

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

ELENA MANZATO

**TABU E REESCRITA NA TRADUÇÃO ITALIANA DE *A CASA DOS
BUDAS DITOSOS***

**VITÓRIA
2018**

ELENA MANZATO

**TABU E REESCRITA NA TRADUÇÃO ITALIANA
DE *A CASA DOS BUDAS DITOSOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Mirtis Caser

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Vanessa Castagna.

VITÓRIA

2018

Elena Manzato

“TABU E REESCRITA NA TRADUÇÃO ITALIANA DE *A CASA DOS BUDAS DITOSOS*”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 12 de março de 2018.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Profa. Dra. Vanessa Castagna (Ca'Foscari)
Coorientadora

Prof. Dr. Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista (UFES)
Examinador interno

Prof. Dr. Vincenzo Arsillo – Examinadora externa (Ca'Foscari)
Examinador externo

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Manzato, Elena, 1990-
M296t Tabu e reescrita na tradução italiana de A casa dos budas ditosos / Elena Manzato. – 2018.
178 f. : il.

Orientador: Maria Mirtis Caser.
Coorientador: Vanessa Castagna.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Ribeiro, João Ubaldo, 1940-. A casa dos budas ditosos. 2. Tradução e interpretação. 3. Tabu. I. Caser, Maria Mirtis, 1949-. II. Castagna, Vanessa. III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 82

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre acreditou em mim, que apoiou meus projetos, por mais longe que estes me levassem, e que morre de preocupação toda vez que anuncio uma nova viagem ao Novo Mundo.

Aos meus orientadores, co-orientadores e colaboradores, Vanessa Castagna, Maria Mirtis Caser e Eduardo Araújo: a ajuda, a paciência, a disponibilidade, a preparação e o suporte de todos foram fundamentais, e o diálogo com vocês sempre tem sido muito enriquecedor para mim.

À Università Ca' Foscari de Veneza e a todos os professores que cruzaram o meu caminho, por ter ensinado com profissionalismo, paixão e paciência.

Aos colegas de português, especialmente Alice, Eugenio, Gaia, Gloria e Laura, pela paixão comum, pela amizade e pelo carinho: esse mestrado foi especial graças a vocês.

À Universidade Federal do Espírito Santo, a todos os professores e colegas de turma que também foram professores para mim: nunca aprendi tanto em tão pouco tempo. Ao campus e a todos seus frequentadores, tudo foi aprendido.

À minha família nada tradicional, a Ana, Bruna, Jhonis, Madu e aos outros que passaram pela república, pela amizade, pelo carinho, pelas conversas sobre literatura, filosofia, história, pelas brigas políticas, pelos atos, pelas aulas de boteco, pelas lágrimas, pelo amor, este trabalho seria outro sem vocês.

À Bahia, deusa, terra de tambores e de espíritos ancestrais, porque me enfeitiçou e em todos meus estudos ela vai estar presente; mas sobretudo aos baianos e às baianas, amigos e amigas queridos, vocês também são família.

RESUMO

Os mais recentes estudos da tradução propõem uma abordagem descritiva antes que prescritiva, e essa é a perspectiva que será utilizada ao longo do presente trabalho. Esta pesquisa apresenta um estudo de caso em que se examina de forma descritiva a reescrita do romance *A casa dos budas ditosos* de João Ubaldo Ribeiro e sua inserção no sistema cultural italiano. Através das teorias dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e da teoria da reescrita de André Lefevere analisam-se os contextos culturais italiano e brasileiro a fim de individuar a posição sistêmica da obra, os elementos paratextuais e as resenhas para descobrir as razões de publicação da tradução do romance, e por fim os elementos textuais, ou seja, vários segmentos do texto-fonte e do texto-alvo, com o objetivo de descobrir as possíveis normas que determinaram o comportamento da tradutora durante o processo tradutório. O propósito da pesquisa é o de entender como foram enfrentadas as questões culturais, de imaginário e sobretudo como se deu a tradução dos tabus.

PALAVRAS-CHAVE: João Ubaldo Ribeiro- *A casa dos budas ditosos*. Tradução. Tabu e reescrita.

RIASSUNTO

I più recenti studi sulla traduzione propongono un approccio descrittivo piuttosto che prescrittivo, ed è da questa prospettiva che sarà impostato il presente studio. Questa ricerca presenta un *case study* in cui è esaminata in modo descrittivo la riscrittura del romanzo *A casa dos budas ditosos* di João Ubaldo Ribeiro e come quest'ultimo si inserisce nel sistema culturale italiano. Attraverso le teorie dei polisistemi di Itamar Even-Zohar e la teoria della riscrittura di André Lefevere vengono analizzati i contesti culturali italiano e brasiliano al fine di individuare la posizione dell'opera all'interno del sistema, gli elementi paratestuali e le recensioni per scoprire perché è stata pubblicata la traduzione del romanzo, e infine gli elementi testuali, ovvero vari segmenti del testo di partenza e del testo di arrivo, per scoprire le possibili norme che hanno determinato il comportamento della traduttrice durante il processo di traduzione. Lo scopo della ricerca è quello di capire come sono state affrontate le questioni culturali, quelle legate all'immaginario e soprattutto com'è stata fronteggiata la traduzione dei tabù.

PAROLE CHIAVE: Tabù, Riscrittura, Traduzione, *A casa dos budas ditosos*, João Ubaldo Ribeiro

ABSTRACT

The most recent translation studies propose a descriptive rather than a prescriptive approach, and it is from this perspective that the present study will be set up. This study presents a case study examining in a descriptive way the rewriting of the novel *A casa dos budas ditosos* by João Ubaldo Ribeiro and how it fits into the Italian cultural system. Through the polysystem studies of Itamar Even-Zohar and through André Lefevere's rewriting theory the Italian and Brazilian cultural contexts are analysed in order to identify the position of the novel within the system, the paratextual elements and the reviews to find out why the translation of the novel was published, and finally the textual elements, that is, various segments of the source text and the target text, to discover the possible rules that determined the translator's behaviour during the translation process. The aim of this research is to understand how cultural issues have been dealt with, those related to the imaginary and above all how the translation of taboos has been managed.

KEYWORDS: Taboo, Rewriting, Translation, *A casa dos budas ditosos*, João Ubaldo Ribeiro

SUMÁRIO

<u>ABSTRACT</u>	<u>3</u>
<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>11</u>
<u>CAPÍTULO I – CONTEXTUALIZANDO</u>	<u>15</u>
I.1 PREMISSAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	15
I.2 O AUTOR E A OBRA	24
I.3 UBALDO, CLB & GABRIELA	32
<u>CAPÍTULO II – REESCREVENDO E MANIPULANDO</u>	<u>47</u>
II.1 AO REDOR DO TEXTO: AS EDITORAS E OS PARATEXTOS	47
II.2 A RESPEITO DO TEXTO: AS RESENHAS	60
II.3 ATRÁS DO TEXTO: A TEMÁTICA ERÓTICA	67
<u>CAPÍTULO III – TRADUZINDO</u>	<u>77</u>
III.1 TABU E TRADUÇÃO	77
III.2 ANÁLISE DE <i>COUPLED PAIRS</i> DO TF E TA	84
III.2.1 Questões estilísticas	86
III.2.2 Discurso direto	89
III.2.3 Acréscimos	90
III.2.4 Redução das repetições	93
III.2.5 Omissões	95
III.2.6 Expressões idiomáticas	99
III.2.7 Referências culturais	104
III.2.8 Referências à sexualidade e outros tabus	109
III.2.9 Referências a deficiências	122
III.2.10 Desvios semânticos	124

CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
APÊNDICE	145

INTRODUÇÃO

O propósito da presente pesquisa é o de enriquecer a literatura sobre as mais recentes teorias da tradução através de um estudo de caso, mais especificamente através da análise da tradução para o italiano de *A casa dos budas ditosos* de João Ubaldo Ribeiro.

O texto em análise não é um dos romances mais famosos, nem um dos mais aclamados do escritor baiano: publicada em 1999, a obra recebeu comentários ásperos pela crítica no Brasil e sua venda foi vedada em alguns supermercados em Portugal. O motivo está certamente ligado à ambígua temática da obra, a luxúria: de fato, o autor foi convidado pela editora Objetiva a participar do projeto da série Plenos Pecados, dedicada aos sete pecados capitais. João Ubaldo Ribeiro utilizou um artifício literário declarando que a obra não era propriamente sua, pois na verdade era um depoimento de uma senhora de 68 anos, que se apresentava apenas através de suas iniciais, CLB, e que contava a sua vida dedicada à satisfação dos prazeres carnavais. A obra foi traduzida para o italiano, por Cinzia Buffa, ganhando uma primeira edição em 2006 pela editora Cavallo di Ferro, e uma segunda edição em 2011 pela editora BEAT.

O presente trabalho tem como objetivo o de analisar como se deu o processo de reescrita – conceito desenvolvido por André Lefevere (1992) em sua obra *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* – dessa obra brasileira para a italiano. Esse processo começa pela contextualização do romance em seu sistema literário de origem, atravessa uma fase intermédia de observação da reescrita e recepção crítica do romance em outros contextos culturais, para chegar finalmente à análise do próprio texto traduzido, buscando entender como e porque ele foi traduzido de uma forma antes que de outra. A curiosidade pela reescrita desse romance procede especificamente do interesse da autora do presente trabalho pela literatura e cultura brasileira, e pela cultura baiana de forma especial. Além da riqueza cultural do estado da Bahia, já conhecida mundialmente pelos textos de Jorge Amado, há outro

elemento que interessa nesse contexto: a linguagem, e mais especificamente a linguagem informal, com suas gírias ricas de elementos culturais. Além disso, houve o estimulante desafio de analisar um texto tão provocador, e não havia forma melhor de estudar o texto nos mínimos detalhes que a de examinar sua tradução, pois isso obrigou a entender cada particularidade e cada pormenor da obra.

Em fase de projeto, a questão que parecia mais relevante era a do imaginário: a ideia era a de indagar se a imagem de um Brasil tropical, enraizada no público-leitor italiano, se perpetuaria através da tradução. Porém, ao longo do processo de análise – que envolveu a obra original e a análise da fortuna crítica, os elementos paratextuais, as resenhas das traduções para o italiano e o próprio texto traduzido – o que sobressaiu foi a questão do tabu. De fato, o relato de CLB, a protagonista, tem o objetivo de provocar o leitor, de chocá-lo através da quebra de vários tabus: a narradora prega o pansexualismo como estilo de vida, não entende limitações, tem relações com parentes próximos e condena qualquer tipo de hipocrisia. Além disso, se supôs que o tipo de tradução seria aceitável pela cultura receptora, ou seja, uma tradução domesticadora, que tenderia a apagar os traços estranhadores da língua de partida. Essa hipótese derivou do estudo da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990): o contexto cultural receptor possui mais estabilidade a nível literário se comparado com a jovem sistema da literatura brasileira, e segundo o estudioso isso levaria o sistema de chegada a manter seus modelos estáveis antes que adotar os de um sistema mais novo.

A pesquisa no seu conjunto se pauta na teoria dos polissistemas que se acaba de citar, e na teoria da reescrita de André Lefevere, dessa forma os dois contextos culturais e literários em análise serão concebidos como sistemas. A metodologia é a de Gideon Toury, teórico que desenvolveu a teoria dos polissistemas propondo um método de pesquisa através da individuação de normas. As perguntas postas a fim de especificar os objetivos do presente trabalho foram variadas, e dizem respeito ao texto original, assim como ao processo de reescrita do mesmo. Em suma, questionou-se porque o sistema receptor escolheu traduzir *A casa dos budas ditosos*, se a escolha foi mais

ligada a razões literárias ou comerciais e o que isso comportou em termos de reescrita. Além disso, ao analisar o próprio texto traduzido, perguntou-se se a tradução se adaptou ao sistema cultural italiano ou tentou manter traços da língua de partida, como se deu a transferência de valores culturais entre os dois sistemas, ou seja, como esses foram traduzidos, e finalmente como foi enfrentada pelo sistema italiano a questão mais delicada, a dos muitos tabus presentes no romance. A fim de responder a essas perguntas o trabalho estrutura-se em três partes: na primeira contextualizam-se o autor e o romance, na segunda parte pesquisa-se sobre a razão da escolha da obra pelo sistema italiano, e na terceira analisa-se o próprio texto traduzido junto com o original para entender o que aconteceu durante o processo tradutório.

O primeiro capítulo abre-se com a fundamentação teórica e metodológica, que esclarece as teorias e os métodos utilizados ao longo do trabalho. Os outros dois subcapítulos tratam do romance em seu contexto cultural originário: traça-se primeiramente um perfil do autor e de sua obra, e em segundo lugar analisa-se o romance. O estudo sobre o romance é focado sobretudo na figura da protagonista, já que o enredo não é linear e é permeado pela personalidade fascinante e ao mesmo tempo chocante da narradora. Se notará que a maioria dos trabalhos a respeito de *A casa dos budas ditosos* pertence à área de estudos de gênero, já que a autoria masculina que “se torna” feminina e fala através da mulher é um assunto delicado e bastante polemizado pela crítica. A parte final da análise do romance é mais focada na perspectiva da autora do presente trabalho, e entrelaça a questão teórica de autor e leitor, a questão de gênero e uma comparação com a protagonista de um dos mais célebres romances de Jorge Amado, *Gabriela cravo e canela*. Através dessa comparação começa-se a entrar na perspectiva de comparação dos dois sistemas culturais, já que Jorge Amado é o autor brasileiro mais traduzido na Itália e seus romances ganharam várias traduções e continuam sendo reeditados.

O segundo capítulo propõe-se examinar os elementos e fatores “ao redor”, “a respeito” e “atrás” do texto traduzido. Analisam-se os elementos ao redor do texto, os seja as editoras italianas que publicaram a obra e os

elementos paratextuais – a capa, a contracapa e as orelhas do livro, entre outros – em busca da razão pela qual a obra foi escolhida, como foi inserida no mercado editorial e como foi apresentada ao público leitor italiano. Os elementos “a respeito” do texto são as resenhas, ou seja, o ponto de vista da crítica no sistema cultural receptor: esses textos servem de carta de apresentação do romance e são como um *feedback a priori*, pois criam uma expectativa no leitor italiano, contextualizando o texto enquanto obra brasileira e traçando algumas características bem definidas a respeito da obra. O que está escondido “atrás” do texto é a história das traduções anteriores ao texto em análise e a temática erótica e pornográfica da obra: por isso apresenta-se uma panorâmica histórica das traduções de obras brasileiras para o italiano e uma apresentação da história da literatura erótica, apontando para a marginalidade de sua posição dentro de ambos os sistemas culturais e apresentando a conseguinte razão da escolha do romance *A casa dos budas ditosos* para ser traduzido para o italiano, razão que parece estar mais ligada a fins comerciais do que literários.

O terceiro capítulo consiste na aplicação da segunda e terceira fase da metodologia de Toury, a análise de *coupled pairs* – segmentos do texto-fonte e seus correspondentes no texto-alvo – e consequente procura de generalizações para individuar normas que justifiquem determinadas escolhas tomadas ao longo do processo tradutório. O capítulo abre-se enfrentando a questão dos tabus: são apresentados alguns estudos de caso em que aparecem manipulações do texto e específicas normas de comportamento em resposta a tabus sexuais, que são os que mais interessam no caso do romance em análise. A essa fase introdutória segue a própria fase de análise de trechos dos textos, que se divide em dez tópicos-categorias criados *ad hoc* com base nos processos tradutórios mais utilizados e nos temas mais relevantes.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZANDO

O primeiro capítulo servirá de base para desenvolver a pesquisa sobre o romance *A casa dos budas ditosos* de João Ubaldo Ribeiro (1999): ele se divide em três partes, na primeira são introduzidas as teorias utilizadas para efetuar o trabalho, na segunda apresenta-se a figura do autor do ponto de vista biográfico e das obras, e na terceira parte delinea-se um perfil da protagonista através de uma análise crítica.

1.1 Premissas teóricas e metodológicas

Os recentes estudos da tradução têm mudado o seu foco, deslocaram-se da parte meramente linguística e prescritiva à parte cultural e descritiva. Como uma parte desta pesquisa é dedicada à análise dos contextos culturais brasileiro e italiano através do romance *A casa dos budas ditosos* de João Ubaldo Ribeiro, é oportuno introduzir as teorias nas quais este estudo se baseia.

Nessas teorias, tradução, cultura e ideologia se misturam e se unem: por este motivo não é mais possível pensar a tradução como um processo desvinculado de fatores históricos, culturais, políticos e subsequentemente ideológicos. Essa fundamentação teórica inscreve-se num campo de estudo muito específico que entrelaça tradução, literatura, cultura e política, entregando-nos um ponto de vista menos ingênuo e mais político sobre essa área de estudos.

Serão apresentadas em seguida a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, a teoria da reescrita de André Lefevere e a metodologia desenvolvida nesse campo de estudos por Gideon Toury. Essa será a base para inserir o romance em questão dentro dos contextos culturais brasileiro e

italiano, para entender por que e como foi reescrito o romance e para analisar a tradução do português brasileiro para o italiano de forma descritiva.

A teoria dos polissistemas, do acadêmico da escola de Tel Aviv Itamar Even-Zohar, foi desenvolvida a partir dos anos 1970 e publicada em 1990 no jornal internacional *Poetics Today*. Essa teoria inscreve-se dentro dos estudos descritivos da tradução, que surgiram em resposta aos antecedentes estudos prescritivos. A teoria de Even-Zohar é de inegável importância pois, pela primeira vez, a literatura traduzida é estudada como parte do sistema literário: ela pode ser influenciada pelo sistema de que faz parte, assim como pode ter um papel influenciador dentro de uma cultura.

A teoria do estudioso israelense parte do estudo dos formalistas russos sobre a historiografia literária: a obra não é estudada de forma isolada, de forma a-histórica, mas é colocada dentro de um sistema literário, que por sua vez faz parte de um sistema cultural. O formalismo objetivava dar caráter científico aos estudos literários, mas o seu foco permanecia no texto, de forma isolada, e independente do espaço e do tempo. Para Even-Zohar, o sistema literário é um subsistema da cultura, ele é dinâmico – depende do lugar e do período histórico – e heterogêneo (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12). O caráter de heterogeneidade do sistema faz com que sejam analisadas não somente as obras canônicas, que ocupam uma parte central no sistema literário, mas também aqueles gêneros que sempre foram excluídos pela crítica e que sempre ocuparam uma posição periférica, como a literatura infanto-juvenil, os *thrillers*, a literatura traduzida, entre outros.

Além de ser dinâmico e heterogêneo, o sistema é hierarquizado e geralmente conservador. A hierarquia refere-se ao posicionamento dos vários estratos do sistema num determinado momento histórico. Se um gênero literário inovador ocupa a posição central, a periferia é provavelmente ocupada por gêneros mais conservadores. Ao contrário, se as formas mais conservadoras estão numa posição periférica, então as forças inovadoras procedem dos estratos periféricos do sistema: esse processo dinâmico mantém o sistema “vivo”. Além disso, não existem apenas um centro e uma periferia, pois o sistema é estratificado.

Dentro do sistema literário há estratos canônicos e não-canônicos, e existem tensões entre esses estratos. Even-Zohar afirma que essas tensões são universais, fazem parte do sistema literário assim como dos sistemas culturais em geral: “uma sociedade humana não-hierarquizada simplesmente não existe” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16)¹. O sistema mantém-se equilibrado graças às oposições entre canonicidade e não-canonicidade: se isso não acontecesse, haveria uma estagnação no sistema, o que atrapalharia a normal evolução do mesmo. Além disso, o subsistema literário há de se desenvolver e de se manter atualizado com a sociedade: ele pode até existir de forma relativamente independente, mas, observando a posição do subsistema literatura dentro do sistema cultural, pode-se claramente dizer o quanto ele é “adequado” para a sociedade naquele momento. Normalmente, o centro do polissistema coincide com o cânone estabelecido e é o grupo governante que o determina: quando a canonicidade de um determinado repertório é definida, o grupo governante adere, ou se necessário, modifica as propriedades da canonicidade para manter o controle (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16-17).

Even-Zohar afirma que a canonicidade se manifesta de forma mais evidente no que ele chama de repertório, ou seja, o conjunto de normas e elementos que governam a produção dos textos. O repertório muda no espaço e no tempo e é determinado por fatores que operam dentro da sociedade, não por fatores internos ao sistema literário. O cânone é parcialmente estático e parcialmente dinâmico: existem textos consagrados e textos que fazem parte do cânone por apenas um período. A canonicidade dinâmica atua sobre o cânone ao propor modelos a serem copiados: para os escritores é importante que os seus textos sejam aceitos, mas o que mais importa é a capacidade de criar e de se tornar um modelo.

O que determina a evolução do sistema é a oposição entre inovação e conservadorismo. Even-Zohar explica que no caso de um repertório estável, os produtos derivantes dos modelos são facilmente previsíveis e não é concebível sair da norma: os produtos literários produzidos por esse tipo de situação são

¹ Em inglês: “a non-stratified human society simply does not exist”. Esta e outras citações originalmente em língua estrangeira foram traduzidas pela autora deste trabalho.

definidos como “secundários” e conservadores nesse caso. Pode haver uma ampliação e reestruturação do repertório introduzindo elementos inovadores, nesse caso definidos como “primários”. Naturalmente, essa é uma noção histórica, já que elementos primários podem se tornar secundários se perpetuados por muito tempo. Em suma, a tensão entre conservadorismo e inovação, e entre centro e periferia, é o que garante a sobrevivência e a dinamicidade do sistema (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 21).

Existem relações intra-sistêmicas e intersistêmicas: as primeiras verificam-se dentro do sistema cultural, as segundas ocorrem entre sistemas de comunidades diferentes (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 22-24). A partir desse último tipo de relação, Even-Zohar desenvolve o seu estudo, criando hipóteses sobre a interferência entre subsistemas literários de comunidades diferentes.

A literatura traduzida também entra no processo, de forma que a sua posição dentro do sistema é mutável. Even-Zohar apresenta a sua teoria a esse respeito no ensaio “The position of translated literature within the literary polysystem”, publicado originalmente em 1978. Ao interrogar-se sobre como a literatura traduzida se relaciona com o sistema literário em que é inserida, o teórico israelense propõe observar a forma com que os textos são escolhidos pela literatura-alvo e as normas que subjazem às escolhas tradutórias: dessa forma é possível observar um repertório próprio da literatura traduzida.

A tradução pode ocupar uma posição central ou periférica dentro do sistema: no primeiro caso, ela contribui para moldar o centro do sistema, introduzindo novos modelos, poéticas e técnicas. Para Even-Zohar existem três casos em que a literatura traduzida ocuparia uma posição central: primeiramente, quando se trata de uma literatura nova, em formação, e à procura de modelos em literaturas estáveis; em segundo lugar, quando uma literatura é periférica e precisa importar gêneros literários de outros sistemas; em terceiro lugar, quando há uma virada importante na história literária e os modelos autóctones já não são suficientes. Quando a literatura traduzida ocupa uma posição periférica, ela não influencia o sistema, e pode até ser um elemento conservador que conforma e perpetua o modelo central. Além disso, é oportuno lembrar que a literatura traduzida, sendo ela também um sistema,

possui as características apresentadas acima. Dessa forma explica-se o fato de ela ocupar uma posição central ou periférica, mas de forma estratificada: uma parte da literatura traduzida pode ser central e outras partes podem ficar às margens do sistema (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47-49).

A conclusão do estudo de Even-Zohar sobre a posição da literatura traduzida oferece uma nova forma de olhar para o fenômeno da tradução: o status sócio-literário da tradução depende da sua posição dentro do polissistema, e a mesma prática da tradução é subordinada a tal posição. Dessa forma, não se pode considerar a tradução como um fenômeno que possui natureza e limites definidos, mas como um fenômeno que depende das relações estabelecidas dentro de um dado sistema cultural (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 51).

André Lefevere, na obra *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), contribuiu para a teoria dos polissistemas analisando os fatores que influenciam a aceitação ou rejeição de um produto literário: poder, ideologia, instituições e manipulação. Os atores que entram nesse processo reescrevem a literatura e controlam o consumo por parte do público, seguindo razões ideológicas ou poetológicas. Os leitores atuais leem cada vez menos as obras originais e cada vez mais as obras reescritas, entre outras, as traduções: o estudioso aponta para a importância desse tipo de reescrita, que, além de ser a mais evidente, é “potencialmente a mais influenciadora, pois pode projetar a imagem de um autor e/ou de várias obras em outra cultura, levando aquele autor e/ou obra além da fronteira da sua cultura de origem” (LEFEVERE, 1992, p. 9)².

Os três fatores principais que operam dentro do sistema literário e, subsequentemente, do subsistema da tradução, são: os profissionais do âmbito literário, a patronagem que opera fora do sistema da literatura, e a poética dominante. Entre os profissionais encontram-se os críticos, cujos comentários influenciam a recepção de uma obra, os professores, que muitas vezes decidem quais são as obras a serem estudadas, e os mesmos tradutores, que

²Em inglês: “potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin”.

podem tomar decisões a respeito da poética e também da ideologia do texto. A patronagem pode ser definida como pessoas e instituições que detêm o poder e que podem favorecer ou dificultar a produção, difusão, divulgação e tradução de obras literárias. Antigamente a patronagem era representada por pessoas, geralmente indivíduos da classe política, que financiavam os escritores e encomendavam obras. Agora é mais oportuno falar de grupos de pessoas, como as editoras, a mídia, uma classe ou partido político, ou de instituições, que controlam a distribuição da literatura e das ideias sobre a literatura, como as academias internacionais, as revistas acadêmicas e o sistema educacional em geral (LEFEVERE, 1992, p. 14-15).

A patronagem compreende três componentes: o componente ideológico, o componente econômico e o componente social. Lefevere não limita o componente ideológico ao poder político, ele amplia o conceito incluindo todas aquelas “convenções e crenças que determinam as nossas ações” (LEFEVERE, 1992, p. 16)³. O componente econômico diz respeito ao pagamento de escritores e tradutores, mas também de outros profissionais: cabe inserir nesse componente os direitos de autor e o salário dos tradutores, mas também as editoras, as universidades e o governo que subsidiam os profissionais. O componente social refere-se geralmente ao fato que os profissionais, em troca de pagamento por parte da patronagem, começam a fazer parte de um dado grupo ou estilo de vida, que seja conforme com as expectativas dos patronos. Quando os três componentes são fornecidos pela mesma pessoa ou grupo de pessoas, a patronagem define-se como indiferenciada: esse é o caso dos governos totalitários. Quando os três componentes são relativamente independentes, Lefevere fala de patronagem diferenciada: essa é uma situação facilmente observável hoje em dia no caso de autores de best-sellers, que conseguem alcançar um ganho econômico elevado, mas dificilmente obtêm a aprovação da comunidade acadêmica.

Lefevere divide a poética em: um inventário de “instrumentos” literários, ou seja, gêneros, símbolos, motivos, situações prototípicas e personagens, e

³Em inglês: “convention and belief which orders our actions”. Lefevere utiliza a definição de Frederic Jameson (1974) *The Prison House of Language*, Princeton, NJ: Princeton University Press, p. 109.

um conceito de papel da literatura em uma determinada sociedade. Esse papel diz respeito à relação da literatura com o sistema social em que é inserida: Even-Zohar já tinha exposto o conflito entre formas literárias dentro dos sistemas, Lefevere vai além e analisa o papel das instituições na formação, no desenvolvimento e na manutenção da poética dominante. Ele afirma que algumas obras são consideradas “clássicas” pouco tempo após a publicação enquanto outras são rejeitadas, isso costuma manter algumas obras canônicas numa posição estável durante muito tempo e favorece a reescrita de algumas obras para se manterem “ao passo” com a nova poética dominante (LEFEVERE, 1992, p. 19). Em suma, Lefevere afirma que, na tradução, os fatores ideológicos ou aqueles que são ligados à poética são geralmente predominantes face a outros fatores: “em qualquer nível do processo de tradução, [...] se as considerações linguísticas entrarem em conflito com considerações de natureza ideológica e/ou poetológica, essas últimas tendem a prevalecer” (LEFEVERE, 1992, p. 39).

Gideon Toury, outro estudioso da escola de Tel Aviv assim como Even-Zohar, amplia a teoria dos polissistemas propondo uma metodologia específica para o campo dos estudos descritivos da tradução. Toury, na sua obra *Descriptive Translation Studies – And Beyond* (1995), explica que as traduções ocupam uma posição específica nos sistemas social e literário da cultura de chegada, e propõe uma metodologia em três fases para uma disciplina sistemática. As três fases da metodologia de Toury serão utilizadas nesse estudo para analisar o romance *A casa dos budas ditosos* de João Ubaldo Ribeiro e a sua tradução para o italiano.

Primeiramente, o estudioso propõe ver o texto na perspectiva do sistema da cultura de chegada, a cultura italiana nesse caso, observando qual poderia ser sua relevância ou aceitabilidade. Em segundo lugar, ele sugere comparar o texto-fonte (TF) e o texto-alvo (TA) tentando individuar as relações entre pares associados (*coupled pairs*) de trechos dos TF e TA. Finalmente, ele indica procurar generalizações, reconstruindo o processo tradutório utilizado para os pares associados.

Dessa forma, o objetivo de Toury é a individuação de “normas” do comportamento tradutório, procurando generalizar sobre as escolhas operadas pelo tradutor ao longo do processo de tradução. Toury descreve as normas como:

[...] a tradução de valores gerais e ideias compartilhadas por uma dada comunidade com relação ao que é certo ou errado, adequado e inadequado, em instruções de desempenho aplicáveis a situações específicas, desde que não sejam (ainda) formuladas como leis (TOURY, 1995, p. 55).

Essas normas seriam limitações socioculturais específicas de uma dada cultura, sociedade e período histórico, ou melhor “opções que os tradutores, em um dado contexto sociocultural, selecionam regularmente” (BAKER, 1998, p. 164)⁴. A hipótese de Toury é que as normas podem ser reconstruídas através de dois tipos de fontes: a análise dos textos e as declarações explícitas dos tradutores, das editoras, dos revisores e de outros participantes do processo tradutório. Contudo, Toury aconselha evitar essas declarações, pois poderiam ser parciais ou incompletas, já que os participantes desempenham uma dada função dentro do sistema sociocultural.

Toury observa vários tipos de normas que operam em fases diferentes do processo tradutório. A norma inicial de base refere-se a uma escolha geral que o tradutor faz: ele pode se submeter às normas do TF ou àquelas da cultura ou língua de chegada. A partir dessa escolha, o estudioso adota os conceitos de adequação e aceitabilidade: a tradução que se pauta pelas normas do texto de partida é definida como adequada, aquela que se adapta às normas da cultura receptora é definida como aceitável. Esses dois polos, de adequação e aceitabilidade, encontram-se às margens de um *continuum*, pois nenhuma tradução pode ser totalmente adequada ou totalmente aceitável. Os deslocamentos entre os dois conceitos são inevitáveis, governados por normas e constituem “um verdadeiro universal da tradução” (TOURY, 1995, p. 57)⁵. Além da norma inicial, Toury individua as normas preliminares: a política

⁴ Em inglês: “options that translators in a given sociohistorical context select on a regular basis”.

⁵ Em inglês: “a true universal of translation”

tradutória, ou seja, a seleção por parte da cultura receptora dos textos a serem traduzidos, e a possibilidade de a tradução ser efetuada através de uma outra língua. Finalmente, o estudioso apresenta as normas operacionais, que compreendem as normas matriciais, referentes à completude do TA, e as normas linguísticas e textuais, que regulam a seleção do material linguístico do TA: elementos lexicais, expressões, características estilísticas, entre outros.

A final, Toury apresenta o termo “equivalência tradutória”, que é diferente do conceito tradicional e prescritivo de equivalência. Nesse caso a análise não visa a investigar sobre o quanto uma palavra ou expressão do TP é “equivalente” à do TC, mas se focaliza sobre a forma como a equivalência foi alcançada. Essa análise é um instrumento para descobrir o próprio conceito de tradução, as escolhas e os fatores que as limitaram.

No que se refere à aplicação da metodologia de Toury neste trabalho, é importante acrescentar uma fase de análise crítica, já que o autor analisado, João Ubaldo Ribeiro, é conhecido no meio acadêmico da cultura de chegada, mas ainda não é reconhecido pelo público-leitor italiano. Essa conclusão deriva do fato que, das 22 obras do autor, entre romances, contos e crônicas, literatura infanto-juvenil e um ensaio, apenas três romances foram traduzidos para o italiano: *Sargento Getúlio*⁶, *Viva o povo brasileiro*⁷, e a obra em análise, *A casa dos budas ditosos*, traduzido por Cinzia Buffa e publicado em duas edições. A primeira é de 2006, pela editora Cavallo de Ferro, e a segunda de 2011 pela BEAT (Biblioteca degli Editori Associati di Tascabili). Pode-se considerar pouco traduzido no contexto italiano se comparado com os contextos alemão e português, por exemplo, pois nesses países João Ubaldo Ribeiro foi recebido graças a iniciativas acadêmicas e a quantidade de obras traduzidas é bem maior: sete obras em alemão, considerando que o livro de

⁶ *Sargento Getúlio* foi traduzido pela primeira vez por Stefano Moretti e publicado pela editora Einaudi em 1986, a segunda edição é de 2007, foi traduzida por Romana Petri e publicada pela editora Cavallo di Ferro. Ambas as edições levam o título *Sergente Getúlio*.

⁷ *Viva o povo brasileiro* foi publicado pela editora Frassinelli em 1997 e traduzido por Claudio M. Valentinetti. Uma segunda edição do mesmo tradutor foi publicada em 1999 pela editora Club degli Editori do grupo Mondadori. Ambas as edições levam o título *Viva il popolo brasiliano*.

crônicas *Um brasileiro em Berlim* ganhou uma edição bilíngue, e oito obras publicadas por editoras portuguesas.

1.2 O autor e a obra

Neste subcapítulo será apresentada uma breve biografia do autor, em função da sucessiva análise, e um olhar sobre o seu trabalho de tradutor, ou melhor, de tradutor de si mesmo, pois ele traduziu seus dois romances mais conhecidos – *Sargento Getúlio* (1971) e *Viva o povo brasileiro* (1984) – para o inglês. A análise da auto-tradução é interessante pois permite observar de que maneira o próprio autor reescreveu suas obras.

João Ubaldo Ribeiro foi romancista, cronista, jornalista, tradutor e professor. Nasceu na Ilha de Itaparica, Bahia, no dia 23 de janeiro de 1941. Filho de Manuel Ribeiro e Maria Filipa Osório Pimentel. Aprofundar um pouco a infância é oportuno, já que essa fase sergipense foi fundamental para escrever o romance que o consagrou, *Sargento Getúlio*. Naquela época o Dr. Manuel Ribeiro era chefe de polícia em Sergipe, isso fez com que a casa da família Ribeiro fosse povoada por “figuras” que encontram no romance mencionado acima, como podemos perceber da resenha de *Sargento Getúlio* do jornal *Letras e Artes*, escrita por Jorge Amado:

Ali [em Sergipe], numa intimidade de copa e cozinha, conheceu sargentos e soldados, jagunços, políticos, assassinos e mandantes. Carregou dentro de si histórias e figuras, [...] a miséria e a solidão, e agora descarregou tudo isso em cima da gente (AMADO, 1971).

Fez seus primeiros estudos em Aracaju, no Instituto Ipiranga. Em 1951 ingressou no Colégio Estadual Atheneu Sergipense. Ávido leitor desde a infância, no casarão sergipense “João Ubaldo Ribeiro recolhia-se à infinita biblioteca do pai e mergulhava em ondas e ondas de páginas” (COUTINHO, 2005, p. 42). É também interessante notar como a vasta biblioteca de família foi um lugar importante para o jovem Ubaldo; de fato a referência a esse mundo

de livros é recorrente em crônicas e romances do autor⁸. Mudou-se para Salvador, onde foi matriculado no Colégio Sofia Costa Filho: “sentiu-se humilhado na escola rica, alvo de curiosidade e brincadeiras” (COUTINHO, 2005, p. 23); aqui começou também o primeiro desafio com a língua inglesa, já que a professora de inglês achava graça do sotaque dele e o envergonhava: “A vingança vem a cavalo. Ou vem por ensimesmar-se com os livros na biblioteca. Foi o que fez o menino João. Trancou-se no quarto da casa para estudar a maldita língua, que lhe fizera passar a vergonha dos erros desnecessários” (COUTINHO, 2005, p. 23). Em seguida entrou no curso clássico do Colégio da Bahia, onde estudou francês e latim. Aqui conheceu Glauber Rocha, futuro líder do Cinema Novo e grande amigo do autor. Formou-se em Direito na Universidade Federal da Bahia e nessa mesma universidade foi professor de Ciências Políticas durante seis anos, a partir de 1965. Nos anos da faculdade fez parte do movimento estudantil e, junto com o amigo Glauber Rocha, editou revistas e jornais culturais como *Mapa* e *Ângulos*, que reuniram contribuições de João Ubaldo e de Caetano Veloso, entre outros.

Em 1957 estreou no jornalismo, trabalhando como repórter no *Jornal da Bahia*, sendo depois transferido para a *Tribuna da Bahia*, onde chegaria a exercer o posto de editor-chefe. *Setembro não tem sentido* é o título de seu primeiro romance, escrito no começo dos anos 1960 e publicado em 1968. Em 1964, ano do golpe de Estado militar, recebeu uma bolsa de estudo para cursar o mestrado em Administração Pública e Ciências Políticas, na Universidade da Califórnia, Estados Unidos.

O romance *Sargento Getúlio*, publicado em 1971, rendeu-lhe o Prêmio Jabuti na categoria “Revelação”. A obra foi adaptada para o cinema nos anos 1980, e protagonizada pelo ator Lima Duarte. Em 1984, ganhou o Prêmio Jabuti e o Golfinho de Ouro com o romance *Viva o povo brasileiro*. Passou por Lisboa, graças a uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1981, e em 1990 foi convidado na Alemanha pela Deutsch Akademischer Austauschdienst.

⁸ As crônicas são: “Ele chegou mesmo” (p. 169-175 do livro *Sempre aos domingos*); “Memória de livros” (p. 137-153, de *Um brasileiro em Berlim*) e “Voltando aos velhos ares” (p. 145-149, em *Arte e ciência de roubar galinha*). A “vasta biblioteca” também aparece nos romances *Diário do farol* e *A casa dos budas ditosos*.

Da experiência alemã nasceu o livro de crônicas *Um brasileiro em Berlim*, publicado em 1995.

João Ubaldo Ribeiro colaborou com os jornais *O Globo*, *Frankfurter Rundschau* (Alemanha), *Jornal da Bahia*, *Die Zeit* (Alemanha), *The Times Literary Supplement* (Inglaterra), *O Jornal* (Portugal), *Jornal de Letras* (Portugal), *O Estado de S. Paulo*, *A Tarde* e muitos outros, exteriores e nacionais. Além dos romances, das coletâneas de contos e crônicas e as obras de literatura infanto-juvenil, o autor baiano publicou um ensaio intitulado *Política: quem manda, por que manda, como manda* (1981). João Ubaldo Ribeiro faleceu no Rio de Janeiro, em decorrência de embolia pulmonar, no dia 18 de julho de 2014.

Vale relatar a experiência de tradutor de João Ubaldo Ribeiro, que “escreve uma literatura que não tem uma vírgula que não seja brasileira” (COUTINHO, 2005, p. 22), mas não deixou que os seus romances mais conhecidos e reconhecidos, *Sargento Getúlio* e *Viva o povo brasileiro*, fossem traduzidos por desconhecidos: ele mesmo traduziu para o inglês. *Sargeant Getúlio* foi publicado em 1979 e *An invincible memory* em 1989. João Ubaldo também escreveu um artigo sobre a auto-tradução em 1989: “Suffering in Translation”, publicado no *The Times*, Londres. No artigo mencionado acima o autor explica que a auto-tradução da primeira obra deveu-se à dificuldade que o tradutor contratado teve em compreender o “sergipês” do (anti)herói ubaldiano. No caso de *Viva o povo brasileiro*, que o autor descreveu como um “bricksized monster, written in all kinds of ‘sub-languages” (RIBEIRO, 1989, p. 3), ele foi convencido pelo seu agente, Thomas Coltchie.

No que se refere às escolhas tradutórias, João Ubaldo Ribeiro manteve-se no padrão tradutório da ficção latino-americana traduzida naquele período nos EUA:

[] traduções muito fluentes, sem notas de rodapé, glossários ou explicações sobre o contexto sócio-histórico em prefácios ou posfácios; e edições baratas com capas chamativas, que interessam a um mercado de massa. As traduções Picador de García Márquez; as traduções Faber de Cabrera Infante e Vargas Llosa []; as traduções do mercado de massa da editora Flamingo de Isabel Allende e as traduções de Jorge Amado da Avon e da Bantam,

mesmo contendo um “Glossary of Foreign Terms”, fazem parte dessa categoria (MILTON, 2001, p. 7)⁹.

Conforme essas informações, estamos diante de um tipo de tradução que se pauta mais na cultura de chegada, uma tradução mais “aceitável”, na terminologia de Toury, e mais “domesticada” na visão de Lawrence Venuti, que critica esse tipo de processo em sua obra *The Translator’s Invisibility* (1995), pois ela elimina todo estrangeirismo, se aproxima ao máximo ao leitor, que pode não perceber que está lendo um texto traduzido, já que esse é perfeitamente fluente na língua de chegada, com a completa domesticação dos elementos linguísticos. Esse fato é duplamente digno de atenção, pois neste caso o autor e o tradutor são a mesma pessoa.

No caso de *Sargento Getúlio*, o fato de a tradução ser aceitável e domesticada é claramente percebido pela crítica, como se pode deduzir do seguinte trecho da resenha americana de *World Literature Today* (1979), escrita por Luis Larios: “A vitalidade do idioma brasileiro, infelizmente, não é percebida o suficiente na versão em inglês” (LARIOS, 1979, p. 94). Certamente traduzir o “sergipês” de Getúlio não deve ter sido tarefa fácil, e a recriação de um dialeto em inglês praticamente impossível, por isso se pode entender que a “vitalidade” do idioma brasileiro se tenha perdido parcialmente. O caso da tradução de *Viva o povo brasileiro* é diferente, porque não há um idioma específico de alguma região mas se encontra uma riqueza de registros de épocas e classes sociais diferentes: transpor em outro idioma esse leque de variedades diacrônicas e diastráticas foi como escrever outra obra. Além disso, percorrendo quatro séculos de história do Brasil, o leitor depara-se com uma infinidade de referências culturais. Milton, no artigo citado acima, surpreendeu-se com a falta de introduções, notas e referências históricas e culturais dentro da tradução e supôs que fosse devido a uma escolha editorial. Contudo, não foi esse o caso, pois João Ubaldo admitiu que poderia ter produzido uma versão

⁹ Em inglês: “very fluent translations, no footnotes, glossaries or explanation of the socio-historical background in prefaces or postfaces; and cheap editions in attractive covers, which will appeal to a mass market. The Picador translations of García Márquez; the Faber translations of Cabrera Infante and Vargas Llosa, as mentioned; the mass market Flamingo translations of Isabel Allende, and the Avon and Bantam translations of Jorge Amado, though they do contain a ‘Glossary of Foreign Terms’, all fall into this category”.

mais acadêmica, com inserção de notas, glossário e uma introdução sobre o contexto sócio-histórico e cultural, mas escolheu não o fazer pois todos esses elementos teriam sufocado o texto e provavelmente desencorajado o leitor: “Creio que a maioria das pessoas ficaria entediada ou intimidada por introduções pesadas e glossários ofegantes, sempre mandando você atrás do livro” (RIBEIRO, 1989, p. 3).

O romance *A casa dos budas ditosos*, publicado em 1999, faz parte da série “Plenos pecados” da Editora Objetiva, dedicada aos sete pecados capitais¹⁰. A editora convidou alguns grandes autores da literatura brasileira para participar desse projeto: coube a João Ubaldo Ribeiro escrever sobre a luxúria. Essa é a primeira obra que lhe foi encomendada, a outra foi o romance *Miséria e grandeza do amor de Benedita*, publicado em 2000 pela Nova Fronteira em parceria com o site Submarino, envolvidos no projeto de criação do primeiro e-book brasileiro. Numa entrevista de 2008 para o jornal *Rascunho*, o autor afirmou:

O livro acabou me assaltando de certa forma. Nesse livro, *A casa dos budas ditosos*, fiz o contrato, topei a empreitada, pois eu gosto, ao contrário do que se pensa, de aceitar encomenda, me sinto o artista renascentista – na Renascença só se trabalhava praticamente por encomenda –, me sinto o profissional desafiado, entro numa espécie de barato. Escrevo desde que o tema não ofenda minha consciência, não seja puro mercenarismo. Não escrevo algo que vá contra as minhas convicções, o meu caráter, a minha maneira de ser e de ver as coisas. (RIBEIRO, 2008, p. 6)

Na nota preliminar da obra aqui trabalhada, o autor informa que o livro não é propriamente dele, pois ele recebeu um depoimento, ou melhor, uma gravação datilografada e assinada com as iniciais CLB. Trata-se de um texto em que a narradora é uma senhora de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. O romance é escrito sob a forma de um monólogo, rico de tons da oralidade, onde a protagonista desvela a própria vida, amplamente dedicada à luxúria.

¹⁰ As outras obras da coleção são: *Mal Secreto*, de Zuenir Ventura (Inveja); *Xadrez, Truco e outras Guerras*, de José Roberto Torero (Ira); *O Clube dos Anjos*, de Luis Fernando Veríssimo (Gula); *Canoas e Marolas*, de João Gilberto Noll (Preguiça); *Terapia*, de Ariel Dorfman (Avareza); *Vôo da Rainha*, de Tomás Eloy Martínez (Soberba).

A casa dos budas ditosos foi um grande sucesso editorial, permanecendo por mais de 36 semanas entre os livros mais vendidos no Brasil, e também ganhou traduções para espanhol (*La casa de los budas dichosos*, 1º ed. 2000, 2º ed. 2006), francês (*Ô luxure ou La maison des bouddhas bienheureux*, 1º ed. 2001, 2º ed. 2003), inglês (*House of the Fortunate Buddhas*, 2011), holandês (*Het huis van de gelukkige Boeddha's*, 2001), basco (*Buda zoriontsuen etxea*, 2003) e esloveno (*Hiša blaženih bud : razvrat*, 1º ed. 2005, 2º ed. 2007). A primeira edição em italiano foi publicada em 2006 pela editora Cavallo di Ferro e reeditada pela Biblioteca degli Editori Associati di Tascabili (BEAT) em 2011. O lançamento em Portugal virou notícia, já que duas redes de supermercados proibiram a sua venda naqueles estabelecimentos. No Brasil, o romance foi adaptado para o teatro por Domingos de Oliveira, tendo como protagonista a atriz Fernanda Torres: o monólogo estreou em 2003 e as temporadas teatrais continuaram até 2017.

Considerado um best-seller, o romance foi pouco analisado pela crítica se comparado com obras como *Viva o povo brasileiro* e *Sargento Getúlio*. Rita Olivieri Godet (2009), em seu livro *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, dedica uma parte do terceiro capítulo à análise de *A casa dos budas ditosos*, mais especificamente à ficcionalização da voz do autor, e Juva Batella (2016) dedica um parágrafo da sua obra *Ubaldo: ficção, confissão, disfarce & retrato* à recepção da obra, sobretudo em Portugal. Além deste livro, existem vários artigos, dissertações e teses sobre o romance, a maioria deles tratando de sexualidade e de questões de gênero.

Como se mencionou acima, a protagonista e narradora de *A casa dos budas ditosos*, CLB, é uma senhora de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. Ela vem de uma família baiana de classe alta, que menciona em tom saudoso a infância na fazenda do avô, os retratos dos bisavôs na casa de Lençóis. Estudou num colégio e cursou faculdade na capital baiana, e morou em São Paulo, nos Estados Unidos e finalmente no Rio de Janeiro. A narradora-protagonista conta a sua história em primeira pessoa, e avisa desde logo ao leitor que ela está doente. Somos levados, ao longo do romance, a

supor que tenha um câncer, mas no final ela revela que se trata de um aneurisma:

Não é câncer como você deve estar pensando, eu não sou do tipo que tem câncer []. Câncer é a doença do reprimido, da libido encarcerada, da falsidade extrema em relação à própria natureza (RIBEIRO, 1999, p. 141).

Minha doença mesmo, minha doença, antes que ela me acabe e ninguém saiba o que fui. É um aneurisma no meio do cérebro, inoperável. Sempre estive aí, só soube faz algum tempo (RIBEIRO, 1999, p. 162).

A maior parte do romance, através da narração memorialista de CLB, é composto de memórias, de forma que a narradora expõe o passado para o leitor. A memória é o que resta à protagonista, que está vivendo um presente que se alastra esperando o momento fatídico da sua morte, sem poder fazer previsões, visto que “a qualquer dia, a qualquer hora, dormindo ou acordada, minha cabeça pode explodir em sangue” (RIBEIRO, 1999, p. 162). Há uma reconstrução memorialística do tempo histórico, da infância até a velhice da protagonista, mesmo que o desenvolvimento da temporalidade não seja cronológico. Quando o tempo presente comparece na obra, faz lembrar o conceito de presentismo de Hartog (2015), no sentido de que “a produção do tempo histórico parece estar suspensa. Daí talvez essa experiência contemporânea de um presente perpétuo” (HARTOG, 2015, p. 39). É um presente constante para a protagonista, mas, como leitor tem-se a impressão de que o presente é construído através do passado, pois sempre aparece de forma repentina logo após os fatos do passado narrados por CLB.

Durante a sua fala transgressora, a protagonista arrasa todos os tabus, entre os quais: a infância como sinônimo de pureza, o racismo, o incesto, a violação, as drogas, a religião, a maternidade, a monogamia, o dinheiro, a esterilidade, a doença e a morte. As suas primeiras experiências ocorrem durante a infância na fazenda do avô, onde abusa de Domingo: “ele era somente um dos negrinhos da fazenda [...]. Não eram escravos oficialmente, mas de fato eram escravos” (RIBEIRO, 1999, p. 26). No período da adolescência, CLB menciona o tio Afonso e o fato de tê-lo seduzido provavelmente porque desconfiava que a mãe traísse o pai com ele: “Eu sei

que achava meu pai a maior tesão e tinha ciúmes dele e raiva dela e talvez tenha sido por isso que eu tenha feito aquilo com meu tio Afonso” (RIBEIRO, 1999, p. 75). O caso de incesto mais escandaloso é claramente o do irmão Rodolfo, “o único que soube ser tudo, macho, puto, fêmea, descarado, sádico, masoquista, mentiroso, verdadeiro, lindo, feio, disposto, preguiçoso, lindo, lindo, lindo, meu irmão Rodolfo” (RIBEIRO, 1999, p. 94). Apesar das experiências com muitos outros homens, ela estava apaixonada pelo irmão, e é interessante a consideração de Juva Batella ao constatar dois fatos: primeiramente, o fato de CLB ser um *alter ego* do escritor, já que ele define *A casa dos budas ditosos* como um “romance de ideias onde a intelectualidade do escritor é a personagem protagonista” (BATELLA, 2016, p. 65), e em segundo lugar, ele identifica duas descrições que poderiam corresponder à imagem do escritor na idade de trinta a quarenta anos. As duas descrições correspondem a dois homens importantes na história de CLB, o irmão Rodolfo e José Luis, o professor de prática Penal que ela seduziu para ser “deflorada”:

Ele não era bonito, mas também não era feio. [] E podia ser chamado de feio atraente por outras pessoas, ou mesmo feio, ponto final []. Para mim ele era bonito porque preenchia as condições para ser meu deflorador []. Óculos de tartaruga, que ainda não tinham entrado na moda como depois, magrinho no ponto certo, [] era educadíssimo, era de esquerda – um must, nessa época –, sorriso lindo, uma graça, pensando bem. Um jeito entre acanhado e sardônico, facilidade de falar bem sem afetação, um rosto expressivo e franco e, óbvio, bigode. Não desses bigodinhos ridículos, mas bigode cheio mesmo, bigode de homem macho. (RIBEIRO, 1999, pp. 61-62)

Segue a descrição do irmão Rodolfo, “quase uma espécie de visual-Ubaldo” (BATELLA, 2016, p. 129):

Eu era louca por meu irmão [...]. Ele era lindo, parecia comigo, só que mais bonito ainda, era grande como eu, tinha os mesmos lábios, [...] um bigode indizível, desses que descem pelas comissuras quase como o dos mongóis do cinema, só que mais cheio e menos comprido, era a pessoa mais carinhosa que se possa conceber, tinha um canto de olho enrugadinho como eu nunca vi em ninguém, a voz só um tantinho rouca, mas forte, os pés enérgicos [...], aquele sorriso entre maroto e tímido e no fundo resoluto [...], tinha uma inteligência acachapante (RIBEIRO, 1999, p. 93).

No que se refere à intelectualidade de CLB, essa também é amplamente ostentada no romance, mas o exemplo mais marcante são as citações de Shakespeare, autor notadamente apreciado por João Ubaldo e lido desde a infância. É interessante ver como há declarações extremamente próximas, notadamente essa de Ubaldo durante uma entrevista: “Li Shakespeare com dez anos de idade e não entendi nada; quer dizer, entendi que as coisas terminavam mal...” (RIBEIRO, 1994), e a afirmação de CLB no romance: “*Thy son is mad, but there is method in his madness*, não foi isso que ele disse, mais ou menos? Eu gosto de Shakespeare, leio desde menina, mesmo no tempo em que não compreendia patavina” (RIBEIRO, 1999, p. 25).

Essas reflexões não querem apontar para uma análise biografista da obra, são apenas constatações sobre a presença do autor dentro do romance. Além disso, é pertinente mencionar o fato que a partir do romance *O sorriso do lagarto* (1989), pode-se perceber que os personagens e a linguagem do escritor mudam de rumo: se até *Viva o povo brasileiro* (1984) a direção era mais regionalista, engajada e coletivista, as obras seguintes inserem-se num ambiente mais urbano, a linguagem torna-se mais acessível e o individualismo toma o lugar do coletivismo.

I.3 Ubaldo, CLB & Gabriela

Neste subcapítulo será efetuado um estudo sobre o romance, através de uma análise que não quer ser meramente uma revisão da fortuna crítica, mas uma pesquisa sobre a personagem relacionada à sua identidade feminina e ao próprio autor, e a protagonista comparada com outra heroína da literatura brasileira e baiana: Gabriela, do homônimo romance de Jorge Amado. Será analisada a figura de CLB, a protagonista do romance, como mulher e a relação ambígua entre autor e narradora. A parte relativa à comparação entre CLB e Gabriela é interessante do ponto de vista das personagens femininas,

mas também no que se refere à tradução e ao imaginário criado através dessas personagens.

CLB, a protagonista de *A casa dos budas ditosos*, é uma mulher que desafia todos os estereótipos relacionados ao feminino. É da seguinte forma que ela se autodefine dentro do romance:

Sou um grande homem fêmea, da mesma forma que os grandes homens machos são grandes homens machos, fica-se catando picuinha porque o nome da espécie é por acaso masculino e não neutro, como é possível que seja em alguma outra língua, como se a gramática resolvesse alguma coisa nesse caso (RIBEIRO, 1999, p. 21).

Ao longo do romance podemos entender que CLB vem de uma família burguesa, com parentes aristocratas oriundos da Europa. A protagonista menciona o avô materno, aristocrata e culto, que falava várias línguas e viajava pela Europa, e o avô alemão, escravocrata, “um prussiano insuportável” (RIBEIRO, 1999, p. 20), na fazenda do qual passou boa parte da infância. Além disso, podemos dizer que CLB é uma mulher culta, estudou num colégio de freiras e fez faculdade, provavelmente cursando direito, fato significativo pela época, e várias vezes ostenta seu “latim” através de citações literárias e frases em outros idiomas.

A personagem ubaldiana foi analisada de uma forma bastante homogênea pela crítica: traçando um retrato geral a partir dos artigos e dissertações encontradas, CLB é considerada como livre de amarras sociais, mas ainda encaixada numa perspectiva machista. Primeiramente, ao se definir “macho fêmea” ela já mostra como considera mais forte, em termos semânticos, o termo de gênero masculino. João Ubaldo Ribeiro, através da *mise-en-scène* de um autor fictício, de um lado, se autolegitima e se protege de eventuais críticas, do outro lado, dá voz a uma mulher que expõe sua feminilidade, porém é difícil inscrevê-la num projeto feminista, que o autor critica:

Não digo que sou uma grande mulher pela mesma razão por que não existe onço, só onça, nem foco, só foca, tudo isso é um bobajol de quem não tem o que fazer ou fica preso a idiosincrasias da língua,

como aquelas cretinas feministas americanas que queriam mudar *history* para *herstory*, como se o *his* do começo da palavra fosse a mesma coisa que um pronome possessivo do gênero masculino, a imbecilidade humana não tem limites (RIBEIRO, 1999, p. 21).

Vale a pena, portanto, apresentar brevemente as visões da crítica sobre a narradora de *A casa dos budas ditosos*. Claudia Gualberto (2005) e Viviane Araújo (2007), em seus artigos¹¹, apresentam uma comparação entre Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: segundo as duas autoras, a sexagenária baiana narradora do texto de Ubaldo Ribeiro (1999) desenvolve um discurso transgressor, porém podem ser identificados rastros machistas e preconceituosos ao longo do romance. Ao comparar as duas obras, as estudiosas citadas acima criticam o fato de que a obra de Hilda Hilst foi tachada de pornografia pela crítica, enquanto o romance de João Ubaldo Ribeiro, no contexto brasileiro, não foi censurado pelo teor erótico da obra, embora tenha ocorrido em Portugal. Souza Santos (2014) analisa o “vocabulário da sexualidade” dentro da obra¹², confirmando que CLB “não se deixou levar pelas imposições sociais, esta se liberta fazendo usufruto dos prazeres carnis e da quebra de tabus impostos pela sociedade” (SANTOS, 2014, p. 46). Monteiro (2014), em seu artigo “As dimensões do gozo: o feminino e a primazia fálica”, reitera a visão apresentada por Souza Santos (2014), mas aponta para a característica narcísica do discurso da protagonista. Barreto (2015), em sua dissertação de mestrado, justapõe a leitura da história de CLB com uma releitura do mito de Lilith, que tem origem mesopotâmica, mas também se encontra na tradição hebraica e cristã como mulher demonizada, primeira esposa de Adão, sedutora e companheira de Lúcifer. As duas figuras assemelham-se já que a protagonista ubaldiana se serve de “seu poder de sedução para atrair sexualmente suas vítimas” (BARRETO, 2015, p. 12). O romance, na opinião da autora, trata de sexualidade assim como de liberdade feminina, visto que a protagonista “propõe uma sexualidade livre,

¹¹ O artigo de Gualberto saiu na Revista *Ártemis*, com o título *Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: a luxúria transcrita sob um olhar de gênero*, em dezembro de 2005, e o de Araújo, *Elas falam sobre sexo: a temática erótica em O caderno rosa de Lori Lamby e A casa dos budas ditosos* foi publicado na Revista *Garrafa* em 2007.

¹² O artigo é intitulado: *A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo léxico-semântico do vocabulário da sexualidade*.

sem importar-se com dogmas ou preconceitos” (BARRETO, 2015, p. 26), e CLB também “procura ultrapassar os limites impostos por sua época e por sua sociedade, marcada por misoginia, preconceitos, limitações” (BARRETO, 2015, p. 52).

Em suma, a protagonista de *A casa dos budas ditosos* é considerada uma figura ambígua: ela usufrui da máxima liberdade e tem uma atitude desafiadora para com a sociedade, mas acaba muitas vezes dentro do esquema machista ou do antigo discurso de mulher sedutora e demonizada. Se de um lado a personagem supera os limites impostos pelo seu tempo, do outro lado ela perpetua vários estereótipos machistas. Nas palavras de Ingrid Marinho, João Ubaldo Ribeiro constrói:

[...] uma personagem feminina, cuja existência é afirmada pelo autor, na tentativa de dar a ela a competência de autoria, de voz dentro de uma narrativa, em que o teor sexual é predominante e, sendo assim, a sexualidade exposta. Por outro lado, [...] o escritor deixa escapar marcas de uma escrita falocêntrica e de uma postura tipicamente machista (MARINHO, 2016, p. 48).

É pertinente focar a atenção sobre a atitude libertadora de CLB, lembrando que o tipo de escrita “dessacralizadora” presente na obra é marca da presença do autor:

A obra de João Ubaldo Ribeiro tem o mérito de ativar as duas funções [sacralizadora e de *dessacralização*], pois ao mesmo tempo em que rememora elementos fundamentais, evoca mitos de origem e relembra contos e lendas de extração oral, atua constantemente, através do riso, no sentido da *subversão dos discursos* rituais esclerosados (BERND; UTÉZA, 2001, p. 11, grifos nossos).

Embora o autor tenha criado uma narradora que, como mulher, desafia os limites impostos pela sociedade de seu tempo, ele não deixa de ser homem, e de se inscrever, nesse caso, dentro de um discurso machista. Contudo, é oportuno pensar que, no caso de CLB, a visão exclusivamente feminista ou androcêntrica limita um pouco a tentativa do autor de dar voz a uma mulher que viveu segundo os seus próprios esquemas, fugindo das restrições morais da época, e reivindicando para si todas aquelas liberdades que normalmente são consideradas mais imorais se perpetradas por mulheres. Aliás, a crítica do

feminismo citada no trecho acima refere-se ao caráter mais radical do movimento: o próprio João Ubaldo Ribeiro, ao falar do romance, afirmou que o texto queria ser um retrato do comportamento social feminino durante uma época em que ele viveu e que o que escreveu foi contado por amantes, noivas, ex-esposas e amigos. Além disso, o autor alegou que para ele existe apenas um segredo que suporta a sua relação com as mulheres: a igualdade.¹³

No texto *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, Elódia Xavier (2007) apresenta uma análise do corpo feminino a partir da análise de várias obras de autoria feminina, desde o início do século XX até os nossos dias. O penúltimo capítulo é dedicado ao corpo que ela define como *erotizado*, ou seja, o “que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p. 157). O corpo de CLB, embora sua criação não seja de autoria feminina, pode-se encaixar nessa visão, já que ela dedica sua existência a experiências eróticas numa busca constante pelo prazer do corpo, e a sua intenção é transmitir isso ao leitor.

Pode-se retomar a comparação entre a obra de Hilda Hilst e a de João Ubaldo Ribeiro, citada acima, a propósito dos olhares sobre CLB, para tentar enxergar o discurso desafiador que aproxima os textos, embora um seja de autoria feminina e o outro de autoria masculina. Como apontado por Eliane Robert Moraes (2008), Hilda Hilst veio cultivando um tipo de erotismo que se pode definir místico, até o início dos anos 1990, quando ela “lança quatro livros de tom puramente lascivo, que constituem a grande novidade do erotismo literário brasileiro do último quarto de século” (MORAES, 2008, p. 410). De fato, com os *Contos D’Escárnio – Textos Grotescos*, a autora desafiou o mercado literário da época:

Ao realizar um inventário da mercadoria literária mais estereotipada, o narrador coloca em questão o lixo cultural produzido no país, criticando a supremacia do *best seller*. Mas sua visada [...] não se

¹³ Entrevista citada numa resenha do romance, no jornal espanhol *El País*, de 17 julho 2000, disponível online: https://elpais.com/diario/2000/07/17/cultura/963784805_850215.html. Link consultado no dia 3 outubro 2017.

reduz a isso: o personagem vai além e faz da hegemonia da indústria cultural a condição de sua própria literatura, criando uma pornografia descontrolada, que excede as normas do mercado (MORAES, 2008, p. 212).

O romance de João Ubaldo Ribeiro foi publicado nove anos depois da obra de Hilda Hilst, mas podemos referir que ele também se insere num discurso desafiador, de quebra de paradigmas sobre a sexualidade expressa pela mulher e, sobretudo, ele critica fortemente a hipocrisia da sociedade brasileira dentro do romance, como se vê em algumas afirmações presentes no texto: “Eu abomino a expressão ‘terceira idade’, hipocrisia de americano, entre as muitas que já importamos” (RIBEIRO, 1990, p. 25), “A hipocrisia da época era mais agressiva, dava muito gosto a quem desafiava seus mandamentos” (RIBEIRO, 1990, p. 33), “Vão à merda, vocês todos mentirosos, mentirosos, a esmagadora maioria hipócrita e santarrona. Viva nós, os mentirosos à força, os conscientes” (RIBEIRO, 1990, p. 144).

A utilização que CLB faz do próprio corpo não é voltada para a satisfação e o prazer do outro, mas para o seu próprio prazer, e é também possível notar ao longo do texto como a questão do prazer sexual se aproxima da do poder. É o caso da primeira experiência na adolescência de CLB com Domingo na fazenda do avô: “Você vai, ou eu conto a meu avô que você tomou ousadia comigo e ele manda lhe capar, como mandou capar finado Roque, seu tio” (RIBEIRO, 1999, p. 27-28) e pouco depois: “Já razoavelmente emplumada e enfunada como um cavalo de combate, me senti *poderosa*, marchei para ele, apertei-o no meio das pernas e, mordendo a orelha dele, disse outra vez que ia contar a meu avô a ousadia dele” (RIBEIRO, 1999, p. 29, grifos nossos). Acontece aqui uma inversão de papéis: a “ousadia” do escravo Domingo não é a de se aproximar de CLB com segundas intenções, mas a de recusar a proposta feita por ela. A descrição de si mesma também aponta para essa questão: “Meu cheiro, minhas curvas, minhas harmonias, meus trejeitos, eu sempre enlouqueci os homens que quis enlouquecer” (RIBEIRO, 1999, p. 70).

Essa questão assume aqui um papel ambíguo: o autor pode ter intencionalmente subvertido a ordem do poder, geralmente atribuída ao

homem, ou pode ter marcado involuntariamente sua presença através de um discurso falocêntrico. Nas palavras de Pierre Bourdieu (2007):

[] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2007, pp. 7-8).

A questão do poder foi definida como ambígua pois a dominação masculina é, como se pode deduzir do texto do sociólogo francês, quase automatizada. Pode-se supor que João Ubaldo Ribeiro tenha tentado inverter essa visão fazendo com que a protagonista, e as outras mulheres presentes no romance, agissem da forma em que normalmente os homens agem. Portanto pode-se afirmar que na obra “os diferentes discursos sociais são objeto de desconstrução por meio de uma prática discursiva transgressora, caracterizada pelo uso irônico ou paródico dos elementos culturalmente marcados” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 31).

Citarei mais exemplos que parecem significativos. O primeiro é a cena do estupro do escravo Domingo – “Então veio o estupro. Um inegável estupro” (RIBEIRO, 1999, p. 28) –, acontecimento que nos lembra das violências e abusos das escravas africanas por parte de fazendeiros e donos de engenho, amplamente documentados na historiografia brasileira. Outro exemplo é o retrato de Norma Lúcia, amiga, mestre e ídolo para CLB, que corresponde à descrição de um moderno playboy:

Pois é, Norma Lúcia tinha essa infinita coleção de americanos, alguns ricos, e todos adoravam ela [...]. Ela fazia todo tipo de estripulia, comeu a mulher de Ken, comeu uma porrada de amigos deles, comeu o filho mais velho de Gordon, comeu o general pai de Bob... Eu amo Norminha, é uma ídola minha, e olha que eu não sou dada a ter ídolos. A vida é louca (RIBEIRO, 1999, pp. 47-48).

O conúbio ambíguo entre voz do autor e voz da narradora é responsável pela maioria dos estudos sobre o romance e a sua protagonista, por isso é conveniente efetuar uma análise mais aprofundada. Existe na obra uma

relação peculiar entre autor e narrador, João Ubaldo Ribeiro alerta o leitor desde o começo: a obra não é propriamente dele. O leitor é avisado, em primeiro lugar, na orelha do livro na nota do editor e logo depois na nota preliminar do autor. Esta questão nos remete à controversa interpretação da intenção ou da morte do autor, apresentada claramente por Antoine Compagnon (2010) em *O demônio da teoria*.

A visão positivista e historicista sempre considerou o autor como centro da obra, dando assim a máxima importância à sua intenção dentro do texto: o sentido da obra devia ser buscado no objetivo do autor. Com a nova crítica, especificamente a pós-estruturalista e o trabalho *A morte do autor* de Barthes (1968), o foco muda do autor para o leitor, deixando um leque mais amplo de interpretações do texto. No caso de *A casa dos budas ditosos* estamos diante da seguinte situação: na nota preliminar que abre o romance, João Ubaldo parece convidar explicitamente o leitor a ignorar a sua presença:

Informava¹⁴ que se trata de um relato verídico, no qual apenas a maior parte dos nomes das pessoas citadas foi mudada, e que sua autora é uma mulher de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. Autorizava que os publicasse como obra minha, embora preferisse que eu lhes revelasse a verdadeira origem. “Não por vaidade”, escreveu ela, “pois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar”. Assim foi feito, e com justa razão, como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso (RIBEIRO, 1999, p. 10).

O autor está fazendo uma brincadeira com seu leitor, pois “é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar” (RIBEIRO, 1999, p. 10). Porém, ele também confirma em várias entrevistas que a autoria é dele e que CLB é uma personagem fictícia. Em uma delas, concedida ao jornal *Público* em 20/01/2000, destaca:

Eu quis fazer ela assim, simpática, e não simplesmente uma degenerada. Ela é uma mulher culta, agradável e, na medida do possível, normal. Houve um número surpreendente de gente de quem eu esperaria um grau de sofisticação maior que acreditou que era um

¹⁴ O sujeito é CLB, a suposta autora do relato.

manuscrito mesmo, que existia uma senhora que me mandou essa gravação (RIBEIRO, 2000).

E ainda, numa entrevista publicada na *Revista Continente Multicultural* em 2002, afirma:

Fiz uma *brincadeira* no começo do romance, dizendo que uma senhora tinha deixado os originais aqui em casa, e muita gente acreditou. Até hoje encontro pessoas que acham que não fui eu que escrevi o livro (RIBEIRO, 2002, p. 43, grifo nosso).

Como apontado acima, o autor parece pedir para que o leitor ignore sua presença e mergulhe na narração desenfreada dessa personagem feminina, mas, além da brincadeira, João Ubaldo Ribeiro esperava que um número maior de leitores desvelasse logo o segredo. A sensação que se tem, ao ouvir a opinião do autor, é que a obra tenha sido analisada apenas do ponto de vista da sexualidade, esquecendo as características típicas da obra do escritor baiano. De fato, numa entrevista de 2005, concedida à Tv Senado durante a Jornada Literária de Passo Fundo (RS), João Ubaldo declara: “Eu fiquei desapontado com as pessoas que só leram os aspectos eróticos ou até, segundo alguns, pornográficos do livro e não viram nele, por exemplo, uma crítica de costumes que é mordaz na protagonista” (RIBEIRO, 2005).

Rita Olivieri-Godet, ao analisar o romance, enxergou essa intenção do autor, afirmando que:

A exposição desenfreada e crua dos instintos sexuais a que o livro se empenha corre o risco de obliterar os diferentes níveis de leitura e confundir o leitor, seduzido ou chocado pela saturação pornográfica. No entanto, o ato de contar, pelo status perturbador das palavras que o caracteriza, é um exercício de liberdade, um esforço para libertar a linguagem de toda espécie de restrições. É preciso não perder de vista que a narrativa que o herói-narrador faz de sua vida dissoluta instaura também uma reflexão sobre a linguagem (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 166).

A afirmação acima nos leva de volta ao discurso de Barthes, citado por Compagnon (2010), em que nos deparamos com a radicalização da visão do estudioso sobre o autor. Ele, em *Crítica e Verdade* (1966), respondeu a Picard, que o tinha acusado de reforçar a presença do autor em vez de eliminá-la,

radicalizando sua teoria e apostando tudo na linguagem, como se lê na seguinte afirmação: “O autor, a obra são apenas o ponto de partida de uma análise cujo horizonte é a linguagem” (BARTHES, apud COMPAGNON, 2010, p. 67). Porém, nesse caso, a linguagem não seria de qualquer forma expressão do autor? Examinando o discurso do escritor baiano no romance, e levando em conta o uso que ele faz da linguagem, poderíamos enxergar sua real intenção: a desconstrução do discurso machista através desse mesmo discurso, pois isso faz parte do estilo de João Ubaldo Ribeiro. Para Compagnon o estilo é “um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor” (COMPAGNON, 2010, p. 194).

Ao representar a mulher no seu romance, o autor toma o lugar dela e fala através dela. Spivak (2010) relata, a respeito da representação do sujeito subalterno, que “o subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas das prioridades globais” (SPIVAK, 2010, p. 165): a estudiosa indiana aponta em seguida para a importância do papel do intelectual, que não pode falar pelo subalterno mas pode lutar contra a subalternidade. No caso do romance aqui trabalhado, de um lado, é possível enxergar uma tentativa do autor de desconstrução do discurso falocêntrico através da fala transgressora, marcada por uma linguagem explícita, e da postura rebelde da protagonista-narradora. Do outro lado, pode-se criticar a vontade do autor de falar através da mulher, deixando escapar traços de um discurso tipicamente machista. No entanto, não podemos esquecer que os recursos literários que João Ubaldo utiliza em suas obras visam a criticar a sociedade, e que ele:

[...] lança mão do conhecimento partilhado, da exposição do oposto do que se pensa, comparações de pessoas a animais, equívocos de interpretação de sentido, falsas analogias, intertextualidades, paródias, absurdos, utilização de ideias pertencentes ao senso comum, hipocrisia, incongruências, entre outros (SOUSA, 2011, p. 82).

Refletindo sobre o uso das técnicas mencionadas acima, podemos supor que o próprio discurso machista seja uma forma de condenar esse

aspecto da sociedade, já que a maior característica do escritor baiano é a ironia, um recurso por ele magistralmente utilizado para efetuar uma crítica de costumes. Em suma, é possível chegar ao ponto de afirmar que é aconselhável, ao examinar a figura de CLB, focar não apenas na voz do criador da protagonista, mas também levar em conta a forma em que o autor utiliza a linguagem, ou seja, o seu estilo.

É interessante, falando de personagens femininas, traçar um paralelo entre a protagonista de *A casa dos budas ditosos* e a obra do escritor brasileiro mais conhecido e mais traduzido na Itália, Jorge Amado, e mais especificamente com o romance *Gabriela cravo e canela* (1971). Primeiramente, porque erotismo e carnavalização, no sentido bakhtiniano, se entrelaçam nas obras em questão, e em segundo lugar, é pertinente comparar brevemente as publicações, as edições e a linguagem da tradução. Os dois escritores em questão, além de serem oriundos do mesmo estado, se conheciam e tiveram longa amizade. João Ubaldo Ribeiro, em seu texto *Jorge Amado e eu*, escrito para homenagear o escritor quando faleceu em 2001, asseriu:

Cacá Diegues disse à imprensa que nós todos somos produto do que ele inventou, queremos ser o projeto que sua obra representa para o Brasil. No avião em que voltávamos da Bahia, Caetano Veloso me disse a mesma coisa. Heródoto escreveu que o Egito é um dom do Nilo e nós somos um dom de Jorge. De minha parte, eu sei bem. Foi ele quem primeiro acreditou em mim.¹⁵

A carnavalização da literatura, no sentido bakhtiniano, está presente nas obras dos dois autores em questão. No caso de Jorge Amado, pode-se citar o estudo do crítico Affonso Romano de Sant'anna (1983) sobre *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, onde ele encontra exatamente os elementos com que Bakhtin se deparou na sátira menipeia: a paródia, a contestação das visões épicas e trágicas do mundo, a inversão da ordem hierárquica, entre outros. Levando em conta que um dos trabalhos de Bakhtin sobre a

¹⁵ Texto publicado no jornal *O Globo* de 12 agosto 2001. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR66170-5856,00.html>. Consultado no dia 23 de outubro 2017.

carnavalização é um estudo sobre Rabelais, é interessante lembrar que João Ubaldo Ribeiro foi definido “Rabelais tropical” exatamente por Jorge Amado, ao falar da obra *Vencecavalo e outro povo* (1974):

Um livro fora do comum na literatura brasileira, um dos momentos mais altos de nossa ficção, em todos os tempos. Um terrível retrato do Brasil, um grito, uma intervenção cirúrgica, uma gargalhada, sei lá. Algo de grande e novo, um Rabelais tropical (AMADO, 2005. In.: BERN, 2005, p. 22).

No que se refere às protagonistas dos romances ubaldiano e amadiano, elas vêm de dois mundos completamente diferentes: CLB é neta de fazendeiros e se insere na classe burguesa de Salvador, enquanto Gabriela é “cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço” (AMADO, 1971, p. 256), conquistadora do coração do árabe Nacib através de seus quitutes e amante até a decisão do protagonista de casá-la para não criar escândalo na comunidade de Ilhéus. Contudo, as duas baianas protagonistas dos romances têm algo em comum: ambas são donas do seu corpo e não se submetem aos ditames machistas e moralistas da sociedade em que vivem, e esse é o *fil rouge* que atravessa, junto com o erotismo e a carnavalização, a narração dos dois romances. Gabriela, assim como CLB, não se importa com os bons costumes, ela não entende o ciúme de Nacib, aceita ser cozinheira e amante e aproveitar a vida simples que tinha: “Quentar-se ao sol, tomar banho frio. Mastigar as goiabas, comer manga espada, pimenta morder. Nas ruas andar, cantigas cantar, com um moço dormir. Com outro moço sonhar” (AMADO, 1971: 260). De fato, o casamento não funciona, ela quer ser livre, não segue os ditames do casamento: Nacib quer transformá-la numa senhora igual às de médicos e advogados sufocando os instintos naturais dela. Por isso, traído e infeliz, Nacib desiste do contrato nupcial e volta a ser feliz fora das amarras sociais da cidade, com Gabriela cozinheira e amante.

No romance amadiano pode-se também distinguir a crítica à moral burguesa hipócrita e de fachada, ao apresentar outras personagens femininas reprimidas: a moça Malvina, querendo fugir do destino de submissão reservado às mulheres, e a rapariga Glória, que ganhava presentes luxuosos por se deitar com um fazendeiro, mas não podia sair de casa e ficava solitária à janela. Essa

crítica é também evidente no romance de Ubaldo, ao falar da moralidade ostentada para esconder os vícios, ao criticar a Igreja e o casamento, e ao lamentar o fato de “viver numa sociedade em que a honra feminina é portada entre as pernas” (RIBEIRO, 1999, p. 40), referindo-se ao fato que as mulheres tinham que chegar virgens ao casamento.

É fundamental ressaltar que as figuras femininas de Jorge Amado e sua visão exótica e tropical, dada pelo seu estilo e pela ambientação de seus romances, a multiétnica Bahia, são elementos fundamentais para a criação do imaginário sobre o Brasil que o público-leitor italiano tem. Segundo a pesquisa de Carolina Pizzolo Torquato sobre a literatura brasileira na Itália entre 1882 e 1996, as obras de Jorge Amado representam 19% das traduções de ficção brasileira, sendo que os outros autores mais traduzidos são Machado de Assis que detêm 11% e Clarice Lispector com 6%. Lembramos que os dados não levam em conta a aparição do fenômeno editorial mundial Paulo Coelho, mas podemos atestar que seu tipo de ficção não contribui para a criação de um imaginário ligado diretamente ao Brasil, ao contrário, o exotismo amadiano é muito apreciado pelo leitor italiano, sendo que as obras dele continuam sendo publicadas e adquiridas na Itália. Uma demonstração rápida, mas nada banal, é o resultado de uma simples pesquisa no site de Amazon Itália: procurando obras de Jorge Amado aparecem 43 resultados na categoria “Letteratura e narrativa”, sendo que dois são etiquetados como clássicos. Esse resultado não inclui os livros em formato digital, que são aproximadamente a mesma quantidade. O resultado é impressionante se comparado aos resultados encontrados procurando obras de Paulo Coelho, caso editorial e best-sellers: na categoria “Letteratura e narrativa” são 28 os artigos disponíveis. Cabe mencionar o autor de best-seller já que ele é o quarto autor mais rico do mundo, com aproximadamente 150 milhões de exemplares vendidos no mundo, como apontado num artigo de setembro 2017 do jornal italiano *Il Sole 24 Ore*; além disso, um artigo de 2008 de *La Repubblica* menciona um evento especial do autor em Milão para comemorar a meta de 10 milhões de livros vendidos na Itália.

No que se refere à reescrita e tradução, informa-se que *Gabriela cravo e canela* de Amado foi traduzido por Giovanni Passeri e publicado pela primeira vez na Itália em 1962 com o título *Gabriella garofano e cannella*, e foram feitas vinte edições com grandes editoras (Editori Riuniti, Einaudi e Mondadori). A mais recente é de 2016, publicada por Einaudi também em formato digital. O romance de João Ubaldo Ribeiro, como declarado acima, ganhou duas edições, em 2006 com a editora Cavallo di Ferro, e em 2011 com a BEAT.

O estilo de narração difere, já que a história de Gabriela é contada pelo narrador culto onisciente típico do estilo de Jorge Amado, que utiliza um registro coloquial apenas nas falas dos personagens, em discurso direto. A narradora de *A casa dos budas ditosos* utiliza inúmeras citações cultas, mas a sua linguagem é carregada de oralidade, e de expressões informais, e, claro, de termos que o dicionário define como tabuísmos.

CAPÍTULO II

REESCREVENDO E MANIPULANDO

Este capítulo é dedicado à análise dos elementos que rodeiam o texto, mas ainda sem entrar na análise mesma do texto traduzido. O primeiro subcapítulo é dedicado à apresentação das editoras italianas que publicaram a tradução de *A casa dos budas ditosos* e aos elementos paratextuais; o segundo subcapítulo analisa o que foi escrito sobre o romance na Itália, ou seja, as resenhas; o terceiro subcapítulo trata da temática erótica, que permeia o romance e é elemento fundamental da obra, traçando um perfil histórico desse tipo de literatura no contexto cultural ocidental.

II.1 Ao redor do texto

Antes de situar o romance em análise dentro do contexto de chegada, o contexto cultural italiano, é pertinente mencionar as outras obras do autor traduzidas na Itália. No primeiro capítulo essa questão já foi introduzida, mas vale a pena rever mais em pormenor as edições das obras. A primeira tradução a ser publicada foi a de *Sargento Getúlio* (*Sergente Getúlio* em italiano), em 1986, quinze anos após a publicação do original, pela editora Einaudi na coleção Nuovi Coralli, o romance foi traduzido por Stefano Moretti e tem uma nota introdutória de Jorge Amado. Uma segunda edição da obra, novamente pela Einaudi, saiu em 1997, e nesse mesmo ano foi publicada a tradução de *Viva o povo brasileiro* (em italiano: *Viva il popolo brasiliano*), pela editora Frassinelli e traduzida por Claudio M. Valentinetti. Uma segunda edição do mesmo tradutor foi publicada em 1999 pela editora Club degli Editori do grupo Mondadori. Em 2006 a Cavallo di Ferro publicou a primeira edição de *A casa dos budas ditosos*, e, no ano seguinte, em 2007, a mesma editora publicou outra edição de *Sargento Getúlio*, dessa vez traduzida por Romana Petri. A

obra mais recente é a segunda edição de *A casa dos budas ditosos*, pela BEAT em 2011, com tradução de Cinzia Buffa.

No que se refere às editoras que trabalharam com a obra em análise, a Cavallo di Ferro é uma editora fundada em Roma em 2004 por Romana Petri e seu marido Diogo Madre Deus, e, inspirada na editora portuguesa homônima Cavallo de Ferro, nasceu com o foco de se especializar em literatura lusófona. A fundadora mora entre Roma e Lisboa, escreve romances, é crítica literária e traduz do francês, do espanhol e do português. Entre os autores lusófonos cujas obras traduziu, encontra-se o próprio João Ubaldo Ribeiro: em 2007 Romana Petri traduziu o romance *Sargento Getúlio* (em italiano: *Sergente Getúlio*), uma das obras mais emblemáticas do autor. Entre outros autores lusófonos divulgados pela editora encontram-se: Miguel Sousa Tavares, Zélia Gattai, Martha Medeiros, Carlos Drummond de Andrade, José Rodrigues dos Santos. Essa editora já não está ativa no mercado.

A editora Biblioteca degli Editori Associati di Tascabili¹⁶ nasceu em setembro de 2010 para coletar as melhores obras de editoras independentes italianas e disponibilizá-las em formato econômico. Convém, ao observar a apresentação da editora divulgada no site, ressaltar que ela combina interesses de mercado com o interesse por livros de qualidade, que em certo ponto coincidem com os best-sellers:

A ambição de BEAT é [...] dar voz à editoria independente italiana. De fato, nos últimos anos surgiram *grandes sucessos literários e comerciais* de editoras independentes que alcançaram um público amplo com edições elegantes, inovadoras, particularmente cuidadosas para com o texto, com as traduções, e com a qualidade de produção [...]. Os *rankings de best-sellers* viram um número crescente de romances e ensaios procedentes de editoras que fazem de seu trabalho um desafio ao mesmo tempo cultural e empresarial. Esses sucessos já encontraram um grande número de leitores, mas têm um potencial ainda maior. Reunidos em edições de bolso de qualidade, com uma *gráfica universalmente chamativa*, poderão atingir um público ainda maior e contribuir para melhorar significativamente o mercado da editoria literária. A BEAT nasce com essas características: autores italianos e internacionais de grande renome com seus romances mais amados e famosos, os principais protagonistas da ensaística mais atual, reunidos numa marca nova e apresentados em *edições inéditas e*

¹⁶ Tascabili significa edições de bolso.

econômicas. Para aquele público que ainda não descobriu os melhores livros dos últimos anos¹⁷.

A apresentação é muito significativa para a análise da patronagem e dos seus elementos constituintes. Posto que a editora faz parte daquelas instituições que podem “dificultar ou promover a leitura, a escrita e a reescrita da literatura” (LEFEVERE, 1992, p. 15)¹⁸, é de inegável importância observar a “missão” dela como empresa, lembrando que os elementos constituintes da patronagem são as componentes ideológica, econômica e de status. A frase destacada em itálico, “grandes sucessos literários e comerciais”, é merecedora de atenção: a conjunção aditiva e, ao juntar os adjetivos “literários” e “comerciais”, parece sublinhar a qualidade literária dos best-sellers. Logo depois, mencionam-se os “rankings de best-sellers” e esses são ligados a editoras de qualidade, como para justificar a seleção desse tipo de obra para fazer parte do catálogo da editora. Mas porque insistir na defesa dessa escolha? Pode-se dizer que historicamente a literatura considerada “popular” era subestimada pela elite literária; Lefevere (1992), por exemplo, menciona o caso da literatura do império otomano, em que existia uma restrita parte de literatura da corte que seguia o modelo dos clássicos árabes e tudo o que era literatura turca sempre foi rejeitado porque considerado popular. Além disso, ele aponta para o fato que “em certa época, a pressão para não ser considerado popular era tão grande que os próprios escritores preferiam restringir a circulação de suas obras” (LEFEVERE, 1992, p. 18)¹⁹. Convém lembrar que no sistema literário italiano a patronagem é diferenciada, ou seja, que os três elementos ideológico, econômico e de status não estão nas “mesmas mãos”. Neste caso, dada a escolha dos livros operada pela editora, parece claro que o objetivo econômico fica em primeiro lugar; contudo, a vontade de permanecer dentro de um padrão de “alta” literatura explica a constante reiteração da qualidade dos best-sellers escolhidos.

¹⁷ Tradução da autora do presente trabalho do texto de apresentação da editora, com acréscimo de grifos, disponível em: <http://www.beatedizioni.it/storia.php>. Consultado no dia 8 novembro 2017.

¹⁸ Em inglês: “hinder ou further the reading, writing and rewriting of literature”.

¹⁹ Em inglês: “In certain instances the pressure against being considered popular was so great that writers themselves preferred to restrict the circulation of their work”.

Essa constatação sugere o grande poder que o público-leitor, inevitavelmente ligado ao fator de controle econômico, possui a respeito do sucesso ou do esquecimento de um texto; em segundo lugar, ela sugere uma escolha bem definida de mercado. Vale lembrar que o mercado, em termos de teoria dos polissistemas, é definido como “o conjunto de fatores envolvidos na compra e venda de produtos literários e na promoção de tipos de consumo” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37)²⁰. Nesse caso, se o tipo de consumo aqui proposto é o de uma versão do produto literário econômica e atrativa, isso pode se traduzir numa redução de custos de produção e possivelmente da qualidade. Na própria apresentação citada acima são mencionados aqueles produtos de alta qualidade e diferentes do alvo da editora: produtos em “edições elegantes, inovadoras, particularmente cuidadosas para com o texto, com as traduções, e com a qualidade de produção”.

Além da análise das editoras que se ocuparam da escolha e publicação do livro, é importante, a fim de entender como a obra foi inserida no contexto italiano, analisar os elementos que ficam “em torno” do texto. Os elementos paratextuais são o conjunto de elementos que se encontram ao redor do texto, ou seja, a capa, a contracapa, as folhas de rosto e o prefácio. Else Vieira (1992), em sua tese de doutorado *Por uma teoria pós-moderna da tradução*, afirma: “são os elementos paratextuais que [...] fornecem os referenciais contextuais” (VIEIRA, 1992, p. 146) da cultura receptora na sua dimensão histórica e política. O primeiro elemento é a capa, na qual “se altera o código linguístico do título” iniciando “um processo de desterritorialização” (VIEIRA, 1992, p. 149).

Para facilitar a compreensão da análise, e para mostrar efetivamente o aspecto das capas, seguem as duas figuras que representam as capas das edições italiana, a de 2006 da editora Cavallo di Ferro (Figura 2) e a de 2011 da editora BEAT (Figura 3), incluindo-se também a capa do original (Figura 1) para permitir comparações.

²⁰ Em inglês: “The aggregate of factors involved with the selling and buying of literary products and with the promotion of types of consumption”.

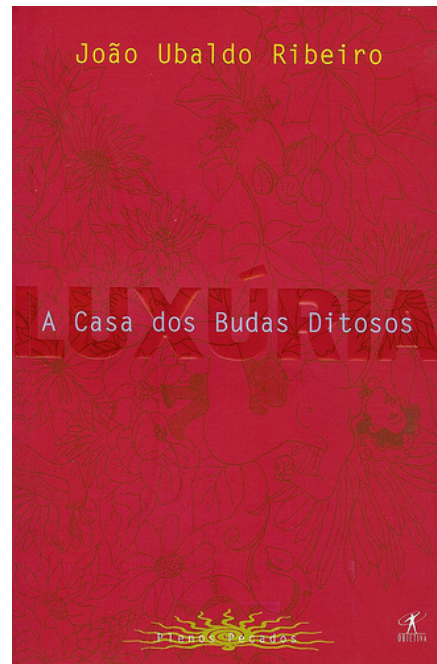


Figura 1: Capa da edição original de *A casa dos budas ditosos*.

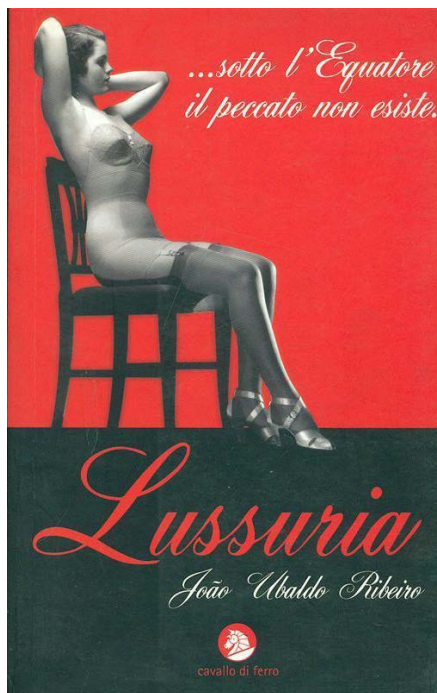


Figura 2: Capa da primeira edição italiana, de 2006.

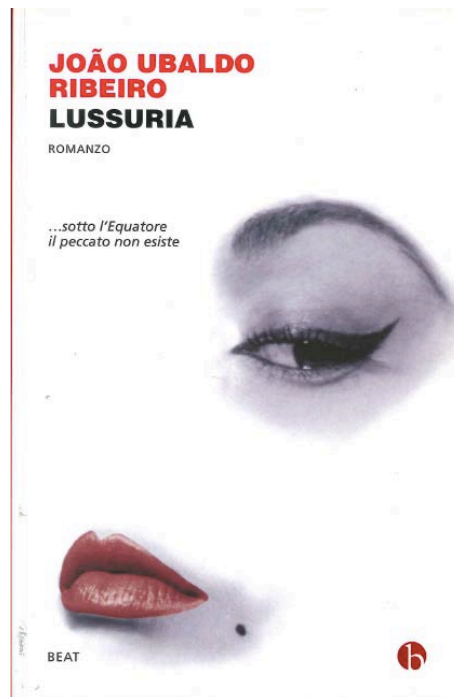


Figura 3: Capa da segunda edição italiana, de 2011.

Analisando os elementos em comum das capas das duas edições do romance em análise, pode-se observar que em ambas o título é *Lussuria*, enquanto *La casa dei Budda Beati* parece ser considerado um subtítulo e só aparece na página de rosto. Nos dados bibliográficos da versão original o título é, de fato, *Luxúria: A casa dos budas ditosos*, mas na edição brasileira a palavra *Luxúria* aparece na capa para situar o romance dentro da coleção Plenos Pecados. Além disso, nas resenhas e na crítica em português, o romance é sempre chamado *A casa dos budas ditosos*, e o substantivo “luxúria” é mencionado para falar do tema do romance ou da sua colocação dentro de série da editora Objetiva.

A imagem da capa da primeira edição (Figura 2) representa uma mulher de *lingerie* sentada numa cadeira, em que a ambientação parece ser dos anos 40 do século passado, talvez para recriar uma imagem de CLB; o fundo da imagem é vermelho, enquanto o fundo da parte inferior da capa, com o título vermelho e o nome do autor em branco, é preto. Na capa da primeira edição italiana aparecem o nome da editora em baixo, o título do romance, o autor e, do lado da imagem da mulher, a frase: “...sotto l’Equatore il peccato non esiste”. Na capa da segunda edição (Figura 3), com fundo branco, há uma foto de um rosto em que aparecem apenas a boca e um olho: este joga um olhar lânguido para o observador. Também estão presentes o nome da editora, o título e o autor, e reencontra-se a frase: “...sotto l’Equatore il peccato non esiste”. Esses elementos visuais, o título, e a frase sugerem desde logo ao leitor italiano a temática central da obra.

O que mais chama a atenção nas duas edições é a frase que em português poderia ser traduzida: “Sob o Equador o pecado não existe”. É importante salientar que esta não é uma citação de um trecho da obra em sua versão brasileira, nem de alguma afirmação do autor. Após ter pesquisado de forma mais aprofundada sobre essa locução, a primeira referência mais parecida em português foi: “Não existe pecado ao sul do equador”, que é o título de uma canção composta por Chico Buarque em parceria com o poeta, dramaturgo e cineasta moçambicano Ruy Guerra em 1973. A música foi criada especialmente para a peça *Calabar, ou o Elogio à Traição*, escrita por Chico

Buarque; a obra trata da história de um “traidor da pátria” que lutou durante as invasões holandesas no Brasil seiscentista, talvez o maior conflito político-militar dos tempos coloniais. Naquela época, Domingos Fernandes Calabar (1609-1635) passou das forças luso-brasileiras para as do inimigo invasor holandês e durante as guerras de reconquista foi capturado, preso, executado e exposto aos habitantes de sua cidade natal. Se a imagem de “traíra-desertor” foi explorada ao máximo pela história oficial, no texto teatral há um esforço para reverter esta reputação: a figura de Calabar é a de um rebelde e revolucionário, amante da liberdade e contrário às opressões da Coroa Portuguesa. No contexto em que a peça foi escrita, a fase mais sombria da ditadura militar, levantar questões acerca da ressignificação de personagens históricos levou a peça a ser censurada e a mesma só foi liberada nos anos 1980. Em 1978 a música foi inserida no álbum *Feitiço* de Ney Matogrosso e utilizada como tema de abertura da novela da TV Globo *Pecado rasgado*.

Contudo, a citação vem de bem mais longe, aproximadamente da época da figura de Calabar, e Sérgio Buarque de Holanda, pai do famoso compositor citado acima, mencionou essa citação em nota de rodapé em sua obra *Raízes do Brasil*, publicada pela primeira vez em 1936:

Corria na Europa, durante o século XVII, a crença de que aquém da linha do Equador não existe nenhum pecado: *Ultra aequinoxialem non peccari*. Barlaeus, que menciona o ditado, comenta-o dizendo “Como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício” (HOLANDA, 1995, p. 198).

A tradução e as anotações da obra do historiador e teólogo holandês Caspar Barlaeus, traduzida e publicada no Brasil em 1940, são de Cláudio Brandão e a obra intitula-se *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício, Conde de Nassau etc., ora governador de Wesel, tenente-general de cavalaria das províncias-unidas sob o Príncipe de Orange*. Barlaeus, em 1647, escreveu:

Todos os flagícios eram divertimento e brinquedo, divulgando-se entre os piores o epifonema: “Além da linha equinocial não se peca”, como se a moralidade não pertencesse a todos os lugares e povos,

mas somente aos setentrionais, e como se a linha que divide o mundo separasse também a virtude do vício. Mas tudo isto foi suprimido e emendado pela severidade e prudência no novo governador [...]. A justiça, a eqüidade, a moderação, quasi enterradas no país, foram restituídas às cidades, vilas e aldeias. Restaurou-se a reverência à religião, o respeito ao Conselho, o horror dos julgamentos e o vigor das leis (BARLAEUS, 1940, pp. 49-50).

Além disso, um interessante ensaio da estudiosa espanhola Sol Glik (2012) leva o título *No existe pecado al sur del Ecuador. La diplomacia cultural norteamericana y la invención de una Latinoamérica edénica*. Nesse trabalho, que interessa na questão do imaginário, são mencionadas importantes representações dos anos 1940 e 1950, que ajudaram a criar a imagem de uma América Latina edênica, como as do filme *Saludos amigos* de 1942, resultado de uma turnê da Walt Disney na América Latina, sob a ordem da OCIAA, órgão que se ocupa dos assuntos interamericanos. O filme inaugurou várias figuras que se tornaram célebres: o papagaio Zé carioca, amigo do Pato Donald, estereótipo do brasileiro simpático, sedutor e despreocupado, e o Pateta gaúcho no meio dos pampas verdejantes da Argentina. Da mesma forma, a exuberância da personagem de Carmen Miranda transformou-se em estereótipo de boa vizinhança com a América Latina para a cena americana local. Glik analisa essas fontes para mostrar como a exportação do modelo norte-americano de modernização na América Latina exigiu, por sua vez, modificar a visão existente da parte sul do continente nos Estados Unidos, desenvolvendo uma visão regional das fronteiras edênicas que poderia ser conciliada com a imagem mais generalizada de uma região sujeita a ditaduras militares permanentes. Esta perspectiva é, segundo Glik, uma sedução mútua, uma espécie de magnetismo de duplo significado.

A partir dessas informações, a frase parece ser uma escolha de marketing que visou de um lado atrair o público leitor, mas do outro perpetua a visão tropical, exótica, sensual (e sexual) do Brasil, contribuindo para preservar um estereótipo já difundido pela propaganda turística, como apontado por João Ubaldo em uma entrevista concedida ao jornal italiano *L'Espresso* em 2006. Nesse depoimento, o autor, ao ser questionado sobre uma suposta maior liberdade sexual no Brasil, respondeu:

A convicção já estereotipada de que o Brasil é uma terra sexualmente mais livre é uma autêntica simplificação para um país tão grande, onde vivem pessoas muito diferentes. Uma das razões por que há essa banalização é a nossa forma de vestir, curta e decotada, que se deve às condições climáticas presentes em grande parte do país, mas também os nossos costumes geralmente informais, especialmente em cidades como Rio de Janeiro e Bahia. A propaganda turística tem grandes responsabilidades, muito interessada em desenvolver no Brasil um turismo sexual apetecível e econômico para quem está à procura de prostitutas que satisfaçam fantasias europeias numa atmosfera tropical (RIBEIRO apud CAPUANI, 2006, online).

Nas capas das duas edições falta o nome da tradutora, que aparece apenas uma vez na página de rosto. Trata-se de Cinzia Buffa, que até hoje trabalhou com onze textos de autores brasileiros (João Ubaldo Ribeiro, Tatiana Salem Levy, Cíntia Moscovich, Claudia Tajés, Martha Medeiros, Tony Bellotto e João Paulo Cuenca) e cinco obras de autores portugueses²¹. Ela também traduziu textos de autores de língua espanhola. No contexto editorial italiano não é comum colocar o nome do/da tradutor/a na capa, a não ser que ele/a seja um/a autor/a canônico. Else Vieira (1992) confirma essa tendência, afirmando que “a própria presença ou ausência do nome do tradutor na capa do livro é, pois, indício do estatuto do tradutor na cultura receptora” (VIEIRA, 1992, p. 150).

Um exemplo emblemático dessa tendência no âmbito da literatura lusófona na Itália é o caso das traduções feitas por Antonio Tabucchi, autor que

²¹ Segundo uma pesquisa no arquivo online WorldCat, as traduções realizadas por Cinzia Buffa são as seguintes (entre parênteses são indicados os títulos das traduções e o ano da publicação na Itália): *A casa dos budas ditosos* de João Ubaldo Ribeiro (*Lussuria*, publicado em 2006 e 2011), *Dois rios* (2011) e *A chave de casa* (2007) de Tatiana Salem Levy (*Due fiumi*, 2013; *La chiave di casa*, 2011), *Porque eu sou gorda, mamãe?* (2006) e *Duas iguais* (1998) de Cíntia Moscovich (*Mamma, perché sono grassa?* 2009; *Due uguali*, 2011), *A vida sexual da mulher feia* (2005) e *Louca por homem: histórias de uma doente de amor* (2007) de Claudia Tajés (*La vita sessuale della donna brutta*, 2008, *Donne che amano gli uomini*, 2010), *Divã* (2002) e *Tudo que eu queria te dizer* (2007) de Martha Medeiros (*Lettino*, 2007; *Tutto quello che volevo dirti*, 2008), *Bellini e os espíritos* (2005) de Tony Bellotto (*Bellini e gli spiriti*, 2009), *O dia Mastroianni* (2007) de João Paulo Cuenca (*Una giornata Mastroianni*, 2008), *Rio das Flores* (2007) de Miguel Sousa Tavares (*Fiume dei fiori*, 2017), *O tempo dos amores perfeitos* (2006) de Tiago Rebelo (*Il tempo degli amori perfetti*, 2010), *Amados gatos: pequenas histórias de gatos célebres* (2005) de José Jorge Letria (*Amati gatti: racconti sulla vita di gatti famosi e dei loro illustri padroni*, 2008), *A voz dos deuses* (1984) de João Aguiar (*Viriato: nemico di Roma*, 2007), *Amália: uma biografia* (1987) de Vitor Pavão dos Santos (*Amália: una biografia*, 2006).

se pode considerar canônico. Segundo consta no site oficial do escritor, ele traduziu 13 obras, das quais 9 são de Fernando Pessoa, e as outras são de Ignácio Loyola Brandão, José Lins de Rego, Alexandre O'Neill e Carlos Drummond de Andrade. É curioso notar que, embora ele seja um autor reconhecido, ele é mencionado como tradutor na capa de apenas duas obras: *Sentimento del mondo* de Drummond, que apresenta o subtítulo *Trentasette poesie scelte e tradotte da Antonio Tabucchi* (em português, “Trinta-e-sete poemas escolhidos e traduzidos por Antonio Tabucchi”), e *Il marinaio. Dramma statico in un quadro* de Pessoa, em que aparece o nome do tradutor na capa. Contudo, é necessário sublinhar o fato que esta tradução do texto de Pessoa, publicada pela editora Einaudi, faz parte da coleção Scrittori Tradotti da Scrittori, ou seja, de livros traduzidos por escritores. Nas outras traduções, o nome de Tabucchi aparece na capa como organizador do livro, ou é mencionado o prefácio escrito por ele.

Além da capa e da página de rosto, outros elementos paratextuais a ser considerados são as orelhas do livro, geralmente um elemento em que aparece a “fala” da editora. A primeira edição de *A casa dos budas ditosos*, menos econômica que a edição de bolso e de maior qualidade, possui esse espaço editorial. Como apontado por Vieira (1992), esse elemento pode se comparar com um espaço publicitário; aqui se cria um primeiro contato com a cultura receptora, e se tenta convencer o público-leitor a seguir em frente, comprando e lendo o livro: “o objeto do discurso do editor é geralmente a gênese e a vida da obra original anteriormente à tradução, ou seja, tudo o que antecedeu ao momento da tradução” (VIEIRA, 1992, p. 162). De fato, na orelha do começo do livro há uma apresentação da série “Plenos Pecados” e um resumo da recepção no Brasil e na Europa, mencionando (e um pouco exagerando) o caso da “censura” portuguesa, chegando a afirmar que: “Em Portugal a sua venda foi proibida nos supermercados pelos seus conteúdos pornográficos e a primeira edição de 15.000 cópias esgotou-se em poucos dias”²². Logo depois, é mencionado o grande sucesso obtido pela obra na França, na Espanha, nos

²² Em italiano: “In Portogallo la sua vendita viene proibita nei supermercati per i suoi contenuti pornografici e la prima edizione di 15.000 copie si esaurisce in pochi giorni”.

EUA e na Alemanha. O caso português foi exagerado pois a venda do livro não foi proibida nos supermercados em geral, mas foi suspensa em duas cadeias de supermercados. De todo modo, a censura do livro e esse tipo de divulgação da fama do texto serão analisadas no próximo tópico deste capítulo. Na outra orelha há uma apresentação do autor, tão significativa como a introdução ao romance; segue a primeira parte do texto:

João Ubaldo Ribeiro é um dos nomes mais importantes e de sucesso da literatura brasileira. Faz parte da prestigiosa Academia Brasileira de Letras. É traduzido em mais de dezesseis países e obteve vários prêmios (duas vezes o Jabuti). Dois filmes e uma novela são inspirados nos seus romances.²³

O autor é efetivamente tratado como um autor canônico no seu sistema cultural, o sucesso obtido em outros países é novamente sublinhado, e o adjetivo “prestigioso” que acompanha a ABL possui uma carga semântica considerável. A essa apresentação se segue uma biografia breve, onde são mencionadas as obras; a respeito de *Sargento Getúlio*, o comentário de Jorge Amado presente na introdução à edição italiana de 1986 é sapientemente citado. Naquele texto, o romancista baiano sublinha que o romance de Ubaldo é “decisivo” na produção literária contemporânea.

É curioso observar como, na capa e nas orelhas do livro, a editora Cavallo di Ferro, que pode ser considerada como representante da patronagem, tenta equilibrar as componentes econômica e ideológica. De um lado há um tipo de apresentação chamativa para um público-leitor que supostamente não é um profissional da área de estudos lusófonos, que provavelmente não conhece o autor, e talvez seja mais atraído pela história e pela capa; do outro lado vê-se uma tentativa de convidar à leitura um público mais interessado em autores canônicos, já que a apresentação do autor alude ao seu status dentro da sua cultura originária, mencionando prêmios, traduções e a Academia Brasileira de Letras.

²³ Em italiano: “João Ubaldo Ribeiro è uno dei nomi più importanti e di successo della letteratura brasiliana. Appartiene alla prestigiosa *Accademia Brasileira de Letras*. È tradotto in più di sedici paesi e ha ottenuto vari premi (per due volte lo *Jabuti*). Due film e una fiction televisiva sono tratti dai suoi romanzi”.

No anterosto, ou seja, a primeira página impressa, geralmente aparece o título do livro: isso acontece na primeira edição, enquanto na segunda aparece apenas o nome da editora BEAT. Além disso, na primeira edição, o título presente é *Luxúria*, e a segunda parte do título não aparece. Na página de rosto de ambas as edições aparecem, nessa ordem, o nome do autor, o título completo e o nome da tradutora. Na segunda edição também se explicita o fato de que a tradução é feita a partir do português.

Na contracapa da primeira edição há um marco oval com o retrato de João Ubaldo e uma última frase, que tem quase o estilo de um slogan publicitário: “Romance despudorado e provocador. O grande mestre da literatura brasileira dedicou um livro à Luxúria provando que sob o Equador o pecado não existe”²⁴. Na contracapa da segunda edição, com fundo de cor vermelha, aparecem dois trechos de resenhas, uma sinopse do romance e uma biografia breve de João Ubaldo Ribeiro. O primeiro trecho de resenha, em letras maiores do que o resto do texto, é de autoria de Leonetta Bentivoglio e publicada no jornal *La Repubblica* em 28 outubro 2006: “Uma provocação irônica e arguta, um ataque aos fanatismos do feminismo e do machismo, um ataque à violenta hipocrisia da Igreja, uma brincadeira filosófica a respeito de tudo” (BENTIVOGLIO, 2006, online)²⁵. O segundo trecho é da resenha publicada em *Il Giornale*, no dia 3 novembro 2006, e escrita por Sauro Borelli: “Uma excursão brava e devastadora entre preguiçosas convicções e convicções atuais, e entre obsoletos lugares-comuns desencravados com altiva alegria” (BORELLI, 2006, online)²⁶. A sinopse do romance fecha-se com uma referência significativa ao autor e reitera novamente a frase comentada acima:

²⁴ Em italiano: “Romanzo impudico e provocatore. Il grande maestro della letteratura brasiliana ha dedicato un libro alla Lussuria provando che sotto l’Equatore il peccato non esiste”.

²⁵ Em italiano: “Una provocazione ironica e acuta, un’aggressione ai fanatismi di femminismo e maschilismo, un attacco alla violenta ipocrisia della Chiesa, una burla filosofica su tutto”.

²⁶ Em italiano: “Un’escursione brava e devastante tra pigre convenzioni e convinzioni correnti e tra vietati luoghi comuni sbullonati con proterva allegria”.

“Despudorado e provocador, o grande mestre da literatura brasileira escreveu um livro sem censuras, provando que sob o Equador o pecado não existe...”²⁷.

No caso da segunda edição, lembrando que a editora visa à publicação de best-sellers de qualidade, é interessante notar a presença das resenhas, que se encontram num formato parecido com o de algumas grandes editoras. Dois casos em âmbito de literatura lusófonas são as edições Feltrinelli e Garzanti: por exemplo, na edição Feltrinelli de *O livro do desassossego* por Bernardo Soares de Fernando Pessoa (em italiano *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*) é citado um trecho de uma resenha de Antonio Tabucchi, e na edição Garzanti de *A casa do Rio Vermelho* de Zélia Gattai (em italiano *La casa di Rio Vermelho: una vita con Jorge Amado*) é mencionada uma resenha do jornal *L'Espresso*.

Outro fato interessante é a ausência da tradução da nota original da editora Objetiva, ou qualquer tentativa de recriar o discurso introduzido na orelha da edição brasileira. Isso não deve ser comum, mas no Brasil a nota da editora foi analisada pela crítica como se fosse um elemento do texto, ou ao menos uma parte fundamental da obra. De fato, essa advertência “se inscreve harmoniosamente no projeto ficcional da obra, a tal ponto que poderia ser atribuída ao autor real” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 167). Vale a pena, portanto, citar parte da tal advertência, presente na orelha da edição brasileira:

Este livro não é somente o relato da surpreendente vida de uma mulher beirando os setenta anos – é também um mistério porque, na verdade, não se sabe se ela de fato existe. [...] Coube a João Ubaldo Ribeiro escrever sobre a luxúria e os originais, retirados de seu computador, foram entregues por ele à Editora, que os aceitou como de sua autoria (grifos nossos).

Como apontado por Olivieri-Godet, a nota da editora parece ser uma colaboração da editora com o autor, a fim de sublinhar o artifício literário da *mise-en-scène* de uma autora fictícia. Nas duas edições italianas menciona-se o fato de o autor ter recebido outro manuscrito, mas a explicação não possui a mesma carga do texto original da editora.

²⁷ Em italiano: “Impudico e provocatore, il grande maestro della letteratura brasiliana ha scritto un libro senza censure, provando che sotto l'Equatore il peccato non esiste...”.

II.2 A respeito do texto

Neste subcapítulo busca-se analisar as resenhas sobre o romance, analisando os sistemas brasileiro, português e italiano. Lefevere (1992) apontou que a sociedade, ou a cultura, é o ambiente do sistema literário e os dois são influenciados um pela outra. Nesse contexto, cabe questionar: quem exerce o controle sobre os sistemas? De um lado há o controle interno ao sistema, ou seja, ele é controlado pelos profissionais da literatura (críticos, professores, revisores, tradutores). Do outro lado há a patronagem, o controle externo. Os agentes do controle interno, sendo influenciados pela ideologia dominante, têm um papel fundamental no que se refere à canonização, à aceitação ou rejeição de uma obra. Levando em conta a fortuna crítica do romance, na perspectiva da teoria de Lefevere (1992), pode-se supor que a obra foi menos privilegiada pelos profissionais por duas razões: primeiramente, o livro foi considerado um best-seller, e isso frequentemente faz com que seja rejeitado pela academia e pelo sistema educacional, que é expressão da patronagem e conseqüentemente seguidor de uma dada ideologia; em segundo lugar, a temática erótica é predominante na obra e esse tema ainda é um tabu dentro da academia. Um exemplo rápido é a obra erótica de um dos grandes autores canônicos brasileiros, *O amor natural* de Carlos Drummond de Andrade, que só foi publicada postumamente, talvez pelo medo do autor de ser desconsiderado pelos agentes da patronagem da sua época.

Pode-se afirmar que nos sistemas literários italiano e brasileiro, a patronagem é diferenciada. A esse respeito, é pertinente traçar uma trajetória do livro a nível de mercado, para entender a carga da componente econômica, do Brasil para a Europa, em especial a passagem por Portugal, para chegar na Itália. O romance foi publicado no Brasil em 1999, sendo apresentado mais precisamente na IX Bienal do Livro do Rio de Janeiro, em abril. No que se refere aos números de exemplares vendidos, Juva Batella (2016) menciona um

dado indicado num artigo de 26 de maio 2004 do jornal português *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em que o autor do texto cita o próprio escritor: “João Ubaldo [...] recorda que relativamente o livro até terá vendido mais entre nós [portugueses] do que no Brasil – ‘e olhe que aqui ele beirou os 200 mil exemplares e ainda está sendo vendido’, sublinha”²⁸. Em Portugal, a circulação da primeira edição (1999) chocou com a proibição de sua venda por parte de dois hipermercados, Pão de Açúcar, Jumbo, do grupo Auchan, e Continente do grupo Sonae. Batella (2016), que fez uma pesquisa minuciosa nas matérias que saíram nos jornais portugueses naquele período, afirmou:

Essa censura repercutiu em todo o país, através dos jornais, e talvez tenha aguçado a curiosidade dos portugueses, tanto daqueles que já conheciam a obra de Ubaldo, escritor muito publicado por editoras portuguesas, quanto daqueles que vieram a conhecê-lo através das acusações e da alcunha de escritor pornográfico e/ou erótico (BATELLA, 2016, p. 299).

Numa dessas matérias, da revista *Visão*, encontra-se o motivo da proibição da venda do livro, onde é citada Isabel Megre, diretora das Relações Internacionais do grupo Auchan: “A política comercial e o que está à venda nas lojas é decisão nossa. O livro ofende a política e a ética comercial do grupo...”²⁹. Tratou-se então de uma questão moral? Na verdade, o caso português, que inicialmente havia divertido João Ubaldo, chegou a indigná-lo: em entrevista a *O Globo* de 16 janeiro 2000, o escritor referiu:

Mas o pior mesmo [...] foi quando os supermercados, após levantarem esta ridícula questão moral, resolveram dourar a pílula, dizendo que na realidade decidiram não vender o livro porque eu não era conhecido. Achavam que eu era um pé-rapado que havia escrito um livro de sacanagem (COSTA, 2000, s.p.).

No que diz respeito a essa questão, há um interessante ponto de vista a ser analisado: essa repercussão, que como apontado por Batella (2016) atraiu os portugueses, acabou sendo uma grande campanha de marketing para *A casa dos budas ditosos*, e os 15 mil exemplares vendidos nos primeiros dias

²⁸ Artigo não assinado.

²⁹ Artigo não assinado.

após o lançamento são uma clara demonstração disso. A questão moral também foi levantada no Brasil e o fato mais interessante é que foi assinalada juntamente com as questões econômica e poetológica, num artigo de Diogo Mainardi, que saiu na revista *Veja* no mês de maio 1999:

A primeira dificuldade de escrever sobre sexo é a linguagem. [...] Em vez de tentar resolver o problema linguístico, João Ubaldo Ribeiro achou melhor escamoteá-lo, sufocando o palavreado chulo com coloquialismos. A segunda dificuldade de falar sobre sexo é o moralismo [...]. Quando a luxúria é despida do caráter pecaminoso, no entanto, corre-se o risco de tornar idênticas todas as aventuras sexuais [...]. João Ubaldo Ribeiro sabia que podia quebrar a cara enfiando-se nesse projeto. Como a libertina de *A casa dos Budas ditosos*, ele perdeu a vergonha e foi em frente, à procura de uma recompensa mais material, presumivelmente (MAINARDI, 1999, p. 161).

Essa resenha é um material preciosíssimo para a análise das componentes da patronagem. Como referido acima, nesse texto entrelaçam-se a questão ideológica, ao falar de moralismo, a questão econômica, ao acusar o autor de ter escrito o livro procurando um reconhecimento material, e a questão poetológica, ao mencionar o problema da linguagem que, a se levar em conta o que Mainardi escreveu, todo autor deveria encontrar ao escrever sobre sexo. Esse profissional da área que exerce o controle interno sobre o sistema, confirma de forma significativa a seguinte afirmação: “Eles [os profissionais] irão ocasionalmente dificultar a circulação de certas obras literárias que se opõem abertamente ao conceito dominante do que a literatura deveria [...] ser – sua poética – e do que a sociedade deveria [...] ser – a ideologia” (LEFEVERE, 1992, p. 14)³⁰. A crítica de Mainardi não se opõe abertamente à temática da obra, porém aponta para seu caráter comercial, acusando o autor de ter escapado às dificuldades de escrever sobre sexo não criando um romance pornográfico literariamente válido, mas apenas um best-seller.

Esse tipo de recepção por parte dos sistemas culturais português e brasileiro também aponta para o caráter geralmente conservador do sistema: a

³⁰ Em inglês: “They will occasionally repress certain Works of literature that are all too blatantly opposed to the dominant concept of what literature should [...] be – its poetics – and of what society should [...] be – ideology”.

parte conservadora das resenhas vem de profissionais que fazem parte da elite cultural, que tem mais a ver com as instituições, e que procura manter central um certo tipo de repertório. Pode-se afirmar que as obras eróticas fazem parte da periferia dos sistemas literários mencionados até agora e o fato de um autor canonizado ter escrito esse tipo de obra pode também ser visto como uma tentativa de aproximar essa parte periférica ao centro. No caso brasileiro e português a rejeição da obra vem, de um lado, de um profissional representante da elite cultural, e do outro de um representante do controle externo, mas que tem uma carga importante em sentido econômico e de mercado. O caso italiano é diferente por várias razões: primeiramente João Ubaldo Ribeiro é um autor conhecido no meio acadêmico, mas o público-leitor dificilmente o conhece; em segundo lugar, as resenhas italianas vêm de profissionais, nesse caso jornalistas e críticos, que podem ter contato com o ambiente acadêmico, mas, evidentemente, não são especializados em literatura brasileira; por fim, no sistema italiano não houve uma campanha de marketing tão chamativa como pode ter sido a de Portugal.

O romance *Lussuria. La casa dei Budda beati* ganhou três resenhas em 2006 e uma em 2012 e se faz menção dessa obra no guia turístico *Brasile* da Lonely Planet, na seção sobre cultura e literatura, de forma diferente em várias edições. A primeira resenha, da jornalista e tradutora Monica Capuani, saiu no suplemento *D. La Repubblica delle Donne* no dia 7 outubro 2006 e leva o título *Trópico do sexo* (em italiano: *Tropico del sesso*). A segunda, da crítica, ensaísta e jornalista Leonetta Bentivoglio, foi publicada pouco depois no *Almanacco dei libri*, outro suplemento semanal do jornal *La Repubblica*, no dia 28 outubro 2006, com o título que apontava “o erotismo desenfreado nas camas da Bahia” (*L’eros sfrenato nei letti di Bahia*). A terceira resenha, intitulada *Ribeiro nascosto dietro la “Lussuria” di una signora* (“Ribeiro escondido atrás da ‘Luxúria’ de uma senhora”) é do jornalista e ensaísta Saulo Borelli e saiu em *Il Giornale* no dia 3 novembro de 2006. A resenha mais recente é do jornalista e ensaísta Livio Santoro e saiu em junho 2012 no primeiro número da revista *Pagine inattuali*, que trata de filosofia e literatura, e

dedicado à América Latina. Essa resenha não leva um título como as outras, mas apenas os dados da segunda edição italiana do romance.

No que se refere à relação entre os fatores que compõem a patronagem, nesse caso entre a componente ideológica conservadora e o fator econômico, é interessante observar que a crítica mais desfavorável, a da revista *Pagine Inattuali*, foi escrita por Livio Santoro, autor de livros didáticos, mais especificamente compêndios sobre filosofia, antropologia, política, e sociologia, e do texto de crítica sobre Jorge Luis Borges, *Una fenomenologia dell'assenza. Studio su Borges*, publicado pela editora Arcoiris em 2011. Ele pode ser considerado um representante da academia, ou seja, um ator que exerce controle interno; as suas afirmações sobre a obra soam severas e quase depreciativas e o tom é marcadamente conservador. Santoro (2012) define o romance como uma “biografia bizarra”, afirmando que o romance é uma “confissão/reivindicação úmida e descarada”, e um livro onde “o sexo é quem manda” (SANTORO, 2012, p. 282)³¹.

Lefevere afirma que a poética é composta por dois componentes: “um é o repertório de recursos literários, gêneros, motivos, protótipos de personagens e situações, e símbolos, o outro é o conceito do que a literatura é, ou deveria ser, dentro do sistema social como um todo” (LEFEVERE, 1992, p. 26). No que se refere à poética, então, vale ressaltar que as resenhas e os elementos paratextuais perpetuam, dentro do sistema literário italiano, a visão de um Brasil tropical e sensual. De fato, passando à análise das outras resenhas, pode-se afirmar que não há uma crítica ao teor erótico do texto, mas a nível semântico encontramos várias referências aos trópicos, à sensualidade, ao canibalismo. O próprio título do texto de Monica Capuani, *Tropico del sesso*, já coloca do lado a colocação geográfica e o tema do romance; nessa mesma resenha também aparece uma entrevista com o autor, que fala sobre a suposta liberdade sexual no Brasil e sobre os tabus: a esse respeito João Ubaldo explica que a forma de a narradora contar a sua história, e a própria vida de CLB, são uma “crítica constante – teórica e prática – aos tabus” (RIBEIRO

³¹ Em italiano: “biografia bizzarra”, “confessione/rivendicazione umida e sfacciata”, “il sesso la fa da padrone”.

apud CAPUANI, 2006). A resenha de Leonetta Bentivoglio não faz referências explícitas à sensualidade dos trópicos, mas é interessante a definição de CLB como uma “canibal do sexo, uma louva-a-deus insaciável” (BENTIVOGLIO, 2006), associando a narradora a essa imagem de mulher antropófaga, lembrando que o canibalismo é elemento recorrente no imaginário sobre o Brasil e o novo mundo em geral. Por seu lado, a terceira resenha, a de Sauro Borelli, é escrita numa linguagem muito culta, comparando João Ubaldo Ribeiro aos grandes clássicos da literatura erótica: “seus humores sulfúreos descendem em linha direta de Réstif de la Bretonne a Choderlos de Laclos, de Aretino a Henry Miller” (BORELLI, 2006)³². Além disso, o crítico aponta a notável aproximação entre Ubaldo e Amado: “tomou de empréstimo, e continua a tomar de empréstimo do estilo, da expressividade de seu mestre mais maduro, hoje falecido, uma atitude narrativa muitas vezes marcada por um tripudiante pansexualismo” (BORELLI, 2006)³³. Na verdade, mesmo que os dois autores sejam nordestinos, tenham escrito sobre a Bahia, e a crítica continue aproximando-os, os estilos são totalmente diferentes: o próprio Ubaldo, num artigo de Nádia Timm (2002) afirmou pertencer a uma família literária diferente da do seu conterrâneo e confirmou não ver semelhança alguma entre os dois.

Em suma, analisando os elementos paratextuais e as resenhas pode-se constatar que no sistema cultural italiano, ao falar do Brasil e de sua literatura, reiteram-se os estereótipos ligados ao exotismo e à sensualidade, elementos que tanto atraíram o público italiano, ávido leitor de Jorge Amado, cuja obra, especialmente os romances da segunda fase, “produz um texto de grande efeito, ideal para a *naïveté terzomondista*” (FRANCAVILLA, 2001, p. 222). A expressão utilizada na citação é ligada à ingenuidade do público-leitor italiano, que imagina o “terceiro mundo” como um lugar exótico e tropical, mas menos desenvolvido em comparação à Europa: essa visão é perpetuada, de fato, nas

³² Em italiano: “i suoi umori sulfurei discendono in linea diretta da Réstif de la Bretonne a Choderlos de Laclos, dall’Aretino a Henry Miller”.

³³ Em italiano: “ha mutuato, continua a mutuare dallo stile, dall’espressività del suo più maturo, ormai scomparso maestro un’attitudine narrativa spesso improntata da un tripudiante pansessualismo”.

narrações amadianas. Em seu artigo “Verificações do imaginário: ler o Brasil na Itália”, que faz parte da obra *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução* organizada por Patrícia Peterle (2011), o brasilianista italiano Roberto Francavilla ressalta que nos anos 1960-1970 foram traduzidas para o italiano importantes obras ensaísticas, como *Raízes do Brasil (Alle radici del Brasile, Bocca, 1954)* de Sérgio Buarque de Holanda, *As “Américas” e a civilização (Le Americhe e la civiltà, Einaudi, 1975)* e *O dilema da América latina (Il dilemma dell’America latina, Il Saggiatore, 1976)* de Darcy Ribeiro; *Formação econômica do Brasil (La formazione economica del Brasile)* de Celso Furtado publicado em 1970 pela Einaudi. Dito isto, o público-leitor italiano poderia ter atualizado sua visão sobre o Brasil com esse material, porém, “esse rápido sobrevoo sobre a ensaística brasileira dos anos 1960-1970 deixa ainda mais evidente a monumental estabilidade da *imagerie* amadiana, resistente a qualquer tentativa de desconstrução” (FRANCAVILLA, 2011, p. 225). O estudioso, ao verificar o imaginário italiano sobre o Brasil, confirma esses estereótipos e indaga sobre os textos que poderiam desconstruir essa visão radicada e introduzir o leitor italiano na situação atual brasileira, que Francavilla descreve da seguinte forma:

[] um Brasil onde, ainda, estão firmes as regências, as clamorosas concentrações de capital, as derivas de lobby que parecem proceder sem solução de continuidade pelos fazendeiros escravagistas do século XVI às multinacionais, dos dias de hoje, com a exploração incontrolável e destrutiva dos recursos. Junto a isso, a decadência de uma elite obstinadamente ancorada às miragens classistas do passado, atualizada somente sobre as modas efêmeras de importação que caem inevitavelmente no *kitsch* da imitação, abdicando frequentemente da originalidade de uma solidíssima tradição popular (FRANCAVILLA, 2011, p. 227).

Uma das obras indicadas por Francavilla é *Viva o povo brasileiro* do próprio João Ubaldo Ribeiro, que atravessa a história do Brasil desde a descoberta até os anos 70; nesse romance monumental a crítica a todos os elementos citados no trecho acima, os quais têm uma base no passado colonial e continuam enraizados especialmente na elite brasileira, é evidente e exposta com a ironia mordaz do autor. A sensualidade e o exotismo também estão presentes, assim como aparecem na obra em análise nesta pesquisa,

porém, os problemas atuais de um país em constante crise de identidade, sempre oscilante entre ufanismo e complexo do vira-lata, surgem da obra de Ubaldo.

II.3 Atrás do texto

Neste subcapítulo busca-se posicionar a tradução da obra dentro do sistema literário italiano, utilizando como base o capítulo “The position of translated literature within the literary polysystem” da obra *Polysystem Studies* de Itamar Even-Zohar (1990). Primeiramente, será apresentada uma breve história das traduções de obras brasileiras na Itália, em segundo lugar será analisada a temática erótica e/ou pornográfica da obra através de uma análise histórica desse tipo de literatura. Essa segunda fase é propedêutica ao levantamento de hipóteses que no próximo capítulo levarão à análise da tradução.

No ensaio citado acima, Even-Zohar questiona-se acerca das relações que intercorrem entre as obras traduzidas dentro de um determinado sistema literário. O estudioso explica que elas se relacionam de duas formas: primeiramente, através da forma em que os textos são escolhidos pela literatura receptora, e em segundo lugar, da forma como os textos adotam determinadas normas, as quais dependem do sistema de origem. Logo em seguida, Even-Zohar afirma que a literatura traduzida não apenas é parte integrante do polissistema literário, mas é também o sistema mais ativo (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46). Ao observar o subsistema da literatura traduzida na Itália, considerando os textos canônicos das literaturas europeias com mais prestígio, por exemplo a literatura francesa e inglesa, ele já participou ativamente para a formação do centro do polissistema literário. Nesse contexto, a literatura brasileira pode ser considerada periférica dentro desse subsistema.

É pertinente traçar um breve panorama histórico da literatura brasileira na Itália, baseando na pesquisa de Carolina Pizzolo Torquato (2007) sobre as traduções de obras brasileiras na Itália entre 1882 e 1996. A primeira obra

brasileira a ser traduzida na Itália foi *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, uma epopeia de dez cantos que narra a revolta dos índios Tamoios contra os portugueses em 1560. A obra original é de 1856, e a tradução foi publicada na Itália em 1882, com tradução de Riccardo Ceroni. Vale ressaltar o fato de que o texto foi retraduzido pelo Conde Ermanno Stradelli e publicado alguns anos depois. Ao analisar o momento histórico em que surgiu essa primeira publicação de uma obra brasileira, em que a abolição da escravatura era iminente, e o número de emigrantes italianos começava a aumentar consideravelmente, Bianco aponta:

Se a produção de *A confederação dos Tamoios* em sua versão original servia à representação de uma nação moderna, suas traduções, publicadas duas décadas e meia depois, serviriam ao esforço de captação de emigrantes italianos para o Brasil (BIANCO, 1995, p. 141).

Além daquela obra, no século XIX foram publicadas *Ubirajara*, *Lenda tupi*, de José de Alencar, e *Inocência*, de Visconde de Taunay, traduzidas respectivamente em 1883 e em 1893. As primeiras duas décadas do século XX não apresentaram avanços significativos, já que foi traduzida apenas uma obra naquele período: *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac. A literatura brasileira voltou à tona na península italiana no final dos anos 20 do século passado, quando Machado de Assis foi traduzido e obteve sucesso, sendo que *Memórias póstumas de Brás Cubas* recebeu logo uma segunda tradução; na década de 30 foram traduzidos *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. Na década de 40 foram publicadas três obras, apresentando ao público-leitor três autores diferentes: José de Alencar com *Lucíola*, publicado na Itália em 1946, Jorge Amado, com *Terras do sem fim*, e Érico Veríssimo, com *O resto é silêncio*, sendo ambos publicados em 1949. Se José de Alencar e Érico Veríssimo não foram mais traduzidos, o sucesso de Jorge Amado, como já mencionado ao longo deste trabalho, foi aumentando e suas obras foram sistematicamente traduzidas na Itália. Naquela época, os ideais políticos do autor baiano, ligados à esquerda, também devem ter contribuído à tradução de seus romances: a primeira fase narrativa espelha suas convicções políticas e é a partir desse período que aumentam significativamente as traduções de suas obras.

Na década de 1950 houve uma ampliação na variedade de autores, no total traduziram-se dez diferentes: Manuel Antônio de Almeida, Mário de Andrade, Ciro dos Anjos, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Euclides da Cunha, Simões Lopes Neto, Murilo Mendes, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Além disso, *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis foram retraduzidas, e cinco narrativas de Jorge Amado foram publicadas. Além do sucesso da imagem do país dos trópicos, imagem cara aos olhos italianos, que garantirá a tradução da grande maioria das obras amadianas, é importante ressaltar um grande divulgador da cultura brasileira na Itália: o poeta italiano Giuseppe Ungaretti, que morou e foi professor no Brasil entre 1936 e 1942. Oswald de Andrade, José de Anchieta, Tomás Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes foram divulgados pelo poeta, que naquela época já era um autor consagrado na Itália, fato que facilitou o despertar do interesse do público italiano pelas suas traduções.

Em seguida, vale realçar a importância de um dos autores traduzidos por Ungaretti, o poeta mineiro Murilo Mendes, figura de renome para a divulgação da literatura brasileira, já que foi professor de Estudos Brasileiros na Itália entre 1957 e 1974. Mendes não se dedicou à tradução, porém é reconhecida a sua importância por escrever sobre um Brasil diferente; nas palavras de Luciana Stegagno Picchio:

O Brasil de Murilo Mendes não era mais a redescoberta saudosista e nostálgica de palmas e sabiá, das exultações românticas ou o folclore carnaval-samba-índio-sertão do cinema ou da música. Foi a paisagem e a infância, a história com suas personagens revisitadas por aquele que teve o privilégio de viver a sua própria experiência nacional em uma perspectiva dupla, para saborear e redescobrir todo som, sabor, anedota, com a sensibilidade sagaz do bilíngue (STEGAGNO PICCHIO, 1997, pp. 502-503)³⁴.

³⁴ Em italiano: “Il Brasile di Murilo Mendes non era più la riscoperta saudosista, nostalgica di palme e di sabiá, degli esulti romantici, o il folclore carnevale-samba-indio-sertão del cinema o della canzone. Ma era il paesaggio e l’infanzia, la storia con i suoi personaggi rivisitati da chi aveva avuto il privilegio di vivere la propria esperienza nazionale in doppia prospettiva, di gustare e riscoprire ogni suono, sapore, aneddoto, con l’avvertita sensibilità del bilingue”.

Nos anos 60 é importante lembrar a relevância do tradutor Edoardo Bizzarri, que traduziu *Vidas secas* de Graciliano Ramos em 1961 e *Duelo* de Guimarães Rosa em 1963. A partir dessas obras a visão do público italiano sobre o Brasil se enriqueceu de novas cores; além disso, não se pode esquecer *Grande Sertão: veredas*, sendo que a tradução de Edoardo Bizzarri, publicada em 1970 (*Grande sertão*), é considerada uma das melhores entre as traduções feitas em outros países europeus. Desde os anos 60 e 70 o processo tradução da ficção brasileira foi aumentando, e uma variedade cada vez maior de autores foi levada ao público italiano. O público-leitor, nessa fase, descobriu que o Brasil não era apenas o país exótico descrito por Jorge Amado e o país do sertão magistralmente recriado por Guimarães Rosa, mas também o país da ditadura militar pós-64. Porém, esse contexto histórico de censura não levou a uma pausa no panorama literário e de certa forma até facilitou a troca cultural, já que fez com que muitos autores exilados morassem um período na Europa. A Música Popular Brasileira, o Tropicalismo e o cinema de Glauber Rocha chamavam a atenção do público, impulsionando o interesse pela literatura e o processo de tradução das obras.

A partir dos anos 70 a tradução de obras brasileiras se intensificou cada vez mais, e conquistou o seu espaço no mercado editorial italiano. Desse período vale destacar a célebre publicação de *La letteratura brasiliana* de Luciana Stegagno Picchio, fonte de inegável importância para os estudos literários brasileiros na Itália e não só na península. A década de 80 do século XX foi marcada pela publicação de várias antologias de poesia brasileira, pela publicação da tradução de *Sargento Getúlio* de João Ubaldo, e pela entrada de Clarice Lispector no mercado editorial italiano: mesmo chegando a ser traduzida tarde se comparado com outros países europeus, a autora tornou-se uma das mais traduzidas na Itália. Nos anos 1990, confirmou-se a posição privilegiada de Jorge Amado como autor de maior sucesso no mercado italiano e várias antologias foram publicadas. É interessante notar que são três os autores que se destacam em absoluto: “No período de 1882 a 1996, as obras de Jorge Amado detêm 19% das traduções de ficção brasileira, Machado de

Assis representa 11% e Clarice Lispector 6% do total de traduções” (TORQUATO, 2007, p. 392).

Voltando a analisar a literatura traduzida como sistema, Even-Zohar afirma que ela também, como qualquer sistema, é estratificada: “isto significa que, enquanto uma parte da literatura traduzida pode assumir uma posição central, outra parte pode ficar bastante periférica” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 49)³⁵. Em particular, o romance em análise, *A casa dos Budas Ditosos*, faz parte de um gênero, a literatura erótica, que sempre ocupou uma posição periférica dentro do sistema literário, e esse segmento interage com o da literatura traduzida brasileira, outro subsistema periférico. Convém então traçar o percurso histórico desse gênero literário, a partir do século XVI e de uma perspectiva ocidental.

É importante, antes de começar, relatar o fato de que a linha que divide “erotismo” e “pornografia” nem sempre marcou uma divisão precisa. Antes de mais nada, há duas formas difusas de conceber esse tipo de literatura: de um lado, há a concepção de que a literatura, para ser considerada erótica, deve ter um efeito afrodisíaco, excitar o leitor, o que muitas vezes fez com que ganhasse o atributo de “paraliteratura”. Do outro lado, há críticos e autores que consideram o erótico, o pornográfico, o obsceno como um efeito: Boris Vian (1980) considera que há erotismo onde alguém o vê, ou seja, isso depende do leitor; similarmente, Henry Miller, num ensaio em resposta à proibição nos EUA de sua obra *Tropic of Cancer* de 1934, declarou que “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha” (MILLER apud MORAES, 2003, p. 129).

Na noção moderna de pornografia destaca-se a importância da nomeação: essa herança e os elementos para a formação da cultura pornográfica, vêm da literatura, e mais precisamente dos escritos de Pietro Aretino. O poeta italiano renascentista pretendia livrar-se das imposições estilísticas dos humanistas e escolheu nomear “a coisa em si”, enquanto, antes

³⁵ Em inglês: “This means that while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral”.

de Aretino, se utilizavam termos que podiam ser entendidos apenas pelo círculo restrito dos autores licenciosos. A obra de Aretino que tornou esse gênero disponível a um público mais amplo foi *Sonetti lussuriosi*, de 1526, enquanto na obra *Ragionamenti* de 1536 o autor adotou a forma de diálogo entre prostitutas. Um texto escandaloso que inaugurou a literatura libertina do *ancien régime*, e que vem precisamente da herança dos diálogos aretinianos, é *L'École des filles*: esses diálogos entre duas jovens primas, publicados em 1655 por um autor desconhecido, “escandalizaram a corte de Luís XIV, tornando-se tão proibidos quanto populares” (MORAES, 2003, p. 125). *L'Académie des dames*, escrito por Nicolas Chorier e publicado em 1660, mantém a mesma forma de diálogo: esse foi o modelo dominante no erotismo literário da época e reencontra-se também em obras do século seguinte, como *La philosophie dans le boudoir* de Sade, publicada em 1795. Pode-se afirmar que os autores de literatura licenciosa francesa, mesmo retomando o modelo renascentista italiano, não se limitaram a copiá-los, mas combinaram o diálogo utilizado por Aretino com os elementos dos romances que estavam surgindo naquela época.

Outra etapa fundamental é o Iluminismo, em que surgem obras e autores que se tornaram clássicos: a obra de Sade e as *Relações perigosas* de Chardelos de Laclos (1782) são provavelmente as mais célebres. Na Itália iluminista destaca-se pela linguagem obscena o poeta licencioso Giorgio Baffo, que escrevia em dialeto veneziano; Guillaume Apollinaire o apresentou dessa forma: “Poderíamos considerar Baffo, esse famoso sifilítico, apelidado de ‘o obsceno’, como um dos maiores poetas priápicos que já existiu e ao mesmo tempo como um dos poetas mais líricos do século XVIII” (APOLLINAIRE, 1993, p. 688)³⁶. O que é mais interessante notar nessa época, como apontado por Moraes, é que a literatura erótica se consolidou no apogeu do Iluminismo, num período de grande crise de valores, e a cultura pornográfica “desenvolveu-se no interior de conflitos que excederam em muito as polêmicas filosóficas sobre a virtude e o vício” (MORAES, 2003, p. 127). Contudo, na história da literatura

³⁶ Em francês: “Baffo, ce fameux vérolé, surnommé l'obscène, que l'on peut regarder comme le plus grand poète priapique qui ait jamais existé et en même temps comme l'un des poètes les plus lyriques du XVIIIe siècle”.

tende-se a considerar a cultura erótica e pornográfica como um fenômeno de mercado, faltam suportes para que a literatura erótica seja particularizada pela crítica literária como um gênero específico (MORAES, 2003, p. 127).

Na sua *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault (1976) também aponta para um ponto de inflexão naquele período, já que surgem novas formas de ver e tratar de sexo: se passa do olhar severo e punitivo, pelo qual qualquer fuga da norma era bestialidade, para o olhar médico e seu discurso sobre o sujeito. O que aflora desse percurso é que, periodicamente e geralmente em períodos de crise, quando há um *turning point*, curiosamente a literatura licenciosa volta a aparecer e obtém sucesso. Eliane Robert Moraes (2015), na introdução à sua *Antologia da poesia erótica brasileira*, indica outro ponto de inflexão, dessa vez no Brasil: o modernismo. A organizadora da antologia afirma que, se até o século XIX a linguagem licenciosa vinha degradar a lírica amorosa, a partir do século XX ela chega até a enriquecê-la; nessa obra preciosa para esse gênero são reunidos textos eróticos e pornográficos, ou obscenos, de grandes autores brasileiros, como Gregório de Matos, João Cabral de Melo Neto, Glaucio Mattoso, Alexei Bueno, Hilda Hilst, Bernardo Guimarães e Gonçalves Dias, entre outros. A intenção foi a de catalogar e reunir aquela “pornografia desorganizada” apontada por Mário de Andrade (1928) em *Macunaíma*.

Vale ressaltar o fato de que o material bibliográfico utilizado para esse percurso histórico é na maioria brasileiro, ou organizado por autores brasileiros: é interessante notar como a presença da literatura francesa é muito presente nas produções brasileiras, marcando a forte interferência – no sentido de relação entre literaturas proposto por Even-Zohar – do sistema francês no sistema brasileiro. Outro fato interessante é a procura de uma especificidade da literatura erótica e, no caso da antologia organizada por Moraes, de uma originalidade brasileira que representa um grande ponto de força, não apenas do gênero erótico, mas também da lírica em geral.

No que se refere ao material de autores italianos, como é o caso do artigo sobre a literatura erótica de Carlo de Amicis, a narração do percurso histórico resume brevemente o apogeu francês para chegar ao século XX, asserindo que na modernidade:

o erotismo arrombou o limite de sua própria [...] representação para se tornar um código interpretativo e metafórico da realidade, um modo de sondar não apenas as relações entre os sexos, mas também as relações de classe, as convenções, os entrelaçamentos entre instinto e razão (DE AMICIS, 2006, online)³⁷.

Dentro da literatura erótica do século XX, destacam-se duas correntes: a primeira segue a lição freudiana e muitas vezes aproxima *eros* e *thanatos*, enquanto a segunda absorve o mito contemporâneo da ruptura, da provocação e da transgressão. Fazem parte da primeira corrente autores como o francês Georges Bataille, o estadunidense Philip Roth, e o italiano Alberto Moravia, enquanto seguem a segunda corrente Henry Miller, Charles Bukowski e Anaïs Nin. Um fato importante a ser tratado é que, no século XX, o erotismo e a pornografia são cada vez mais reconhecidos através de autoras: Anaïs Nin ao escrever *Delta of Venus* se deu conta que o modelo literário erótico tinha sido masculino até aquela época, Colette na França dos anos 30 indignou os cafés parisienses com *Le pur et l'impur*, e nos 60 e 70 alcançaram um grande sucesso a francesa Emmanuelle Arsan e a estadunidense Erica Jong. Moraes também aponta para esse fenômeno na contemporaneidade, ligado à transgressão: é inegável a fama da obra de Hilda Hilst.

Além da grande importância da literatura de autoria feminina neste sentido, não se pode esquecer o grande espaço alcançado pela literatura homoerótica, ao qual é dedicada uma boa parte da análise de Moraes sobre o erotismo na contemporaneidade brasileira, enquanto é mencionada de passagem por De Amicis, que menciona os italianos Aldo Busi e Pierpaolo Pasolini, define a literatura homoerótica como “militante e homologada”, uma literatura onde “o sexo é oficiado como um afadigado ritual” (DE AMICIS, 2006)³⁸. Se de um lado De Amicis sublinha a importância da mulher como autora na literatura erótica, mas supondo que isso procede mais de uma questão mercadológica do que poética, do outro lado, Moraes aponta para

³⁷ Em italiano: “l'erotismo ha scardinato il limite della propria [...] rappresentazione per diventare una chiave interpretativa e metaforica del reale, un modo di esplorare non soltanto le relazioni tra i sessi, ma anche i rapporti di classe, le convenzioni, gli intrecci tra istinto e ragione”.

³⁸ Em italiano: “militante e omologata” e “il sesso é officiato come uno stanco rituale”.

o valor trazido pela literatura escrita por homossexuais e mulheres no Brasil, que delinea “um imaginário que não se conforma aos padrões tradicionais da sexualidade, ainda bastante hegemônicos no país” (MORAES, 2008, p. 414).

No que se refere à produção italiana, no período próximo à publicação de João Ubaldo, são destacados por De Amicis apenas Tiziano Scarpa, autor de quatro romances com essa temática: *Kamikaze d'Occidente* (2003), *Amore* (1998), *Cosa voglio da te* (2003) e *Corpo* (2004), e o caso editorial de Melissa P, *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, publicado em 48 países e curiosamente traduzido para o inglês pelo teórico da tradução Lawrence Venuti. O texto de De Amicis é interessante do ponto de vista da teoria de Lefevere, já que o registro, o tom e o próprio conteúdo do texto italiano revelam a opinião dos profissionais internos ao sistema literário a seu respeito: o autor menciona escritores canônicos, mas parece sublinhar o fato de que essa literatura só ganhou espaço por questões de mercado, o que sugere uma tendência da academia a subestimar, se não a ignorar, esse gênero.

A partir dessas considerações, podem-se fazer algumas hipóteses sobre a escolha da obra de João Ubaldo Ribeiro para ser traduzida. A primeira hipótese é que a obra tenha contribuído para preencher uma falta de repertório dentro do mercado editorial italiano, sendo que “essa falta poderia ser preenchida, totalmente ou parcialmente, através da literatura traduzida” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47)³⁹. Uma vez verificado o sucesso da literatura erótica a nível de mercado, traduzir uma obra de um autor brasileiro canônico pode ter sido uma escolha que envolvia interesses econômicos: portanto, a segunda hipótese está ligada a uma questão de patronagem, mais especificamente ao componente econômico. Contudo, pode-se asserir que a tradução do texto de João Ubaldo Ribeiro derivará mais de interesses de mercado do que de interesses literários pelas obras eróticas: já uma primeira análise superficial da tradução italiana mostra uma tentativa de deixar o erotismo mais sutil, menos explícito, não apenas em relação às escolhas lexicais, mas também em relação ao tipo de registro. Esse tipo de processo tradutório choca com a apresentação da obra a nível de elementos paratextuais, onde o erotismo foi realçado e

³⁹ Em inglês: “this lack may then be filled, wholly or partly, by translated literature”.

apresentado como elemento central da obra. Se a intencionalidade do autor é a de provocar o leitor através das confissões sem pudor da protagonista, a tradutora deixa a linguagem menos “oral” e dá-lhe um tom mais formal.

CAPÍTULO III

TRADUZINDO

Este capítulo é dedicado à análise da tradução, analisando-se inicialmente o conceito de tabu e suas ligações com a tradução; em seguida serão apresentados dois casos de traduções em que a temática erótica e/ou pornográfica está presente. Finalmente, a última parte será dedicada à análise do texto traduzido, através da apresentação de *coupled pairs* significativos que serão comentados para chegar às conclusões.

III.1 Tabu e tradução

Este subcapítulo tratará do tabu, especialmente aquele que está relacionado com a esfera da sexualidade, e de como este se relaciona à tradução em geral, junto com o conceito de ideologia de Lefevere (1992), e à tradução do romance em análise.

Primeiramente será apresentada uma definição de tabu, a partir do vocabulário italiano Treccani online e do Dicionário Houaiss da língua portuguesa. A definição do dicionário italiano é a seguinte:

Tabu (ou, mas apenas no sign. próprio e no uso cient., *tabu*) s. m. e adj. [do fr. *tabou*, ingl. *taboo*, adaptação de termo polinésio]. – 1. s. m. a) Em etnologia e história das religiões, interdição ou veto sagrado de ter contato com determinadas pessoas, de frequentar determinados lugares, de alimentar-se de determinados alimentos, de pronunciar determinadas palavras, impostos por motivos de respeito, por razões rituais, higiênicas, de decência ou por outros motivos (por ex., o veto de utilizar objetos de ferro em alguns ritos da Roma antiga, de comer carne de porco para os povos semitas e islâmicos, de ter relações com a sogra ou com viúvas ou de pronunciar o nome de animais sagrados ou impuros em vários povos) [...] Em psicanálise, o termo indica qualquer ato proibido, objeto intocável, pensamento não admissível para a consciência, como no caso emblemático do incesto. b) Em particular, *t. verbal* ou *lexical*, a tendência para evitar determinadas palavras ou locuções por motivos de decência, de respeito religioso ou moral, de conveniência social: *determinadas*

*partes do corpo e funções fisiológicas, por tabu, são denominadas através de eufemismos; a exclamação “Cribbio!” em vez de “Cristo!” depende de um tabu religioso; o termo “spazzino” [em português “gari”] tornou-se um tabu social: hoje tem que se dizer “operatore ecológico” [literalmente em português: “operador ecológico”]. c) Em usos fig. e geralmente jocosos, coisa, ação, argumento que não deve e não pode ser discutido, feito, tratado: *aquela moça para mim é um tabu; a sexualidade, em muitas famílias, ainda é um tabu.* – 2. adj. Que constitui um tabu: *objetos, animais, atos tabu*, em etnologia e história das religiões; *palavras, locuções tabu*, em linguística; e em usos fig. e jocosos: *aquela mulher é tabu: ela tem um marido ciumento e violento; falar de sexo, naquela casa é tabu.*⁴⁰*

Enquanto a definição do dicionário Houaiss é:

Tabu s. m. (sXX) – 1 instituição religiosa que, atribuindo caráter sagrado a determinados seres, objetos ou lugares, proíbe qualquer contato com eles [A violação desse interdito acarreta, supostamente, castigo divino, que pode recair sobre o culpado ou sobre seu grupo] – 2 *p.ext* proibição de tocar uma pessoa animal ou coisa por temor de punição de uma força sobrenatural (*em Samoa, distribuía-se todo o pescado pelo chão e ele era levado em água doce para livrá-lo do t.*) – 3 *p.met* pessoa, animal ou coisa em que é vedado tocar por deter um poder sobrenatural julgado perigoso ou impuro (*os t. dos povos da Polinésia e da África negra*) – 4 *p.ext* escrúpulo aparentemente injustificado, sem fundamento ou imotivado (*é uma pessoa que vive presa a tabus*) – 5 *p.ana* interdição cultural e/ou religiosa quanto a determinado uso, comportamento, gesto ou linguagem (*t. sexuais*) – 6 *p.ext* proibição imposta por costume social ou como medida protetora (*os t. convencionais da era vitoriana*). Adj.2g. – 7 proibido ao toque (*animais t. entre os povos da Guiné*) – 8 que não pode ser us., feito ou pronunciado, por crença, respeito ou pudor (*os palavrões são palavras t.*) – 9 que é objeto de veneração ou respeito inquestionáveis (diz-se de pessoa) (*artista t. da cena internacional*). ETIM. Tonga *tapu* ‘consagrado; proibido; ilegal’ (HOUISS e SALLES VILLAR, 2009, p. 1801).

O que envolve a língua e a tradução, e que se nota à primeira vista nas definições de ambos os dicionários, é a presença dos tabus linguísticos, que podem ser relacionados também ao conceito atual de politicamente correto. Outro fato interessante a ser mencionado é o termo que se encontra nos dicionários de língua portuguesa ao procurar o verbete de um palavrão: *tabuísmo*. Essa palavra aparece ao pesquisar verbetes de palavras chulas, que se referem geralmente a órgãos genitais, sexualidade e funções fisiológicas tabu. É importante especificar que a palavra “tabu” daqui em diante será

⁴⁰ Verbetes do vocabulário Treccani online, texto original em italiano disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/tabu/> (consultado a 18 janeiro 2018).

utilizada na sua acepção geral e não na sua utilização em termos antropológicos, sociológicos ou psicológicos. Mais especificamente entende-se o tabu ligado a interdições culturais e/ou religiosas.

No que se refere à tradução e ao tabu ligado à sexualidade, vale a pena apresentar o estudo efetuado por Lefevere (1992) em sua obra *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. O quarto capítulo do texto é dedicado à análise de várias traduções da *Lysistrata* de Aristófanes para a língua inglesa, entrelaçando ideologia e poética. O autor afirma que há dois fatores que determinam a imagem de uma obra literária como tradução: o primeiro e mais importante é a ideologia do tradutor ou da tradutora – se ele ou ela apoia uma determinada ideologia ou se esta é imposta pela patronagem – e o segundo é a poética dominante na literatura-alvo. A ideologia é o fator que determinará a estratégia que o tradutor ou a tradutora irão seguir (LEFEVERE, 1992, p. 41). O exemplo da *Lysistrata* é emblemático no caso dos tabus ligados à sexualidade, pois aparecem várias referências a cenas de sexo ou simplesmente aos órgãos genitais. O exemplo mais relevante é uma frase da heroína da obra, que no final da peça está mandando que Paz, uma personagem alegórica interpretada por uma jovem bonita e completamente nua, lhe traga os emissários espartanos. Lefevere sugere a tradução literal da frase, utilizando o termo latino para a expressão tabu: “Se ele não te dar a mão, pegue-o pelo [...] *membrum virile*” (LEFEVERE, 1992, p. 41,)⁴¹. A referência ao órgão sexual masculino é evidente; Lefevere analisa cinco traduções, nas quais os termos ingleses para referir-se ao *membrum virile* foram: *life-lines*, *nose*, *prick*, *handle*, *leg*. Além da própria tradução, o autor menciona uma frase da introdução da *Lysistrata* de Gilbert Seldes (1938), onde se informa que a comédia de Aristófanes já foi interpretada como “uma obra de propaganda para o pacifismo e os direitos da mulher, como uma opereta e como uma típica comédia sexual à maneira francesa” (SELDES apud LEFEVERE, 1992, p. 42)⁴². Nesse caso, Lefevere quer destacar que, para quem não pode ter acesso ao original, a interpretação é que se torna a peça, e

⁴¹ Em inglês: “if he doesn’t give you his hand, take him by the [...] *membrum virile*”.

⁴² Em inglês: “as a propagandistic work for both pacifism and the rights of women, as an operetta and as a typical sexual comedy quite in the French manner”.

a tradução projeta uma certa imagem da obra a serviço de uma determinada ideologia.

Outro exemplo emblemático, no que se refere a tabu e ideologia, é o do diário de Anne Frank, apresentado no quinto capítulo do texto de Lefevere (1992). O que interessa desse estudo é a análise da edição holandesa de 1947, que não é propriamente o original, pois o primeiro diário foi editado pela mesma Anne Frank tendo em vista dois objetivos, um pessoal e outro literário. No nível pessoal essa edição modifica algumas afirmações sobre a mãe da jovem autora, mas é no nível literário que ela efetua mais revisões, enfeitando o texto e reformulando frases (LEFEVERE, 1992, pp. 60-61). Outra revisão do texto foi feita por Otto Frank, pai de Anne, ao receber as duas versões do diário: finalmente, a editora holandesa Contract concordou com a publicação do texto, porém impôs outras modificações. A edição de 1947 apresenta, portanto, um exemplo significativo de reescrita: Otto Frank já tinha omitido algumas passagens sobre a família, além disso é interessante notar como foi construída a imagem de “Anne Frank escritora”. Com objetivos de natureza pessoal e ideológica, todas as referências a funções fisiológicas, especialmente a defecação, e à sexualidade foram omitidos. É importante lembrar que Anne Frank tinha quatorze anos quando estava escrevendo o diário: naquela fase da adolescência ela estava descobrindo sua sexualidade, de fato, nas partes omitidas ela faz referência à masturbação, secreções fisiológicas e menstruação. Outras omissões evidentemente ideológicas são as que se referem à emancipação da mulher; uma longa reflexão introduzida pela pergunta “Porque a mulher ocupa uma posição tão inferior se comparada com a do homem, nas nações?” (PAAPE apud LEFEVERE, 1992, p. 64)⁴³ foi totalmente omitida. Contudo, a primeira edição em alemão traduzida por Anneliese Schütz, uma amiga da família Frank, não foi sujeita à revisão por parte da editora, portanto as referências sexuais se encontram nessa versão. Dessa forma, a tradução inglesa, baseada na versão alemã, contém os trechos em que se fala de sexualidade, enquanto a tradução francesa, baseada na

⁴³ Em inglês: “Why woman occupies a position so much lower than man’s among the nations?”.

versão holandesa, possui as mesmas omissões mencionadas acima. Em suma, pode-se dizer que os tabus ligados à sexualidade muitas vezes comportaram uma reescrita, em forma de omissão ou eufemização, devido a uma questão ideológica.

Os tabus ligados à sexualidade e a questão do politicamente correto estão presentes – ou ausentes no caso do politicamente correto – dentro do romance *A casa dos budas ditosos*, e esta é uma das razões principais da escolha do romance como caso de estudo no presente trabalho. A análise de uma linguagem coloquial, explícita e declaradamente contrária ao politicamente correto, que é a linguagem do texto de João Ubaldo Ribeiro, é particularmente interessante do ponto de vista do estudo da tradução. De fato, a escolha deliberada da linguagem informal encontra-se em vários trechos do texto, a partir da nota preliminar do autor: ele avisa desde logo que na elaboração do depoimento ele manteve “inúmeros ‘erros de português’” (RIBEIRO, 1999, p. 11) para manter a oralidade dos originais. No que se refere ao politicamente correto, é CLB que deixa claro o que ela pensa acerca do tema: “Hoje em dia tudo ofende e, como nós vivemos macaqueando os americanos, também ficamos politicamente corretos, e um babaca aí agora está querendo uma lei proibindo piadas que possam ofender qualquer grupo, de qualquer tipo” (RIBEIRO, 1999, p. 133). A palavra tabu não se encontra ao longo do texto, mas a temática do romance em si ainda é um tema tabu.

Também vale a pena mencionar a referência, talvez sutil, que a narradora faz a respeito dos tabus linguísticos. Ela se queixa da sacralidade que as palavras assumem quando são escritas, aludindo à dificuldade de as expressões orais entrarem a fazer parte da língua escrita:

Estão escritas, assumem sacralidade, tanto assim que, como eu também já disse, certas palavras nunca adquiriram passaporte para a escrita e, quando conseguem penetrar pela mão de algum mártir, são logo deportadas de volta, condenadas à clandestinidade ou confinadas em guetos, como fazem com gente (RIBEIRO, 1999, p. 90).

A partir destas considerações pode-se afirmar que a manutenção de uma linguagem voltada para a oralidade e a utilização de termos explícitos, e

que muitas vezes ultrapassam o limite do politicamente correto, são elementos que fazem parte do projeto do autor. Além disso, ao ler o texto é comum deparar-se com: variações improvisadas de registro, expressões regionais, gírias, onomatopeias, palavrões, neologismos, entre outros.

Cabe, nesse momento de contextualização prévio à análise da tradução, mencionar Toury e sua metodologia de forma mais aprofundada. Como apontado na fundamentação teórica, ela divide-se em três partes, uma primeira fase de observação da cultura-alvo e possíveis razões para a escolha do texto, uma segunda fase de análise da tradução comparando trechos do texto-fonte e do texto-alvo, e uma fase final de procura de generalizações a fim de entender as decisões tomadas durante o processo de tradução. Neste estudo acrescentou-se uma fase de apresentação do autor e do romance, no primeiro capítulo. No segundo capítulo observou-se que o autor não é muito conhecido para o público-leitor italiano, e que, após a análise dos elementos paratextuais e das resenhas, a escolha da obra no contexto cultural italiano advém mais provavelmente de um interesse econômico do que literário. De fato, as outras obras do autor foram publicadas por grandes editoras, enquanto o romance em análise foi publicado por editoras pequenas. Além disso, notou-se que as resenhas apresentavam o romance com referências ao exotismo e àqueles estereótipos que já fazem parte do imaginário italiano sobre o Brasil, e que tanto participaram do sucesso editorial das obras de Jorge Amado.

Voltando a Toury, o seu estudo *In search of a Theory of Translation*, de 1980, que era inicialmente um projeto de história da tradução literária para o hebraico, tinha como objetivo a descoberta das decisões tomadas pelos tradutores. Entre os resultados ele apontou para a tendência a “elevar” o texto a nível de estilo e de escolhas lexicais, mas na verdade ele apontou para a razão ideológica a despeito de razões estéticas. Em geral, o estudioso notou uma certa falta de fidelidade ao texto-fonte e concluiu que esta não era “culpa” ou superficialidade dos tradutores, pois o objetivo deles era chegar a uma tradução aceitável na cultura-alvo. As alterações então eram ditadas pelas condições do sistema cultural receptor. A partir dessas conclusões, Toury elaborou sua crítica à teoria da tradução normativa e orientada pela fonte:

baseando seu modelo nas diferenças entre as línguas ele vê o texto traduzido como um artefato cultural que tem de ser aceitável na cultura receptora:

Toury agora vê os textos “originais” contendo agrupamentos de prioridades, significados, possibilidades. Todas as traduções privilegiam determinadas propriedades/significados à custa de outros, e o conceito de uma tradução “correta” deixa de ser uma possibilidade real. [...] Tradução torna-se um termo relativo, dependente das forças da história e da teia semiótica chamada cultura (GENTZLER, 2009, p. 162).

O produto, ou seja, o texto traduzido, deixa de ser julgado de forma normativa: passa-se a analisá-lo como um meio para entender o processo de tradução, as escolhas tomadas ao longo desse processo, e as razões dessas escolhas. Esses fatores governam as escolhas do tradutor e Toury as chama de normas para tradução. No segundo capítulo tentou-se pesquisar as normas preliminares, ou seja, as que determinaram a escolha da obra. Neste capítulo de análise, o objetivo consiste em individuar as normas iniciais, que determinaram a escolha do tradutor de permanecer mais fiel às normas da cultura-fonte ou alvo, ou uma combinação das duas, e as normas operacionais. É importante lembrar, a essa altura, que o objetivo dessa fase da pesquisa não é o de julgar o trabalho da tradutora de *A casa dos budas ditosos*, Cinzia Buffa, mas sim reconstruir as normas que regeram o processo de tradução, sobretudo no que concerne à presença do tabu no metatexto.

Antes de começar a análise, surgiram várias questões: a primeira está ligada às normas iniciais, que “categorizam a escolha do tradutor individual de se submeter ao texto original, com suas relações textuais e normas, ou às normas linguísticas e literárias da cultura-alvo, ou a uma combinação de ambas” (GENTZLER, 2009, p. 163). Hierarquicamente, as normas iniciais são mais importantes do que as operacionais, pois essa escolha inicial do tradutor determina as sucessivas. Os conceitos de adequação e aceitabilidade⁴⁴ derivam dessas mesmas normas, quer dizer, do fato de o tradutor privilegiar as normas da cultura-fonte ou alvo. O texto é adequado quando segue as normas

⁴⁴ Mencionados no primeiro capítulo na parte de metodologia, no subcapítulo 11: “Fundamentação teórica e metodológica”, p. XXX.

do sistema-fonte e aceitável quando adota as normas do sistema-alvo. Porém, não se quer definir a tradução de uma forma ou de outra pois:

nenhuma tradução é inteiramente “aceitável” à cultura-alvo porque sempre apresentará novas informações e formas que desfamiliarizam esse sistema. Tampouco é a tradução inteiramente “adequada” à versão original, porque as normas culturais causam desvios das estruturas do texto-fonte (GENTZLER, 2009, p. 161).

O que se questiona ao longo da análise é se a tradução italiana é mais adequada ou mais aceitável, se em termos estilísticos, há uma tendência a “eivar” a linguagem, como a tradutora lidou com as referências culturais no texto, como foi traduzida a linguagem marcadamente oral, como a tradutora enfrentou os tabus presentes no texto e como estes foram reescritos, como essa reescrita modifica ou confirma o imaginário italiano sobre o Brasil.

A partir dessas perguntas se analisa o romance de João Ubaldo Ribeiro em sua versão original e sua tradução para o italiano, criando uma categorização *ad hoc* para enfrentar as problemáticas encontradas ao longo do texto.

III.2 Análise de coupled pairs do TF e TA

Este subcapítulo tratará da análise da tradução através de exemplos de *coupled pairs* significativos do texto-fonte e do texto-alvo. Como mencionado acima, não foram utilizadas categorias de análise preconcebidas, mas preferiu-se orientar a análise pelas questões mais significativas encontradas ao longo do metatexto. Em suma, decidiu-se organizar o estudo nos tópicos seguintes, especificamente criadas para a análise desses textos fonte e alvo: questões estilísticas, discurso direto, acréscimos, redução das repetições, omissões, expressões idiomáticas, referências culturais, referências à sexualidade e outros tabus, referências a deficiências e desvios semânticos.

Primeiramente, lembre-se de que há duas edições publicadas de *A casa dos budas ditosos*, uma de 2006 e outra de 2011, ambas traduzidas por Cinzia Buffa. O texto-alvo utilizado durante a análise é a versão mais recente, a edição de 2011, publicada pela editora BEAT. Essa decisão deriva do fato que não há grandes mudanças entre as duas edições, apenas algumas emendas de gralhas e pequenas correções. É pertinente citar alguns exemplos⁴⁵: o primeiro encontra-se logo na nota preliminar do autor.

Embora não tenha tido dificuldades extremas para a edição do texto, é meu dever prazeroso agradecer a Andréia Drummond pela paciência [] (RIBEIRO, 1999, p. 10)⁴⁶.

Pur non avendo avuto grandi difficoltà per l'edizione del testo, è mio piacevole dovere ringraziare Andréia Drummond, per la pazienza [] (RIBEIRO, 2006, p. 9).

Pur non avendo avuto grandi difficoltà per la revisione del testo, è mio piacevole dovere ringraziare Andréia Drummond, per la pazienza [] (RIBEIRO, 2011, p. 9).

No caso acima o termo *edizione*, referido ao manuscrito entregue a João Ubaldo Ribeiro, é substituído por *revisione* e trata-se de uma correção a nível semântico. A que segue é outra correção, mas a nível gramatical.

Non todas, nunca são todas, mas muitas de nós [] (RIBEIRO, 1999, p. 54).

Non a tutte, non sono mai tutte, ma molte di noi [] (RIBEIRO, 2006, p. 49).

Non tutte, non sono mai tutte, ma molte di noi [] (RIBEIRO, 2011, p. 48).

A preposição *a* da primeira edição foi eliminada na edição de 2011, para corrigir o erro de tradução. Outros poucos exemplos referem-se às mudanças de formas verbais italianas, geralmente há uma substituição do pretérito

⁴⁵ Nesta fase de análise, depois dos primeiros exemplos que incluem a menção da edição, será referido apenas o número de página da mesma, ficando esclarecido que o trecho em português é da edição de 1999 da Objetiva e o trecho em italiano é da segunda edição italiana, a de 2011 publicada pela editora BEAT.

⁴⁶ Neste segmento e nos que se seguem os grifos presentes foram acrescentados pela autora deste trabalho a fim de facilitar a leitura e a análise dos *coupled pairs*.

perfeito composto pelo pretérito perfeito simples. Uma observação pode ser feita a esse respeito: em italiano a forma composta do pretérito é muito utilizada – mais nas regiões do Norte – e em muitos casos ela passa a substituir a forma simples, mas em geral é mais informal.

III.2.1 Questões estilísticas

Logo à primeira leitura da tradução italiana do romance, o que se percebe é uma tendência a “elevantar” o registro linguístico. Há uma tendência a apagar os traços de oralidade que são uma marca do romance e são intencionais, e a utilizar termos mais formais mesmo em presença de expressões coloquiais no texto-fonte. Serão citados alguns exemplos:

Em seguida, mandei que ele tirasse também a roupa [] (p. 80).

Poi, intimai anche a lui di togliersi i vestiti, [] (p. 70).

[] era meio riponga, riponga chique, apesar de os hippies estarem só começando naquela época, [] (p. 105).

[] era un po' decadente, decadente chic, nonostante gli hippie, a quell'epoca, stessero solo cominciando, [] (p. 91).

[] fazendo carinhas de nojo (p. 121).

[] facendo smorfie di repulsione (p. 105).

No primeiro exemplo, o verbo italiano *intimare* é bem mais formal do que poderia ter sido o verbo correspondente numa tradução literal. No segundo exemplo, em que o adjetivo *riponga* é um termo jocoso e pejorativo para referir-se aos hippies, a utilização do termo *decadente* pode aludir sim a um ambiente *bohème* mas de forma mais elegante e certamente não jocosa. No terceiro exemplo também, o substantivo utilizado é de um registro mais elevado em comparação a uma tradução literal de *nojo*. Vale a pena ressaltar que este último exemplo aparece dentro de uma cena de sexo.

Outros exemplos, são as traduções de alguns verbos frequentemente utilizados em português e que são reescritos num registro mais elevado: *não perceber* torna-se *misconoscere*, *ver* torna-se *constatare*, *ter* (pesadelos) torna-se *procurare* e *aparecer* é traduzido com o verbo *palesarsi*. Outros exemplos são de substantivos: *frescura* é traduzido *arzigogoli*, *multidão* é traduzido com *capannello*, *sardas* é traduzido com *efelidi* e *bisa* (diminutivo de bisavô) é traduzido com *bisavolo*.

No que se refere às questões de registro é interessante sinalizar três termos, *babaca* – substantivo e adjetivo –, o substantivo *burrice* e o verbo *esculhambar*, pois estes aparecem várias vezes ao longo do romance e foram traduzidos de formas estilisticamente diferentes. *Babaca* é uma palavra informal, e às vezes até vulgar, utilizada para falar de uma pessoa crédula, boba, pouco inteligente, mas também é um tabuísmo para indicar a genitália feminina. As primeiras três vezes em que se encontra esse termo, ele é traduzido por *frescone*, um termo regional romano que indica exatamente uma pessoa boba e ingênua. Em seguida, são utilizados três termos diferentes, informais, mas com frequências de uso diferentes: *fesso*, *babbeo* e *cretino*. Os primeiros dois termos são menos utilizados e também significam bobo, crédulo, ingênuo, enquanto *cretino* já é um termo mais coloquial e utilizado como injúria. Algo análogo ocorre com a tradução de *burrice*, já que em dois casos, entre os cinco encontrados, este termo é traduzido por dois substantivos que derivam de *cretino*: *cretinata* e *cretinaggine*. No primeiro caso é utilizado o substantivo *asineria*, que deriva de *asino*, literalmente *burro*: normalmente utiliza-se *asino*, cujo primeiro significado é burro na sua acepção zoológica, assim como em português, para referir-se a uma pessoa ignorante, ou a uma pessoa cabeçuda e teimosa. Nos dois casos restantes, *burrice* é traduzida *ottusità*, cujos sinônimos são estupidez e idiotice.

Esculhambar é um verbo informal que pode significar: criticar de forma rude, tratar mal ou desarrumar. No primeiro caso em que o verbo surge, e em que o objeto da ação são livros, é traduzido pelo verbo italiano *criticare*, equivalente e de uso comum. Na segunda e terceira vez em que aparece o

verbo, isso acontece em cenas que envolvem morte, drogas e sexo. Seguem os exemplos:

Não esqueço aquele instante pavoroso, a gente completamente louca, de olhos arregalados, fazendo bico e suando como chaleiras e eu mal segurando a vontade de esculhambar o padre, e meu irmão morto (p. 92-93).

Non dimentico quell'istante pauroso, noi completamente impazzite, con gli occhi di fuori, ci veniva da piangere e sudavamo come bestie e io che cercavo di trattenermi dallo strapazzare il prete, e mio fratello morto (p. 81).

As mulheres, de fato, não costumam esculhambar os homens que broxam com elas [] (p. 99).

Le donne, effettivamente, non sono solite strapazzare gli uomini che non ce la fanno con loro [] (p. 86).

O primeiro trecho trata da cena em que CLB descobre que o irmão dela tinha morrido num acidente de carro: quando a avisaram, ela estava em casa de amigos fazendo uso de cocaína, o que explica a reação física e emotiva descrita acima. Além do fato de a reação não ser tão explícita em italiano – o adjetivo *louca* refere-se claramente ao estado alterado da protagonista e das pessoas que a acompanhavam, enquanto a tradução literal utilizada não possui a mesma acepção em italiano –, neste caso o verbo *esculhambar* refere-se à vontade de CLB de injuriar o padre, enquanto *strapazzare* significa sim criticar fortemente ou maltratar, mas não tem a mesma carga semântica que o verbo em português possui nesse contexto. No segundo trecho a narradora está pormenorizando os homens pois eles, quando contam para uma mulher que “broxaram”, nunca admitem que aconteceu com eles, mas sempre contam casos de amigos. Neste caso a mudança de registro do verbo *esculhambar* junto com a eufemização do verbo *broxar* fazem com que a situação não seja devidamente explicitada ao leitor italiano.

A partir desses exemplos pode-se confirmar uma tendência a “elevar” o estilo do texto, fator que presumivelmente vai apontar para uma tradução voltada para uma maior aceitabilidade por parte da cultura-alvo, e,

consequentemente, para que o texto seja mais familiar para o público-leitor italiano.

III.2.2 Discurso direto

Essa parte tem a ver maiormente com a pontuação em presença do discurso direto. O tipo de pontuação concorre a uma padronização do estilo do discurso direto, possivelmente sugerida pela editora a fim de utilizar um modelo formal que encontre as expectativas do público-leitor.

Observa-se uma tendência geral a “corrigir” a pontuação do discurso direto, que no original às vezes é marcado pelos dois-pontos juntos com as aspas duplas, apenas com os dois-pontos e outras vezes o discurso direto não é sinalizado por pontuação alguma. Isso faz parte do estilo oral do romance, e não prejudica a compreensão do leitor, tal como no exemplo:

[] e ele, depois de uma eternidade, pôs a mão no meu ombro e disse “como vai você?”.

- Vou bem vou bem. Vou nervosa.

- Nervosa?

- O que você acha? Minhas pernas estão tremendo (p. 77).

[] e lui, dopo un’eternità, mi mise una mano sulla spalla e disse:

- Come stai?

- Sto bene, sto bene. Sono nervosa.

- Nervosa?

- Cosa credi? Mi tremano le gambe (p. 67)

A primeira pergunta do diálogo original é sinalizada pelas aspas duplas, mas não é antecipada pelos dois-pontos. Na tradução italiana há uma tentativa de homogeneizar, pode ser até visualmente, o discurso direto, utilizando os clássicos dois-pontos seguidos por travessão. Além disso, há também a “correção” da letra minúscula, já que no começo do discurso direto deveria ser maiúscula. O processo descrito é muito parecido com o dos próximos exemplos, em que o discurso direto é introduzido pelos dois-pontos, mas não há aspas nem travessão.

Aconselhei várias outras meninas sobre isso e sempre disse a elas: o homem que não goza nelas não merece confiança. Ou então é um inepto, que precisa ser treinado (p. 32).

Ho consigliato varie altre ragazze su questo e ho sempre detto loro: “L'uomo che non gode su di loro non merita fiducia. Oppure è un inetto, che dev'essere ammaestrato” (p. 29).

Vittorio Gassman tinha razão, numa entrevista que eu vi na tevê: a vida devia ser duas; uma para ensaiar, outra para viver a sério (p. 97).

Vittorio Gassman aveva ragione, in un'intervista che ho visto alla tivù: “Le vite dovrebbero essere due: una per provare, l'altra per vivere sul serio” (p. 85).

Aqui nota-se o processo de correção da pontuação, através do acréscimo dos dois-pontos e da maiúscula nos casos onde o discurso começa com uma minúscula. Além disso, no texto-fonte do primeiro exemplo não há propriamente um discurso direto, e para ele funcionar no texto-alvo a narradora deveria se dirigir às possíveis interlocutoras utilizando um equivalente do prenome *vocês*, em vez do equivalente de *elas* usado na tradução.

Em suma, pode-se afirmar que também na pontuação do discurso direto há uma tentativa de correção formal e de elevação de registro, presumivelmente para adaptar o texto às expectativas formais do público-leitor italiano, ou para uma questão de normalização estilística ditada por fatores editoriais, ou pela mesma sensibilidade da tradutora.

III.2.3 Acréscimos

Os acréscimos referem-se a todos os casos em que houve uma expansão do texto, quer através de poucos elementos, geralmente adjetivos possessivos, quer de períodos.

Na cena do primeiro exemplo, CLB apresenta o seu avô materno, um elegante aristocrata, que falava várias línguas europeias e que na época do Estado Novo almoçava com o interventor; depois de uma certa idade ele tinha só um problema com uma função fisiológica. Nesse primeiro exemplo há

apenas o acréscimo de um adjetivo possessivo, para especificar que se trata da vida do avô.

[] então não era ele que, àquela altura da vida, ia arrolhar um peido (p. 15).

[] per cui non sarebbe stato certo lui, a quel punto della sua vita, a trattenere una scoreggia (p. 15).

Outro exemplo que envolve o acréscimo de um adjetivo possessivo é o seguinte:

E agora, para todos os efeitos, eu era uma senhora casada, ele queria que eu contasse tudo a Fernando ou a alguém mais da família? [...] (p. 121)

E, visto che ero una signora sposata a tutti gli effetti, voleva forse che raccontassi tutto a Fernando o a qualcun altro della mia famiglia? [] (p. 105)

CLB acaba de voltar da Califórnia, onde tinha passado um período de “estudos” graças a uma bolsa presenteada pelo tio. Ela volta com Fernando, então companheiro de vida e de aventuras sexuais, que a conhece bem e que também sabe do caso com o tio. Na ameaça acima, dirigida pela narradora a tio Afonso, observa-se que na tradução italiana foi acrescentado um adjetivo possessivo: dessa forma parece que CLB esteja eliminando tio Afonso da família, e que a família seja apenas dela, enquanto na versão original o fato de avisar alguém da família tem uma carga importante já que eles pertencem à *mesma* família. Como apontado no tópico anterior, “Periodização e pontuação”, pode-se chegar a dizer que estas modificações aparecem também por questões morais ligadas à ideologia: naturalmente não se está afirmando que esta é uma escolha deliberada da tradutora ou da editora, porém as ocorrências sugerem essa possibilidade.

Em outros casos o texto é amplificado aparentemente por mera questão estilística, como nos casos a seguir:

Só consigo ser desabrida e só me dou efetivamente bem com os desabridos [] (p. 95).

Invece, io riesco soltanto a essere sfrenata e vado d'accordo effettivamente solo con gli sfrenati [] (p. 83).

No caso acima, CLB acaba de descrever o irmão Rodolfo, pelo qual sempre foi apaixonada, e as três mulheres que ele teve, as quais sabiam da paixão entre os dois e não tinham nenhum problema com isso. Esse é um dos casos em que o autor quer quebrar tabus, e o do incesto é certamente um dos mais antigos e enraizados na nossa sociedade. Antes do trecho acima, a narradora explica que ela não entende a moderação, para ela é algo incompreensível: o advérbio *invece* no começo da frase em italiano é provavelmente um recurso estilístico para introduzir o fato que a narradora se coloca numa categoria diferente àquela apenas mencionada. Outro exemplo de acréscimo, dessa vez do advérbio *solo*, supostamente por uma questão de estilo, é o seguinte:

É porque as pessoas envolvem o sexo em tanta merda [] (p. 114).

È *solo* perché le persone mischiano il sesso con tanta merda [] (p. 99).

Nesse exemplo, CLB está expressando a sua opinião sobre relações sexuais entre amigos, afirmando que essa seriam as mais óbvias, mas isso não acontece porque as pessoas envolvem o sexo em “mesquinhas, ciúmes, despeitos, insegurança, disse-me-disse, suspeitos, afirmações de ego []” (RIBEIRO, 1999, p. 114).

O último exemplo é um acréscimo de um período explicativo:

[] até hoje não deve ter entendido nada e por mim morre sem entender [] (p. 73).

[] ancora oggi, *se è vivo*, non deve aver capito niente, e per me morirà senza capire [] (p. 64).

CLB está se referindo ao Professor José Luis, que ela seduziu porque na sua fantasia era o “deflorador” ideal para ela e quando conta a experiência, ela já era experiente em todos os outros atos, mas tentava fingir nunca ter feito nada. Contudo deu a impressão de ser experiente, e imagina que o professor

não deve ter entendido o comportamento dela. Na versão italiana, a tradutora acrescenta o segmento “se è vivo”, ou seja, “se está vivo”, referido a José Luis.

III.2.4 Redução das repetições

Neste tópico analisam-se as repetições, ou melhor, a falta ou ajuste de repetições. No texto-fonte elas são um recurso estilístico para aumentar a impressão de oralidade, para exaltar o fluxo livre do depoimento da narradora. Na tradução para o italiano observa-se várias vezes a eliminação ou a manipulação desse recurso.

[] burrice, burrice, uma tirania não justifica outra, burrice, [] (p. 53).

[] idiozia, idiozia, una tirannia non giustifica un'altra tirannia [] (p. 48).

[] claro, aquilo só ele, só ele [] (p. 73).

[] ovvio, quello solo a lui [] (p. 64).

Nesses primeiros exemplos as repetições são evidentemente um recurso que enriquece a fala da narradora, que muitas vezes insiste em reiterar suas opiniões, quase que para catequizar o leitor, para atraí-lo e convencê-lo a ter as suas mesmas ideias excêntricas. Na tradução italiana se pensou talvez que as repetições fossem exageradas e não fosse necessário colocá-las tantas vezes quantas aparecem no texto-fonte. No primeiro exemplo a repetição não é totalmente eliminada, mas é repetida a palavra *tirania* em vez de *burrice*. Nos exemplos que seguem há uma repetição de um advérbio no primeiro caso, e a reiteração do superlativo absoluto no segundo:

Mas eu não aliviei a pressão, só olhei nos olhos dele outra vez, depois baixei a vista, depois fiquei vermelha, [] (p. 65).

Ma io non rilasciai la pressione, guardai soltanto lui negli occhi un'altra volta, poi abbassai lo sguardo, divenni rossa, [] (p. 58).

[] era inteligentíssimo, de bom-gostíssimo, eruditíssimo (p 66).

[] era intelligentissimo, di buon gusto, molto erudito (p. 58).

O primeiro exemplo contextualiza-se no processo de sedução do Professor José Luis, em que CLB faz crer que ela é uma moça recatada e pudica. A repetição do advérbio é um recurso estilístico que remete a José Dias, personagem de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e que não aparece na tradução para o italiano. No segundo exemplo, em que o sujeito da oração é o escritor Robert Graves, citado pela narradora a respeito do domínio masculino – questionável segundo o autor – durante a história da humanidade, a repetição do superlativo absoluto é um claro recurso estilístico para marcar uma exageração das qualidades do escritor britânico: a utilização do superlativo na expressão “de bom-gosto” é inadequada do ponto de vista meramente formal, eis que mais uma vez se nota a tendência para corrigir supostos erros. De fato, na tradução para italiano preferiu-se utilizar o superlativo absoluto apenas para o primeiro adjetivo. No último exemplo que será citado a repetição parece novamente utilizada de forma exagerada, mas é possivelmente reiterada por razões estilísticas, ou para reforçar o objeto direto:

[] ela chegou a criar uma jibóia chamada Selma, e a coisa de que ela mais gostava era alimentar Selma (p. 50).

[] aveva allevato un boa che si chiamava Selma, e la cosa che più le piaceva era darle da mangiare (p. 44).

Nesse caso, mais uma vez, a tendência é a de “corrigir” o texto-fonte: através dos exemplos analisados até agora o resultado é um texto com um ritmo menos oral, mais aceitável para o público-leitor italiano.

III.2.5 Omissões

Neste tópico são analisadas as omissões: as eliminações de adjetivos ou advérbios, ou o completo apagamento de segmentos e orações. O fato mais interessante a respeito das omissões é que estas raramente ocorrem em contextos que se podem definir neutros. É importante destacar o fato que, diferentemente dos outros tópicos, no que se refere às omissões de uma parte consistente do texto, serão apresentados todos os casos encontrados, não apenas uma amostra significativa. Dois casos pelos quais podemos começar são os seguintes:

[] bicha enrustida e meio impotente [] (p. 33).

[] *checca non dichiarata* [] (p. 30).

[] a fronteira com as coxas traseiras bem traçadíssima [] (p. 111).

[] *la linea di demarcazione con le cosce ben tracciata* [] (p. 97).

Nesses dois primeiros exemplos ocorre uma omissão de adjetivos. A primeira descrição refere-se ao segundo namorado de CLB, e em português ele é descrito como *bicha*, que neste contexto adquire uma acepção pejorativa junto a *meio impotente*: afirma-se que a acepção é pejorativa nesse caso pois a narradora está falando mal do noivo considerado pouco “macho”, e isso é confirmado pela afirmação de CLB a respeito desse noivado “que chegou perto do casamento, e graças a Deus só chegou perto” (RIBEIRO, 1999, p. 33). A última característica do noivo (*meio impotente*) é totalmente omitida no texto-alvo, em que é mantido o substantivo *checca*, que em italiano é um termo jocoso para definir um homossexual com trejeitos muito afeminados.

O segundo exemplo é ambientado no contexto do período californiano de CLB e Fernando, onde inúmeras orgias são descritas, e a maioria inclui padres e freiras. A descrição acima, onde é omitido o adjetivo *traseiras*, refere-se ao corpo de uma freira, Sister Grace, com a qual CLB se dava muito bem já que ela “era como eu e Pat e raros outros e outras que encontramos na vida:

estava sempre disposta, sempre a fim” (RIBEIRO, 1999, pp. 111-112). Outro exemplo de omissão de um adjetivo ocorre nesse exemplo:

[...] que devia lhe pôr chifres escrotos rotineiramente. Sim, não era feio, era até bonito, e Algo me disse de estalo que ali tinha ouro.
Thars gold in them thar hills! p. 147

[...] che doveva mettergli le corna per abitudine. Sì, non era brutto, era addirittura bello, e qualcosa mi disse d'intuito che ci sarebbe stato.
Thars gold in them thar hills! p. 127

No trecho acima é omitido o adjetivo *escroto*, que além de seu significado anatômico é um termo pejorativo e vulgar. Embora este tópico trate das omissões, vale a pena notar a falta da maiúscula na tradução de *algo* (*qualcosa*), a mudança do significado da locução *de estalo* e, além do mais, a omissão do termo *ouro* – ali colocado de propósito já que a citação em inglês menciona o metal precioso logo depois – traduzindo a expressão com uma locução italiana que teria o mesmo significado e registro de “topar”. Dessa forma a tradução literal da frase em italiano seria: “e algo me disse intuitivamente que ele ia topar”, mudando em certa medida o sentido da frase original.

Nos dois exemplos a seguir ocorre a omissão de dois advérbios.

[] são muito piores do que os alemães, que, quando botam qualquer coisa no juízo, ficam completamente despirocados e não respeitam regra nenhuma (p. 107).

[] sono molto peggio dei tedeschi, che, quando si mettono qualcosa in testa, diventano deliranti e non rispettano nessuna regola (p. 93).

[] os bicos tensamente enrijecidos [] (p. 77).

[] i capezzoli irrigiditi [] (p. 68).

No primeiro exemplo CLB está comparando ironicamente os americanos e os alemães, novamente durante a temporada que ela tinha passado na Califórnia. Ela está criticando o fato de os americanos serem muito ligados às regras, de uma forma até mais forte que os alemães. No segundo exemplo a

descrição se refere à própria narradora no dia em que ela finalmente consegue seduzir “definitivamente” o Professor José Luis.

Contudo, a questão das omissões faz-se mais interessante ao analisar as omissões de uma ou mais orações. O primeiro exemplo ocorre no contexto em que a narradora fala da forma do seu depoimento:

[] Henry James escreveu não sei onde que ler um romance é olhar pelo buraco da fechadura. Este depoimento não é um romance, nem enredo tem - se bem que os do próprio Henry James também mal tivessem, pensando bem -, mas é olhar pelo buraco da fechadura. Claro, minha vida não foi comum, [...] (p. 130).

[] Henry James ha scritto, non so dove, che leggere un romanzo è come guardare dal buco della serratura. Certo, la mia vita non è stata comune, [] (p. 113).

O período sublinhado no texto-fonte foi totalmente omitido. Nesse caso dificilmente se pode apontar para uma questão ideológica ligada à moralidade, talvez se possa dizer que, se excluirmos a possibilidade de um simples lapso, a afirmação contraditória feita pela narradora, a de que o relato em análise não é um romance, choque com as expectativas do leitor, então poderia se encaixar numa questão poetológica.

Os três exemplos abaixo também apresentam a omissão de uma parte consistente do texto:

Luta mais besta não pode haver, melhor seria que todo mundo fosse foder numa boa e deixasse de aporrinhar o juízo alheio. Mas parece que a humanidade acabará e isso não acontecerá (p. 102).

Non ci può essere lotta più stupida, sarebbe meglio che tutti fottessero alla grande e lasciassero perdere il giudizio altrui (p. 89).

Eu era linda de arrepiar, até hoje sou bonita, mas claro que não tenho o viço da juventude e sei que não tenho o mesmo olhar; depois dos quarenta, ninguém tem o mesmo olhar (p. 70).

Io ero bella da morire, sono bella ancora oggi, ma è chiaro che non ho la seduzione della gioventù e so che non ho lo stesso sguardo (p. 61).

Deus, Deus, Deus, eu acredito muito em Deus, acredito na Providência Divina, acredito mesmo (p. 87).

Dio, Dio, Dio, ci credo veramente (p. 76).

No primeiro e no terceiro caso, parece haver uma redução de repetições por questões estilísticas, enquanto no segundo exemplo há uma questão de percepção da idade, ligada a um fator cultural: provavelmente há uma diferente concepção de beleza nos dois contextos em análise, que muda dependendo da idade.

Os próximos exemplos, que também são os últimos, são material precioso no que se refere à questão ideológica e moral já que o contexto não se pode considerar “neutro”.

Quando falo nisso, fico um pouco – um pouco, não, muito – excitada e me arrependo por não tê-la perseguido o resto da vida. É claro que o negócio dela não era homem, era eu mesma. Podia não ser só eu mesma, mas eu fazia parte importante do negócio dela (p. 138).

Quando parlo di questo, un po' – un po', non molto – mi eccito e mi pento di non averla inseguita per il resto della mia vita. È chiaro che gli uomini non facevano per lei, io sì (p. 120).

Ela me chamou de meu amor, meu amor, minha tesão, minha dona, minha ídola, meu tudo, minha vida e, ai como eu a chupei, como chupei tudo dela, até que ela, falando as coisas mais sublimes que podem ser ouvidas, gozou como uma loba divina uivando [] (p. 138).

Mi disse amore mio, mi arrapi, mia signora, mia dea, mio tutto, fino a quando lei, dicendo le cose più sublimi che possano essere intese, godette come una lupa divina ululando [...] (p. 120).

O contexto em que se inserem os trechos acima é o das férias de CLB e Fernando em Porto Seguro, onde eles conheceram Marina, a aeromoça. No texto tem-se primeiramente a impressão que ela é apenas uma entre as muitas aventuras sexuais da protagonista, mas no final ela deixa entender que há algo mais, que ela se arrependeu de não ter passado mais tempo com ela, de não tê-la “perseguido o resto da vida”. Mais adiante, dentro do texto-fonte, CLB declara mentir sobre muitas coisas, mas o fato de comparar Marina com o irmão Rodolfo, o amor da vida dela, sugere que realmente o caso com a aeromoça foi mais do que uma aventura. O que mais interessa nesta análise é que nessa mesma página há duas omissões de uma parte do texto: no primeiro exemplo a frase omitida tem a ver com o fato de Marina ter afirmado

muitas vezes que ela só gostava de homens, no segundo exemplo a frase omitida descreve uma parte do ato sexual entre elas. Outro fato importante a ser notado é a mudança de significado de “um pouco, não, muito”, em que o *não* nega a primeira afirmação e confirma a que segue; desta forma CLB conta que ao lembrar de Marina ela se excitava *muito*: no texto-alvo a tradução “un po’, non molto” confirma a primeira afirmação, como se no texto-fonte não houvesse a segunda vírgula após a negação. No segundo exemplo falta uma repetição e é apagada completamente a parte do ato sexual. A redução da repetição, como já se notou em exemplos anteriores, parece ser uma constante no processo tradutório, e pode se relacionar a uma tentativa de normalização estilística por parte da tradutora. No que se refere ao outro segmento eliminado, não se pode excluir a questão ideológica, já que é apagado um conteúdo homoerótico explícito.

Como mencionado no começo deste tópico, foram citadas todas as omissões presentes no texto-alvo, e, embora não haja provas suficientes para afirmar que a omissão ocorre em contextos específicos, pode-se afirmar que há uma manipulação do texto-fonte. De fato, como apontado na fundamentação teórica, “em qualquer nível do processo de tradução, [...] se as considerações linguísticas entrarem em conflito com considerações de natureza ideológica e/ou poetológica, essas últimas tendem a prevalecer” (LEFEVERE, 1992, p. 39). Nesse caso, algumas omissões ocorrem por questões de normalização estilística, que podem ser relacionadas à poética dominante; porém, outras omissões surgem em contextos eróticos ou ligados à questão delicada da percepção da idade. Dessa forma é oportuno apontar para uma intervenção de natureza ideológica, ligada à moralidade.

III.2.6 Expressões idiomáticas

Para definir as expressões idiomáticas será utilizado o trabalho de Claudia Maria Xatara, pesquisadora especializada em tradução e expressões

idiomáticas e autora de estudos e dicionários de idiomatismos culturais⁴⁷ entre as línguas portuguesa e francesa. Para Xatara a expressão idiomática “é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural” (XATARA, 1998, p. 170). No que se refere às estratégias de tradução será utilizado o trabalho de Stella Ester Ortweiler (1988); a estudiosa propõe seis estratégias:

1. manter a expressão na forma original;
2. manter a expressão na forma original acrescida de nota explicativa;
3. traduzir literalmente;
4. traduzir literalmente, acrescentando nota explicativa;
5. explicitar a expressão no texto;
6. empregar um equivalente pragmático, que mantenha uma certa carga cultural.

No presente tópico serão analisadas todas as expressões idiomáticas encontradas no texto-fonte e suas reescritas no texto-alvo, que foram quatorze. Em apenas dois casos as expressões são traduzidas literalmente, nos doze casos restantes o idiomatismo é explicitado. O que chama a atenção é o fato de quase a metade das explicitações serem equivocadas.

Os primeiros exemplos apresentam os casos em que as expressões que foram traduzidas literalmente:

[] bateu na porta da casa onde eu já estava esperando, subindo pelas paredes de tanta ansiedade [] (p. 75).

[] bussò alla porta della casa in cui lo stavo aspettando, arrampicandomi sulle pareti dall'ansia [] (p. 66).

[] um perfeito *non sequitur*, nada a ver o cu com as calças, alemão só entende de alemão [] (p. 143).

[] un perfetto *non sequitur*, il culo non ha niente a che vedere coi pantaloni, il tedesco capisce solo il tedesco [] (p. 124)

⁴⁷ As locuções “expressão idiomática” e “idiomatismo” serão utilizadas como sinônimos neste tópico.

A primeira expressão idiomática é “subir pelas paredes”; a segunda é uma variação da expressão normalmente utilizada na forma interrogativa “o que tem a ver o cu com as calças?”, e ambas são traduzidas literalmente. No primeiro caso o significado é geralmente ligado ao estar nervoso, mas também possui uma alusão sexual ao fato de estar muito excitado sexualmente, que se perde na tradução. No segundo caso a tradução literal é facilmente interpretável segundo o significado original.

Os próximos seis exemplos, seguidos de breve comentário sobre o respectivo significado, são os que foram traduzidos através de uma explicitação correta da expressão.

Quem puser a carapuça pode ter certeza de que está bem posta (p. 20).

Chi si prende la disapprovazione può star certo che è veramente mirata (p. 19).

Zé Luis ali dando sopa, e ninguém à altura de aproveitar [] (p. 61).

Zé Luis, lì, disponibile, e nessuno all'altezza di approfittarne [] (p. 54.)

[] dessas mulheres sem queixo que comparecem a toda reunião reivindicatória e fazem colocações – sempre houve gente fazendo colocações [] (p. 62).

[] di quelle donne senza mento che compaiono in tutte le riunioni di rivendicazione e fanno discorsi – c'è sempre stata gente che fa discorsi [] (p. 55).

[] dar murro em ponta de faca [] (p. 63).

[] rischiare troppo [] (p. 56).

Gostosíssima, [] enfim, como se diz na ilha, um burro cuma mulé mesmo (p. 103-104).

Bonissima, [] insomma, come si dice, un gran pezzo di gnocca (p. 90).

[] enchendo a cara [] (p. 136).

[] ubriaco [] (p. 118).

Quanto ao primeiro exemplo, na expressão idiomática em causa normalmente utilizam-se os verbos *vestir* ou *enfiar*, em vez de *pôr*, mas o significado é o mesmo: assumir uma crítica ou um comentário que é dirigido a outrem ou é dirigido a um grupo, e naquele contexto serve exatamente para a pessoa que “vestir a carapuça”. O idiomatismo *dar sopa*, referido ao Professor José Luis, refere-se ao fato de ele ser fácil de obter, mas ninguém tentava tomar a iniciativa. A expressão *fazer colocações* significa *afirmar* ou *opinar* e a explicitação em italiano é equivalente ao idiomatismo em português. No caso de *dar um murro em ponta de faca*, que significa empreender uma tarefa muito complicada e de alto risco, a narradora quer mesmo dizer que não tem tempo para perder no empreendimento de algo que não iria funcionar e que seria arriscado. O quarto exemplo – *um burro duma mulé*, ou seja, “um burro de uma mulher” – é interessante pois está escrito assim como seria pronunciado. Nesse caso, além da explicitação que mantém o registro informal do texto-fonte, vale a pena notar a omissão da especificação “na ilha” que se refere à ilha de Itaparica. No último exemplo, a expressão “encher a cara”, que significa embebedar-se, é explicitada através do adjetivo *ubriaco*, ou seja, “bêbado”.

As outras explicitações modificam o significado da expressão idiomática original:

Não dou ousadia a contemporâneas, talvez Ava Gardner (p. 37).

Non oso compararmi alle contemporanee, forse Ava Gardner (p. 33.)

[] só para deixá-lo de orelha em pé [] (p. 63.)

[] solo per lasciarlo di stucco [] (p. 56).

[] chove-não-molha [] (p. 71).

[] stillicidio [] (p. 63).

Logo já tinha pó de dar de pau no Rio [] (p. 127).

Molto presto avevamo già la polvere per spassarcela a Rio [] (p. 110)

Ela tomou umas batidinhas e acabou confessando que já estava ficando meio dura [] (p. 133).

Bevve un po' di *batidas* e finì per confessare che si stava già sentendo mezzo arrapata [] (p. 116).

Eu creio que posso me considerar sacerdotisa de Afrodite, tenho prestígio com ela [] (p. 148)

Credo di potermi considerare sacerdotessa di Afrodite, la ammiro [] (p. 128).

No contexto da primeira expressão, *não dar ousadia*, CLB está se descrevendo como uma mulher muito bonita, atraente, e se compara com várias atrizes da sua época. O que ela quer dizer é exatamente o contrário do que foi escrito no texto-alvo, que literalmente se traduz “não ousou me comparar a contemporâneas”, pois ela ousa se comparar a todas, menos a Ava Gardner. O segundo idiomatismo, *de orelha em pé*, significa “desconfiado, cauteloso”: nesse contexto de campanha de sedução de seu professor, CLB está se comportando de forma recatada, mas “com umas certas exceções repentinas e fugazes” (RIBEIRO, 1999, p. 63) para deixar José Luis desconfiado e atrair a sua atenção. A explicitação em italiano, *di stucco*, significa “boquiaberto, pasmado”. A terceira expressão, *chove não molha*, expressa uma situação indefinida, de indecisão, que permanece igual sem evoluir nem regredir, enquanto a explicitação em italiano, além de ter um registro muito formal, descreve uma situação repetitiva, insistente, entediante, que causa incômodo. A expressão *de dar de pau* expressa o fato de ter algo em grande quantidade, então nesse contexto a narradora quer dizer que havia muita cocaína no Rio de Janeiro naquela época. A tradução para o italiano refere-se, em vez disso, ao fato de ter cocaína para “fazer festa, se divertir”. A expressão *ficar duro* refere-se a Marina, a aeromoça, e de fato pode haver várias interpretações: o adjetivo *duro* pode querer dizer “sem dinheiro”, “bêbado”, ou também “sexualmente excitado”, mas essa última acepção refere-se normalmente a homens. Em italiano a tradução aponta para o terceiro sentido. No contexto descrito acima, contudo, Marina está bebendo: isso deixaria entender que ela está ficando alterada por causa do álcool. Porém, logo depois, CLB e Fernando oferecem “casa, comida e roupa lavada”, fato que sugere que ela esteja ficando sem

recursos financeiros para poder permanecer em Porto Seguro. Dessa forma, a conotação sexual é a que menos faz sentido. A última expressão, *ter prestígio com*, é traduzida utilizando o equivalente do verbo *admirar*: a frase do texto-alvo significaria literalmente “eu a admiro muito”. Porém, o significado da locução tem mais a ver com *ter intimidade* ou conhecer bem e ser respeitado muito pela pessoa de que se está falando.

A partir da análise de todas as ocorrências de expressões idiomáticas, e levando-se em conta as estratégias de tradução, pode-se sugerir que não houve interesse por tentar traduzir de forma mais adequada, para aproximar o leitor italiano da expressão cultural brasileira (e baiana). Este é mais um tópico que parece confirmar a tendência a produzir um texto segundo o conceito de aceitabilidade de Toury, ou seja, mais próximo do público-leitor do sistema receptor.

III.2.7 Referências culturais

Neste tópico enfrenta-se a questão cultural através da apresentação das notas explicativas presentes no texto e da exposição de exemplos de termos ou expressões culturais ou regionais.

As notas explicativas dentro do texto-alvo são treze. Duas explicitam períodos históricos, a primeira, após “Estado Novo” (RIBEIRO, 2011, p. 15), em que se anota o ano de 1930, e a segunda após “Redentora” (RIBEIRO, 2001, p. 106), que explica que essa palavra se refere ao golpe militar de 1964. As seis notas nas páginas 78 e 79 do texto-alvo traduzem algumas palavras deixadas em português, pois a narradora está criticando a pronúncia afetada e pretensiosa de algumas pessoas. Seguem os textos:

Umaúm, dizem eles, e não apenas nasalando o som do u, em “um-a-um”. Se fosse assim, “um alho” era a mesma coisa que “um malho”, “um olho”, “um molho”, e a língua ficaria inviável (p. 90).

Umaúm, dicono, e nasalizzano appena il suono della u, in “um-a-um”*. Se fosse così, “um alho”* sarebbe la stessa cosa di “um

malho”*, “um olho”*, “um molho”*, e la lingua diventerebbe impossibile (pp. 78-79, grifos nossos⁴⁸).

Os asteriscos indicam as notas, em que Cinzia Buffa traduziu as palavras listadas. Outra nota aparece após a tradução literal *lanciaprofumo*, para dar a seguinte definição: “*Lança-perfume* no original, recipiente cilíndrico que contém cloreto de etila perfumado sob pressão que é borrifado, sobretudo durante o carnaval” (RIBEIRO, 2011, p. 91)⁴⁹. Note-se que o lança-perfume é considerado uma droga, e isso não é especificado na nota explicativa. Outra nota esclarece o significado de *cariocas*: “Naturais e habitantes do Rio de Janeiro” (RIBEIRO, 2011, p. 109)⁵⁰. A próxima nota, por sua vez, elucida o jogo de palavras presente na seguinte frase:

Primeiro caso que me vem: Marina, a comissária de bordo. Prefiro muito dizer “aeromoça”, mas parece que agora elas se ofendem quando são chamadas de aeromoças, deve ser porque a cada dia ficam mais aerovelhas (p. 133).

Primo caso che mi viene in mente: Marina, l'assistente di volo. Io preferisco dire “hostess”*, ma sembra che adesso si offendano quando vengono chiamate così, forse perché diventano ogni giorno più “aerovecchie” (p. 115-116).

Cinzia Buffa traduz *aeromoça* e explica o jogo de palavras entre *aeromoça* e *aerovelha*, traduzindo literalmente os dois termos através de neologismos. A penúltima nota especifica que a exortação “*Parla!*” (RIBEIRO, 1999, p. 149) se encontra em italiano no texto-fonte, já que CLB está imaginando que Paulo Henrique, a última conquista dela, tenha sido projetado por um designer milanês. E finalmente, a última nota explica brevemente o que é o candomblé: “Religião brasileira importada da África” (RIBEIRO, 2011, p. 140)⁵¹.

⁴⁸ Os asteriscos são colocados neste tópico no lugar das notas do texto-alvo.

⁴⁹ Em italiano: “*Lança-perfume* nell’originale, recipiente cilindrico contenente cloruro di etile profumato sotto pressione che viene spruzzato, soprattutto durante il carnevale”.

⁵⁰ Em italiano: “Nativi e abitanti di Rio de Janeiro”.

⁵¹ Em italiano: “Religione brasiliana importata dall’Africa”.

Registam-se ainda casos de termos ou expressões que possuem uma carga cultural não traduzível e que requerem um comportamento especial por parte do tradutor:

[...] algumas passam no texto da tradução de forma não mudada (trascrevem-se), outras podem conservar apenas parcialmente suas estruturas morfológicas ou fonéticas na tradução, outras ainda tem de ser substituídas às vezes com unidades lexicais com um valor de aspecto completamente diferente ou até “compostas”. Dentre essas palavras encontram-se denominações de elementos da vida quotidiana, da história, da cultura etc. de um dado povo, país, lugar que não existem em outros povos, em outros países e lugares. Essas mesmas palavras na teoria da tradução receberam o nome de “*realia*” (VLAHOV e FIORIN apud OSIMO, 2002, p. 207).

Dessa forma, seria oportuno, no texto-alvo, optar pela transcrição total ou parcial do termo, pelo decalque, pela tradução descritiva ou aproximativa, pela apropriação do *realia* ou também pela inserção de uma nota explicativa.

O primeiro caso é o da tradução do substantivo *carapinha*, que diz respeito ao tipo de cabelo muito crespo e denso, comum em pessoas afrodescendentes. Não há um termo equivalente na língua de chegada, portanto na tradução para o italiano o termo foi generalizado utilizando o equivalente de *cabelos*. Há também o caso do substantivo plural *siris*, que pode ser definido como um *realia* ligado ao cotidiano e que é traduzido por *crostacei* (*crustáceos* em português).

Outro exemplo é o de um *realia* mitológico, que faz referência a uma entidade do panteão do candomblé, o *trickster* Exu.

Quando o peguei, peguei uma forcinha da Natureza, um espírito silvestre, um exuzinho inocente e sôfrego, [...] (p. 148).

Quando lo presi, presi una piccola forza della natura, uno spirito silvestre, un piccolo satiro innocente e insofferente, [...] (p. 129).

Nesse caso a tradutora optou pela “europeização” da figura de Exu, transformando a divindade afro-brasileira na figura mitológica clássica do *satiro*. O sátiro, uma criatura que tem um semblante parcialmente humano e parcialmente de cabra, é uma personificação da vida da natureza e entre suas características há a agressividade, a lascívia e a sensualidade. Levando-se em

conta as características mencionadas, o sátiro pode ser um equivalente europeu da figura de Exu, porém a referência cultural, mesmo aquela ligada ao imaginário italiano sobre o Brasil, se perde completamente⁵².

Outro caso interessante é o da tradução de *tourada*, que é reescrita empregando a transcrição do equivalente em espanhol, presumivelmente pelo fato que o leitor italiano dificilmente conhece a *tourada*, mas certamente já ouviu falar das *corridas* espanholas.

É como tourada. Eu sei que há toda uma beleza entranhada nas touradas, toda uma cultura, toda uma mitologia, todo um conjunto de valores, não sou hostil aos aficionados, mas não gosto de tourada (p. 82).

È come la corrida. So che c'è tutta una bellezza intrinseca nelle corridas, tutta una cultura, tutta una mitologia, tutto un insieme di valori, non sono ostile agli aficionados, ma non amo la corrida (p. 71).

Há outra referência a um termo espanhol: *aficionados* em português, assim como em italiano, significa fã no sentido geral, mas tem também a conotação mais específica de apreciador das *touradas*. Outro termo ligado ao contexto cultural regional, que diz respeito ao futebol, é o do próximo exemplo:

Fui criada para odiar o Bahia e odeio o Bahia, mas, quando ele está jogando fora de lá, eu torço por ele, é ridículo (p. 126).

Sono stata cresciuta con l'odio per il baiano e odio il baiano, ma quando gioca fuori casa, io faccio il tifo per lui, è ridicolo (p. 110).

No texto-alvo o *Bahia* é traduzido *il baiano*, adjetivo substantivado que se refere ao povo baiano, enquanto no texto-fonte o *Bahia* é um dos dois times de futebol mais famosos do estado, o outro é o *Vitória*. O que não está escrito na história dos times baianos, mas que é reconhecido pelo povo, é que a rivalidade entre os dois times tem também a ver com a questão cultural e histórica de diferença de classes sociais, já que o Bahia é geralmente o time

⁵² Lembre-se que a figura de Exu aparece muitas vezes nos romances de Jorge Amado. Além disso, o seu símbolo aparece na primeira página impressa das edições brasileiras dos romances, e ele foi escolhido pelo autor como guardião da sua Fundação Casa, em Salvador. Por essas razões é provável que o leitor italiano acostumado à leitura de obras brasileiras mais populares na Itália, ou seja, as de Jorge Amado, reconheça essa entidade.

preferido pelas classes menos abastadas. Isso faz muito sentido no caso de CLB, pois ela é oriunda de uma família da alta burguesia soteropolitana.

As duas referências que seguem têm mais a ver com o contexto regional e linguístico: o primeiro é o caso do substantivo *ilha*, que ocorre duas vezes ao longo do texto-fonte, e que é acompanhado uma vez pela preposição *de* e outra pela preposição *em*. Na capital baiana, a cidade de Salvador, quando se fala *da ilha* sempre se faz referência à ilha de Itaparica, a maior da Bahia de Todos os Santos e terra de origem do autor do romance. No caso analisado em III.2.6 a referência é omitida, enquanto no seguinte caso ela é traduzida literalmente e, conseqüentemente, generalizada:

[] é o instinto pavelso, como explicava uma negra lá da ilha, que ficava apreciando siris morrerem em fogo lento, xingando-os baixinho (p. 79).

[] è l'istinto *pe/velso*, come spiegava una donna nera là, nell'isola, mentre guardava i crostacei che morivano a fuoco lento, insultandoli a bassa voce (p. 70).

No trecho acima, além da referência cultural à ilha, há a manutenção do adjetivo *perverso* com a grafia *pe/velso*, que reproduz a pronúncia da mulher, e a tradução de *siris*, mencionado acima.

O último exemplo é uma referência linguística, ligada à diferença entre o português brasileiro e europeu, numa das experiências da protagonista com os marinheiros que atracavam no porto de Bahia, caso em que CLB imita ironicamente o sotaque lisboeta:

[] no momento culminante, ele urrava “não t'acanhas, não t'acanhas!”, e meu ponto G acionava o disjuntor no ato, eu entrava em crises de riso [] (p. 42).

[] nel momento culminante, lui ululava “non ti vergognare, non ti vergognare”, e il mio punto G azionava il disgiuntore all'istante, venivo presa da una crisi di riso [] (p. 38).

Neste exemplo é fácil para um leitor lusófono entender que a protagonista está ironicamente parodiando o sotaque de Lisboa, e que a crise de riso deriva diretamente do fato que, para ela, aquela pronúncia é hilária. No

texto-alvo, com o apagamento dos traços fonéticos originais e a falta de uma nota explicativa, perde-se também a ironia da cena.

Em suma, a partir dos casos citados acima, pode-se afirmar que houve uma tendência a apagar certos traços culturais, já que as notas são funcionais maiormente para questões linguísticas, e os outros casos revelam uma tendência a não esclarecer as questões culturais. Isso, na verdade, pode depender de fatores internos, ou seja, da uma escolha pessoal do tradutor, ou de fatores externos, como por exemplo uma determinada política da editora, prendendo-se, portanto, a fatores de patronagem.

III.2.8 Referências à sexualidade e outros tabus

Neste tópico serão analisados os termos que se referem à sexualidade e ao tabu das drogas. As experiências narradas em *A casa dos budas ditosos*, contadas pela transgressiva sexagenária CLB, ultrapassam todos os limites do bom costume, sem se preocupar com uma eventual censura ou com a sensibilidade de quem quer que seja. O discurso da narradora é transgressor, irônico e muito provocador, por isso a grande maioria das vezes os termos utilizados no texto-fonte são tabuísmos, ou termos de registro vulgar ou coloquial.

No texto-alvo notou-se mais uma vez a tentativa de elevar o registro, por mais que isso tenha sido complicado já que o palavreado chulo faz parte do projeto do autor. De forma geral, antes de analisar os casos específicos, podemos reconhecer que na tradução italiana há uma tendência a utilizar termos chulos, mas pouco utilizados ou já obsoletos, ou a eufemizar. Porém, o que mais chama a atenção é que em determinados contextos há uma tendência contrária e contraditória, ou seja, uma tendência a explicitar utilizando palavras mais vulgares. Já foi apontada uma propensão geral para mudança de estilo entre o texto-fonte e o texto-alvo em análise, mas é oportuno considerar também a possibilidade de manipulação a nível ideológico.

Pensou-se em analisar primeiramente alguns casos que ocorrem em contextos próximos a atos sexuais, mas que não apresentam palavras muito utilizadas no resto do texto. Em segundo lugar, será proposta uma lista de termos que foram amplamente empregados no texto-fonte para observar como a tradução mudou segundo o contexto.

No primeiro caso a ser apresentado pode se observar um processo de eufemização ou manipulação semântica na tradução:

Se ele quisesse aquilo, ia procurar uma vagabunda na rua, não sua própria mulher (p. 60).

Se avesse voluto quello, sarebbe andato alla ricerca di una vagabonda per la strada, non di una moglie (p. 53).

Neste exemplo, CLB está contando a história de um casal, elogiado por todas as pessoas pois os dois pareciam muito apaixonados, que de repente terminou e ninguém nunca soube – e muitos menos entendeu – o porquê. A narradora reencontra a mulher protagonista dessa história e finalmente desvela o mistério: antes do casamento, num momento de paixão entre os dois, ela se atreveu a praticar a felação. O então noivo, escandalizado, respondeu com a frase citada acima, sugerindo que aquele ato era coisa de mulher licenciosa e não de esposa de boa família. O termo *vagabunda* tem uma conotação pejorativa e é utilizado como injúria; em italiano foi traduzido literalmente, o que apaga completamente sua conotação pejorativa, já que em italiano o substantivo *vagabonda* indica uma pessoa que vagueia, ou que não tem uma habitação fixa (pode ser um sinônimo de “morador de rua”), mas também pode-se dizer de pessoa que ama viajar e não mora por muito tempo no mesmo lugar.

Outro exemplo de eufemização é o do adjetivo *tarada*, referido a Norma Lúcia, grande amiga e “ídola” de CLB: no texto a protagonista, ao apresentar a amiga, afirma que Norma Lúcia é muito mais tarada do que ela (RIBEIRO, 1999, p. 34). O adjetivo *tarado*, traduzido literalmente em italiano, tem o mesmo significado original, ligado à loucura, ou a interesse exagerado por algo, mas em português possui geralmente uma conotação sexual. O último exemplo ocorre no contexto californiano, em que CLB tinha conseguido convencer até

padre e freiras a se unirem às suas aventuras. No trecho que segue ela está descrevendo uma freira, Sister Grace:

[] uma freira, prima de Mike e portadora de uma cara de santarrona exemplar, mas que depois se revelou uma dessas freiras medievais de coleções fesceninas francesas de antigamente [] p. 107

[] una suora, cugina di Mike e portatrice di una faccia da santerellina esemplare, ma che si rivelò successivamente una di quelle storie medievali delle collezioni fescennine francesi di una volta [] p. 94

Nesse caso a eufemização se produz através da mudança do sujeito: se em português se está descrevendo *uma dessas freiras medievais*, em italiano a *freira* se torna *história*; dessa forma, tem-se a impressão de que o contexto em geral é que se aproxima dos versos fesceninos licenciosos, não apenas a freira.

Os próximos exemplos, por seu lado, mostram a tendência contraditória à explicitação.

[] todo bom homem sabe que, no ramerrão satisfatório, basta ele se encaixar e ficar indo e vindo em movimentos suaves [] (p. 155).

[] quando tutti gli uomini sanno che, nella scopata soddisfacente, basta che entri bene e che vada e venga com movimenti soavi [] (p. 135).

[] que coisa mais lindamente atávica, é bom ser bicho (p. 156).

[] una cosa così magnificamente atavica, che bello essere cazzo (p. 136).

Esses dois exemplos mostram casos em que a palavra utilizada no texto-fonte não é tão chula ou com referência explicitamente sexual, e no texto-alvo a mesma é traduzida de forma mais vulgar. No primeiro exemplo, o substantivo *ramerrão* é explicitado através do substantivo *scopata*: de fato, na língua de partida o termo não é um tabuísmo, mas dentro do contexto se entende que ele se refere ao ato sexual. No segundo exemplo também ocorre uma explicitação: CLB está imaginando ser um homem e ela explica que inveja o fato de o líquido derramar do órgão sexual masculino: *ser bicho* nesse

contexto é presumivelmente referido ao fato de ser animal, já que ela aponta para a característica *atávica*, ancestral, do ato. Em italiano o termo utilizado para traduzir *bicho*, é uma forma vulgar, e certamente a mais utilizada na linguagem chula, de definir o pênis.

Quanto aos termos mais ou menos chulos que foram amplamente utilizados no texto-fonte, incluem-se partes do corpo, verbos que indicam atos sexuais, apelativos para homossexuais e palavras derivadas destes termos. Em geral, observa-se uma tendência a utilizar quase sempre as mesmas palavras em italiano, normalmente palavras informais às vezes obsoletas, ou facilmente substituíveis com termos mais vulgares ou mais utilizados no linguajar chulo.

Os primeiros termos a serem analisados serão os que indicam órgãos sexuais; os que mais aparecem são *pau* e *pica*. O órgão sexual feminino aparece apenas duas vezes e foi utilizada uma palavra chula em português e seu equivalente em italiano, daí não há observações a serem feitas.

No que se refere ao órgão sexual masculino, ele só é mencionado no texto-fonte através de palavras vulgares. Isso também acontece no texto-alvo, mas com algumas variações. Seguem-se alguns exemplos:

[] aquela pica grossa e macia [] (p. 78)

[] quella lancia grossa e liscia [] (p. 69)

A mesma coisa é pau mole. [] o pau maior é mais vistoso e preferido (p. 99).

La stessa cosa dicasi per l'uccello floscio. [] l'uccello maggiore è più vistoso e preferito (p. 86).

[] mas ele me emprestava um nome masculino e quase sempre me pedia para usar uns dildos especiais, umas picas de borracha deste tamanho [] (p. 112).

[] ma lui mi chiamava con un nome maschile e mi chiedeva quasi sempre di usare dei gingilli speciali, dei piselli di gomma enormi [] (p. 98).

No feliz dizer de Marilyn Monroe, segundo eu li em alguma revista de fofoca, chupei muita pica, mas consegui muitos papéis (p. 119).

Per dirla bene, come Marilyn Monroe, secondo quanto ho letto su qualche rivista di gossip, ho succhiato molti cazzi, ma ho ottenuto molti ruoli (p. 104).

O pau do cachorro [] (p. 129).

Il cazzo del cane [] (p. 111).

Além desses exemplos, no resto do texto-alvo pode-se afirmar que há uma preferência pelo uso do termo *uccello* para traduzir *pau*. Este é menos vulgar que o outro (*cazzo*), utilizado normalmente como palavrão em italiano. A hipótese que se pode avançar sobre a variação da tradução talvez seja a perspectiva da tradutora acerca do nível de vulgaridade do contexto narrativo. Por exemplo, no primeiro caso CLB narra o dia em que foi deflorada: ela sempre imaginou esse momento como algo poético e bem definido, já que ela queria recriar uma cena que ela tinha lido num livro. De fato, o termo italiano utilizado significa *lança* e é uma forma metafórica de definir o órgão sexual masculino. No segundo exemplo, CLB está expressando sua opinião sobre formas e dimensões do órgão, como se fosse uma palestrante ditando regras, e sem descrever os próprios atos sexuais. Já o terceiro exemplo, em que a protagonista fala do padre homossexual que participava dos bacanais da época em que ela morava na Califórnia, apresenta dois eufemismos: o primeiro refere-se a *dildo*, palavra de origem inglesa que indica um objeto utilizado para a estimulação sexual, que é eufemizado através do substantivo *gingillo*, termo jocoso para definir um objeto de escassa utilidade, um brinquedo. O termo que indica o órgão em si é traduzido por *pisello* (literalmente *ervilha*), palavra que em italiano se refere ao pênis: é um termo informal, mas não se considera vulgar. Nos dois casos finais são utilizados os termos mais vulgares: no caso da citação de Marilyn Monroe, CLB está explicando que durante a temporada de estudos nos Estados Unidos ela não teve nenhuma dificuldade acadêmica, já que todas as notas dela dependeram de seu relacionamento sexual com os professores e da compra dos trabalhos acadêmicos. No último caso CLB está falando de zoofilia, certamente um assunto tabu, daí talvez a utilização do termo mais vulgar.

Além das partes do corpo, há referências ao ato sexual em si, através da utilização de três verbos em especial: *transar*, utilizado comumente para indicar o ato, *trepar* e *foder*, que pertencem já a um tipo linguagem mais chulo. O que é mais interessante notar no texto-fonte é que os três verbos, apesar de terem um nível de vulgaridade diferente, são traduzidos como se fossem perfeitamente sinônimos e costumam ser traduzidos de forma diferente segundo os contextos, assim como nos casos citados acima.

Primeiramente, portanto, serão analisados alguns exemplos em que o verbo *transar* foi traduzido *scopare*.

O ideal é que todo mundo nesse grupo se transe [] (p. 114).

L'ideale è che tutti nel gruppo si scopino [...] (p. 99).

[] me contaram que transaram com mulheres [] (p. 118).

[] mi hanno raccontato di aver scopato con donne [] (p. 103).

Esses dois exemplos se inserem no contexto da temporada californiana da protagonista: no primeiro ela está dando seus conselhos para uma “boa” orgia e no segundo ela está expondo uma experiência de Fernando, que tem a ver com mulheres exibicionistas.

[] nunca consegui nem pensar em transar com ele (p. 127).

[] non sono mai riuscita neanche a pensare di scopare con lui (p. 111).

[] nunca conseguiu transar com pó (p. 129).

[] non è mai riuscito a scopare con la coca (p. 112).

Os dois exemplos acima estão relacionados com o período em que a protagonista e Fernando se mudaram para o Rio de Janeiro: várias vezes nessa parte se faz referência ao fato de eles utilizarem drogas. No primeiro exemplo CLB está contando a história de um “malandro” (RIBEIRO, 1999, p. 127) que vinha da favela para a casa deles a fim de levar cocaína. No segundo exemplo a protagonista está se referindo a Fernando, que nunca conseguiu ter

relações sexuais após ter feito uso de cocaína, e em seguida ela explica que isso era um problema para eles.

Eis outro exemplo:

[] porque ele acha ótimo que você transe com outra mulher, mas não admite para ele nenhuma forma de relacionamento com outro homem [] (p. 157).

[] perché a lui piace molto che tu scopi con un'altra donna, ma non ammette per se stesso nessuna forma di relazione con un altro uomo [] (p. 136).

Nesse exemplo, o último em que *transar* é traduzido de maneira mais informal e chula, a protagonista está reclamando do fato de as mulheres heterossexuais terem mais tendências a se tornarem bissexuais, enquanto os homens heterossexuais não aceitam se envolver com outro homem.

Nos próximos exemplos, ao contrário dos anteriores, há uma tendência a utilizar expressões menos chulas ou a eufemizar totalmente o próprio significado do verbo.

[] transávamos praticamente todas as vezes em que nos víamos (p. 107)

[] ci facevamo praticamente tutte le volte che ci vedevamo (p. 94).

No exemplo acima CLB está contando a sua experiência com Sister Grace, a freira conhecida em Los Angeles. Nesse caso há uma referência sexual, mas não através da utilização de um termo vulgar.

E aprendemos a transar, a curtir tudo (p. 54).

E abbiamo imparato ad arrangiarci, ad apprezzare tutto (p. 48).

[] eu posso botar o tempero da paixão em qualquer transa, sem culpa, sem apreensões ridículas (p. 153).

[] posso mettere il condimento della passione in qualsiasi rapporto, senza colpa, senza apprensioni ridicole (p. 132).

[] nesse ponto as mulheres se beneficiaram do machismo que mitificou as transas entre mulheres e lhes conferiu um status estético fajuto, muito superior ao do homossexualismo masculino (p. 160).

[] su questo punto le donne hanno beneficiato del machismo che ha mitizzato le relazioni tra donne e gli ha conferito uno status estetico, molto più trascurabile rispetto all'omosessualità maschile (p. 139).

Nos casos acima há uma eufemização do verbo *transar* ou do substantivo derivado: no primeiro exemplo ele adquire o significado de *virar-se*: literalmente “aprendemos a nos virar”, o que pode atribuir um valor diferente ao ato homossexual descrito. No segundo e terceiro exemplo utilizam-se dois substantivos que significam respectivamente *relacionamento* e *relação*, sendo que em italiano pode indicar o ato sexual se associado ao adjetivo *sessuale*, o que aqui evidentemente não ocorre. Além disso, no terceiro exemplo há um desvio semântico do adjetivo *superior*, traduzido por *più trascurabile*: se no texto-fonte se afirma que o status estético do ato sexual entre mulheres é superior ao mesmo ato entre homens, no texto-alvo o significado é o contrário.

No que se refere ao verbo *trepar*, é interessante notar que é eufemizado em contextos tabu, como o da zoofilia.

[] vi muitos jegues treparando [] (p. 127).

[] avevo visto molti cavalli che si accoppiavano [] (p. 111).

Embora CLB não participe da cena, ela afirma sentir-se excitada observando vários animais se relacionando sexualmente. Falando de animais, é oportuno citar outra eufemização, no caso da expressão “no cio”, referido ao estado de maior fertilidade das fêmeas dos animais e, por conseguinte, às alusões sexuais entre pessoas. Segue o exemplo:

[] hipopótamos no cio [] (p. 36).

[] ippopotami nel fiume [] (p. 32).

No exemplo acima os *hipopótamos* são os homens da Rua Chile, caótica área da capital baiana, que ficavam olhando para ela e Norma Lúcia pronunciando comentários vulgares. Em italiano a expressão é traduzida *nel fiume*, ou seja, “no rio”. Provavelmente, o desvio ocorreu por uma simples questão de distração, pois o contexto e a frase não são tão explícitas a ponto

de ter que manipulá-las ideologicamente, utilizando termos menos vulgares. De fato, durante a análise da tradução, a expressão apareceu novamente e foi traduzida através de uma forma com significado equivalente:

[] eu fazendo a minha melhor cara de corça no cio alcançada pelo macho [] (p. 77).

[] io facevo la mia migliore faccia da capriola in calore raggiunta dal maschio [] (p. 67).

Aqui a expressão italiana *in calore* é, de fato, a locução utilizada para indicar o estado de cio das fêmeas dos animais.

Além desses casos específicos, há uma tendência geral a eufemizar as referências sexuais, ou a utilizar formas mais formais ou elegantes de definir alguns atos, objetos ou características. Um exemplo significativo pode ser a tradução de *sacanagem*, que pode indicar uma brincadeira, mas que também possui uma alusão à sexualidade; o termo não é vulgar, mas também não é formal. Trata-se de um termo que não tem um equivalente preciso em italiano e, durante o processo de reescrita, esse termo adquire muitas vezes uma conotação mais formal, traduzindo-se *libertinaggio*, *libidine* ou *sconcezza*, termos que literalmente significam: *libertinagem*, *libidinagem* e *indecência*. Porém, há também outros casos em que a tendência é contrária, ou seja, tende-se a explicitar o termo traduzindo-o como se fosse um sinônimo de *sexo*. Outro exemplo é a tradução de *camisinha*, termo comum para indicar o preservativo, mencionada pela primeira vez no texto-fonte no trecho seguinte:

Usava-se camisa-de-vênus, mas os próprios homens tinham vergonha de comprar camisinha nas farmácias [] (p. 51).

Si usava il quanto-di-Venere ma gli stessi uomini si vergognavano a comprare i guanti nelle farmacie [] (p. 46).

Os termos *camisa-de-Vênus* e *quanto-di-Venere* indicam o primeiro nome dado a esse método anticoncepcional. Em português brasileiro o diminutivo *camisinha*, derivado do termo histórico *camisa*, ficou na linguagem informal e é atualmente muito utilizado. Isso não acontece em italiano com o substantivo *quanto* (literalmente *luva*), pois esse termo não entrou na

linguagem informal, então dificilmente se entende que é um sinônimo informal de *preservativo*. Contudo, o que acontece no processo de reescrita do romance é que *camisinha* é sempre traduzido por *quanto*: isso não prejudica a compreensão do termo, pois o contexto sempre deixa claro do que se está falando, porém, o termo utilizado no texto-alvo não espelha a informalidade do texto-fonte. Há outro exemplo de eufemização, o do termo *chupão*, que possui uma forma equivalente em italiano (*succhiotto*) que, porém, nunca é utilizada. Em vez de se traduzir através de um equivalente, este termo é sempre traduzido como se se falasse de um beijo:

[] achavam chupão com língua uma coisa praticada exclusivamente em bordéis franceses [] (p. 44).

[] credevano che il bacio con la lingua fosse una cosa praticata esclusivamente nei bordelli francesi [] (p. 39).

[] e toda vez que batia com ele sozinho no elevador dava-lhe um chupão rápido [] (p. 104).

[] e ogni volta che lo incontravo da solo in ascensore lo baciavo in bocca [] (p. 90).

Nos dois casos citados é traduzido *bacio con la lingua*, literalmente “beijo com a língua”, e *lo baciavo in bocca*, que significa “eu o beijava na boca”.

Convém, ainda, incluir neste tópico as referências à homossexualidade, nomeadamente as cenas homoeróticas e apelativos variados. No que se refere à narração de cenas homoeróticas, já foi mencionado em III.2.5 sobre as omissões como foi manipulada a cena de sexo entre CLB e Marina, eliminando parte do parágrafo. Não há outros casos de omissão neste âmbito, porém há um caso de manipulação, consciente ou inconsciente, de outra cena:

[] há centenas de milhares de mulheres e muitos rapazes tomando nas coxas (p. 88).

[] ci sono centinaia di migliaia di donne e molti ragazzi che si stanno facendo tra le cosce (p. 77).

A manipulação nesse exemplo é dada pela substituição do verbo *tomar* junto com a preposição *em* com a forma *farsi* em italiano, literalmente *fazer-se*

que é uma forma eufemizada equivalente a *transar* ou muito simplesmente *beijar-se*. Dessa forma, no texto-alvo não são mulheres e rapazes a “tomar nas coxas”, mas são mulheres e rapazes fazendo isso entre eles: isso elimina o conteúdo homoerótico presente no texto-fonte.

Há outro caso de eufemização quando CLB afirma que ela não entende como é possível ser exclusivista, no sentido de ser exclusivamente heterossexual, e acrescenta que as mulheres têm muita mais facilidade em descobrir sua bissexualidade se comparadas com os homens. É por causa disso que ela afirma que:

[] há muito tempo [as mulheres] se livraram das culpas por haverem transado com amiguinhas na infância [] (p. 160).

[] da molto tempo si sono liberate dalla colpa di aver avuto tresche con amichette durante l'infanzia [] (p. 139).

Na tradução italiana o verbo *transar* é reescrito através de uma locução, “*avere una tresca*”, que significa ter uma intriga, um caso, com alguém; normalmente é utilizado para referir-se a relações ilícitas, mas tem um grau absolutamente menor de conotação sexual se comparado aos termos equivalentes utilizados para traduzir o verbo *transar*. Pode-se apontar para uma questão ideológica ligada ao tabu de colocar no mesmo contexto a infância e o sexo, além da questão da homossexualidade, pois na frase acima há uma alusão a uma relação entre duas crianças do mesmo sexo.

Há também outros casos esporádicos de eufemização, como a do verbo *broxar* – que possui uma referência sexual explícita ao indicar uma impotência momentânea ou permanente do homem, além dos significados figurativos que adquire por extensão – e do substantivo *rapariga* – sinônimo de moça em português europeu, mas que adquire o significado de prostituta em português brasileiro. Seguem-se os exemplos:

[] ele que antes estava até com medo de broxar (p. 43).

[] lui che, prima, aveva anche paura di non farcela (p. 38).

[] porque ele se ousou com uma rapariga dele (p. 28).

“[] perché aveva importunato una delle sue ragazze” (p. 25).

Os casos acima são interessantes, pois pode-se observar não apenas o processo de eufemização, mas também outros tipos de “correções” do texto-fonte. A nível semântico, *broxar* torna-se *non farcela*, ou seja, genericamente “não conseguir”, enquanto *rapariga* é traduzido como “moça”, *ragazza* in italiano. Nesse último caso, porém, a acepção de mulher da vida é sutilmente aludida, pois no texto-fonte lê-se *una delle sue ragazze*, que literalmente se traduz: “uma das suas moças”. As correções dizem respeito à pontuação, onde são acrescentadas duas vírgulas no primeiro caso, enquanto no segundo é corrigida a forma do discurso direto, através do uso das aspas.

Os outros exemplos referem-se aos termos utilizados ao se falar de pessoas homossexuais: em português são utilizados *veado*, *bicha* e *sapatona*, que são termos pertencentes à linguagem chula, mas não são utilizados com acepção pejorativa. No texto-alvo são utilizados os termos *finocchio*, *omosessuale* e *lesbica*: em italiano apenas a primeira palavra faz parte da linguagem chula, as outras são normalmente utilizadas para referir-se normalmente a pessoas homossexuais. Vale a pena mencionar uma breve nota linguística e cultural sobre esses termos em italiano: embora *finocchio* possa soar como o menos pejorativo entre as outras opções possíveis, ele tem uma origem ligada a atos históricos violentos⁵³.

Outro caso que poderia ser considerado um processo de eufemização, mas também uma tentativa de mudança de registro, é a reescrita de palavras derivadas dos termos chulos *veado* e *bicha*; os que aparecem no texto-fonte são: *veadagem* e *bichice*. Enquanto originalmente os dois termos se referem de forma vulgar a comportamentos ou atitudes típicas de homossexuais do sexo masculino, em italiano são traduzidos pelos termos sinônimos *leziosità* e *affettazione*. Esses termos indicam o comportamento habitual de uma pessoa

⁵³ Num interessante artigo italiano sobre o léxico da homofobia, que leva o título “Culattonne, checca, finocchio e gli altri: origine e storia degli insulti contro i gay”, todos os termos italianos sinônimos de *finocchio* são considerados injúrias. Artigo não assinado, consultado no dia 29 janeiro de 2018 e disponível em: <http://www.gay.it/gay-life/news/finocchio-ricchione-etimologia-insulti-contro-gay>

que age de forma afetada, simulando, ostentando ser graciosa e dengosa, mas de forma exagerada a ponto de não aparecer natural, pelo que se verifica uma alteração semântica no texto-alvo.

As últimas referências a serem consideradas neste tópico são as que envolvem drogas, e nesse caso também há uma tendência a eufemizar ou a evitar as explicitações. Viu-se em III.2.7 a propósito das referências culturais que na nota sobre o lança-perfume é evitada a menção explícita de que se trata de uma droga, apesar de o termo se encontrar numa lista junto com outras substâncias desse tipo. Além disso, a droga a que mais se faz referência no texto-fonte é a cocaína, mencionada também como *pó*, termo mais informal. Em italiano a palavra é a mesma, mas sem acento (*cocaina*), e na linguagem informal ela pode ser chamada de *coca*, ou outros termos menos utilizados. Uma referência a essa substância já foi apresentada em III.2.1 sobre as questões estilísticas, em que há uma eufemização dos efeitos. Em geral, no texto-alvo a cocaína é mencionada através da abreviação *coca* e na maioria dos casos é utilizada a tradução literal de *pó*, ou seja *polvere* em italiano, abreviação da locução “*polvere bianca*”, mais utilizada para referir-se à substância. Seguem-se alguns exemplos:

E eu na casa de Chiquinho, cheirando pó [] (p. 92).

E io a casa di Chiquinho, che tiravo polvere [] (p. 80).

[] Fernando tinha que viajar para o Rio para conseguir pó [] (p. 122).

[] Fernando doveva andare a Rio per trovare la polvere [] (p. 106).

E aí mergulhamos de cabeça no pó e na sacanagem (p. 129).

E ci tuffammo di testa nella polvere e nel sesso (p. 112).

No terceiro exemplo, e em vários trechos do texto-alvo, a narração do uso de cocaína se mistura ao sexo. No exemplo que segue a eufemização refere-se ao órgão sexual masculino, e há também uma especificação que muda o significado da frase:

Eu tenho um amigo que cheirava muito e, quando ia sair com uma mulher, perguntava “com pó ou com pau?” [] (p. 106).

Ho un amico che sniffava molto e, quando doveva uscire con la moglie, chiedeva: “Con l'uccello o con la coca?” (p. 93).

Antes da citação acima, CLB explica que não é possível misturar aquela droga com o ato sexual, pois fisicamente não é viável ter uma relação sexual tendo feito uso de cocaína. O efeito irônico da pergunta acima é também dado pela assonância entre os dois termos, que podia ser eficazmente reproduzida em italiano utilizando a palavra chula “cazzo” em vez da que foi empregada. Outra observação interessante, é a especificação de *uma mulher*, que em italiano se torna *a esposa*: no texto italiano então não há a ideia de esse homem sair à noite e ter a experiência mencionada com *uma* mulher, mas sim com a sua própria mulher.

Em suma, ao analisar referências sexuais, outros assuntos tabu, e elementos ligados ao politicamente correto, como o caso dos apelativos referidos a homossexuais, pode-se continuar supondo que as escolhas tradutórias visam a uma elevação do registro, ou seja a questões estilísticas; porém, como há muitos casos de eufemismos entre os temas tabus, pode-se também apontar para uma motivação ideológica, possivelmente inconsciente ou ditada por diretrizes editoriais. Também se pode observar que geralmente a elevação de registro ocorre em contextos que não são neutros, e às vezes resultam na eufemização da narração em geral.

III.2.9 Referências a deficiências

Este tópico trata da reescrita daqueles termos que têm a ver com deficiências, especificamente deficiências mentais, já que não há referência a deficiências físicas no romance. Na Itália, a questão de utilizar palavras politicamente corretas quando uma pessoa menciona qualquer tipo de deficiência é culturalmente muito importante e isso se refletiu na reescrita do romance em análise.

Como mencionado acima não há referências a deficiências físicas, mas a protagonista várias vezes refere-se a algumas categorias de pessoas, que ela considera hipócritas ou pouco inteligentes por causa de suas opiniões pessoais, através de apelativos como *débeis mentais*. Durante o processo de reescrita parece que a tradutora se torna menos politicamente correta ao passo que o romance avança, numa escala crescente de “politicamente incorreto”.

[] me sinto uma débil mental [] (p. 69).

[] mi sento un'idiota [] (p. 61).

Chega ao ponto de muitos débeis mentais se orgulharem de “falar como se escreve” [] (p. 90).

Si arriva al punto in cui molti tarati mentali si vantano di “parlare come si scrive” [] (p. 78).

[] começo pelos débeis mentais que doaram até as alianças de casamento [] (p. 122).

[] metto per primi gli handicappati mentali che donarono perfino le fedi matrimoniali [] (p. 107).

Como se vê nos exemplos acima, apenas no terceiro exemplo há a referência a alguma deficiência, enquanto no primeiro caso se prefere transformar *débil mental* em *idiota*, e no segundo caso em *tarati mentali*, em que *tarati* refere-se a algum defeito físico ou mental hereditário, mas não tem acepção pejorativa. No terceiro exemplo é utilizada a palavra derivada do inglês para indicar propriamente uma pessoa que possui algum tipo de deficiência.

Além da locução *débil mental*, que não é dirigida a pessoas realmente deficientes, a narradora também utiliza o termo *maluco* para indicar um colega de turma que tinha algum tipo de deficiência mental:

[] Jorginho, que era maluco e tinha dificuldade em escrever [] (p. 65).

[] Jorginho, che era un po' tocco e aveva difficoltà a scrivere [] (p. 59).

Neste caso é utilizado um termo pouco comum, *tocco*, que utilizado como adjetivo é normalmente empregado para descrever frutas com defeitos, ou parcialmente estragadas. Quando é referido a uma pessoa tem a ver com alguma falta a nível mental, mas também a comportamentos excêntricos, estranhos.

Em geral pode ser observada uma continuidade na tendência de “elevar” o registro de um lado, e, do outro lado, de se expressar de forma mais politicamente correta.

III.2.10 Desvios semânticos

Definem-se nesse caso como desvios semânticos os casos de mudança do significado original presente no texto-fonte, quer ligados a escolhas lexicais, quer referentes a mudanças da estrutura do segmento traduzido. É curioso observar como esse fenômeno raramente acontece em situações que não têm nenhuma referência a tabus.

Primeiramente apresenta-se a tradução do verbo *curtir*, que adquire por duas vezes um significado diferente do original:

Você sabe o que eu curti? Eu e uma amiga minha, por exemplo, curtimos intensissimamente uma noite que passamos com meu irmão Rodolfo [] (p. 115).

Sai quanto ho goduto? Io e una mia amica, per esempio, godemmo intensissimamente durante una notte trascorsa con mio fratello Rodolfo [] (p. 100).

Ele hoje curte tudo o que eu curto [] (p. 156).

Oggi, lui sa tutto quello che so io [] (p. 136).

O verbo, utilizado em contextos informais, é sinônimo de *divertir-se* ou de *gostar muito*, mas nos casos acima ele adquire significados diferentes: no primeiro exemplo ele é utilizado como sinônimo de *gozar*; no segundo caso é traduzido como se fosse o verbo *saber*. O primeiro caso é curioso, pois ocorre no contexto da relação amorosa e sexual incestuosa entre CLB e o irmão,

então era mais provável que fosse utilizado um termo que tornasse a situação menos ambígua, porém através da tradução utilizada é como se o ato sexual entre as três pessoas fosse explicitado. Os próximos exemplos indicam desvios semânticos dificilmente reconduzíveis a normas:

A vinda dele [] (pp. 25-26)

La vita di lui [] (p. 23)

Mas vamos deixar de lado jegues e cavalos [] (p. 128).

Ma lasciamo da parte stalloni e giumente [] (p. 111).

E, mais ainda, ela inventou um roteiro doméstico que Fernando adorou (p. 140).

Inoltre, aveva inventato una routine domestica che Fernando aveva adorato (p. 121).

Nos exemplos acima há uma mudança semântica significativa: *vinda* é traduzido como se fosse *vida*, mas provavelmente este será um erro de distração; *jegues e cavalos*, que são duas espécies animais diferentes, são traduzidas *stalloni e giumente*, que são literalmente *garanhões e éguas*; no terceiro exemplo, *roteiro*, que nesse caso é o termo específico utilizado no cinema, na rádio e na televisão para indicar o texto desenvolvido a partir de um argumento para explica planos, sequencias de cenas, cenários, diálogos, etc. No texto-alvo o termo é traduzido *routine*, ou seja, *rotina*, talvez também por distração.

Outros casos a mencionar são:

[] não quero baixar o astral lembrando que minha morte vem aí a qualquer hora, esta doença... (p. 37).

[] non voglio far calare il morale ricordando che la mia morte arriverà tra qualche ora, questa malattia... (p. 33).

No começo, ela fingiu não querer, mas depois quis (p. 134).

All'inizio finse di non volere, ma poi accettò (p. 116).

Nos exemplos acima, diferentemente dos anteriores, há um contexto em que se pode supor que haja uma escolha ideológica, ligada a uma vontade de manipular o contexto. No primeiro caso CLB, pela primeira vez, menciona a sua doença, sem explicar de que se trata; no texto-fonte entende-se que ela pode morrer *a qualquer hora*, e esse conceito é reforçado pelo uso da expressão *vem aí*, que indica uma situação futura, porém incerta no tempo, enquanto no texto-alvo a locução é traduzida utilizando o tempo futuro – *arriverà*, que significa *chegará* – e a locução que segue, *tra qualche ora*, significa *daqui a poucas horas* e possui então uma carga semântica diferente, pois indica uma temporalidade quase exata. O segundo caso refere-se, mais uma vez, ao caso de Marina: no texto-fonte ocorre uma repetição do verbo *querer*, que reforça a ideia de que a aeromoça realmente gostava de CLB, mas inicialmente não se expôs por algum motivo, que não é sugerido ao leitor, quer dizer, ela foi um sujeito ativo na intriga amorosa. No texto-alvo elimina-se a repetição, utilizando o equivalente do verbo *aceitar* na adversativa: dessa forma Marina aparece mais como um sujeito que sofre a ação, que a *aceita*, não que a quer.

Os últimos exemplos dizem respeito a algumas características da protagonista do romance, e ocorrem alguns desvios semânticos que mudam sutilmente a figura dela:

A meu favor, diga-se que sim, eu fiz, ou quis fazer, coisas iguais ou equivalentes [] (p. 82).

A mio favore, diciamo che sì, ho fatto o ho voluto fare, cose simili o equivalenti [] (p. 72).

[] aparência demolidora que eu tinha (p. 119).

[] atteggiamento demolitore che avevo (p. 104).

Eu, que nunca tinha evitado filhos com a seriedade apropriada, mas tinha medo de pegar um sem querer e, pior ainda, sem ter saco para crianças [] (p. 123).

Io, che non avevo mai evitato i figli con la giusta serietà, ma avevo paura di farne uno senza volerlo, peggio ancora, senza avere inclinazione per i bambini [] (p. 107).

No primeiro exemplo ela está criticando a torpeza das ações do tio Afonso e se justificando: embora ela fizesse coisas parecidas, nunca foi hipócrita. O tio colocava a sobrinha no colo desde a infância ou adolescência dela (isso não é explicitado no texto) e ficava sexualmente excitado, para depois aproximar-se mais na tentativa de ter relações com ela: ao longo do romance CLB aproveita o poder que ela detém sobre o tio, porém, atrás dos exageros e da ironia da narradora, há uma clara denúncia do comportamento vil do parente. Na primeira citação no texto-alvo o adjetivo *igual* é traduzido com o equivalente de *parecido*, como se houvesse uma vontade de distanciar as ações da protagonista das do tio. No segundo exemplo, ela está falando da facilidade de obter qualquer coisa que ela quisesse, graças à sua *aparência demolidora*: nesse caso ela está se referindo ao aspecto físico dela, não a seus modos. No texto-alvo *aparência* é traduzido como *atitude*, de forma que na narração italiana ela está se elogiando, mas não se refere à sua aparência. No último exemplo CLB está contando que, antes de descobrir ser estéril, ela não dava a atenção suficiente ao fato de não ficar grávida; além disso, ela afirma não *ter saco* para crianças: essa afirmação, muito informal, é eufemizada a tal ponto que o significado mudou, ficando em italiano algo como “sem ter inclinação para crianças”.

Nos próximos exemplos os desvios não se dão através de escolhas lexicais, mas através de uma mudança da estrutura que envolve o sujeito, o objeto ou o referente (no caso de adjetivos). Nos dois exemplos que se seguem há uma modificação da estrutura que modifica o sentido do segmento, e ela acontece em presença de cenas sexuais.

[] bastam elas para que ele se sinta um rei, maior que um rei (p. 115).

[] quei modi bastano loro per farlo sentire un re, più di un re (p. 100).

[] eu não valho nada mesmo, mas menos valia ele [] (p. 121).

[] io non valgo proprio niente, ma tu molto meno di me [] (p. 105).

O primeiro exemplo faz parte de um trecho do texto onde há uma cena de sexo que envolve duas mulheres: se no original são *elas* que fazem com que o homem se sinta como descrito acima, na tradução italiana o sujeito não são propriamente *elas*, mas sim os *modos* delas. No segundo exemplo CLB está desqualificando o tio Afonso, que é o sujeito da coordenada adversativa em português; na tradução italiana o parente não é mais o sujeito, ele sai completamente da cena, e parece agora que a narradora esteja se dirigindo diretamente ao seu interlocutor, à pessoa que está datilografando o depoimento, que nada tem a ver com a família dela.

Será citado mais um exemplo, onde se observa uma forma de traduzir a construção com o gerúndio e se constata que na tradução italiano o sujeito não é sempre o mesmo ao longo do período.

Minhas fidadas depois da aula viraram costume, comigo conversando e usando todos os truques que já nasci sabendo, pegando no braço dele e tirando a mão depressa e maliciosamente, elogiando ele, chegando perto para olhar livros sobre o ombro dele, olhos nos olhos sempre que podia, uma campanha napoleônica, Norma Lúcia disse que eu era letal (p. 64).

Le mie soste dopo la lezione diventarono un'abitudine, chiacchierava con me e usavo tutti i trucchi che conosco dalla nascita, lo prendevo per un braccio e ritiravo in fretta e maliziosamente la mano, lo elogiavo, gli andavo vicino per guardare un libro sopra le sue spalle, occhi negli occhi ogni volta che potevo, una campagna Napoleonica, Norma Lúcia disse che ero letale (p. 57).

CLB está falando de sua “campanha de sedução” do professor José Luis, e no texto original ela é sempre o sujeito, enquanto na tradução italiana, logo no começo, é ele que conversa com a protagonista. Nesse caso, como em outro, o significado não é brutalmente modificado, mas a mudança de sujeitos acaba deslocando a atenção do leitor: o desvio não parece ser deliberado mas resulta numa alteração de prospectiva. É também o caso do exemplo que segue, onde a passagem do sujeito (*a pessoa*), do singular para o plural, muda também o sentido da frase.

Outra passagem interessante é a que se segue:

[] quanta gente morreu e morre todos os dias por causa desse dogma babaca, que é tão arraigado que a pessoa, homem e,

principalmente, mulher, que está ou é apaixonada por dois ou três entra em conflitos cavernosíssimos, se remói de culpa, se acha um degenerado, não confessa o que sente nem às paredes, impõe-se falsíssimos dilemas, se tortura, é uma situação infernal e cancerígena, todo mundo lutando estupidamente para ser quixotes e dulcinéas (p. 151).

[] quanta gente è morta e muore ogni giorno a causa di questo dogma demenziale, che è talmente radicato che le persone, gli uomini e, soprattutto, le donne, che sono innamorate di due o tre, sprofondano in conflitti profondissimi, si dibattono nella colpa, si credono degenerate, non confessano quello che provano neanche ai muri, si impongono dilemmi falsissimi, si torturano, è una situazione infernale e cancerogena, tutti che lottano stupidamente per essere dei Don Chisciotte e delle Dulcinee (p. 131).

Se no original os sujeitos desses dilemas são ambos homens e mulheres, a tradução italiana sugere que as mulheres sejam maiormente vítimas dessa situação: traduzindo *pessoa* ao plural, e mudando o gênero de *degenerado* (*degenerate*), parece que os homens não são mais os sujeitos, enquanto na construção em português eles também o são. A nível de reescrita isso pode ser considerado uma manipulação, ou talvez a manutenção de um estereótipo machista, pelo qual se faz menos moralismo em torno de um homem frequentar mais mulheres, enquanto é percebido como mais grave o fato de uma mulher fazer a mesma coisa.

Em geral, no que se refere aos desvios semânticos, pode-se apontar para alguns erros de distração, enquanto outros parecem ser de natureza mais manipuladora. Pode-se supor, no caso dos últimos exemplos, que haja uma tentativa de amenizar alguns lados obscuros da protagonista ou a mesma feminilidade de CLB. As mudanças ou os eufemismos utilizados parecem querer manter uma certa imagem da mulher-CLB: embora não seja possível mudar sua personalidade provocadora, lasciva, e transgressora – que é confirmada e reconfirmada ao longo do romance – tenta-se dar a impressão que ela é uma mulher segura de suas *atitudes* mais que de sua aparência, que ela sempre teve uma boa desculpa para se comportar de forma *parecida* com a de seus terríveis parentes, e que ela infelizmente não tinha *inclinação* para ter crianças. Uma tentativa de reconstrução da imagem de CLB também tinha se notado em III.2.8, em que a utilização de termos obsoletos em contexto sexuais parece contribuir para dar a impressão de que a protagonista é uma senhora

de outra época, enquanto no texto-fonte ela não utiliza formas arcaicas a não ser em algumas citações.

CONCLUSÃO

Ao observar a reescrita de *A casa dos budas ditosos* de João Ubaldo Ribeiro para o italiano, juntando o próprio texto, os elementos paratextuais e a recepção por parte da crítica, pode-se concluir que, de um lado, houve uma tentativa de inserir a obra no mercado editorial por questões mais comerciais que literárias, assim como muitos críticos observaram da obra original. O que se notou foi a apresentação de um texto erótico e provocador, mas que mantivesse a imagem de um país exótico e tropical: as resenhas combinaram essas características, apontando várias vezes para a sensualidade “típica” dos trópicos, e para o fato de que sob a linha do equador não existe pecado. Dessa forma, concluiu-se que a obra foi escolhida por questões mercadológicas, ligadas a um possível sucesso de público da obra, como se observou no Brasil e em Portugal. A imagem perpetuada pelos elementos paratextuais e as resenhas também aponta para o fator econômico: o fato de os romances de Jorge Amado, autor mais traduzido na Itália, terem alcançado amplo sucesso comercial, além de literário, pode ter encorajado as editoras a adotar um modelo de sucesso.

A conclusão que se releva da análise comparativa do texto-fonte e do texto-alvo é a de que se tenha produzido na tradução um texto que se adapta à cultura receptora, um texto aceitável para utilizar a terminologia de Toury. Essa constatação derivada da análise do texto pode também ser sustentada por um fato que se relaciona à posição sistêmica das literaturas em questão. O sistema cultural italiano, que se pode julgar mais central em comparação ao sistema brasileiro no macro sistema das literaturas ocidentais, pode ter determinado a preferência do tradutor para utilizar um modelo já estável. E, como já se explicou na fundamentação teórica, um sistema literário que detém uma posição central tende a ser conservador, ou seja, a não querer perder sua posição sistêmica dominante (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16-17). Consequentemente, pode-se afirmar que os sistemas cuja literatura detém uma posição hegemônica tendem a produzir traduções aceitáveis antes que

adequadas ao sistema-fonte, ou seja, visam a reescrever produtos literários de forma que resultem mais próximos aos do cânone do sistema-alvo.

No que se refere às normas de tradução, pode-se afirmar que as operacionais – as referidas às escolhas tomadas durante o processo tradutório – derivam da norma inicial, ou seja da intenção do tradutor de permacer mais próximo dos valores do sistema-fonte (tradução adequada) ou do sistema-alvo (tradução aceitável). As normas operacionais identificadas dentro do texto, referem-se maiormente a escolhas estilísticas, que fazem parte das normas textuais: sendo que a tradução analisada é mais aceitável do que adequada, o estilo utilizado tendeu a ofuscar ou até eliminar os traços de oralidade, e a elevar o registro linguístico. Levando-se em conta a questão da posição sistêmica, e considerando que dentro do subsistema da literatura brasileira traduzida na Itália as obras de Jorge Amado ocupam uma posição central, viu-se também que a linguagem que a tradutora italiana do romance de João Ubaldo utilizou, se aproxima da do narrador amadiano culto. Como apontado no segundo capítulo, a questão do imaginário baseada na figuração exótica é bem enraizada no sistema italiano, e os elementos paratextuais já confirmaram a manutenção dessa imagem de um Brasil tropical.

Além da questão do imaginário, o assunto que mais interessou no caso de *A casa dos budas ditosos* foi supostamente o dos tabus. CLB, a narradora protagonista do romance, quis provocar o leitor através da superação de vários limites e através da vontade de “quebrar tabus” de tipologias diferentes. Os tabus sexuais, o do incesto acima de todos, são os que mais se destacam no romance, e a forma como esses foram reescritos para ser aceitáveis dentro da cultura-alvo é certamente um dos pontos mais interessantes da análise. Vale salientar, no caso do romance em questão, que não pode ser identificada uma norma geral que visa a eufemizar os termos vulgares e/ou chulos: às vezes esses são eufemizados, às vezes eles são até explicitados. Porém, em contextos menos explícitos, mas que contêm alusões sexuais, tende-se a elevar o registro. Isso advém aparentemente de uma questão estilística, mas acaba resultando numa eufemização do contexto geral.

É interessante comparar o “parentesco próximo” (ARROJO, 1996, p. 64) entre tradução e colonização – mencionado por Rosemary Arrojo ao analisar as obras de Else Vieira (1992) e Tejaswini Niranjana (1992) – com as conclusões a que chegamos na análise de *A casa dos budas ditosos*:

da mesma forma que a ética de tradução dominante prega o ideal da transparência e do respeito incondicional ao “original” poderoso e sagrado, também a colonização, em todas as suas formas, sempre se realizou sob a inspiração da supremacia e da suposta superioridade do colonizador como pretexto para tornar “invisíveis” e sobrepujar a cultura e a identidade do colonizado (ARROJO, 1996, p. 64).

No caso do romance analisado as formas da oralidade do “sagrado original” não são mantidas, assim como o registro informal, típico do estilo de João Ubaldo Ribeiro, resulta apagado pela inserção de expressões mais cultas. No presente caso, então, a supremacia e suposta superioridade parece pertencer ao sistema cultural de maior prestígio, um sistema mais estável, se comparado ao sistema literário brasileiro. Lembre-se que o texto original é oriundo de um sistema literário relativamente jovem e que sofreu o processo de colonização: pode-se afirmar que isso se deu também na literatura, uma literatura jovem, que passou por vários *turning points*, momentos de crise: o romantismo em primeiro lugar, em que houve a tentativa de criar um mito de origem de um povo através da fase indianista, e o modernismo, talvez o maior momento de mudança e de tomada de consciência, através do processo “canibal” de absorção de um sistema para chegar à criação de um sistema novo, original, e orgulhoso de suas características.

A partir dessas constatações podemos supor que houve, por parte dos agentes e profissionais do sistema receptor, uma tentativa de ajustar a obra aos cânones do sistema-alvo: para além da questão dos tabus houve uma constante tendência a elevar o registro e a corrigir traços orais do texto-fonte que fazem parte do projeto do autor, resultando assim numa manipulação do estilo original e da intenção provocadora, dada não apenas pela temática erótica, mas também pela vontade de manter a oralidade de um depoimento gravado e em seguida datilografado.

BIBLIOGRAFIA ATIVA

RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

_____. *Lussuria. La casa dei Budda Beati*. Tradução de Cinzia Buffa. Roma: Cavallo di Ferro, 2006.

_____. *Lussuria. La casa dei Budda Beati*. Tradução de Cinzia Buffa. Milano: BEAT Biblioteca Editori Associati di Tascabili, 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. 44. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1971.

AMADO, Jorge. Romancista maior. In: *Letras e Artes*, Lisboa, 11 e 12 dez. 1971.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Oeuvres en prose complètes*. 3. Paris: Gallimard, 1993.

ARAUJO, Viviane. Elas falam sobre sexo: a temática erótica em *O caderno rosa de Lori Lamby* e *A casa dos budas ditosos*. *Revista Garrafa* (PPGL/UFRJ), v. 15, p. 1-16, 2007.

BAKER, Mona. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London; New York: Routledge, 1998/2008.

BARLAEUS, Caspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício, Conde de Nassau etc., ora governador de Wesel, tenente-general de cavalaria das províncias-unidas sob o Príncipe de Orange*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940.

BARRETO, Juliana. O recurso imagético do erotismo e da busca pelo prazer na obra *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro. *Revista de Letras Dom Alberto*, vol. 1, n. 4, p. 294-307, jul./dez 2013.

_____. *Na marra, sem amarras: o retorno de Lilith n'A casa dos budas ditosos*. 170 f. (Dissertação de Mestrado) Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2015.

BATELLA, Juva. *Ubaldo: ficção, confissão, disfarce e retrato*. Viera & Lent, 2017.

BENTIVOGLIO, Leonetta. L'eros sfrenato nei letti di Bahia. In: *Almanacco dei libri*. Roma: GEDI Gruppo Editoriale, 28 outubro 2006. Texto disponível online: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/10/28/eros-sfrenato-nei-letti-di-bahia.html> Acesso em: 15 fevereiro 2018.

BERND, Zilá; UTÉZA, Francis (Orgs.). *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

BERND, Zilá. *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

BIANCO, Vera Lúcia. *Imaginários coloniais entre Brasil e Itália. Entre 1860 e 1890*. Florianópolis: UFSC. Dissertação de mestrado, 1995.

BORELLI, Sauro. Ribeiro nascosto dietro la “Lussuria” di una signora. In: // *Giornale*. Milano, 3 nov. 2006. Texto disponível online:

<http://www.ilgiornale.it/news/ribeiro-nascosto-dietro-lussuria-signora.html>

Acesso em: 15 fevereiro 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRIGANTI, Annarita. Il fenomeno Coelho 150 milioni di copie 23 milioni di follower. In: *La Repubblica*. 23 out. 2008. Texto disponível online: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/10/23/il-fenomeno-coelho-150-milioni-di-copie.html> Acesso em: 15 fevereiro 2018.

CAPUANI, Monica. Tropico del sesso. In: *D. La Repubblica delle Donne*. Roma: GEDI Gruppo Editoriale, 7 out. 2006. Texto disponível online: <https://ilmiolibro.kataweb.it/recensione/catalogo/6389/tropico-del-sesso/>
Acesso em: 15 fevereiro 2018.

COSTA, Cecília. Polêmica sobre luxúria leva Ubaldo a Portugal – Escritor brasileiro lançará no Porto e em Lisboa *A casa dos budas ditosos*, enfrentando os supermercados. In: *O Globo, Segundo Caderno*, Rio de Janeiro, 16 jan. 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

D'AMICIS, Carlo. Erotica, Letteratura. In: *Enciclopedia Treccani online*. Texto disponível online: http://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-erotica_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em: 15 fevereiro 2018.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. In: *Poetics Today*. Vol. 11. n. 1. 1990.

FRANCAVILLA, Roberto. Verificações do imaginário. In: PETERLE, Patrícia (Org.) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.

GENTZLER, Edwin. Teorias contemporâneas da tradução. São Paulo: Madras, 2009.

GLIK, Sol. *No existe pecado al sur del Ecuador. La diplomacia cultural norteamericana y la invención de una Latinoamérica edénica*. In: CALANDRA, Benedetta e FRANCO, Marina, *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

GUALBERTO, Ana Claudia F. Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: a luxúria transcrita sob um olhar de gênero. *Revista Ártemis*, n. 3, p. 1-8, dez. 2005.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LARIOS, Luis. Sargeant Getúlio by João Ubaldo Ribeiro. In: *World Literature Today*, n. 1, v. 53, p. 94, 1979.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London; New York: Routledge, 1992.

MAINARDI, Diogo. Nunca aconteceu antes... – João Ubaldo Ribeiro escreve sobre luxúria – e falha miseravelmente. *Veja*, São Paulo, 5 mai. 1999.

MARINHO, Ingrid. CLB: o perfil da mulher velada em *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro. *Revista Alpha*, Patos de Minas, n. 17(2), pp. 45-57, ago-dez. 2016.

MILTON, John. Fluency and the Translated Short Story. *Similarity and Difference in Translation*, Proceedings of the International Conference on Similarity and Translation, ed. Stefano Arduini and Robert Hodgson. Mai-jun 2001. Texto disponível online: http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/2001-fluency_and_the_translated_short_story.pdf. Acesso em: 15 fevereiro 2018.

MONTEIRO, Monike Giselle Lira et al. As dimensões do gozo: o feminino e a primazia fálica. *18º REDOR*. Recife: Universidade Federal Rural do Pernambuco, 2014.

MORAES, Eliane Robert. Topografia do Risco: O erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, n. 31, p. 399-418, jul-dez. 2008.

_____. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*, n. 20, p. 121-130, 2003.

NÃO ASSINADO. João Ubaldo Ribeiro – Os Budas Ditosos. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Portugal. Número 878, p. 41, 26 mai. 2004.

_____. Livro proibido: O pecado da luxúria. *Visão*. Portugal. 2 a 8 dez. 1999.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo: HUCITEC; Feira de Santa, BA: UEFS Ed.; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

ORTWEILER, Stella Esther. *A tradução dos idiomatismos culturais*. USP: Trabalhos em Linguística Apicada. Campinas (11) – pp. 43-52, 1988.

OSIMO, Bruno. *Storia della traduzione: riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Hoepli, 2002.

PRISCO, Francesco. Non solo Stephen King. Vita (e ricavi) degli scrittori best-seller. In: *Il Sole 24 Ore*. 21 set. 2017. Texto disponível online: <http://www.ilssole24ore.com/art/cultura/2017-09-21/paulo-coelho-162459.shtml?uuid=AErSvOXC&nml=2707#> Acesso em: 15 fevereiro 2018

RIBEIRO, João Ubaldo. Suffering in Translation. In: *The Times*. London. 13-17 nov. 1989.

_____. Do jeito que o povo gosta. Entrevista concedida a Lilian Fontes. *Rio Artes, Perfil*. Ano 3, n. 14, pp. 12-13, 1994.

_____. Estou meio zozzo — João Ubaldo Ribeiro, autor de *A casa dos budas ditosos*, em entrevista. *Público*, 20 jan. 2000. Entrevista concedida a Kathleen Gomes.

_____. João Ubaldo Ribeiro, o mal com sotaque baiano. Entrevista. *Revista Continente Multicultural*. Ano 2, n. 18, pp. 40-47, jun. 2002.

_____. LEITURAS – João Ubaldo Ribeiro. Canal de YouTube da Tv Senado. Passo Fundo, 2005. 29:43 minutos. Disponível em: “<https://www.youtube.com/watch?v=ybVJkqxo3g>”. Acesso em: junho de 2017.

_____. O povo de Ubaldo. Entrevista. *Revista Rascunho*. Ano 9, n. 102, pag. 4-7, out. 2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. De como e porque Jorge Amado em *A Morte e a morte de Quincas Berro D’Água* é um autor carnavalizador, mesmo

sem nunca ter se preocupado com isto. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 74, p. 45-65, jul./set. 1983.

SANTORO, Livio. America latina e Occidente: Tra filosofia e letteratura. In: *Pagine Inattuali*. Edizioni Arcoiris. N. 1, junho 2012.

SANTOS, Souza Elias de. A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo léxico-semântico do vocabulário da sexualidade. *Revista Philologus*, ano 20, n. 60, Supl.1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFil, p. 44-55, set/dez. 2014.

SOUSA, Martha Cristina de Almeida. “Você é o tal que não usa laifibói!”: ironia, humor e riso – uma estratégia plurivocal em *Arte e ciência de roubar galinha e Já podeis da pátria filhos*, de João Ubaldo Ribeiro – Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/ Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chaktavorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Goulard. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

TIMM, Nádia. Shakespeare com sotaque baiano. *O Popular*, Magazine. Goiânia, 14 mai. 2002.

TORQUATO, Carolina Pizzolo. Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996. In: *Fragments*. Número 33, Florianópolis: jul - dez 2007.

TOURY. Gideon. *Descriptive Translation Studies – And Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge, 1995.

VIEIRA, Else Ribeiro. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. 1992. 265 f. Tese de Doutorado em Literatura Comparada – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

VLAHOV, Sergei e FLORIN, Sider. *Neperovodimoe v perevode. Realii*, in *Masterstvo perevoda*, n. 6, 1969, pp. 432-456, Moskva, Sovetskij pisatel', 1970.

XATARA, Claudia. Tipologia das expressões idiomáticas. In: *Alfa*. Número 42, São Paulo. Pp. 169-176, 1998.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Editora Mulheres, 2007.

APÊNDICE

Tabela de *coupled pairs*

<i>A casa dos budas ditosos (1999) - PB</i>	P.	<i>Lussuria (2011) - IT</i>	P.
Embora não tenha tido dificuldades extremas para a edição do texto, [...]	10	Pur non avendo avuto grandi difficoltà per la revisione del testo, [...]	09
Em Roma antiga, houve um tempo em que as notícias acariciavam a glândula de Príapo, ou sentavam nela.	14	Nell'antica Roma, c'è stato un tempo in cui le fidanzate accarezzavano il glande di Priapo, o ci si sedevano sopra.	13
O magistério da Igreja em enerva. [...]	14	Chiesa [...]	14
[...] certos papas, todos infalíveis e tantos safados.	15	[] tutti infallibili, tutti furfanti.	14
Estado Novo [...]	15	Stato Nuovo [...]	15
O Interventor tinha ido almoçar com ele e, depois do almoço, [...]	15	Il "governatore provvisorio" era andato a pranzo da lui e, dopo il pasto, [...]	15
[...] então não era ele que, àquela altura da vida, ia arrolhar um peido.	15	[...] per cui non sarebbe stato certo lui, a quel punto della sua vita, a trattenere una scoreggia.	15
Chatíssima [...]	16	Noiosissima [...]	15
[...] me garante contra irritações geradas pela burrice e pela ignorância.	18	[...] mi garantisce contro le irritazioni generate dall'asineria e dall'ignoranza.	17
Claro que no fundo odeio esse título de bom gosto ao qual acabo de ceder, mas cedo, de resto vão todos pastar, em verdade vos digo.	18	Certo che alla fine odio questo titolo di buon gusto al quale ho appena ceduto, ma cedo, alla fine vanno tutti al pascolo, in verità vi dico.	17

Bichice [...]	19	Leziosità [...]	17
Quem puser a carapuça pode ter certeza de que está bem posta.	20	Chi si prende la disapprovazione può star certo che è veramente mirata.	19
Não, não, estou achando isto um pouco metido a engraçado.	20	No, no, trovo tutto questo un po' presuntuoso e ridicolo.	19
[] porque a livro ele não dava muita importância, a não ser para esculhambar e querer queimar todos.	20	[] perché ai libri non dava molta importanza, se non per criticarli e volerli bruciare tutti.	19
"É do ar do prado, minha senhora".	20	"É l'aria di campagna, signora".	19
Meu pai tinha um terror patológico de ser corno, e minha mãe sabia disso e então, muito sacanamente, genialmente sacanamente, minha mãe era uma enciclopédia do sacanismo, [...]	20-21	Mio padre aveva il terrore patologico di esser cornuto, mia madre lo sapeva e allora, molto sfrontatamente, genialmente sfrontatamente, mia madre era un'enciclopedia di sfrontatezza [...]	19
Orangerie [...]	22	Orangerie [...]	21
[...] você acredita que o pulha era mulato? pardo, como se dizia mais nessa época.	23	[...] lo sai che il pusillanime era mulatto? "Pardo" come si diceva a quell'epoca.	21
Bisa [...]	22-24	Bisavolo [...]	19-21
[...] na falta de melhor observação.	24	[...] in mancanza di una migliore prospezione .	23
Não suporto velho, velho mesmo, metido a alegre, velhice é uma desgraça, não traz nada que preste.	25	Non sopporto il vecchio, proprio vecchio, che si finge allegro, la vecchiaia è una disgrazia, non porta niente di buono.	23
Ih, chega, preciso botar alguma ordem nisto e até os delírios precisam ser pelo menos um pouco organizados sob algum critério, é preciso dar método à loucura, mais ou menos como Polônio falou da piração de	25	Oh, basta, devo fare un po' d'ordine, persino i deliri devono essere un po' organizzati con qualche criterio, è necessario dare un metodo alla pazzia, più o meno come Polonio parlò della	23

Hamlet.		folia di Amleto.	
Eu gosto de Shakespeare, leio desde menina, mesmo no tempo em que não compreendia patavina.	25	Mi piace Shakespeare, lo leggo fin da bambina, anche al tempo in cui non capivo nulla.	23
A vinda dele []	25	La vita di lui []	23
Sem frescura, basta de frescura [...]	25-26	Senza arzigogoli, basta arzigogoli. [...]	24
Cheguei para esse negrinho [...]	28	Andai da quel negretto [...]	25
Com uma rapariga dele [...]	28	Con una delle sue ragazze [...]	25
[] vi logo que era uma ereção impetuosa, uma força irresistível forçando o pano []	28	vidi subito che aveva un'erezione impetuosa, un vigore irresistibile che forzava la stoffa []	26
[] sabia que tinha sido chamado para sacanagem.	28	[...] sapeva di essere stato chiamato per fare sesso.	26
[] porque de outro modo vou agir conforme tudo o que eu sou contra.	29	[...] perché altrimenti farei il contrario di ciò che penso sia giusto.	26
[] me senti poderosa []	29	[...] mi sentii poderosa []	26
Carapinha [...]	29	Capelli [...]	26
Falei com energia e puxei a cabeça dele para baixo pela carapinha e empurrei a cara dele []	29	Parlai con energia e spinsi la testa di lui verso il basso prendendolo per i capelli e spinsi il suo viso [...]	27
[] eu gozava outra vez.	30	[...] godevo un'altra volta.	27
[] com exceção das histórias sobre algumas das freiras e outras alunas, []	30	[] a accezione delle storie su alcune suore con delle allieve []	27

Suponho que devo ter um certo orgulho disso, [] tenho de crer que nasci sabendo, de certa forma.	30	Suppongo io debba sentire un certo orgoglio per questo, [] devo credere che io sai nata sapendo, in qualche modo.	27
Ele se viciou em me chupar e eu em chupar ele e me dava muito prazer nós dois atrás das portas, fazendo as coisas de maneira insubstituivelmente perigosa.	31	Prese il vizio di succhiarmi e io di succhiare lui, e quando ce ne stavamo dietro alle porte, a fare le cose in maniera insostituibilmente pericolosa, mi piaceva proprio tanto.	28
O homem não pode gozar fora []	31	L'uomo non può venire fuori []	29
Padres e pastores [...]	32	Preti pastori [...]	29
Uma vez li um conto de Isaac Bashevis Singer em que ele se referia ao pecado de Onan de maneira correta e afirmava que, quando o homem ejacula no chão, um diabinho é gerado. Pode ser, pode ser, o fato é que não está certo.	32	Una volta ho letto un racconto di Isaac Bashevis Singer nel quale faceva riferimento al peccato di Onan in modo corretto e affermava che, ogniqualvolta l'uomo eiacula a terra, viene generato un diavoletto. Può darsi, può darsi, il fatto è che non si tratta di una cosa certa.	29
Aconselhei várias outras meninas sobre isso e sempre disse a elas: o homem que não goza nelas não merece confiança. Ou então é um inepto, que precisa ser treinado.	32	Ho consigliato varie altre ragazze su questo e ho sempre detto loro: "L'uomo che non gode su di loro non merita fiducia. Oppure è un inetto, che dev'essere ammaestrato".	29
[] até porque é geralmente em pé, ligeiro e escondido, é muito bom, por trás ou pela frente, evoca bons tempos, é meio peralta []	32	[] anche perché generalmente succede in piedi, leggero e nascosto, è molto piacevole, da dietro o da davanti, evoca i bei tempi, è un po' birbante []	29
<i>Garçonnière e demi-vierge</i> [...]	33	<i>Garçonnière e demi-vierge</i> [...]	29
[] acho motel sem graça []	33	[] trovo i motel squallidi []	29
Vários namorados meus []	33	Parecchi miei ragazzi []	31
[] bicha enrustida e meio impotente []	33	[] checca non dichiarata []	30

[] ela é mais tarada do que eu []	34	[] lei è più tarata di me []	30
E aí pegar de leve, como se estivesse tocando num bibelô de casca de porcelana, dedos hesitantes, maõ quase flácida, []	34	A quel punto prenderlo leggermente, come se si stesse toccando un ninnolo di porcella, dita esitanti, mano quasi molle []	30
[] e você escuta atenta e receosamente []	34	[] e tu ascolti attenta e vergognosa []	30
[] braguilha dele, que []	34	[] patta. Che a quei []	31
[] vai ver que eles trocavam informações sobre isso e acabaram formulando um ritual.	34	[] secondo me, nello scambiarsi informazione sull'argomento, finivano per formulare un rituale	31
[] só sabia disso por ouvir falar []	35	[] sapevo di questo solo per averne sentito parlare []	31
Grandes atrizes se perdem todos os dias [...]	35	Si sprecano giornalmente delle grandi attrici [...]	31
[] altos papos de sacanagem []	35	[] chiacchierando di alto libertinaggio []	32
[] hipopótamos no cio []	36	[] ippopotami nel fiume []	32
Era um tempo difícil mesmo, tínhamos que ser artistas em diversos campos.	36	Era un periodo davvero difficile, dovevamo essere artisti in diversi campi.	32
Multidão [...]	37	Capannello [...]	32
[] não quero baixar o astral lembrando que minha morte vem aí a qualquer hora, esta doença... É isso mesmo, quem sabe eu não estou me habituando à idéia? Mais tarde eu falo nisso, falo nisso abertamente, quanto mais aqui.	37	[] non voglio far calare il morale ricordando che la mia morte arriverà tra qualche ora, questa malattia... Mah, chissà che non mi stia abituando all'idea? Ne parlerò dopo, ne parlerò apertamente, ma non qui.	33
Não dou ousadia a contemporâneas, talvez Ava Gardner.	37	Non oso compararmi alle contemporanee, forse Ava Gardner.	33

Quirômanos baianos [...]	39	"Chiromani" baianos [...]	35
Eles eram uns bestalhões, os americanos, mas tinham grande serventia, porque o homem baiano metia a mão por baixo de sua blusa e, no dia seguinte, todo mundo sabia, até em Feira de Santana.	41	Erano dei tontoloni, gli americani, ma erano molto gentili, perché l'uomo baiano ti metteva la mano sotto la camicetta e, il giorno dopo, tutti lo sapevano, persino a Feira de Santana.	37
[] imagine um povo que achava palavrão dizer Deus e Jesus, tudo ligado ao puritanismo deles, usar Seu santo nome em vão, essas coisas. Tanto assim que muitos empregavam eufemismos, como <i>Geez, Golly gee</i>	42	[] figurati, un popolo che diceva come parolacce Dio e Gesù, tutto legato al suo puritanesimo, che usava il Suo santo nome invano, cose del genere. Molti usavano persino degli eufemismi, come <i>Geez, Golly gee</i>	37-38
[] no momento culminante, ele urrava "não t'acanhas, não t'achanhas!", e meu ponto G acionava o disjuntor no ato []	42	[] nel momento culminante, lui ululava "non ti vergognare, non ti vergognare", e il mio punto G azionava il disgiuntore all'istante []	38
[] onde se fazem ash curridash d'toirosh em L'shboa e vão trabalhar como forcados, []	43	[] dove si fanno le corse dei tori a Lisbona e vanno a lavorare come <i>forcados</i> , []	38
Vi muitas belas bundas em Portugal, que lá não são chamadas de bundas, mas de cu mesmo, que lá nem é palavrão, veja como são as coisas, grande país subestimado. Bundas de homens e mulheres. Toda mulher portuguesa dá a bunda []	43	Ho visto molti bei sederi in Portogallo, che là non si chiamano sederi, ma proprio culi, che là non è una parolaccia, guarda come sono le cose, grande paese sottostimato. Sederi di uomini e di donne. Tutte le donne portoghesi danno il sedere []	38
Medo de broxar [...]	43	Paura di non farcela [...]	39
Sou contra essa teoria segundo a qual os brasileiros têm belas bundas e alimentam uma fixação patológica por bundas somente por causa dos	43	Sono contro quella teoria secondo la quale i brasiliani hanno bei sederi e hanno una fissazione patologica per i sederi, soltanto a causa degli africani.	39

africanos.			
Duvido que, se eu disser a algum homem que me coma "e ao cu, não me vais?", ele não vá imediatamente.	44	Ma, suppongo che se dicessi a un uomo che mi scopa "e nel culo, non me lo metti?", non me lo metterebbe immediatamente.	39
[] achavam chupão com língua uma coisa praticada exclusivamente em bordéis franceses []	44	[] credevano che il bacio con la lingua fosse una cosa praticata esclusivamente nei bordelli francesi []	39
Burrice [...]	46	Ottusità [...]	41
[] ponto para os americanos. Ponto para mim também, []	46	[] punto in direzione degli americani. Punto anche verso di me, [...]	
Funcionava como uma biblioteca pública; a gente ia lá e tomava um emprestado, sem burocracia. [...] Um acervo interessantíssimo, o de Norminha.	46	Funzionava come una biblioteca pubblica; andavamo là e prendevamo in prestito, senza burocrazia. [...] Un acervo interessantissimo, quello di Norminha.	41
Sacanagem [...]	47	Libertinaggio [...]	42
[] para não falar que não havia ecologistas.	49	[] senza omettere che non c'erano ecologisti.	44
E ela preferia faca a qualquer outro instrumento, para essa diversão.	49	Lei preferiva il coltello a qualunque altro strumento, per questa devianza.	44
[] ela chegou a criar uma jibóia chamada Selma, e a coisa de que ela mais gostava era alimentar Selma.	50	[] aveva allevato un boa che si chiamava Selma, e la cosa che più le piaceva era darle da mangiare.	44
[] acorrentados a uma porção de deveres esdrúxulos, []	51	[] incatenati a un sacco di doveri sdrucchioli, []	45
Neurose [...]	51	Neuroni [...]	45
Não era brincadeira, não, mesmo com ela e eu vindo de famílias muito liberais e meio porras-loucas, meio metidas a	51	Non era uno scherzo, no, persino per me e per lei che venivamo da famiglie molto liberali e mezzo strampalate, mezzo imparentate	46

européias cosmopolitanas.		con l'Europa cosmopolita.	
Usava-se camisa-de-vênus, mas os próprios homens tinham vergonha de comprar camisinha nas farmácias, para não falar que é um recurso insuportável []	51-52	Si usava il guanto-di-Venere ma gli stessi uomini si vergognavano a comprare i guanti nelle farmacie, per non parlare del fatto che è un ritrovato insopportabile []	46
[] e suspeito que é a famosa ponta do iceberg, []	53	[] e ho il sospetto che sia la famosa punta dell'iceberg []	47
burrice, burrice, uma tirania não justifica outra, burrice, []	53	idiozia, idiozia, una tirannia non giustifica un'altra tirannia []	48
Antiburrice [...]	53	Antiottusità [...]	48
Nós merecemos. Se bem que, como eu também ia dizendo, as restrições todas nos forçaram a conseguir caminhos inteligentes para superá-las, o que nos tornou melhores mulheres em todos os sentidos, inigualavelmente melhores do que seríamos sem elas.	54	Noi lo meritiamo. Sebbene, come dicevo anch'io, tutte quelle restrizioni ci abbiano spinte a trovare i mezzi intelligenti per superarle, questo ci ha rese donne migliori in tutti i sensi, ineguagliabilmente migliori di quanto non saremmo state senza quelle restrizioni.	48
E aprendemos a transar, a curtir tudo.	54	E abbiamo imparato ad arrangiarci, ad apprezzare tutto.	48
Não todas [...]	54	Non tutte [...]	48
Isso pode resvalar para o saudosismo.	55	Tutto questo potrebbe travalicare nel nostalgico.	49
Pois é, algo me disse que não desse, nem nesse dia nem nos subseqüentes, embora adorasse me agarrar com esse rapaz, ele devia ter uns feromônios extraordinários.	56	Eh già, qualcosa mi disse di non darla, né quel giorno, né nei successivi, anche se adoravo fare sesso con quel ragazzo, doveva avere dei ferormoni straordinari.	49
Se ele quisesse aquilo, ia procurar uma vagabunda na rua, não sua própria mulher.	60	Se avesse voluto quello, sarebbe andato alla ricerca di una vagabonda per la strada, non di una moglie.	53

Nunca mais a beijaria na boca, não queria chupar homem nenhum por tabela.	60	Non l'avrebbe mai più baciata sulla bocca, non voleva succhiare nessuno, neanche indirettamente.	53
[] mesmo quando elas imploravam []	61	[] anche quando venivano implorati []	54
Zé Luis ali dando sopa, e ninguém à altura de aproveitar.	61	Zé Luis, lì, disponibile, e nessuno all'altezza di approfittarne.	54
Ele era bonito, muito bonito, até, sob certa perspectiva. E podia ser chamado de feio atraente por outras pessoas, ou mesmo feio, ponto final.	61	Era bello, da un certo punto di vista addirittura molto bello. Ma poteva essere definito un brutto attraente da altre persone, o proprio brutto, punto.	54
Conjuninação [...]	61	Combinazione [...]	54
[] dessas mulheres sem queixo que aparecem a toda reunião reivindicatória e fazem colocações - sempre houve gente fazendo colocações, []	62	[] di quelle donne senza mento che compaiono in tutte le riunioni di rivendicazione e fanno discorsi - c'è sempre stata gente che fa discorsi, []	55
[] fazia psiu na hora que ela começava a uivar []	62	[] zittiva tutti quando lei iniziava a urlare []	55
Ele ficava sem-gracíssima, uma tesão, []	63	Lui era a disagissimo, tesissimo, []	56
[] só para deixá-lo de orelha em pé, [...]	63	[] solo per lasciarlo di stucco, [...]	56
Dar murro em ponta de faca [...]	63	Rischiare troppo [...]	56
[] e ele era o ratinho em eu ia me enroscar e engolir.	64	[] e lui era il topolino che avrei afferrato e ingoiato.	58
Dei para ficar na sala depois da aula, []	64	Rimanevo in aula dopo la lezione, []	58
[] apliquei aquele golpe do veja como estou nervosa, puxando a mão do freguês para o meu regaço.	64	[] ho messo in atto il colpo del guarda come sono nervosa, portando la mano della mia preda sul mio grembo.	57

Minhas ficadas depois da aula viraram costume, comigo conversando e usando todos os truques que já nasci sabendo, pegando no braço dele e tirando a mão depressa e maliciosamente, elogiando ele, chegando perto para olhar livros sobre o ombro dele, olhos nos olhos sempre que podia, uma campanha napoleônica, Norma Lúcia disse que eu era letal.	64	Le mie soste dopo la lezione diventarono un'abitudine, chiacchierava con me e usavo tutti i trucchi che conosco dalla nascita, lo prendevo per un braccio e ritiravo in fretta e maliziosamente la mano, lo elogiavo, gli andavo vicino per guardare un libro sopra le sue spalle, occhi negli occhi ogni volta che potevo, una campagna Napoleonica, Norma Lúcia disse che ero letale.	57
[...] Jorginho, que era maluco e tinha dificuldade em escrever [...]	65	[...] Jorginho, che era un po' tocco e aveva difficoltà a scrivere [...]	59
Mas eu não aliviei a pressão, só olhei nos olhos dele outra vez, depois baixei a vista, depois fiquei vermelha, []	65	Ma io non rilasciai la pressione, guardai soltanto lui negli occhi un'altra volta, poi abbassai lo sguardo, divenni rossa, []	58
[...] a maior parte da História da humanidade foi vivida sob o domínio masculino é bastante questionável. Hoje ninguém lê [...]	66	[...] la maggior parte della Storia dell'umanità sai stata vissuta sotto il dominio maschile, è abbastanza discutibile. Oggi nessuno legge [] Depois de "abbastanza discutibile" acaba o parágrafo.	58
[] era intelingentíssimo, de bom-gostíssimo, eruditíssimo.	66	[] era intelligentissimo, di buon gusto, molto erudito.	58
No futuro, a gente pagará a um sujeito para achar o que a gente quer nos bancos de dados, pois nem ir lá diretamente ou precisar disso a gente vai, a erudição acabou mesmo.	66	In futuro, pagheremo un tipo per fargli trovare quello che vogliamo nella banca dati, ma non in modo continuativo, solo quando ne avremo bisogno, l'erudizione è proprio finita.	58
[] me sinto uma débil mental []	69	[] mi sento un'idiota []	61
Bombardeio de saturação, artilharia e infantaria blindada [...]	70	Cacciabombardiere, artiglieria e fanteria blindata [...]	61

Eu era linda de arrepiar, até hoje sou bonita, mas claro que não tenho o viço da juventude e sei que não tenho o mesmo olhar; <u>depois dos quarenta, ninguém tem o mesmo olhar.</u>	70	depois dos 40: FRASE NÃO TRADUZIDA	
Meus dentes até hoje são estas pérolas, []	70	I miei denti ancora oggi sono delle perle []	62
Quando nós ficamos a sós na sala, ele virou uma pilha, chegou a tremer, mas acho que já estava ligado na transação, claro que estava, embora nada de mais concreto tivesse acontecido nesse dia.	71	Quando rimanemmo soli nell'aula divenne una pila elettrica, arrivò a tremare, ma credo che fosse già pronto per la tresca, certo che lo era, anche se, quel giorno, non era avvenuto nient'altro di concreto.	62
A partir daí, pode se dizer que já estávamos namorando.	71	Da quel momento, si può dire che già stavamo amoreggiando.	62
Chove-não-molha [...]	71	Stillicidio [...]	63
[] depois de grandes cautelas para não sermos pilhados.	72	[] dopo aver usato grande cautela per non farci notare.	63
Entrar em carro era muitíssimo malvisto, e os cafajestes, todos mentirosos e malfodidos e malfelizes, [...]	72	Entrare in una macchina era moltissimo malvisto, e i fanfaroni, tutti bugiardi, fottuti e infelici, [...]	63
[] claro, aquilo só ele, só ele []	73	[] ovvio, quello solo a lui []	64
[] e eu doida que ele gozasse na minha boca []	73	[] e io impazzivo perché lui godesse nella mia bocca []	64
[] até hoje não deve ter entendido nada e por mim morre sem entender, []	73	[] ancora oggi, se è vivo, non deve aver capito niente, e per me morirà senza capire, []	64
[] que nós podíamos usar a casa.	73	[] che potevamo usare quella casa.	64
A tabelinha saía em certos livros ou em forma de folhetos sempre de aparência clandestina, []	74	La tabellina si trovava in certi libri o sotto forma di foglietti, sempre in forma clandestina, []	65

[] bateu na porta da casa onde eu já estava esperando, subindo pelas paredes de tanta ansiedade []	75	[] bussò alla porta della casa in cui lo stavo aspettando, arrampicandomi sulle pareti dall'ansia []	66
A tabelinha falhava o tempo todo, arquivávamos casos e mais casos no folclore de nossa turma, mas era o menos ruim, descontando, é claro, a camisinha. Eu jamais admitiria ser desvirginada com camisinha, jamais!	76	La tabellina falliva sempre, annoveravamo casi su casi nel folklore del nostro gruppo, ma era la meno peggio, a parte, ovviamente, il guanto. Non avrei mai acconsentito di essere sverginata col guanto, mai!	66
Imagina onde ficaria o trecho do meu <i>script</i> que dizia []	76	Immagina dove sarebbe andato a finire l'intreccio del mio <i>script</i> che diceva []	66
[] sem o qual ele não é nada, ela não é nada".	76	[...] senza il quale egli è niente, ella è niente".	66
[...] e ele, depois de uma eternidade, pôs a mão no meu ombro e disse "como vai você?". - Vou bem vou bem. Vou nervosa. - Nervosa? - O que você acha? Minhas pernas estão tremendo.	77	[] e lui, dopo un'eternità, mi mise una mano sulla spalla e disse: - Come stai? - Sto bene, sto bene. Sono nervosa. - Nervosa? - Cosa credi? Mi tremano le gambe.	67
[...] eu fazendo a minha melhor cara de corça no cio alcançada pelo macho, [...] p. 77	77	[...] io facevo la mia migliore faccia da capriola in calore raggiunta dal maschio. [...] p. 67	67
Os bicos <u>tensamente</u> enrijecidos [...]	77	I capezzoli irrigiditi [...]	68
Depois dele eu comecei a achar o meu noivo um chato com gosto de jujuba velha.	79	Dopo di lui, cominciai a trovare il mio fidanzato del momento un noioso che sapeva di caramella succhiata.	69
[] dei um chute na bunda dele []	79	[] gli diedi un calcio nel sedere []	69

[...] é o instinto pavelso, como explicava uma negra lá da ilha, que ficava apreciando siris morrerem em fogo lento, xingando-os baixinho.	79	[...] è l'istinto <i>pavelso</i> , come spiegava una donna nera là, nell'isola, mentre guardava i crostacei che morivano a fuoco lento, insultandoli a bassa voce.	70
Em seguida, mandei que ele tirasse também a roupa, [...]	80	Poi, intimai anche a lui di togliersi i vestiti, [...]	70
[...] eu encarnei todas as deusas do amor, todas as diabas desabridas que povoam o universo, a Luxúria com suas traiçoeras sombras coleantes e seus estandartes imorais, [...]	80	[...] incarnai tutte le dee dell'amore, tutte le diavolesse scatenate che popolano l'universo, la Lussuria con le sue ombre serpeggianti e traditrici e i suoi stendardi immorali, [...]	70
E eu disse isso a ele, no dia em que ele veio me perguntar, na festa de aniversário de Julinho, []	81	E glielo dissi, il giorno in cui venne a interrogarmi, alla festa di compleanno di Julinho, [...]	71
Já dei uns tapas, mas a pedido, [...]	82	Ho già dato delle botte, ma su richiesta, [...]	71
É como tourada. Eu sei que há toda uma beleza entranhada nas touradas, toda uma cultura, toda uma mitologia, todo um conjunto de valores, não sou hostil aos aficionados, mas não gosto de tourada.	82	È come la corrida. So che c'è tutta una bellezza intrinseca nelle <i>corridas</i> , tutta una cultura, tutta una mitologia, tutto un insieme di valori, non sono ostile agli <i>aficionados</i> , ma non amo la corrida.	71
A meu favor, diga-se que sim, eu fiz, ou quis fazer, coisas iguais ou equivalentes, []	82	A mio favore, diciamo che sì, ho fatto o ho voluto fare, cose simili o equivalenti, []	72
Dá chupão [...] lambe xoxota [...]	83	Succhia [...] succhia la passera [...]	73
Sacanagem [...]	84	Ripassata [...]	73
Mas eu, que gostava do perigo de tia Regina nos flagrar, []	84	Ma io, che amavo l'idea che zia Regina ci sorprendesse in flagrante, []	73
[] uma dessas antas falocêtricas, falófilas e falólatras que não morrem	84	[] una di quelle cretine falloentriche, fallofile e fallolatre che non muoiono perché sono	74

porque lhes falta vergonha.		impunite.	
Sacana [...]	85	Mascalzone [...]	74
Apliquei até a tortura da gravidez nele, anunciei o atraso de umas dez regras, só para sacanear ele.	85	Gli inflissi anche la tortura della gravidanza, gli annunciavi il ritardo di circa dieci regole, solo per maltrattarlo.	74
[] para ninguém em casa suspeitar.	85	[] per non far sorgere sospetti a qualcuno di casa.	74
[] sobre os rapazes que me comiam []	85	[] dei ragazzi che mi si facevano []	74
[] essa bundinha que eu estou alisando tão gostoso, não vai?	86	[] questo bel sederino tanto buono che sto accarezzando, vero?	74
[] exibi muito a bunda, mas nunca dei.	86	[] esibii molto il sedere ma non glielo diedi mai.	75
Babaca [...]	86	Frescone [...]	75
<i>Allegro vivace</i> : “Vou-vou, lhe dar a bunda, <u>vororororô</u> , mas você vai broxar!” [] acrescentei um “venha logo” petulante, ele obviamente broxou.	87	<i>Allegro vivace</i> : “Il mio culo tu avrai, ma tu prima sborrerai” [] aggiunsi un “vieni presto” petulante, e lui ovviamente sborrò.	76
Visão patética, ele choramingando “mais uma chance, mais uma chance” []	87	Visione patetica, lui che piagnucolava “ancora una volta, ancora una volta” []	76
Não precisa ler Sartre, que já foi a moda das modas, basta participar de um papo de botequim filosófico.	87	Non c'è bisogno di leggere Sartre, che è già stato la moda tra le mode, basta partecipare a una chiacchierata in un caffè filosofico.	76
Deus, Deus, Deus, eu acredito muito <u>em Deus, acredito na Providência Divina, acredito mesmo.</u>	87	Dio, Dio, Dio, ci credo veramente.	76

Meu querido tio Afonso Pedro, de saudoso sarro, []	87	Il mio caro zio Afonso Pedro, di debosciata memoria, []	76
Babaca [...]	88	Frescone [...]	76
Volta e meia me assalta a vontade de escrever um livro sobre isso, []	88	Ogni tanto mi viene voglia di scrivere un libro sull'argomento, []	77
[] há centenas de milhares de mulheres e muitos rapazes tomando nas coxas.	88	[] ci sono centinaia di migliaia di donne e molti ragazzi che si stanno facendo tra le cosce.	77
Não percebemos uma porção de valores culturais importantes, []	89	Misconosciamo una quantità di di valori culturali importanti, []	77
Eu gostava de trepar dizendo "titio" []	89	Mi piaceva fare sesso dicendo "zietto" []	78
E também tive orgasmos muito melhores, inclusive e notadamente com parentes próximos, como Rodolfo.	89	E, tra l'altro, ho avuto orgasmi molto migliori soprattutto nel novero dei parenti prossimi, come Rodolfo.	78
Babaca [...]	89	Frescone [...]	78
Chega ao ponto de muitos débeis mentais se orgulharem de "falar como se escreve" []	90	Si arriva al punto in cui molti tarati mentali si vantano di "parlare come si scrive" []	78
[] engessar as palavras em símbolos metidos a fonéticos []	90	[] ingessare le parole in simboli che diventano fonetici []	78
Umaúm, dizem eles, e não apenas nasalando o som do <i>u</i> , em "um-a-um". Se fosse assim, "um alho" era a mesma coisa que "um malho", "um olho", "um molho", e a língua ficaria inviável.	90	<i>Umaúm</i> , dicono, e nasalizzano appena il suono della <i>u</i> , in "um-a-um"*. Se fosse così, "um alho"* sarebbe la stessa cosa di "um malho"*, "um olho"*, "um molho"*, e la lingua diventerebbe impossibile.	78-79
[] eu sei que isso parece veadagem de poetastro juvenil []	91	[] so che questo può sembrare una leziosità da poetastro giovanile []	79
Acaba delírio linguístico, fecha	91	Finiscila con questo delirio	79

parêntese.		linguístico, chiudi la parentesi.	
[] nem Lacan, nem Godard, nem Robbe-Grillet, nada dessas merdas, tudo chute e chato, e quem gosta é porque foi chantageado a gostar, e no fundo, se sente burro.	91	[] neanche Lacan, né Godard, né Robbe-Grillet, nessuna di queste merde, tutte puttante e noia, e chi le apprezza è perché è stato ricattato a farsele piacere, e in fondo, si sente stupido.	80
Lacan Imagine a cena, um maluco furibundo, com o miolo cheio de cocaína ou anfetamina, despejando aquela enxurrada amazônica de <i>non sequiturs</i> esbugalhados em cima de uma platéia que nunca entendeu e até hoje vive tentando comicamente entender []	91	Lacan immagina la scena, un pazzo furioso, col cervello pieno di cocaina o anfetamina, mentre dispensa quel diluvio di <i>non sequitur</i> da far sgranare gli occhi a una platea che non ha mai capito e ancora oggi passa la vita cercando comicamente di capire [...]	80
Não, eu não tenho nada a ver com Lacan; <u>sim</u> , <i>there is method in my madness</i> .	92	No, non ho niente a che vedere con Lacan; <i>there is method in my madness</i> .	80
E eu na casa de Chiquinho, cheirando pó []	92	E io a casa di Chiquinho, che tiravo polvere []	80
Não esqueço aquele instante pavoroso, a gente completamente louca, de olhos arregalados, fazendo bico e suando como chaleiras e eu mal segurando a vontade de esculhambar o padre, e meu irmão morto.	92-93	Non dimentico quell'istante pauroso, noi completamente impazzite, con gli occhi di fuori, ci veniva da piangere e sudavamo come bestie e io che cercavo di trattenermi dallo strapazzare il prete, e mio fratello morto.	81
[] e cheirei no cemitério []	93	[] al cimitero tirai coca []	81
[] quem falava qualquer coisa dele virava meu inimigo.	93	[] chiunque dicesse qualcosa contro di lui diventava mio nemico.	81
Bater punheta [...]	94	Farsi una pugnetta [...]	82
[] ele me comeu de todas as formas que ele quis []	94	[] mi si è fatto in tutti i modi che ha voluto []	82
[] potranca sendo enrabada pelo puro-sangue seu irmão []	94	[] puledra coperta dal fratello purosangue []	82

[] as três sabiam que eu era tarada por Rodolfo e até tinham uma certa apreciação estética por isso, []	95	[] tutte e tre sapevano che ero pazza di Rodolfo e dimostrarono persino un certo apprezzamento estetico per questo, []	82
Aleijão [...]	95	Grave difetto fisico [...]	83
Só consigo ser desabrida e só me dou efetivamente bem com os desabridos, []	95	Invece, io riesco soltanto a essere sfrenata e vado d'accordo effettivamente solo con gli sfrenati, []	83
Rodolfo pediu para mamar em mim []	95	Rodolfo chiese di succhiarmi il seno []	83
Vittorio Gassman tinha razão, numa entrevista que eu vi na tevê: a vida devia ser duas; uma para ensaiar, outra para viver a sério.	97	Vittorio Gassman aveva ragione, in un'intervista che ho visto alla tivù: "Le vite dovrebbero essere due: una per provare, l'altra per vivere sul serio".	85
[] ele mamava de olhos fechados e mais ou menos gemendo, e ficávamos assim um tempão.	97	[...] lui succhiava a occhi chiusi con qualche gemito, e rimanevamo così per parecchio tempo.	85
[] nem com homem, nem com mulher, nem com veado, aliás eu não gosto muito de transa com veado, só por amizade, []	98	[...] né con un uomo né con una donna, né con un finocchio, anzi non mi piace molto farmela coi finocchi, solo per amicizia, []	85
A mesma coisa é pau mole [...]	99	La stessa cosa dicasi per l'uccello floscio [...]	86
As mulheres, de fato, não costumam esculhambar os homens que broxam com elas, []	99	Le donne, effettivamente, non sono solite strapazzare gli uomini che non ce la fanno con loro, []	86
[] o pau maior é mais vistoso e preferido.	99	[] l'uccello maggiore è più vistoso e preferito.	86
Esta é que é a realidade, o resto, repito, é onda e pensamento voluntarista.	99	È questa la realtà, il resto, lo ripeto, è ipocrisia e pensiero volontaristico.	86
Eu sou maluca [...]	99	Sono scema [...]	87

Eu dava de mamar a ele nos peitos []	100	Lo allattavo al seno []	87
[] geralmente tocando depois uma punhetinha nele.	100	[] generalmente facendogli poi una pugnetta.	87
E nisso eu sinto lá a cara feia do preconceito, fico puta com essas contradições, mas neurose é neurose.	101	In tutto questo vedo la brutta faccia del preconcetto, impazzisco per queste contraddizioni, ma la nevrosi è la nevrosi.	88
[] e ninguém faz safadagem.	102	[] e che nessuno fa porcate.	89
Luta mais besta não pode haver, melhor seria que todo mundo fosse foder numa boa e deixasse de aporrinhar o juízo alheio. <u>Mas parece que a humanidade acabará e isso não acontecerá.</u>	102	Non ci può essere lotta più stupida, sarebbe meglio che tutti fottessero alla grande e lasciassero perdere il giudizio altrui.	89
[] só que, verdade seja dita, Fernando tinha certeza de que eu ia sacanear meu tio e não ia dar nada.	102	[] sapeva soltanto questo, a dire la verità, Fernando era certo che avrei preso in giro mio zio e non gli avrei dato niente.	89
Como dizia um professor maluco de Processo Civil, a respeito do corno, dói ao nascer, mas ajuda a viver. Teve gente que se negou a me comer []	103	Come diceva un professore mezzo matto di Procedura Civile riguardo alle corna, fanno male quando spuntano ma aiutano a vivere. Ci fu gente che si rifiutò di scoparmi []	90
Em Los Angeles, teve o caso de Mark e Kate, que eram recém-casados, fumavam maconha, faziam o gênero avançadex.	103	A Los Angeles c'è stato il caso di Mark e Kate, che erano appena sposati, fumavano marijuana, erano dei tipo estremamente avanzati.	90
Gostosíssima, [] enfim, como se diz na ilha, um burro duma mulé mesmo.	103-104	Bonissima, [] insomma, come si dice, un gran pezzo di gnocca.	90
[] e toda vez que batia com ele sozinho no elevador dava-lhe um chupão rápido, []	104	[] e ogni volta che lo incontravo da solo in ascensore lo baciavo in bocca, []	90

Cinco mil contos [...]	104	Cinquemila <i>contos</i> [...]	91
[] mas na hora a vergonha foi nossa, foi chatíssimo.	104	[] ma in quel momento la vergogna la provammo noi, fu sgradevolissimo.	91
[] era meio riponga, riponga chique, apesar de os hippies estarem só começando naquela época, []	105	[] era un po' decadente, decadente chic, nonostante gli hippie, a quell'epoca, stessero solo cominciando, []	91
[] maconha e assim mesmo mal, lança-perfume, []	105	[] marijuana e neanche bene, lanciaprofumo*, []	91
Você veja, pó, essa desgraça que só serve para se experimentar algumas vezes, para não se ficar ignorante.	105	Vedi, la coca è una disgrazia che va bene solo se si prova un po' di volte, per non rimanere ignoranti.	91-92
Digo percebida para qualificar a realidade, porque a realidade, naturalmente, não existe em si, Lenine era grosso, e o bispo Berkeley era fino, []	105	Dico percepita, per qualificare la realtà, perché la realtà, naturalmente non esiste in quanto tale, Lenin era grossolano, e il vescovo Berkeley era fine, []	92
[] é uma burrice não experimentar.	105	[] è una cretinata non sperimentare.	92
O problema é que muita gente tem dificuldade em ver que aquela droga [...]	105	Il problema è che molta gente ha difficoltà a constatare che quella droga []	992
Mike e Alice cheiravam todo dia [...]	106	Mike e Alice sniffavano tutto il giorno []	92
Eu tenho um amigo que cheirava muito e, quando ia sair com uma mulher, perguntava "com pó ou com pau?" []	106	Ho un amico che sniffava molto e, quando doveva uscire con la moglie, chiedeva: "Con l'uccello o con la coca?".	93
[] ficam <u>completamente</u> despirocados []	107	[] diventano deliranti []	93
Botamos todo tipo de gente peladona naquele estúdio e em outros lugares que a gente descolava, era uma festa.	107	Mettemmo tutti i tipi di persone nude in quello studio e in altri posti ci arrangiavamo, era una festa.	93

[] mas que depois se revelou uma dessas freiras medievais de coleções fesceninas francesas de antigamente []	107	[] ma che si rivelò successivamente una di quelle storie medievali delle collezioni fescennine francesi di una volta []	94
Transávamos [...]	107	Ci facevamo [...]	94
Um veado [...]	107	Un finocchio [...]	94
[] que loucura, duas pessoas casadas que vão trepar com outras exigindo papel passado, []	108	[] che assurdità, due persone sposate che vanno a scopare con altre che esigono i documenti ufficiali, []	94
Ele bater uma punheta [...]	108	Lui si faceva una pugnetta [...]	95
[...] fomos quase pilhados diversas vezes [...]	108	[] fummo sul punto di essere sorpresi parecchie volte []	95
[] comeu todos os homens, mulheres e sortidos disponíveis, ficou craque em todas as modalidades, virou absolutamente outra.	109	[] si fece tutti gli uomini, le donne e le riserve disponibili, divenne bravissima in tutte le modalità, diventò assolutamente un'altra.	95
Sardas [...]	111	Efelidi [...]	97
[] a fronteira com as coxas <u>traseiras</u> bem traçadíssima []	111	[...] la linea di demarcazione con le cosce ben tracciata [...]	97
Safada [...]	111	Svergognata [...]	97
Bicha [...]	112	Finocchio [...]	97
Veadão [...]	112	Finocchio [...]	97
[] só se recusava a comer ou chupar xoxota; []	112	[...] si rifiutava solo di scopare o leccare la fica, [...]	97
[] tinha até pesadelos com elas.	112	[...] gli procuravano addirittura degli incubi.	97
[] mas ele me emprestava um nome masculino e quase sempre me pedia para usar uns dildos especiais, []	112	[...] ma lui mi chiamava con un nome maschile e mi chiedeva quasi sempre di usare dei gingilli speciali, [...]	98

Sapatona [...]	113	Lesbica [...]	98
O ideal é que todo mundo nesse grupo se transe []	114	L'ideale è che tutti nel gruppo si scopino [...]	99
É porque as pessoas envolvem o sexo em tanta merda [...]	114	È solo perché le persone mischiano il sesso con tanta merda [...]	99
Babaca [...]	114	Fessi [...]	99
Missão de vida [...]	114	Missione della propria vita [...]	99
Comer alguém deve ser um gesto de amizade e que complementa e aprofunda, não estraga essa amizade. O que estraga é lixo na cabeça, que não é inerente ao sexo [...]	115	Farsi qualcuno dev'essere un gesto di amicizia che completa e approfondisce, non che sciupa l'amicizia. Quello che sciupa sono le scorie nella testa, che non sono inerenti al sesso [...]	100
[...] bastam elas para que ele se sinta um rei, maior que um rei.	115	[...] che quei modi bastano loro per farlo sentire un re, più di un re.	100
Você sabe o que eu curti? Eu e uma amiga minha, por exemplo, curtimos intensissimamente uma noite que passamos com meu irmão Rodolfo [...]	115	Sai quanto ho goduto? Io e una mia amica, per esempio, godemmo intensissimamente durante una notte trascorsa con mio fratello Rodolfo []	100
Que um não curta certas coisas, tudo bem; [...]	116	Che uno non provi gusto per certe cose, tutto bene; []	101
[...] existe um conteúdo de veadismo nisso, eles ficam olhando as rolas um do outro, [...]	117	[] c'è un contenuto omosessuale in questo, si guardano il cazzo l'uno dell'altro, []	102
Atraso, atraso, vivemos segundo regras e padrões para os quais nenhum ser humano foi feito e, claro, ficamos malucos por isso.	118	Arretratezza, arretratezza, viviamo secondo regole e modelli per i quali nessun essere umano è stato fatto e, ovviamente, ci sconvolgiamo per questo motivo.	102
[...] preferivelmente mostrando que são mais gostosas.	118	[] preferibilmente mentre dimostrano che sono più gustose.	103

Transaram [...]	118	Aver scopato [...]	103
No feliz dizer de Marilyn Monroe, segundo eu li em alguma revista de fofoca, chupei muita pica, mas consegui muitos papéis.	119	Per dirla bene, come Marilyn Monroe, secondo quanto ho letto su qualche rivista di gossip, ho succhiato molti cazzi, ma ho ottenuto molti ruoli.	104
Aparência demolidora que eu tinha [...]	119	Atteggiamento demolitore che avevo [...]	104
Gostosíssima [...]	119	Gustosissima [...]	104
Trepadas [...] trepei [...]	120	Mentre scopavo [...] ho scopato [...]	104
"Tu é ruim de cama pra caralho" [...]	120	"Sei pessimo a letto, cazzo" [...]	104
[...] sempre ligeirinho para não arriscar que eles entendessem [...]	120	[...] sempre sommessamente per non farmi capire da loro [...]	104
Todo Leocádia [...]	120	Tutto acceso [...]	104
[...] eu não valho nada mesmo, mas menos valia ele [...]	121	[] io non valgo proprio niente, ma tu molto meno di me []	105
[...] fazendo carinhas de nojo.	121	[] facendo smorfie di repulsione.	105
[...] o inescrupuloso amoral que tinha iniciado a sobrinha inocente na sacanagem, [...]	121	[] lui, senza scrupoli e amonale, che aveva iniziato la nipotina innocente alla sconcezza, []	105
E agora, para todos os efeitos, eu era uma senhora casada, ele queria que eu contasse tudo a Fernando ou a alguém mais da família? [...]	121	E, visto che ero una signora sposata a tutti gli effetti, voleva forse che raccontassi tutto a Fernando o a qualcun altro della mia famiglia? []	105
Nunca tive tesão por Lênin, mas <u>tenho</u> por Fidel Castro. Mas os esquerdinhas tinham todos desaparecido [...]	122	Non mi sono mai arrapata per Lenin, solo per Fidel Castro. Ma quelli di sinistra erano tutti scomparsi []	106
[...] e outra tinha dedado todo mundo e agora era comborça	122	[] e un'altra che era diventata delatrice di tutti e adesso era l'amante di un maggiore	106

de um major torturador, [...]		torturatore, []	
[...] Fernando tinha que viajar para o Rio para conseguir pó [...]	122	[] Fernando doveva andare a Rio per trovare la polvere []	106
Redentora [...]	122	Redentora [...]	106
Escrotaços [...]	122	Coglioni [...]	106
Débeis mentais [...]	122	Handicappati mentali [...]	107
Babacas [...]	122	Babbei [...]	107
Eu, que nunca tinha evitado filhos com a seriedade apropriada, mas tinha medo de pegar um sem querer e, pior ainda, sem ter saco para crianças []	123	Io, che non avevo mai evitato i figli con la giusta serietà, ma avevo paura di farne uno senza volerlo, peggio ancora, senza avere inclinazione per i bambini []	107
Cara-de-pau [...]	123	Faccia di bronzo [...]	107
Salinha de punheta [...]	123	Saletta delle pugnette [...]	107
Cariocas [...]	125	<i>Cariocas*</i> [...]	109
Você veja, eu adoro São Paulo, acham até estranho, mas é verdade, adoro.	125	Vedi, io adoro São Paulo, pensavo che fosse persino una cosa strana, ma è vero, la adoro.	109
Tem aquele oba-oba todo, meu irmãozinho, meu amor, meu idolatrado, meu rei, tudo o que é meu é seu, minha mulher é sua, meu marido é seu, minha bunda é sua, mas quem quiser que pense que entra, porque não entra, só um ou outro, salvando-se uma alma no purgatório.	126	C'è tutto quel oba-oba, fratello mio, amore mio, mio idolo, mio re, tutto quel che è mio è tuo, mia moglie è tua, mio marito è tuo, il mio sedere è tuo, ma chi crede di essere entrato si sbaglia, capita raramente, e dopo molti sforzi.	109
Fui criada para odiar o Bahia e odeio o Bahia, mas, quando ele está jogando fora de lá, eu torço por ele, é ridículo.	126	Sono stata cresciuta con l'odio per il baiano e odio il baiano, ma quando gioca fuori casa, io faccio il tifo per lui, è ridicolo.	110

Por isso que, para muitos paulistas, a <i>Endlösung</i> é acabar com a baianada toda. Eu acho uma sacanagem, mas compreendo.	126	Per questo, per molti paulistas, la <i>Endlösung</i> significa finirla con tutti i baiani. La trovo una cattiveria, ma la capisco.	110
Eles podem espernear, mas não conseguem aceitar a existência da baianidade, ela tem de ser exterminada.	126	Anche se ci provano, non riescono ad accettare l'esistenza della "baianità", deve essere sterminata.	110
Logo já tinha pó de dar de pau no Rio, já tínhamos as conexões certas, nada de subir no morro e lidar com malandros que não podem ser recebidos em casa. Minto.	127	Molto presto avevamo già la polvere per spassarcela a Rio, avevamo i canali giusti, niente salite sulle colline a trattare con mascalzoni che non possono essere ricevuti a casa. Sto mentendo.	110
[] mas isso era impossível com ele ali, seu bigodinho pintado, suas pernas esqueléticas e sua barriga maior que um zepelim, um verdadeiro maxixe espetado em dois palitos.	127	[] ma era impossibile con lui lì, coi suoi baffetti dipinti, le sue gambe scheletriche e la sua pancia più grossa di uno zeppelin, un vero maciste infilzato su due paletti.	110-111
Transar com ele [...]	127	Scopare con lui. [...]	111
[] por mais que recorresse a meus argumentos pansexuais de costume.	127	[] per quanto facessi ricorso alle mie argomentazioni di costume pansessuale.	111
[] vi muitos jegues trepando []	127	[] avevo visto molti cavalli che si accoppiavano []	111
Jegue - jega [...]	127	Stallone - giumenta [...]	111
E Norma Lúcia me ensinou a curtir transas com cavalos, []	128	E Norma Lúcia mi insegnò a pomiciare coi cavalli, []	111
[] hormônios mais safados.	128	[] ormoni più sfrontati.	111
Mas vamos deixar de lado jegues e cavalos []	128	Ma lasciamo da parte stalloni e giumente []	111
O pau do cachorro parece fino []	129	Il cazzo del cane []	111

E aí mergulhamos de cabeça no pó e na sacanagem.	129	E ci tuffammo di testa nella polvere e nel sesso.	112
[] nunca conseguiu transar com pó.	129	[] non è mai riuscito a scopare con la coca.	112
[] Henry James escreveu não sei onde que ler um romance é olhar pelo buraco da fechadura. <u>Este depoimento não é um romance, nem enredo tem - se bem que os do próprio Henry James também mal tivessem, pensando bem -, mas é olhar pelo buraco da fechadura.</u> Claro, minha vida não foi comum, [...]	130	[] Henry James ha scritto, non so dove, che leggere un romanzo è come guardare dal buco della serratura. Certo, la mia vita non è stata comune, []	113
[] entrasse numa sessão de sacanagem com o companheiro ao lado []	131	[] cominciassse una sessione di libidine col tipo a fianco []	113
E gostaria de um mundo de sacanagem sem problemas []	131	E mi piacerebbe un mondo di libidine senza problemi []	114
[] queiram me comer e comer todo mundo []	131	[] vogliono farmisi e farsi tutti []	114
[] é uma sensação avassaladora de absoluta sexualidade, um momento em que a sacanagem toma conta de tudo, e ela se sente fêmea, devassa, puta, ela faria tudo, tudo, ela quer foder, ela quer fazer tudo!	131	[] è una sensazione soggiogante di assoluta sessualità, un momento in cui la libidine prende il sopravvento su tutto e loro si sentono femmine, sconce, puttane, farebbero tutto, tutto, vogliono fottere, vogliono fare tutto!	114
Toda mulher que não dá a bunda []	131	Tutte le donne che non danno il culo []	114
Trepadas [...]	132	Scopate [...]	114
Parece que estou vendo: Gostei, sim, []	132	Mi sembra di vederle: "Mi è piaciuto, sì, []	115
É a tal coisa, tem uma comunidade cheia de veados e nenhum homem que coma os veados. Existe? Claro que não	132	È così, c'è una comunità piena di finocchi, ma nessun uomo che se li fa. È possibile? Ovvio che non	115

existe.		è possibile.	
Todo homem é veado [...]	133	Tutti gli uomini sono finocchi [...]	115
Primeiro caso que me vem: Marina, a comissária de bordo. Prefiro muito dizer "aeromoça", mas parece que agora elas se ofendem quando são chamadas de aeromoças, deve ser porque a cada dia ficam mais aerovelhas.	133	Primo caso che mi viene in mente: Marina, l'assistente di volo. Io preferisco dire "hostess"*, ma sembra che adesso si offendano quando vengono chiamate così, forse perché diventano ogni giorno più "aerovecchie".	115-116
Babaca [...]	133	Cretino [...]	116
Putá que o pariu, só falando assim, atraso, atraso.	133	Figlio di puttana, solo questo, arretratezza, arretratezza.	116
[...] quando estava passando férias <u>numa pousada</u> em Porto Seguro [...]	133	[...] mentre eravamo in vacanza a Porto Seguro [...]	116
Ela tomou umas batidinhas e acabou confessando que já estava ficando meio dura, [...]	133	Bevve un po' di <i>batidas</i> e finì per confessare che si stava già sentendo mezzo arrapata, [...]	116
No começo, ela fingiu não querer, mas depois quis.	134	All'inizio finse di non volere, ma poi accettò.	116
[...] enconstei na bunda dela [...]	134	[...] mi accostai al suo culo [...]	116
[...] mas daquele jeito safado de quem não quer que a gente tire realmente.	134	[...] però in quel modo furbesco di chi non vuole scostare veramente.	117
[...] até o dia começar a amanhecer.	134	[...] fino all'alba.	117
[...] esfregadas e gozo, um atrás do outro [...]	136	[...] sfregate e godimenti, uno dietro l'altro [...]	118
Enchendo a cara [...]	136	Ubriaco [...]	118
Nos transformamos num novelo e, no fim, Fernando entrou em rebordosa e ficou numa paudurisia inaudita, [...]	136-137	Ci trasformammo in un gomitolò, e, alla fine, Fernando si eccitò moltissimo, gli diventò talmente duro [...]	119

Como ela me chupava! Mulher sempre chupa xoxota muito melhor do que homem [...]	137	Come mi succhiava! Le donne succhiano la fica sempre meglio degli uomini [...]	119
Ela me chamou de meu amor, <u>meu amor</u> , minha tesão, minha dona, minha ídola, meu tudo, <u>minha vida e, ai como eu a chupei, como chupei tudo dela</u> , até que ela, falando as coisas mais sublimes que podem ser ouvidas, gozou como uma loba divina uivando, []	138	Mi disse amore mio, mi arrapi, mia signora, mia dea, mio tutto, fino a quando lei, dicendo le cose più sublimi che possano essere intese, godette come una lupa divina ululando, [...]	120
Quando falo nisso, fico um pouco - um pouco, não, muito - excitada e me arrependo por não tê-la perseguido o resto da vida. É claro que o negócio dela não era homem, era eu mesma. <u>Podia não ser só eu mesma, mas eu fazia parte importante do negócio dela</u> . Os outros participantes [...]	138	Quando parlo di questo, un po' - un po', non molto - mi eccito e mi pento di non averla inseguita per il resto della mia vita. È chiaro che gli uomini non facevano per lei, io sì. Gli altri concorrenti []	120
[] mas simplesmente grossos o instintivos []	140	[] ma meramente grossolani o istintivi []	121
[] depois nos levantávamos e íamos os três para o escuro, se agarrar.	140	[] poi ci alzavamo e tutti e tre andavamo verso il buio, a prenderci.	121
Punheta [...]	140	Pugnetta [...]	121
E, mais ainda, ela inventou um roteiro doméstico que Fernando adorou.	140	Inoltre, aveva inventato una routine domestica che Fernando aveva adorato.	121
E pela bunda também, []	140	E anche per il culo, []	122
E mais condizente comigo, mais tchan.	141	E più consona a me, più raffinata.	123
Estou pernóstica hoje []	142	Sono presuntuosa oggi []	123
[] vamos ser democratas []	142	[] facciamo i democratici []	123
Veadagem [...]	142	Affettazione [...]	123

[] responsável pelo fascismo tecnocrata da <i>República</i> , babaca, devia ser castigado com uma encarnação perpétua como Ministro da Administração do Brasil. Babaca, eu não posso ler <i>A República</i> sem ficar com vontade de ir lá e esculhambar Sócrates, aquele veado sebento - isso era o que ele era, um veado sebento e burro, [...]	142	[] responsabile del fascismo tecnocratico della Repubblica, cretino, per castigo dovrebbe incarnarsi in perpetuo col Ministro del Tesoro del Brasile. Fesso, non posso leggere <i>La Repubblica</i> senza che mi venga voglia di andare là e scuotere Socrate, quel finocchio bisunto - era proprio questo che era, un finocchio bisunto e asino, [...]	123
[] bichas francesas que não entendem o que elas próprias escrevem []	143	[] sanguisughe francesi che non capiscono quello che loro stessi scrivono []	124
[] um perfeito <i>non sequitur</i> , nada a ver o cu com as calças, alemão só entende de alemão []	143	[] un perfetto <i>non sequitur</i> , il culo non ha niente a che vedere coi pantaloni, il tedesco capisce solo il tedesco []	124
Minto quanto a Marina, minha aeromoça, que faço parecer a melhor transa de minha vida depois de Rodolfo, mas não é nada disso, não existe essa transa. Não existe a foda, só existem fodas.	143	Mento su Marina, la mia hostess, che faccio apparire come la migliore scopata della mia vita dopo Rodolfo, non è per niente così, non esiste quella scopata. Non esiste la chiavata, esistono solo le chiavate.	124
[] os inteligentes vêem logo que é verdade.	145	[] gli intelligenti si rendono subito conto che è la verità.	125
Burrice [...]	145	Cretinaggine [...]	126
[...] se ela não tivesse aparecido [...]	145	[...] anche se non si fosse palesata [...]	126
[...] velha bonitona, gostosa e devassa [...]	145	[...] vecchia bellona, gustosa e depravata [...]	126
Todo dia a gente lê no mesmo jornal a história de um veado velho e só, assaltado e assassinado por um garoto de programa, ou equivalente. <u>Nunca</u> , o veado velho e eu estamos na mesma situação <u>básica</u> .	146	Ogni giorno si legge sul giornale la storia di un finocchio vecchio e solo, assalito e assassinato da un ragazzo a pagamento, o un equivalente. Il vecchio finocchio e io stiamo nella stessa situazione.	126-127

Essas pessoas de que a gente gosta genuinamente, mas cuja convivência é soporífera, todo mundo se dá com gente assim, é como o chato a favor, todo mundo tem pelo menos um chato a favor, que a gente não pode mandar ir se catar porque é bonzinho e é a favor, faz tudo pela gente.	146	Il tipo di persone che ci piace molto, ma che a starci insieme è soporifero, tutti hanno incontrato persone così, sono quei noiosi ossequiosi, che non possiamo mandare al diavolo perché sono buoni e servizievoli, fanno di tutto per noi.	127
[...] de tão ligadona em sexo que eu estava [...]	147	[...] talmente ero eccitata [...]	127
[...] a sem-vergonha encostou o joelho no meu por baixo da mesa assim que as luzes apagaram e ficamos numa bolinação sonsa o tempo todo.	147	[...] la svergognata intanto aveva accostato il suo ginocchio al mio, sotto al tavolo, appena le luci si erano spente e ci eravamo smaneggiate di nascosto tutto il tempo.	127
[...] que devia lhe pôr chifres <u>escrotos</u> rotineiramente. Sim, não era feio, era até bonito, e Algo me disse de estalo que ali tinha ouro. <i>Thars gold in them thar hills!</i>	147	[...] che doveva mettergli le corna per abitudine. Sì, non era brutto, era addirittura bello, e qualcosa mi disse d'intuito che ci sarebbe stato. <i>Thars gold in them thar hills!</i>	127
E, menino, a reação foi instantânea [...]	147	E, mio caro, la reazione fu istantanea [...]	128
Eu creio que posso me considerar sacerdotisa de Afrodite, tenho prestígio com ela, [...]	148	Credo di potermi considerare sacerdotessa di Afrodite, la ammiro, [...]	128
Quando o peguei, peguei uma forcinha da Natureza, um espírito silvestre, um exuzinho inocente e sôfrego, [...]	148	Quando lo presi, presi una piccola forza della natura, uno spirito silvestre, un piccolo satiro innocente e insofferente, [...]	129
[...] ele não pode ver aquele iconezinho sem dizer <i>Parla!</i>	149	[...] lui non può guardare quell'iconcina senza dire: " <i>Parla!</i> "*	129
Camburão [...]	149	Cellulare per detenuti [...]	130
[...] que ele saia com as	150	[...] di uscire con le sue gattine	130

gatinhas dele [...]		[...]	
[] quanta gente morreu e morre todos os dias por causa desse dogma babaca, que é tão arraigado que a pessoa, homem e, principalmente, mulher, que está ou é apaixonada por dois ou três entra em conflitos cavernosíssimos, se remói de culpa, se acha um degenerado, não confessa o que sente nem às paredes, impõe-se falsíssimos dilemas, se tortura, é uma situação infernal e cancerígena, todo mundo lutando estupidamente para ser quixotes e dulcinéas.	151	[] quanta gente è morta e muore ogni giorno a causa di questo dogma demenziale, che è talmente radicato che le persone, gli uomini e, soprattutto, le donne, che sono innamorate di due o tre, sprofondano in conflitti profondissimi, si dibattono nella colpa, si credono degenerate, non confessano quello che provano neanche ai muri, si impongono dilemmi falsissimi, si torturano, è una situazione infernale e cancerogena, tutti che lottano stupidamente per essere dei Don Chisciotte e delle Dulcinee.	131
Se a memória aceita, se o perfil confere, se a senha foi dada, roda os dois programas ao mesmo tempo, roda os três, roda os vinte, porra! Minimiza um, roda embaixo o outro, exporta um arquivo pra lá, outro pra cá, a informática é muito educativa, para que os débeis mentais que tanto pontificam []	151-152	Se la memoria lo accetta, se il profilo corrisponde, se il segnale è stato dato, fai girare i due programmi allo stesso tempo, fanne girare tre, fanne girare venti, cazzo! Minimizzane uno, fallo girare sotto l'altro, esporta un archivio là, un altro qua, l'informatica è molto educativa, fa sì che i deficienti mentali, che tanto pontificano []	131-132
Arquivo [...]	152	Archivio [...]	132
E quantos gúgois de <i>bytes</i> não temos na memória? [...]	152	E quanti <i>googles</i> di <i>bytes</i> abbiamo in memoria? [...]	132
[] eu posso botar o tempero da paixão em qualquer transa, sem culpa, sem apreensões ridículas.	153	[] posso mettere il condimento della passione in qualsiasi rapporto, senza colpa, senza apprensioni ridicole.	132
A paixão é simplesmente a tesão formatada, [...]	153	La passione è semplicemente l'eccitazione formattata, [...]	133
[...] caprichando em estocadas [...]	155	[...] che dà stoccate a caso [...]	135

Ramerrão [...]	155	Scopata [...]	135
Criem um clima de sacanagem [...]	156	Create un clima assatanato [...]	135
[...] hoje goza na hora em que quer. Eu digo "goze!" e ele goza, é perfeito, [...]	156	[...] oggi gode quando vuole lui. lo dico "godì!" e lui gode, è perfetto, [...]	135
[...] que coisa mais lindamente atávica, é bom ser bicho.	156	[...] una cosa così magnificamente atavica, che bello essere cazzo.	136
Camisinha [...]	156	Quanto [...]	136
Ele hoje curte tudo o que eu curto [...]	156	Oggi, lui sa tutto quello che so io [...]	136
[...] porque ele acha ótimo que você transe com outra mulher [...]	157	[...] perché a lui piace molto che tu scopi con un'altra donna [...]	136
[] mas não admite para ele nenhuma forma de relacionamento com outro homem, seja moço, seja velho, seja dando, seja comendo, seja apenas pegando.	157	[] ma non ammette per se stesso nessuna forma di relazione con un altro uomo, né ragazzo, né vecchio, né dandolo, né succhiandolo, neppure soltanto prendendolo.	136
[] e você quer que a gente ache você gostoso por isso, quando é revoltantemente o contrário?"	157	[...] e tu vuoi piaceri per questo, quando invece è rivoltantemente il contrario?"	137
Se você diz uma coisa dessas e ele adere e você não lhe dá logo recompensas e reforços generosos, é uma sacanagem, []	158	È una cattiveria se, dopo avergli detto una cosa di queste, lui ci sta, ma tu non gli dai subito delle ricompense e degli aiuti generosi, [...]	137
Xoxota [...]	159	Fica [...]	138
Veados e sapatonas [...]	159	Omossexuais e lésbicas [...]	138

[] nesse ponto as mulheres se beneficiaram do machismo que mitificou as transas entre mulheres e lhes conferiu um status estético fajuto, muito superior ao do homossexualismo masculino.	160	[...] su questo punto le donne hanno beneficiato del machismo che ha mitizzato le relazioni tra donne e gli ha conferito uno status estetico, molto più trascurabile rispetto all'omosessualità maschile.	139
[] há muito tempo se livraram das culpas por haverem transado com amiguinhas na infância []	160	[] da molto tempo si sono liberate dalla colpa di aver avuto tresche con amichette durante l'infanzia []	139
Candomblé [...]	162	Candomblé* [...]	140
Já li o <i>Livro dos espíritos</i> , achei que ia achar um bestialógico, mas não achei nada disso, []	162	Ho letto il <i>Libro degli spiriti</i> , credevo di trovarci una massa di bestialità, ma non ho trovato niente di tutto ciò, []	140