Lima Prado, assim como todas as outras velhinhas, adora e precisa receber visitas. Trata-se, na verdade, da mãe dele, informação que a Dra. Zuomira não tem.

Na tradução, não observamos o recurso da gradação. Notamos, além disso, uma recomposição da frase, de modo a não promover a quebra na linearidade.

Examinemos, a seguir, o recurso da ruptura, assim definido por Urbano (2000, p. 119): “Omitem-se partes essenciais [...] [da frase], na expectativa de que o ouvinte, por um conhecimento prévio compartilhado, as preencha”:

<p>“Desculpe a rudeza”, Mônica esperava, ele não conseguia sopitar mais sua impaciência, “mas ouvi dizer que o ministro é sensível a certos estímulos pecuniários. Se é assim—” (p. 208)</p>	<p>– <i>Excusez ma franchise – Mônica l'attendait, il n'arrivait plus à refréner son impatience – « mais j'ai entendu dire que le ministre est sensible à certaines stimulations pécuniaires. S'il en est ainsi...</i> (p. 206)</p>
--	---

Trata-se do trecho de uma conversa do senador com Lima Prado, em que a prática da corrupção fica subentendida. Na tradução, observamos, igualmente, a frase incompleta com parte do enunciado suspenso. Busca-se, assim, atenuar alguma coisa, que não deve ser dita explicitamente.

Destacamos, a seguir, outro índice de oralidade, apontado por Urbano, mas qualificado como morfossintático: o uso do segmento “é que”, sem conteúdo significativo.

Segundo o autor, seu emprego se justifica pela “busca da expressividade e do envolvimento do interlocutor” (2000, p. 111). Apresentamos um exemplo:

<p>“Você se incomoda que eu fume um charuto?”          “Um charuto? Se eu me incomodo? Por que é que eu me incomodaria?” (p. 62)</p>	<p>« <i>Ça ne vous ennuie pas que je fume un cigare?</i>          – <i>Un cigare? Si ça me gêne? Pourquoi ça me gênerait?»</i> (p. 60)</p>
--	--

Observamos a ênfase na última pergunta, por meio do “é que” em: “Por que é que eu me incomodaria?” Trata-se de mais uma passagem em que a ilusão de oralidade, na tradução, é produzida pelo emprego do pronome demonstrativo *ça*. A repetição do pronome, por sinal, reforça essa ilusão.

Segue outro exemplo, extraído da fala de Camilo Fuentes:

<p>“[...] Como é que sabem que estou aqui? [...]” (p. 230)</p>	<p>– [...] <i>Comment est-ce qu'ils savent que je suis ici? [...]</i>.          (p. 226)</p>
--	--

Nesse caso, a forma interrogativa com *est-ce que*, que remete à linguagem informal, confere a oralidade, na tradução, que pode ser observada com o emprego do “é que”, no português.

Por fim, assinalamos acréscimos enfáticos (“tem que”) também nesta fala do amigo de Fuentes, quem lhe vendera uma carteira de identidade falsificada:

<p>“Já disse que nunca vi, mas todo anão é igual, só que tem que esse é preto. [...]” (p. 230)</p>	<p>– <i>Je te dis, je l'ai jamais vu, mais les nains sont tous pareils, sauf que celui-là est noir. [...]</i>. (p. 227)</p>
--	---

O traço de oralidade presente no texto traduzido, como podemos observar, é, mais uma vez, a supressão do morfema *ne*, na negação *je l'ai jamais vu*. Ressaltamos, ainda, a opção pela justaposição, traço da oralidade, em: *Je te dis, je l'ai jamais vu*, diferentemente do que ocorre com o texto em português, que apresenta a subordinação, em: “Já disse que nunca vi”.

### 3.3 Léxico

Trataremos, neste tópico, do terceiro nível em que pode ser criada a ilusão de oralidade no texto escrito, de acordo com Preti, como mencionado no capítulo anterior: o do léxico. Lembramos que o autor aponta o léxico como “o melhor indicador dos registros nas

falas” (2003b, p. 258), indicando o uso de gírias, assim como de vocábulos obscenos e injuriosos, como marca da oralidade.

Em *A grande arte*, o emprego desses índices é frequente, remetendo-nos à vida do crime e da prostituição, à miséria e à violência. Vejamos esta passagem, já transcrita no primeiro capítulo e que acreditamos ser uma das mais violentas da obra. Percebemos, aqui, o vocábulo “vaca”, que se refere à zoomorfização de Mercedes, a policial disfarçada de prostituta:

<p>Pegou o braço direito de Mercedes e partiu-o em dois pedaços e passou a golpear com os punhos e os cotovelos o rosto desprotegido de Mercedes até transformá-lo numa polpa de carne sangrenta. Para certificar-se de que a vaca brasileira estava morta, Fuentes torceu sua cabeça lentamente até sentir o pescoço estalar. Depois, praguejando, foi ao banheiro lavar-se. No olho esquerdo havia um pedaço de unha que Fuentes retirou com a mão trêmula. Estava cego daquele olho. Furioso, voltou para o quarto e chutou com força o corpo caído de Mercedes. (p. 125)</p>	<p><i>Il avait pris le bras droit de Mercédès et l'avait cassé en deux, puis il s'était mis à marteler des poings et des coudes son visage sans protection, jusqu'à le transformer en une bouillie de chair sanglante. Pour s'assurer que cette vache brésilienne était morte, Fuentes lui avait lentement tordu la tête jusqu'à ce qu'il entende le cou craquer. Puis, en jurant, il était parti se laver dans la salle de bains. Il avait dans l'oeil gauche un morceau d'ongle et il l'avait retiré d'une main tremblante. Il ne voyait plus de cet oeil. Furieux. Il était revenu dans la chambre et avait donné un grand coup de pied dans le corps de Mercédès.</i> (p. 122)</p>
--	--

Lembramos que Xatara e Oliveira diferenciam a linguagem obscena do vocabulário “bem-comportado”, sustentando que este evita “tudo que é inerente ao animal” (2002, p. 272). Percebemos que o tradutor emprega também o termo *vache* (vaca), que pertence à língua familiar, no francês. De acordo com o dicionário *Petit Robert*, significa pessoa má, vingativa ou punitiva.

No exemplo abaixo, notamos o uso do palavrão “puta”, na representação que Rubem Fonseca faz dos problemas sociais, especificamente da problemática do corpo como mercadoria:

<p>“Éramos seis, cinco mulheres e um homem. Eu, a única branca, de cabelos lisos, claros. Mas ser branca e bonita só me ajudou a ser puta. Quer dizer, nem sei se uma puta branca é melhor que uma puta mulata, comercialmente falando. Já me disseram que eu fui ser puta porque quis. Eu tinha doze anos.” (p. 228)</p>	<p>« <i>On était six, cinq femmes et un homme. Moi, j'étais la seule Blanche avec des cheveux clairs et raides. Mais d'être blanche et jolie, ça m'a aidé qu'à devenir pute. Enfin, je sais pas si, commercialement, une putain blanche vaut mieux qu'une putain noire. On m'a dit que si je suis devenue pute, c'est parce que je l'ai voulu. J'avais douze ans.</i> » (p. 225)</p>
---	--

Nesse trecho, há o depoimento de Míriam, a ex-prostituta que namora Camilo Fuentes, sobre como se tornara prostituta. Ao utilizar o termo “comercialmente”, Míriam revela bem a função de seu corpo como mercadoria e, ao se comparar à mulher mulata, ela estabelece para

si até mesmo um valor de mercado que, segundo ela, seria inferior. Percebemos que, na tradução, é empregado também o termo vulgar *putain*, repetidas vezes, como ocorre no texto em português. Observa-se, porém, que “mulata” foi traduzido por negra: *noire*; “branca” ganhou destaque com a introdução da letra maiúscula em *Blanche*.

Por esses exemplos, podemos já antecipar que Philippe Billé não procede a uma “redução ideológica” (FARIA, 1981) ao traduzir *A grande arte*. O tradutor traz, para o seu texto, elementos significativos que constituem a obra em estudo: a miséria, a violência e o crime. Lembramos que esses elementos contribuíram para a diversificação da imagem da literatura brasileira, junto aos franceses, acostumados, de um modo geral, às características das obras de Jorge Amado, o escritor brasileiro mais popular na França, conforme discutimos no primeiro capítulo.

Cabe ressaltar que, ao empregar a linguagem que representa esses elementos, Billé tenta manter a diversidade de nível lexical na sua tradução, buscando evitar a homogeneização, considerando-se, aqui, as reflexões de Berman (2007). Retomando Bakhtin (1992, p. 262), podemos afirmar que, na tradução de *A grande arte*, Billé respeita a “estratificação interna” da língua, sobre a qual falamos no primeiro capítulo.

Da análise que realizamos, porém, verificamos que, às vezes, o tradutor procede a certa elevação do nível de fala ao traduzir um vocábulo ou expressão coloquial, popular, vulgar ou obscena. Outras vezes, Billé procede a uma diminuição desse nível, apesar de, na maioria das vezes, apresentar vocábulo de nível correspondente.

Distribuiremos as ilustrações deste tópico, portanto, de acordo com os procedimentos do tradutor, acima mencionados: elevação, rebaixamento ou manutenção do nível de fala. Esclarecemos que empregamos o termo “nível de fala” com base em Preti (2003a, p.38, grifo do autor), que sustenta: “Dá-se o nome de *níveis de fala* (ou *níveis de linguagem*) ou *registros* às variações determinadas pelo *uso* da língua pelo falante, em *situações* diferentes”. O autor opõe o nível formal ao nível coloquial. Na nossa análise, porém, quando tratamos de elevação ou rebaixamento, não nos referimos, necessariamente, à troca do nível coloquial pelo formal, ou vice-versa. Mas, na maioria das vezes, a gradações no âmbito da coloquialidade<sup>74</sup>, como

---

<sup>74</sup> Preti (2003a, p. 39) inclui, no nível de fala ou registro coloquial: situações familiares ou de menor formalidade; predomínio de linguagem popular; comportamento linguístico mais distenso; gíria; linguagem afetiva, expressões obscenas etc. No nível de fala ou registro formal: situações de formalidade; predomínio de linguagem culta; comportamento linguístico mais refletido, mais tenso; vocabulário técnico etc.

nos casos em que se observa uma censura por parte do tradutor. De modo geral, não exploraremos outros traços da oralidade presentes nos fragmentos selecionados, uma vez que os demais tópicos já trazem essa análise.

### 3.3.1 Elevação do nível de linguagem:

No texto em português, encontramos, nas falas da prostituta Carlota-Danusa e do advogado Werler, um termo que se refere a um xingamento, relacionado à psicopatia: “tarado”. Vejamos como esse vocábulo foi traduzido:

“[...] Só tem homem tarado por aí.” (p. 20)	« [...] <i>Y a que des cinglés dans ce coin.</i> » (p. 20)
“[...] A polícia desconfia dele, acham que estrangulou a mulher para despistar, para suporem que foi o mesmo tarado que matou a outra. [...]” (p. 23)	« [...] <i>La Police le soupçonne. Ils pensent qu’il a étranglé sa femme pour les induire en erreur et leur faire croire que c’est le même cinglé qui avait tué l’autre.</i> [...] » (p. 23)

Xatara e Oliveira (2002, p. 292) incluem esse termo na sua relação de vocábulos erótico-obscenos, referentes a pessoas de sexo masculino. Observamos que, na tradução, há um termo que recupera a acepção mais comum de “tarado”, implicando uma deficiência, um distúrbio ou um desequilíbrio físico, mental ou moral: *cinglé*. Trata-se de vocábulo popular, o que revela uma atenção, por parte do tradutor, no que se refere aos diferentes registros de fala no romance. No entanto, o termo *cinglé* não remete à sexualidade, que está subentendida no segmento citado.

Apesar de aparecerem na fala de personagens diferentes, o leitor do texto em português acredita, a partir da leitura das primeiras páginas da obra, que o vocábulo em pauta se refere à mesma pessoa: Roberto Mitry, que seria agressivo com as prostitutas e que as teria assassinado. Na tradução, portanto, a generalização do termo “tarado”, que, em português, está relacionado ao sexo e, por isso, reforça a imagem do homem que, por algum distúrbio psíquico, escolhe matar “profissionais do sexo”, acaba causando certo empobrecimento qualitativo, considerado uma das tendências deformadoras da tradução, segundo Berman (2007). O teórico afirma que o empobrecimento ocorre devido ao apagamento de expressões que podem criar imagens específicas.

Importa assinalar que, em outro momento, “tarado” (p. 62) é traduzido por *pervers* (p. 61). Trata-se do título de um filme: *Orgia de tarados*, *Orgie de pervers*. O termo *cinglé* (p.

255), por sua vez, serve como tradução para “maluco” (p. 258), numa passagem em que Rafael fala com Camilo Fuentes, não havendo referência a sexo.

Vale a pena salientar, ainda, que consta, na primeira citação acima, uma marca bastante comum de oralidade do francês, que não foi mencionada no tópico anterior: a supressão do pronome impessoal na expressão *il y a*, conforme: *Y a que des cinglés dans ce coin*. Notamos, por sinal, não só a ausência do *il*, como também a da partícula *ne*, da construção *ne ... que*, com função restritiva, traço de oralidade apontado por Branca-Rosoff (1992) e Larthomas (1992).

Passemos a outro exemplo. Vejamos como Billé traduziu a expressão usada para designar o ladrão de dentes de ouro nos cemitérios, antiga profissão do anão Nariz de Ferro:

“[...] Fui dentista da meia-noite. [...]” (p. 151)	« [...] <i>J’ai été arracheur de dents.</i> [...] » (p. 147)
“[...] Teve uma época em que ganhei a vida como dentista da meia-noite, arrancando dente de cadáver no São João Batista.” (p. 246)	– [...] <i>Il y a eu une époque où je gagnais ma vie comme arracheur de dents sur les cadavres au cimetière São João Batista.</i> (p. 243)

No primeiro caso, em que a personagem Nariz de Ferro relaciona todas as profissões de submundo em que atuou, o leitor do texto traduzido não tem acesso ao significado do termo “dentista da meia-noite”, que representa uma função muito baixa dentro da profissão de ladrão. A expressão *arracheur de dents*, segundo o *Petit Robert*, remete às pessoas que arrancavam dentes em praças públicas. Entretanto, bem mais à frente, na tradução, recupera-se o sentido da expressão em português, uma vez que, no próprio trecho, havia a explicação da atividade, numa espécie de paráfrase, conforme o segmento: “dentista da meia-noite, arrancando dente de cadáver”. Assinalamos, porém, que, na tradução, não há a recorrência do conteúdo (possibilitada pela paráfrase), uma vez que a expressão é omitida e só consta a explicação. Além disso, houve o acréscimo de *cimetière*, explicitando o que estava implícito no original, mas que é incompreensível para o leitor francês, que dificilmente saberia que São João Batista é o nome de um cemitério.

Examinemos os três exemplos abaixo, em que constam expressões cristalizadas, no texto em português:

“E Cronópios, o argentino?” “Não é páreo.” (p. 251)	« <i>Et Cronopios, l’argentin?</i> – <i>Il est moins bon.</i> (p. 248)
--	---

“[...] Você tem uma semana, está me ouvindo?, uma semana para dar o bilhete azul a ela.” (p. 268)	– [...] <i>Tu as une semaine, tu m’entends, une semaine pour la quitter.</i> (p. 265)
---	---

“Vai lá embaixo e toma uma cervejinha enquanto eu quebro o galho, tá?” (p. 286)	– <i>Descends boire une bière pendant que j’arrange tout ça, d’accord?</i> » (p. 282)
---	---

Na carta de 9 de setembro de 1985, Fonseca explica a Billé que “não é páreo” significa “não é rival, “dar o bilhete azul” é “despedir, mandar embora” e “quebrar o galho” é “resolver o problema”. Percebemos que, na tradução desses termos, Billé não emprega expressões cristalizadas, de modo a conferir o nível de informalidade que percebemos no original. À expressão “não é páreo”, corresponde a frase *Il est moins bon*; “dar o bilhete azul” foi traduzido por *quitter*, e “quebro o galho” por *j’arrange*. Veremos, adiante, que Billé adota um procedimento diferente em relação a outras expressões cristalizadas.

Na citação abaixo, notamos um eufemismo na tradução:

Homicídios ficava num pardieiro velho na Presidente Vargas. (p. 96)	<i>La Criminelle se trouvait dans un vieux bâtiment de l’avenue Presidente Vargas.</i> (p. 94)
---	--

O narrador Mandrake emprega o vocábulo “pardieiro”, para se referir ao prédio público, em que se localizava a Divisão de Homicídios. O tradutor o verteu por *bâtiment*. Como resultado, percebemos o abrandamento da situação precária em que se encontrava o imóvel. Podemos interpretar a escolha do termo “pardieiro” como uma crítica à forma como a criminalidade é tratada, mas também como uma crítica às estruturas públicas.

Observamos alguns casos em que o tradutor não emprega um vocábulo que tenha um sentido pejorativo ou jocoso, à semelhança do que ocorre em português:

“[...] No volante está um portuga chamado Amândio. Gente minha. [...]” (p. 255)	– [...] <i>Au volant il y a un Portugais qui s’appelle Amândio. Un homme à moi. [...]</i> » (p. 252)
---	--

[...] Em alguma época da sua vida aquele homem fizera pesados trabalhos braçais. Esses galegos são resistentes, pensou. (p. 255)	[...] <i>Au vu de ses bras, cet homme avait dû faire des travaux de force à une certaine époque de sa vie. Ces Portugais sont résistants, pensa Fuentes.</i> (p. 252)
--	---

Os termos “portuga” e “galegos” referem-se a um motorista de táxi. Na primeira citação, Nariz de Ferro indica o carro que Fuentes deve pegar. Na segunda, o narrador emite

os pensamentos de Fuentes, ao observar o motorista. Nos dois casos, o tradutor optou por *Portugais*, o que promove um “empobrecimento qualitativo” na tradução.

No exemplo a seguir, retirado da fala da personagem Raul, observamos que, na tradução, não consta um palavrão erótico-obscoeno (XATARA; OLIVEIRA, 2002, p. 289), como em português:

“Para falar a verdade acho que estou ficando broxa” [...]. (p. 27)	– <i>A vrai dire, je crois que je deviens impuissant</i> » [...]. (p. 28)
--	---

Verificamos que “broxa” foi traduzido por *impuissant*, termo que confere o mesmo significado de impotência sexual masculina, mas que não contempla a informalidade e coloquialidade do diálogo entre Raul e Mandrake, tomando chope, no bar Amarelinho.

Vejamos mais um exemplo de “censura” do tradutor, neste fragmento extraído do discurso do narrador:

Aurora sabia que havia homens [...] que apenas tinham como único desejo penetrar a mulher, invadi-la com sua carne e sua porra. (p. 253)	<i>Aurora savait qu’il y avait des hommes [...] dont l’unique envie était de pénétrer la femme, de la remplir de chair et de sperme.</i> (p. 250)
--	---

Notamos que “porra” foi traduzido por *sperme* (esperma). O tradutor evitou, portanto, novamente, o uso de um palavrão erótico-obscoeno. Além disso, podemos entender a não inclusão dos adjetivos possessivos antes de carne / *chair* e porra / *sperme*, na tradução, como a diminuição da ênfase dada ao possuidor: aquele tipo de pessoa que possui “carne” e “porra”, ou seja, que é um homem, para “possuir” uma mulher.

Na citação a seguir, o tradutor adotou diferentes procedimentos para verter vocábulos ligados à escatologia:

“Quando um brasileiro mijá todos mijam”, disse Raul. Ele e eu urinamos simultaneamente, evitando um olhar para o pênis do outro. (p. 58)	« <i>Quand un Brésilien pisse, les autres aussi</i> », dit Raul. <i>Nous urinâmes ensemble, chacun évitant de regarder le sexe de l’autre.</i> (p. 57)
--	--

A primeira frase apresenta uma fala da personagem Raul, em que constam “mija” e “mijam”. Percebemos que o tradutor empregou um termo cujo registro de fala é semelhante: *pisser*, apesar de não promover o recurso da repetição. Entretanto, notamos que, quando se trata do discurso do narrador Mandrake, nesse mesmo segmento, o tradutor procede a um eufemismo, vertendo “pênis” por *sexe*. Podemos deduzir que isso se deve ao fato de o texto em português já fazer uma diferenciação entre “mijar” (da fala de Raul) e “urinar” (do

discurso do narrador). É interessante assinalar que, nesse caso, o texto em português não traz um palavrão (apesar de ser uma palavra-tabu), mas o termo da anatomia para designar o órgão sexual masculino: “pênis”.

O mesmo ocorre em outro momento, em que o narrador Mandrake relata o que ocorreu entre a personagem Mandrake e Bebel:

Bebel olhou a mão dela pegando meu pênis. (p. 76)	<i>Bebel regarda sa main me prendre le sexe.</i> (p. 74)
---	--

Notamos, portanto, que, em algumas passagens, há uma elevação do nível de linguagem, no que se refere a vocábulos empregados na voz narrativa. Mas essa eufemização não é mantida ao longo da tradução, como se observa no seguinte trecho, ainda na voz do narrador, em que “pênis” não é traduzido por *sexe*, mas por *pénis*:

Tinha seios grandes de silicone [...] e só não cortara o pênis “porque na hora tive medo. [...]” (p. 224)	<i>Il avait de gros seins en silicone [...] et s’il ne s’était pas fait couper le pénis, c’était uniquement « parce que sur le moment j’ai eu peur. [...] »</i> (p. 222)
---	--

Nesse fragmento, o narrador refere-se ao cabeleireiro de Mônica, Joãozinho, que, à noite, se tornava Jane. Destacamos que o narrador inclui, no seu discurso, só pelo recurso das aspas, uma fala da personagem.

### 3.3.2 Rebaixamento do nível de linguagem:

O rebaixamento do nível de linguagem, embora não frequente, serve, a nosso ver, para recuperar vocabulários gírios ou de baixo calão, ou até mesmo coloquiais<sup>75</sup>, que não foram traduzidos por um correspondente, pertencente a um registro de fala similar. Vejamos o exemplo abaixo, que contrasta com a censura, observada acima, em relação à tradução do órgão sexual masculino, no discurso do narrador:

No banheiro sentou-se no bidê, sentindo expandir-se do seu pênis um cheiro de terra subterrânea úmida que nunca recebeu a luz do sol, e fechou os olhos. (p. 211)	<i>Dans la salle de bains, il s’assit sur le bidet et sentit s’exhaler de sa queue une odeur de terre souterraine et humide qui n’a jamais vu la lumière du soleil, puis il ferma les yeux.</i> (p. 209)
---	--

<sup>75</sup> No plano lexical, podemos citar também o emprego do pronome *on*, no sentido plural (considerado traço de coloquialidade, conforme Hausmann, 1992, p. 356, 359) que leva a um rebaixamento do nível de linguagem, quando é empregado na tradução do pronome da primeira pessoa do plural do português: “nós”, explícito ou implícito, como na seguinte fala de Lima Prado: “Estamos nos anos oitenta, vovó.” (p. 180)/« *On en est aux années quatre-vingt, grand-mère.* » (p.178).

Se, em alguns momentos, “pênis” foi traduzido por *sexe* e, em outros, por *pénis*, como mostramos, observamos, nesse fragmento, sua tradução por *queue*, termo incluído no vocabulário erótico-obsco do francês por Xatara e Oliveira (2002, p. 341). Seria equivalente a “pau”, um vocabulário tabuístico ou palavra-tabu, conforme o dicionário Houaiss (2007<sup>76</sup>). Assim, a elevação do registro de fala, que ocorreu em alguns pontos da tradução, é compensada por esse tipo de rebaixamento. Ressaltamos, ainda, na citação acima, tanto no original quanto na tradução, a cena ligada à escatologia apresentada na obra.

Verificamos um rebaixamento do nível de linguagem, também, na tradução do trecho a seguir, retirado da fala do já mencionado cabeleireiro Joãozinho, quem narra suas próprias palavras. Ele conta, à prostituta Mônica, o ultimato que fez a seu amante:

“[...] ‘se quiser me prender larga a sua mulher de araque e vem morar comigo, que sou sua mulher verdadeira’ ”. (p. 224)	« [...] <i>si tu veux m’enfermer, laisse tomber ta pétasse et viens habiter avec moi qui suis ta vraie femme</i> ». (p. 222)
--	--

Ao utilizar a gíria “de araque”, que quer dizer “de qualidade inferior, ordinário” (FERREIRA, 1986, p. 125), “pessoa ou coisa falsa” (HOUAISS), Joãozinho faz uma oposição à esposa de seu amante, alegando que ela não é “sua mulher verdadeira”. Em francês, “de araque” foi traduzido pelo termo erótico-obsco *pétasse* (XATARA; OLIVEIRA, 2002, p. 340), correspondente a “vadia”, que remete à mulher prostituta e, novamente, ao sexo, resultando, portanto, no rebaixamento do nível de linguagem. Ressaltamos, que, na tradução, não está presente o binômio “de araque” / “de verdade”, que reforça o estatuto da personagem João (um homem) ser a mulher de verdade de seu amante.

O exemplo a seguir ilustra a ausência de vocábulo específico da língua coloquial, no texto em português:

“Estou indo agora para o aeroporto pegar um avião. Não tenho tempo para perder com brincadeiras. [...]” (p. 194)	– <i>Je dois filer à l’aéroport prendre un avion. J’ai pas de temps à perdre avec des plaisanteries.[...]</i> . (p. 192)
--	--

Na tradução, porém, consta o verbo *filer*, da língua familiar, que significa *aller vite* (ir rápido), resultando, portanto, um rebaixamento do nível de linguagem. Trata-se de fragmento

<sup>76</sup> Todas as citações retiradas do dicionário *Houaiss* pertencem a seu formato eletrônico e, por isso, não possuem paginação.

retirado de uma fala do assassino Rafael, em que podemos observar, no texto em português, a ilusão de oralidade devido ao uso do advérbio “agora”, que presentifica o discurso.

Outro rebaixamento de nível de linguagem é observado na tradução da seguinte fala do detetive Licurgo a Mandrake:

“Você está começando a me chatear.” (p. 54)	– <i>Vous commencez à m’emmerder.</i> (p. 53)
---	---

Nesse caso, “chatear” foi vertido pelo termo gírio *emmerder*. É interessante observar o fato de os dois verbos possuírem origem vocabular vulgar: “chatear” vem de chato (piolho que afeta as partes genitais) e *emmerder* vem de *merde* (merda). Entretanto, como sustenta Preti (2002), algumas gírias não são tão inconvenientes, uma vez que, pela sua utilização frequente, seu passado gírio é apagado. Assim, ainda que ambos os termos tenham origem gíria, que signifiquem “importunar”, a palavra “chatear” não tem o mesmo valor gírio que *emmerder* em francês.

O exemplo a seguir, referente à fala da prostituta Aurora, também traz um rebaixamento de registro de fala na tradução, além de revelar um jogo de palavras na língua francesa, que não aparece no original:

“Caramba, você é pesado.” (p. 254)	« <i>Mince, tu es lourd.</i> » (p. 251)
------------------------------------	---

De acordo com o dicionário *Petit Robert*, *mince* pode ser uma exclamação de surpresa, frequentemente eufemismo de *merde* (“merda”). O tradutor, portanto, remete o leitor ao vocabulário escatológico, diferentemente do texto em português. Além disso, ao empregar *mince* para traduzir “caramba”, uma interjeição de uso informal, que também indica admiração em português, de acordo com o dicionário *Houaiss*, Billé promove o jogo de palavras entre *mince* (fino, miúdo, magro) e *lourd* (pesado).

### 3.3.3 Manutenção do nível de linguagem:

Verificamos que, com muita frequência, a gíria, o vocábulo erótico-obseno, as expressões cristalizadas, enfim a linguagem *coloquial*<sup>77</sup>, são traduzidos por vocábulos ou

<sup>77</sup> Repetimos, aqui, que, o nível de fala ou registro coloquial se caracteriza por situações familiares ou de menor formalidade; predomínio de linguagem popular; comportamento linguístico mais distenso; gíria; linguagem afetiva, expressões obscenas etc. Já o nível de fala ou registro formal caracteriza-se por situações de

expressões de nível de linguagem correspondente. Juntamente com o emprego de uma linguagem *formal*, isso promove a heterogeneidade linguística na tradução do romance *A grande arte*, à semelhança do resultado propiciado pelos demais traços de oralidade examinados neste estudo.

No caso das gírias, observamos que Billé, quando possível, procede a uma tradução literal, outras vezes, escolhe uma gíria correspondente. Os termos mais recorrentes são *baiser* ou *foutre*, *merde* e *chier*, correspondentes, respectivamente, aos seguintes termos frequentes no português: “foder”, “merda”, “cagada” e suas variações. A opção do tradutor em apresentar essas gírias, que perpassam o vocabulário obscuro e escatológico, é muito importante, pois seu emprego constitui uma característica forte em Fonseca: a linguagem que choca e provoca o leitor.

Apresentamos as citações abaixo, em que constam gírias pertencentes ao vocabulário obscuro e escatológico:

“O esplendor, o fausto da foda.” (p. 21)	– <i>La splendeur, le faste de la baise.</i> (p. 21)
“Estou na dúvida se mando você à merda ou mando enfiar o talão de cheques no cu.” (p. 46)	« <i>Je me demande si je vous envoie chier ou si je vous dis de vous enfoncer votre carnet de chèques dans le cul.</i> » (p. 46)
As cortinas que se fodessem. De qualquer forma não havia cortinas naquela delegacia de merda [...]. (p. 97)	<i>Que les rideaux aillent chier. De toute façon, dans ce commissariat de merde, il n’y avait pas de rideaux [...].</i> (p. 95)
“[...] Você vem do Rio e caga tudo. [...]” (p. 131)	– [...] <i>Vous arrivez de Rio et vous foutez tout dans la merde. [...].</i> (p. 127)
“China é o caralho.” (p. 135)	« <i>China t’emmerde.</i> » (p. 132)
“[...] Se você não tiver um advogado para te defender o governo te enraba.” (p. 227)	– [...] <i>Sans avocat pour te défendre, tu te fais baiser par l’administration.</i> (p. 224)

---

formalidade; predomínio de linguagem culta; comportamento linguístico mais refletido, mais tenso; vocabulário técnico etc. (PRETI, 2003a, p. 39).

Notamos que a tradução traz também termos gírios obscenos. Destacamos esses termos, em português, com seu correspondente em francês: “foda”/baise, “mandar à merda”/envoyer chier, “cu”/cul, “fodessem”/aillent chier, “merda”/merde, “caga”/foutez dans la merde, “é o caralho”/t’emmerde, “te enraba”/te fais baiser.

Essa linguagem é bastante utilizada nos momentos de intimidade, agressão verbal, exaltação de ânimos ou somente como vocabulário menos formal em uma conversa comum, como se nota na última citação. Esclarecemos que o primeiro exemplo se refere a uma conversa entre Mandrake e Ada na cama; o segundo, refere-se a uma conversa ríspida entre Mandrake e Mitry, quem tentava suborná-lo; o terceiro, foi retirado de uma fala de Mandrake, quando estava na delegacia revoltado por não poder ver preso, definitivamente, quem estuprara sua namorada Ada; o quarto exemplo revela o ódio que Camilo Fuentes sente toda vez que Rafael o chama de China; o quinto e último exemplo se refere à fala da ex-prostituta Míriam com seu namorado Fuentes.

Fonseca adota, também, gírias que não pertencem ao vocabulário erótico-obsceno. No trecho a seguir, emprega a gíria para falar das profissões marginais da rua:

<p>[...] Mateus não incluía nesse elenco [...] nem os trombadinhas, nem os ventanistas infantis, nem os meninos traficantes, nem os assaltantes de ônibus, nem os lanceiros de feira, a grande legião de delinquentes infanto-juvenis [...]. (p. 240)</p>	<p>[...] il en excluait [...] les petits voleurs à la tire, les cambrioleurs infantiles, les enfants trafiquants, les agresseurs d'autobus, les pickpockets de foire, la grande légion des délinquants infanto-juvéniles [...]. (p. 237)</p>
---	--

Esse fragmento foi um dos objetos da correspondência, de 9 de setembro de 1985, trocada entre o autor e o tradutor, o que confirma a afirmação de Antoine (2004, p. 11) de que as gírias constituem um obstáculo à tradução. Nessa carta a Philippe Billé, Fonseca explica os significados de algumas das expressões constantes dessa citação: o lanceiro de feira é o batedor de carteira de feiras livres; os trombadinhas são os meninos que roubam nas ruas, arrancando bolsas, jóias e saem correndo; os ventanistas infantis são os meninos que furtam as casas entrando pelas janelas e basculantes.

Esse trecho refere-se ao momento em que Mateus tenta escolher alguns marginais juvenis para seu grupo de assassinos. É interessante observar como Rubem Fonseca faz uma divisão minuciosa dos delinquentes infantis, revelando, assim, uma problemática social urbana brasileira.

O tradutor emprega, em pelo menos um momento, um vocábulo de origem gíria: *cambrioleur*. Apesar de não trazer a ideia agregada ao termo “ventanista” (que entra pelas janelas), *cambrioleur* abarca o fato de um indivíduo roubar um local, no qual entra

forçadamente. Acreditamos que, ao trazer *cambricoleur* para o seu texto, Billé garante a presença de uma linguagem específica para retratar um grupo de criminosos e marginais.

Não notamos, porém, outros vocábulos gírios no fragmento traduzido, o que significa que poderíamos analisar a tradução, desse segmento, como uma elevação do nível de linguagem. Para traduzir “trombadinhas”, Billé emprega *petits voleurs à la tire*, que é um *escamoteur*, segundo o *Petit Robert*, um indivíduo que rouba sem se deixar notar. No dicionário *Novo Aurélio* (1986, p. 1413), entretanto, temos a informação de que trombadinha é um brasileirismo, uma gíria popular utilizada na cidade de São Paulo, que tem origem no fato de que o indivíduo assalta “mediante o expediente de aplicar um esbarrão na vítima a fim de desviar-lhe a atenção”. Para “lanceiros de feira”, Billé usa o correspondente *pickpockets de foire*. *Pickpocket* é um anglicismo, que significa batedor de carteiras.

Observando-se as tendências deformadoras da tradução, relacionadas por Berman, verificamos que houve um empobrecimento qualitativo (2007, p. 53) como resultado da tradução do fragmento acima, uma vez que os termos da tradução não recuperam algumas das imagens dos vocábulos do original. Trata-se, no entanto, de línguas diferentes e culturas diversas, sendo a “deformação”, em alguns casos, inevitável, como, aliás, o próprio Berman deixa subentender. Ressaltamos, contudo, que a problemática social urbana da delinquência infantil está presente na tradução francesa, como resultado das escolhas tradutórias de Billé.

Verificamos a manutenção do nível de linguagem na tradução, também, nos dois exemplos que seguem, onde há o emprego de gírias tanto no original, como na tradução:

<p>“Outra coisa que acontece com os ex-mudos é que eles falam como se estivessem num barato, meio pro doidão. [...]” (p. 256)</p>	<p>« <i>Une autre chose qui arrive aux ex-muets, c'est qu'ils parlent comme s'ils étaient défoncés, à moitié dingues. [...]</i> » (p. 253)</p>
<p>“[...] Tenho dois presuntos para desovar na Baixada. [...]” (p. 296)</p>	<p>– [...] <i>J'ai deux macchabées à dégager vers la zone nord. [...]</i> » (p. 293).</p>

Nos dois casos, trata-se de fala de Nariz de Ferro, uma personagem cujo vocabulário é sempre repleto de gírias. Dos segmentos, retiramos os seguintes termos gírios em português com seu correspondente em francês: “num barato”/*défoncés*, “doidão”/*dingues* e “presuntos”/*macchabées*.

O termo “barato”, segundo o dicionário *Houaiss*, possui um uso informal que corresponde à linguagem de drogados e significa: “reação psicológica e/ou física, podendo ou

não ser agradável, provocada pelo uso de droga; baratino”. Em francês, temos o termo gírio *défoncé*, que representa a pessoa sob efeito de drogas. Esta mesma acepção, entre outras, é atribuída, no dicionário Houaiss, ao termo “doidão”. Em francês, “doidão” foi vertido por *dingues* que, apesar de não remeter ao mundo das drogas, recupera um dos significados de “doidão” e garante o mesmo nível de linguagem, pois também é um vocábulo gírio. Quanto à última citação, “presunto”, como sinônimo de cadáver, é uma gíria, como atesta o *Novo Aurélio* (1986, p. 1136). Em francês, utiliza-se também um termo popular, definido no *Petit Robert* como gíria: *macchabée*, que significa cadáver.

Passemos à análise da tradução de algumas expressões cristalizadas, em que percebemos a manutenção do nível de linguagem. Os exemplos são numerosos e buscamos escolher expressões cristalizadas que possuíam maior opacidade, ou seja, que eram mais difíceis de serem compreendidas, assim como aquelas que se ligavam ao mundo marginal e a condições de produção que correspondem a registros coloquiais (PRETI, 2003, p.41). Segue uma primeira ilustração, em que Arlindo, amigo de Camilo Fuentes, garante que não será assassinado só por ser seu amigo, como ocorreu com o jornalista:

“Comigo o buraco é mais embaixo. [...]” (p. 229)	– <i>Avec moi, c’est une autre paire de manches.</i> [...]. (p. 226)
--	--

Em carta de 30 de agosto de 1985, Fonseca explica, ao tradutor de *A grande arte*, que “comigo o buraco é mais embaixo” significa: “comigo as coisas não são tão fáceis. (Eu sou melhor – ou mais resistente, corajoso, etc.)”. Com base nessa informação, o tradutor emprega, como correspondente: *Avec moi, c’est une autre paire de manches*. No *Petit Robert*, a significação da expressão escolhida pelo tradutor é semelhante: é completamente diferente, e mais difícil. Notamos, assim, que, além de conferir o mesmo sentido, o mesmo efeito de “comigo as coisas são diferentes” é produzido com o emprego dessa expressão cristalizada na tradução.

Outro significado que Fonseca revela em carta, datada de 9 de setembro de 1985, é o de “entregar a rapadura”: ceder, entregar algum bem, concordar. Essa expressão cristalizada está presente na fala de Zakkai, o Nariz de Ferro, quando ele afirma não acreditar que Rafael dirá onde está a fita cassete. Vejamos como Billé a traduziu:

“[...] não acredito que ele vá entregar a rapadura sem mais nem menos. [...]” (p. 289)	« [...] <i>je ne crois pas qu’il jette l’éponge sans difficulté.</i> [...] » (p. 285)
--	---

No dicionário *Petit Robert*, a expressão cristalizada empregada pelo tradutor, *jeter l'éponge*, significa: abandonar a luta, renunciar em uma competição. Percebemos, então, que o segmento guarda um sentido semelhante, assim como o mesmo nível de linguagem, reforçando a coloquialidade sempre presente na fala de Nariz de Ferro.

Reunimos, abaixo, mais alguns fragmentos em que constam expressões cristalizadas e que, à semelhança dos dois anteriores, foram igualmente traduzidos por expressões cristalizadas, que garantem o nível semântico do trecho:

“A velha não tinha um tostão. [...]” (p. 48)	« <i>La vieille n'avait pas un sou.</i> [...] (p. 47)
“Já está cheio de mim?” (p. 112)	– <i>Tu en as déjà marre de moi?</i> (p. 110)
“[...] Não gosto de abrir o gogó, mas devo favores ao Raul e eis-me aqui, como disse Desdêmona, dando nome aos bois.” (p. 152)	« [...] <i>Je n'aime pas jacter, mais j'ai des dettes envers Raul, et me voici, comme disait Desdémone, en train de lâcher le morceau.</i> (p. 148)
“[...] Abercrombie é um trunfo que Hendrick tem na manga. [...]” (p. 220)	– [...] <i>Abercrombie est un atout que Hendrick a dans sa manche.</i> [...] (p. 218)
Nildo deu uma surra em Rosa quando soube que ela ia deixá-lo. (p. 278)	<i>Nildo donna une raclée à Rosa quand il apprit qu'elle allait le quitter.</i> (p. 275)

Da expressão “não tinha um tostão”, lembramos que “tostão” era uma moeda de níquel que valia 100 réis (HOUAISS). O vocábulo *sou*, da expressão *n'avait pas un sou*, também remete a uma moeda. A expressão *en avoir marre*, que aparece como tradução de “estar cheio de”, significa, à semelhança de seu correspondente, “não aguentar mais”. Quanto à expressão da terceira citação, esclarecemos que Fonseca explicou, em carta, a Billé, que o significado de “dar nome aos bois” é “dizer o nome das pessoas; revelar nomes mantidos, por qualquer razão, em sigilo”. Com base nessa informação, o tradutor empregou a expressão *lâcher le morceau*, que significa: exprimir, enfim, o que se guardou por muito tempo. *Avoir un atout dans sa manche* é tradução literal de “ter uma carta na manga”, pois “carta” é um equivalente conseguido através de uma tradução literal. O memo ocorre com *donner une raclée*: tradução literal de “dar uma surra”. Assinalamos que Billé não empregou uma expressão cristalizada para traduzir “abrir o gógó”, na terceira citação. Usou um vocábulo popular: *jacter*, que significa tagarelar.

Por fim, cabe mencionar duas expressões, cuja tradução também garante o mesmo valor semântico e o mesmo nível de linguagem da expressão correspondente em português:

“Sou todo ouvidos.” (p. 35)	– <i>Je suis tout ouïe.</i> (p. 35)
-----------------------------	-------------------------------------

“É uma sopa.” (p. 52)	« <i>C'est du beurre fondu.</i> » (p. 52)
-----------------------	---

É interessante observar que, nas duas línguas, há referência a uma parte do corpo humano (ouvido/*ouïe*), no primeiro caso, e a um alimento (*sopa/beurre fondu* = manteiga derretida), no segundo. Além de ser mantida a expressão cristalizada, mantém-se, ainda que por coincidência entre o português e o francês, a imagem que a cultura traduzida, neste caso, a brasileira, utiliza ao formar essas expressões.

As cartas trocadas entre Rubem Fonseca e Philippe Billé revelam a dificuldade que o tradutor teve para desvendar o significado das expressões cristalizadas presentes na obra em estudo. Isso é compreensível, devido ao fato de o seu significado ser total e não componencial, isto é “não pode ser deduzido pelo significado das partes que a compõem” (VALE, 2001, p. 18). O autor mostrou-se bastante prestativo, respondendo a todas as indagações do tradutor, além de ter feito um glossário, com as expressões cristalizadas e as gírias que julgava mais difíceis de serem compreendidas.

Essas correspondências confirmam, a nosso ver, a relação emocional de Philippe Billé para com a obra de Rubem Fonseca, conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Observamos, nos conteúdos dessas cartas, uma preocupação com os elementos constitutivos do romance em estudo, um interesse pela literatura brasileira.

Voltando às citações acima, ressaltamos que, considerando-se as reflexões de Berman (2007, p. 59), algumas soluções apresentadas por Billé apresentam uma tendência deformadora da tradução, ainda não mencionada: a destruição das locuções. É o caso, por exemplo, da tradução de “entregar a rapadura” por *jeter l'éponge*. Apesar de terem o mesmo valor semântico e o mesmo nível de linguagem, recorre-se a imagens diferentes: numa tradução palavra por palavra, a expressão francesa significa “jogar a esponja”. Segundo Berman, esse procedimento de tradução leva o leitor a pensar que as personagens se expressam com as imagens da cultura receptora. Referindo-se aos provérbios, que têm características semelhantes às das expressões cristalizadas, o teórico sustenta que “existe em

nós uma *consciência-de-provérbio*” (2007, p. 60), que nos garantiria a sua compreensão, mesmo em novos termos.

Os provérbios, por sinal, estão também presentes na obra, como neste exemplo:

“Águas passadas não movem moinhos.” (p. 259)	– <i>L'eau a eu le temps de passer sous les ponts.</i> (p. 256)
--	---

Billé traduz o provérbio em português, por seu correspondente semântico, de mesmo nível de linguagem. Da leitura do *Petit Robert*, tem-se a informação de que o provérbio, empregado pelo tradutor, deriva de *L'eau a coulé sous le pont*, ou seja, muito tempo já se passou (e não volta mais).

Vejam, a seguir, como Billé traduz a declaração cartesiana, que é transformada no discurso do policial Raul:

“Penso na vaca, logo, existo feliz.” (p. 159)	– <i>Je pense à la vache, donc je suis heureux.</i> (p. 155)
---	--

Percebemos uma preocupação do tradutor, em relação à estrutura, ao valor semântico, ao nível de linguagem e ao humor do texto de Rubem Fonseca.

### 3.4 Fonética

Neste tópico, trataremos do uso de elementos que denotam oralidade no texto escrito no que se refere ao plano fonético. Para tanto, recorreremos a Urbano (2000) e a Vigneau-Rouayrenc (1992), os quais abordam, respectivamente, as características fonéticas na língua portuguesa e na francesa. Lembramos que Preti não aponta o nível fonético em seu estudo sobre a ilusão de oralidade na escrita.

Com base em exemplos retirados de um dos inquéritos do arquivo do Projeto NURC-SP<sup>78</sup>, Urbano (2000, p. 108-110) elencou alguns fenômenos que observou serem mais frequentes como ocorrências que expressam oralidade, existentes no plano da fonética. Esses elementos são: a redução de ditongos, como a troca de *manteiga* por *mantega*; a redução de hiato e ditongo ou a vogal simples: *compiender* ou *comprender* em vez de *compreender*; a redução de *nd* a *n*: *falano* por *falando*; as adições e prolongamentos: *voceis* em vez de *vocês*; as reduções aferéticas e sincopadas: *tava* por *estava* e *pra* por *para*.

<sup>78</sup> Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Culta de São Paulo.

Ao analisarmos os elementos fonéticos utilizados por Fonseca em *A grande arte*, notamos a presença da redução sincopada *pra*, o que não constitui, todavia, um elemento inovador quando se trata de sua utilização na literatura. Lessa alega que:

Em função [...] desta tentativa de uma aproximação da língua escrita à falada, se poderia apontar uma quarta característica da língua literária posterior a 1922: a reprodução de pronúncias populares, como, por exemplo, pra, pras, pro, cadê, quède, quedê, etc (apud URBANO, 2000, p. 110).

Passemos aos exemplos encontrados na obra em estudo. Em um diálogo entre Mandrake e seu sócio Wexler, este revela que a ex-namorada do detetive havia lhe telefonado:

<p>“Berta Bronstein telefonou.”          “Pra mim?”          “Não, pra mim. [...]” (p. 45)</p>	<p>– <i>Berta Bronstein a appelé.</i>          – <i>Pour moi?</i>          – <i>Non, pour moi. [...] »</i> (p. 44-45)</p>
--	---

A naturalidade de Wexler, ao tratar do assunto, aliada à intimidade que partilha com Mandrake, choca-se com o incômodo do detetive diante da revelação. A espontaneidade e a informalidade do momento são manifestadas, no texto em português, pela redução da preposição “para”, resultando em “pra”, característica da oralidade e da coloquialidade. No texto em francês, não há um índice de oralidade no plano fonético, que procure compensar o traço presente no original. Percebemos, porém, que a oralidade é garantida com o emprego de frases curtas e pelo recurso da repetição. É interessante ainda observar que Billé traduz “[telefonou] pra mim” por *a téléphoné pour moi*, respeitando o sistematismo da língua portuguesa, já que, em francês, diria-se *[elle] m’a téléphoné*.

Nos dois trechos a seguir, Ada conversa, primeiramente, com seu namorado Mandrake e, depois, com o policial Raul:

<p>“[...] Arranjei uma moça para me substituir na escola e pronto. [...]” (p. 158)</p>	<p>– [...] <i>J’ai trouvé une fille pour me remplacer à l’école, et voilà. [...] »</i> (p. 154)</p>
--	---

<p>“Vou casar com Mandrake.”          “Que bom. Pra ele.”          “Pra mim também. Eu o amo, não posso viver sem ele. Não fica rindo não, que eu me aborreço com você.”          (p. 159)</p>	<p>« <i>Je vais me marier avec Mandrake.</i>          – <i>C’est bien. Pour lui.</i>          – <i>Pour moi aussi. Je l’aime, je ne peux pas vivre sans lui. Ne rie pas, ou je me fâche.</i> (p. 155)</p>
--	---

Apesar de ela ser mais íntima de Mandrake, percebemos que ela utiliza “para”, o que não ocorre na conversa com Raul, em que consta “pra”. Concluímos, portanto, que o emprego de uma ou outra forma, no texto de Fonseca, independe do grau de intimidade entre as personagens ou do grau de informalidade da situação. Isso não invalida, no entanto, a análise do fragmento anterior a esses, uma vez que o emprego do “pra” produz o efeito de informalidade e intimidade.

Poderíamos deduzir, então, que a redução sincopada é utilizada somente antes do pronome oblíquo tônico, como nos exemplos da última citação: “pra mim” e “pra ele”. No caso do uso do pronome oblíquo átono, seria empregada a forma não reduzida, como na primeira citação: “para me substituir”. O primeiro exemplo, apresentado neste tópico, relativo à revelação de Wexler sobre o telefonema de Berta, confirmaria essa dedução.

Entretanto, ao observar a conversa a seguir, entre Mandrake e seu amigo policial Raul, notamos que a presença do “pra”, no texto em português, também não está ligada ao uso do pronome oblíquo tônico:

“[...] Fuentes é fichinha. Não tem importância.” “Para mim tem.” (p. 98)	« [...] <i>Fuentes, c’est un petit pion sans importance.</i> – <i>Pas pour moi.</i> (p. 96)
---	--

Consta, nesse segmento, “para mim” e não “pra mim”, como nos casos anteriores, o que nos leva a concluir que a redução sincopada (*pra*) não aparece de forma sistematizada na obra.

Quanto à tradução, percebemos, novamente, que a oralidade se faz presente pelo emprego de frases curtas. No entanto, esse mesmo efeito é produzido na tradução da forma não reduzida, como é o caso do último exemplo, em que “para mim tem” foi vertido por *pas pour moi*.

Buscamos, no texto de Billé, as marcas de oralidade mais frequentes, no nível fonético, para a língua francesa, que pudessem compensar o emprego do “pra” do texto de Fonseca. Conforme assinala Vigneau-Rouayrenc (1992), são elas, principalmente, o uso do *t’* e do *qu’*, no lugar, respectivamente, do *pronom sujet tu* e do *pronom relatif qui*. Mas, não encontramos ocorrência desses elementos.

Contudo, entre os recursos fonéticos elencados por Urbano, percebemos que Fonseca só emprega, na obra em estudo, a citada redução sincopada “pra”. A nosso ver, isso justifica o fato de o tradutor não ter recorrido à redução do *tu* ou do *qui*. Merece realce, aqui, a

afirmação de Ward de que a pronúncia é “um dos elementos mais difíceis de reproduzir sem carregar demasiado a leitura” (apud URBANO, 2000, p. 110).

Apesar de Fonseca não utilizar os outros elementos citados por Urbano, notamos, em seu texto, alguns recursos em que pode ser observada a tentativa de reproduzir, na escrita, a pronúncia. Por isso, apresentaremos os exemplos a seguir, embora estejam ligados à sonoridade, de um modo geral, e não à fonética.

Destacamos uma passagem em que, para criar a ilusão de que os termos são falados e não escritos, as letras do alfabeto aparecem, na forma como são pronunciadas:

<p>“O sujeito que matou as mulheres escreveu um P nas bochechas delas.”          “Escreveu um pê? Por que não um dáblio?” (p. 47)</p>	<p>– <i>Le type qui a tué les femmes leur a tracé un P sur les joues.</i>          – <i>Il a tracé un P? Pourquoi pas un W? »</i> (p. 47)</p>
---	---

Trata-se de um trecho do diálogo entre Mandrake e Roberto Mitry, quem queria contratá-lo para recuperar a fita cassete que sumira. A representação das letras P e W, da forma como são pronunciadas, confere, à fala de Mitry, um tom de ironia e de desconhecimento – duvidoso para o leitor – da informação fornecida, por Mandrake, em relação ao assassinato das prostitutas, cujos rostos eram marcados pela letra P. A tradução não recupera essa representação, apesar de a língua francesa acolher essa possibilidade. Assim, a ironia, que foi reforçada em português, acaba atenuada no texto traduzido.

A importância conferida à letra P é explicada pelo fato de ser esse o mistério que abre o romance. O enredo inicia-se com o assassinato de prostitutas, que tiveram seus rostos marcados, a ponta de faca, pela letra P. Procura-se, então, em um primeiro momento, um suspeito, cujo nome se inicie com essa letra. Ao longo do romance, porém, busca-se alguém que tenha uma ligação com o uso apurado da faca. A faca, por sinal, é um elemento fundamental na obra e compete em importância, a nosso ver, com as personagens. O sentimento de vingança de Mandrake, contra quem estuprou sua namorada Ada, começa a ficar mais forte à medida que ele começa a aprender, de forma sistemática e sintomática, a arte do Percor: perfurar e cortar.

O mesmo procedimento, de representar letras do alfabeto na forma como são pronunciadas, é observado em outro momento do romance:

<p>“Dá a letra do último nome.”          “H.”          “Agá, agá...” (p. 65)</p>	<p>– <i>Donnez-moi son initiale.</i>          – <i>H.</i>          – <i>H, H...</i> (p. 64)</p>
--	---

Notamos que o tradutor adota a mesma decisão que tomara, quando da tradução das letras P e W. Acreditamos que a ausência da representação da pronúncia da letra, na tradução, tem por resultado não promover o efeito, que observamos no texto em português, do prolongamento do pensamento de Bebel. A cliente e Mandrake faziam um jogo de adivinhação, no qual Bebel deveria se lembrar do nome da personagem principal de alguns filmes, com base na primeira letra do último nome.

No próximo exemplo, observamos a representação da pronúncia da língua espanhola na escrita em português. Mandrake está na fronteira com a Bolívia, ora ouve espanhol, ora ouve um portunhol bastante improvisado, dos que pertencem ao lado brasileiro da fronteira, mas que mantêm relações com os bolivianos e que devem, portanto, saber a sua língua. Fonseca, em vez de somente anunciar que ali se fala o portunhol, recria palavras em português, que dariam o som correto se ditas em espanhol. Examinemos a citação:

Vez por outra, porém, a mulher exclamava “Putcha bvida”. Era a fronteira. (p. 119)	<i>De temps à autre, cependant, la femme s'exclamait: « Putcha bvida. » C'était la frontière. (p. 117)</i>
--	--

Observamos que a tradução mantém o efeito dos sons da língua espanhola na língua portuguesa, apesar de gerar um estranhamento no leitor francês, que não compreenderá que *putcha bvida* deriva da exclamação “poxa vida”. Salientamos que esse é um exemplo de um procedimento de tradução que resultaria na “tradução da letra”, proposta por Berman (2007, p. 131): reproduzir a lógica da facticidade do original “onde a língua para a qual se traduz o permite, nos seus pontos não-normatizados”.

Ressaltamos, ainda, que a citação acima nos remete a outra característica presente na obra de Fonseca e respeitada por Billé: a presença do multilinguismo. Encontramos, no decorrer do romance, termos em latim, francês, espanhol e inglês. Isso promove a superposição de línguas, a exemplo do que Berman (2007, p. 61) fala sobre a presença da língua francesa com sotaque russo, no romance de Thoms Mann, o que leva à heterogeneidade linguística da obra e de sua tradução.

O exemplo que segue não ilustra uma passagem em que consta a representação de pronúncia, seja de letras, ou de palavras. Foi aqui inserido, porém, pela importância da sonoridade no fragmento, em detrimento do seu valor semântico. O trecho foi retirado da fala da personagem Nariz de Ferro, conhecido por sua eloquência que, frequentemente, perturba as outras personagens. Não só suas histórias são cansativas, como também a própria construção sintática repetitiva, que emprega, irrita os seus ouvintes.

Neste trecho, Nariz de Ferro tenta justificar por que ele fala tanto. Ele conta, então, que, até os oito anos, todos achavam que ele era mudo e que ele não falava nem a palavra “babá”. A partir desse momento, ele cita mais outras três palavras: as duas primeiras correspondem aos pares repetidos de sílabas pronunciadas por bebês, quando estão no início do período de desenvolvimento da fala; a terceira palavra, apesar de ser uma combinação de sílabas repetidas, não faz parte do vocabulário infantil, mas ao nome de uma dança cubana, algo que pertence ao mundo adulto. Vejamos o segmento:

<p>“[...] Eu não falava nem babá – de qualquer forma, um anão preto raramente tem babá – nem falava dadá, ou mamá, ou chá-chá-chá. Isso foi do seu tempo chá-chá-chá? [...]” (p. 256)</p>	<p>« [...] <i>Je ne disais même pas nounou – de toute façon un nain noir a rarement une nounou –, ni dada, ni mama, ni cha-cha-cha. Tu as connu ça, le cha-cha-cha? [...]</i> » (p. 253)</p>
---	--

Na tradução, apesar da diminuição da assonância, como resultado da tradução semântica de babá por *nounou*, mantém-se o efeito de repetição e de comicidade, com a presença de um elemento não esperado: *cha-cha-cha*, a dança cubana, cujo nome é antecipado pelo pronome demonstrativo reduzido *ça*. Observa-se, também, a aliteração do “n”, em: *ne, nounou, nain, noir, nounou, ni, ni e ni*. Além disso, a manutenção do termo *dada*, na tradução, que, em português é desprovido de sentido, reafirma o vocabulário utilizado pela criança, pois *dada*, em francês, segundo o *Petit Robert*, é uma linguagem infantil usada para designar o cavalo. Esse exemplo é bastante ilustrativo da preocupação de Philippe Billé com relação ao ritmo da obra.

Por fim, vale a pena apresentar mais um recurso para a reprodução de sons na escrita, observado em *A grande arte*. Trata-se de uma onomatopeia. A citação abaixo foi extraída da fala do policial Raul, que tenta descrever, a Mandrake, o ambiente da boate Lesbos.

As características que nos são reveladas operam uma desmistificação do espaço: boate de lésbicas. Como o próprio Raul afirma, em vez de ser um espaço forrado de tapetes vermelhos, com espelhos e bolas giratórias, é um lugar refinado, frequentado pela alta sociedade, e onde se ouvem adágios, como o do compositor italiano Tomaso Giovanni Albinoni. Este foi um compositor célebre por suas músicas instrumentais, incluindo o Adágio em Sol Maior, cuja melodia foi representada, por Raul, nas palavras: “tam, tararam, tam, tam”:

<p>“Adágios clássicos.”          “Albinoni. Tam, tararam, tam, tam. Dá vontade de abraçar uma mulher daquelas e deixar o corpo balançar docemente. Dizem que as lésbicas são ótimas</p>	<p>– <i>Des adagios classiques.</i>          – <i>Albinoni. Tam, tararam, tam, tam. Ça donne envie de prendre une de ces femmes dans les bras et de se laisser balancer tout doucement. On dit que les</i></p>
---	--

mulheres. Você, que já comeu cinco mil mulheres, podia me esclarecer se isso é verdade.” (p. 59)	<i>lesbiennes sont très bien. Toi qui as déjà baisé cinq mille femmes, tu pourrais me dire si c'est vrai?</i> (p. 57-58)
--	--

Em francês, consta também a representação da música instrumental cantada. Salientamos que esse procedimento é utilizado, ao lado de outro traço bastante característico da obra em estudo e de sua tradução, conforme comprovado anteriormente: a presença de um vocabulário erótico-obsceno, representado pelo termo “comeu” e sua tradução *baisé*, promovendo a heterogeneidade linguística, uma vez que não se elevou o nível de língua.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos exemplos apresentados no terceiro capítulo, podemos perceber como, nesse romance de Rubem Fonseca, *A grande arte*, se encontra bem desenvolvida uma das características que, segundo Antonio Candido (1989), compõe a nova narrativa. Referimo-nos, aqui, ao choque causado no leitor, tanto em relação ao tema escolhido, quanto em relação à linguagem empregada.

No que se refere ao tema, esse choque é promovido pela violência, que se torna mais evidente nas cidades: pela presença da desigualdade, que pode ser percebida em passagens como o assassinato das prostitutas, que são consideradas seres descartáveis, ou na passagem em que as prostitutas são simbolicamente enterradas com a construção de um viaduto, como lemos no início do romance, corroborando o fato de o desenvolvimento da cidade não considerar alguns estratos da sociedade. No outro extremo dessa pirâmide social, estão os chefes das grandes empresas que servem de fachada para o tráfico de drogas, envolvendo, assim, vários assassinos de aluguel. Mas, o choque em relação ao tema ocorre, sobretudo, pela normalidade com que são retratadas as negociações de órgãos de pessoas vivas, a venda do corpo para prostituição, a encomenda de mortes, a liberdade com que se mata ratificando a crueldade e a indiferença diante da vida.

No que tange à linguagem – lembramos que a forma como essa linguagem se realiza está ligada ao gênero romance policial (SPEHNER, 2000, p. 19), ao espaço urbano representado (PRETI, 2002, p. 247) e aos temas abordados, tais como a violência (MARETTI, 1986, p. 65) –, devemos destacar, como recurso que promove choque no leitor, sobretudo, o uso de vocabulário gírio, obscuro e injurioso. Mas, surpreendem também o leitor, as estruturas sintáticas que aproximam a escrita da fala, as diversas expressões cristalizadas, as representações fonéticas, que reproduzem a maneira como as personagens falam, bem como todos os outros elementos citados, no terceiro capítulo, que fazem com que o texto escrito de Fonseca se assemelhe a um texto oral. Essa oralidade presentifica o texto fonsequiano, dando-nos a ilusão de o texto ser proferido no momento em que é lido. Assim, a obra de Fonseca é a reprodução, mais do que a crítica, do embate entre a civilização e a barbárie (COELHO, 2005, p.51) e o autor não fala sobre a violência, mas “fala a violência” (FIGUEIREDO, 1984<sup>79</sup>), conforme afirmado anteriormente.

---

<sup>79</sup> Lembramos que esse artigo de Figueiredo foi consultado em meio eletrônico e não possui número de páginas.

Todas essas características ratificam o choque gerado pela literatura de Rubem Fonseca em seu leitor brasileiro. O choque gerado na cultura francesa, a nosso ver, foi mais intenso: não somente pelos traços da escrita e da temática fonssequianas, presentes na tradução de Philippe Billé, mas também pelas imagens, aí presentes, que foram de encontro ao imaginário francês sobre o Brasil que, durante algum tempo, foi alimentado principalmente pela literatura de Jorge Amado.

Comprovamos, então, como a decisão de traduzir uma obra, com essas características, corresponde, como observamos no primeiro capítulo, à “ética da diferença” (VENUTI, 2002, p. 157). Uma faceta da literatura brasileira negligenciada passou a ser exposta aos franceses, primeiramente, graças ao projeto da diretora literária da casa editorial Flammarion, Lise Lebel, e da tradutora Marguerite Wünscher, que introduziram a obra de Fonseca na França; posteriormente, pelo trabalho de Billé que, dando continuidade às iniciativas de Lebel e Wünscher, traduziu cinco romances de Rubem Fonseca, incluindo *A grande arte*. Considerando a importância da tradução na construção de representações de culturas estrangeiras (VENUTI, 2002, p. 130), podemos afirmar que esses textos promoveram, juntamente com outras obras traduzidas para o francês, a partir da década de 1970, a diversificação da imagem da literatura brasileira junto aos franceses.

Entretanto, percebemos que, de um modo geral, a abordagem da obra de Rubem Fonseca na França foi “domesticadora”, tomando-se de empréstimo o termo de Venuti. Para afirmar que Fonseca é um bom autor, compararam-no aos grandes nomes do romance policial, já reconhecidos na França – a cultura receptora –, tais como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Ellroy e Mickey Spillane. Trata-se de uma atitude redutora, por parte da crítica francesa.

A análise da tradução francesa de *A grande arte* permitiu-nos descobrir como esse Brasil cultural e literário, retratado por Fonseca, foi apresentado na França. Assim, retomando Torres (2008, p. 34), podemos pensar que o tradutor Philippe Billé faz, em alguns momentos, uma tradução “pasteurizada”, “em bom francês” ou “em francês acadêmico”. Isso ocorre, quando, por exemplo, ele utiliza o *passé simple* na voz narrativa, evidenciando uma diferença entre a linguagem do narrador Mandrake e a da personagem Mandrake, que não é perceptível no texto em português. Segundo Torres (2001, p. 358), a formalidade presente no emprego do *passé simple* seria um dos exemplos de como a transgressão criativa “não penetra o grilhão da língua francesa”<sup>80</sup>. Ressaltamos, porém, que a estudiosa se refere, sobretudo, a textos que são

---

<sup>80</sup> *ne pénètre pas le carcan de la langue française.*

parte de um projeto de nascimento de uma nova língua literária (2001, p. 264), como são os casos das obras de José de Alencar e de Mário de Andrade. Salientamos, ainda, que, se, na citação transcrita no segundo capítulo deste trabalho, Torres se refere ao uso do *passé simple* nos diálogos dos indígenas de *O guarani* (TORRES, 2008, p. 34), ao tratar da tradução de *Macunaíma*, a estudiosa não se restringe à adoção desse tempo verbal na fala das personagens (TORRES, 2001, p. 358).

Observamos, também, que Billé promove, em alguns pontos, algumas das “deformações” relacionadas por Berman (2007). Dentre elas, podemos citar a destruição dos sistematismos, como ocorre na tradução de “Montado” por *Oui*; a racionalização, quando há certa recomposição das frases; o alongamento, como no caso das explicações sobre o rio Oiapoque e o apresentador Chacrinha; o empobrecimento qualitativo, como notamos na tradução de “tarado” por *cinglé*, em que é apagada uma das imagens possibilitadas pelo vocábulo; a destruição das locuções, como nos momentos em que algumas expressões cristalizadas são traduzidas por expressões, de mesmo valor semântico, existentes na língua francesa, dando a impressão, ao leitor da tradução, de que o brasileiro se expressa através das mesmas imagens utilizadas pelos franceses.

Importa ressaltar que esses pontos de “pasteurização” ou “deformação”, como demonstrado nas análises do terceiro capítulo, resultam da obediência às normas do idioma francês e não de escolhas arbitrárias do tradutor. No que se refere ao emprego do *passé simple* na voz narrativa, acreditamos que, se o tradutor tivesse optado por uma solução diferente, ele teria promovido um alto grau de coloquialidade e uma deslitterarização, que não foram pretendidas por Fonseca, a nosso ver. Salientamos, também, que não são as deformações que se destacam na tradução de Billé, conforme comprovamos nas análises. Além disso, lembramos que é Berman quem afirma que toda tradução está sujeita a essas tendências deformadoras.

Das análises que realizamos, constantes deste trabalho, podemos perceber o engajamento de Philippe Billé na representação ou reprodução de uma escrita fonsequiana que deixasse visível sua “palavra como arma” (FIGUEIREDO, 1984). Do cotejo entre original e tradução, apresentado neste trabalho, podemos notar a recriação da ilusão da oralidade na escrita, nos quatro planos abordados, conforme conceituações de Preti ou Vigneau-Rouyarenc: na organização textual e interacional da fala, na sintaxe, no léxico e na fonética.

O texto de Billé traz as marcas características da oralidade decorrentes do gênero policial, principalmente no que se refere ao uso de gírias, palavras obscenas e injuriosas,

assim como de uma sintaxe que busca reproduzir a fala de pessoas ligadas ao submundo do crime e da violência. Isso significa que não se trata de um texto que resista à informalidade, muito pelo contrário. Isso significa, também, que não se trata de um texto em que se evidencia a homogeneidade linguística, uma vez que os recursos empregados ora nos remetem à modalidade escrita da língua, ora criam a ilusão de oralidade, ora nos trazem traços da língua formal, característicos da língua escrita, ora da língua coloquial, próprios da língua oral.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Estela dos Santos. *Livros brasileiros traduzidos na França*. 5. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.
- AGUIAR, Ofir Bergemann. Par la pantoufliche de la pantoufliche!: a questão das variações lingüísticas em uma tradução de Os miseráveis. *Tradterm*, Sao Paulo: Humanitas, v. 5, n. 2, p. 97-120, 1998.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ALOCCO-BIANCO, Luciana. Vallès et le français non conventionnel. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU GROUPE D'ETUDE EN HISTOIRE DE LA LANGUE FRANCAISE, 4. Actes du colloque: *Grammaire des fautes et français non conventionnel*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1992. p. 117-124.
- ALVES, Jeferson da Silva. Imperativo: uma análise das variáveis sociais na língua falada de Salvador. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro: CiFEFiL, Ano 15, N° 44, maio/ago. 2009. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/44/05.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2010.
- ALVES, Maria Claudia Rodrigues. *Rubem Fonseca na França*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Paulicea Desvairada*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ANTOINE, Fabrice. Argots et langue familière: quelle représentation en lexicographie bilingue ? *Ateliers*, Lille: Cahiers de la Maison de la Recherche de l'Université Charles-de-Gaulle, n. 31, p. 11-21, 2004. (Études réunies par Fabrice Antoine: Argots, langue familière et accents en traduction. )
- ARMEL, A. Rubem Fonseca , amour et douleur. *Magazine Littéraire*, Paris, p. 97-98, mars 1998.
- AUBERT, F. H. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *Tradterm*, v.5, n.1, p. 99-128, 1998.
- BAKHTIN, M. M. *The dialogic Imagination*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANCA-ROSOFF, Sonia. Constantes et variantes dans l'appropriation de l'écriture chez les 'mal lettrés' pendant la période révolutionnaire. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU GROUPE D'ETUDE EN HISTOIRE DE LA LANGUE FRANCAISE, 4. Actes du colloque: *Grammaire des fautes et français non conventionnel*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1992. p. 59-73.

CANDIDO, Antonio . A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. (org.). *Gramática do Português falado*. 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

COELHO, Marcelo. Les bons et les méchants. Tradução de Laurence Leclercq e Pierre Rivas. *Revue Europe*, n. 919/920, p. 45-63, 2005.

COLIN, Jean-Pierre. *Dictionnaire d'argots*. Paris: Larousse, 1995.

CORRÊA, Mônica Cristina. Tradução e referências culturais. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 23, p. 39-52, 2009.

CORTANZE, Gérard de. Le Brésil sans folklore. *Magazine Littéraire*, Paris, p. 26-27, avril 1979.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de *Macunaíma*. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 287-329, 1997.

DEREU, Mireille. Reflets de la langue populaire dans l'oeuvre de Léon Bloy. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU GROUPE D'ETUDE EN HISTOIRE DE LA LANGUE FRANCAISE, 4. Actes du colloque: *Grammaire des fautes et français non conventionnel*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1992. p. 125-131.

FARIA, Zênia de. Tradução e ideologia. *Revista do ICHL*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 61-77, 1981.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Enfim, um grande policial. E, de quebra, um ótimo romance. *Isto é*, São Paulo: Abril Cultural, n. 363, p. 92, 7 dez. 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. A palavra como arma: o romance policial de Rubem Fonseca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1984. Disponível em: [http://literal.terra.com.br/rubem\\_fonseca/Novidades\\_Rufo/](http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/). Acesso em: 02 de jul. 2009.

\_\_\_\_\_. A Cidade e a Geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. *Literatura e Sociedade* (USP), São Paulo, v. 1, p. 88-94, 1996.

\_\_\_\_\_. Detetives e historiadores. In: \_\_\_\_\_. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 127-142.

FOGEL, Jean-François. Meurtre à deux visages. *Le Point*, Paris, n. 853, 23 janv. 1989.

FONSECA, Rubem. *Du grand art*. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1986.

\_\_\_\_\_. *A grande arte*. 12 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. Inserções parentéticas na fala culta de São Paulo. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA, 7., 2003, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos dos Cadernos do CNLF - Discurso e Língua Falada*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno07-08.html>. Acesso em: 7 jul. 2010.

GRISOLIA, Michel. La samba de l'inspecteur Fonseca. *L'Express*, Paris, p. 141, 30 mai 1991.

HADJAB, Lamia. *Les représentations écrites et typographiques de l'oral dans le roman Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*. Algérie. 2008/2009. Mémoire. École Doctorale de Français, Université Mohamed Boudiaf, M'sila 2008/2009.

HAUSMANN, Franz Josef. L'âge du français parlé actuel: bilan d'une controverse allemande. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU GROUPE D'ETUDE EN HISTOIRE DE LA LANGUE FRANCAISE, 4. Actes du colloque: *Grammaire des fautes et français non conventionnel*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1992. p. 355-362.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LARTHOMAS, Pierre. Sur les lettres des soldats. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU GROUPE D'ETUDE EN HISTOIRE DE LA LANGUE FRANCAISE, 4. Actes du colloque: *Grammaire des fautes et français non conventionnel*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1992. p. 77-83.

LEFEVERE, André. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: MLA (The Modern Language Association of América), 1992.

\_\_\_\_\_. *Tradução, Reescrita e Manipulação da fama literária*. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEITE, Marli Quadros; PERUCHI, Rosane M. Gonçalves (Org.). Glossário. In: PRETI, Dino. *A língua falada e o diálogo literário*. In: \_\_\_\_\_. (org). *Análise de textos orais*. 6 ed. São Paulo: Humanitas, 2003b. p. 263-271.

LORIOT, Noelle. Du Grand Art, par Rubem Fonseca. Sélection – Sous le parasol les pages. *L'Express*, Paris, 1 août 1986.

LOWE, Elizabeth. A cidade de Rubem Fonseca. Tradução de Sônia Maria Faleiros Costa Alcalay. *Escrita*, ano VIII, n. 36, p. 51-59, 1978.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno: Vozes da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

MACHADO, Ana Maria. *Jorge Amado: uma releitura*. Working Paper Number CBS-75-06, Centre for Brazilian Studies, University of Oxford. 2006. Disponível em: [http://www.brazil.ox.ac.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0003/9345/Machado75.pdf](http://www.brazil.ox.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0003/9345/Machado75.pdf). Acesso em 25 jun. 2010.

MARETTI, Maria Lúcia Lichtscheidl. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas, 1986. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1986.

MILTON, John. “The nurse’s waist”: the translator as censor. *Crop*, São Paulo, n. 1, p. 102-106, 1994.

MOREIRA, Lílían Fontes. A narrativa seriada televisiva: o seriado Mandrake. *Ciberlegenda* (UFF), v. 9, p. 1-17, 2007. Disponível em: [www.uff.br/ciberlegenda/artigolilianfinal.pdf](http://www.uff.br/ciberlegenda/artigolilianfinal.pdf). Acesso em: 29 jun. 2010.

NOUEL, Estelle ; RAMPAL, Jean-Christophe. Polar sous les tropiques. *Le Monde des Livres*. Paris, 20 mars 1998.

NOURRY, Philippe. Fonseca: les bas-fonds de Rio. *Le Point*, Paris, 23 juin 1986.

OLIVEIRA, Ruth de. « L’amour c’est l’infini mis à la portée des caniches et j’ai ma dignité moi ! » *Moi... Je* : une analyse syntaxico-semantique français / portugais (Brésil). *Tradterm*, v.11, p.133-166, São Paulo: 2005.

PEREIRA, Maria Antonieta. Signos em trânsito - A Grande Arte de Rubem Fonseca. *Letras e Letras*, Porto, Portugal, p. 14-16, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Rio de Janeiro: uma cidade no espelho. In: \_\_\_\_\_. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999. p.157-245.

PINTO, Manuel da Costa. Panorama de la prose brésilienne. Tradução de Pierre Rivas. *Revue Europe*, n. 919/920, p. 29-44, 2005.

PRETI, Dino. A gíria na cidade grande. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 54, p. 139-143, jan/dez 1996.

\_\_\_\_\_. Oralidade e narração literária. *Revista da ANPOLL*, n. 4, p. 81-96, jan./jun. 1998.

\_\_\_\_\_. Apresentação. URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000. p. 9-12.

\_\_\_\_\_. A gíria na língua falada e na escrita: uma longa história do preconceito social. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas FFLCH USP, 2002. p. 241-257.

\_\_\_\_\_. *Sociolinguística: os níveis da fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. 9 ed. São Paulo: Edusp, 2003a.

\_\_\_\_\_. A língua falada e o diálogo literário. In: \_\_\_\_\_. (org). *Análise de textos orais*. 6 ed. São Paulo: Humanitas, 2003b. p. 245-261.

PYM, Anthony. Translators. In : \_\_\_\_\_. *Method in translation history*. Manchester : St. Jerome, 1998. p. 160-176.

REROLLER, R. Un livret sans musique. *Le Monde des livres*. Paris, 20 mars 1998.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIOS, Tatiana Helena Carvalho. O uso das expressões idiomáticas. In: \_\_\_\_\_. *Idiomatismos Português-Francês-Espanhol com nomes de partes do corpo humano*. São José do Rio Preto, 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2003. p. 42-44.

RIVAS, Pierre. Le Brésil dans l’imaginaire français: tentations idéologiques et recurrences mythiques (1880-1980). *Travessia*, nos 16/17/18, p.11-16, 1988/1989.

ROBERT, Paul. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Version électronique. Paris: Le Robert, 2009.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Tradução e adaptação Cardigos dos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

SPEHNER, Norbert. *Le roman policier en Amérique française : essai critique et guide de lecture analytique du roman policier, d’espionage, d’aventures et de politique-fiction francophone*. Québec: Alire, 2000.

STACKELBERG, J. Oroonoko et l’abolition de l’esclavage: le rôle du traducteur. Tradução de G. Roche. *Rev. Littérature Comparée*, v.2, p. 237-248, 1989.

TETTAMANZI, Régis. *Les écrivains français et le Brésil: la construction d’un imaginaire de La Jangada à Tristes Tropiques*. Paris: L’Harmattan, 2004.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 93-104.

\_\_\_\_\_. *Nous et les autres*. La réflexion française sur la diversité humaine. Paris: Editons du Seuil, 1989.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l’étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises de lettres brésiliennes*. 2001. Tese (Doctor in Letterkunde) - Faculteit Letteren, Katholieke Universiteit, Leuven, Belgique, 2001. v.1.

\_\_\_\_\_. Tradução da cultura: literatura brasileira traduzida em francês. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C; COSTA, Walter Carlos Costa. *Literatura traduzida & literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 31-38.

UN ÉTÉ BRÉSILIEN, *Figaro Magazine*, 23 aout 1993.

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

VALE, Oto Araújo. *Expressões cristalizadas do português do Brasil: uma proposta de tipologia*. Araraquara, 2001. Tese (Doutorado em Letras: Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Julio Mesquita Filho, 2001.

VALLADARES, Lúcia. In: TOURAINE, Alain. BRESILS/BRESIL. BRASIS/BRASIL. LES RENCONTRES DU SALON DU LIVRE, 1998, Paris. *Actes du Colloque*. Syndicat National de l'Édition. Paris : Sénat, 13 mars 1998.

VENTURA, Zuenir. O inventor de palavras. *Isto é*, São Paulo : Abril Cultural, n. 363, p. 90-92, 7 dez. 1983.

VENUTI, Lawrence. *Simpatico*. Trab. Ling. Apl., Campinas, n.19, p.21-39, jan./jun. 1992.

\_\_\_\_\_. A invisibilidade do tradutor. Tradução de Carolina Alfaro. *Palavra*, n.3, p.111-134. Rio de Janeiro: Grypho, 1995.

\_\_\_\_\_. Translation, Heterogeneity, Linguistics. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, v. IX, n.1, p.91-115, 1<sup>er</sup> semestre 1996.

\_\_\_\_\_. A formação de identidades culturais. In: \_\_\_\_\_. *Escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002. p. 129-167.

VIGNEAU-ROUAYRENC, Catherine. Le langage populaire dans le roman: code et/ou style. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU GROUPE D'ETUDE EN HISTOIRE DE LA LANGUE FRANCAISE, 4. Actes du colloque: *Grammaire des fautes et français non conventionnel*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1992. p. 141-150.

WECKSTEEN, Corinne ; EL KALADI, Ahmed. *La traductologie dans tous ses états: mélanges en l'honneur de Michel Ballard*. Paris: Artois Presses Université, 2007.

WUILMART, Françoise. La traduction littéraire: source d'enrichissement de la langue d'accueil. In : WECKSTEEN, Corinne ; EL KALADI, Ahmed. *La traductologie dans tous ses états: mélanges en l'honneur de Michel Ballard*. Paris: Artois Presses Université, 2007. p. 127-136.

XATARA, Cláudia Maria. *As expressões idiomáticas de matriz comparativa*. Araraquara, 1994. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 1994.

\_\_\_\_\_. *A tradução para o português de expressões idiomáticas do francês*. Araraquara, 1998. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 1998.

\_\_\_\_\_; OLIVEIRA, Wanda Leonardo. *Dicionário de Provérbios Idiomatismos e palavrões: francês-português / português-francês*. São Paulo: Cultura, 2002.

## APÊNDICE A – Entrevista por e-mail com o tradutor Philippe Billé

Quarta-feira, 6 de Janeiro de 2010 6:14:44

Re: recherche sur Rubem Fonseca

De: Philippe Bille <Philippe.Bille@u-bordeaux3.fr>

Exibir contato

Para: marina Silveira de Melo <marisilveiramelo@yahoo.com.br>

---

Prezada Marina,

ontem mandei pelo correio as fotocopias dis correios relativos à tradução da Grande arte.

Favor me avisar quando cheguem.

Para responder suas perguntas : Nao me lembro direito como foi mesmo. No final dos anos 70, o leitor brasileiro da universidade de Bordeaux (e agora acadêmico) Antonio Carlos Secchin, me fez conhecer os contos de Rubem Fonseca, que me deram boa impressao. No inicio dos anos 80, comecei a traduzir textos breves (contos, poemas etc) de varios autores, em revistas. Em julho-agosto de 1984 tive a oportunidade de viajar para o Rio. Naquela época o Secchin me avisou de que Fonseca acabava de publicar um romance, A grande arte, que poderia interessar editores franceses. Ai, nao me lembro bem em que ordem, mandei para Rubem quatro contos dele, que tinha traduzido, e sabendo que a agência de Carmen Balcells, em Barcelona, cuidava dos interesses dele na Europa, mandei para eles a tradução de algumas paginas do romance, talvez o primeiro capitulo. Meses depois, fui chamado pela editora Grasset, para ser traductor deste romance. Foi boa sorte minha, e grande surpresa, pois eu nao tinha apoio algum de pessoa influente. E depois me empregaram para traduzir mais alguns. Eu pelo menos uma ou duas vezes propus para eles publicar um volume de contos do Rubem, de que pessoalmente gostei sempre mais do que dos romances dele, mas nunca quiseram, e ficou assim.