

# **“FELIZ ANO NOVO”, DE RUBEM FONSECA - RECEPÇÃO DE TRADUÇÃO BRASILEIRA NA FRANÇA ABORDAGEM INICIAL: LEVANTAMENTO DE ASPECTOS SOCIOLINGÜÍSTICOS DA TRADUÇÃO**

Maria Cláudia Rodrigues Alves  
Universidade de São Paulo  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

O cotejo do texto de origem e do texto-alvo é o ponto de partida de certas considerações que surgem de forma natural no início de qualquer trabalho que se relacione à problemática da tradução. Ao analisar o resultado de uma tradução, o texto-alvo, geralmente, a crítica de recepção, a mídia, busca um julgamento de valores para informar o público leitor: a tradução é boa ou não? A investigação acadêmica, por sua vez, procura por meio da comparação de textos, repertoriar os procedimentos técnicos utilizados pelo tradutor e desvendar suas dificuldades, apreciando suas soluções. Interessa-nos, neste caso, verificar como a tradutora, Marguerite Wünscher<sup>1</sup>, “enfrentou” o texto de Rubem Fonseca e quais soluções propõe para os problemas lingüísticos que surgiram. A prática da tradução é uma possibilidade freqüente de encontro com uma obra estrangeira. O texto traduzido, por muitos teóricos da tradução considerado um novo texto em língua estrangeira, constitui um setor de intercâmbio lingüístico, literário, cultural e social. Nesse sentido, o estudo de um texto literário traduzido pode ser feito a partir da Literatura Comparada, questionando a pertinência de uma tradução e/ou seu nível de integração no sistema de chegada. É este segundo aspecto que nos interessa, pois, como assinala Yves Chevreil, “traduzir não é apenas uma operação de ordem lingüística, é tomar uma decisão que coloca em jogo um equilíbrio cultural e social”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> FONSECA, R. *Le cas Morel suivi de Bonne et heureuse année*. Trad. Marguerite Wünscher. Paris: Flammarion, 1979.

<sup>2</sup> Tradução nossa.

CHEVREL, Y. *La Littérature Comparée*. Coll. Que sais-je, n.499. 3ème éd. PUF; Paris, 1995.

Antes de tornar-se o romancista internacionalmente conhecido que é hoje, Rubem Fonseca foi um dos mais produtivos contistas da década de 60/70, durante o regime militar, no Brasil. Cinco livros de contos pontuam sua trajetória nesse período: *Os Prisioneiros* (1963), *A Coleira do Cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz Ano Novo* (1975) e *O Cobrador* (1979). São contos urbanos, que falam das metrópoles e seus habitantes, inicialmente com certo isolamento, solidão, mas que vão se transformando num *crescendo* e dando voz a tudo o que é “marginal”, procurando flagrar uma nova situação brasileira (mais especificamente a carioca) e denunciando as conseqüências provocadas pelas mudanças de nossa vida social. A compreensão e a participação em nossa realidade social pode ser detectada na mudança de visão do narrador ao longo dos contos. *Partindo de uma atitude recolhida, o narrador vai mudando seu comportamento, conforme mudam os costumes e as relações com o poder, incorporando modos de agir mais objetivados, tornando-se cada vez mais pugilista no corpo-a-corpo com os problemas do dia-a-dia. Dessa forma ocorre uma passagem de várias situações de natureza subjetiva para outras de caráter aventureSCO, num espaço sempre degradado*<sup>3</sup>. Os problemas que marcaram a vida atribulada das grandes cidades brasileiras, sobretudo a partir do final da década de 60, coincidem na trajetória de Rubem Fonseca, com a publicação de *Lúcia McCartney*. A publicação seguinte, *Feliz Ano Novo*, é seu livro mais polêmico, e é nele também *que mais sentimos a presença do autor, em que há uma fala que procura transitar diretamente para o leitor, instigá-lo à ação*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> VIDAL, A. J. *Roteiro para um narrador*. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Este ensaio, dissertação de Mestrado do Prof. Ariovaldo Vidal, analisa a evolução da posição do narrador ao longo dos cinco livros de contos de Rubem Fonseca.

<sup>4</sup> IDEM.

"Feliz Ano Novo" é o conto que empresta o título ao livro de Rubem Fonseca, publicado em 1975. Trata-se de uma narrativa que mescla a **narração** e os discursos **direto** e **indireto livre**.

Ao dar voz ao personagem/marginal, ao não utilizar as marcas gráficas tradicionais empregadas no discurso direto e ao introduzir o discurso indireto livre, o autor provoca uma série de efeitos ambíguos, mas que revelam o trabalho do autor de textos literários na construção do ambiente e de seus personagens.

O diálogo literário não pode ser a reprodução perfeita da língua oral. A voz narrativa também não corresponde exatamente a uma narração falada. Porém, o autor dá a ela a coerência suficiente para trazer o leitor para a esfera do imaginativo, criando o elo entre a arte e a realidade.

O conto caracteriza-se pelo emprego da linguagem coloquial, falada, recheada de gírias e palavrões. A linguagem é tão chocante quanto os atos relatados pelo personagem-narrador. O emprego de vocábulos de baixo calão sempre esteve ligado às camadas mais baixas da população, ou seja as mais pobres. Válvula de escape, desabafo, compensação, o "palavrão" serve para chocar, exagerar, exteriorizar sentimentos extremos do falante. Hoje vivemos no Brasil uma época desmistificadora do "palavrão" que tendo "virado moda" a partir dos anos 60, encontrou barreira na censura do regime militar, o que apenas serviu para atiçar os ânimos dos jovens e escritores, pois, *foi na década de 60 que os palavrões começaram a pulular nas peças de teatro, causando grande escândalo*<sup>5</sup>.

*O vocabulário gírio, com seu humor, sua ironia, seu poder agressivo (quando não injurioso), cumpre também um papel de um verdadeiro processo de catarse, de purgação para o homem moderno, que nele encontra uma das formas de defender-se das injustiças sociais,*

---

<sup>5</sup> PRETI, D. Usos e abusos de algumas palavras bem brasileiras. *Jornal da USP*. São Paulo, 1995. p.14.

*atacando-as, para compensar sua revolta e frustração*<sup>6</sup>. Não é difícil imaginar a reação do público quando da publicação do conto. Se os primeiros personagens de Rubem Fonseca primavam pela solidão e introspecção, em 1975 eles chocam pelo que fazem e pelo que dizem, revelando o grau de revolta e insatisfação popular do personagem-narrador, do autor e do leitor.

Nesse sentido, vale salientar que a epígrafe do texto, um poema de François Villon, interage com o conto em dois níveis. Primeiramente pelo seu conteúdo no qual um imperador dialoga com um indivíduo tratando como um marginal. Em seguida, pelo fato de ter sido François Villon um dos primeiros a empregar o *argot*, no século XV, na França, em seus poemas populares, nos remetendo à linguagem de marginais e mascates.

*Algumas das características mais típicas da gíria se identificam, plenamente com o pensamento popular, constituindo a representação lingüística do desprezo pelas tradições, pela moral vigente, pelas desigualdades sociais, pelo poder. A gíria é um reflexo do mecanismo de defesa social das classes marginalizadas ou menos favorecidas. A ousadia de suas metáforas e metonímias; a intensidade de suas hipérboles; os processos morfológicos de deformação de significantes, pela eliminação de sílabas ou acréscimo de sufixos pouco comuns constituem a marca de um vocabulário que, agredindo a tradição lingüística, agride também a sociedade que ela representa*<sup>7</sup>.

Ainda segundo Dino Preti<sup>8</sup>, a gíria enquanto fenômeno tipicamente sociolingüístico pode ser estudada sob duas perspectivas: a *gíria de grupo*, pertencente a grupos sociais restritos, como se fosse um código apenas para iniciados e a *gíria comum* que é a primeira popularizada, que perde sua identificação inicial. Daí a grande efemeridade da gíria. Portanto, se alguns vocábulos empregados no texto pertenciam, nos anos 70, a uma *gíria de grupo*, hoje são considerados *gíria*

---

<sup>6</sup> PRETI, D. A gíria na cidade grande. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. N. 54 jan./dez. 1996. p. 143.

<sup>7</sup> IDEM, p. 143

<sup>8</sup> IDEM, p. 139-40.

*comum*, de “domínio público”. Certas palavras que não tinham na época prestígio social, como obscenas, passam pouco a pouco a freqüentar as conversações como vocábulos comuns, por vezes até com carga afetiva. Outras perderam sua força nos anos 80/90, como *bacana*, que volta hoje a ser empregada pelos jovens.

Ao empregar, de forma ousada, vocábulos gírios e de baixo calão, Rubem Fonseca busca a fidelidade da transcrição de uma linguagem oral, construindo assim seus personagens no limite do possível da verossimilhança. Ao dar voz ao personagem-narrador, cria uma maior interação com seu leitor. O leitor brasileiro acaba quase por compactuar com os marginais. Trata-se de uma reação à situação vigente no país nos anos 70, onde só havia duas possibilidades de atitude: a “nossa” (dos oprimidos, do autor, do leitor de Rubem Fonseca) e a “deles” (do poder repressor). O autor chama a atenção para a violência “banal”, cotidiana dos marginais, buscando implicitamente contrapô-la a uma violência maior, ao abuso de poder. Ao mesmo tempo, descreve de forma realista a miséria efetiva de uma classe social e a miséria moral dos mais privilegiados num conto-denúncia.

Apesar de “datado”, o conto apresenta atualidade. A maior parte dos leitores brasileiros possui as ferramentas necessárias para apreciá-lo em seus aspectos lingüísticos e sociais, enquanto crítica, e não somente como uma ficção com começo, meio e fim.

O que ocorre com o leitor francês? A tradução do conto para língua francesa permite ao leitor estrangeiro a compreensão total dos desafios do autor brasileiro?

Ao cotejarmos o texto em português de Rubem Fonseca e a tradução francesa de Marguerite Wünscher, constatamos de imediato a manutenção do tipo de discurso característico ao conto. Há, no entanto, certa “subversão” na paragrafação. O parágrafo 11 do texto em francês engloba os parágrafos 11 e 12 do original, enquanto os parágrafos 13 e 14 da tradução constituem

um único parágrafo no texto original: o 14. O questionamento, ainda sem resposta, é inevitável: Por que ocorreu a união dos trechos 11 e 12 em um só parágrafo e o desmembramento do parágrafo 14 brasileiro em dois parágrafos na versão francesa? Falta de atenção ou opção?

No tocante à seleção lexical, pode-se destacar a preocupação em criar em outra língua um texto que evoque a fala marginal, a gíria carioca dos anos 70? Procedemos ao levantamento inicial dos palavrões e gírias. Comentaremos aqui os termos mais utilizados e algumas das opções da tradutora, esclarecendo o contexto quando necessário.

O vocabulário básico do malandro carioca dos anos 70, que hoje pertencem à *gíria comum*, tem correspondente em francês, sem maiores problemas: *flic* = **tira**, *fric* = **grana**, *nanas* = **mulherio**, *faucher une voiture* = **puxar um carro**, *piquer* = **afanar**, *bagnole* = **rodante**. **Bacana**, uma gíria datada dos anos 70, na maioria das vezes traduzida por *chic* ou *bien*: as lojas bacanas = *les boutiques bien*, uma casa bacana = *une maison chic*.

Quanto às palavras de baixo calão, com conotação sexual, escatológicas ou blasfêmias, em geral, há equivalência na tradução sem grande ônus do registro “chulo” para o leitor estrangeiro: *merde* para **merda**, *cochonnerie* para **bosta**, *putain* para **puta que pariu**, *foutu/dégueulasse* para **“fudido”**, *se branler* para **bater/tocar uma punheta** ou *se taper une pignole* para **descascar uma bronha**, *enfant de putain* para **filha da puta**, *salaud* para **bunda suja, puto, sacana**.

O termo **“porra”** aparece diversas vezes no texto, e em todas é traduzido por *Nom de Dieu*. Um leigo poderia considerar a equivalência fraca, pois o termo de origem é de ordem sexual quando o correspondente utilizado é uma blasfêmia. No entanto, em francês, as blasfêmias são expressões muito fortes e *Nom de Dieu* pode corresponder a **“porra”**, apesar de haver uma série de outras expressões de origem escatológica ou sexual que poderiam ter sido empregadas. Mantém-se mesmo que com que perda, em ambas línguas, a banalização das expressões.

Os termos relativos ao ato sexual têm igualmente seus correspondentes, mas são por vezes amenizados, mudando até mesmo do registro popular para o registro mais refinado, da norma culta, como quando estão falando de um outro companheiro, o Lambreta, e sua preferência por homens:

*É mas dizem que ele dá o bozó, disse Zequinha.*

*Ouais, mais il paraît qu'il se fait sodomiser, a dit Zequinha.*

Evidentemente, a expressão *se faire enculer*, muito mais forte, aparece mais à frente.

Se por um lado o trecho acima nos parece “mais leve” do que o original, outro segmento ganhará na tradução.

Antes de saírem da casa chique, o narrador pergunta ao companheiro: *Não vais comer uma destas?* O primeiro declina, mas o segundo responde: “Acho que vou papar aquela moreninha.” Em francês: *Tu ne vas pas te taper une de ces beautés?”...”Je crois que je vais tirer un coup avec cette petite brune.*

Apesar da perda do jogo paralelístico de COMER e PAPAR, muito específico à língua portuguesa, um novo par paralelo se instala. Observemos o parágrafo seguinte:

*A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá.*

Em francês:

*La fille a essayé de résister , mais Zequinha lui a flanqué une raclée, elle s'est clamée et est restée tranquille, les yeux grands ouverts, regardant le plafond pendant qu'elle était exécutée sur le sofa.*

Além de manter a relação com o EXECUTAR do original, de conotação sexual, cria-se o diálogo na língua francesa com a expressão TIRER UN COUP. Ambas podem ter significado próprio: atirar / executar = matar, como conotação sexual.

Este é um bom exemplo de como a língua-alvo, com seu potencial, suas próprias imagens, pode manter ou até mesmo enriquecer o original. Sabemos, no entanto que nem sempre é o caso, e muitas vezes expressões características são enfraquecidas pela falta de equivalência. É o que ocorre com a expressão “uma Thompson lata de goiabada”, tantas vezes usada no texto. Em francês, utilizou-se *vieille Thompson* ou *vieille mitrailleuse*, uma escolha facilitadora para a compreensão do leitor estrangeiro.

Vale mencionar outro recurso que visa esclarecer o leitor estrangeiro. A tradutora optou pela manutenção em português de termos como **cachaça**, **farofa de macumbeiros** e **babalaôs**, explicitando a significação em nota de rodapé. O mesmo ocorreu com o nome próprio **Iemanjá**. No entanto, a compreensão de outros nomes próprios que indicam localidades ficaram por conta da dedução dos leitores: (hospital) **Miguel Couto**, (rio) **Guandu**. O contexto mostra que se ônus houve para o leitor, ele foi mínimo. A inserção de notas de rodapé em uma tradução corta o fluxo de leitura pois trata-se de um outro plano de discurso. Abusar desse recurso seria contrariar as opções do próprio escritor.

Até este ponto, elencamos algumas expressões que, bem ou mal, correspondem ao texto original. Outras expressões, entretanto, destacam-se, merecendo nossa especial atenção. Citaremos aqui apenas uma, enfatizando que o trabalho buscará detectar outras expressões marcadamente sociolingüísticas, e observando se o aspecto social do original foi mantido.

Na frase **...já viu como as branqueias dançam?** temos subentendido um elemento social de suma importância na utilização do termo **branqueias**. A parte da população brasileira mais pobre e marginalizada não são os brancos e provavelmente nossos personagens são mulatos ou

negros, em contraposição às **branquelas**. Em francês, temos ...*tu as vu comment elles dansent ces connasses?* Na passagem de branquelas para *connasses* (um xingamento bastante forte em francês) perde-se o aspecto social. Uma possível solução que mantivesse pelo menos parte do sentido de **branquela** seria a utilização de *pâlichonne*, ainda que de uma pesquisa mais profunda pudesse surgir outro termo mais adequado.

Já a expressão **é um assalto**, surge no conto quando os três pivetes adentram uma mansão onde ocorre uma festa de ano novo, na intenção de roubar todos os convidados:

*É um assalto, gritei bem alto, para abafar o som da vitrola.*

Essa expressão, tão conhecida por nós, será traduzida por Marguerite Wünscher como *c'est un cambriolage*. “Cambriolage” aparece no dicionário Larousse<sup>9</sup> como: “action de cambrioler”, ou seja, originário do provençal *cambro*, que significa *chambre* equivale a “dévaliser (une maison, un appartement) par effraction, escalade, etc.” Ou seja, *cambrioler* é o furto, sem a presença de vítimas ou até mesmo, testemunhas. Para o francês, dificilmente há o roubo corpo a corpo tal como ocorre no conto, não havendo hoje vocabulário que dê conta do que para o brasileiro é o “assalto”. O termo “assaut”, hoje mais utilizado de forma metafórica, também evidencia a surpresa de um ataque mas não corresponde ao “assalto” brasileiro, além de não ser utilizado em discurso direto (expressão: *prendre d'assaut*). A língua francesa por vezes recorre até mesmo ao léxico inglês, utilizando a expressão *hold up* em casos de roubo na presença de várias pessoas, e de preferência em um lugar público. Por sua vez, *Haut les mains* é ligeiramente arcaico (o nosso conhecido “mãos ao alto”). Em geral, opta-se por combinar essas duas últimas expressões: *Haut les mains, c'est un hold up!* - quando um grupo invade um lugar público para cometer um assalto. O mais coerente no contexto do conto seria: *C'est un hold up!*

---

<sup>9</sup> MAUBOURGUET, Patrice (direction ed.). *Le Petit Larousse illustré en couleurs*.- dictionnaire encyclopédique. Paris: Larousse, 1995.

Parece-nos, nesta abordagem inicial, que essa solução “facilitadora” encobre um outro aspecto, um aspecto de ordem social na língua/cultura de chegada.

Traduzir envolve (pelo menos) dois sistemas, o da língua e o da literatura, segundo Zohar<sup>10</sup>. Porém, há também os elementos culturais, envolvidos nesses dois sistemas. A evolução deste trabalho de recepção em Literatura Comparada, levará, conseqüentemente, em consideração os diversos filtros pelos quais passa a obra literária desde sua concepção até sua leitura em língua estrangeira. Dessa forma, poderemos viabilizar um estudo de recepção tanto na língua de origem, como na língua de chegada, envolvendo diversos personagens da recepção, como o tradutor, a crítica especializada, o leitor nacional, o leitor estrangeiro, contextualizando a recepção da obra no Brasil e na França tanto nos anos 70, como na atualidade.

---

<sup>10</sup> EVEN-ZOHAR, I. Translation theory today. IN *Poetics today*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics – Tel Aviv University: summer/autumn 198. Vol 2, n. 4, p.1-7.