

**JOSUÉ SANTANA OLIVEIRA**

**João Antônio e o Processo Tradutório de seus Contos:  
das Edições Estrangeiras às Marcas de Oralidade.**

**ASSIS**

**2021**

**JOSUÉ SANTANA OLIVEIRA**

**João Antônio e o Processo Tradutório de seus Contos:  
das Edições Estrangeiras às Marcas de Oralidade.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr. Rosane Gazolla Alves Feitosa

**ASSIS**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

O48j Oliveira, Josue Santana  
João Antônio e o processo tradutório de seus contos:  
das edições estrangeiras às marcas de oralidade / Josue  
Santana Oliveira. Assis, 2021.  
201 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual  
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientadora: Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa

1. Antônio, João, 1937-1996. 2. Contos brasileiros.  
3. Tradução e interpretação. 4. Arquivos pessoais.  
5. Oralidade na literatura. I. Título.

CDD 869.93

## CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: **João Antônio e o Processo Tradutório de seus Contos**: das edições estrangeiras às marcas de oralidade

**AUTOR: JOSUÉ SANTANA OLIVEIRA**

**ORIENTADORA: ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA**

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA (Participação Virtual)  
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA (Participação Virtual)  
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis

Profa. Dra. TELMA MACIEL DA SILVA (Participação Virtual)  
Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas / UEL/Londrina

Assis, 05 de fevereiro de 2021

## AGRADECIMENTOS

Como reconhecimento dessa imensa jornada e que considero nunca encerrada, quero agradecer primeiramente aos meus pais, que com luta, dedicação e valores, além do incentivo aos estudos, conduziram minha vida até aqui. Agradecer aos meus familiares, Oliveira & Ide, o apoio que constantemente recebo;

À minha orientadora, Professora Rosane Gazolla Alves Feitosa, pela oportunidade e confiança; aos Professores, Francisco Claudio Alves Marques e Carla Cavalcanti e Silva, incentivadores desde os passos iniciais deste estudo, com sugestões de leituras e de contatos que se agregaram à pesquisa.

Imensamente à Professora Sandra Aparecida Ferreira pelo conhecimento compartilhado desde a Graduação e pelo convite aceito para compor a Banca de Defesa e à Professora Telma Maciel da Silva pelas contribuições após o Exame de Qualificação e durante a Defesa. Ao Professor Álvaro Faleiros pelas contribuições teóricas e ao Professor Flávio Wolf Aguiar pelos depoimentos sobre o escritor. Ao Departamento de Letras Modernas da UNESP de Assis, em especial aos Professores da área de Alemão, Anna-Katherina Elstermann, Alceu João Gregory e José Luiz Félix, e aos funcionários Jean, Paulinho e Juliana. Aos funcionários do CEDAP, especificamente ao Rodrigo e a Carolina, facilitadores do contato com a obra do escritor.

Ao meu amigo Alberto Costa, pelo encorajamento e ao meu irmão, João Santana pelas sugestões literárias pontuais.

A todos aqueles de quem pude contar com a amizade: Cambraia, Dimas, Edinho, Lucas, e outros que tornaram possível, mesmo nas diferenças, que novas perspectivas tomassem rumo.

Por fim, quero agradecer ao escritor João Antônio, ainda pouco compreendido fora dos portões da academia, mas conhecedor como poucos das mazelas e virtudes de nosso país, e que me tornou mais um multiplicador de sua obra.

E dedicar este trabalho à memória de alguns Amigos, Parentes e Professores, bem como às tantas vítimas das mazelas desse Brasil, que no momento de conclusão deste trabalho, encontra-se ainda mais abandonado.

*Dedico com gratidão e amor a Telma Mitie (minha 'Denga')*

*e aos nossos filhos Heitor, Ian e Enzo...*

*- Paciência e Sabedoria... Sempre!*

OLIVEIRA, Josue Santana. **João Antônio e o Processo Tradutório de seus Contos:** das Edições Estrangeiras às Marcas de Oralidade. 2021. 200 f. (Dissertação em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

**Resumo:** A presente dissertação tem por **objetivo** estudar o processo de construção dos projetos tradutórios dos contos: *Afinação da Arte de Chutar Tampinhas; As Virgens Blindadas do Footing; Busca; Casa de Loucos; Eguns; Frio; Joãozinho da Babilônia; Malagueta, Perus e Bacanaço; Mariazinha Tiro a Esmo; Milagre Chué; Meninão do Caixote; Paulinho Perna Torta; Viva o Bicho (ensaio)*, do escritor brasileiro João Antônio (1937-1996), na perspectiva de reconstruir um diálogo entre o texto original e as publicações estrangeiras. Nosso **corpus** constitui-se nas seguintes fontes, em sua maior parte localizadas no Acervo João Antônio (CEDAP-UNESP/Assis): cartas, prefácios, versões datilografadas, rascunhos, artigos, anotações, notas, resenhas, ensaios, entrevistas, além das edições finais traduzidas e publicadas em antologias e revistas literárias. Nossa **metodologia** procura ocupar-se dos contos acima nas seguintes discussões: busca do escritor por uma temática literária menos localista e mais universalizante; expectativa deste sobre tais publicações; valorização de sua literatura diante da crítica; inserção do gênero conto no mercado editorial estrangeiro; e especificamente no conto *Meninão do Caixote* as marcas de oralidade (gírias, ditados populares e expressões coloquiais), traduzidas nas versões em alemão, no ano de 1967 e em francês, no ano de 1983, cotejadas junto ao conto original e a uma agenda-dicionário organizada pelo escritor. Os **referenciais teóricos** estudados procuram em primeiro plano abranger a relação do escritor com seus pares no cerne dos Estudos de Epistolografia por Marcos Antonio de Moraes, 2007; e em segundo, quanto à parte literária, pautar os estudos sobre Tradução em Prosa Literária abordados, principalmente, por Caetano Galindo, 2015 e Paulo Henrique Britto, 2012. Na **conclusão** observamos que, não obstante os contos do escritor tenham atravessado obstáculos para a publicação final, havia intenção de projetos tradutórios de outras narrativas. Assim, esta pesquisa busca completar uma lacuna referente aos estudos de João Antônio e fomentar novos trabalhos relacionadas à sua obra, não só no plano dos Estudos de Tradução em Prosa de Ficção Literária, como também nos Estudos Literários, de modo mais amplo.

**Palavras-chave:** João Antônio (1937-1996). Contos. Traduções. Acervo João Antônio. Marcas de Oralidade.

OLIVEIRA, Josue Santana. **João Antônio and the translating process of his short stories**: from the foreign issues to the marks of orality. 2021. 200p. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2021.

## ABSTRACT

The present dissertation aims to study the process of construction of the translation projects of the short stories: *Afinação da Arte de Chutar Tampinhas*; *As Virgens Blindadas do Footing*; *Busca*; *Casa de Loucos*; *Eguns*; *Frio*; *Joãozinho da Babilônia*; *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*; *Mariazinha Tiro a Esmo*; *Milagre Chué*; *Meninão do Caixote*; *Paulinho Perna Torta*; *Viva o Bicho* (essay), by the Brazilian writer João Antônio (1937-1996), in the perspective of reconstructing a dialogue between the original text and the foreign publications. Our corpus is made up of the following sources, most of them found in the João Antônio Collection (CEDAP-UNESP/Assis): letters, prefaces, typewritten versions, drafts, articles, notes, reviews, essays, interviews, as well as the final editions translated and published in anthologies and literary magazines. Our methodology seeks to address the following issues: the writer's search for a less localized and more universal literary theme; his expectations regarding such publications; the appreciation of his literature by the critics; the insertion of the short story genre in the foreign publishing market; the orality marks (slang, popular sayings and colloquial expressions) translated in the short story *Meninão do Caixote* (translated into German in 1967 and French in 1983), compared to the original short story and to a dictionary-book organized by the writer. The theoretical references studied seek firstly to cover the writer's relationship with his peers in the core of Marcos Antonio de Moraes' *Studies of Epistolography*, 2007; and secondly, as to the literary part, to guide the studies on Translation in Literary Prose addressed mainly by Caetano Galindo, 2015 and Paulo Henriques Britto, 2012. In the conclusion we observed that, although the writer's narratives went through obstacles to final publication, there was mention of other translation projects of other narratives. This research intends to complete a gap concerning the studies of João Antônio and to encourage new works related to his work, not only at the level of Translation Studies in Prose Literary Fiction, but also in Literary Studies, more broadly.

**KEYWORDS:** **João Antônio** (1937-1996). Short Stories. Translations. João Antônio Collection. Colloquial Expressions.



## ZUSAMMENFASSUNG:

Diese Dissertation zielt darauf ab, die Konstruktion der Übersetzungsprojekte der Kurz-Erzählungen *Afinação da Arte de Chutar Tampinhas*; *As Virgens Blindadas do Footing*; *Busca*; *Casa de Loucos*; *Eguns*; *Frio*; *Joãozinho da Babilônia*; *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*; *Mariazinha Tiro a Esmo*; *Milagre Chué*; *Meninão do Caixote*; *Paulinho Perna Torta*; *Viva o Bicho* des brasilianischen Schriftstellers João Antônio (1937-1996) zu untersuchen, da die ursprünglichen Erzählungen aus Oralitätszeichen wie populären Sprüchen, Slangs und umgangssprachlichen Ausdrücken bestehen. Um einen Dialog zwischen dem Autor und den Veröffentlichungen zu rekonstruieren, verwendete unser Korpus die folgenden Quellen: Korrespondenz; Vorworte; handschriftliche Versionen; Entwürfe; Artikel; Anmerkungen; Noten; Bewertungen; Aufsatz; Interviews; zusätzlich zu den übersetzten Ausgaben. Unsere Methodik befasst sich mit folgenden Diskussionen: Die Suche des Schriftstellers nach einem weniger lokalistischen und universelleren literarischen Thema; seine Erwartung solcher Veröffentlichungen; Problem der Bewertung Ihrer Literatur; Einfügung der Kurzgeschichte in den ausländischen Verlagsmarkt; unter anderem und auch um die in der Erzählung *Meninão do Caixote* übersetzten Oralitätsmerkmale zu überprüfen, die 1967 ins Deutsche und 1983 ins Französische übersetzt wurden. Die untersuchten theoretischen Referenzen versuchen im Vordergrund, die Beziehung des Schriftstellers zu seinen Kollegen im Mittelpunkt der Studien zu behandeln Epistolographie von Marcos Antonio de Moraes, 2007; und zweitens, was den literarischen Teil betrifft, werden diese von den Studien zur Übersetzung in literarischer Prosa geleitet, die hauptsächlich von Caetano Galindo (2015) und Paulo Henrique Britto (2012) angesprochen wurden. Abschließend stellen wir fest, dass die Erzählungen des Schriftstellers Hindernisse für die endgültige Veröffentlichung überschritten haben. Sie hätten mehr Platz erreichen können, wenn der Schriftsteller nicht hauptsächlich vorzeitig gestorben wäre, da es Hinweise auf andere Übersetzungsprojekte gab. Diese Forschung soll eine Lücke schließen, die sich auf João Antônio's Studien bezieht, und neue Werke fördern, die mit seiner Arbeit zusammenhängen, nicht nur in Bezug auf Übersetzungsstudien in der Fiktionsprosa, sondern auch in Bezug auf die Literaturwissenschaft im weiteren Sinne.

SCHLÜSSELWÖRTER: **João Antônio** (1937-1996). Erzählungen. Übersetzungen. Briefen. Oralitätsmerkmale.

## SUMÁRIO:

	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>11</b>
<b>1</b>	<b>CAPÍTULO 1 – TRADUÇÕES EM DIÁLOGO: realização e expectativas de projetos tradutórios.....</b>	<b>23</b>
1.1	Traduções na Alemanha.....	35
1.2	Traduções na República Tcheca.....	48
1.3	Tradução na Holanda.....	56
1.4	Traduções na Espanha, Argentina, México, Cuba e Venezuela...	62
1.5	Traduções na Polônia.....	69
1.6	Tradução nos Estados Unidos.....	71
1.7	Tradução no Québec - Canadá.....	72
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 2 – TRADUÇÕES EM ANÁLISE: “Meninão do Caixote” em alemão (1967) e em francês (1983).</b>	<b>75</b>
2.1	Dois projetos tradutórios “quase” distintos.....	77
2.2	Efeitos de sentido, de ritmo e de sonoridade no título e na introdução do conto.....	86
2.3	Gírias e expressões coloquiais.....	94
2.4	Expressões equivalentes, de duplo sentido e adaptações de nomes próprios.....	109
2.5	Estratégias dos tradutores.....	119
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>4</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>127</b>
<b>5</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>132</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Grande parte dos escritores pertencentes ou não ao cânone literário brasileiro já foram traduzidos em diversas línguas, mesmo em vida ou postumamente. Há também inúmeros artigos e pesquisas científicas que abrangem essas traduções, seja no Brasil ou no exterior. Nesta linha de investigação o objetivo da presente dissertação é estudar e tecer comentários críticos sobre os contos traduzidos do escritor paulista João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), ou João Antônio, como é conhecido em nosso meio literário.

Nossa meta é verificar o processo de realização dos projetos tradutórios dessa produção literária que perpassa desde os primeiros contatos do contista através de cartas com alguns de seus correspondentes mais próximos (tradutores, escritores, jornalistas e agentes literários)<sup>1</sup>; entrevistas suas ou com seus tradutores; textos críticos publicados em periódicos científicos e de imprensa e sobretudo com as edições finais publicadas em revistas literárias e antologias estrangeiras. Além disso, localizar, resgatar e reunir volume significativo de fontes as quais se constituem de extrema importância para a compreensão do rizoma relativo à obra do escritor também na perspectiva literária estrangeira.

Na extensão desta investigação, intentamos compreender e pontuar o imaginário da crítica estrangeira percebido no conjunto das traduções. Com isso verificamos que alguns estereótipos dedicados à literatura de João Antônio provenientes da crítica literária brasileira da época, muitas vezes associavam de modo taxativo e incisivo sua obra ao “escritor da malandragem”, “escritor do submundo”, “Rabelais da boca-do-lixo”, entre outros. Em contrapartida, alguns desses lugares-comuns acabavam por demonstrar certa perda de vitalidade da crítica nacional, sendo substituídos por critérios mais consistentes provenientes de outros meios literários, tanto brasileiros quanto estrangeiros na medida que novas edições do contista iam sendo publicadas. Deste modo é possível afirmar

---

<sup>1</sup> Quando necessário, faremos a distinção entre tradutores e agentes literários, pois alguns dos tradutores mencionados exerciam também o papel de agentes literários ou possuíam escritórios de agenciamento de escritores.

que os contos de João Antônio publicados no exterior foram, entre outras, uma das tentativas do escritor de desprender-se de tais estereótipos e ver sua obra valorizada, mas que revelaram algumas frustrações, expectativas e dificuldades na aceitação de suas narrativas no mercado editorial externo. Do ponto de vista da linguagem de João Antônio, somente em alguns momentos havia uma preocupação de alguns desses tradutores com o vocabulário narrativo do escritor que não se caracterizava propriamente em explicações específicas sobre as gírias, aforismos, ditados populares, e expressões coloquiais presentes nos contos, e sim por discussões ou afirmações de ordem mais genéricas, como diferenças entre os idiomas ou sobre o estilo de composição do escritor, sem um aprofundamento significativo.

Se por um lado a crítica local acabou produzindo certos rótulos, o escritor procurava desprender-se por meio da publicação das traduções, por outro lado, mesmo com a ausência de estudos mais aprofundados que se sobrepussem às generalidades da linguagem do escritor, havia um certo engajamento de alguns tradutores e agentes literários estrangeiros para que João Antônio estivesse presente em conferências internacionais, onde além da leitura de alguns de seus contos, pudesse dialogar com esse público externo sobre sua composição literária. Assim no ano de 1985 realizaram-se conferências com o escritor em países como Portugal, Alemanha e Holanda, neste último local, a presença do contista foi articulada e intermediada pelo tradutor holandês Ruud Ploegmakers, motivada por um estudo do próprio tradutor sobre a obra do contista, publicado primeiramente em holandês e em parte no Brasil. Conquanto este estudo não se configure em uma análise sobre as expressões coloquiais do escritor, sobressai por dialogar com o fazer literário de João Antônio.<sup>2</sup>

Nesses encontros com a presença do contista poderiam se angariar novas publicações, valorização de seus textos no mercado editorial estrangeiro,

---

<sup>2</sup> Não encontramos registros no acervo do escritor sobre este estudo publicado na Holanda, no entanto há um ensaio deste mesmo tradutor publicado no *Suplemento Literário Minas Gerais* em 11/05/1985, intitulado “Frescuras do Coração. (A melancolia nos contos do submundo de João Antônio)”, o qual analisaremos no capítulo 1. Já sobre a passagem do escritor em Portugal há o registro de cartas, recortes de jornais e da publicação do conto “Eguns” na Revista Colóquio Letras de Portugal – nº 75, de 1983. No entanto, esse material não será objeto deste estudo por se tratar de fontes em língua portuguesa.

e sobretudo um diálogo crítico sobre a universalidade de sua obra. No entanto, para atingir esses objetivos o escritor tinha plena consciência de que só os alcançaria se sua literatura fosse não só valorizada e compreendida, como também traduzida e publicada fora do Brasil, distante de qualquer traço local ou pitoresco.

Assim nosso estudo almeja contextualizar essas publicações estrangeiras e torná-las mais acessíveis aos pesquisadores e leitores de João Antônio e facilitar o contato com sua obra traduzida. Do mesmo modo, queremos inserir essas fontes produzidas ao longo da atividade literária do escritor durante as décadas de 60 a 90 no plano dos Estudos Literários em geral, e mais especificamente no plano dos estudos da Crítica Genética e da Tradução em Prosa Literária.

Em vista disso, através das leituras das fontes elencadas, confrontadas junto à bibliografia sugerida no projeto inicial e as das disciplinas da Pós-Graduação ou de reuniões com a orientadora, passamos a ampliar nosso olhar no tocante à linguagem e estilo narrativo do escritor e a partir disso formulamos outras questões que se agregam à pesquisa de forma imperiosa. A primeira delas, de ordem ampla, trata de que todo trabalho de tradução seja ele literário ou não, nunca é isento e recai sobre interesses comerciais, pessoais ou políticos. A segunda, ainda de ordem ampla, trata de uma certa recusa velada de alguns mercados editoriais pela publicação de contos. Por fim, a terceira de modo específico e relacionada ao nosso objeto, procura investigar como se configurou a aceitação e recepção da obra de João Antônio nos países que a traduziram, tomando como premissa de que o escritor é conhecido sobretudo por seus contos e nunca escreveu ou publicou romances.

Como tentativa de esclarecer tais indagações e dar visibilidade a esses contos traduzidos que se somaram a outros nomes de nossa literatura, organizamos a composição do *corpus* de nossa pesquisa da seguinte forma: a) os contos traduzidos e publicados nos diversos países; b) as cartas editadas em livros ou enviadas pelo próprio João Antônio a jornalistas, escritores e amigos, bem como as recebidas de seus tradutores; c) ensaios, estudos e publicações em periódicos acadêmicos e de imprensa; e d) recortes de jornais brasileiros e

estrangeiros mencionando as traduções: ensaios, resenhas, artigos e entrevistas tanto com o escritor, quanto com seus tradutores.

Identificamos assim 22 contos traduzidos e publicados nos seguintes países: Alemanha, Argentina, Canadá, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Holanda, México, Polônia, República Tcheca<sup>3</sup> e Venezuela. Grande parte das narrativas estão localizadas no acervo do escritor junto ao CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da UNESP - Câmpus de Assis-SP. Com isso ressalvamos que não seria possível neste trabalho analisar passo a passo todas as versões, não só pelo seu montante e curto espaço de tempo para desenvolvimento da pesquisa, como também pela diversidade de idiomas traduzidos, além da indisponibilidade de algumas edições. No entanto, reiteramos que foi possível realizar uma análise contextual dessas produções, seja por meio das informações contidas nas cartas, seja por meio dos textos críticos, ensaios e as próprias versões traduzidas.

As fontes catalogadas indicam uma intensa e múltipla atividade literária do escritor por intermédio da publicação de ensaios, contos e crônicas em diversos veículos de imprensa no Brasil e da construção de uma rede de contatos por meio da troca de cartas e materiais críticos com escritores, jornalistas e críticos literários, percebemos essa relação também com tradutores e agentes literários estrangeiros. Constatamos que certos intervalos entre algumas dessas cartas podem indicar os constantes convites recebidos pelo escritor para promover e divulgar sua própria obra em universidades, escolas, livrarias e em conferências fora do país. Tais intervalos também podem ter ocorrido devido ao extravio de algumas dessas fontes por conta da mudança inicial do espólio do escritor logo após seu falecimento até o acondicionamento definitivo das fontes no acervo da Unesp. Além de construir sua imagem enquanto escritor nacional, João Antônio procurava construir também sua imagem no meio literário estrangeiro, pela troca de cartas com seus tradutores, pelo envio de materiais críticos ou ensaios assinados por ele ou por outros

---

<sup>3</sup> No caso aqui específico, como as correspondências e publicações são oriundas da capital Praga, situada na República Tcheca, desmembrada da antiga Tchecoslováquia, salvo casos em que sejam feitas referências pelo próprio contista ou por seus tradutores, utilizaremos a denominação atual.

autores, pela remessa de livros ou pela divulgação de seus contos através de conferências a fim de serem traduzidos e publicados no exterior.

Apresentamos na primeira parte deste estudo as publicações originárias da Alemanha, nas quais figuram os contos “Meninão do Caixote” (1967), “Casa de Loucos” (1982), “Joãozinho da Babilônia” (1988), “Eguns” (1988), “As Virgens Blindadas do Footing” (1991), “Mariazinha Tiro a Esmo” (1992) e o ensaio “Viva o Bicho” (1988). Assim percorremos o contato do escritor com seus tradutores naquele país; observações feitas por estes a respeito da literatura do contista; aceitação dessas narrativas para publicação, bem como demarcamos a trajetória do escritor no país germânico no ano de 1985, e sobretudo durante sua segunda estada entre os anos de 1987 e 1988.

Em seguida, relacionamos as fontes da República Tcheca, justificadas pela publicação de dois títulos expressivos do autor: os contos-novela “Paulinho Perna Torta” no ano de 1967 e “Malagueta, Perus e Bacanaço” no ano de 1981. Verificamos a aceitação das duas narrativas e de outros projetos de divulgação da literatura do escritor, ou por meio de radiodifusão ou pela publicação de estudos sobre sua obra. Vale ressaltar de antemão, que não há registros das duas publicações traduzidas em outros países.

Relativo às fontes da Holanda, enfatizamos o único conto traduzido do escritor nesta língua: “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” publicado em 1985. Além da tradução, analisamos um importante ensaio em português que faz parte de um estudo maior dedicado à obra do contista mencionado anteriormente, realizado naquele país e publicado pelo tradutor holandês.

Em relação às fontes de língua espanhola enumeramos as publicações do escritor na Espanha: “Frio” (1964); na Argentina: “Busca (1965), “Frio” (1978) “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” (1982); na Venezuela: “Meninão do Caixote” (1969); no México: “Frio” (1977); e em Cuba: “Milagre Chué” (1986) e “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” (1991). Algumas dessas publicações avultam por haver também troca de cartas com o tradutor argentino Victor Taphanel; além da publicação de ensaios, artigos e entrevistas, remessa de livros, bem como a presença do contista na ilha caribenha em 1987 como

convidado do Concurso Literário promovido pela revista *Casa de las Américas*, registrada em um diário do próprio escritor.

A análise das fontes originárias da Polônia justifica-se por duas publicações no ano de 1977, “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” e “Joãozinho da Babilônia”, pois nestas buscamos indícios do meio de publicação desses contos naquele país.

Em seguida, analisamos as fontes que fazem referência ao conto “Joãozinho da Babilônia” traduzido para o inglês pelo professor da Universidade do Novo México – EUA, Jon Tolman e publicado no ano de 1984. Reiteramos que somente foi possível tomar contato com as cartas enviadas pelo tradutor nas quais faz referências a esta publicação; além de uma versão datilografada em espanhol do conto “Lambões da Caçarola – Trabalhadores do Brasil” de 1981 que seguramente não chegou a ser publicada.

Por último, as fontes analisadas são as relacionadas com a publicação de “Meninão do Caixote” no ano de 1983, no Canadá. Destinada ao público de expressão francesa localizado na província do Québec, a antologia na qual o conto de João Antônio está presente foi intermediada pelo professor da USP, Flávio Aguiar. Acrescentamos que a tradução do conto pode ter sido uma tentativa indireta do contista de alcançar, por meio dessa publicação, o mercado editorial francês, visto ter trocado posteriormente algumas cartas com a tradutora de Jorge Amado na França, Alice Raillard.

No primeiro decênio, após a chegada do espólio do escritor para a UNESP no ano de 1997 e, principalmente depois de sua incorporação definitiva ao acervo do CEDAP, foram realizadas inúmeras pesquisas sobre a obra do contista. Neste mesmo passo houve também uma verdadeira organização de toda a produção literária de João Antônio, de seus originais, de seu *clipping*, de suas correspondências e de sua biblioteca. Na esteira desta sistematização é oportuno referenciar o trabalho essencial de todos os envolvidos nesta organização, primeiramente ao empenho das professoras Tânia Celestino Macedo, amiga do escritor, e principal articuladora da vinda do acervo de João Antônio para a Unesp de Assis e da professora Ana Maria Domingues de Oliveira, coordenadora do acervo do escritor na Unesp, responsável por orientar



inúmeros trabalhos, desde Iniciações Científicas a Teses de Doutorado, como os trabalhos das pesquisadoras Jane Christina Pereira (2001; 2006), Cássia Alves Ferreira (2003), Neíze Ribeiro Da Silva (2007), Roberta Pereira Pires (2008), Telma Maciel da Silva (2009) e Renata Ribeiro de Moraes (2014); e aos trabalhos orientados por outros professores, tais como os de Rodrigo Lacerda (2006) e de Bruno Zeni Gonçalves (2012), que direta ou indiretamente dialogaram com a obra do contista partindo do acervo, bem como de outros pesquisadores que são mencionados ao longo deste trabalho.<sup>4</sup>

Todo material catalogado que integra parte significativa do nosso *corpus* – cartas, recortes de jornais, originais, contos publicados, entre outros – faz parte do “Fundo João Antônio”, localizado no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – CEDAP, da UNESP - Universidade Estadual Paulista - câmpus de Assis-SP. Por meio desse acervo foi possível localizar e elencar grande parte dos documentos descritos nessa introdução, já que no momento da pesquisa encontravam-se quase que em sua totalidade organizados, sistematizados e acondicionados em caixas e pastas e de fácil acesso aos interessados pela obra do contista.

No entanto, estudos sobre a obra traduzida do escritor, seja por meio de pesquisas sobre as correspondências entre João Antônio e seus tradutores, seja pelo material crítico produzido a respeito destas versões publicadas no exterior ou um estudo aprofundado de análise, não só dessas traduções como também sobre a recepção destes mesmos textos, ficaram por ser realizados num hiato de mais de duas décadas após a incorporação do acervo na Unesp. Assim nossa pesquisa pretende não só preencher parte deste vazio, como também motivar novos estudos do ponto de vista das traduções ou de outros aspectos da literatura *joãoantôniana* como um todo.

A constituição desta pesquisa configurou-se por meio da consulta das edições de livros, antologias e revistas da biblioteca pessoal do autor nas quais foram publicadas a maioria das traduções dos contos; além das cartas dos

---

<sup>4</sup> Na página do CEDAP – Unesp - Campus de Assis-SP é possível localizar a maioria das pesquisas acadêmicas realizadas sobre a obra de João Antônio. Ver em: <https://www.assis.unesp.br/#!/pesquisa/cedap/acervo/fundos/> - Acesso em 06 abr. 2021.

tradutores, escritores, jornalistas, amigos, entre outros; leitura do *clipping* organizado pelo escritor, que é a reunião dos recortes de jornais e revistas, com ensaios, resenhas, artigos e entrevistas que fazem referência a essas traduções, além de algumas versões originais datilografadas. Quase todo o material catalogado, ao ser consultado nas planilhas informatizadas, apresentava-se em consonância ao organizado nas caixas e pastas, no entanto ainda necessita de melhor otimização, pois no momento da pesquisa de catalogação das fontes, parte encontrava-se em fase interrompida de realocação, talvez ocasionada pela falta de contratação, redução do quadro de funcionários da universidade e ou pela falta de incentivo financeiro ou intelectual de novos pesquisadores e bolsistas.

Ao longo da trajetória literária do escritor entrecruzamos e situamos essas traduções na perspectiva de seus amigos, escritores, críticos literários e tradutores nos seguintes aspectos: a linguagem do contista vertida nas traduções; as expectativas e frustrações do contista em relação aos projetos tradutórios; a aceitação de seus contos nos mercados editoriais estrangeiros; a recepção desses contos nos países em que foram traduzidos, além de outras questões que circundam este estudo. Sendo assim é possível entrever ao longo da leitura e análise das fontes elencadas e demais leituras, como se articularam os contatos do escritor junto a seus tradutores e agentes literários até a publicação final das narrativas traduzidas.

Ao tomarmos contato com a voz do escritor, por meio das cartas nas quais se expõe o diálogo sobre os projetos tradutórios, percebemos que carecem ainda no Brasil estudos que deem maior visibilidade à troca epistolar entre tradutores e escritores. Uma das poucas exceções está nos estudos das cartas entre o escritor Guimarães Rosa e seus tradutores.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Podemos verificar esse tipo de troca epistolar na publicação e análise das cartas trocadas entre o escritor João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Ver: ROSA, João Guimarães; **Correspondência com seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**; edição, organização e notas de Maria Aparecida Farias Marcondes Bussolotti; tradução de Erlon José Paschoal. Academia Brasileira de Letras (Rio de Janeiro); Editora UFMG (Belo Horizonte); Nova Fronteira (Rio de Janeiro), 2003.

Com a publicação da antologia “Malagueta, Perus e Bacanaço” de 1963, o realismo ficcional de João Antônio passou a ser observado no meio literário brasileiro mediante a inserção de personagens em situações narrativas consideradas até então fora dos padrões estéticos de composição das obras: malandros, prostitutas, pedintes, crianças abandonadas, jogadores de sinuca, trabalhadores explorados, entre outros tipos expostos às mazelas sociais e excluídos dos grandes centros urbanos brasileiros. Foi percebida também pela crítica que a linguagem expressa por estas personagens destoava do habitual na literatura brasileira da época. Com isso, as relações tramadas pelas personagens e a utilização do jargão coloquial por parte do autor foram consideradas não só inovadoras e originais, como projetaram também o escritor para além das fronteiras literárias brasileiras.

Tal projeção pode ser constatada em estudos que vão, em parte, ao encontro do nosso propósito nesta investigação. O primeiro, na coletânea *Brasil País do Passado?*, organizada pela pesquisadora e crítica literária Lígia Chiappini de Moraes Leite (2000), reúne ensaios e depoimentos dedicados à trajetória do escritor na Alemanha. Sublinhamos nesta o ensaio do cineasta chileno David Schdlowsky sobre a produção de um documentário no qual relata a estada do contista em Berlim entre os anos de 1987 e 1988. O segundo, na tese de doutorado de Carlos Alberto Farias de Azevedo Filho (2008), ainda que não esteja diretamente ligada a obra de João Antônio no exterior, abrange textos do contista também produzidos durante sua segunda permanência na Alemanha. Apresentamos ainda um artigo e a tese de doutorado de Wagner Coriolano de Abreu (2007) e (2016). O artigo abrange a viagem que João Antônio realizou à ilha de Cuba como convidado do concurso literário da revista *Casa de las Américas* no ano de 1987, já a tese, perpassa também pela estada do escritor em solo germânico.

De modo mais abrangente estruturamos nossa dissertação da seguinte forma: no **Capítulo 1 – TRADUÇÕES EM DIÁLOGO**, além de verificarmos temas relativos não só à tradução da linguagem do escritor, explicitamos alguns entraves para publicação de seus contos, bem como expectativas e frustrações dele sobre os projetos tradutórios, e acima de tudo projetos que se realizaram. São analisadas as versões traduzidas sob o olhar do próprio escritor dialogadas

com a escritora Ilka Brunhilde Laurito, os jornalistas Jácomo Mandatto, Carlos Azevedo e Mylton Severiano da Silva e com os escritores Caio Porfírio Carneiro, Fábio Lucas e Fernando Paixão; além das cartas enviadas ao contista por seus tradutores dos mais diversos países. Especificamente remetemos as traduções dos contos ao conjunto das cartas e das observações apontadas em entrevistas, ensaios, artigos e estudos acadêmicos, tanto sob a perspectiva do escritor, quanto sob a perspectiva desses personagens citados. Assim queremos construir uma análise contextual de toda essa produção e salientar a importância literária de João Antônio no âmbito da literatura estrangeira e ressaltar o importante papel que o escritor exerceu também na divulgação da obra de outros autores brasileiros no exterior.

No **Capítulo 2 – TRADUÇÕES EM ANÁLISE**, apresentamos o conto “Meninão do Caixote” publicado originalmente no Brasil no ano de 1963, traduzido e publicado na Alemanha no ano de 1967 e depois no Canadá, mais especificamente na província do Québec no ano de 1983. Nesta parte analisamos contrastivamente, com o suporte de algumas teorias de Tradução em Prosa Literária, os procedimentos utilizados pelos tradutores na composição das versões objetivando cotejá-las junto ao conto original em português e, quando possível, junto a algumas expressões coloquiais localizadas numa pequena Agenda-Dicionário de gírias organizada pelo próprio João Antônio.<sup>6</sup>

Acrescentamos que não foi possível realizar a análise das narrativas em alemão e francês junto à tradução do conto em língua espanhola, publicada na Venezuela no ano de 1969, sob o título “El Muchacho del Cajón”, devido a indisponibilidade desse exemplar.

Julgamos importante evidenciar que além das principais gírias e expressões coloquiais elencadas, outras expressões não poderiam deixar de ser analisadas no conjunto, fazendo-nos indagar até que ponto os tradutores procuraram ou não manter em suas traduções uma proximidade semântica e

---

<sup>6</sup> Nessa Agenda-Dicionário de Gírias não consta uma data específica de organização, mas provavelmente foi escrita entre os anos de 1985 e 1988, pois constam junto ao vocabulário elencado, inúmeros contatos internacionais com os quais o escritor os manteve e que são citados nesta pesquisa.

coloquial análoga à narrativa do contista e se tal grau de proximidade não causou algum prejuízo à compreensão geral da narrativa.

Ainda no segundo capítulo pretendemos discorrer sobre as estratégias utilizadas por ambos os tradutores: adaptação do título do conto; expressões coloquiais ou gírias estranhas ao leitor/tradutor; acréscimos e supressões de vocabulários; expressões de duplo sentido, cuja noção atribuída tornou-se diversa da construída pelo contista. Outrossim, não poderíamos nos omitir de mencionar algumas incongruências de sentido. Lembramos a respeito destas últimas, que nosso objetivo primordial é enfatizar o importante trabalho dos tradutores e editores, bem como o empenho destes na divulgação de autores brasileiros no exterior e que os possíveis desvios observados não são centrais em nossas discussões. Simultaneamente a estes aspectos apresentamos os prefácios introdutórios, seja da antologia organizada pelo tradutor alemão Curt Meyer-Clason ou dos organizadores da revista do Canadá, nos quais intentamos verificar a linha de tradução proposta, além de encadear também alguns estudos paralelos que demarcam tais publicações.

Ao longo das análises propostas não podemos nos furtar de um embasamento teórico que contempla as discussões propostas. Para o **capítulo 1** seguimos a linha de estudo sobre correspondências realizada pelo professor Marcos Antonio de Moraes (2007). Para o **capítulo 2**, o referencial principal são os estudos relativos à Tradução em Prosa Literária discutidos pelos professores Paulo Henriques Britto (2012); Caetano Galindo (2015); pela escritora Ana Cristina Cesar (2016) e à Tradução voltada para a Crítica Genética por Marie Hélène Paret-Passos (2011).

Ao longo da dissertação apresentamos os títulos das narrativas de João Antônio pelas suas iniciais, por exemplo: “Malagueta, Perus e Bacanaço”, pelo título inicial “Malagueta...”; “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” por “Afinação...” e etc., com a finalidade de deixar a dissertação menos repetitiva.

Esclarecemos que por questões de direitos autorais, privacidade e ausência de tempo hábil para efetivação de contatos com alguns dos correspondentes de João Antônio, não foi possível publicar neste trabalho partes das cartas dos tradutores. Somente extraímos alguns trechos daqueles

correspondentes cujas cartas possuem direitos de publicação cedidos ao CEDAP, como as da escritora Ilka Brunhilde Laurito, e as dos jornalistas Jácomo Mandatto e Carlos Azevedo ou outras que foram editadas e publicadas em livros, como as de Mylton Severiano da Silva, Caio Porfírio Carneiro, Fábio Lucas e Fernando Paixão, bem como os comentários cedidos, através de e-mails, pelo professor Flávio Aguiar sobre a edição do Québec.

Quanto às cartas dos tradutores somente divulgamos e comentamos conteúdos relativos ao objeto de nossa pesquisa, ou seja, o processo de tradução dos contos de João Antônio e seus desdobramentos. Neste caso intentamos corrigir certas distorções a respeito das publicações, ora mencionadas em resumos bibliográficos, ora em pesquisas acadêmicas ou na imprensa da época, e traçar um panorama dessas edições esboçando um pouco do sentimento do autor incluído no campo literário e tradutório.

## CAPÍTULO 1 – TRADUÇÕES EM DIÁLOGO.

### - Realizações e expectativas de projetos tradutórios.

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
Mas um dia afinal eu toparei comigo...*

Mario de Andrade.

Neste capítulo intitulado **Traduções em Diálogo**, objetivamos situar a voz de João Antônio a respeito dessas traduções; momentos em que expõe suas expectativas sobre as edições no diálogo com seus correspondentes: amigos, escritores, jornalistas e sobretudo com seus tradutores. Nosso intuito é verificarmos nas missivas as discussões sobre o processo de realização das versões junto à opinião do autor e algumas posições críticas dos tradutores no contato com a obra de João Antônio com o propósito de demarcarmos a trajetória dessas publicações. Assim pontuamos não só o sentimento do escritor sobre as traduções como também o imaginário da crítica estrangeira sobre a literatura do contista, presente não só nas missivas como também em estudos publicados nos periódicos acadêmicos e de imprensa, que dão força estética à obra do escritor inserida no âmbito da literatura universal. Outro intuito é verificarmos a construção do campo literário e tradutório dos contos representada na figura do escritor, sua potência para dar vida a esses projetos e sua articulação nesse mesmo campo para que outros escritores pertencentes ao seu meio fossem também traduzidos.

Para exemplificar melhor a descrição dessa parte literária comentada neste capítulo, segue uma tabela, disposta em ordem cronológica, com todos contos de João Antônio identificados neste estudo: título original e traduzido; antologia; tradutor(a); ano de publicação; país e editora. Informações marcadas por asterisco (\*) tratam de incertezas quanto ao título da tradução; créditos atribuídos(s) ao(s) tradutor(es) ou indisponibilidade da antologia por meio físico ou digitalizado:

<b>Título original</b>	Frio.		
<b>Tradução</b>	Frio.		
<b>Antologia</b>	Revista de Cultura Brasileira. Nº10		
<b>Tradutor(a)</b>	Pilar Gómes Bedate.	<b>Ano de publicação</b>	1964.
<b>País</b>	Espanha.	<b>Editora</b>	Embaixada do Brasil na Espanha.

<b>Título original</b>	Busca.		
<b>Tradução</b>	Busca.		
<b>Antologia</b>	Crónicas de América.		
<b>Tradutor(a)</b>	Victor Taphanel.	<b>Ano de publicação</b>	1965
<b>País</b>	Argentina.	<b>Editora</b>	Jorge Álvarez Editor

<b>Título original</b>	Meninão do Caixote.		
<b>Tradução</b>	Der große Kleiner mit der kleinen Kiste.		
<b>Antologia</b>	Die Reiher und die andere Erzähler.		
<b>Tradutor(a)</b>	Curt Meyer-Clason.	<b>Ano de publicação</b>	1967
<b>País</b>	Alemanha.	<b>Editora</b>	Fischer.

<b>Título original</b>	Paulinho Perna Torta.		
<b>Tradução</b>	Aniž Požadáš Statku Jeho.		
<b>Antologia</b>	Světová Literatura. Nº3 – Ano 12.		



<b>Tradutor(a)</b>	Pavla Lidmilová.		<b>Ano de publicação</b>	1967
<b>País</b>	Rep. Tcheca	<b>Editora</b>	Odeon.	

<b>Título original</b>	Meninão do Caixote.			
<b>Tradução</b>	El Muchacho del Cajón.			
<b>Antologia</b>	Nuevos Cuentistas Brasileños.*			
<b>Tradutor(a)</b>	Flavio M. Soares.*		<b>Ano de publicação</b>	1969.
<b>País</b>	Venezuela.	<b>Editora</b>	Monte Ávila Editores.	

<b>Título original</b>	Joãozinho da Babilônia.			
<b>Tradução</b>	Janek Ze Wzgórza Babilonia.			
<b>Antologia</b>	Opowiadania Brazylijske.			
<b>Tradutor(a)</b>	Janina Z. Klawe.		<b>Ano de publicação</b>	1977.
<b>País</b>	Polônia	<b>Editora</b>	Wydawnictwo Literackie Krakow.	

<b>Título original</b>	Afinação da Arte de Chutar Tampinhas.			
<b>Tradução</b>	Doskonalenie Sztuki Kopania Kapsli.			
<b>Antologia</b>	Opowiadania Brazylijske.			
<b>Tradutor(a)</b>	Janina Z. Klawe.		<b>Ano de publicação</b>	1977
<b>País</b>	Polônia	<b>Editora</b>	Wydawnictwo Literackie Krakow.	

<b>Título original</b>	Frio.		
<b>Tradução</b>	Frio.		
<b>Antologia</b>	Revista El Cuento. Nº 76.		
<b>Tradutor(a)</b>	Victor Taphanel.*	<b>Ano de publicação</b>	1977.
<b>País</b>	México.	<b>Editora</b>	Caratula Pin Up de Los 20's.

<b>Título original</b>	Frio.		
<b>Tradução</b>	Frio.		
<b>Antologia</b>	Quince Cuentistas Brasileños de Hoy.*		
<b>Tradutor(a)</b>	Santiago Kovadloff.*	<b>Ano de publicação</b>	1978.
<b>País</b>	Argentina.	<b>Editora</b>	Editorial Sudamericana.

<b>Título original</b>	Malagueta, Perus e Bacanaço.		
<b>Tradução</b>	Paprika, Perus a Hezoun.		
<b>Antologia</b>	Pět brazilských novel.		
<b>Tradutor(a)</b>	Marie Adámková.	<b>Ano de publicação</b>	1981.
<b>País</b>	Rep. Tcheca.	<b>Editora</b>	Odeon.

<b>Título original</b>	Afinação da Arte de Chutar Tampinhas.		
<b>Tradução</b>	Afinación del Arte de Patear Tapitas.		
<b>Antologia</b>	Revista Brasil/Cultura – nº 50		

<b>Tradutor(a)</b>	Victor Taphanel.	<b>Ano de publicação</b>	1982.
<b>País</b>	Argentina.	<b>Editora</b>	Embaixada do Brasil na Argentina.

<b>Título original</b>	Casa de Loucos.		
<b>Tradução</b>	Irrenhaus.		
<b>Antologia</b>	Zitronengrass: Neue brasilianische Erzähler.		
<b>Tradutor(a)</b>	Karin von Schweder Schreiner	<b>Ano de publicação</b>	1982.
<b>País</b>	Alemanha.	<b>Editora</b>	Kiepenheuer & Witsch.

<b>Título original</b>	Meninão do Caixote.		
<b>Tradução</b>	Le Garçon à la Caisse.		
<b>Antologia</b>	Dérives. N° 37/38/39		
<b>Tradutor(a)</b>	Pierre Germain Clemens	<b>Ano de publicação</b>	1983.
<b>País</b>	Canadá.	<b>Editora</b>	Presse Élite Inc.

<b>Título original</b>	Joãozinho da Babilônia		
<b>Tradução</b>	Babylons Johnny*		
<b>Antologia</b>	The Literary Review. Vol. 27, n. 04*		
<b>Tradutor(a)</b>	Jon Tolman	<b>Ano de publicação</b>	1984.
<b>País</b>	EUA.	<b>Editora</b>	Farleigh Dickinson University

<b>Título original</b>	Afinação da Arte de Chutar Tampinhas.		
<b>Tradução</b>	Verfijning van de kunst van het dopjes trappen.		
<b>Antologia</b>	Revista Maatstaf - nº 33 (1)		
<b>Tradutor(a)</b>	Ruud Ploegmakers.	<b>Ano de publicação</b>	1985.
<b>País</b>	Holanda.	<b>Editora</b>	Publisher De Arbeiderspers.

<b>Título original</b>	Milagre Chué.		
<b>Tradução</b>	Milagro Arapiento		
<b>Antologia</b>	Revista Casa de las Américas - nº 159.		
<b>Tradutor(a)</b>	Manuel Rodriguez Ramos.	<b>Ano de publicação</b>	1986.
<b>País</b>	Cuba.	<b>Editora</b>	Casa de las Américas.

<b>Título original</b>	Joãozinho da Babilônia		
<b>Tradução</b>	Joãozinho da Babilônia.		
<b>Antologia</b>	Erkundungen - 38 Brasilianische Erzähler*		
<b>Tradutor(a)</b>	Erhard Engler.	<b>Ano de publicação</b>	1988.
<b>País</b>	Alemanha.	<b>Editora</b>	Volk und Welt.

<b>Título original</b>	Eguns.		
<b>Tradução</b>	Eguns.		
<b>Antologia</b>	Das Lied des Feuers.		
<b>Tradutor(a)</b>	Karin von Schweder-Schreiner.	<b>Ano de publicação</b>	1988.

<b>País</b>	Alemanha.	<b>Editora</b>	Piper.
-------------	-----------	----------------	--------

<b>Título original</b>	Viva o Bicho. (Ensaio)		
<b>Tradução</b>	Die Macht der Hoffnung. (O Poder da Esperança)		
<b>Antologia</b>	Revista GEO Special Brasilien. Nº1 - 10.02.1988		
<b>Tradutor(a)</b>	Ray-Güde Mertin	<b>Ano de publicação</b>	1988.
<b>País</b>	Alemanha.	<b>Editora</b>	Gruner + Jahr AG & Co.

<b>Título original</b>	As Virgens Blindadas do Footing.		
<b>Tradução</b>	Die eisernen Jungfrauen des Footing.		
<b>Antologia</b>	Der Lauf de Sonne in den Gemässigten Zonen.		
<b>Tradutor(a)</b>	Karin von Schweder-Schreiner	<b>Ano de publicação</b>	1991.
<b>País</b>	Alemanha.	<b>Editora</b>	Edition Diá.

<b>Título original</b>	Afinação da Arte de Chutar Tampinhas.		
<b>Tradução</b>	Perfeccionamiento del Arte de Chutar Chapitas.		
<b>Antologia</b>	Cuentos Brasileños Contemporáneos.		
<b>Tradutor(a)</b>	Virgílio López Lemus	<b>Ano de publicação</b>	1991.
<b>País</b>	Cuba.	<b>Editora</b>	Editorial Arte y Literatura.

<b>Título original</b>	Mariazinha Tiro à Esmo.		
<b>Tradução</b>	Marie, die Asphaltswalbe.		
<b>Antologia</b>	Betonblumen.		
<b>Tradutor(a)</b>	Elisabeth Anzer	<b>Ano de publicação</b>	1992.
<b>País</b>	Alemanha.	<b>Editora</b>	Fischer.

Uma das grandes indagações de João Antônio descritas em algumas cartas com a escritora Ilka Brunhilde Laurito foi justamente como a literatura dele, enquanto escritor estreado, poderia se projetar no exterior. Segundo o contista, tal projeção deveria primar por uma composição estético-literária que abrisse mão de elementos locais e abrangesse temas de ordem mais universalizantes. Em carta de 08 de junho de 1964, procura expor a Laurito algum meio pelo qual pudesse alcançar tal objetivo, talvez motivado, tanto pelo recebimento de alguns prêmios literários, antes mesmo da publicação de sua antologia de estreia, quanto pela conclusão de outra narrativa sua – “Paulinho Perna Torta” – que se encontrava no prelo:

[...]

Quero ver se parto já para o universal, seja êle em ambiente malandro ou não. Todo e qualquer sinal de pitoresco ou regional, deverá ser evitado, tôdas as facilidades em me deter em exteriores e superfícies, extraindo daí efeitos estéticos, plásticos e psicológicos, são perigosos (assim penso eu) na nova fase de minha literatura.

Tenho engendrado umas histórias em que as principais preocupações minhas, se atêm à órbita dos fatores seguintes: solidão total do homem sensível e lúcido; completa incompreensão dos grupos humanos; bêco sem saída a que chega o homem perfeccionista e puro diante da vida; precariedade da vida moderna com seus elementos de “civilização”: prédios, apartamentos, carros, prisão do homem às suas fontes naturais de ternura: as criaturas simples de sua vida – mãe, pai, primeiro amor, etc.; incomunicação humana e sentimento de falência diante da vida como amor; descrença integral nas profissões, nos contratos, nos preconceitos, nas religiões (que negam Deus como tolerância e Cristo como honestidade, franqueza, retidão e humildade). Enfim, quero ver se levanto na literatura, um homem que é lúcido, puro, lutador, porém uma bêsta sem remédio no mundo. Um homem que não se comunica com ninguém, já que, falando claro, brigou com

todos, não aceitou a mentira geral. Seja êle repórter, jogador de sinuca, publicitário, cáften ou bêbado. Um homem, cuja única real distração é alargar o seu problema, já que não encontra a sua solução. Ainda assim tem esperança, entretanto. E seguir é o seu único **caminho**. Que não é remédio, mas é esperança. 'Talvez ali na esquina a gente dê uma sorte', [...] (ANTÔNIO, 08 de junho de 1964; grifos do autor)

Neste primeiro excerto aqui transcrito vemos que João Antônio expõe temas que considera importantes para sua composição literária, tais como: solidão e incompreensão humana, precariedade da vida moderna, relações afetivas, crenças e religiões, descrédito nas relações contratuais, entre outros, que foram, de algum modo, um reflexo de suas próprias aflições enquanto escritor de ficção literária no Brasil, contudo procurava seguir adiante com sua literatura.

Ainda nesta mesma carta, o escritor aponta os contos “Busca” e “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” como *leitmotiv* para seus temas universalizantes, conferindo aos mesmos a possibilidade de desprendimento do estereótipo de “porta-voz da malandragem” que a crítica da época lhe atribuiu, e de construir uma obra que fosse ao mesmo tempo social, psicológica e neo-filósófica:

[...] Eu não sou o escritor dos malandros. Já estou cansado desse “slogan” que certos jornais, revistas e repórteres andaram pespegando por aí. Meu caminho na literatura não era, por lógica de continuidade, escrever sobre malandros, prostitutas, botecos, vícios, etc., abrindo na literatura de São Paulo e do Brasil, um terreno que ninguém conhecia. Revelando um mundo cinzento e pitoresco, humano e terrível, escuro ou cruel. Nada disso. Meu futuro literário, a meu ver e sentir de agora, é continuar a linha iniciada pelos contos mais universais e de análise de certas essências do homem, como “Busca” e “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”. [...]

[...] Parece-me, Ilka, que diante da perspectiva de vir a desenvolver tal temática, terei ocasião de tentar algo que, a meu ver, poucos literatos e até artistas-criadores tem percebido. O erguimento de uma obra que seja social, psicológica, sociológica, néo-filósófica, tudo ao mesmo tempo e, pela dimensão das personagens, igualmente intensa sob todos esses ângulos.

[...] Se puder, dê uma sondada aí sobre as possibilidades de tradução de autores brasileiros. Tenho lutado muito, através de cartas e pedidos, mas até agora nada obtive para meu “Malagueta”. (ANTÔNIO, 08 de junho de 1964).

Esta primeira carta traz a dimensão da literatura que João Antônio almejava, ou seja, abarcar o ser na problemática do mundo moderno com suas aflições mais íntimas e representá-lo no interior de seus contos, numa espécie de simbiose entre suas próprias angústias e as ações protagonizadas pelas suas personagens. O sentimento do escritor na carta acima é semelhante a um desabafo sobre sua própria vida, e ele a finaliza com um pedido a Ilka Brunhilde para que verificasse possibilidades de publicações no exterior, já que naquele momento a escritora encontrava-se na Inglaterra.

Em outra carta, de 19 de julho de 1964, o contista enfatiza claramente a questão das traduções de sua obra, não só do ponto de vista da divulgação de seus temas observados anteriormente como também da busca de uma valorização de sua literatura (tanto financeira quanto intelectual) que não encontrava no Brasil, e que por conseguinte, o obrigava a viver sem prazer da atividade jornalística:

[...]

Esta carta, agora é diferente. Fala da minha situação de escritor. E sendo breve, Ilka cansei de ser um escritor “brasileiro”. Escrevo estas coisas para você, que é Ilka e nenhuma minha desconhecida. Creio que, você tem todas as condições para não me julgar um megalômano, um rapazola que fêz uns contos, meteu em livro, ganhou um prêmio cá numa aldeia da América do Sul e agora já quer ganhar o terreno internacional.

É que eu, Ilka, preciso ganhar o mercado internacional. Por que já não entendo ser apenas um escritor “brasileiro”. Não sei exatamente o que você poderá pensar de mim; entretanto, tomei uma decisão na vida. Tentar viver de Literatura.

A publicidade me permite viver, Ilka. Até com certo confôrto. Não vivo mal com o que ganho com publicidades. Entretanto, não pretendo viver assim o resto da vida. E para tanto, para viver de literatura, é necessário que eu lute, por todas as coisas que me levem a ser um escritor traduzido no estrangeiro. Só vejo, pela minha frente, este caminho como solução definitiva. O que me chega da literatura que faço e que é publicada no Brasil, não dá para viver. E cheguei a um ponto decisivo: ou vivo como escritor ou vivo como publicitário, jornalista ou outra coisa. O que não posso é continuar vivendo como escritor-jornalista, escritor-publicitário e outras combinações detestáveis.

Meu caminho é a tradução no exterior, Ilka. Minha saída. Estados Unidos, Espanha, Portugal, Iugoslávia, Alemanha, Tchecoslováquia, Argentina são lugares em que venho tentando infiltração, teimosamente. Até hoje, contudo, apenas promessas e promessas e promessas. Nada feito ainda.



Resolvi apelar por você aí em Londres. Que você se interesse por “Malagueta, Perus e Bacanaço” aí na Inglaterra, que cate editor e tradutor. Que levante pistas e contactos [...]

Porque a literatura não dá nada no Brasil, Ilka. E no ritmo em que vamos, dará menos ainda do que dá atualmente. Após a chamada Revolução. Os problemas editoriais se agravaram mais ainda e, somente, a Civilização se entrega à “aventura” do livro de ficção do escritor brasileiro. E, ainda assim, o que é que pode render em cruzeiros para o autor, um livro cuja tiragem não ultrapasse 5.000 exemplares?

Estou lutando como posso. Peço, repeço, faço trezentas cartas. Envio exemplares para o exterior, a tradutores e editores, a estudiosos da literatura brasileira [...] Mas eu estou aqui, em São Paulo e pouco adianta esgoelar. Entretanto, Jorge Amado e Érico Veríssimo (claro que não estou me comparando a eles) só conseguiram viver de literatura devido às traduções...

Tenho que lutar pela tradução de meu livro em francês, inglês, alemão, espanhol, rumeno, sei lá; caso contrário, continuo na minha velha miséria: fazendo outras coisas para viver. E que detesto e em que não acredito. E que me consomem porque as faço sem amor e sem convicção.

[...] Dê uma penada por mim aí, Ilka. O diabo todo será arrumar um bom tradutor. Depois, o editor, já é tarefa bem mais viável. Mas existem tradutores. Será necessário perguntar, procurar pedir.

Escreva-me. Passe-me endereços e eu mandarei todos os exemplares necessários de “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”. Inclusive, estou disposto a auxiliar nas traduções, fornecendo orientações sobre gírias, regionalismos, e etc.

Fui direto ao assunto, sem prosas moles, como você acabou de ler. Eu preciso ser traduzido e assim é. [...] (ANTÔNIO, 19 de julho de 1964).

A despeito da atividade jornalística (ou publicitária) proporcionar a João Antônio uma vida mais estável com melhores rendimentos financeiros, forçava-o a dedicar maior parte de seu tempo para executá-las, enquanto a atividade de escritor de ficção proporcionava-lhe maior deleite e valor intelectual, porém com uma remuneração abaixo da esperada e menos oportunidade para entregar-se a suas narrativas. Esta carta nos dá uma amostra dos problemas enfrentados pelo escritor para projetar sua literatura, não só aqui no Brasil como no exterior, desde a não valorização de sua obra e dos conflitos entre a atividade de jornalista e de escritor, referidas anteriormente, estendendo-se pela dificuldade da tradução de seu estilo narrativo; crise editorial resultante da ascensão do

Regime Militar em 1964; pela necessidade de ampliação das tiragens editoriais, melhor remuneração pela publicação de livros no Brasil, profissionalização da atividade de escritor, entre outros assuntos.

Porém não bastaria a João Antônio simplesmente ser traduzido e publicado para ser valorizado e expandir seus temas universais tão caros, suas publicações teriam que se enquadrar em algumas “regras”, implícitas ou explícitas, impostas pelo mercado editorial estrangeiro.<sup>7</sup>

Não obstante alguns países despendessem mais recursos para financiamento de edição e publicação de livros, esses eram também mais receosos quanto à publicação de antologias de contos em benefício à publicação de romances, pois estes últimos proporcionavam aos editores rendimentos mais estáveis e de longo prazo. Além disso João Antônio não tinha o mesmo acesso ao mercado editorial externo a exemplo do que dispunha no Brasil por meio do contato com dois dos mais importantes editores brasileiros da época: Ênio da Silveira e Mario da Silva Brito, ambos da editora Civilização Brasileira.

Ciente da não valorização financeira ou artística do escritor de literatura de ficção no Brasil, João Antônio apontava nessas primeiras cartas que sua obra só poderia encontrar respaldo e projeção se fosse traduzida e publicada em outros países do mesmo modo que diversos autores universais. Nesse caso o autor indica na carta destinada a Ilka locais onde poderiam ser editados seus livros: Alemanha, Argentina, Espanha, Estados Unidos, Portugal, entre outros, onde acabou de fato sendo publicado, porém sem a remuneração esperada.

Mesmo sem o retorno financeiro almejado, ressaltamos os locais onde o contista obteve melhor valoração enquanto escritor de sua própria obra. Ao passo que buscava a expressão máxima de seus temas através do gênero conto, suas narrativas encontravam respaldo principalmente em países como Alemanha e República Tcheca, seja pela quantidade de publicações, seja pela representatividade de alguns títulos traduzidos.

---

<sup>7</sup> Aqui tomo de empréstimo parte do título da obra do sociólogo e historiador Pierre Bourdieu *As Regras da Arte*, na qual consta um capítulo intitulado “O Campo Literário no Campo do Poder”, em que são discutidas as relações entre escritores e seus editores.

Apesar das traduções descritas nas tabelas serem apresentadas em ordem cronológica, para a análise contextual as agrupamos pela quantidade de fontes publicadas nos países, da maior para a de menor volume, não só de cartas, ensaios, textos críticos, entre outros, mas principalmente pela quantidade de traduções. Assim a análise das traduções está disposta na seguinte ordem: Traduções na Alemanha; Traduções na República Tcheca; Traduções na Holanda; Traduções na Espanha, Argentina, México, Cuba e Venezuela; Traduções na Polônia; Tradução nos Estados Unidos e Tradução no Québec-Canadá, como veremos a seguir:

### 1.1 – Traduções na Alemanha.

A primeira tradução de um conto de João Antônio na Alemanha (e uma das primeiras de sua obra) foi a de “Meninão do Caixote”, sob o título de “*Der große Kleiner mit der kleinen Kiste*”, no ano de 1967, pelo tradutor alemão **Curt Meyer-Clason** (1910-2012), conhecido pelas traduções da obra do escritor João Guimarães Rosa (1908-1967). Nesta primeira parte aproximamos o contato da obra literária do escritor ao trabalho realizado por Meyer-Clason e no capítulo 2, analisamos propriamente o conto traduzido.

Uma das primeiras menções sobre o contato do tradutor com a obra do escritor paulistano pode ser conferida em dois momentos. No primeiro em uma entrevista cedida por Meyer-Clason à revista *Veja* de 18 de maio de 1977, na ocasião da visita deste ao Brasil para realizar diversas conferências e seminários. Inclusive, fragmentos dessa entrevista foram publicados no *Caderno Literário* do *Jornal Universitário* de Recife, em agosto de 1977, remetida a João Antônio pelo escritor Cassiano Nunes. No fragmento de *Veja*, o tradutor enfatiza que na Alemanha da época “surgiram nomes novos através de antologias de contos, mas esses ainda não são conhecidos como donos de obras formadas [...]. Quanto aos novos, eu me refiro a Nélida Piñon, Rubem Fonseca e João Antônio, embora conhecidos por poucos, pequenos trabalhos” (MEYER-CLASON, 1977, p.128).

O segundo momento é o contato de João Antônio com o tradutor alemão exposto no artigo intitulado “João Antônio, o autor universal”, publicado no jornal *O Estado do Paraná*, de 05 de setembro de 1985, atribuído aos jornalistas Aramis Millarch e Sheila Kaplan. Conforme o artigo, além do contista enunciar a publicação no exterior de alguns de seus contos, procurou explicar sobre a dificuldade de tradução de seu texto: “não é questão só da língua, mas também do ritmo, da melodia da frase”. Sobre troca de cartas mencionou uma solicitação do tradutor alemão, na qual pede explicações “acerca de quase 50 palavras”. (ANTÔNIO apud MILLARCH & KAPLAN, 1985, n.p.).

Nesta parte descrita percebemos o contato entre escritor e tradutor, tanto pela obra quanto pela troca de cartas mencionada no artigo, no entanto foi localizada apenas uma única carta entre João Antônio e Meyer-Clason, remetida pelo tradutor durante o período em que o contista esteve na Alemanha, datada de 13 de fevereiro de 1988. O tradutor escreve sobre uma conferência com a presença do escritor, onde ocorreria a leitura de um de seus contos, o publicado na antologia “Zitronengrass”, traduzido por Karin von Scheweder-Schreiner, ou o publicado na antologia organizada pelo próprio Meyer-Clason. Na carta o tradutor indaga ainda se o contista teria algumas linhas a escrever sobre “a relação do escritor brasileiro com a Europa”. (MEYER-CLASON, 13 de fevereiro de 1988).

No ensaio do contista “No pedaço de Berlim”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* de 28 de janeiro de 1989, no qual João Antônio tece algumas impressões sobre a cidade de Berlim, ao país Alemanha e ao povo alemão, há também uma pequena descrição da conferência citada na missiva de Meyer-Clason, além da menção às presenças do ensaísta José Lutzenberger e do antropólogo Darcy Ribeiro e do reencontro com o tradutor:

[...] Ali por um simpósio [...] sobre cultura brasileira, me reencontrei com Darcy Ribeiro e José Lutzenberger, sei lá se para matar ou aumentar a saudade. Sei que nossa participação foi aplaudida. Revi ainda Curt Meyer-Clason, maior legenda viva dos tradutores do português para o alemão, figura elegante, lúcida e sadia na altura dos 77 anos. A história desse homem que tomou uma cadeia de cinco anos no Brasil, na Ilha Grande, já mereceu um romance de mais de 700 páginas, “Åquador”, ainda não traduzido no Brasil e lição de vida, de Brasil e

principalmente de Alemanha. Valeu revê-lo em Munique [...] (ANTÔNIO, 1989, p.2).

Sabendo que um dos poucos meios de comunicação da época eram as cartas acreditamos que realmente existiram outras trocas entre o contista e o tradutor. Desde os entrelaçamentos que se articularam inicialmente por meio das cartas com o tradutor alemão e outros tradutores, possibilitando o contato com a obra do escritor, crítica e público estrangeiro e outros agentes literários. Todo esse esforço culminou com a presença de João Antônio em conferências e em novas publicações que se realizaram principalmente por intermédio da tradutora e agente literária alemã **Ray-Güde Mertin** (1943-2007).

Neste caso Mertin é considerada personalidade fundamental para a divulgação das obras dos autores de língua portuguesa na Alemanha, principalmente dos contemporâneos de João Antônio. Ela realizou trabalho semelhante ao de Meyer-Clason, como umas das grandes tradutoras alemãs de língua portuguesa, e como agenciadora de escritores dentre brasileiros, portugueses e hispano-americanos ao longo das décadas de 80, 90 e 2000. Foi responsável pela tradução das obras de escritores brasileiros como Clarice Lispector, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Torres, João Ubaldo Ribeiro, entre outros, além da tradução do escritor português José Saramago. Suas traduções figuram entre publicações de romances e antologias de contos, bem como, ensaios sobre a literatura brasileira traduzida na Alemanha, tendo difundindo a literatura desses escritores em universidades e feiras literárias alemãs. Intermediou e incentivou a presença de escritores brasileiros na Alemanha por meio da concessão de bolsas oferecidas pelo programa alemão intitulado *Berliner Künstlerprogramm des Daad* (Programa para Artistas em Berlim do DAAD).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Vinculado ao *Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico* (DAAD), o Programa para Artistas em Berlim do DAAD oferece, desde 1963, bolsas para artistas de todo o mundo realizarem suas obras na Alemanha, mais especificamente na cidade de Berlim. Na página oficial do Programa há uma cronologia com todos os artistas contemplados, na qual, no ano de 1987, figura o nome do escritor João Antônio. Ver: <http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/gaeste.php>. Acesso em 09 abr. 2020.

Assim, de acordo com a afirmação de Marcos Antonio de Moraes (2007) as cartas também guardam:

como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. (MORAES, 2007, p.30).

As cartas trocadas entre a agente e o contista ocorreram durante os anos de 1986 e 1993, sendo que as iniciais datadas dos anos de 1986 e 1987 fornecem detalhes referentes ao período de concessão da bolsa ao escritor, como local, valores, etc., e ainda de outros documentos, como a carta de recomendação do júri do programa e o aceite da bolsa por parte do contista. Estas missivas esboçam inicialmente como ocorreu esse processo, até resultar na estada do escritor naquele país e articulação de traduções de alguns de seus contos para o idioma alemão, durante e após esse período.

Em uma das primeiras cartas Mertin procura viabilizar a transmissão de um conto do escritor por meio de radiodifusão e agendamento de uma melhor data para a chegada de João Antônio naquele país. Programada para abril de 1987, precisou ser adiada por motivo de doença do escritor ocorrida durante viagem à Cuba naquele mesmo ano e descrita em seu diário de viagem.

Referências às traduções dos contos de João Antônio articuladas por Mertin começaram a surgir a partir da carta de 24 de novembro de 1987 remetida ao escritor já instalado no país germânico. Nessa, inicialmente a agente fala acerca de uma possível tradução do conto “Abraçado ao Meu Rancor” e de modo geral, da difícil tradução da linguagem *joãoantoniana*. Aproveita para pedir paciência ao escritor, e lançar que possibilidades em torno da obra dele ainda aconteceriam, visto sua recém chegada naquele país.

Ainda na carta de 87 há a menção de um encontro articulado por Mertin entre o contista e a tradutora alemã **Karin von Schweder-Schreiner**, que realizou as seguintes traduções: do conto “Casa de Loucos”, publicada na antologia *Zitronengrass* de 1982 (já citada na correspondência de Meyer-

Clason); do conto “Eguns” de 1988 e do conto-reportagem “As Virgens Blindadas do Footing” do ano de 1991, que serão comentados adiante.

A respeito da primeira tradução de uma narrativa de João Antônio realizada por Schweder-Schreiner localizamos uma reportagem publicada no jornal *Folha de São Paulo*, de 24 de maio de 1982, na qual a tradutora comenta sobre seu contato com as narrativas dos autores incluídos na antologia *Zitronengrass*. A reportagem revela que a tradutora não encontrou muitas dificuldades na tradução dos textos da maior parte dos escritores, excetuando os de João Ubaldo Ribeiro e João Antônio. Descreve sobre suas dificuldades e estratégias utilizadas para adaptação de algumas características próprias da linguagem dos escritores ao serem traduzidos. Além disso, enfatiza sobre a impossibilidade de chegar a uma versão mais próxima da original em termos de linguagem coloquial, mesmo quando a tradução é considerada boa, mas que, ao se transpor de uma versão para outra sempre se perde algo. (SCHWEDER-SCHREINER, 1988):

[...] Em Alemão, por exemplo, não há a abreviatura de verbos. Assim, quando o autor escreve “tô”, tenho que traduzir “estou”. Não há possibilidade de se fazer um texto tão coloquial e algumas expressões tipicamente brasileiras não puderam ser traduzidas. Optei por colocá-las em português, explicando seu significado numa nota de pé de página. Mas foi um trabalho gratificante porque acabei aprendendo mais sobre minha própria língua”. (SCHWEDER-SCHREINER apud FOLHA DE SÃO PAULO, 1988, p.19).

Quanto à tradução do conto “Eguns” do ano de 1988, também realizada por Schweder-Schreiner e publicada na antologia organizada por Wolfgang Eitel intitulada “*Das Liede des Feuers*” (A Canção do Fogo), é mencionada em nova carta de Mertin ao escritor no ano de 1993. Nesta a agente envia notícias sobre uma possível reedição da antologia ao qual o conto faz parte.<sup>9</sup>

Por meio dessas fontes é possível inferir que houve uma tentativa de tradução do conto “Abraçado ao Meu Rancor” que ficaria a cargo de Schweder-Schreiner ou de Mertin, no entanto apesar de observado o esforço de Mertin em viabilizá-la, não há registros de publicação dessa tradução. Todavia, há a

---

<sup>9</sup> Somente localizamos o exemplar de 1988.

inclusão do conto-reportagem “As Virgens...” publicado na antologia “*Erzählungen aus dem brasilianischen Alltag*” (Contos do Cotidiano Brasileiro) pela editora *Diá* de Berlim, em 1991, detalhada em carta de Mertin de 1990 enviada ao contista junto com um contrato editorial.<sup>10</sup>

Cabe salientar uma das poucas cartas de Schweder-Schreiner ao escritor, datada de 23 março de 1988, na qual, entre outros assuntos, procura lamentar a morte do pai do contista ocorrida em fevereiro daquele ano, coincidentemente ao período da permanência de João Antônio na Alemanha.<sup>11</sup> Na carta há também por parte da tradutora de “Casa de Loucos” a articulação de contatos para a realização de conferências com a presença de João Antônio na Universidade de Hamburgo.

Após o retorno de João Antônio ao Brasil podemos perceber certa impaciência dele com a agente literária alemã Mertin na tentativa de obter respostas sobre a realização de alguns projetos do escritor ainda esboçados na Alemanha. A exemplo disso, localizamos uma carta que provavelmente não chegou a ser enviada para a agente, indicando uma outra carta semelhante, na qual o contista já havia cobrado a realização dos mesmos projetos:

Espero tenha recebido minha carta anterior, de sete de outubro. Nela, eu lhe pedia notícias sobre o andamento possível de coisas aí como, por exemplo, a antologia organizada pelo E. Engler, a publicação do meu artigo sobre censura pelo jornal de Frankfurt, a tradução do “Abraçado ao Meu Rancor” ou algum provável resultado de contactos feitos aí como com aquela editora de Berlim Oriental em que estivemos. Também lhe pedia na carta anterior notícias sobre a rádio-peça. E, em caso negativo, que me fosse devolvido o original que lhe enviei de “Hospício”. Fiquei sem cópia e tenho possibilidades de, pelo menos, tentar um aproveitamento daquele trabalho aqui. (ANTÔNIO, 24 de novembro de 1988).

---

<sup>10</sup> Esta antologia, conforme contrato enviado ao escritor datado de 06 de setembro de 1990, tinha título provisório de “*Brasilianische Erzählungen der Gegenwart*” (Contos Brasileiros da Atualidade).

<sup>11</sup> O pesquisador Bruno Zeni (2012), traz em sua tese, reprodução da carta que João Antônio escreveu na Alemanha, relatando a morte de seu pai, ocorrida segundo o contista no dia 13 de fevereiro de 1988. Ver: ZENI, Bruno Gonçalves. **Sinuca de malandro: narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – FFLCH - USP, São Paulo, 2012. Seção: anexos.



O fato plausível da carta não ter sido enviada ocorreu devido ao contista ter recebido uma ligação telefônica de Mertin durante uma escala da agente no Rio de Janeiro, situação descrita na carta enviada por João Antônio ao jornalista e amigo Carlos Azevedo. Nesta o contista descreve sobre a vinda da agente literária a São Paulo para participar de algum seminário ou conferências, enfatizando seu silêncio e sobretudo a não aceitação de dois de seus projetos encomendados por esta, apesar de não relacionados a alguma tradução de ficção:

Telefonou-me hoje, fazendo escala no Rio e indo para São Paulo para participar de um seminário a doutora Ray-Güde Mertin, que não me respondia às minhas cartas há dois meses.

[...] minha rádio peça não fôra aprovada e, assim, o trabalho encomendado não me dará nada.

[...] Em tempo: o artigo que ela me encomendou sobre censura no Brasil na ditadura militar também não foi publicado pelo jornal de Frankfurt [...] (ANTÔNIO, 27 de novembro de 1988).

Após o silêncio da agente literária descrito pelo contista, Mertin escreve nova carta, datada de 08 de dezembro de 1988, na qual não remete boas notícias ao escritor para aquele ano. Descreve sobre a impossibilidade (naquele momento) de publicações de quaisquer contos do escritor, mesmo com a presença do contista na Alemanha em 1985, e dos esforços realizados durante a última estada do escritor, cujo objetivo era tornar a literatura de João Antônio mais conhecida naquele meio. (MERTIN, 08 de dezembro de 1988).

O jornalista Carlos Alberto Azevedo, com quem o escritor havia trabalhado na *Revista Realidade*, foi uma espécie de primeiro leitor de muitos dos textos produzidos por João Antônio na Alemanha, como o ensaio já citado: “No Pedaco de Berlim”:

[...] Antes de minha ida à Polônia, quero lhe passar este material.

[...] Agora, um texto meu, este “NO PEDAÇO DE BERLIM”. Gostaria muito que v. o lesse com calma e opinasse com a franqueza de sempre.” (ANTÔNIO, 09 de abril de 1988).

Por meio das cartas trocadas com Azevedo, o jornalista acaba exercendo o papel de interlocutor entre o contista e a Alemanha, durante e após o retorno de João Antônio ao Brasil no final de 1988.

Apesar dos contatos de Mertin não remeterem boas notícias ao escritor, tanto a carta da agente de dezembro de 88, quanto o telefonema descrito na carta de novembro de 88 enviada a Azevedo, o contista, após quase um ano, recebe notícias de Mertin, em carta datada de 10 de dezembro de 1989, sobre novas perspectivas de tradução de outros contos, talvez ocasionadas pelas expectativas econômicas na época motivadas pela reunificação alemã, e principalmente, pelo envio de textos do autor para uma editora da Holanda. Na carta, a agente e tradutora enfatiza que o escritor João Antônio ocupa “um lugar muito especial na literatura urbana brasileira”. (Mertin, 10 de dezembro de 1989).

Na carta de 1989 Mertin relata seu encontro inusitado com outro tradutor de João Antônio, o professor **Erhard Engler** (1938-2012), da Universidade Alexander von Humboldt de Berlim, responsável pela tradução do conto “Joãozinho da Babilônia”, publicado por uma editora da ex-Alemanha Oriental. Notamos que na leitura da carta não há menção à antologia organizada por Engler, talvez pelo fato da edição encontrar-se em vias de publicação ou restringir-se a uma “outra” Alemanha recém reunificada.

Engler trocou cartas com João Antônio entre 1985, ano do primeiro ciclo de viagens do contista pela Europa, até 1988, ano da segunda passagem do escritor naquele país. Neste período a publicação de um novo conto de João Antônio acabou ocorrendo com a iniciativa do próprio tradutor alemão. Lembrado pelas traduções das obras de Jorge Amado e Ignácio de Loyola Brandão, incentivou e promoveu estudos sobre a literatura de João Antônio e de outros autores brasileiros pertencentes ao meio do contista.

Em 1985, o tradutor descreve numa primeira carta ao escritor, a impossibilidade de um encontro entre ambos. A partir desta missiva percebemos como se configurou a intensa troca de materiais literários, discussões e estudos, culminando com a publicação do conto “Joãozinho da Babilônia” em uma antologia articulada pelo próprio Engler, nas quais figuram autores como Antônio Torres, Lígia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Moacir Scliar, Rubem Fonseca,

João Ubaldo Ribeiro, entre outros contemporâneos. Na primeira carta, datada de 16 de junho de 1985, além do professor relatar tal desencontro, agradece a remessa de livros deixada pelo escritor e expõe também sua intenção de incluir um conto de João Antônio em uma possível publicação daquele período.

No ano seguinte – 1986 – o tradutor relata novamente, numa carta de duas páginas, uma remessa de livros e materiais críticos enviados pelo escritor, além de estudos produzidos por alguns de seus alunos sobre a obra do contista. Uma referência a João Antônio retirada de um desses estudos é uma citação de “Malhação do Judas Carioca” utilizada Christiane Trümper, presente no ensaio escrito por Engler dedicado ao escritor Ignácio de Loyola Brandão: “O que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora” (ANTÔNIO apud TRÜMPER, 1986 & ENGLER, 1992, p.136).<sup>12</sup>

Por intermédio dessa citação, foi possível perceber o empenho de Engler em divulgar a obra de João Antônio em suas aulas, mesmo anterior à primeira ida do contista naquele país, estimulando discussões e produção de ensaios por parte de seus alunos, como também de leituras e seleção de algum conto do escritor que seria traduzido e publicado pela iniciativa do próprio tradutor.

Ainda no ano de 1986, Engler remete outra carta na qual agradece o envio do livro “Abraçado ao meu Rancor”, e procura relatar sobre o andamento da edição da antologia de contos, além da realização de outros trabalhos.

Menções aos estudos de Engler dedicados à literatura do contista e ao referencial crítico que João Antônio atribuía ao tradutor são citadas em duas cartas posteriores enviadas a Caio Porfírio Carneiro, datadas de 10 de maio de 1987 e 01 de junho de 1987. Na primeira o contista distingue o importante papel do tradutor de “Joãozinho da Babilônia” na divulgação da crítica e de escritores brasileiros, além da antologia organizada pelo tradutor alemão mencionada anteriormente:

---

<sup>12</sup> Ver: ENGLER, Erhard; Von Der Prähistorie in Die Zukunft. Die Herausforderung Gilt. (Da Pré História ao Futuro. A Responsabilidade está lançada). In: BRIESEMEISTER, D; FELDMANN, H; SANTIAGO, S. (org.) **Brasilianische Literatur der Zeit der Militärrherrschaft (1964 -1984)**. (Literatura Brasileira no Período da Ditadura Militar – 1964-1984); Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. (Bibliotheca Ibero-Americana; Bd. 47). p. 129-151. Op. cit. p.136.

[...]. Temos, tem a literatura brasileira, um grande amigo na figura do professor Erhard Engler, de Berlim Oriental. Acontece que lá ele tem dificuldade em receber livros de e sobre autores brasileiros. Ele está principalmente interessado em livros de crítica contemporânea sobre literatura brasileira. Aliás, estou precisando do endereço do Roberto Schwarz, autor de *O Pobre na Literatura Brasileira*, a quem vou procurar nesse sentido.

[...]. Engler está providenciando a tradução e organização de uma antologia de contistas brasileiros.

Estou escrevendo a outros colegas pedindo que enviem livros, recortes de críticas, material, enfim.

Engler é dedicado e a gente não vai se arrepender. (ANTÔNIO apud CARNEIRO & LUCAS, 2004, p.104).

Na segunda carta, João Antônio volta a fazer referência ao nome do tradutor alemão, como também faz menção ao recebimento da bolsa concedida pelo DAAD, e relata que gostaria de aproveitar a oportunidade para realizar conferências na “Tchecoslováquia”, mas que sua tradutora naquele país não teria força suficiente para convidá-lo:

Agora, mais um favor. Ganhei uma bolsa da DAAD na Alemanha Ocidental. Irei para lá em agosto, se tudo ajudar. Eu gostaria, aproveitando a oportunidade, de ir também, a convite, à Tchecoslováquia. Estou traduzido lá e *Malagueta, Perus e Bacanaço* foi radiofonizado pela Rádio de Praga. O nome da minha tradutora é Pavla Lidmilová. Ela já confessou que não tem força pra me convidar oficialmente. Mas sugeri que a UBE poderia me indicar, solicitando o convite à União dos Escritos Tchecos.

[...]

Tendo de ir à Alemanha, minha cabeça anda a mil. Muita coisa.

[...]

Não esqueça de enviar, por favor, seus livros ao E. Engler na Alemanha Oriental. (ANTÔNIO apud CARNEIRO & LUCAS, 2004, p.105).

Ainda no ano de 1987 em uma carta de 17 de maio, Engler comenta a respeito de sua expectativa e do adiamento da viagem do contista para a Alemanha por conta de problemas de saúde ocorridos durante viagem à Cuba naquele mesmo ano. Parabeniza-o pelo recebimento do prêmio literário “Golfinho de Ouro”, e fala sobre a organização de uma outra antologia, somente com contos do escritor que, no entanto, não chegou a ser concretizada.

No ano seguinte, João Antônio recebe outra carta do tradutor, com data de 08 de abril de 1988, na qual Engler agradece o envio de uma antologia e

menciona a leitura do conto “Frio”, que o tradutor realizou numa espécie de reverência ao pai do escritor que havia falecido naquele mesmo ano. Além disso o tradutor menciona o artigo de João Antônio “Viva o Bicho” traduzido por Mertin e publicado na *Revista GEO* da Alemanha em 10 de fevereiro de 1988, cujo título original foi modificado sem o consentimento do contista por “Die Macht der Hoffnung” (O Poder da Esperança). Nesta mesma carta descreve novos detalhes a respeito da antologia de contistas brasileiros publicada naquele mesmo ano.

O tradutor envia um cartão de natal ao escritor, pouco antes de João Antônio retornar ao Brasil. Neste último registro menciona uma conferência do contista realizada no Sindicato dos Escritores de Berlim, e procura recordar de um encontro informal realizado entre eles. Aproveita ainda para tecer elogios ao livro que o escritor dedicou ao músico Noel Rosa publicado naquele mesmo ano.<sup>13</sup>

Nesta fase (1985-1988) encerra-se o período de cartas trocadas entre Engler e nosso escritor, ainda assim, percebemos o empenho do professor em divulgar a literatura de João Antônio, seja pelo desenvolvimento de estudos entre os alunos de Engler, seja pela realização de conferências com a presença do contista, como verificamos na última carta. Assim vemos o esforço de Engler materializado com a publicação da antologia de contistas brasileiros intitulada *Erkundungen - 38 Brasilianische Erzähler*, tão almejada pelo tradutor, na qual está incluído o conto de João Antônio “Joãozinho da Babilônia”.<sup>14</sup>

Retomando às cartas enviadas por Mertin ao escritor a partir da década de 90, localizamos uma de 17 de setembro de 1990 junto a um contrato de cessão de direitos de publicação para o conto-reportagem “As Virgens...”. Na missiva, a agente relata a intenção de publicar também o conto “Mariazinha Tiro

---

<sup>13</sup> Cartão de natal sem data, no qual foi possível identificar somente, por meio do carimbo do serviço postal, o ano de 88. Este provavelmente foi enviado ao escritor poucos dias antes do retorno deste ao Brasil, cujo envelope também não foi possível identificar a data de postagem. Além disso, no envelope ao qual pertence este mesmo cartão encontra-se um texto datilografado atribuído ao escritor Mark Twain sobre a língua alemã. O livro mencionado pelo tradutor sobre Noel Rosa e escrito por João Antônio é o *Literatura Comentada*, do ano de 1988, publicado pela editora Nova Cultural.

<sup>14</sup> Não foram localizados exemplares dessa antologia no acervo do escritor no Cedap, no entanto esta encontra-se à venda em livrarias virtuais da Alemanha.

a Esmo” em uma antologia temática sobre cidades não-europeias, cuja edição sairia entre 1991 e 1992.

Com a tradução confirmada do conto-reportagem “As Virgens...”, para o ano de 1991, a agente remete uma carta-bilhete, datada de 25 de fevereiro de 1991 (junto com a cópia de um contrato de 30 de novembro de 1990), informando que o conto “Mariazinha...” sairia publicado pela editora *Fischer* de Frankfurt am Main – Alemanha – na antologia intitulada *Neue Metropolen* (Novas Metrôpoles) em meados do outono alemão de 1991.<sup>15</sup>

A tradutora de “Mariazinha...”, **Elizabeth Anzer**, correspondeu-se com o contista entre o final de 1988 e início de 1989. Nas três missivas escritas por ela, datadas respectivamente de 26 de novembro de 1988, 19 de janeiro de 1989 e 10 de junho de 1989, observamos a insistência da tradutora em obter respostas sobre algumas expressões coloquiais ou gírias empregadas pelo escritor. Notamos ainda que em uma das cartas, tais expressões referiam-se, além do conto “Mariazinha...”, a outros dois contos: “Cais” e “As Virgens...”, e apesar deste último ter sido traduzido por Schweder-Schreiner, acreditamos que o início do projeto teve origem nos rascunhos de Anzer.

Na parte das cartas em que Anzer busca informações sobre o conto “Mariazinha...”, ela indaga ao escritor sobre o sentido do título ‘*tiro-à-esmo*’<sup>16</sup>, ou de expressões coloquiais tais como ‘*boca do mocó*’ ou ‘*otário*’, entre outras. Como o contista não retornava contato com a tradutora, acreditamos que Anzer, no proveito de uma estada no Brasil, onde cursava alguma disciplina na UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entrou em contato com o contista dirigindo-se ao seu endereço no Rio de Janeiro, estimulada também pelo interesse de Mertin em publicar alguma dessas três traduções descritas acima.

---

<sup>15</sup> Foi possível localizar a antologia com a tradução sob o título: “Marie, die AsphaltSchwalbe” no acervo do escritor no CEDAP, bem como o registro bibliográfico desta antologia em um livro intitulado “Bibliografia da Literatura Brasileira: Prosa, Poesia e Teatro em Tradução Alemã”, organizada por Klaus Küpper em cooperação com Ray-Güde Mertin. Ver: KÜPPER, K.; MERTIN, R-G. **Bibliographie der brasilianischen Literatur**: Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung; Frankfurt am Main: Teo Ferrer de Mesquita, 1994. p. 41.

<sup>16</sup> Mantivemos a grafia original conforme as cartas da tradutora.

O encontro de Anzer com João Antônio é citado em uma carta enviada pelo contista a Fernando Paixão, datada de 12 de março de 1996 e publicada posteriormente por Paixão na *Revista do IEB-USP* em 2010. O escritor relata, em dois momentos, a visita de duas tradutoras do Instituto de Tradutores de Heidelberg que objetivavam respostas sobre as expressões empregadas por ele em alguns de seus contos, sendo que uma dessas visitas foi a da tradutora de “Mariazinha...”. Ainda nesta carta o escritor aproveita para fazer alguns comentários sobre a dificuldade de traduzir, de modo geral, gírias para o alemão:

Como deve ser difícil traduzir gíria para uma língua que não tem gíria! [...]. Teve uma outra, certa ocasião, aqui fazendo um trabalho parecido para o mesmo instituto de Heidelberg. Traduziu-me “Mariazinha Tiro-a-Esmo” que depois apareceu numa antologia [...]” (ANTÔNIO apud PAIXÃO, 2010, p.164).

Ademais, a edição do conto “Mariazinha...” incluída na antologia da editora *Fischer*, foi localizada também no acervo do escritor uma cópia deste conto datilografado, anterior à publicação da antologia, cuja leitura pode ter sido realizada durante uma conferência do escritor na sede da Anistia Internacional na cidade de Wiesbaden - Alemanha, conforme registrada em algumas cartas trocadas entre o escritor e o então representante da instituição, Martin Steinmetz, no ano de 1988.

Além da publicação de “Mariazinha...” em 1991 e de uma possível reedição de “Eguns” em 1993, Ray-Güde Mertin procurava articular outros tipos de publicações, que não configurariam somente como traduções de contos, conforme carta daquele ano. A agente literária ainda se empenhou em dar visibilidade a literatura do contista por meio da Feira do Livro de Frankfurt ocorrida no ano de 1994, cujo tema central foi dedicado à literatura brasileira. No livro-catálogo da feira, organizado, dentre outros, pelo crítico Afonso Romano de Sant’Anna, localizamos a impressão da capa da reedição de “Malagueta...” de 1975 junto às capas de edições de outros escritores contemporâneos de João Antônio, como Antônio Torres, Roberto Drummond e Sérgio Sant’Anna.

Numa pequena carta de 1993, a tradutora parabeniza o escritor pelo recebimento do Prêmio Jabuti daquele ano, e agradece a remessa de livros

enviada pelo contista. Também em carta do ano de 1996, Mertin agradece o recebimento da edição de “Patuléia” com uma dedicatória do escritor.<sup>17</sup>

A troca de cartas entre o contista e a agente demonstram como ela é considerada peça chave na articulação de grande parte das traduções e publicações dos contos de João Antônio concretizadas na Alemanha e na realização de conferências proferidas pelo escritor naquele país. Para mais, enalteçamos o empenho de Ray-Güde Mertin pela realização de traduções próprias ou junto a outros tradutores, pelo agenciamento de escritores e pela publicação das obras de inúmeros escritores, principalmente brasileiros.

## 1.2 - Traduções na República Tcheca.

Responsável pela tradução do conto “Paulinho Perna Torta” em 1967, e articuladora da tradução de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, realizada por Marie Adámková em 1982, **Pavla Lidmilová** (1932-2019) além de ser umas das primeiras a traduzir João Antônio e talvez a única que tornou possível a tradução da novela dos “três malandros”, foi uma das grandes responsáveis por difundir a literatura brasileira na República Tcheca, entre as décadas de 60 e 80. Dentre os autores traduzidos por Lidmilová figuram: Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, além de contemporâneos de João Antônio com os quais o contista se correspondia: Rubem Fonseca, Murilo Rubião, José J. Veiga, Wander Piroli, entre outros.

Como síntese do apurado senso crítico da tradutora sempre mencionado pelo escritor, enfatizamos antes, parte de um estudo realizado por Lidmilová dedicado à obra literária de alguns dos autores aludidos acima. Tal estudo se encontra publicado no livro *Alguns Temas da Literatura Brasileira*, de 1984, cujos ensaios presentes na coletânea fazem parte de sua tese de doutorado apresentada em tcheco, assim como da reunião de ensaios esparsos sobre nossa literatura publicados naquele país e traduzidos por ela para o português. Os temas abrangidos por Lidmilová vão desde o indianismo, o romance

---

<sup>17</sup> Cartas datadas respectivamente de 20 de setembro de 1993 e 18 de julho de 1996.



regionalista, até o conto brasileiro contemporâneo, este último de grande interesse da tradutora.

No capítulo “O conto brasileiro: a crítica e o sonho”, observamos uma compreensão lúcida que Lidmilová faz a respeito das transformações ocorridas na literatura brasileira após a década de 30:

[...]. Depois da análise dos problemas sociais no ambiente rural, levada a cabo pelo chamado romance dos anos trinta, ou romance nordestino, e após a exaustão de suas possibilidades temáticas e estilísticas, o centro do interesse literário transferia-se, com a crescente industrialização do país, para a área urbana. Por outro lado a ficção regionalista, uma tendência constante na literatura brasileira, necessitava de novos impulsos para não estagnar na indagação neonaturalista e sociológica. Surgiu a necessidade de procurar novas expressões para a nova temática e nova consciência do homem brasileiro, tanto no campo como na cidade. (LIDMILOVÁ, 1984, p.74).

A tradutora discorre sobre as transformações dos temas literários identificados antes pelo homem ligado ao campo. Segundo ela, a virada temática ocorreu principalmente devido a um processo crescente de industrialização nos grandes centros urbanos brasileiros (tardio se comparado a outros pólos industriais mundiais) e por um acelerado e desordenado adensamento populacional das capitais brasileiras, onde inúmeros autores, através do gênero conto, tomaram este cenário urbano como pano de fundo para a composição de suas obras.

Ao longo do estudo de Lidmilová é interessante notar seu apurado senso crítico no tocante às discussões dos temas literários nacionais, cuja linguagem e aspectos culturais são, de certa maneira, distantes para uma tradutora eslava não radicada no Brasil, mas que demonstram uma lucidez para a compreensão do conto contemporâneo brasileiro, consoante ao enfatizado por João Antônio nas correspondências com a própria ou em entrevistas nas quais o contista aponta o trabalho da tradutora.

Lidmilová pondera ainda, que será através desses contos de características propriamente urbanas e intimistas, que muitos autores vão expressar em suas narrativas problemáticas de cunho social: situações de pobreza, de violência, relações conflituosas, entre outras, presentes no cotidiano

das cidades brasileiras. Para a tradutora os grandes representantes dessa expressividade temática são os escritores: João Antônio, Rubem Fonseca, Luiz Vilela, Sérgio Sant'Anna, Caio Porfírio Carneiro, entre outros.

A respeito de nosso objeto investigado a tradutora situa o escritor João Antônio como um porta-voz desse “novo” tipo de narrativa paulista, considerando-o original pelo fato de, não só abranger tais problemáticas urbanas, mas também por expressar-se com uma linguagem própria, através de suas personagens:

O conto paulista mais novo teve, com João Antônio, uma estréia original. A coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) enfoca a situação da pequena burguesia, do proletariado e dos marginais da grande cidade industrial e cosmopolita no triste jogo da vida. O tom meio confessional, uma tristeza leve e uma auto ironia muito sutil dão unidade a estes flagrantes e narrativas, cujas personagens ganham, no seu dia-a-dia que se repete, uma única coisa: uma consciência de sua situação humana sem perspectivas, aliviada de vez em quando pelo relâmpago de um sonho. O herói tenta integrar-se num grupo, mas por dentro fica sozinho, triste. Há amizade, solidariedade, amor, tudo porém durando pouco, porque assim o condiciona a sociedade. A cidade com seus bairros, ruas, lojas, bares é uma paisagem natural da humanidade sofredora e sonhadora de João Antônio. Situações de fome, de esperança vaga, de desnorreamento, de tédio ou de raiva encontraram uma expressão adequada em frases curtas, elípticas, no tom emocional do monólogo interior, na linguagem coloquial e na gíria dos diálogos e de toda a narração. (ibidem, 1984, p.82).

Lidmilová constrói seu imaginário a respeito da literatura de João Antônio, como aquele vivido pelas personagens do contista no ápice de situações sem esperança, melancólicas, efêmeras ou casuais, cujas relações são expressas mormente por intermédio de frases elípticas, tomadas por gírias e expressões coloquiais. Por extensão, seus protagonistas utilizam esse jargão coloquial como meio de proteção contra as intempéries da vida cotidiana ou de sobressaírem com a autoridade que lhes cabe no uso dessa língua, para aliviar ou superar tais aflições no interior de relações, na maioria das vezes, tensas e conflituosas.

Os vinte anos de correspondência trocadas entre autor e tradutora, durante o período de 1968 a 1988, demonstram um apurado interesse por parte da tradutora, não só pela obra de nosso escritor, mas também pelas obras de

outros escritores brasileiros, como demonstrado no estudo de Lidmilová. Vemos ainda que grande parcela desse incentivo foi suscitada pelo envio de livros e artigos por parte do contista, conforme atestam as cartas remetidas pela tradutora. Nessas percebe-se a preocupação do escritor, não só em divulgar sua própria literatura, como também em assumir o papel de porta-voz da divulgação de outros escritores e da crítica literária brasileira da época junto à tradutora.

A articulação dos contatos para a tradução do conto “Paulinho Perna Torta” – primeira tradução de um conto do escritor realizada por Lidmilová – pôde ser verificada primeiramente numa carta de 1964, remetida a João Antônio pelo ensaísta tcheco Zdeněk Hampejs, tradutor e fundador do Departamento de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade Carolina de Praga. Nesta, Hampejs aponta para leitura de alguns contos reunidos em uma antologia enviada pelo contista, cuja menção indica ser a da antologia *Malagueta, Perus e Bacanaço* de 1963, apesar de não vir expressa na carta. Na missiva, o ensaísta, pautado pela visão de estrangeiro, faz considerações sobre as dificuldades encontradas na leitura de algumas das gírias presentes nas narrativas, distingue que estas não são observadas negativamente, e sim de modo positivo do ponto de vista da riqueza de composição estética (HAMPEJS, 18 de agosto de 1964). Além disso, havia também a expectativa do ensaísta em receber do escritor a antologia “Os Dez Mandamentos”, na qual a novela-conto “Paulinho Perna Torta” encontra-se inclusa.<sup>18</sup>

Não obstante tenha havido essa breve troca de cartas entre o contista e o ensaísta, o conto “Paulinho Perna Torta” somente seria traduzido e publicado alguns anos mais tarde – em 1967 – por Lidmilová, segundo cartão postal enviado pela tradutora ao contista com data de 26 de fevereiro de 1984. A tradutora revela que a antologia “Os Dez Mandamentos” e conseqüentemente “Paulinho...”, somente iria chegar às suas mãos por intermédio do escritor Guilherme Figueiredo, além disso, notamos que o título traduzido da novela provém diretamente do título original: “Não Cobiçar as Coisas Alheias” presente na antologia e mencionado pela tradutora no cartão postal de 84.

---

<sup>18</sup> Esta mesma antologia foi reeditada no ano de 1981. Ver: CONY, Carlos Heitor [et al.] **Os Dez Mandamentos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Retomando o ano de 1968, começava a ser ventilada a possibilidade de tradução da novela “Malagueta, Perus e Bacanaço”, porém, a tradutora salientava que seu projeto maior seria traduzir “Grande Sertão Veredas” e que, portanto, precisaria deixar outros projetos de lado. (LIDMILOVÁ, 20 de março de 1968). Outro ponto interessante na carta é a preocupação da tradutora sobre o pagamento dos direitos autorais ao contista referente às traduções, assunto constantemente abordado pelo escritor em entrevistas, artigos e outras cartas.

Em carta do ano de 1969, a tradutora agradece os elogios feitos por João Antônio numa reportagem do jornal *O Globo* (ANTÔNIO, 1969?) a respeito das traduções realizadas por Lidmilová. Entre outros assuntos, enfatiza na missiva, a tradução do conto “Teleco, o Coelhoinho” do escritor mineiro Murilo Rubião, publicada na revista *Svetová Literatura*, cujo exemplar foi remetido também para João Antônio, mas que tradutora receava extraviar-se. Ao longo de outras cartas que se seguiram, conforme relato da tradutora, percebemos o empenho do contista na divulgação de autores brasileiros, sobretudo contemporâneos, com a intenção de serem traduzidos por Lidmilová, caso da publicação de Rubião, cuja indicação foi intermediada por João Antônio. Além disso havia também o envio de ensaios de crítica literária brasileira da época, assinados ou não pelo escritor e solicitados pela tradutora.

Quanto ao envio de materiais remetidos pela tradutora o escritor relata, em carta enviada ao escritor Caio Porfírio Carneiro datada de 31 de janeiro de 1970, sobre uma remessa de discos que se extraviou no serviço postal brasileiro da época:

Prezado Caio Porfírio Carneiro.

Chegando de viagem a serviço, encontro sua carta. Peço-lhe desculpas, mas apenas agora me cabe respondê-la.

Por incrível que lhe pareça a sua carta não me apanhou desprevenido. Há meses e meses, Pavla Lidmilová, minha tradutora da Tchecoslováquia, me escrevia, até insistentemente, perguntando-me se eu havia ou não recebido uma remessa especial de discos do folclore tcheco que ela me enviara, via aérea registrada. Minha resposta foi sempre não. Pois, Caio, a verdade líquida e certa é que não recebi mesmo até hoje o tal pacote com discos. O Departamento dos Correios e Telégrafos agora anda fogo, de uma severidade inédita. Carteiros estão indo para o olho da rua e mais medidas drásticas estão sendo tomadas.

Talvez por isso, diante das insistências que terá feito Pavla Lidmilová, os homens do Departamento [...] tenham tomado providências. Lamento muito, sobretudo, o trabalho que estou lhe dando, não deliberadamente, é claro. Mas o fato líquido e certo é que até o presente momento nada recebi da Tchecoslováquia em termos de pacotes de discos. A tal assinatura nos recibos, posso garantir, não foi eu quem fiz. Para provar ao Departamento [...], grafo abaixo, minha assinatura e rubrica habituais (não uso outras): [...] (ANTÔNIO apud CARNEIRO & LUCAS, 2004, p.12). Grifos do autor.

Na carta percebemos uma certa preocupação do contista com uma eventual perseguição política caso insistisse na recuperação do material enviado por Lidmilová. Como o material era proveniente de um país que não se alinhava politicamente ao nosso, havia também, de acordo com o relato do escritor, uma possível falsificação de sua assinatura.

A tradução de “Malagueta,...” verificada desde o início da troca epistolar entre Lidmilová e João Antônio se concretizaria no ano de 1982. Naquele ano, a tradutora remete uma carta manuscrita, não mais datilografada (talvez pela urgência da notícia), em que anuncia uma importante informação ao escritor: a publicação da novela “Malagueta, Perus e Bacanaço, traduzida por Marie Adámková. Na antologia estão incluídos também autores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Osman Lins e José J. Veiga e teve uma tiragem editorial de 49.000 exemplares. (LIDMILOVÁ, 22 de junho de 1982).

Além da publicação da edição a qual o escritor constantemente mencionava em entrevistas e cartas a outros correspondentes, na carta de 82 sobressaem a tiragem editorial que superava todas as edições de seu livro de estreia; a notícia da transmissão da novela por meio de radiodifusão ocorrida em 06 de junho de 1982; e a leitura do posfácio a respeito do escritor nesta mesma transmissão.

Foram localizados dois documentos em língua francesa enviados por Lidmilová, o primeiro deles, de 27 de abril de 1982, informa o escritor sobre o envio de seis volumes do exemplar traduzido, já o segundo documento, de 22 de junho de 1982, remete à transmissão do conto pela Rádio Tchecoslováquia de Praga.

No ano de 1983, Lidmilová procura articular nova transmissão da novela “Malagueta...” ou de alguma outra narrativa do escritor, porém sem sucesso. Já no ano de 1984, por meio de um cartão postal, a tradutora relembra sobre a tradução de “Paulinho Perna Torna...” e remonta como teve contato com a novela. Relata um encontro com o escritor Guilherme Figueiredo ocorrido em Praga e o recebimento das mãos dele, da antologia “Os Dez Mandamentos”.

Ainda em 1984, João Antônio recebe outra notícia tão esperada sobre uma nova radiodifusão do conto “Malagueta...”, além de elogios dispensados pela tradutora, dedicados ao ensaísta e crítico literário Antônio Cândido, pelo ensaio “Um banho incrível de Humanidade” a respeito do conto “Dedo-Duro”. No ano de 1985 surge a expectativa do encontro entre o escritor e a tradutora, no proveito da ocasião da primeira passagem de João Antônio pela Europa, mas o encontro acabou não se concretizando naquele momento.

Após o intervalo de um ano, em 1987, período marcado pela vinda da tradutora ao Brasil e da estada do escritor na Alemanha, ano que, de certa forma reatou a proximidade entre os dois e fez com que novamente fosse viabilizada uma nova tentativa de encontro entre ambos ou da realização de alguma conferência do escritor naquele país. Lidmilová sugere contatos, por meio da União dos Escritores Tchecos, União Brasileira de Escritores ou por intermédio da Embaixada Tcheca no Brasil, mas todos sem sucesso.

As traduções dos contos vertidas por Lidmilová sempre foram tecidas de elogios pelo próprio escritor em entrevistas, conferências, artigos e resenhas, não só pela tiragem editorial que ultrapassava muitas vezes edições publicadas do contista aqui no Brasil como também pelo pagamento regular dos direitos autorais ao escritor.

Apresentamos assim, dois momentos em que é demonstrada a importância que o escritor atribuía às traduções realizadas por Lidmilová. No primeiro localizamos uma entrevista de João Antônio publicada na seção *Folhetim* do jornal *Folha de São Paulo*, de 22 de janeiro de 1978, na qual o contista, ao discorrer sobre a obra da escritora Clarice Lispector, ressalta o trabalho da tradutora eslava. Em dado momento da entrevista, faz um desabafo

a respeito de produções, ensaios e publicações que nunca recebera, incluindo algumas traduções, com exceção das publicadas em língua tcheca:

Contos que publicaram e que nunca me pagaram e ficou tudo por isso mesmo, tal e coisa, e assim por diante, quer dizer, tradução, por exemplo, o único dinheiro que vi de tradução - e isso é muito bom pra certos caras que falam besteira por aí - foi da Checoslováquia. Foi o único país que me pagou tradução o resto não me pagou não. (ANTÔNIO, 1978, p.5)

No segundo podemos ver essa importância manifestada em uma carta circular escrita em caixa alta, datada de 25 de agosto de 1983, enviada a alguns amigos e correspondentes de João Antônio. Nesta o escritor faz críticas a uma nota publicada pela revista *Isto É* de 17 de agosto de 1983, em decorrência de sua contratação pela *TV Globo*. Na carta, João Antônio atenta que a revista desprezou aos leitores o fato, entre outras considerações, de sua obra ter sido publicada em “oito países”, e sobretudo, que a tradução tcheca da novela “Malagueta...” ganhou uma tiragem de “50 mil exemplares”:

[...], ENTRE OUTRAS COISAS, TENHO CONTOS TRADUZIDOS EM OITO PAÍSES E ELES JÁ SE PRESTARAM A CONFERÊNCIAS, A UM FILME LONGA METRAGEM E A TESES DE MESTRADO. A TRADUÇÃO TCHECA DE MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO EXTRAIU 50 MIL EXEMPLARES. [...] (ANTÔNIO apud SILVA, 2009, p.58).

Chama-nos atenção ao longo das cartas, a confiança que João Antônio deposita no trabalho intelectual de Pavla Lidmilová, reconhecendo seu afinado senso crítico. Em contrapartida, remetemos o valor que a tradutora também dedicava à literatura do contista, como em uma entrevista publicada na Revista do *Instituto de Estudos Brasileiros*, na qual é possível perceber o reconhecimento e o interesse da tradutora pela obra do escritor, um dos primeiros que a tradutora verteu para o idioma tcheco:

[...] Comecei com textos curtos, lembro-me de um conto de Lúcia Benedetti, publicado numa antologia de literatura juvenil, e do conto “Paulinho Perna Torta”, que fala dos marginais da grande cidade, de João Antônio, em que reconheci uma voz muito original. Aliás, com João Antônio tive depois uma correspondência de muitos anos. Ele foi um daqueles que, além de longas cartas, me mandava livros de autores brasileiros. (LIDMILOVÁ apud GRAWOVA, 2006, p.177).

Percebemos ao logo das cartas, um pouco de como a tradutora foi tomando contato, não só com a obra de João Antônio, mas também, por intermédio do contista, com a de outros escritores brasileiros. Apresentamos assim uma pequena amostra de como se configurou a relação da tradutora com as narrativas do escritor, seja através da antologia “Os Dez Mandamentos”, do envio de outros textos que pudessem ser talvez traduzidos ou radiofonizados, e principalmente, da articulação e realização da tradução e publicação da principal novela do escritor: “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Quanto a tentativa de encontro entre a tradutora e o escritor, acabou ocorrendo segundo o relato do próprio contista, conforme o registrado numa carta de João Antônio enviada ao jornalista e amigo Mylton Severiano da Silva (2005), datada de 28 de maio de 1993:

Em 1967, Paulinho Perna Torta é traduzido na Tchecoslováquia por Pavla Lidmilová (eu iria conhecer pessoalmente, em Praga, muitos anos depois) e inicialmente publicado na revista *Svetová Literatura*, com ilustrações, fotos do autor. Em 1981, se transformaria numa radiopeça apresentada pela Rádio de Praga. As radiopeças ainda hoje fazem sucesso na Europa Central. Na Alemanha também. (ANTÔNIO apud SILVA, 2005, p. 215).

Porém, acreditamos que a realização do encontro só foi possível pela iniciativa do próprio escritor, através de recursos próprios, sem o incentivo financeiro de qualquer instituição tcheca ou brasileira.

### 1.3 – Traduções na Holanda:

A tradução holandesa do conto de João Antônio “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, surgiu no ano de 1985 na revista *Maatstaf*, traduzida pelo professor da Universidade de Utrecht, **Ruud Ploegmakers**. Este seria um dos principais articuladores das conferências de João Antônio na Europa no ano de 85. Em carta do escritor remetida ao jornalista Mylton Severiano Silva (2005), de



28 de maio de 1993, reunidas no livro *Paixão de João Antônio*, há um relato do contista sobre o estudo realizado pelo tradutor no ano de 78, que culminou com a realização de conferências do escritor naquele país:

Em 1978, o estudioso holandês Ruud Ploegmakers escreveu uma tese sobre minha obra para sua licenciatura na cidade Utrecht, na Holanda. O título do trabalho é extraído de um conceito de Laércio Arrudão, o “padrinho” de *Paulinho Perna Torta: Frescuras do Coração* – a melancolia nos contos do submundo de João Antônio. Foi exatamente a minha tradução na Holanda e mais essa tese que me levaram, a convite, para conferências naquele país em 1985... (ANTÔNIO apud SILVA, 2005, p. 215).

Apesar de não mencionada na carta a Mylton Severiano, a tradução na qual o contista refere-se pode ser a do conto “Afinação...”, única versão catalogada naquele país. A publicação de parte do estudo datado de 1978, no *Suplemento Literário Minas*, de 11 de maio de 1985, realizada por Ploegmakers sobre a literatura de João Antônio orientada pelo conto “Afinação...” é outro ponto importante, cuja análise pode ser considerada fundamental para a interpretação crítica do fazer literário do escritor, além de ser para nós, o momento de maior aproximação entre a obra do contista e o trabalho do tradutor.

Antes de comentar o ensaio de Ploegmakers, vimos que ele também intencionava publicar as traduções de “Malagueta...” e “Paulinho...”, conforme carta enviada a João Antônio, de 15 de novembro de 1986. O tradutor afirma inclusive que as duas narrativas vertidas para o holandês já haviam sido concluídas, no entanto, não obtivemos nenhum registro sobre a publicação dessas versões, apenas a do conto “Afinação...” em 1985.

Na introdução ao ensaio, Ploegmakers faz duas observações à crítica literária brasileira a respeito da reedição da antologia *Malagueta, Perus e Bacanaço* e da publicação inédita de *Malhação do Judas Carioca*, ambas de 1975. Na primeira, o tradutor aponta nas capas das edições a presença de “slogans comerciais que caracterizam bem a impressão dominante da época”, como por exemplo: “um mergulho no submundo”; “clássico velhaco”; “uma literatura de murros e porradas”, entre outras. (PLOEGMAKERS, 1985, p.8). Na segunda, enfatiza que essa impressão dominante conduz o público leitor a uma

leitura super-realista dos contos de João Antônio, ou seja, um realismo “maior do que o normal”, cuja marca também está presente nesta mesma crítica.<sup>19</sup> Se por um lado o tradutor reconhece que essa última observação seja parcial e que exista mesmo essa leitura “feroz” na obra do contista, por outro lado existe um tipo de leitura que caminha para observação do aspecto da melancolia. (PLOEGMAKERS, 1985, p. 08)

O tradutor para endossar seu argumento, tanto sobre a crítica especializada da época que procurava enquadrar a obra do contista nesse tipo de realismo quanto para defender sua tese sobre a questão da melancolia, lança mão em seu ensaio de um pequeno depoimento do escritor, em que expressa que o conto “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” é aquele que difere da “temática e características do conto-título” do livro e por extensão, segundo Ploegmakers, “Afinação...” é a narrativa norteadora de toda a obra do escritor:

Curiosamente, enquanto alguns me limitam a escritor da malandragem etc., o conto mais badalado, antologado do livro é “*Afinação da arte de chutar tampinhas*”, tido e havido como clássico, obra-prima, conto inconfundível etc. Ora “Afinação” transunde e mesmo difere da temática e características gerais do conto-título do livro (ANTÔNIO apud PLOEGMAKERS, 1985, p. 08)

Neste sentido, será através do conto “Afinação...”, que o tradutor, além de enxergar uma outra ótica em relação a “Malagueta...”, a observa também como a chave da poética do autor por meio duas facetas da melancolia, “a tristeza e o desgosto”:

O conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” não somente transunde ou difere do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, mas contém a chave da poética do autor. Esta poética baseia-se nas duas facetas da melancolia: a tristeza e o desgosto. Se considerarmos a arte de chutar tampinhas como a comparação da própria arte de João Antônio, a análise desse conto esclarecer-nos-á o plano literário do autor. Na base encontra-se a tristeza causada pela consciência do domínio do acaso na vida. (PLOEGMAKERS, 1985, p.8).

---

<sup>19</sup> A crítica que o tradutor tece neste ensaio tem por base o ensaio de Antônio Candido “O papel do Brasil na nova narrativa”, *Workshop of the New Latin American Narrative, 1950-1975* (Latin American Program of the Woodrow Wilson Center for Scholars, 1979), p.17, segundo nota do próprio tradutor.

E completa:

Os seres humanos, e em especial aqueles que povoam o submundo, não podem dispor da própria vida. A combinação da consciência deste fato duro da vida com a sensibilidade dos indivíduos provoca uma maior disposição ao culto da tristeza ou do desgosto. É assim que a melancolia se torna o fundo das experiências. Tudo o que o autor, e por extensão os seus personagens, vêem e experimentam, recebe um toque de melancolia. A arte de João Antônio é, portanto, um culto de melancolia. (Ibidem, 1985, p.08).

Interessante notar a comparação que o tradutor faz da arte de João Antônio e o amadurecimento literário do autor entre as duas publicações: *Malagueta, Perus e Bacanaço* de 63 e *Leão de Chácara* de 75. Enquanto na primeira edição, suas personagens são de certa forma inconformadas com a condição social a que são submetidas, já na segunda, apresentam certo ar de cinismo em relação a tal condição, ou seja, aquele inconformismo visto na primeira coletânea abre espaço agora para um certo comodismo.

O tradutor considera também que apesar da maioria das críticas da época se pautarem pelos *slogans* das capas ou lançamentos do autor caracterizados pelo traço do “realismo brutal”, pontua o olhar mais apurado de alguns críticos, como Léo Gilson Ribeiro, Cassiano Nunes, Antônio Cândido e Pilar Gomez Bedate, em que “observam além da brutalidade do submundo descrito e dos personagens, salientada por todos os críticos, a ternura e a filosofia prática da vida interior dos personagens” (PLOEGMAKERS, 1985, p.08).

A respeito ainda da crítica, que segundo o tradutor não olhou para além desse realismo (aqui o ano é de 1985), reitera que, nas duas coletâneas, dos treze contos nelas inclusos, apenas seis:

[...] tratam do submundo criminoso das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo...Os outros sete contos tratam da vida do povo das camadas baixas... Esses contos exprimem os pensamentos e sentimentos dos personagens sobre a sua vida, são sentimentos de tédio, solidão, angústia, tristeza, ternura e amor. A oposição entre a vida interior dos personagens em que experimentam emoções em solidão, e a vida social, em que a única “emoção” é a dureza, desempenha um papel essencial na narrativa de JA. (PLOEGMAKERS, 1985, p.08)

E ressalta ainda: “Tenho a impressão muito forte de que a crítica exagerou até agora o aspecto do realismo brutal da novelística de João Antônio e se esqueceu do lado oposto à brutalidade, que é o mundo dos sentimentos.” (Ibidem, p. 08)

O tradutor faz também um adendo sobre a observação do elemento picaresco apontado por Pilar Gómez Bedate, em que o aproxima dos traços da brutalidade e da ternura e os enxerga como um “vestígio da tradição do romance picaresco espanhol do século XVI”, mas no entanto observa o tradutor a falta de mais argumentos à tradutora espanhola. (PLOEGMAKERS, 1985, p. 09).

Embora as personagens dos contos “Malagueta...”, “Leão-de-Chácara”, “Joãozinho da Babilônia” e “Paulinho Perna Torta”, tenham, segundo a análise do tradutor algumas características pícaras, este procura contra-argumentar Bedate e afirma que a estrutura narrativa dos contos difere daquelas observadas nos romances de tradição picaresca. Assim Ploegmakers pondera que uma das características dessa tradição romanesca seria o tom moralizante, o que não se verifica completamente na obra do escritor. Considerá-las em algumas narrativas de João Antônio não são suficientes para inseri-las na tradição pícaro espanhola, como observa o tradutor: “[...] Nestes contos os personagens principais são de caráter pícaro. A picardia dos personagens ainda não é um argumento suficiente para falar no caráter picaresco, pois a estrutura e o projeto dos romances picarescos diferem dos contos de JA.” (Ibidem, 1985, p.09)

Recusando-se à discussão o tradutor afirma, no intuito de encerrar a questão, que essa característica pícaro se limita apenas a algumas personagens, e que a literatura de João Antônio não cabe na “tradição espanhola da novela picaresca” (p.09). Seguindo, retoma que o conto “Afinação...” trabalha com a questão da “coincidência como estilo de vida” (PLOEGMAKERS, 1985, p.09) e são essas casualidades, permeadas de eventos banais, que o tradutor vai estender para outros contos, tomando como ponto de partida o próprio conto “Afinação...”.

Essa filosofia do acaso é observada pelo tradutor holandês como necessidade de sobrevivência às dificuldades impostas pela vida, exteriorizada

pelo autor na voz de suas personagens é metaforizada pelo apego àquilo que para muitos parece banal como o hábito de “chutar tampinhas” e o destino que tomará o objeto lançado.

Ainda em relação ao traço melancólico, o tradutor transmite que não se liga a um sentimento originado por questões externas ou sociais, refutando a análise feita por Alfredo Bosi na introdução da antologia *O Conto Brasileiro Contemporâneo*:

Alfredo Bosi liga o sufoco das emoções dos personagens a uma certa análise social, que divide a sociedade em classes. Nos contos de JA o sufoco das emoções não está explicitamente ligados a esta estruturação da sociedade, mas à dureza da vida e à consciência dos personagens de que não podem dispor de si mesmos. Portanto, o argumento da interpretação de Bosi da sociedade de classes não vem da obra de JA, mas duma comparação da mesma obra com a análise da sociedade feita por Bosi. (PLOEGMAKERS, 1985, p.09).

A problemática literária de João Antônio percebida pelo tradutor, surge de algo pessoal, interno, de dentro para fora, como também observada por outro tradutor do contista, o alemão Erhard Engler (1988). Segundo o tradutor holandês essa melancolia está presente no interior da sensibilidade artística que o contista desenvolve, seja no contato com as letras dos sambas de Noel Rosa, seja na observação da vida dura das pessoas habitantes dos subúrbios ou no convívio com os companheiros de futebol. No entanto para o tradutor, essa melancolia é observada como falsa pelo escritor, pois as pessoas (os habitantes do subúrbio e os colegas de futebol) não ligam para tal sentimento e sufocam a arte do contista, com exceção dos sambas de Noel que o escritor valoriza, mas que não são compreendidos pelos demais.

Por fim, esta melancolia é recusada também, segundo o tradutor, pelos “companheiros dos protagonistas – os malandros”, e pelo próprio escritor, pois “isola-o das outras pessoas do meio a que pertence”. (PLOEGMAKERS, 1985, p.09), já que, devido às asperezas da vida, não há tempo para pensar em tristezas ou melancolias. Para João Antônio “é preciso lutar”.

#### 1.4 - Traduções na Espanha, Argentina, México, Cuba e Venezuela.

O conto “Frio” de João Antônio, traduzido e publicado pela ensaísta e tradutora **Pilar Gómez Bedate** (1936-2017) na *Revista de Cultura Brasileña* da Espanha, foi a primeira narrativa do escritor vertida no exterior. Além dessa versão, a tradutora publicou também o ensaio “João Antônio y la picaresca paulista” na revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, de 1965 (citado pelo tradutor holandês Ruud Ploegmakers). Tanto a tradução quanto o ensaio foram publicados por intermédio da Embaixada do Brasil na Espanha.

Não é nossa intenção discutir a validade temática abordada por Bedate como tentativa de enquadrar a novela de João Antônio “Malagueta, Perus e Bacanaço” na tradição picaresca espanhola. Além da questão ter sido refutada no estudo posterior realizado por Ploegmakers, nos reservamos somente a apresentar uma pequena amostra de como a tradutora conduz seu ensaio.

Como sugere o próprio título do ensaio, Bedate situa primeiro o leitor àquilo que se compreende por “malandro” em língua espanhola e compara às três personagens de João Antônio:

... *.Malandro*, en español quiere decir pícaro, granuja, ladrón, holgazán, parásito; quiere decir el vagabundo que recorre los garitos de juego en busca de ocasión para poder engañar a un contricante menos pícaro, que conoce los nombres y los rostros de quienes nunca son vencidos con el puntero de billar en la mano. *Malandros*, en el libro de João Antônio, son los pobres diablos que ruedan por las noches del hampa de São Paulo, huyendo de los ases del juego de los policías cómplices de los tahures que arrebatan el dinero a los más infelices (BEDATE, 1965, p. 177).

A ensaísta procura justificar a questão picaresca no modo como estes malandros de João Antônio (sobre)vivem no submundo da cidade de São Paulo como “pobres diabos”, “infelizes” ou como um jogo de bilhar “com suas imprevisíveis idas e vindas”:

En la narrativa de João Antônio, el juego de billar, boca que traga los hombres, que confiere dignido humilla, según rueda la suerte, adquiere las dimensiones del juego mismo de la vida. A su

pasión están entregados los personajes de la historia, a sus imprevisibles idas y venidas. (BEDATE, 1965, p. 177-8).

A despeito da tradutora não aprofundar o conceito de “pícaro”, nem no contexto da literatura espanhola, nem na análise direcionada à narrativa do contista, argumenta que a novela “Malagueta,…” constitui-se de características picarescas, tanto por elementos locais, através das personagens, seu espaço, sua linguagem, etc, quanto por elementos de caráter universal, como por exemplo, a teia de relações vividas por estas personagens:

*Malagueta, Perus e Bacanaço* es una verdadera historia picaresca, llena del desgarre, la insolência, la escondida ternura, la filosofia, que en la picaresca son tradicionales. La descripción certera de João Antônio, en una prosa cortada pero jugosa, llena de palabras de argot y de giros locales, ofrece de un modo impresionista el ambiente denso, triste, pintoresco, de la zona determinada de la ciudad de São Paulo, donde los tres personajes se mueven: los salones de juego, los cafés polvorientos, las esquinas en las que se reúnen vagabundos y mujeres de la vida, aparecen aquí tiñendo de localismo, prestando configuración real, a unos seres y a un género de vida que son en sí mismos universales. (BEDATE, 1965, p.179-80).

O conto “Frio”, traduzido por Bedate em 1964, ganharia mais duas traduções em espanhol além desta versão. A segunda foi publicada no México pela revista *El Cuento* em 1977, cuja tradução é atribuída ao publicitário argentino **Victor Taphanel**, mas não há menção aos créditos dessa tradução na revista mexicana. Já terceira versão encontra-se publicada na antologia *Quince Cuentistas Brasileños de Hoy* editada pela Companhia Editorial Sudamericana, em 1978, traduzida pelo crítico argentino **Santiago Kovadloff**.<sup>20</sup>

Um primeiro registro da tradução de “Frio” apontado pelo contista encontra-se em carta enviada ao jornalista e amigo Jácomo Mandatto, no ano

---

<sup>20</sup> Foi localizado no *clipping* do contista, matéria publicada no *Jornal da Bahia* de 24 de maio de 1981; p.8, uma menção a outra tradução do conto Frio vertida pela professora Neuza Gonçalves Travaglia como parte de um trabalho acadêmico realizado por esta, em Nice na França, mas que não encontramos nenhum indício se esta versão chegou a ser publicada. Além disso, em carta daquele mesmo ano destinada a Jácomo Mandatto, o escritor faz menção a uma tradução de “Malagueta,…” também em Nice, da qual não localizamos também registro dessa tradução.

1964. Nela, é mencionada a tradução ocorrida na Espanha, além de uma possível tradução na Argentina, da novela “Malagueta...”, ou da antologia por completo. No entanto, somente o conto “Busca”, pertencente à antologia “Malagueta...” foi traduzido naquele período e o escritor irá mencionar em outras missivas:

Jácomo, tenho duas novidades. 1ª) O conto “Frio” foi traduzido e publicado na Espanha pela “Revista de Cultura Brasileña” em tradução de Pilar Gómez Bedate. Apareceu muito bem nessa publicação da Embaixada del Brasil em Madrid, no número de outubro 1964 (sic). O pintor-escritor Victor Taphanel, argentino e grande faixa meu, acaba de concluir a tradução de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e me assegura que a editora está disposta a lançá-lo até março-abril de 1965.

Donde se conclui que meus três malandros, são três grandíssimos filhos da puta, decididamente dispostos a atravessar a barreira do mercado fora do Brasil. (ANTÔNIO, 15 de novembro de 1964).

Localizamos também, em carta manifestada ao escritor Caio Porfírio Carneiro no ano de 1965, a expectativa do contista sobre uma possível versão de “Malagueta...” na Espanha, suscitada talvez pela publicação do ensaio de Bedate, também no ano de 65, com alguns trechos traduzidos da novela. Nesta carta João Antônio acaba por demonstrar certa candidez própria de um escritor estreante, por não ter ciência ainda das dificuldades que teria para angariar publicações no exterior ao longo de sua jornada literária, o que seria uma de suas “lutas” para obter espaço no mercado editorial estrangeiro, ciente da grandiosidade de sua obra:

Rio de Janeiro, 12 de maio de 1965.

Realmente em Madri andam dando bastante atenção ao vagabundo João Antônio e a seus três comparsas, apelidados Malagueta, Bacanaço e o menino Perus. Deve ser gente muito generosa e mui ingênuas para dar tantas confianças a quatro picaretas e vigaristas da marca de João Antônio e seus conluiados irmãozinhos da noite e da gandaia. Pobres espanhóis. (ANTÔNIO apud CARNEIRO & LUCAS, 2004, p.14 e 15).

Percebemos no depoimento do contista, além da ironia, a auto inclusão como uma de suas personagens, bem como a reificação destas, do mesmo modo como o escritor costumava realizar em outros depoimentos e cartas. Como a identificada em outra carta a Jácomo Mandatto, datada de 13 de fevereiro de



1981, em que o contista procura noticiar ao amigo sobre uma possível tradução de “Malagueta,...”, em Nice, na França, a qual nos referimos a pouco em nota de rodapé: “[...] Agora, boa nova. Os vagabundos Perus, Bacanaço e Malagueta, estão chegando a Nice, na França. Acho que lhe devia informar, pois, você é chegado a eles” (ANTÔNIO apud SILVA, 2009, p. 246).

Anterior às traduções mexicana (1977) e argentina (1978) de “Frio”, encontra-se registrada, tanto em uma carta de João Antônio destinada a Caio Porfírio, de 22 de agosto de 1965 quanto em outras duas destinadas a Ilka Brunhilde, de 11 e 31 de agosto de 1965, referências à tradução do conto “Busca”, traduzido por Victor Taphanel e publicado na antologia *Crônicas de América* no ano de 1965. Na correspondência com Caio Porfírio o contista demonstra expectativas pela valorização de sua obra no estrangeiro; solicita ao amigo escritor que a notícia sobre a tradução fosse publicada e que o recorte no qual se atesta o fato, devolvido:

Acabo de ser traduzido em Buenos Aires. O recorte do Caderno B, aí em Anexo, atesta, apresentando a reprodução da capa de *Crônica de América*. Leia e me faça três favores. Mostre ao Hermann. Peça ao Henrique L. Alves que noticie. E me devolva este recorte que preciso dele. Como você vê, os meus malandros estão caminhando. Os meus contos em língua espanhola estão ganhando terreno. (ANTÔNIO apud CARNEIRO & LUCAS, 2004, p.18).

Quanto à carta destinada a Laurito, de 11 de agosto de 1965, João Antônio menciona com certo entusiasmo, talvez pela sua recém mudança para a cidade do Rio de Janeiro, a publicação do conto “Busca” como primeira tradução do argentino Victor Taphanel:

[...] o João Antônio, agora escritor traduzido em espanhol, continua “impunemente na sua fase azul carioca” [...]

Entre contos de Miguel Ángel Asturias, Ernst Hemingway e outros, o editor Jorge Alvarez Editor, de Buenos Aires, acaba de me enviar um “Cronicas de America” em que se incluiu o meu “Busca”, primeiro conto de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Por outro lado, Victor Taphanel e meu editor na Argentina, pedem-me autorização para traduzir e publicar tudo o que produzi em termos de ficção. Até mesmo “Paulinho Perna Torna”, que Victor Taphanel, pretende lançar separadamente [...] Estou também muito interessado no México, corre notícia de que coisa

brasileira se vende bem por lá [...] (ANTÔNIO, 11 de agosto de 1965).

Na outra carta destinada a Laurito, de 31 de agosto de 1965, o escritor sentia-se tomado de um certo orgulho por ver seu conto “Busca” publicado junto a escritores consagrados, como Ernst Hemingway e Júlio Cortázar (não incluído na carta):

Meu conto “Busca” foi publicado em Buenos Aires, numa coletânea do editor Jorge Alvarez Editor, numa antologia “Crônicas de América”, entre contos de Ernest Hemingway, Roa Bastos e (Miguel) Asturias. É um passo. O meu tradutor, Victor Taphanel, garante que ainda este ano, estará lançando a tradução integral de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e pede-me autorização para publicar também, separadamente em volume, o conto “Paulinho Perna Torta”. Ora, é um passo. Logo-logo eu estarei vendo dinheiro estrangeiro. É muito necessário lutar. (ANTÔNIO, 31 de agosto de 1965). – Parêntesis nosso.

Além da busca pela universalidade de sua literatura já descrita em outras cartas com Ilka, o contista acreditava que, com a inserção de sua obra no exterior, pudesse obter também uma maior valoração, tanto do ponto de vista artístico quanto financeiro, seja pela possibilidade de publicar sua principal novela “Malagueta...”, seja pela publicação de outros de seus contos.

Além da tradução do conto “Busca...”, realizada por Taphanel no ano de 1965, as cartas do tradutor enviadas ao contista relatam seu empenho em traduzir o conto “Afinação...”, que aconteceu somente no ano de 1982 e da realização de outros projetos, não só de traduções. É o caso da publicação de ensaios e estudos críticos ligados direta ou indiretamente ao contista, como uma publicação sobre Noel Rosa, outra sobre Dorival Caymmi ou edições traduzidas da obra do escritor Marcos Rey intercedidas por Taphanel.

Todos os esforços de Taphanel em traduzir e divulgar os contos de João Antônio podem ter gerado outras publicações latino-americanas pertencentes ao autor, intermediadas pelo corpo a corpo do tradutor em articular o contato com meios editoriais, ou pela presença dessas edições traduzidas junto ao público de outros países latino-americanos. Por este ângulo constatamos traduções, como a publicação mexicana de “Frio”, na revista *El Cuento* de 1977, cuja tradução é

atribuída a Taphanel (mesmo os créditos da tradução não mencionados na revista); além das publicações na Venezuela, do conto “Meninão do Caixote”, na antologia *Nuevos Cuentistas Brasileños*, de 1967; da tradução em Cuba dos contos “Milagre Chué”, por Manuel Rodriguez Ramos, publicado na revista *Casa de Las Americas*, de 1985 e “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” de 1991, traduzido por Virgílio López Lemus. Sobre este último tradutor há a anotação de João Antônio sobre o encontro ocorrido entre ambos no dia 01 de maio de 1987, registrada em um pequeno diário de viagem durante a passagem do contista pela ilha cubana, além disso, há também alguns livros autografados desse tradutor catalogados na biblioteca pessoal do contista no CEDAP.

As correspondências entre o escritor e o tradutor argentino **Victor Taphanel**, principal tradutor de João Antônio na América Latina iniciam-se no ano de 1962, mas segundo Fernando Paixão (2010), este contato já havia acontecido antes de 1960. Conforme relato, por intermédio de Taphanel, o contista descreve seu contato com o *lunfardo* argentino, espécie de gíria dos arredores de Buenos Aires. No período é importante lembrar que nosso escritor estaria prestes a publicar seu livro de estreia em 1963: “Malagueta, Perus e Bacanaço”, bem como o recebimento de alguns prêmios literários antes mesmo da publicação da antologia e o surgimento dos primeiros comentários críticos sobre a literatura *joãoantôniana*.

O relato do contista remetido a Paixão (2010), datado de 12 de março de 1996, inclui o tradutor argentino junto a considerações sobre gírias brasileiras ao mesmo tempo que faz referências à visita de uma das tradutoras alemãs à residência do escritor que necessitavam esclarecer dúvidas sobre algumas expressões:

E foi preciso, Fernando, que eu tivesse longa conversa com ela explicando-lhe o que é a gíria brasileira no meu pobre entender. Há que se descer à Argentina, à Boca de Buenos Aires e frequentar o lunfardo que aprendi, antes de 1960, aí em São Paulo, graças a um amigo, Victor Taphanel e sua mulher Luzia. Esse Taphanel sacava o Brasil, ouvia Noel Rosa e conhecia até o Ricardo Coração dos Outros, de Lima Barreto. O argentino passou-me o gosto pelo lunfardo... (ANTÔNIO apud PAIXÃO, 2010, p.164).

A cartas trocadas entre o contista e o tradutor argentino se deram em dois momentos, entre os anos de 1962 a 1964 e entre os anos de 1982 a 1985, neste último com uma quantidade maior de missivas. Em uma das cartas do primeiro período, o tradutor procura encorajar o contista a continuar seu ofício de escritor, pois João Antônio encontrava-se na fase comentada anteriormente, dividido entre o jornalismo e a literatura. Em um momento da carta afirma que a literatura *joãoantoniana* é universal e que o contista deveria falar, em seus livros, das “dores” e “sonhos” de seu povo. (TAPHANEL, 08 de setembro de 1964):

Após o silêncio de quase dezoito anos, João Antônio viu sua literatura expandir-se com a publicação de antologias importantes, recebimento de prêmios e a tradução de alguns de seus principais contos, enquanto o tradutor de “Busca” e “Afinação...” esteve ocupado no ramo da atividade publicitária, conforme observado em algumas cartas de Taphanel destinadas ao contista.

Ainda sobre a questão da universalidade na obra de João Antônio, o tradutor argentino após a retomada do contato com o contista, observa semelhança entre a literatura de João Antônio e a obra de escritores como Dostoiévsky e Jorge Luis Borges, pela temática urbana do primeiro ou pela identificação do último com Buenos Aires, a exemplo dos temas do contista identificados com as cidades, Rio de Janeiro e São Paulo. Na mesma carta, o tradutor menciona a retomada de seu projeto de tradução do conto “Afinação...”, publicado no ano de 1982, na revista *Brasil/Cultura* da Embaixada do Brasil na Argentina, e a publicação de um artigo sobre o escritor em uma revista intitulada *Pajaro del Fuego*, cuja referência não foi localizada. Aproveita ainda para enfatizar, com certo respeito a outros tradutores, que estes poderiam traduzir a obra do contista, porém não teriam certo “jogo de cintura” para traduzir “gírias, sensações e lugares”, pois seriam apenas tradutores literários. (TAPHANEL, 24 de outubro de 1982).

Ainda na carta de outubro de 82, Taphanel remonta ao início da amizade com o escritor, do contato com a antologia “Malagueta...”, e a premiação desta ainda datilografada e sem edição. Além disso, expõe seu interesse em traduzir o conto “Afinação...”, e que a leitura do conto o faz lembrar da época em que viveu na cidade de São Paulo e travou amizade com o contista.

Em uma das últimas cartas, datada de 19 de fevereiro de 1985, Taphanel relata o contato realizado com a editora *Sudamericana*, que publicou o conto “Frio” de 1978, para uma possível nova publicação do contista, mas sem sucesso. Descreve ainda um pouco do momento político vivido na Argentina, comparando-o ao do Brasil, enfatizando sobre as dificuldades do tradutor em editar nosso escritor naquele país, visto que as editoras queriam somente publicar livros que retratassem os anos de ditadura na Argentina e seu processo de reabertura política ao invés de literatura de ficção.

Ainda em relação aos títulos de João Antônio publicados em língua espanhola, localizamos uma tese do ano de 2006 realizada por Carmen Rivas Máximus Denis sobre a literatura brasileira traduzida na Espanha e nos países Hispanoamericanos. Especificamente na pesquisa são relacionados os seguintes títulos de João Antônio: o conto “Frio” traduzido por Pilar G. Bedate em 1964; o conto “Meninão do Caixote” publicado na antologia *Nuevos Cuentistas Brasileños* na Venezuela em 1969; a versão cubana para o conto “Afinação da Arte Chutar Tampinhas” em 1991; além da tradução, em 1996, de uma crônica pertencente ao livro *Malhação do Judas Carioca* de 1975, intitulada “O Juiz Apita. Acabou o Jogo”. No entanto as traduções de Taphanel na Argentina; a tradução de “Milagre Chué” em Cuba; bem como a edição de “Frio” no México não são mencionadas.

Interessante notar que a tradução da crônica extraída da antologia *Malhação do Judas Carioca* não é relatada, nem em resumos bibliográficos sobre a obra do escritor, nem em outros trabalhos acadêmicos. Com isso acreditamos que o contista não tenha tomado contato com esta versão.

### 1.5 - Traduções na Polônia.

“Joãozinho da Babilônia” e “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” são duas narrativas de João Antônio que ganharam no ano de 1977 versões traduzidas na Polônia por meio da tradutora e pesquisadora polonesa **Janina Z. Klawe** (1921-2008), publicadas na antologia intitulada *Opowiadania Brasylijskie*.

A antologia é citada em um artigo da própria tradutora, do ano de 1999, publicado na revista *Itinerários* do Instituto de Estudos Iberoamericanos da Universidade de Varsóvia – Polônia, no qual podemos ter a dimensão do trabalho de fôlego da tradutora e contato com obras de escritores brasileiros, inclusive alguns do meio de João Antônio:

[...] Para dar a conhecer ao público polonês vários autores brasileiros, publiquei duas colectâneas de contos – em 1977 e em 1982. A primeira intitulada simplesmente *Opowiadania brazylijskie (Contos brasileiros)*, apresenta contos de 30 autores, tais como Aluísio Azevedo, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Anibal Machado, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Murilo Rubião, etc. A segunda colectânea, *Nowe opowiadania brazylijskie (Novos contos brasileiros)*, inclui 22 autores, entre outros Julieta de Godoy Ladeira, Osman Lins, Edla van Esteen, Mário Quintana, Rubem Fonseca, Autran Dourado, Origenes Lessa, Herberto Sales, Luís Fernando Veríssimo, etc. O sucesso das antologias foi grande e um crítico, Zbigniew Dolecki, chamou os contos de “*prosa mágica*” num artigo com esse título, [...] (KLAWE, 1999, p.43-44).

Um ponto que nos chama atenção e que se agrega ao imaginário estrangeiro é a caracterização da crítica sobre as narrativas, organizadas por Klawe, como “*prosas mágicas*”. Por extensão, incluímos a mesma observação na forma lúdica como João Antônio compôs sua narrativa “*Afinação...*”.

Embora a tradutora não tenha feito referência ao nome de João Antônio no artigo, Klawe (1999) escolhe nas duas edições autores que trocaram cartas com nosso contista, como os escritores Julieta de Godoy Ladeira, Murilo Rubião, Rubem Fonseca, entre outros. Além desses escritores a tradutora tomou contato e produziu trabalhos críticos sobre autores brasileiros de outras épocas, como uma tese de doutorado sobre Aluizio Azevedo e outra de livre docência sobre o Pré-Modernismo brasileiro. Ressaltamos também traduções realizadas por Klawe das obras de Machado de Assis, Lima Barreto, Ary Quintela, Dalton Trevisan, entre outros. Deduzimos assim que a tradutora conheceu a obra do contista por intermédio de alguns desses autores traduzidos e publicados nas antologias organizadas por ela e que possivelmente indicaram algum conto de João Antônio.

O curto período de cartas trocadas entre João Antônio e Janina Klawe se deu entre 1987 e 1988, pouco antes e durante o período que o escritor estivera na Alemanha e tratam sobretudo da articulação de Klawe para o escritor realizar conferências naquele país.

Talvez pela proximidade de sua estada na Alemanha, o contista procura, um pouco antes de sua viagem, escrever para a tradutora de modo a tornar possível a publicação de algum outro conto seu. Porém a tradutora, além de citar as duas traduções de 77, indaga se o contista teria um romance para publicação.

Com a questão do romance em pauta, a tradutora acaba de certo modo, encerrando qualquer possibilidade de novas traduções do escritor, mesmo que por outro lado argumente sobre dificuldades financeiras para novas publicações, não só relativas àquelas do escritor quanto de outros.

#### **1.6 – Tradução nos Estados Unidos.**

Outra tradução do conto “Joãozinho da Babilônia” ganhou uma versão em inglês traduzida pelo professor da Universidade do Novo México-EUA, **Jon Tolman** e publicada na revista acadêmica *The Literary Review* no ano de 1984. Reunida junto à tradução de outros autores brasileiros numa seção intitulada “Brazil’s new prose”, o percurso desta tradução e o empenho do tradutor em publicá-la pode ser percebido ao longo de algumas cartas remetidas pelo tradutor ao contista.

Apesar da publicação ser datada de 1984, o contato entre contista e tradutor pode ser conferido através de cartas que se iniciaram no ano de 1978. Na primeira o tradutor apresenta-se e fala do seu vínculo na universidade estadunidense, seu contato com o escritor Antônio Torres, amigo de João Antônio, além disso de sua intenção e tentativa de traduzir e publicar o conto “Leão de Chácara”.

Após a primeira carta de 78, Tolman voltaria a se corresponder no ano de 1981, quando o tradutor remete a duas versões traduzidas por Tolman: “Joãozinho da Babilônia” para o inglês e “Lambões da Caçarola – Trabalhadores

do Brasil” para o espanhol, conforme indicação feita por João Antônio no envelope.<sup>21</sup> Porém, no interior deste foram localizados somente o manuscrito datilografado com a tradução do conto “Lambões da Caçarola...” em espanhol e a carta na qual o tradutor faz menção à tradução em inglês.

Não diferente de outros tradutores, um dos pontos que Tolman remonta é a dificuldade na tradução da linguagem do contista. Neste caso específico para a versão em espanhol o tradutor aconselha, com intuito de melhorar a tradução que João Antônio entre em contato com alguns escritores, como Olga Savary, conhecida por traduzir, dentre outros de língua espanhola, poesias do poeta chileno Pablo Neruda.<sup>22</sup>

Finalmente no ano de 1984 o tradutor relata não mais a tradução do conto “Lambões...” e sim a publicação do conto “Joãozinho da Babilônia” na revista *The Literary Review* de Nova Jersey, EUA. A respeito desta publicação o tradutor faz duras críticas aos seus editores, citando o fato de que, no formato que foi lançada, a edição não teria a mesma representatividade para o novo conto brasileiro, pois foram excluídos autores que Tolman considerava importantes, como Murilo Rubião, Roberto Drummond, Caio Fernando Abreu e José J. Veiga, e observarmos que a publicação acabou restringindo-se a um público acadêmico e regional nos EUA.

### **1.7 – Tradução no Québec – Canadá.**

O conto “Meninão do Caixote”, que analisaremos detalhadamente no capítulo 2, ganhou uma versão traduzida em francês no ano de 1983, publicada pela revista literária *Dérives*, de expressão francesa no Québec – Canadá. A seleção dos autores presentes na coletânea contou com a colaboração do professor da USP, Flávio Aguiar.

Apesar de não haver registros de cartas trocadas, tanto com os editores quanto com o tradutor, há uma enviada por Aguiar, em que procura dispor ao

---

<sup>21</sup> Carta datada de 18 de março de 1981.

<sup>22</sup> Ver o site: <http://poesiatraduzida.com.br/olga-savary/>. Acesso em 06/04/2020.



contista alguns dados sobre a revista, seus responsáveis, o público leitor, os procedimentos de publicação e seleção dos textos, além de enfatizar sobre a impossibilidade de pagamento de direitos de tradução pelo fato da revista não dispor de muitos recursos financeiros. Não obstante a esse último detalhe, o contista mesmo assim autoriza a submissão da narrativa “Meninão do Caixote”, cuja edição da revista foi encaminhada posteriormente ao escritor.

Através de contato por e-mail, Aguiar pôde complementar alguns detalhes a respeito do interesse dos editores da revista, bem como possíveis intervenções nos textos traduzidos. Além disso o crítico nos forneceu algumas outras informações sobre traduções de literatura brasileira, seja na capital Montréal, onde viveu no período de publicação da revista, seja sobre traduções brasileiras na Alemanha, país onde vive atualmente:

A empreitada começou em 1980 ou 1981, quando eu vivia em Montreal e conheci Jonaissant através de um amigo comum, também haitiano como ele, Maximilien Laroche, [...]. Conheci João Antonio em 1969, quando ele já vivia no Rio de Janeiro. Apresentou-nos o jornalista gaúcho como eu, Uirapuru Mendes [...], que morava no Rio e trabalhava na revista Manchete. Ficamos amigos, e sempre tivemos um relacionamento muito cordial, intensificado depois que me tornei editor de Cultura do jornal Movimento, em 1975. “Meninão do Caixote” foi desde sempre um de meus contos favoritos. Devido à amizade com João Antonio não foi difícil conseguir sua aprovação para traduzirmos o conto. Quem se encarregou de organizar as traduções foi o Jonaissant. Elas me foram submetidas e devo dizer que de um modo geral propus muito poucas modificações. (AGUIAR apud OLIVEIRA, 2020). E-mail recebido em 15 de novembro de 2020.

Através desse mesmo contato, indagamos ao crítico sobre a atualidade de obras traduzidas de literatura brasileira na Alemanha sob a égide das edições de Paulo Coelho, visto que Aguiar reside na Alemanha desde 2007:

Sobre traduções de autores brasileiros para o alemão, não tenho pesquisa sistemática sobre isto. Para o grande público só há mesmo, no presente, o caso do Paulo Coelho. Os outros autores e outras autoras têm circulação sobretudo no meio acadêmico especializado, uns mais, outros menos. Dentre os mais recentes há o Milton Hatoum, por exemplo, e o K. do Bernardo Kucinski. Há outros em destaque neste meio, alguns sulinos, como Moacyr Scliar e Luis Antonio de Assis Brasil. Obviamente Clarice, Guimarães Rosa (devido a sua presença em Hamburgo), também o caso dos poetas do Grupo Concreto. A

música brasileira faz muito sucesso, mas sem tradução. No passado, Jorge Amado, Erico Verissimo, Mário de Andrade, et alii. O Guarani, de Alencar, teve três traduções, devido ao sucesso da ópera de Carlos Gomes. Estas traduções carregavam consigo a marca do exotismo, claro [...]. (Ibidem, 2020).

Além disso Aguiar acrescenta uma informação sobre duas traduções realizadas da obra de Machado de Assis localizadas no Québec:

[...] a tradução do livro dos contos de Machado de Assis, achei-a na biblioteca da Universidade de Montreal. Havia até uma outra tradução, de Memórias Póstumas de Brás Cubas, feita por um general francês que se exilara no Brasil durante a Segunda Guerra. (Ibidem, 2020). E-mail recebido em 17 de novembro de 2020.

Em relação ao intervalo entre a única correspondência de Aguiar datada de 19 de janeiro de 1981 e o ano da publicação da revista em 1983, vemos que não poderia haver muito tempo para troca de cartas ou qualquer outro tipo de contato entre tradutor(es), escritor(es) e editores da revista. Neste caso, as dúvidas sobre expressões coloquiais presentes nos textos durante as traduções, sejam as de João Antônio ou de outros escritores, contaram com o auxílio do próprio Aguiar, que conforme relato, realizou poucas intervenções. Assim, como a proposta de tradução da revista visou domesticar a linguagem das narrativas selecionadas, nas quais, segundo os editores, objetivou “guardar a opacidade lexical no interior da tradução” (JONASSAINT & MÉNDEZ, 1983; p. 14), as traduções e suas poucas intervenções acabaram por adaptar expressões que seriam consideradas difíceis ao leitor do idioma francês daquela região, conforme analisamos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2 – TRADUÇÕES EM ANÁLISE.

### - O conto “Meninão do Caixote” em Alemão (1967) e Francês (1983): a linguagem coloquial nas versões traduzidas.

*A ausência de certeza absoluta  
não é a mesma coisa que a incerteza absoluta.*

Paulo Henriques Britto (2012).

*As coisas muito claras me noturnam.*

Manoel de Barros.

Neste capítulo serão analisadas as traduções realizadas do conto “Meninão do Caixote” publicadas em alemão no ano de 1967 e em francês no ano de 1983, no conjunto das gírias e expressões coloquiais empregadas por João Antônio na versão original, bem como cotejadas com algumas expressões selecionadas em uma pequena Agenda-Dicionário organizada pelo contista, aproximadamente no período de 1985 a 1988. Estas características presentes nas narrativas serão discutidas à luz de algumas perspectivas teóricas em torno da Tradução em Prosa Literária. Analisadas por: Marie Hélène Paret-Passos (2011), sob a perspectiva da Crítica Genética, em que procura abranger a noção de “original” atribuída aos textos traduzidos; Paulo Henriques Britto (2012) sobre a tendência das traduções literárias em seguir seja pela “domesticação” ou pela “estrangeirização” e pela busca do “efeito de literariedade”; Ana Cristina Cesar (2016) sobre a importância do ritmo poético nos textos em prosa; e Caetano Galindo (2015) sob a ótica da tradução em prosa nos desdobramentos da refração na linguagem narrativa.

Publicado originalmente em 1963, “Meninão do Caixote” ganhou sua primeira versão estrangeira no ano de 1967 com a tradução alemã sob o título “Der große Kleiner mit der kleinen Kiste” publicada na antologia *Die Reiher und*

*die andere brasilianische Erzähler (As Garças e outros Contos Brasileiros)*<sup>23</sup>. As 36 narrativas nela incluídas foram integralmente traduzidas por Curt Meyer-Clason. Na coletânea, cujo título é tomado de empréstimo de um conto de Guimarães Rosa, figuram também importantes autores de nossa literatura, como Clarice Lispector, Raquel de Queiroz, Monteiro Lobato, Mario de Andrade, e autores contemporâneos e correspondentes de João Antônio, como Lêdo Ivo, Murilo Rubião, Ricardo Ramos, Samuel Rawet, entre outros.

A versão de 1983 foi publicada em língua francesa na província do Québec – Canadá, traduzida por Pierre Germain Clemens sob o título “Le Garçon à la Caisse”, na *Revista Dérives*<sup>24</sup>. Para a edição figuram autores como Machado de Assis, Clarice Lispector, Murilo Rubião, Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu, entre outros. Segundo o prefácio dos editores, o critério de seleção das narrativas primou por temas literários que estivessem fora de dois dos grandes estereótipos brasileiros: futebol e carnaval. Além disso, para a edição dedicada aos autores brasileiros foram publicadas somente as traduções, diferentemente das edições anteriores e posteriores, as quais foram publicadas junto aos originais.

A fim de contextualizar a tradução vale retomar que o conto “Meninão do Caixote” faz parte da antologia de João Antônio ‘*Malagueta, Perus e Bacanaço*’, de 1963, em que estão reunidas narrativas, cujas ações são protagonizadas por personagens oriundas dos grandes centros urbanos, de classes menos favorecidas, viventes à margem da sociedade. A narrativa principal que também dá nome ao livro, aborda o submundo de três malandros jogadores de ‘*sinuca*’ que vivem de expedientes, apostas e trapagens para sobreviver à opressão da metrópole paulistana. Dito anteriormente, a linguagem do contista expressada por suas personagens ou o plano narrativo de suas histórias são marcados por expressões coloquiais, gírias, ditados populares e provérbios. Essas personagens são figuras consideradas pouco comuns na literatura, dentre elas

---

<sup>23</sup> ANTÔNIO, J. **Der große Kleine mit der kleinen Kiste** (Meninão do Caixote). In: MEYER-CLASON, C. (org. e trad.) *Die Reiher und andere brasilianische Erzähler (As Garças e outros contos brasileiros)*. Bad Herrenalb - Alemanha: Horst und Erdmann Verlag, 1967; p. 359-376.

<sup>24</sup> ANTÔNIO, J. **Le Garçon à la caisse**. (Meninão do Caixote). In: JONASSAINT, J.; MÉNDEZ, J. G; AGUIAR, F. (org.) *Dérives - Nouvelles Brésiliennes*; n. 37/38/39. Montréal, Québec; 1983. p. 133-154.

os próprios jogadores, além de apostadores, malandros, prostitutas, e oprimidos de toda sorte, como pingentes, desocupados, trombadinhas, moradores dos subúrbios, favelados, entre outras.

Especificamente, quanto ao conto “Meninão...” o espaço narrativo se passa entre as cidades de Osasco e São Paulo, no eixo dos bairros Lapa e Presidente Altino, onde é narrada a trajetória de um menino que, indiretamente, como meio de suprir as ausências do pai, do primo e se safar dos ‘ralhos’ da mãe, acaba encontrando nos jogos de bilhar, um meio de compensação desses conflitos, bem como a afirmação de sua própria identidade e personalidade. No desenrolar da trama, o garoto que no início era um mero expectador, logo é cooptado para o jogo, mas pelo fato de não ter altura suficiente utiliza um caixote para alcançar a mesa, o que lhe permite uma maior habilidade em relação aos outros jogadores, pois passa a ter uma visão diferente do jogo, ou ampliando a metáfora, com seu caixote, espécie de trampolim, corda bamba, etc, conhece o jogo da vida e passa a observá-la por meio de outra perspectiva.

## **2.1 - Dois projetos tradutórios “quase” distintos.**

Como nosso trabalho procura dar ênfase às traduções vertidas tanto na Alemanha quanto no Québec – Canadá, é oportuno ao longo da análise entrelaçar com as versões traduzidas algumas, observações do(s) tradutores, editores ou pesquisadores sobre as antologias, presentes nos prefácios das edições ou em estudos avulsos, seja sobre as antologias em geral, seja especificamente sobre o contista. A primeira delas é enfatizar algumas considerações que o tradutor alemão Meyer-Clason faz sobre a antologia *Die Reiher*, sobretudo em consideração ao conto de João Antônio. A segunda, ressaltar as considerações sobre o projeto tradutório objetivado pela revista *Dérives* e suas implicações na versão traduzida da narrativa de nosso escritor, bem como algumas considerações do professor da Universidade do Québec, Michel Nareau (2011) realizadas em um artigo dedicado à edição brasileira da revista, no qual faz um paralelo entre o Brasil e o Québec.

Longe de privilegiarmos uma ou outra tradução e evitarmos análises valorativas, acentuamos o fato inegável da distância e complexidade linguística da língua alemã quando comparada à língua francesa pelo fato desta última ser da mesma raiz do português. Com isso, percebemos que o tradutor alemão procura adaptar as expressões e gírias do contista para o seu idioma em algo de sentido mais semântico e coloquial do que lexical, assim se faz necessária uma abordagem mais detalhada a respeito da tradução alemã. Quanto à tradução em francês, não só pelo fato do idioma se assemelhar à língua portuguesa, mas devido ao tradutor recorrer a traduções de ordem mais literal ou lexical, por vezes não há muitos comentários a considerar, mas serão necessariamente abarcados.

Considerando o fato de que toda tradução é cotejada, partindo-se via de regra, do que se denomina habitualmente de texto fonte, texto de partida, primeira versão ou original, a pesquisadora Marie Hélène Paret-Passos (2011) discute, na comparação entre texto original e versão traduzida pautada na Crítica Genética, sobre a dificuldade de aceitação da tradução literária ou da própria versão traduzida e de assumi-la como um texto “original”. Nisso argumenta que a noção de “original” atribuída à tradução literária é “[...] altamente perniciosa por conotar pejorativamente o conceito mesmo de tradução a qual jamais será o original, portanto, jamais será “tão boa quanto”. Com isso Passos defende que o texto traduzido “é um original por ser uma forma nova.” (p.71).

Passos (2011) defende ainda, que antes de tomar o texto original (traduzido) como uma forma nova, deve-se abranger no interior do plano geral de composição, a trama, o enredo, as personagens, espaço e tempo, diretamente remetidos aos originais de seus autores (criadores), bem como as referências de sentido, semânticas, de compreensão da linguagem, do discurso narrativo e de interpretação literária. No entanto, indagamos como esse novo formato defendido pela pesquisadora como original e que aqui definimos como *traços de originalidade* são preservados nas traduções analisadas, cujo ponto de inflexão se articula através da linguagem do escritor, definido por si, e remetido sempre ao primeiro original.

Além da forma “nova”, Passos (2011) observa que “o alicerce da tradução é a compreensão do texto-fonte” e que para que se alcance tal

compreensão o tradutor terá que “conseguir reescrever um dito que reproduza o efeito ao mesmo tempo que se dá a leitura, num único fluxo”. (p.76). Neste caso a “compreensão do texto-fonte” ou dos *traços de originalidade* seriam fundamentais para balizar o efeito de sentido gerado nas versões traduzidas atrelados, de certa forma, às expressões coloquiais empregadas pelo contista.

De modo específico em relação às traduções de “Meninão...” e na esteira das afirmações de Britto (2012, p.28-9) e Galindo (2015, p.110), os tradutores em geral, para atingirem esse efeito, não podem se isentar da pluralidade de sentidos e de interpretações das narrativas, mas acima de tudo, devem proporcionar a afirmação do público leitor, por meio dessas versões, de que realizaram a leitura da obra original:

[...] o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da literatura” é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirma, sem mentir, que leu o original. (BRITTO, 2012, p.28-9).

[...] o objetivo do tradutor é oferecer ao leitor um texto final que lhe permita afirmar sem mentir que leu o original. Não posso mudar a trama. Não posso mudar também as possibilidades de interpretação. (GALINDO, 2015, p.110)

Associada as perspectivas de Britto (2012) e de Galindo (2015), afirmamos que toda a tradução de prosa literária terá maior ou menor êxito na medida em que se equilibram as marcas do plano narrativo original, ou seja, a linguagem literária no percurso das escolhas feitas pelos tradutores junto aos *traços de originalidade*.

Além disso, Britto (2012) refere-se à tendência dos tradutores em direcionar os projetos de tradução por dois tipos de estratégias: domesticação ou estrangeirização. Nesta perspectiva, afirma que “tradutores franceses são de longa data conhecidos por preferir estratégias domesticadoras e que a

estrangeirização está associada à Alemanha” (BRITTO, 2012, p. 65). Isto posto, em que medida podemos enquadrar as duas traduções por nós elencadas também nestas perspectivas?

As duas traduções aqui contempladas são trabalhos que fazem parte de um todo muito maior, cuja abrangência dos estudos de Tradução Literária poderiam nos levar a outros percursos de análise, caso nos detivéssemos a todas as narrativas publicadas, tanto na antologia *Die Reiher* quanto na revista *Dérives*. Na antologia, seria possível percebermos se a estratégia do tradutor alemão para a narrativa aqui analisada mantém-se análoga às outras narrativas? Na revista, como há a presença de outros tradutores, se as estratégias desses se coadunam com a orientação tradutória proposta pelos editores? Vale acrescentar que as teorias de Tradução em Prosa Literária podem se enquadrar melhor ao gênero romance do que ao gênero conto, e não nos cabe aqui determinar que as versões analisadas sejam forçosamente conduzidas a uma dessas perspectivas e sim verificarmos alguns pontos em que tais interpretações podem ser mais evidentes ou mais implícitas de acordo com essa teoria.

O fator de escolha das narrativas, alemã e francesa, obedeceu alguns critérios na confluência das discussões teóricas apresentadas. Assim objetivamos conceituar como as marcas de oralidade presentes na narrativa de João Antônio são preservadas ou suprimidas nas versões traduzidas; verificar se as traduções tendem a ser mais “domesticadoras” ou “estrangeirizadoras”; se é mantido certo encadeamento rítmico, da versão original para as traduções; por fim, se o discurso narrativo empregado pelo escritor é modificado nas versões traduzidas, seja com a presença, entre outras, de palavras de duplo sentido ou com a alternância do foco narrativo.

Outro critério foi selecionarmos contos do escritor que se enquadrassem em publicações repetidas em países e idiomas diferentes. No entanto, não poderiam ser versões muito distantes do português, mas compreensíveis não só para nós pesquisadores deste estudo, como também por outros interessados pela obra do escritor.

Primeiramente havíamos selecionado três contos para análise: “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, “Frio” e “Meninão do Caixote”. Apesar de



“Afinação...” ter sido traduzido para duas versões em espanhol (Argentina e Cuba), uma em holandês e outra em polonês, logo a inviabilizamos pelo fato das duas últimas versões serem em idiomas muito distantes. Quanto ao conto “Frio”, publicado duas vezes em países de língua espanhola distintos, Espanha e México, estes não sofreram alterações expressivas entre uma edição e outra. Assim, foi possível uma análise comparativa mais consistente do conto “Meninão do Caixote”, publicado em alemão e francês<sup>25</sup>, que poderá abranger mais pesquisadores, não só os interessados pela obra do escritor, como também os de tradução literária. Devido aos prazos exíguos para a realização desta dissertação, somente foi possível a análise das duas traduções descritas, que ao nosso olhar, representam e elucidam o conjunto relativo às propostas deste estudo.

Como meio de facilitar nossa exposição, os parágrafos das narrativas estão inseridos em tabelas, nas quais as gírias, expressões coloquiais, entre outras marcas de oralidade do escritor são escritas em negrito e itálico, além disso, acrescentamos uma numeração sequencial nos parágrafos, bem como a numeração da página na qual se localizam os excertos que poderão ser aferidos na seção dos anexos. Os diálogos presentes na tradução alemã, marcados por aspas introdutórias ao invés do habitual travessão foram substituídos por este último, com a finalidade de evitar possíveis confusões com as aspas utilizadas para citação. As traduções analisadas foram cotejadas junto à 6ª edição da antologia de mesmo título do conto de João Antônio publicada pela editora Atual no ano de 1991, bem como de uma Agenda-Dicionário organizada pelo escritor. Acrescentamos ainda que a inserção das partes traduzidas, bem como nossos comentários abaixo procuram seguir a ordem do ano das publicações, sendo primeiro a edição alemã e depois a canadense.

Considerado como um dos grandes tradutores e divulgadores da literatura brasileira na Alemanha, Meyer-Clason realiza na introdução de sua antologia algumas considerações sobre todos os escritores por ele selecionados, como também singulariza a literatura de João Antônio, considerado ainda para o

---

<sup>25</sup> Conforme já mencionado, consta uma publicação em espanhol (castelhano) do conto “Meninão do Caixote” em uma antologia publicada na Venezuela. No entanto, não foi possível realizar o estudo dessa versão devido à indisponibilidade da edição.

tradutor um escritor estreado. E será por meio das personagens singulares de João Antônio que o tradutor irá realçar a produção literária do contista como responsável por dar voz e vez ao grupo pertencente ao lumpemproletariado paulista: “[...] finalmente com nosso jovem autor João Antônio, o lumpemproletariado paulista sobe ao palco da literatura” (MEYER-CLASON, 1967, p. 20).<sup>26</sup>

Notamos na observação de Meyer-Clason, que a literatura de João Antônio podia ser considerada distante de uma certa literatura relacionada aos acontecimentos políticos da época, no caso, ao regime ditatorial brasileiro, pois esta abria espaço, segundo o tradutor, para falar da população miserável, desprovida em sua maioria da consciência de luta de classes e alheia a questões políticas. Longe de sermos reducionistas, é nesta perspectiva que se concentra grande parte da força estética do escritor.

Outro ponto interessante, que se aproxima de nossa análise do ponto de vista das marcas de oralidade é obtido em outra passagem do prefácio de Meyer-Clason. O tradutor enfatiza sobre a utilização da expressão ‘*meu nêgo*’ presente no interior da narrativa do contista e observa também seu uso por grande parte da população brasileira, independentemente da cor ou grupo étnico ao qual pertencem:

Aliás, coloca-se no final desse conto uma expressão entre brancos que soa curiosa aos nossos ouvidos: “Mein Negerlein”<sup>27</sup>. Podemos observar que nosso diminutivo para o sutil *meu nêgo* (ao invés *negro*) soa grosseiro, o tratamento destaca algo aparentemente de infinita importância: é válido na miscigenação racial brasileira, *meu nêgo*, *meu nêguinho*, *minha nêga*, *minha nêguinha* como apelido ou nome afetivo para todas as classes sociais e cor de pele. (MEYER-CLASON, 1967, p.21. Nota dos pesquisadores).<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Do original: “Endlich, mit João Antônio, unserem jüngsten Autor, betritt das Paulistaner Lumpenproletariat die Bühne der Literatur”. Tradução nossa.

<sup>27</sup> Através dos prefixos (-lein) ou (-chen) a língua alemã forma a sua flexão de grau do substantivo no diminutivo, na qual a expressão “Mein Negerlein” perde sua carga afetiva quando traduzida para o alemão, conforme Meyer-Clason mesmo ilustra. Assim mantivemos a expressão em alemão na tradução da citação para ilustrar também um pouco da dificuldade em vertê-la para o português a partir do idioma do tradutor.

<sup>28</sup> Do original: “Übrigens steht gegen Ende dieser Erzählung eine für unsere Ohren merkwürdige Anrede unter Weißen: “Mein Negerlein”. Abgesehen davon, daß unsere Verkleinerungsform das subtile *meu nêgo* (statt *negro*) vergrößert, weist die Anrede auf etwas physiognomisch unendlich Wichtiges hin: in der brasilianischen

Ao passo que observamos a tentativa do tradutor em verter esta expressão para a língua alemã, é possível, por analogia, considerarmos outras dificuldades de compreensão no interior do texto original de João Antônio, que o próprio tradutor pode ter encontrado.

Ainda neste prefácio apuramos o senso crítico de Meyer-Clason, no qual demonstra sua atenção às produções literárias surgidas no Brasil na época de publicação da sua antologia, onde o gênero conto ganhava força expressiva. Através deste exame, o tradutor indaga sobre o surgimento maior de contistas ao invés de romancistas, e apresenta uma resposta plausível a este fato:

[...] Por quê nos últimos anos surgiram no Brasil muito mais novos contistas do que romancistas? Uma série de razões podem ser decisivas para isso. Primeiro, o romance brasileiro pode ter vivido seu grande momento na década de 1930, quando os escritores foram esmagados por uma avalanche de novos problemas da região Nordeste. Por outro lado, podemos considerar outras razões. Uma é de natureza existencial: a geração literária pós 1945 vive menos espontaneamente do que seus antecessores, ela vive mais atenta. A segunda decorre logicamente da primeira: os meios estilísticos de seus predecessores, que se baseavam em seus instintos, por sua imaginação dócil, não sem distanciamento. Hoje, o jovem escritor é mais cauteloso, crítico e, portanto, talvez encontre na forma concisa do conto a expressão mais adequada. Por esses contistas certa estará a Europa bastante curiosa. (MEYER-CLASON, 1967, p.21)<sup>29</sup>

Na antologia organizada por Meyer-Clason, a partir das considerações

---

Rassendemokratie gelten *meu nêgo, meu nêguinho, minha nêga, minha nêguinha* als Kose- und Zärtlichkeitsnamen für alle sozialen Schichten und Schattierungen der Haut". Tradução nossa.

<sup>29</sup> Do original: "Warum aber bringt Brasilien in den letzten Jahren viel mehr neue Erzähler hervor Romanciers? Dafür mögen etliche Gründe entscheidend sein. Zunächst hat der brasilianische Roman vielleicht fürs erste seine große Zeit in den dreißiger Jahren erlebt, als die Schriftsteller sich von einer Lawine neuer Probleme des Nordostens überrollt sahen. Andererseits mögen auch andere Gründe gelten. Der eine ist existentieller Natur: die literarische Generation nach 1945 lebt weniger spontan als ihre Vorgänger, sie lebt genauer, aufmerksamer. Der zweite ergibt sich folgerichtig aus dem ersten: man übernimmt die stilistischen Mittel ihrer Vorläufer, die sich auf ihren Instinkt, auf ihre gefügige Phantasie verlassen, nicht ohne weiteres. Heute gehen die jungen Schriftsteller behutsamer, kritischer zu Werk und finden daher vielleicht in der knappen Form der Erzählung den ihnen gemässeren Ausdruck. Auf diese Erzähler wird Europa mit Recht neugierig sein." – Tradução nossa.

extraídas de seu prefácio, percebemos que seu trabalho de tradução ocorreu com certa autonomia e independência editorial, no qual pôde ter também uma certa liberdade em relação à tradução da linguagem do escritor, expressa tanto ao longo da construção narrativa quanto pela voz das personagens.

Em relação aos objetivos da revista *Dérives*, o professor da Universidade do Québec, Michel Nareu (2011), afirma que foram uma tentativa de discutir questões de identidade que envolvessem expressões do próprio Québec junto às culturas da África, América Latina e Ásia. Quanto à edição dedicada à literatura brasileira sustenta que foi uma tentativa de “[...] transferência cultural entre dois coletivos americanos que dividem processos históricos paradigmáticos.” (NAREAU, 2011, p.167).<sup>30</sup>

Para alcançar essa adesão de “transferência cultural” o argumento de Nareu apoia-se no prefácio dos editores da revista. Segundo estes o projeto tradutório não publicaria os originais junto das traduções, pois deviam “[...] guardar no interior da tradução a opacidade lexical de um regionalismo ou neologismo, descartando as notas explicativas ditas do tradutor.” (JONASSAINT & MÉNDEZ, 1983; p. 14)<sup>31</sup>. Na interpretação de Nareu, as traduções buscavam criar pontos comuns de contato entre as duas culturas através da naturalização de aspectos linguísticos da linguagem brasileira:

[...] não sinalizar a todo custo as especificidades da linguagem brasileira para melhor insistir nos elementos comuns às literaturas das Américas, o que tem como que efeito de naturalizar no meio do Québec a produção brasileira apresentada. O gesto de mediação que é a tradução, quer criar de algum modo, um entrelaçamento comum aos dois corpos, uma zona de contato, passível de causar novas relações. (NAREAU, 2011, p.182)<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Do original: “[...] transferts culturels entre deux collectivités des Amériques qui partagent des processus historiques paradigmatiques”. Tradução nossa.

<sup>31</sup> Do original: “[...] garder dans la traduction l’opacité lexicale d’un régionalisme ou d’un néologisme, écartant les notes explicatives dites du Traducteur”. Tradução nossa.

<sup>32</sup> Do original. [...] ne pas signaler à outrance les spécificités langagières brésiliennes pour mieux insister sur les éléments communs aux littératures des Amériques, ce qui a en quelque sorte pour effet de naturaliser au sein du milieu québécois la production brésilienne présentée. Le geste de médiation qu’est la traduction veut créer un entrelieu commun aux deux corpus, une zone de contact, susceptible de provoquer de nouvelles relations. - Tradução nossa.

Notamos que a tradução direcionada ao público de expressão francesa localizado no Québec, privilegiou de alguma forma a adaptação ou exclusão de alguns aspectos próprios da linguagem brasileira, ao não deixar transparecer a opacidade, ou a grosso modo o significado da linguagem, não acrescentando eventualmente, algumas notas de tradução. Ainda que a posição dos editores se justificasse, Nareau (2011, p.182) argumenta que a edição canadense tinha o objetivo de alcançar novos meios de identificação entre culturas não dominantes, não só do ponto de vista ideológico, como também pela recusa de certas posições consolidadas no meio tradutório.

Na busca deste entrelaçamento entre duas culturas através da(s) tradução(es) argumentado por Nareu (2011), realçamos que o projeto tradutório do conto vertido para o francês neutralizou de certa forma a linguagem do contista, visto que as expressões coloquiais presentes na narrativa original foram traduzidas por expressões comuns ao léxico em francês. Com isso, verificamos que a composição narrativa do conto tensiona-se, tanto com o almejado pelos editores quanto pelas estratégias do tradutor.

Antes de iniciarmos nossas primeiras considerações sobre as traduções e compará-las ao conto original, faz-se importante tecer algumas breves considerações sobre a formatação das narrativas, tanto a alemã quanto a publicação canadense. A primeira delas é que foi respeitada a ortografia vigente da época utilizada pelo tradutor alemão, mesmo a língua alemã, após o ano de 1996, ter sido submetida a um novo acordo ortográfico. Assim foi mantido na transcrição da versão, o uso dos dois [ss] e o [ß] (*estset*), este com som de dois [s] do português. Para uma melhor compreensão do leitor que não esteja familiarizado com a língua alemã, todos os substantivos em alemão são escritos com a inicial maiúscula, e nas traduções é mantida essa forma de escrita. Quanto à edição em francês sua estrutura não foi modificada.

Outro ponto importante é termos a percepção de que na época das traduções não existiam os recursos eletrônicos disponíveis por meio da internet, nos quais dicionários, livros ou outros materiais podem ser consultados *on-line*, e nem a possibilidade de contato entre autor e tradutor(es) através de e-mails, chats ou videoconferências. Antes de tais recursos, o conhecimento, tanto linguístico quanto de experiências de mundo do tradutor, bem como o uso de

dicionários físicos eram imprescindíveis. Assim, os tradutores para esclarecerem dúvidas, quando os recursos não eram suficientes, valiam-se de cartas ou ligações telefônicas, ou também do contato com críticos ou conhecedores das obras.

É possível percebermos, na versão brasileira do conto, a construção narrativa cadenciada por marcas de oralidade com o emprego de gírias, expressões coloquiais, etc, e pelo emprego de uma sintaxe curta, objetiva e com certa fluidez rítmica. Na medida em que o conto original é comparado com as versões traduzidas, é reforçada a tese de que o estilo do escritor se chocou não só com as estratégias de tradução propostas por Meyer-Clason, mas também com a proposta de tradução objetivada pelos editores da revista do Québec. Quando os tradutores, abrem mão das expressões coloquiais (na versão em francês) ou acentuam demasiadamente sua manutenção (na versão em alemão), os procedimentos tradutórios se impõem enquanto elementos estruturantes prejudicando, tanto a fluidez narrativa quanto as marcas de oralidade presentes na narrativa original, que são de suma importância na composição do todo narrativo, no conjunto da ação das personagens, no tempo, no espaço, na trama, e na linguagem.

## **2.2 - Efeitos de sentido, de ritmo e de sonoridade no título e na introdução ao conto.**

Nesta parte procuramos abarcar os procedimentos de tradução do título do conto, bem como as estratégias dos tradutores na preservação dos efeitos de sentido, de ritmo e de sonoridade, tanto na tradução do título em relação ao original quanto nos parágrafos de introdução do conto. Neste caso, tomamos o conceito de Ana Cristina Cesar (2016), no qual a poetisa enfatiza sobre a importância da “consciência do ritmo poético” nas traduções em prosa literária, embora segundo ela, essa “fluência” não seja tão evidente quanto nas traduções de poesia:

Em traduções de prosa, a “fluência” é uma necessidade óbvia. Mas estou me referindo a algo mais específico, a um aspecto da “fluência” que se poderia denominar de ritmo poético da

prosa.[...] Mas em prosa o ritmo não é mensurável e depende diretamente da sintaxe e do conteúdo; pode, então, acontecer que a consciência de ritmo que o texto nos transmitiu se evapore, capitulando perante o interesse pela trama do livro. (CESAR, 2016, p.414).

Considerando a afirmação da poetisa, indagamos: como são preservadas as características de fluência e ritmo nas duas traduções analisadas? Na extensão deste conceito podemos argumentar que o projeto tradutório da versão do Québec privilegiou a trama do conto, ao abrir mão não só da permanência das marcas de oralidade, como também da consciência rítmica presente no texto original. Ainda que a sintaxe em francês seja semelhante a do português na relação sujeito, verbo e objeto, ela não garantiu um cadenciamento rítmico próximo do original. Quanto à tradução alemã, mesmo que a consciência de ritmo não seja tão evidente, o efeito de coloquialidade apresenta-se através da inserção de marcas de oralidade na língua de chegada, como tentativa de preservar o efeito coloquial registrado por João Antônio.

Como afirmava João Antônio, para ressaltar a importância de seus protagonistas, ele não utilizava propositalmente artigos definidos em todos os títulos de seus contos, além disso, especificamente nesta narrativa, faz o uso da flexão de grau no aumentativo para qualificar e destacar a personagem principal *Meninão*. Contudo, nos idiomas aqui empregados os artigos definidos são elementos obrigatórios e a flexão de grau no aumentativo não existe.

Na perspectiva da tradução do título vertido em alemão para '*Der große Kleiner mit der kleinen Kiste*', o tradutor compensa a impossibilidade de flexionar o substantivo *Meninão* com o emprego de palavras de similaridade sonora e com a utilização dos adjetivos '*groß*' (*alto, grande*) e '*klein*' (*pequeno/a*), substantivado no gênero masculino, escrito em letra maiúscula [K] e declinado em [er] como a língua alemã exige.

A forma '*Klein*' substantivada junto ao possessivo '*mein*' (*meu*) tem relação com a forma afetiva '*Mein Klein*' traduzida para o português como '*meu pequeno*' ou '*meu menino*'. Neste caso é possível aproximar esta expressão junto ao título '*Der große Kleiner...*' traduzida ao pé da letra para: '*O grande pequeno...*', ou seja, o tradutor opta pela inclusão do adjetivo como tentativa de

manter o mesmo efeito que João Antônio atribui à personagem principal do conto com a flexão de grau do substantivo.

Para o título em alemão ainda é possível percebermos uma preocupação do tradutor em manter a sonoridade por meio da escolha das palavras, seja pela presença obrigatória do artigo definido nominativo masculino ‘*der*’, que aparece duas vezes associado à declinação em ‘-er’ do substantivo ‘*Klein-er*’, bem como a marcação sonora pela consoante [k], que aparece, tanto em ‘*Klein*’ substantivado, como no adjetivo ‘*klein*’ antes de ‘*Kiste*’ (*caixote*). Além disso, todas as palavras do título contêm a vogal [e], com exceção da preposição ‘*mit*’ (com), conforme segue: *Der große Kleiner mit der kleinen Kiste*.

Na tradução do título em francês ‘*Le Garçon à la caisse*’, diferentemente da versão em alemão, o tradutor utiliza somente a letra maiúscula no substantivo ‘*garçon*’ como elemento de caracterização da personagem principal sem a inclusão de um adjetivo. Mesmo que na língua francesa não existam flexões de grau do substantivo e os artigos definidos e indefinidos sejam elementos gramaticalmente obrigatórios, o tradutor da versão do Québec poderia após o artigo definido ‘*Le*’ empregar o adjetivo ‘*grand*’ a exemplo da tradução alemã, para qualificar a personagem central e compensar o efeito perdido pela ausência de flexão de grau da língua francesa. No entanto, o nome *Le Garçon* (apenas grafado com maiúsculo) deixou o título sem a expressividade e particularidade esperada para uma personagem central: ‘*O Garoto da caixa*’.

Presente no vocabulário da língua francesa, o substantivo ‘*gamin*’ poderia ter sido empregado como uma alternativa ao substantivo ‘*garçon*’, pois o tradutor o emprega ao longo da narrativa, neste caso a tradução do título seria: *Le grand Gamin à la caisse* ou *Le grand Garçon à la caisse*. Apesar do título não ser tão conciso quanto o original, a tradução ganharia um acréscimo sonoro com a presença de assonâncias com as vogais [a] e [e], com a sonoridade dos encontros em [an] e [in], e da aliteração com a consoante [g] em *grand Garçon* ou *grand Gamin*, mas esta última expressão, por ser originária da França, poderia conflitar, com questões de identidade cultural no Québec.



Estratégias de tradução semelhantes às encontradas nos títulos também podem ser localizadas no interior de alguns parágrafos ou diálogos presentes nas duas traduções, conforme ilustramos abaixo:

8º§. “– Mas é claro, <b>garotão!</b> ” p.62.
6º§. “– Aber klar, <b>großer Kleiner!</b> ” p.363.
10º§. “– Mais bien sût, <b>mon gamin!</b> ” p.138.

Como podemos ver, o substantivo ‘garotão’ é traduzido em alemão por ‘*großer Kleiner*’, além de mantida certa sonoridade quando comparado ao português por meio das iniciais em [g] do adjetivo e das repetições finais em [r]. Na tradução em francês, surge a palavra ‘*gamin*’, junto ao possessivo ‘*mon*’, que mantém uma relação sonora com ‘garotão’ e que consideramos mais eficaz e poderia ter sido empregada no título do conto.

Na sequência abaixo foi mantida pelo contista a caracterização da personagem por meio da flexão de grau de mesmo modo ao título da narrativa. Enquanto o tradutor alemão faz uma pequena modificação na sua versão, na qual utiliza o substantivo ‘*der Kleine*’ (o pequeno) isolado e sem a presença do adjetivo ‘*groß*’ (grande), o tradutor francês procura seguir a mesma orientação de nosso contista em relação ao título adaptado:

3º§. “– Este <b>cara tá</b> embocando que nem <b>Meninão do Caixote!</b> ” p.68.
4º§. “– Der <b>Kerl geht’ ran</b> wie <b>der Kleine mit der Kiste!</b> ” p. 367
6º§. “– Ce <b>type</b> est <b>en train</b> de marquer comme <b>le garçon à la caisse en personne!</b> ” p.143.

Além disso há outras expressões do conto que se agregam nesta parte da análise, como a presença da expressão ‘*cara*’, amplamente usada no português do Brasil. O tradutor alemão recorre a uma expressão coloquial também empregada na língua alemã: ‘*Kerl*’ (equivalente também à gíria ‘*cara*’) como tentativa de manter a contiguidade fonética e semântica em relação ao original. Na tradução em francês é empregada a palavra ‘*type*’, e aparentemente não há uma tentativa pelo tradutor de buscar uma coloquialidade ou similaridade fonética comparada à tradução alemã. A expressão ‘*type*’ no texto em francês

pode ser considerada um tanto genérica para designar ‘*rapaz*’ ou ‘*homem*’, sem a ênfase coloquial da palavra ‘*Kerl*’ em alemão. Ainda no mesmo período o tradutor da versão em francês acrescenta duas locuções adverbiais ‘*en train*’ (neste instante) e ‘*en personne*’ (em pessoa) que julgamos desnecessárias.

Outro ponto ainda percebido nas expressões acima está relacionado à transposição das marcas coloquiais comparadas ao diálogo em português, evidenciadas por uma certa artificialidade na linguagem traduzida. Enquanto João Antônio emprega uma aférese linguística do verbo ‘*estar*’ (‘*tá*’) como marca coloquial e de uma oração curta e sintética, vemos que o tradutor na versão alemã procura compensá-las com a expressão ‘*Der Kerl geht’ ran wie der Kleine mit der Kiste*’ (O cara responde/atende/vai como o pequeno da caixa). Ao invés disso, poderia ter novamente introduzido o adjetivo ‘*groß*’ (grande) e suprimido o substantivo ‘*Kiste*’ (caixa), já que a personagem *Tiririca* é comparada à personagem *Meninão* e não ao seu *Caixote*. Assim a expressão seria conduzida da seguinte forma: ‘*Der Kerl geht’ ran wie der große Kleiner!*, (O cara responde como **Meninão**).

Na tradução em francês ‘*Ce **type** est **en train** de marquer comme **le garçon à la caisse en personne!***’ há também um pouco dessa artificialidade quando comparada a um falante do registro oral. Neste caso poderíamos suprimir as duas locuções adverbiais acrescentadas pelo tradutor e substituí-las pela locução verbal ‘*est de marquer*’ (está marcando/embocando) que faz a mesma relação temporal da locução ‘*en train*’ (nesse instante), enquanto que ‘*en personne*’ acaba tornando-se redundante junto ao comparativo ‘*comme*’. Assim teríamos a expressão: ‘*Ce type est de marquer comme le garçon à la caisse!*’.

Apresentamos a seguir os parágrafos introdutórios do conto para uma análise aprofundada, em que objetivamos demarcar alguns pontos relativos ao ritmo e articulação sintática no interior da narrativa:

1º§. “***Fui o fim de Vitorino***. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se aguentava”. p.57.

2º§. “**Taco velho quando piora se entreve de uma vez. Tropicava** nas tacadas, *deu-lhe* uma onda de azar, *deu* pra jogar em cavalos. Não *deu* sorte, só *perdeu*, *decaiu*, **se estrepou**. *Deu* também para a maconha, mas a erva *deu cadeia*. Pegava **xadrez**, saia e voltava”. p.57.

1º§. “**Ich war Vitorinos Ende**. Ohne den großen Kleinen mit der kleinen Kiste kam Vitorino nicht aus.”. p.359.

2º§. “**Ein alter Könner, wenn der mal nachläßt, wird über Nacht lahm. Er zauderte** bei den Stößen, er *hatte* eine Pechsträhne nach der anderen, er *began* auf Pferde zu setzen. Aber auch dabei *hatte* er kein Glück, er *verlor* nur, **sackte** immer mehr **ab** und *verfiel*. Auch mit Rauschgift *versuchte* er es, aber der Kraut kostete **Gefängnis**. So kann er ins **Kittchen**, kam wieder frei, kam von neuen hinein...”. p. 359.

1º§ “**C’EST MOI QUI FUS LA CAUSE DU DÉCLIN DE VITORINO**. Sans le garçon à la caisse, Vitorino ne tenait plus le coup.” p. 134

2º§ “**Vieille queue de billard qui regresse, d’un seul coup se bloque**. Ses coups **devenaient hésitants**, il traversa une vague de malchance, **se mit** à parier aux courses. Il n’eut pas de chance, ne fit que perdre, dégringola, **ne s’en sortit pas**. Il **se mit** aussi à la marijuana, mais l’herbe le conduisit en **prison**. Il ramassait de la **prison**, en sortait, y revenait...” p. 134.

Mesmo para quem não esteja familiarizado com as línguas alemã ou francesa, o que nos chama a atenção nestes parágrafos traduzidos é a existência de frases mais longas nas duas versões, verificado também por completo ao longo das duas traduções quando comparadas à narrativa original. Extensos talvez por dois fatores: a obrigatoriedade de artigos definidos e de pronomes pessoais nos dois idiomas estrangeiros; e pela repetição e supressão de alguns verbos empregados pelo contista, que nas versões traduzidas não podem ser suprimidos e por conseguinte, não se repetem e obrigam os tradutores a utilizar outros de sentido equivalente.

Especificamente no parágrafo introdutório do conto, o narrador-personagem faz uma espécie de reflexão sobre a derrocada da personagem

*Vitorino*, além disso, há também uma transferência do foco narrativo da primeira para a terceira pessoa na tentativa de justificar que o fim de *Vitorino* seria ocasionado pelas ações da personagem principal *Meninão do Caixote*. Enquanto na versão alemã não há nenhuma alteração, tanto gráfica quanto de sentido, se comparada à versão original brasileira, na tradução do Canadá, mesmo não havendo uma alteração de sentido no parágrafo, o primeiro período é escrito em letras maiúsculas, talvez como tentativa do tradutor de suprir a força expressiva destinada à personagem principal, perdida no decorrer da tradução ou de chama a atenção do leitor para a ação narrativa da personagem principal ligando-a ao título do conto. Quanto ao foco narrativo, é mantida a similaridade presente no original comparada na introdução das duas traduções.

O contista inicia o segundo parágrafo com uma espécie de aforismo '*Taco velho quando piora se entreva duma vez*', no qual o narrador procura reforçar a ideia de que as ações (tacadas) de *Vitorino*, sem *Meninão do Caixote*, estão ultrapassadas, mesmo tendo aquele, seu grande momento nas rodas do jogo. Na versão alemã, a tradução deste aforismo é substituída para outra de sentido equivalente: '*Ein alter Könnner, wenn der mal nachläßt, wird über Nacht lahm*', cuja expressão '*ein alter Könnner*' é associada ao sentido de '*Taco velho*'. Portanto, a tradução seria algo equivalente a '*Um velho sábio, uma vez fraquejado, anda manco a noite toda*'.

Na tradução em francês para '*Vieille queue de billard qui regresse, d'un seul coup se bloque.*', vemos que o tradutor verte-a de modo literal e acaba suprimindo a marca coloquial do contista, como em '*vieille queue*' (*taco velho*), que é atribuído a um jogador experiente, podendo denotar na tradução propriamente ao objeto '*taco*'.

Na versão de João Antônio após o aforismo, surge a repetição, por cinco vezes, do verbo '*dar*' no pretérito perfeito que se encadeia de modo explícito, na composição sonora e rítmica da narrativa junto a outros de sentido discreto, como *perder* e *decair*. Nas duas traduções quase não houve a repetição de um mesmo verbo, nem de outros com sentido semelhante como ocorrido no conto em português, com exceção do verbo *haben* (ter) no pretérito perfeito *hatte* na versão em alemão e do verbo *se mettre* (colocar-se, meter-se), no passado simples *mit* na versão em francês.

Ainda neste segundo parágrafo são apresentados ao longo dos períodos alguns coloquialismos que o tradutor alemão procura adaptar para um sentido semelhante ao de expressões de uso corrente da língua alemã. O primeiro exemplo é o verbo *'zaudern'* (*tropeçar*, *tremular*), atribuído à expressão *'tropicava'*; logo após, há a forma no imperfeito dos verbos *'verfallen'* (*decair*) e *'absacken'* (*enfraquecer*, *afundar*), mesmo estes não sendo propriamente registros coloquiais equivalentes a *'se estrepar'*, nota-se nesta passagem a relação sonora entre *'decaiu'* e *'verfiel'*. No mesmo parágrafo temos o uso de gírias para *'cadeia'* e *'xadrez'*, traduzida por *'Gefängnis'* e *'Kittchen'* respectivamente, esta última utilizada também como gíria equivalente a *'xilindró'* ou *'jaula'*, que Meyer-Clason procura não repetir de modo semelhante ao contista.

Na versão em francês, ainda neste segundo parágrafo, o tradutor tende a ocultar a opacidade dos coloquialismos de João Antônio logo na introdução do conto com a utilização do verbo pronominal *'se bloquer'* (*se entrevar*); com a locução verbal *'devenir hésitants'* (*tropicar*) e o verbo *'sortir'* (*se estrepar*, *se safar*) este último junto da negação *'ne...pas'*. O parágrafo é encadeado junto a outros verbos e substantivos com terminações em [e] ou [es], como observado nos verbos *'traverser'* (*atravessar*) e *'parier'* (*apostar*), bem como nos substantivos *'queue'* (*taco*), *'courses'* (*cavalos*), *'chance'* (*chance*), *'l'herbe'* (*erva*), além de repetições do pronome [il] obrigatório e de palavras como *'coup'* (*golpe*, *tacada*) e *'prison'* (*prisão*), esta última sem a marca de oralidade como em *'xadrez'* ou *'xilindró'*. Apesar da tradução em francês aparentemente ter aspecto mais sonoro do que a versão alemã, perdeu um pouco do efeito de fluidez do registro oral por extinguir as marcas de expressões coloquiais do contista.

Nesta primeira parte da análise das versões traduzidas comparadas ao conto original de João Antônio, notamos que o encadeamento narrativo e a forma elíptica de seus períodos são elaborados com uma sintaxe curta e objetiva, que aos poucos garante certa fluência rítmica ao texto como observado nos argumentos de Ana Cristina Cesar (2016).

Obviamente, as marcas de oralidade nas narrativas de João Antônio saltarão aos olhos de qualquer tradutor e, notadamente, na organização da

estrutura narrativa do conto analisado, seus elementos poéticos, sintáticos e semânticos se entrelaçam conforme observado na análise realizada por Jane Christina Pereira (2006) sobre a antologia *Malagueta, Perus e Bacanaço*, na qual o conto “Meninão do Caixote” faz parte:

[...] a poesia dessa obra é o principal alicerce da força simbiótica entre forma e conteúdo. À medida que a análise desvela esse processo, mais visíveis ficam as malhas do texto, porém, paradoxalmente, mais abismal elas se tornam, pois a condensação do significado conseguido pelo escritor oferece mil caminhos e uma dificuldade (positiva) de análise que só os grandes escritores propiciam. Os recursos estilísticos, por exemplo, desbancam quem quer ver em sua obra uma mera transposição da linguagem oral para a narrativa: ela é ao contrário muito trabalhada, intuída, numa escolha lexical e numa sintaxe que dão organicidade ao texto e põem a vida a pulsar em cada conto, cada frase, cada palavra. (PEREIRA, 2006, p.20).

### 2.3 - Gírias e expressões coloquiais.

Longe de realizarmos somente uma análise tradutória que contemple a transposição da poesia e linguagem coloquial nas versões traduzidas amparada aos argumentos observados por Pereira (2006) ou da questão do ritmo da prosa apontada por Cesar (2016), o professor e tradutor Caetano Galindo (2015), reforça que nos colocamos diante de duas portas enganosas no momento em que cedemos à “tentação de nos servirmos daquele instrumental poético para informar nossas análises”. (p.102). Embora nossa análise tradutória tenha já vislumbrado alguns elementos que contemplam este instrumental, como o ritmo, a sonoridade, o encadeamento narrativo, entre outros relacionados à poética da prosa, uma segunda porta enganosa é observada por Galindo, em que esse instrumental poético verificado enquanto método de análise torna-se insuficiente:

Porém, um fator ainda mais relevante é a sensação de que no texto romanescos ainda *mais* do que no texto poético, a análise desses elementos fica muito longe de representar uma especificidade *suficiente*. O recurso a essas técnicas parece ilustrar, enriquecer, sofisticar, até, o texto romanescos, mas não parece estar perto de constituir-lo como forma específica de linguagem literária.

[...] Uma narrativa, afinal, é uma *narrativa*. E sua condução e seus efeitos não hão de depender exclusivamente de

instrumentos poéticos. (GALINDO, 2015, p.105; Grifos do autor).

Galindo remonta que as estratégias dos tradutores de prosa literária estão mais atreladas no *como* contar a estória traduzida do que em procedimentos meramente inventivos:

[...] como em qualquer bom conto, de Tchekhov a Dalton Trevisan, é no *como* da estrutura narrativa que se estabelece a qualidade romanesca, o mérito estético, o valor literário final do texto.

Do ponto de vista do tradutor, no entanto, resta a constatação de que boa parte dos recusos de nível *macro* de que dependem a literariedade e, em última instância, a qualidade do texto traduzido independe de procedimentos tradutórios especialmente inventivos. (GALINDO, 2015, p. 105-6; Grifos do autor).

Sem deixar de lado a dimensão poética da tradução em prosa, Galindo aponta que no interior dessa organização narrativa há também outras perspectivas das quais o tradutor não pode se ausentar. A primeira delas, já apontada e na confluência do argumento de Paulo Henriques Britto (2012), procura reforçar que os tradutores devem conduzir seus leitores para a afirmação de que leram a obra original. Por outro, numa perspectiva bakhtiniana, Galindo (2015) vê, no interior do trabalho de tradução, a necessidade de percepção da refração discursiva presente na enunciação narrativa, tanto na fala das personagens quanto no uso do discurso indireto livre:

Não haverá, portanto, grandes exemplos de bons textos romanescos em que não dependa do tradutor resguardar essa possibilidade de leitura, atentar para a fina oscilação de registros, tons, caricaturas, pastiches, ironias e atribuições contestadas que faz com que o discurso oscile entre um polo e outro, sem jamais aterrissar claramente em algum extremo, sem jamais negar a existência dessas polaridades.

[...] Mas se o romance é fundamentalmente o olhar que recebe refratada a luz que reflete no outro, o ouvido que percebe filtradas as palavras que em dia a língua considerará próprias, a tradução do romanesco é, ela mesma, filha do discurso indireto livre, na medida em que constitui um discurso de autoria inatribuível (entre tradutor e autor), que ele próprio se baseia essencialmente nos jogos e nas potencialidades desse discurso indireto livre e das portas e portas que ele abre, ou insinua. (GALINDO, 2015, p.119).

Na extensão do pensamento de Galindo (2015) passamos a verificar de que modo algumas expressões utilizadas pelo escritor podem ter ocasionado alguma dificuldade de compreensão aos tradutores durante a realização das versões na perspectiva da refração discursiva. O intuito aqui não é verificar à exaustão esse paradigma, que poderia ser objeto de outro estudo, e sim analisarmos expressões que podem orientar os leitores para um outro tipo de interpretação da linguagem do contista.

Especificamente, queremos verificar quais as estratégias dos tradutores para a tradução ou adaptação das expressões coloquiais na linguagem narrativa de João Antônio, tais como: ‘*ir à pedra*’, ‘*bossa*’, ‘*picardia*’, ‘*charla*’, ‘*fazer negaça*’, ‘*curriola*’, e ‘*bulício*’, ou de expressões de duplo sentido, como também examinar certa artificialidade nos diálogos traduzidos.

Primeiramente avultamos a expressão ‘*ir a pedra*’ ao seu contexto de uso ‘*ao aluno chamado pelo professor a comparecer ao quadro negro e com isso executar alguma tarefa*’. Poderíamos ainda remeter ‘*a alguém que será exposto a uma situação vexatória e logo será apedrejado por todos*’, daí talvez o sentido de ‘*mandar à pedra*’ conforme vemos nos parágrafos abaixo:

4º§. “[...] E a nova professora do grupo da Lapa? **Mandava a gente à pedra**, baixava os olhos num livro sobre a mesa. Como eu não soubesse, o tempo escorria mudo, ela erguia os olhos do livro, mandava-me sentar. Eu suspirava de alívio.” p. 58.

1º§. “[...] Und die neue Lehrerin der Volksschule in Lapa? **Ließ einen in Ruhe büffeln** und steckte die Nase in ein Buch auf dem Tisch. Da ich nichts wußte, verstrich die Zeit stumm, sie hob die Augen vom Buch, sagte ‘Setzen!’. Ich seufzte erleichtert.” p. 360

1º§. “[...] Et la nouvelle institutrice de l’école primaire de Lapa? **Elle nous envoyait au tableau**, baissait les yeux sur un livre pose sur la table. Comme je ne savais pas, le temps s’écoulait en silence, elle relevait les yeux du livre, m’ordonnait de me rasseoir. Je soupirais de soulagement.” p. 135



Para o contista a expressão em questão tem o sentido de ‘*ir à lousa*’, já para Meyer-Clason a expressão equivalente traduzida para ‘*Ließ einen in Ruhe büffeln*’ tem o sentido de ‘*deixar alguém estudando bastante*’, marcada sobretudo pela nominalização ‘*in Ruhe lassen*’ (ficar/deixar quieto). A solução encontrada por Clemens foi excluir a marca coloquial e traduzi-la de modo literal para ‘*Elle nous envoyait au tableau*’ (ela nos mandou à lousa), de modo a garantir de forma ampla a compreensão da expressão por um maior número de leitores, que exemplifica, como em outras partes da tradução, e talvez também como nas outras narrativas selecionadas pela revista, segundo frisado por Nareau (2011, p.182) “não sinalizar especificidades linguísticas excessivamente brasileiras”.

Vale ainda sublinharmos algumas outras observações a respeito dos parágrafos acima relativas à versão alemã. Para compreendermos por inteiro o período ‘*Ließ einen in Ruhe büffeln*’ é necessário compreendermos o verbo ‘*büffeln*’, que isolado tem o sentido de ‘*amarrar, ancorar*’, e compará-lo à sua derivação proveniente do substantivo ‘*Büffel*’, cujo significado está relacionado ao animal ‘*búfalo*’. Neste caso obtêm-se o sentido da expressão ‘*estudar feito um búfalo*’, mas como o animal búfalo não é presente em nossa cultura, obtêm-se o equivalente a uma expressão coloquial bastante difundida no Brasil, ‘*estudar feito um burro*’, no entanto ainda continua longe do sentido atribuído pelo contista ‘*mandar à pedra*’ e vertida pelo tradutor para ‘*in Ruhe büffeln*’ (*estudar bastante*). A expressão ‘*mandar à pedra*’ no conto original pode representar ainda que ‘*as lousas de antigamente eram feitas diretamente na alvenaria*’, ou seja, ‘*na pedra*’.

No parágrafo transcrito na sequência, o contista retoma uma situação semelhante da personagem ser obrigada a ‘*ir à lousa*’, porém de modo explícito, sem recorrer a uma expressão coloquial e utilizando a expressão ‘*à frente da lousa*’. Neste caso o contexto situacional não oferece maiores dificuldades de compreensão aos tradutores, que em ambas as traduções são vertidas ao pé da letra, como vemos:

<p>4º§. “... Havia também uma professora que lia o seu livro e me esquecia abobalhado <b>à frente da lousa</b> [...]” p. 59.</p>
--

7º§. “... Es gab auch eine Lehrerin, die in ihrem Buch las und mich blöde **vor der Tafel stehenließ** [...]” P. 360.

7º§. “Il y avait aussi une institutrice qui lisait son livre et m’oubliait comme un imbécile **devant le tableau noir** [...]” p. 135.

A tradução da expressão por ‘*vor der Tafel stehenließ*’, como também ‘*devant le tableau noir*’, é correspondente ao sentido atribuído pelo escritor à personagem, ou seja, estar ‘à frente da lousa’, apesar do tradutor alemão ter suprimido o verbo ‘*esquecer*’ na sua versão.

As seguintes expressões referem-se aos termos ‘*bossa*’ e ‘*picardia*’. Consta o registro da expressão ‘*picardo*’ nas anotações do escritor em sua agenda-dicionário como ‘*alguém cheio de picardia*’, ou ‘*alguém astuto, velhaco, pícaro ou malandro*’. Para a expressão ‘*bossa*’, apesar de não haver uma anotação feita pelo contista, esta é atribuída ‘*a uma pessoa talentosa, virtuosa, hábil em alguma atividade*’. Nestes casos podemos deduzir que as duas expressões pertencem ao mesmo campo semântico e ao mesmo contexto narrativo atribuído pelo escritor. Há também outras expressões de sentido coloquial que se unem a estas duas expressões, como ‘*taco*’, ‘*cobra*’, ‘*safadeza*’ e ‘*marmelada*’, que transitam no conjunto narrativo característico não só no ambiente do jogo, mas também na caracterização da personagem Vitorino por suas habilidades, malícias, e atitudes de ‘*malandro*’:

2º§. “[...]. **Picardia, safadeza, marmeladas** também. O jogo enganando torcidas para coletas das apostas.” p. 65.

3º§. “Vitorino era o dono da bola. **Um cobra**. O jeito camarada ou abespinhado de Vitorino, chapéu, voz, **bossa**, mãos, seus olhos frios medidores. O máximo, Vitorino. No **taco** e na **picardia**.” p. 65

4º §. “Porque Vitorino era um bárbaro, o maior **taco** da Lapa e uma das maiores **bossas** de São Paulo. **Quando nos topamos** Vitorino era um **taco**. **Um cobra**. ...” p. 66

1º§. “[...]. <b>Gaunereien, Gemeinheiten</b> , auch <b>Betrugerei</b> . Das Spiel reizte zu Wetten.” P. 365.
2º§. “Vitorino war der Herr der Kugel. <b>Eine Schlange</b> . Vitorinos kumpanhafte oder gereizte Art, sein Hut, seine Stimme, seine <b>Windigkeit</b> , seine Hände, seine kalten, abwägenden Augen. Vitorino, der Trumpf. Mit dem <b>Queue</b> und mit der <b>Gaunerei</b> .” p. 365.
13º§. “Denn Vitorino war ein As, der beste « <b>Queue</b> » der Lapa und einer der größten <b>Könner</b> von São Paulo. <b>Als wir auf ihn setzten</b> , war Vitorino eine <b>Kanone. Eine Schlange...</b> ” p. 365
7º§. “[...]. <b>Mauvais tour, bassesse</b> , mais aussi <b>tricheries</b> . La partie trompant les parieurs en vue du ramassage des mises.” p. 140.
8º§. “Vitorino était le maître de la boule. <b>Un vrai maître</b> . Cet air bon enfant ou exaspéré de Vitorino, son chapeau, sa voix, sa <b>dégaine</b> , ses mains, ses yeux froids, calculateurs. Le <b>meilleur</b> , Vitorino. Pour manier la <b>canne</b> et jouer de <b>mauvais tours</b> .” p.141/142.
11º§. “Parce que Vitorino était incroyable, la meilleure <b>queue</b> de billard de Lapa, et l’une des plus grandes <b>attractions</b> de São Paulo. Lorsque nous sommes <b>rencontrés</b> , Vitorino était und grand joueur. <b>Un maître...</b> .” p. 142.

No 1º parágrafo em alemão, o tradutor aproveita a sonoridade da letra [g] do substantivo ‘**Gaunereien**’ equivalente a ‘*picardia*’ ou ‘*malandragem*’, para construir sua tradução na sequência de substantivos também no plural ‘**Gemeinheiten**’ (safadezas) e ‘**Betrugerei**’ (marmeladas), além da repetição no 2º parágrafo do termo ‘**Gaunerei**’ (*vigarice, malandragem*) no singular. Notamos, como observado anteriormente, que o tradutor alemão procura encadear na sua tradução um sentido associado também à sonoridade das palavras.

Na frase ‘*Quando nos **topamos** [...]*’, localizada no 4º parágrafo da versão do contista, em que surge um dos primeiros encontros de ‘Meninão’ com Vitorino, apuramos que o sentido traduzido em alemão no 13º parágrafo por ‘*Als wir auf ihn **setzten** [...]*’ refere-se ao sentido de ‘*Quando nele **apostamos** [...]*’, que pode

evidenciar a não compreensão da fala da personagem pelo tradutor e por isso tenha talvez arriscado uma expressão semelhante.

O termo '*picardia*' traduzido em francês para '*mauvais tours*' (*caminho torto*) localizado no 7º e 8º parágrafos está em conformidade com a repetição dada pelo contista à mesma expressão. O tradutor aproveita um pouco da sonoridade das consoantes [m] e [s] e das vogais [a] e [e], junto aos termos seguintes '*bassesse*' (*baixeza*) e '*tricherie*' (*trapaça*). Na segunda repetição de '*mauvais tours*', adiciona o verbo '*jouer*', cuja tradução seria, '*jogar com artimanhas ou truques*', no plural, diferentemente do tradutor alemão que recorre à marcação desta última no singular.

Quanto ao termo '*bossa*' traduzido no 2º parágrafo da versão alemã para '*Windigkeit*', é associado ao adjetivo '*windig*', ('*habilidoso*', '*manhoso*', '*esperto*', '*perigoso*') ou a alguém de '*atitude leviana*' ou '*hábil na persuasão*'. Na versão em francês no 8º parágrafo o termo '*bossa*' foi traduzido para '*dégaine*' relacionado à '*atitude*', '*modo*' ou '*caráter*' sem associá-lo a '*malandro*' para a personagem. No 11º parágrafo o tradutor francês verteu o termo '*bossa*' para '*attractions*', o qual não corresponde exatamente ao que o contista expressou, além disso a tradução de '*um cobra*', foi vertida '*un maître*' (um mestre), equivalente ao registrado na agenda-dicionário.

No 13º parágrafo da versão em alemão Meyer-Clason verteu o termo '*bossa*' para '*Köner*' atribuído a '*alguém habilidoso*', '*sábio*' (ligado ao aforismo de introdução ao conto), também associado a '*Kanone*', não só no sentido de '*habilidoso*', mas também no sentido coloquial de '*canhão*' ou a '*algo/alguém de excelente poderio bélico*'. Para não incorrer na mesma repetição da palavra '*taco*', utiliza a palavra estrangeira '*Queue*'. Temos ainda a tradução literal '*Schlange*' para o animal '*cobra*', trocada propositadamente de gênero pelo escritor para atribuir sentido a uma '*pessoa habilidosa*', ou conforme a agenda-dicionário, '*diz-se, na malandragem, do indivíduo exímio*'. Neste caso especificamente, não foi possível distinguir se houve a mesma relação de sentido expresso pelo tradutor equivalente ao expresso pelo contista.

A seguir, no 12º parágrafo da versão em alemão, o termo '*bossa*' é traduzido para '*Klasse*', no sentido de '*categoria*', '*estilo*'. Na tradução em

francês, o termo ‘bossa’ é traduzido para ‘*un bagout*’ equivalente a ‘*dom da palavra*’, ‘*lábia*’, ‘*persuasão*’, cujo sentido estaria próximo do coloquial. No segundo período do parágrafo, temos a expressão ‘*bater um papo*’ cuja tradução em alemão ‘*ließ ich mich zu einem Schwatz herumkriegen*’ seria o equivalente a ‘*deixava-me convencer por aquela conversa*’, enquanto na versão em língua francesa ‘*discuter le coup*’ seria o equivalente a ‘*aceitei discutir sobre o jogo*’:

2º§. “... Vitorino tinha uma **bossa** que não acabava mais! Afinal cedi para **bater um papo**. Afinal, entre tacos”. p. 74.

12º§. “... Vitorino hatte eine **Klasse**, die nicht zu schlagen war! Schließlich **ließ ich mich zu einem Schwatz herumkriegen**, Schließlich, unter Kanonen”. p. 371/2.

12º§. “... Vitorino avait **un bagout** incroyable! En fin de compte j’ai accepté de **discuter le coup**. En fin de compte, entre joueurs...” p. 148.

Em outro parágrafo descrito adiante, a gíria ‘*picardia*’ será retomada na voz da personagem ‘Meninão’: ‘*mas na velha picardia, eu lhe fui mostrando aos poucos meus dentes de piranha*’:

6º§. “Tiririca era um sujeito de muito juízo. Mas na **velha picardia**, eu lhe fui mostrando aos poucos os meus **dentes de piranha**.” p. 76

7º§. “Tiririca war ein Spieler mit Verstand. Aber **als alter gerissener Fuchs** zeigte ich ihm meine **Raubtierzähne**.” p. 373.

1º§. “Tiririca était un type avec beaucoup de jugeotte. Mais **quand le jeu s’est compliqué**, je lui ai montré peu à peu mes **dents de piranha**.” p. 151.

No 7º parágrafo o tradutor alemão verte a expressão ‘*velha picardia*’ para ‘*alter gerissener Fuchs [...]*’, como algo equivalente a ‘*velha e esperta raposa [...]*’. Na versão em francês há uma tradução por aproximação, na qual o termo ‘*picardia*’ será substituído por uma adaptação que remete propriamente à trama do jogo ‘*mais quand le jeu s’est compliqué*’ (mas quando o jogo se complicava), e a uma adaptação literal da expressão ‘*dentes de piranha*’: ‘*je lui ai montré peu*

à *peu mes dents de piranha* (Ihe mostrei pouco à pouco meus dentes de piranha). Enquanto nas duas versões traduzidas o sentido de *piranha* remete ao animal, o registrado pelo escritor em sua agenda-dicionário é atribuído a *‘explorador, prostituta, jogador hábil’*.

Da versão brasileira para a alemã, o tradutor aproxima as expressões *‘picardia’* com *‘alter gerissener Fuchs [...]’* (*raposa velha e esperta*) e *‘dentes de piranha’* por *‘Raubtierzähne’* (*dentes de bicho predador*) por equivalência de campo semântico. Na expressão, *‘mas na velha picardia’* traduzida em francês para *‘...Mais quando le jeu s’est complique, je [...]’* (*mas quando o jogo se complicava*), o sentido é alterado por completo.

Na próxima sequência, a gíria *‘charla’* surge no texto de João Antônio e o sentido atribuído em sua agenda-dicionário é o da *‘fala astuciosa, sedução, o mesmo que milonga, cantada ou lero’*. O tradutor alemão a verte para *‘Geschwätz’*, equivalente a *‘papo-furado’*, *‘conversa mole’* adaptando-a para o uso corrente no idioma alemão; além disso completa o parágrafo com o emprego de alguns estrangeirismos para garantir semelhança ao texto original. Na versão em francês, o tradutor utiliza *‘bavardage’*, equivalente à *‘conversa mole’*:

1º§. “Conheci **vadios** e **vadias**. Dei-me com toda a canalha. Aos catorze, num cortiço da Lapa de Baixo conheci a primeira **mina. Mulatinha**, empregadinha, quente. Ela gostava da minha **charla**, a gente se entendia. Eu me lembro muito bem. Às quintas-feiras, quatro pancadas secas na porta. Duas a duas.” p. 68.

2º§. “Ich lernte **Gauner** und **Gaunerinnen** kennen. Ich verstand mich mit der ganzen Kanaille, Mit vierzen, in einem Puff von Unter-Lana, lernte ich mine erste «**Mine**» kennen. Kleine **Mulattin**, Hausmädchen, messerscharf. Mein **Geschwätz** gefiel ihr, wir verstanden uns. Ich erinnere mich gut daran. Donnerstags vier trockne Schläge an der Tür. Zweimal zwei.” p. 367.

4§. “[...], j’ai connu des **vauriens**, hommes et femmes. J’ai fréquenté toute la canaille. À quatorze ans, dans un taudis du bas-Lapa, j’ai connu la première **nana**. Une petite **métisse**, une petite bonne à tout faire, sensuelle. Elle aimait mon **bavardage** et l’on s’entendait bien. Je m’en souviens très bien. Tous les jeudis, quatre coups secs à la porte. Deux par deux.” p. 143.

Percebemos na versão alemã o uso literal do substantivo ‘*Mine*’ como adaptação para a expressão ‘*mina*’ de João Antônio. O tradutor também emprega um estrangeirismo adaptado do francês para ‘*Kanaille*’, equivalente a ‘*bando de canalhas*’ e outro do português: ‘*Mulattin*’ equivalente a ‘*mulata*’. Na tradução em francês temos ainda a expressão ‘*nana*’ para o coloquial ‘*mina*’ ou ‘*garota*’; a tradução ‘*métisse*’ para ‘*mestiça*’, equivalente a ‘*mulata*’.

Em outro parágrafo surge a expressão ‘fazer *negaça*’ acompanhada da gíria ‘*charla*’ comentada anteriormente:

8º§. “– Um dia <b>mando tudo pra casa do diabo</b> .” p.70.
9º§. “Não mandava ninguém. Vitorino trocava as bolas, mexia os pauzinhos, fazia <b>negaça</b> , eu aceitava a sua <b>charla</b> macia.” p.70.
5º§. “– Eines Tages <b>schick ich den ganzen Kram zum Teufel</b> .” p. 369.
6º§. “Ich schickte nichts. Vitorino tauschte die Kugeln aus, mischte die Hölzchen, <b>köderte</b> , und <b>ich ging seiner windigen Zunge auf dem Leim</b> .” p. 369.
8º§. “– Un jour <b>j’enverrai tout au diable!</b> ”. p. 145.
9º§. “En fait je n’en faisais rien. Vitorino trifouillait, faisait des combines, <b>manigançait</b> , moi j’acceptais son <b>doux bavardage</b> .” p. 145.

Associada ao mesmo campo semântico de ‘*charla*’, a expressão ‘fazer *negaça*’ equivale a ‘*seduzir, iludir, lograr*’ (não registrada na agenda-dicionário do contista). Para esta, o tradutor alemão utiliza o verbo ‘*ködern*’ equivalente a

‘*atrain*’ e para ‘*charla*’, substitui o substantivo ‘*Geschwätz*’ (*falatório*) para a expressão ‘*ich ging seiner windigen Zunge auf dem Leim*’, (*cair na conversa fiada*), evitando novamente a repetição de palavras anteriores. Na versão em francês temos a tradução das expressões ‘fazer *negaça*’ pelo verbo ‘*manigancer*’ (*tramar contra alguém*, *arquitetar um plano*), além da repetição da tradução de ‘*charla*’ por ‘*doux bavardage*’ (*conversa mole*).

No 8º parágrafo de João Antônio há a expressão ‘*Um dia mando tudo para a casa do diabo...*’, na qual o tradutor alemão emprega uma tradução quase literal: ‘*Eines Tages **schick ich den ganzen Kram zum Teufel***, acrescida da expressão ‘*den ganzen Kram*’ (*toda tralha* ou *tudo*), cuja tradução seria: ‘*um dia mando toda a tralha à casa do diabo*’. Este acréscimo é visto por nós como reforço de sentido da expressão ‘*zum Teufel*’ (para à ‘*casa do diabo*’), já que o substantivo em alemão ‘*Haus*’, equivalente a ‘*casa*’ e vem subentendido pela preposição ‘*zum*’.

Outro ponto observado no período é a expressão ‘*den ganzen Kram*’ que poderia ter sido substituída pelo advérbio ‘*alles*’ (tudo), seja no mesmo sentido da tradução em francês da palavra ‘*tout*’, seja na mesma força expressiva do diálogo presente no registro coloquial comparada à versão em português. Neste caso a expressão em alemão seria: ‘– *Eines Tages schick ich **alles** zum Teufel*, dirimindo certa artificialidade da linguagem.

Em outra passagem da narrativa do contista ocorre a retomada da expressão ‘[...] *eu mandaria tudo para a casa do diabo*’, neste caso auxiliada por um verbo condicional ‘*mandaria*’ ilustrada a seguir:

12º§. “Prometera voltar a casa para o almoço. Claro que voltaria. Tiririca era duro, eu sabia. Deixá-lo. Eu lhe quebraria a **fibra. Fibra**, orgulho, teima, **eu mandaria tudo para a casa do diabo**. [...]” p. 75.

1º§. “Ich hatte versprochen, zum Mittagessen zurück zu sein. Natürlich würde ich bis dahin zu Hause sein. **Schmalz**, Stolz, Dickköpfigkeit, damit **würde ich den ganzen Zimt ins Haus des Teufels jagen**. [...]” p. 373.

4º§. “– J’avais promis de rentrer à la Maison pour le déjeuner. Bien sûr que je rentrerai. Tiririca était coriace, je le savais, Laisse-le de côté. Je le réduirai en



***bouillie. Son énergie***, son orgueil, son entêtement, ***j'enverrai tout au diable***.  
[...]" p. 150.

Observamos no diálogo duas traduções diferentes para a palavra '*Fibra*', tanto em alemão quanto em francês. Enquanto na versão alemã há somente uma tradução para '*Schmalz*' (*banha; gordura para queimar*), sendo uma delas suprimida. Na versão em francês, '*fibra*' ganhou duas traduções, pois não há a supressão destas. A primeira '*bouillie*' (*mingau*) e a segunda '*énergie*' (*energia*) dicionarizada. Assim a expressão '*je le réduirai en bouillie*' pode ser traduzida pelo equivalente a '*eu lhe reduzirei à papa/mingau*'.

Observamos ainda no parágrafo acima que o tradutor da versão alemã opera algumas modificações ou supressões em relação ao parágrafo escrito por João Antônio. Primeiro realiza a exclusão dos seguintes períodos: "*Tiririca era duro, eu sabia. Deixá-lo. Eu lhe quebraria a fibra*", continuando a partir deste último período. Depois, na expressão '*mandaria tudo para a casa do diabo*' não utiliza mais o substantivo '*Kram*' (*tralha*) visto anteriormente, e sim a expressão '*Zimf*' (*disparate*). Emprega o substantivo '*Haus*', suprimido na passagem anterior pela preposição '*zum*' (*para*); além do verbo '*jagen*' (*caçar*), deixando a expressão equivalente a: '*mandar caçar asneira na casa do diabo*'.

Outra expressão coloquial que surge na narrativa de João Antônio é a gíria '*curriola*' (ou '*corriola*' verificado em outros contos de edições anteriores), cujo sentido em português está atrelado aos '*sujeitos de má índole*', '*malandros*', '*vadios*' ou '*vagabundos*', e na agenda-dicionário do escritor como '*bando mais ou menos mancomunado*'. No parágrafo a seguir, percebemos que não há especificamente para a expressão '*curriola*' uma tradução uniforme, tanto na versão em língua alemã quanto em língua francesa:

2º§. "Na sinuca, Vitorino e eu, duas forças. Nas rodas do joguinho, nas ***curriolas***, apareceu uma frase de peso, que tudo dizia e muito me considerava." p. 68.

3º§. “Beim Snooker, Vitorino und ich, zwei Potenzen. **In der Kreisen des Spielchens bei den Wetten** kam eine Redensart in Schwang, ein gewichtiges Wort, das alles sagte und sagte, wer ich war.” p. 367.

5º§. “Au billard, Vitorino er moi, nous étions deux champions, **Dans les cercles de billard, dans les assemblées**, une phrase de poids est apparue, qui disait tout et me valorisait énormément.” p. 143

Meyer-Clason traduz a gíria ‘*curriola*’ com a junção da frase anterior ‘*nas rodas do joguinho*’ para criar a expressão em alemão na qual as duas estão subentendidas, sem a presença de qualquer elemento que indique seu uso coloquial ‘*curriola*’: ‘*In der Kreisen des Spielchens bei den Wetten*’ (*nas rodas do joguinho de apostas*). Na mesma estratégia adotada pelo tradutor alemão, o tradutor francês emprega a expressão ‘*Dans les cercles de billard, dans les assemblées*’ (*nos círculos de bilhar, nas reuniões*) na qual apaga também a marca do registro oral adotado por João Antônio.

Em outra passagem do conto, surge novamente a expressão ‘*curriola*’ traduzida para termos mais específicos em alemão e em parte, mais subentendidos na versão em francês:

6º§. “[...], que sinuca é ambiente da maior exploração. Dava **dinheiro** a muito **vadio**, era a **estia**, gratificação que o ganhador dá. Dá por dar, depois do jogo. Acontece que quem não dá, acaba mal. Não custa a **curriola** atracar a gente lá fora.” p. 69.

6º§. “[...], den beim Snooker wird die größte Ausbeutung betrieben, die man sich denken kann. Das Spiel brachte manchen **Strolch** viel **Zaster** ein, und zwar als **Trinkgeld**, als Vergütung, die der Gewinner verteilen muß. Freiwillig verschenkt nach dem Spiel. Denn wer nichts gibt, endet schlimm. Es fällt dem **Gelichter** leicht, einen draußen zusammenzuhauen.” p. 368

7º§. “[...], car les salles de billard fourmillent de parasites. Je donnais de **l’argent** à des tas de **vagabonds**, c’était la **gratification** du gagnant au perdant. On donne pour donner, en fin de partie. Car ce qui se passe c’est que celui qui ne donne rien, **fini mal**. p. 144.

Há no parágrafo a expressão coloquial em alemão ‘Zaster’ para ‘dinheiro’, ‘estia’, associada à ‘Trinkgeld’ (gorjeta), expressão de uso comum em alemão. Enquanto ‘estia’ na tradução em francês, é expressa simplesmente por ‘gratification’ remetida pelo substantivo ‘l’argent’ (dinheiro), visto que no conto a expressão ‘dinheiro’, está associada ao ‘dinheiro fácil’ vindo das ‘rodas do jogo’.

Notamos também que a expressão ‘curriola’ foi traduzida em alemão para ‘Gelichter’, enquanto o termo ‘vadio’ foi traduzido antes para ‘Strolch’. Na tradução em francês as palavras ‘curriola’ e ‘vadios’ ficam subentendidas pela tradução ‘vagabonds’ associada à expressão ‘fini mal’ (‘acaba mal’), relacionada à consequência de quem não paga a ‘estia’.

Segue outras duas situações em que a gíria ‘curriola’ surge associada à expressão ‘bando’ ou ‘grupo’:

8º§. “[...], ia só <b>tirar uma cisma</b> , [...]. Mas pelo gosto de Vitorino, da <b>curriola</b> , [...].” p. 75.
--

12º§. “[...], ich wollte mir nur <b>eine Grille aus dem Kopf reißen</b> , [...]. Sondern Vitorino und seiner <b>Sippe</b> zuliebe, [...].” p. 372.
--

13º§. “[...], je n’y <b>allais qu’à cause d’une idée fixe</b> , [...]. Mais c’était pour faire plaisir à Vitorino, à la <b>bande</b> , [...].” p.149/150.
---

Temos a tradução de ‘curriola’ para o alemão como ‘Sippe’, que seria o equivalente a ‘clã’, ‘bando’; além da expressão coloquial ‘eine Grille aus dem Kopf reißen’ (tirar uma cisma) que em alemão tem o sentido de ‘tirar um grilo da cabeça’. Quanto ao traduzido em francês ‘curriola’ aparece como ‘bande’ enquanto ‘tirar uma cisma’ surge traduzida por ‘je n’y allais qu’à cause d’une idée fixe’ no sentido relativo a ‘ir à causa de uma ideia fixa’.

Em outro fragmento da narrativa surge novamente a expressão ‘curriola’ traduzida para o mesmo sentido de ‘bando’ ou ‘clã’, com uma certa carga pejorativa:

1º§. “A <b>curriola</b> estava formada quando o jogo começou.” p. 76.
---

2º§. “Bei Spielbeginn stand die <b>Horde</b> bereits auf ihren Posten.” p. 373.
---

5º§. “La bande des **supporteurs** était déjà rassemblée quando la partie a commencé.” p. 150.

Para evitar a repetição como acontece no conto original, a tradução de ‘*curriola*’ para o alemão acabou sendo vertida para outro sinônimo por meio de um estrangeirismo com a palavra ‘*Horde*’, equivalente a ‘*horda*’, ‘*bando*’, ‘*corja*’. Na tradução em francês houve pequeno acréscimo para ‘*bandes de supporteurs*’, equivalente a ‘*bando de vadios*’, ou ‘*desocupados*’.

Neste ponto da narrativa, a tensão aumenta com a partida final entre as personagens ‘Meninão do Caixote’, ‘Vitorino’ e ‘Tiririca’, o tradutor alemão reforça a presença da ‘*curriola*’, com a expressão ‘*auf ihren Posten*’ (‘*nos seus postos*’, ‘*lugares*’), enquanto na tradução em francês esse reforço é marcado pela repetição da expressão ‘*bande des supporteurs*’ (‘*bando de vadios*’), enfatizando a ‘*curriola*’ enquanto observadora da cena do jogo.

Constatamos que a tradução alemã orienta-se por uma estratégia que busca preservar certa similaridade coloquial e que há uma preocupação do tradutor pela não repetição de termos. Na tradução em francês há uma ausência dessa preocupação, ocasionada por uma orientação de valorização temática e estratégia domesticadora, diferentemente da versão alemã cuja preservação dos traços coloquiais são mais acentuados.

Na sequência é apresentada a expressão ‘*bulício da estrada de ferro*’ em que o escritor orienta o leitor para o espaço da narrativa onde ocorre a maior parte das ações no conto, o bar ‘*Paulistinha*’, localizado próximo à uma estação ferroviária:

8º§. “Um prédio velho da Lapa de Baixo, [...]. À entrada, ficavam tipos **vadios**, de ordinários discutindo jogo, futebol e pernas que passavam. Pipoqueiro, jornaleiro, o **bulício da estrada de ferro** [...]. Depois das cortinas, a boca do inferno ou **bigorna**, gramado, campo, salão [...]” p. 64

12º§. “Ein altes Gebäude in Unter-Lapa, [...]. Im Eingang standen **Bummelanten**, die gewöhnlich vom Lottospiel sprachen, vom Fußball, von Beinen, die vorbeigingen. Ein Puffreisverkäufer, ein Zeitungsausträger,

**Bahnhofsgelichter** [...]. Hinter den Vorhängen Höllenschlund oder **Amboß**, Wiese, Feld, Salon ...”. p. 364.

5º§. “Un vieil immeubles du bas-Lapa, [...] À l’entrée il y avait toujours des **voyous**, discutant généralement de jeu, de football et des jambés des femmes qui passaient. Le vendeur de pop-corn, le vendeur de journaux, **le boucan du chemin de fer** [...]. Après les rideaux, la bouche des enfers ou encore **l’enclume**, le gazon, le terrain, le salon...” p. 140

O tradutor alemão aproxima o termo ‘*bulício da estrada de ferro*’ para ‘*Bahnhofsgelichter*’ vertido do mesmo modo ao relacionado pelo contista. A expressão abrange não só o grupo de passantes em torno da estação, como também de seus ‘*vadios*’ por meio da associação da palavra ‘*estação*’ (*Banhho*) com a ‘*curriola*’ (*Gelichter*), e também por meio da tradução de ‘*Bummelanten*’ (*passantes, indolentes*) para designar os tipos ‘*vadios*’ situados à entrada do bar. Na versão em francês, o tradutor utiliza uma expressão comum para ‘*vadios*’ ou ‘*arruaceiros*’, neste caso ‘*voyous*’, e traduz o termo ‘*bulício*’ por ‘*le boucan du chemin de fer*’ como o ‘*barulho da estrada de ferro*’ que não remete ao ‘*bando da estação*’ expresso na tradução alemã e sobretudo no original. Surge por fim neste parágrafo a expressão ‘*bigorna*’ registrada na agenda-dicionário do escritor como ‘*mesa de sinuca*’, traduzida literalmente por ambos os tradutores.

#### 2.4 - Expressões equivalentes, de duplo sentido e adaptações de nomes próprios.

Nesta parte serão expostas expressões cuja tradução tornou-se diversa da composição narrativa construída pelo contista. Serão demonstradas algumas diferenças de sentido por meio de expressões equivalentes, seja por palavras isoladas, seja por frases que apresentam um duplo significado, bem como pela adaptação de nomes próprios e apelidos:

3º§. (Vitorino) “...Terminou como tantos outros, **curtindo fome** quietamente nos bancos dos salões e nos **botecos**.” p. 57.

3º§. “... Endete wie so viele andere und **schob Kohldampf** auf den Bänken der Spielsalons und **Butiken**.” p. 359.

3º§. “... Il termina comme tant d'autres, *caressant sa **faim*** bien tranquillement sur les bancs des salles de jeu et des **bistrots**.” p. 134.

Neste 3º parágrafo o escritor descreve a derrocada de Vitorino e os locais onde a personagem passou a frequentar como mero expectador decadente. Para isso utiliza a gíria ‘botecos’, adaptada pelo tradutor alemão para a palavra francesa ‘boutique’ com a grafia alemã ‘Butiken’ flexionada no plural. Na versão do Québec, o tradutor optou pela expressão ‘bistrots’, próxima do sentido de ‘boteco’, mas um pouco distante da noção que a palavra pode remeter aos falantes do português do Brasil ou aos contextos de muitas narrativas do escritor. Assim, ‘boteco’ é equivalente a ‘bar’, ‘birosca’, ‘pequena venda’, etc, com a respectiva noção de ‘um local pequeno, rústico, não muito limpo e mal organizado, onde se consomem bebidas e alimentos’.

Para traduzir a expressão utilizada ‘curtindo fome’ utilizada pelo contista, o tradutor alemão não remete diretamente à expressão ‘Hunger’ (fome) e sim a uma expressão coloquial para designar a noção de ‘passar fome’, com a tradução para ‘Kohldampf schieben’, equivalente a ‘curtir vapor de repolho’. Enquanto a tradução em francês remete ao sentido literal da expressão ‘curtindo fome’ (*caressant sa faim*).

Outra expressão na qual observamos uma possível inconsistência de sentido está no substantivo ‘tennis’, que o tradutor alemão verte para ‘Tennisball’ (bola de tennis):

6º§. “Na rua brinquei, com a lama brinquei. **O tennis** pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava ...” p.61

5º§. “Auf der Straße spielte ich, spielte mit dem Straßenschmutz. **Der Tennisball** traf ins Wasser, traf in den Schmutz, traf ins Wasser, traf in den Schmutz, traf ins Wasser, traf in den Schmutz, traf...” p. 362.

8º§. “Dans la rue j’ai joué, j’ai joué avec la boue. Avec mes **tennis**, je marchais dans l’eau, je marchais dans la boue, je sautais dans l’eau, j’ai sautais dans la boue, je marchais dans l’eau, je marchais dans la boue, je sautais...”. p. 137.

Acima o contista descreve uma situação em que a personagem protagonista brinca com seus ‘*tennis*’ na rua, nas poças de água e de lama ocasionadas pela chuva. Talvez pela dificuldade de compreensão e da não existência da palavra ‘*tennis*’ no vocabulário alemão, cuja adaptação estaria mais próxima da palavra ‘*Schuhe*’ (*sapatos*), o tradutor utiliza ‘*Tennisball*’ (*bola de tennis*), ocasionando uma mudança de sentido no parágrafo por completo. Traduz também ‘*lama*’ por ‘*Schmutz*’, equivalente em alemão para ‘*sujeira*’, além do verbo ‘*treffen*’, na conjugação ‘*traf*’, equivalente a ‘*encontrar*’, ou seja, a tradução alemã seria: ‘*A bola de tennis encontrava a sujeira*’. Na tradução em francês ‘*tennis*’, vertida para ‘*sapato*’, tem o mesmo sentido nas duas línguas latinas, mas, enquanto o contista utiliza somente o verbo ‘*pisar*’, o tradutor alterna entre os verbos ‘*marcher*’ (*andar*) e ‘*sauter*’ (*pular, saltar*).

Outra expressão, que para nós falantes do português do Brasil remete a um duplo significado e em outros idiomas pode não haver um mesmo sentido, segue:

3º§. “– Ô Vitorino, ***vous voulez du café?***” p. 64.

4º§. “He, Vitorino, ***willst du einen Kaffee?***” p. 364.

1º§. “– Oh, Vitorino, ***tu veux un café?***” p. 140.

No diálogo articulado por João Antônio ‘– Ô Vitorino, *vous voulez du café?*’ verificamos o duplo sentido da expressão que pode ser entendida, tanto para ‘*alguém que está realmente oferecendo um café ao jogador para que fique mais acordado no jogo*’ quanto para alguém que ‘*esteja oferecendo dinheiro ao jogador, pagando-lhe um incentivo financeiro ou suborno para que este se empenhe em ganhar a partida*’. Observada essa dupla possibilidade, percebemos que a expressão utilizada pelos tradutores, oferece somente o

sentido denotativo aos seus leitores, diferente das duas interpretações propostas por João Antônio.

Em outra passagem do conto que remete a um duplo sentido, João Antônio utiliza a expressão ‘*quebrando*’, tanto à condição de alguém que ‘*entrou em combate físico com outra pessoa*’ quanto à condição que remete a ‘*falta de dinheiro*’:

10º§. “Uma vez, **quebrando Zé da Lua**, jogador fino, malandro perigoso da **caixeta**, do baralho e da sinuca, [...]” p.70

7º§. “Einmal, als ich **gegen Jupp von Mond eintrat**, einen gerissenen Spieler, einen gefährlichen Gauner der **Büchse**, des Spiels und des Snookers, [...]”. p.369.

10º§. “Une fois, après **avoir battu Zé la lune**, un fin joueur, petit malin dangereux à la **caixeta**, au baralho, et au billard, [...]” p.145.

Para designar o êxito de ‘Meninão do Caixote’ contra um de seus adversários, o contista utiliza a expressão ‘*Uma vez quebrando Zé da Lua, [...]*’, que Meyer-Clason emprega, no pretérito imperfeito do verbo ‘*eintreten*’ (*quebrar, liquidar*), a conjugação ‘*eintrat*’, em que há somente o sentido de ‘*luta física*’, sem o sentido de ‘*deixar o adversário sem dinheiro*’. Para a tradução do jogo de cartas ‘*caixeta*’, como não há um referente em alemão, foi vertida para ‘*Büchse*’ (*caixa, embrulho*).

Na tradução em francês é empregada a expressão no passado composto ‘*après avoir battu Zé la lune*’ equivalente a ‘*ter batido Zé da Lua*’ semelhante ao sentido de ‘*luta corporal*’ da versão alemã. O sentido do jogo de cartas ‘*caixeta*’ é preservado na versão em francês, com uma tradução de caráter literal, acrescida da palavra ‘*baralho*’.

No próximo excerto prevalece ainda a noção atribuída pelo escritor à expressão ‘*deixar alguém duro*’ equivalente ao sentido de ‘*deixar sem dinheiro*’. Tanto o tradutor alemão quanto o de expressão francesa atribuem novamente o sentido de ‘*Vamos deixar esse cara duro, durinho*’ ao de ‘*liquidar/acabar com alguém através de luta física*’:



3º§. “– Larga a brasa, Meninão! Dá-lhe, Meninão! **Vamos deixar esse cara duro, durinho. De pernas pro ar!** p. 76.

4º§. “– Gib ihm Zunde, großer Kleiner! Dreh auf, großer Kleiner! **Wollen ihm zeigen, was ‘ne Harke ist! Der soll kopfstehen!**” p. 373.

7º§. “– Vas-y, mets la gomme mon Garçon! Mets lui en une mon Garçon! **On va laisser ce type à sec, complètement à sec! Sur le carreau!**” p.150.

Percebemos que o tradutor alemão ao empregar na tradução ‘*wollen ihm zeigen, was eine Harke ist*’, reforça o sentido de ‘*combate físico*’ pois a tradução significa ‘*dar uma reprimenda no adversário*’, ‘*dizer algumas verdades*’. Não é possível ter clareza se o tradutor, pela falta de alguma expressão equivalente ou pela dificuldade de compreensão enfatizou somente o sentido de ‘*liquidar alguém com força física*’, reforçada pela expressão ‘*de pernas pro ar*’ ou ‘*de cabeça para baixo*’, traduzida em alemão para ‘*kopfstehen*’ (*cabeça para baixo*). Na versão em francês é percebido o mesmo viés da versão alemã, traduzida para ‘*On vais laisser ce type à sec [...]*’ equivalente em português a ‘*deixar este tipo seco/duro/teso*’, ou seja, ‘*liquidar por meio de luta corporal*’, alheio também ao sentido de deixar ‘*sem dinheiro*’.

Notamos em outra passagem da narrativa que o tradutor alemão compreende o sentido da expressão ‘*quebrado, sem nada*’, relacionado à expressão ‘*sem dinheiro*’ com o uso da palavra ‘*Zehner*’ (*uma nota de dez*). Enquanto o tradutor da versão em francês procura seguir a mesma linha de interpretação da tradução alemã, porém de modo não tão evidente:

8º§. “No entanto, daquela mão, o mineiro já estava **quebrado, sem nada, quebradinho**. Arriscando os últimos. ...” p. 77.

5º§. “Und doch war der Minenser in jener Runde bereits *erledigt*. **Ohne einen Zehner abserviert**. Er setzte sein Letztes aufs Spiel. ...” p. 374

10º§. “Cependant, cette partie-là, notre joueur du Minas Gerais avait déjà **les reins brises, se retrouvait sans rien**, était en bouillie. Il risquait ses derniers coups” p.151/152.

O tradutor alemão no 5º parágrafo utiliza a expressão ‘*ohne einen Zehner abserviert*’, para reforçar a ideia de que o adversário estava ‘*sem nenhum centavo*’, mas emprega o verbo ‘*erledigen*’, equivalente a ‘*finalizado*’ ou ‘*liquidado*’, percebendo a relação entre ‘*nenhum centavo*’ e ‘*quebrado, quebradinho*’, reforçada pela expressão em alemão: ‘*Er setzte sein Letztes aufs Spiel*’, equivalente em português a ‘*arriscando os últimos no jogo*’, compreendendo a relação expressa pelo autor.

Na tradução em francês há a tendência dessa dupla interpretação entre ‘*quebrar*’ no sentido de ‘*liquidar/acabar com alguém*’ e ‘*ficar sem dinheiro*’ reforçada pelas traduções ‘*reins brises*’ ou ‘*était en bouille*’, respectivamente para ‘*rins/lombos doloridos/quebrados*’ e ‘*feito mingau*’ ou ‘*em pedaços*’, e em seguida utiliza a expressão ‘*se retrouvait sans rien*’ equivalente a ‘*encontrava-se sem nada*’.

No parágrafo seguinte, o contista retoma a expressão ‘*te quebrar*’, cuja noção é ‘*deixar sem dinheiro*’, reforçado pelo segundo período:

10º§. “– Vou te <b>quebrar</b> , moço. Vou te <b>roubar</b> depressinha!” p. 77.
7º§. “– Ich werde dich <b>fertigmachen</b> , Junger Mann. Werde dich im Handumdrehen <b>ausräubern!</b> ” p. 374.
2º§. “– Je vais te <b>démolir</b> , jeune homme. Je vais te <b>dévaliser</b> en moins de deux!” p.152.

Neste caso a tradução da expressão ‘*quebrar*’ parece não ter causado também dificuldades aos tradutores, sendo que procuram seguir o sentido da expressão atribuído pelo contista, pois o tradutor alemão emprega o verbo ‘*ausräubern*’ (*roubar*) e o tradutor de língua francesa emprega o verbo ‘*dévaliser*’, também de mesmo sentido ao conto. No primeiro período das traduções, tanto o verbo ‘*fertigmachen*’, equivalente em alemão a ‘*liquidar*’ ou ‘*destruir*’ quanto o verbo ‘*démolir*’ em francês fazem alusão à noção de ‘*liquidar um oponente por meio físico*’ enquanto para o contista a expressão ‘*te quebrar*’, pode estar aludida tanto à noção de ‘*deixar sem dinheiro*’ quanto de ‘*luta física*’.

No parágrafo seguinte, apresentamos a adaptação de alguns nomes (ou apelidos) pelos tradutores, em especial de dois utilizados por João Antônio: ‘*Quaresmão*’ e ‘*Zé da Lua*’:

4º§. “Combati, topei paradas duras. Combati com Narciso, com Toniquinho, **Quaresmão, Zé da Lua**, Piauí, **Tiririca**, (até com **Tiririca!**), Manecão, Taquara, com os maiores tacos do tempo, nas piores mesas de subúrbio, combati e ganhei.” P. 68.

5º§. “Ich schlug mich, kämpfte, stellte mich starken Gegnern. Kämpfte gegen Narciso, gegen Toniquinho, **Fastenkönig, Jupp vom Mond**, Piauí, **Tiririca** (sogar mit **Tiririca!**), Manecão, Taquara, mit den größten ‘Queues’ der Zeit, auf den miesesten Tischen der Vorstadt, kämpfte und gewann... .” p. 367.

1º§. “J’ai livre combat, j’ai accepté de dures parties. J’ai joué contre Narciso, contre Toniquinho, **Quaresmão, Zé la lune**, Piauí, **Tiririca** (même contre **Tiririca!**), Manecão, Taquara, contre les milleures cannes de l’époque, sur les pires tables des faubourgs, j’ai lutté et j’ai gagné.” p.148.

O tradutor alemão adapta o nome ‘*Quaresmão*’ por ‘*Fastenkönig*’, semelhante a ‘*rei da quaresma*’ e o segundo nome para ‘*Jupp vom Mond*’, no qual a forma ‘*Jupp*’ em alemão seria equivalente ao nosso apelido ‘*Zé*’ em português. Quanto à adaptação dos nomes em francês, só há uma única: ‘*Zé la lune*’. Os nomes das demais personagens, tanto em alemão quanto em francês, foram mantidos como no original em português.

Nos próximos parágrafos, há algumas passagens em que o contista narra sobre o surgimento do apelido da personagem Tiririca:

8º§. “**Tiririca**, o grande **Tiririca**, [...] Ficava fervendo, uma raiva presa, que o deixava fulo, branco, furta-cor [...] Os parceirinhos gozavam à boca pequena.” p.72.

9º§. “— O bicho tá **tiririca**.” p.72.

10º§. “Ficou se chamando **Tiririca**.” p.72

10°§. “ <b>Tiririca</b> , der größte <b>Tiririca</b> , [...] Dann kochte er, eine gestaute Wut, die ihn wahnsinnig machte, weißglühend, wechselfarbig [...] Die kleinen Mitspieler grinnten hämisch.” p.370
11°§. “— Das Tier ist heute <b>tiririca – wütend</b> .” p. 370.
12°§. “So bekam er den Spitznamen: <b>Tiririca</b> .” p. 370.
5°§. “— <b>Tiririca</b> , le grand <b>Tiririca</b> , [...] Il restait là à bouillir de colère, d’une rage contenue, qui le rendait noir, blême, de toutes les couleur [...] Ses petits partenaires en douce, se tordaient de Plaisir.” p.147.
6°§. “— L’animal est <b>irrité</b> .” p.147.
7°§. “Il finit par garder ce nom de <b>Tiririca</b> .* ” p.147

Vemos ao longo dos diálogos que o apelido ‘Tiririca’ não recebe qualquer tentativa de adaptação para os idiomas traduzidos, exceto no 11º parágrafo da versão em alemão e no 6º e 7º parágrafos da versão em francês. Neste caso optam por duas estratégias um pouco distintas, enquanto o tradutor alemão emprega após ‘tiririca’ o adjetivo ‘wütend’ (*irritado, nervoso*), na versão em francês o tradutor retira o adjetivo ‘tiririca’ e o substitui por ‘irrité’, e opta pela inserção de uma nota de rodapé no final do 7º parágrafo, com a seguinte explicação: “Tiririca: nom d’origine indienne – irrité (NdT).”.

Nos próximos parágrafos, com o objetivo de concluirmos nossa análise, apresentamos algumas estratégias empregadas pelos tradutores para a tradução das marcas de oralidade do contista, em que procuram por soluções que mantenham, tanto a similaridade coloquial percebida na tradução alemã quanto a preservação da opacidade lexical observada na tradução em francês. A primeira delas refere-se à tradução da expressão ‘*morfética*’:

12°§. “— Não cai, <b>morfética!</b> ” p.78.
4°§. “— Fällt nicht, die <b>Schlafliese!</b> ” p.375.
3°§. “— Ne tombe pas, <b>saleté!</b> ” p.153.

Acima, o tradutor alemão realiza a junção das palavras ‘*schlafen*’ (*dormir*) com o substantivo ‘*Liese*’, (expressão antiga para *idiota, bobo*) vertida para ‘*Schlafliese*’, próxima ao sentido, tanto de ‘*manhosa*’ ou ‘*preguiçosa*’, quanto ao deus mitológico dos sonhos *Morfeu*. Na tradução em francês o emprego de ‘*saleté!*’ (*sujeira*) estaria próximo do significado atribuído ao xingamento ‘*porcaria!*’, sem remeter ao sentido do verbo ‘*dormir*’ ou ao deus mitológico.

Outra expressão selecionada é a forma coloquial ‘*nêgo*’<sup>33</sup>, citada por Meyer-Clason no prefácio de sua antologia, no qual comenta sobre a dificuldade de encontrar uma tradução similar ao texto de João Antônio:

3º§. “– <b>Nego, não dá pé.</b> ” p.74.
4º§. “Tiririca. A conversa já mudou. O <b>malandro</b> em São Paulo, querendo jogo comigo, aquilo me <b>envaidecia</b> ...” p. 74.
1º§. “– <b>Negerlein, bei dem krieg ich keinen Fuß auf den Boden.</b> ” p.372.
2º§. “Tiririca. Schon waren wir beim Thema. Der <b>Erzhalunke</b> São Paulos wollte mit mir spielen, das <b>kitzelte</b> mich...” p. 372.
1º§. “– <b>Bonhomme, n’insiste pas.</b> ” p.149.
2º§. Tiririca. La conversation prenait déjà une outre tournure. Le <b>filou</b> à São Paulo, voulant jouer une partie avec moi, ça me redait <b>orgueilleux</b> ...” p.149.

Na versão de João Antônio a expressão ‘*nego*’ é uma forma afetiva presente na linguagem coloquial brasileira, que o tradutor alemão tenta aproximá-la para sua língua, mas seu único meio de alcançar tal referente linguístico é empregar o diminutivo em alemão ‘*Negerlein*’ presente no 1º parágrafo, distintamente da forma não flexionada expressa na narrativa do contista. Observamos que Meyer-Clason emprega o diminutivo em alemão como tentativa de reforçar a mesma equivalência afetiva remetida à expressão em português, porém como o próprio tradutor reconhece em seu prefácio, pode não ter produzido o mesmo efeito presente no conto original e na linguagem popular brasileira. Na tradução em francês a expressão ‘*nego*’ é substituída por ‘*bonhomme*’, equivalente a ‘*bom rapaz*’ ou ‘*bom amigo*’, a qual consideramos que o tradutor poderia ter lançado mão de uma nota de rodapé ou mantido a

<sup>33</sup> A versão de João Antônio é grafada sem o circunflexo.

expressão *'nego'*, incluída na tradução semelhante ao diálogo: *'– N'insiste pas, nego. Mon bonhomme'*.

Ainda no 1º parágrafo da versão em alemão, o tradutor emprega para a expressão *'não dá pé'*, na continuidade da palavra *'Negerlein, ...'*, a expressão: *'... bei dem krieg ich keinen Fuß auf den Boden'* (*com isso fico sem pés no chão*), na qual percebemos uma nova tentativa de utilizar uma expressão que tenha um referente coloquial em sua língua. Para isso faz uso da forma coloquial *'kriegen'* equivalente a *'ganhar, apanhar, obter'*; enquanto *'beim dem'* retoma o fato da personagem ficar tentada em realizar nova partida, enquanto o restante da frase *'[...] keinen Fuß auf dem Boden'* demonstra a insegurança da personagem em realizar uma nova partida. Do ponto de vista sonoro observamos na expressão traduzida *'Negerlein, bei dem krieg ich keinen Fuß auf den Boden'*, a presença também de assonâncias marcadas pelas vogais [e] e [i]. Na tradução em francês, a expressão *'..., não dá pé!'* foi traduzida para sua forma denotativa *'n'insiste pas!'* (*não insista*), a qual demonstra a neutralização da coloquialidade de João Antônio por parte do tradutor em francês.

Retomando a expressão do contista *'Nego, não dá pé!'* pontuamos ainda sobre a questão da artificialidade da linguagem oral vertida do original para a tradução em alemão na expressão *'[...] bei dem krieg ich keinen Fuß auf den Boden'* (*com isso fico sem pés no chão*). Ao invés, não só da tentativa de obter uma expressão coloquial próxima ao sentido da versão brasileira, o tradutor poderia ter utilizado uma outra expressão de sintaxe mais concisa: *'das geht nicht!'* (*não dá, não vai!*). Conquanto a mesma não tenha mais a mesma relação referencial comparada ao original, seu significado seria mais objetivo e semelhante à estratégia empregada, tanto pelo contista quanto pelo tradutor da versão em francês (*n'insiste pas!*), por mais que este último tenha construído um sentido diverso para a expressão *'négo'* em sua tradução.

Ainda na tradução alemã no 2º parágrafo é empregado outro termo para o substantivo *'malandro'*, caracterizado no texto de João Antônio para a personagem Tiririca: *'der Erzhalunke São Paulos'*, equivalente ao *'maior malandro de São Paulo'*. Além disso, o tradutor utiliza o verbo *'kitzeln'* (*fazer cócegas*), equivalente à expressão popular *'uma ideia a beliscar'*, *'um comichão'*,

ou como sugere o contista ‘*envaidecer*’, o mesmo na versão em francês ‘*orgueilleux*’.

## 2.5 - Estratégias dos tradutores.

Conforme observado pelo próprio tradutor alemão na introdução de sua antologia, a expressão ‘*nêgo*’ presente na narrativa do contista ilustra bem a dificuldade de encontrar expressões semelhantes no seu idioma, além da dificuldade de preservação de outros elementos situados no espaço, tempo, trama e discurso narrativo. Assim asseveramos a afirmação de Britto, de que “o tradutor de uma obra literária não pode se contentar em transportar para o idioma-meta a teia de significados do original: há o que levar em conta também a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e outros fatores” (2012, p.49).

Fica evidente ao longo dos parágrafos as diferentes estratégias dos tradutores das duas versões analisadas em relação ao conto de João Antônio. Na tradução alemã há o emprego de algumas expressões que evidenciam a busca de uma adaptação semântica e de sentido coloquial agregada também ao conjunto sonoro, já no projeto tradutório do Québec há uma tradução mais literal que primou pela trama da narrativa.

Enquanto o tradutor alemão parece ter maior autonomia em seu projeto, o tradutor de expressão francesa precisa orientar suas estratégias ao proposto pelos editores da revista do Québec. Retomando as discussões aqui apresentadas, em torno de um dos pontos característicos da narrativa *joãoantoniana*, em que se sobressaem as marcas de oralidade, constatamos que seus tradutores, cada um com suas orientações e estratégias, tornaram a recorrência destas marcas, tanto mais evidentes do ponto de vista do versão alemã quanto menos do ponto de vista da versão do Québec.

O tradutor alemão primou pela busca explícita de expressões coloquiais semelhantes ou equivalentes a sua língua, que em alguns momentos julgamos excessiva. A versão em francês seguiu uma orientação guiada por um projeto

tradutório a garantir que as dificuldades de tradução da linguagem do escritor não intervissem no todo traduzido e a opacidade lexical presente nas narrativas permanecesse subentendida. Com isso afirmamos que as marcas de oralidade ou coloquialismos foram adaptadas e que prevaleceu uma tradução em francês de ordem mais literal e lexical, destinada a maior circulação e contato junto ao público leitor.

Se por um lado as marcas de oralidade são menos explícitas na tradução em francês, por outro lado, na tradução alemã elas são mais evidentes, porém no momento em que o tradutor alemão busca por expressões coloquiais parecidas com a versão original, há um apagamento semelhante à versão em francês, pelo fato de Meyer-Clason “traduzir” para seu público as expressões do contista, gerando uma espécie de tensão da linguagem quando comparada ao conto original.

Nestes dois casos as traduções realizaram-se como em um pêndulo marcadas por um “perde” e “ganha”, em que ambas não se realizam de maneira impune. É preciso pontuar que toda tradução atende a objetivos comerciais, políticos e pessoais, e que a linguagem presente na narrativa de João Antônio é um elemento fundamental na configuração estética do conto, que não pode ser deixado de lado, mesmo quando são exigidos alguns desses objetivos descritos.

Na medida que há o apagamento do traço coloquial na versão em francês, caracterizado como uma das principais marcas da literatura de João Antônio, indagamos: tal intervenção não esgota a literariedade da obra? Poderíamos também fazer este mesmo questionamento em relação à tradução alemã. Temos a impressão de que o emprego constante, ou até exagerado, de expressões coloquiais pelo tradutor alemão como tentativa de aproximar a linguagem do conto ao jargão germânico, tornou a linguagem narrativa um tanto artificial quando comparada a versão do contista.

A aproximação de certos traços coloquiais presentes no conto em alemão ou a domesticação do estilo e da linguagem do escritor na versão em francês, permite-nos afirmar que os tradutores alemão e de expressão francesa optam entre dois projetos tradutórios mencionados por Britto (2012), a domesticação e a estrangeirização. O teórico pontua ao menos três características que determinam o grau de estrangeirização ou domesticação em



um projeto tradutório e que poderíamos enquadrar nas versões analisadas:

[...] em primeiro lugar, o tradutor tenderá a adotar uma política tradutória mais estrangeirizadora quanto maior for o prestígio do autor a ser traduzido...O segundo fator que influenciará a política adotada pelo tradutor é o público-alvo. Quando a tradução destinada a leitores com menos sofisticação intelectual, ou a um público infantojuvenil, o tradutor tenderá a lançar mão de estratégias domesticadoras, com o objetivo de não afastar o leitor, que talvez deixasse o livro de lado se encontrasse uma dificuldade excessiva na leitura [...]. Por fim, o meio de divulgação da tradução também terá influência sobre a escolha da estratégia tradutória. (BRITTO, 2012, p. 64).

Os tradutores acentuam uma estratégia domesticadora do ponto de vista do prestígio dos escritores, na medida que, o tradutor alemão realça algumas características da linguagem do escritor aos leitores por meio da utilização de expressões equivalentes e o tradutor francês adapta os coloquialismos de João Antônio com expressões de uso corrente no idioma alvo.

Tanto a antologia alemã quanto a revista do Québec foram direcionadas exclusivamente aos públicos que se interessam por literaturas latinas, mais especificamente por literatura brasileira. Enquanto a tradução alemã ficou restrita, não só ao público alemão conhecedor de literatura brasileira, mas também sufocada no conjunto de outras literaturas de maior prestígio na Alemanha, a edição em língua francesa, que embora vertida por tradutores ligados à França, teve uma circulação restrita àquela região do Canadá. Sendo assim, as duas traduções direcionadas, tanto ao público alemão, quanto ao público do Québec (não que estes, na extensão do comentário de Britto, tenham menos sofisticação intelectual), acabaram restritas a um público específico. E como tentativa de sair dessa restrição e abarcar um público maior e mais abrangente, tanto a orientação editorial da revista *Dérives* quanto a estratégia de tradução de Meyer-Clason acabaram por adaptar a linguagem dos escritores traduzidos, a fim de não causar dificuldades aos leitores com certas expressões da linguagem brasileira com a inserção de notas de tradução.

Apesar de alguns escritores presentes nas duas antologias pertencerem ao cânone literário brasileiro, inclusive alguns traduzidos anteriormente, a maioria é composta de autores menos conhecidos do público e do mercado editorial estrangeiro. Com isso, a domesticação tornou-se a alternativa viável do

ponto de vista editorial para, segundo Britto, evitar que o leitor abandonasse a leitura ao tomar contato com referências biográficas específicas de cada autor. (BRITTO, 2012, p.64).

Além da questão do ritmo da prosa apontada por César (2016); da necessidade de atentarmos para a questão da refração do discurso narrativo no percurso das traduções dos romances de ficção modernos apontada por Galindo (2015); das estratégias dos tradutores de acordo com os pressupostos teóricos apontados por Britto (2012), percebemos que o projeto tradutório editorial da revista do Québec privilegiou a trama ou temática do conto em detrimento da percepção da consciência rítmica, bem como, neutralizou a linguagem do contista do ponto de vista de suas marcas de oralidade. Além disso, é necessário considerarmos o equilíbrio da percepção coloquial para que as traduções atinjam os objetivos observados por Britto, ou seja, objetivem um “efeito de literaridade”. (2012, p.50)

Britto (2012) argumenta que “[...] a operação de tradução consiste precisamente em transformar o estrangeiro – o estranho – no conhecido, transportando-o de um idioma alheio para o do leitor” (2012, p.69). Reitera ainda que não há um percurso único ao qual os tradutores seguem e que a tendência atual seriam traduções mais estrangeirizadoras, devido dentre outros motivos, às leis de proteção das obras nas quais os tradutores devem procurar seguir a versão dos escritores. No entanto um dos pontos de apoio nos quais os tradutores de ficção precisam orientar-se é que a tradução deve ser pautada, na extensão do pensamento de Henri Meschonnic, no que se refere à linguagem daquilo que é *marcado* pelo também *marcado*:

[...] toda vez que o autor do original utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – é o que estamos chamando de “marcado” –, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais, nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte. (BRITTO, 2012, p.69)

O elemento *marcado* é para nós, acima de tudo, a presença das marcas de oralidade que se articulam nos contos de João Antônio, nas quais os

tradutores deveriam se pautar, na mesma linha de argumentação observada por Galindo (2015), sobre a refração do discurso narrativo.

Esclarecemos que nosso intuito não foi apontar perdas ou ganhos nas traduções dos contos, mas afirmar que nenhum projeto tradutório está isento das escolhas dos tradutores em função da bagagem cultural, intelectual ou linguística; do mercado editorial; bem como do público ao qual as versões são direcionadas. Assim, tratamos sobretudo de demonstrar a necessidade de um equilíbrio entre as escolhas e estratégias dos tradutores, visto que a tradução, mesmo sendo um texto novo, carrega antes a originalidade de seus autores, e como argumentam alguns dos teóricos, as versões estrangeiras devem tornar possível o *efeito de literariedade* aos seus leitores, para que estes possam ter o contato com o universo da narrativa proporcionado também na leitura do original, sendo preservados nas obras seus *traços de originalidade*.

### 3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Com a projeção das traduções dos contos de João Antônio podemos inferir algumas perspectivas do escritor sobre essa produção no campo literário e tradutório. Percebemos que ele tinha dimensão da amplitude que sua obra alcançaria, no entanto as publicações acabaram expondo dificuldades extra literárias ao contista, talvez maiores do que as encontradas na tradução de sua linguagem, como por exemplo, a aceitação do gênero conto no mercado editorial estrangeiro; valorização da obra do escritor tanto no Brasil quanto no exterior; remuneração pelas edições traduzidas; entre outras.

As versões traduzidas apontam de modo positivo para a articulação do escritor como um dos divulgadores de nossa crítica e literatura brasileira; pelo estabelecimento de um novo imaginário estrangeiro pela crítica e público leitor desses contos; pela mudança da visão exótica anteriormente consolidada no meio tradutório e pelas escolhas dos editores e tradutores com a inserção de novos autores a partir do período aqui estudado.<sup>34</sup>

Acrescentamos ainda o interesse de outros tradutores pela obra do contista e algumas tentativas em publicar o escritor, como os do agente literário norte americano Tomas Colchie e da tradutora francesa Alice Raillard. Por meio da troca de cartas do escritor com Raillard e de uma carta enviada a Jorge Amado, percebemos a insistência do contista em ser publicado na França, porém sem sucesso. Neste caso, depreendemos que na época das traduções dos contos de João Antônio, uma das exigências do mercado editorial, de certo modo velada, era a composição de romance de ficção por parte dos escritores, exigência também mencionada em uma das cartas da tradutora polonesa Janina Klawe e em uma entrevista com Tomas Colchie.

Apesar de Colchie ter articulado com o escritor possibilidades de tradução, estas acabaram não se realizando talvez por dois motivos. O primeiro,

---

<sup>34</sup> Em um artigo do professor Marcel Vejmelka, da Universidade de Mainz – Alemanha intitulado: *A Tradução Literária Brasileira na Alemanha: Continuidades e Descontinuidades* (2019) há a menção da publicação de algumas antologias após a Feira do Livro de Frankfurt 2013, onde o Brasil foi o tema central. Dentre as antologias apontadas por Vejmelka, em duas delas figuram narrativas de João Antônio.

esbarrou em questões relativas ao mercado editorial, conforme declara o agente em uma entrevista cedida ao jornal O Globo de 1982: “se João Antônio escrevesse romance... já estaria aqui com o maior sucesso. Contos são difíceis de aceitar”<sup>35</sup>. O segundo, de ordem pessoal, seria a necessidade de um novo vínculo contratual com um agente literário, o que poderia restringir suas publicações para outros editores, a exemplo do agenciamento do contista com Carmen Balcells e o repentino rompimento do contrato por parte de João Antônio. A realização de projetos tradutórios por parte de Colchie pode não ter ocorrido (e de fato, não ocorreu), pois o escritor seria forçado a ‘*prostituir-se*’ literariamente, ou seja, produzir literatura ‘*a toque de caixa*’ devido a obrigação de cumprir as exigências de um novo contrato.<sup>36</sup>

A busca do escritor pelo reconhecimento de sua obra no meio literário estrangeiro com versões traduzidas dos seus contos, estabelecida também junto a uma teia de contatos com tradutores e agentes literários estrangeiros, pode ser vista na perspectiva apontada no artigo de Vaniucha de Moraes (2017). A pesquisadora argumenta como se construiu a imagem do escritor em três principais frentes, no seio familiar; no seio profissional; e por meio do arquivo pessoal *post mortem*. Consideramos também as traduções dos contos do escritor e seus desdobramentos como uma vertente que incluiríamos no seio profissional.

Inferimos também que João Antônio buscava por meio das traduções um maior reconhecimento de sua obra no exterior, bem como um maior retorno financeiro pelas edições de seus contos, argumentando, dentre outras questões, sobre a carência de formação de públicos leitores, a falta de divulgação de autores e obras pelas editoras, quantidade inferior de edições, bem como a baixa remuneração pela venda de livros no Brasil. Um ponto importante que o contista sempre frisou ao longo de sua carreira literária foi a necessidade do reconhecimento da profissão de escritor no Brasil, como meio dele e de outros escritores protegerem-se das exigências contratuais dos mercados editoriais,

---

<sup>35</sup> O Globo, 23 de abril de 1982; p.35.

<sup>36</sup> Em carta datada de 13 de novembro de 1980, a representante da agência literária espanhola relata o inesperado rompimento de contrato do escritor com a agência e procura esclarecer algumas cláusulas editoriais na qual o escritor demonstrava não concordar.

que acabavam segundo o contista, ficando com a maior parte dos lucros das edições. Logo as traduções de seus contos poderiam respaldar não só as reivindicações do escritor, como também aumentar a quantidade de escritores contemporâneos traduzidos e dar mais visibilidade à literatura brasileira no exterior, seja por meio de publicações individuais, seja por meio de antologias.

Não distante destas reivindicações, registramos sobre o contista uma breve consideração da pesquisadora alemã Ellen Spielmann. Em seu artigo intitulado “João Antônio em Berlin”, publicado na *Revista Remate de Males*, de 1999, posiciona a literatura do escritor, ao lado de outros escritores como, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Callado, Rubem Fonseca, na qualidade de “criadores de subgêneros anti-utopia, romance etnográfico e policial?” (SPIELMANN, 1999, p.72).

Quanto à interrogação na citação de Spielmann, podemos concluir que a literatura de João Antônio no exterior aponta sim para o surgimento de novos elementos que desmistificam o exotismo de publicações anteriores, abrindo espaço para o surgimento de novos aspectos evidenciados pela crítica estrangeira, não só no conjunto da obra do contista, mas também no conjunto da obra de outros escritores do mesmo período, além disso pode demonstrar que os elementos analisados neste estudo configuraram-se como válidos para o surgimento de novas publicações de literatura brasileira contemporânea traduzida.

#### 4 - REFERÊNCIAS

##### Sobre João Antônio:

ANTÔNIO, J. Aniž Požádáš Statku Jeho. (Paulinho Perna Torta). *In*: LIDMILOVÁ, P. (trad./org.) **Revista Světová Literatura**. Odeon: Praga, Tchechoslováquia, 1967. p. 132-151.

ANTÔNIO, J. Busca. **Cronicas de America**. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965. p. 35-43.

ANTÔNIO, J. Der große Kleine mit der kleinen Kiste. (Meninão do Caixote) *In*: MEYER-CLASON, C. (org.). **Die Reiher und andere brasilianische Erzähler** (As Garças e outros contos brasileiros). Bad Herrenalb - Alemanha: Horst und Erdmann Verlag, 1967. p. 359-376.

ANTÔNIO, J. Die eiserne Jungfrauen des Footing. (As Virgens Blindadas do Footing). *In*: SCHWEDER-SCHREINER, K. (org.) **Der Lauf der Sonne in den gemäßigten Zonen: Erzählungen aus dem brasilianischem Alltag** (O Curso do Sol nas Zonas Temperadas: Contos do Cotidiano Brasileiro). Berlin, Alemanha: Edition Diá, 1991. p. 47-55.

ANTÔNIO, J. "Eguns" / João António. *In*: Revista Colóquio/Letras. Ficção, n.º 76, Nov. 1983, p. 44-48.

ANTÔNIO, J. Irrenhaus (Casa de Loucos). *In*: SCHREINER, K-M (org.) **Zitronengrass: Neue brasilianische Erzähler** (Capim Limão: Novos Contistas Brasileiros). Kiepenheuer & Witsch: Köln, Deutschland - Alemanha; 1982. p. 154-165.

ANTÔNIO, J. Le Garçon à la caisse. (Meninão do Caixote). *In*: JONASSAINT, J.; MÉNDEZ, J. G; AGUIAR, F. (org.) **Dérives. Nouvelles Brésiliennes**; n. 37/38/39. Montréal, Québec; 1983. p. 133-154.

ANTÔNIO, J. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ANTÔNIO, J. Marie die Asphalt Schwalbe. **Betonblumen**. Frankfurt am Main: Fischer, 1992. p. 87-91.

ANTÔNIO, J. **Meninão do Caixote**; ilustrações de Juan José Balzi. São Paulo: Atual, 1991, 4ª ed. p. 55-80.

ANTÔNIO, J. Meninão do Caixote. **Patuléia: Gentes da Rua**. São Paulo: Ática, 2001. p. 26-43.

ANTÔNIO, J. **Paprika, Perus e Hezoun**. (Malagueta, Perus e Bacanaço). Tradução de Marie Adamková. Odeon: Praga, Tchechoslováquia, 1981. p. 271-320.

ANTÔNIO, J. Verfijning van de kunst van het dopjes trappen (Afinação da Arte de Chutar Tampinhas) *In*: PLOEGMAKERS, R. (trad.) **Revista Maatstaf**. Nº 33, Utrecht – Holanda, 1985. Disponível em: [https://dbnl.org/tekst/ maa003198501\\_01/ maa003198501\\_01\\_0031.php#085](https://dbnl.org/tekst/maa003198501_01/maa003198501_01_0031.php#085)  
Acesso em: 10 abr. 2020.

CONY, Carlos Heitor et al. **Os Dez Mandamentos**; Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2001.

ENGLER, E. (org). **Erkundungen**. 38 brasilianische Erzähler. Berlin - Alemanha, Volk und Welt, 1988.

### Referências Gerais:

ABREU, W. C. A Viagem de João Antonio a Cuba: cartas e papéis de arquivo. Brasil/Brazil. **Revista de Literatura Brasileira / A Journal of Brazilian**. v. 29, n. 54. Porto Alegre: UFRGS. 2016.

ABREU, W. C. **Cinzências da literatura : João Antônio com Nietzsche**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

AGUIAR, F. W. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. **Remate de Males**; n. 19; p.105-120: Campinas, 1999.

AZEVEDO FILHO, C. A. F. **Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio**. Tese (Doutorado em Letras), FCL As – Unesp: Assis - SP, 2008.

BEDATE, P. G. João Antônio y la picaresca paulista. **Cuadernos Hispanoamericanos**, n 181, Madrid, 1965. p. 177-180.

BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRIESEMEISTER, D; FELDMANN, H; SANTIAGO, S. (org.) **Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964 -1984)** (Literatura Brasileira no Período da Ditadura Militar – 1964 -1984). Frankfurt am Main - Alemanha: Vervuert, 1992. (Bibliotheca Ibero-Americana; Bd. 47).

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CABELLO, Ana Rosa Gomes. **Processo de formação da gíria brasileira**. São Paulo: Alfa, 1991. v. 35.

CANDIDO, A. O papel do Brasil na nova narrativa. **Workshop The Rise of the New Latin American Narrative, 1950-1975**. (Workshop: O Surgimento da Nova



Narrativa Latino-Americana). Latin American Program of the Woodrow Wilson Center for Scholars, 1979 (Programa Latino Americano para Acadêmicos do Centro Woodrow Wilson, 1975). Washington D. C.: 18 a 20 de outubro de 1979.

CESAR, A. C. **Crítica e tradução**. Campinas/SP: Cia. das Letras, 2016.

DIAZ, J. L. Qual genética para as correspondências? Trad. Cláudio Hiro In: **Manuscritica XV**. São Paulo: Humanitas, 2007.

DICIONÁRIO DE ALEMÃO PORTUGUÊS. Porto: Porto Editora; 1999.

DICIONÁRIO MODERNO DE FRANCÊS-PORTUGUÊS. Porto: Porto Editora; 2012.

GALINDO, C. W. Tradução & Ficção. In: AMORIM, L. M., RODRIGUES, C. C., and STUPIELLO, É., (orgs.) **Tradução & Perspectivas Teóricas e Práticas**. [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 99-122. *E-book*. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-06.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2020.

GÖTZ, D; HAENSCH, G; WELLMANN, H. (Orgs). **Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache**. Berlin/Munique – Alemanha: Langenscheidt, 2003.

GRAWOVA, S. Traduzindo a literatura brasileira para o tcheco: entrevista com Pavla Lidmilová. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 43, 1 set. São Paulo: IEB-USP. 2006.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil: sua história**. Trad. Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira; Geraldo Gerson de Souza. 2.ed; São Paulo: Edusp, 2005.

KLAWE, J. Z. A Literatura Brasileira na Polônia. Itinerários: **Revista de Estudos Linguísticos, Literários, Históricos y Antropológicos**; n. 2, Varsóvia – Polônia: Universidade de Varsóvia, 1999; p. 39-48.

KÜPPER, K.; MERTIN, R. G. **Bibliographie der brasilianischen Literatur: Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung**; Frankfurt am Main: Teo Ferrer de Mesquita, 1994.

LEITE, L. C. M.; DIMAS, A.; ZILLY, B. **Brasil, país do passado?** Edusp: São Paulo - SP, 2000.

LACERDA, R.; AGUIAR, J. A. **João Antônio: uma biografia literária**. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

MORAES, M. A. Epistolografia e Crítica Genética. **Revista Ciência e Cultura**. Campinas/SP: março 2007, v.59, n.1, p.30-32. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a15v59n1.pdf> - Acesso em: 20 jun. 2020.

MORAES, V. A Construção do Escritor João Antônio. **Estudos Históricos**. (Rio de Janeiro); v. 30, n. 62, p. 681-700, dez. 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-21862017000300681&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862017000300681&lng=pt&nrm=iso) - Acesso em 05 dez. 2020.

NAREAU, M. La revue *Dérives* et le Brésil. Modifier l'identité continentale du Québec. (A revista *Dérives* e o Brasil. Modificar a identidade continental do Québec). **Revista: Globe**, nº. 14(2), p.165-184. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/globe/2011-v14-n2globe064/1008787ar> - Acesso em: 20 jun. 2020.

PAIXÃO, F. João Antônio: cartas de desabafo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: Universidade de São Paulo. n. 51, p. 157-180; março/2010.

PASSOS, M. H. P. **Da crítica genética à tradução literária**. Vinhedo/SP: Horizonte, 2011.

PEREIRA, J. C. A poesia de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Tese (Doutorado em Letras). Assis/SP: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2006.

PINO, C. A. Apresentação: Gênese da Gênese. **Revista Ciência e Cultura**. Campinas/SP; Mar. 2007, v.59, n.1, p.24-27. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a13v59n1.pdf> – Acesso em: 20 jun. 2020.

PINO, C. A. ZULAR, R.; **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PLOEGMAKERS, R. Frescuras do Coração. (A melancolia nos contos do submundo de João Antônio). **Suplemento Literário Minas Gerais**. 11/05/1985, n. 971. p. 8-9.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Academia Brasileira de Letras; Editora UFMG; Nova Fronteira, 2003.

ROSENFELD, A. Reflexões do Romance Moderno. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANT'ANNA, A. R. de; et al. **Brasilianische Literatur. Einzigartig und Umfassend**. Brazilian Literature. Singular and Plural (Literatura Brasileira. Singular e Plural). São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

SILVA, M. S. **Paixão de João Antônio**. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

SILVA, T. M. **Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antonio**. Tese (Doutorado em Letras). Assis/SP: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2009.

SPIELMANN, E. João Antônio em Berlim. **Remate de Males**; nº. 19, p. 71–79, Campinas, SP, 1999.

ZENI, B. G. **Sinuca de malandro: narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio**. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH - USP, São Paulo, 2012.

VEJMEKKA, M. A Tradução da Literatura Brasileira na Alemanha: Continuidades e Descontinuidades. **Santa Barbara Portuguese Studies**, v. 3, p. 1-20, Califórnia – EUA. 2019.

### **Sites:**

Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico – DAAD:  
<http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/gaeste.php> . Acesso em: 09 abr. 2020.

Centro de Documentação e Pesquisa- CEDAP:  
<https://www.assis.unesp.br/#!/pesquisa/cedap/acervo/fundos/> - Acesso em: 13 jun. 2020.

Olga Savary: <http://poesiatraduzida.com.br/olga-savary/>. - Acesso em: 06 jun. 2020.

### **Revistas e Jornais:**

*Jornal da Bahia*, 24 de maio de 1981, p.8.

*O Globo*, 23 de abril de 1982, p.35.

5 - ANEXOS

REVISTA DE CULTURA  
BRASILEÑA

TOMO III

OCTUBRE 1964

NUMERO 19

EDITADA POR EL SERVICIO DE PROPAGANDA Y EXPANSION  
COMERCIAL DE LA EMBAJADA DEL BRASIL EN MADRID

## FRIO (Cuento)

Por JOÃO ANTÔNIO

*El niño sólo tenía diez años. Casi media hora andando. Al principio pensó en un tranvía. Pero se acordó del paquetillo blanco y bien atado que llevaba, rechazó la idea como si estuviese haciendo algo malo. (En los tranvías, a aquellas horas de la noche, ...podrían robárselo sin que se diese cuenta, ¿entonces?... ¿qué iba a decirle a Paraná?)*

*Siguió andando. Paraná le había mandado que no se quedase mirando los escaparates, las casas, las cosas. Como hacía los días corrientes. Iba muy erguido y esforzándose en no pensar en nada ni en mirar mucho a ningún sitio.*

*—¡Mucha vista!—como decía Paraná.*

*Despacio, mucho cuidado con los autos al atravesar la calle. Caminaba por el bordillo de las aceras. De cuando en cuando asomaba un guardia en una esquina. Se le encogía el corazón.*

*En la estación de Sorocabana preguntó la hora a una mujer. Las mujeres siempre andan vagabundeando por allí, por la noche. Por el jardín, por la oscuridad de la Alameda Cleveland. Ella se la dijo, él continuó su camino. Ignoraba la exactitud de sus cálculos pero probablemente faltaba una hora más o menos para llegar. Los tranvías pasaban.*

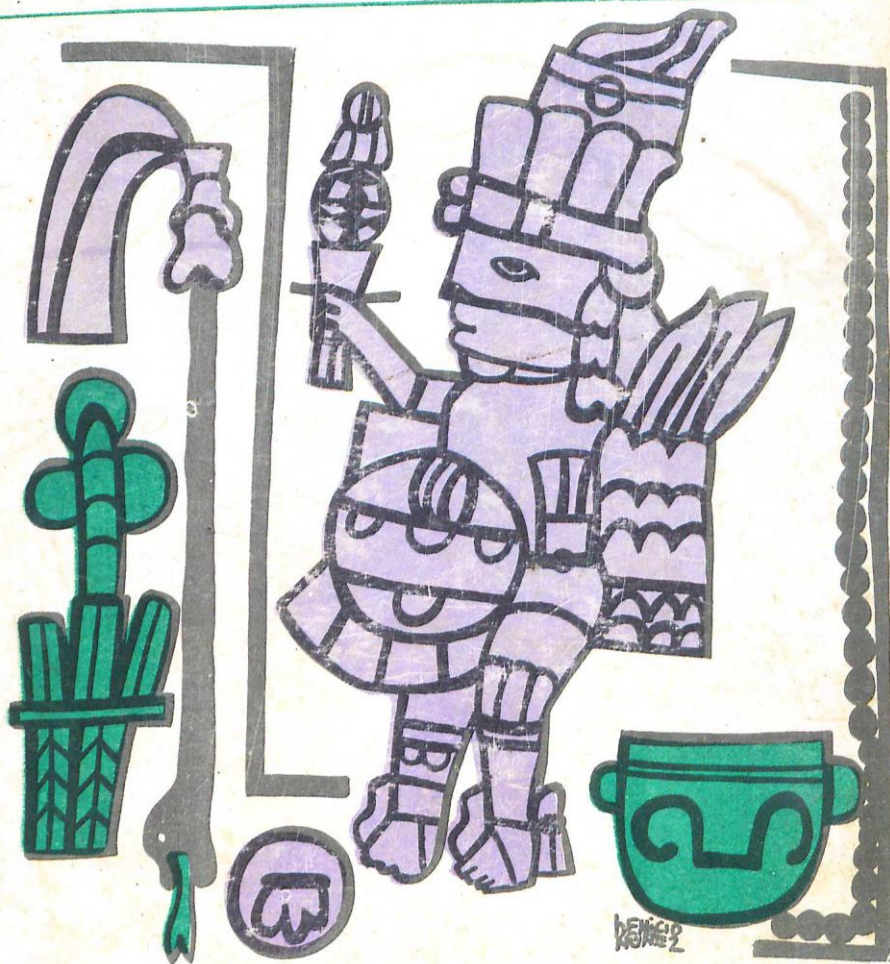
\*

*Paraná había llegado con la lengua fuera. Ni se quitó el sombrero ni nada. El niño dormía. Se llegó a él:*

JORGE ALVAREZ EDITOR

JULIO CORTAZAR  
ERNEST HEMINGWAY  
MIGUEL ANGEL ASTURIAS  
AUGUSTO ROA BASTOS  
MARIO BENEDETTI  
JOAO ANTONIO

# CRONICAS DE AMERICA



BENEDETTI

João Antonio tiene mota fina, 28 años, pelo bien corto, cejas muy tupidas, relámpagos de sonrisa, ritmo, éxito. Es el escritor paulistano más celebrado. Brasil comenta sus relatos de atorrantes, de jugadores de snoocker, de vagos, de solitarios. Su prosa corre, serpentea, encanta y no se diluye. Este cuento es anticipo del libro que Alvarez editará durante este año. Sirve para anticiparnos la prosa llena de jugo y de melancolía que es típica de Antonio, hombre de São Paulo, de la que dice "esta es mi ciudad, a la que mi vida pertenece".

Con su libro *Historia de Malagueta, Perus y Bacanao*, obtuvo el codiciado Premio Fabio Prado en el año 1961.

TAPA: BENICIO NÚÑEZ  
© 1965 - JORGE ÁLVAREZ EDITOR  
Talcahuano 485 - Buenos Aires  
Hecho el Depósito de Ley  
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina



BUSCA

JOÃO ANTONIO

35

—¡Vicente, mirá la gallina en la calle!

Abrí el portón y mandé la gallina adentro. Mamá tenía el delantal mojado de la pileta. Un balde pesaba en el brazo carnudo.

—Dejá que te lo llevo.

Lo vacié y me quedé mirando el agua en el cemento. Aquello estaba pidiendo una barrida fuerte. Comienzos de moho en las paredes. Suciedad. Cuando volviese le daría una pasada a la pileta. Las manchas verdes desaparecerían.

—¿Ya vas a salir? Esperá que baje un poco el sol.

¡Qué sol ni qué nada!. . . Quería salir. Un domingo tan aburrido. Después de almorzar las cosas quedan paradas, sin gracia. Mamá no precisa lavar ropa los domingos. Se lo digo. Es al divino botón. Ella ni contesta, los ojos en el suelo. Su boca me echa una sonrisa, como si la estuviese elogiando.

Andando. Un aire caliente me golpea en la cara. Daniel me había invitado a ver fútbol por T.V. Estaba también Lidia. . . ¿Por qué esa chiquilina se metió conmigo? Vive de miraditas, sonrisas, invitaciones para fiestas. Menuda, graciosa. Mamá y ella se dan mucho. Siempre con sus costuras y arreglos domésticos. Yo no la quiero y se acabó.

—Ella es macanuda, Vicente.

Los amigos comentan.

Crucé el puente. Tenía cambio en el bolsillo, me

la oficina. ¡Idiotas! La práctica que tengo, la tendrían ellos también si quisieran. Pero se quedan en amabilidades falsas, favores bobos —“tenga la bondad”, “Vicente, sólo usted puede hacerlo”. Murmuré entre dientes:

—Pueden irse a plantar batatas...

Juzgué necesario recomenzar los paseos a Santos y Campinas... Yo y mamá. Tal vez así las semanas empezasen mejor, menos largas. No teniendo ya el lunes el cansancio de los miércoles...

Ahora el sol estaba completamente bajo. Una luna en potencia, allá encima, ganaba tonos. Parecía una bola ocre. Enorme, linda. Mis ojos divisaban en el fondo todo el Jaraguá, mancha grande, medio negra, medio azul... Era la hora en que las cosas comenzaban a buscar un color para la noche.

Me acordé que tenía que pasar una escoba por la pileta.

*Traducción de Víctor Taphanel*

Apenas algunos rasgos, algunas claves de nuestro continente-misterio, tan contemporáneas unas como tradicionales otras. Paraguay y Guatemala a través de dos voces que mezclan el realismo con la fantasía creadora.

La vieja y la reciente Cuba a través de un norteamericano maestro de su prosa y de un consagrado cuentista argentino. El Uruguay y el Brasil completan esta primera selección a través del testigo

montevideano más expresivo y de un inédito en castellano que promete admiración a breve plazo. Roa Bastos, Asturias, Hemingway, Cortázar, Benedetti, Joao Antonio, son los adelantados de estas CRONICAS DE AMERICA que más que abarcar una dimensión geográfica o cultural, señalan un comienzo de reencuentro por encima de las patrias chicas que nos atomizan.

Die Reiher  
und  
andere brasilianische  
Erzählungen



# DIE REIHER

*und andere  
brasilianische Erzählungen*

*Auswahl und Übersetzung  
Curt Meyer-Clason*

HORST ERDMANN VERLAG

Buchreihe GEISTIGE BEGEGNUNG  
des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart  
BAND XVIII

Alle Rechte vorbehalten

© 1967 Horst Erdmann Verlag für Internationalen Kulturaustausch,  
Herrenalb/Schwarzwald · Einband und Umschlag:  
S. Schardin, M. Salemke, Karlsruhe  
Gesamtherstellung: Druckhaus Erich Pabel, Rastatt/Baden

*João Antônio*

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

Ich war Vitorinos Ende. Ohne den großen Kleinen mit der kleinen Kiste kam Vitorino nicht aus.

Ein alter Könnner, wenn der mal nachläßt, wird über Nacht lahm. Er zauderte bei den Stößen, er hatte eine Pechsträhne nach der anderen, er begann auf Pferde zu setzen. Aber auch dabei hatte er kein Glück, er verlor nur, sackte immer mehr ab und verfiel. Auch mit Rauschgift versuchte er es, aber das Kraut kostete Gefängnis. So kam er ins Kittchen, kam wieder frei, kam von neuem hinein . . .

Und so kreiste der hagere Körper Vitorinos durch ganz São Paulo und verschwand auf Nimmerwiedersehen. Endete wie so viele andere und schob Kohldampf auf den Bänken der Spiel-salons und Butiken.

In der leeren, stummen, nassen Straße nur Regen ohne Ende; kein Ball, kein Spiel, kein Duda, kein gar nichts.

Als Papa in seinem GMC abfuhr, drückte ich meine Nase gegen die Fensterscheibe und dachte an die guten Dinge von Vila Mariana. Der guten Dinge in Vila Mariana waren viele. Karren mit Eisenrädern (Rollwagen, wie wir sie nannten), jeden Nachmittag Keilereien, Papa nahm mich im Lastwagen mit . . . Ich und Duda gingen jeden Nachmittag in der Eisenbahnlagune schwimmen. Alle Tage, ich und Duda.

Zu Hause bezogen wir Prügel, unsere Mütter waren nicht von Pappe, immer gab es Krach mit Mutter. Das Hemd halb naß, das Haar kam verdreht heim, das war schlecht zu vertuschen, zum Schluß setzte es Senge. Senge und nochmals Senge, aber es lohnte. Verflixt noch eins! Wir zogen unser Zeug aus, bis auf die Haut, erkletterten die steile Böschung, und mit «Titschbum» – hinein ins Wasser, ah! Hier glitt man hinein, dort kam man wieder hoch, vier, fünf Meter weiter. Fein, das tiefe, lange Tauchen.



## JOÃO ANTONIO

Dann, wenn Papa mit seinem Lastwagen unterwegs war, im Stadtteil Lapa, eine Straße ohne Gesicht, im leeren Haus nur Mutters Füße, die an der Nähmaschine traten bis tief in die Nacht. Und die neue Lehrerin der Volksschule in Lapa? Ließ einen in Ruhe büffeln und steckte die Nase in ein Buch auf dem Tisch. Da ich nichts wußte, verstrich die Zeit stumm, sie hob die Augen vom Buch, sagte «Setzen!». Ich seufzte erleichtert.

Ja. Aber damit war die Sache nicht zu Ende. Beim Abgang, im fünften Jahr, gab sie mir einen Zettel, ich sollte ihn Mutter abgeben.

«Bring ihn unterschrieben zurück.»

Schlimme Dinge auf dem Zettel, Schläge zu Hause.

Wäre Duda bei mir gewesen, ich hätte keine Dummheiten gemacht und nicht in den Regen gestarrt. Wir hätten uns ein paar Knöpfe besorgt, man hätte den Teppich in der Stube weggezogen, ich hätte die Hindernisse aufgestellt. Duda, mein Vetter, der war mein Mann. Der war imstande und spielte dreißig Partien, verlor dreißigmal, und es gab keine Anstände. Keine Wut und nichts. Kratzte sich nur am Kopf, sagte «auf ein neues», man verstand sich und spielte weiter. Mitunter lächelte er sogar.

«Bist ja schwer in Form.»

Aber nun fiel der Regen, und die Knöpfe lagen verwahrt in der Kommodenschublade und erinnerten nur daran, daß Duda in Vila Mariana geblieben war. Jetzt, in Lapa, war alles so blöd; was war in Lapa schon los? Und noch in einer Straße wie dieser, Straße aus Lehm, schmal und immer leer. Es gab auch eine Lehrerin, die in ihrem Buch las und mich blöde vor der Tafel stehenließ. Dann . . . der Zettel und die Senge. Ja. Ein Zettel für meine Mutter, damit sie mich schlägt, Strafe, Schläge, Schläge. Und Papa unterwegs mit seinem Lastwagen, und wenn er unterwegs war, blieb er zwei, drei Monate weg.

Das war ein Lastwagen, was für ein Lastwagen! Ein neuer «General Motors Corporation», riesig, blau, der dröhnte vielleicht. Und die Karosserie war ein Tank, um Öl zu transportieren. Es war kein gewöhnlicher Lastwagen. Es war ein Tankwagen und dazu ein GMC. Ich wußte Bescheid — er fuhr Öl

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

nach Patos im Staate Paraíba. Noch was — Paraíba, Hauptstadt João Pessoa, sagte Papa immer.

Papas Art gefiel Mutter nicht, die Art eines, der Zeit hat, der losfährt und fortbleibt, so lange wie's ihm gefällt. Sie mochte es auch nicht, daß er mir jeden Gefallen tat, denn das tat er wirklich. Man brauchte ihn bloß darum zu bitten. Papa lebte von Witzen und Neckereien, wenn er zu Hause war, und ich half ihm dabei, Mama zu necken, und das machte ihm einen Heiden Spaß. Mama hielt den Kopf hin, hielt ihn hin, ruhig wie sie war. Aber dann platzte sie doch, verlor die Geduld, das kleine, gedrungene Geschöpf, das sie war, und kreischte: «Schafsköpfe seid ihr! Möchte wissen, was ihr eigentlich zu Hause wollt!»

Papa wandte sich ab, fand es urkomisch. Und wir beide grinnten.

«Na, was denn! Wir passen auf Madame auf.»

Ich fand das so lustig und nahm mir unerlaubte Freiheiten heraus.

«Sehr richtig.»

Und schon flog der Pantoffel. Ich bekam eine Tracht Prügel, und Papa machte eine ernste Miene und verließ das Haus. Er wollte nach dem Lastwagen sehen, wollte dann ein Bier in der Bar kippen, einen Schwatz halten, irgend etwas tun. An jenem Tag sprach er kein Wort mehr, nicht mit ihr und auch nicht mit mir.

In Vila Mariana hatte ich einmal aus dem Mund einer Nachbarin gehört, Mama sei eben ein bißchen alt für ihn und nicht gerade eine Schönheit.

Gut. Worauf es ankam, war, daß Papa einen GMC hatte, einen Tankwagen GMC, und daß er eine Ledermütze aufsetzte, sich hinters Steuer klemmte und losfuhr auf die Landstraßen und den Motor heulen ließ, wie nur er es konnte.

Aber jetzt in Lapa gab's keinen Duda mehr, es gab Regen in der häßlichen Straße, und Papa war fort. Dort in der Stadt Patos, weit weg von São Paulo... Weit fort in einem kleinen Punkt, dicht in der Ecke, wo die Landkarte zu Ende war.

«Los, Junge, hol mir Milch.»

## JOÃO ANTÔNIO

Ihre Füße hielten an auf dem Trittbrett, mein Finger hielt an auf seinem Spaziergang über die Landkarte, während ich, die Beine in die Luft gestreckt, bäuchlings auf dem Boden lag und an einen GMC-Tankwagen dachte und an die Ledermütze meines Vaters. Ich stand auf und wischte mir den Staub von der Hose. Faul in den Gliedern.

«Aber es regnet doch . . .»

Und schon gab es eine Abfuhr. Mutter war so nervös mit mir, warum immer so nervös? Wenn Papa nicht da war, waren Mamas Nerven auf dem Siedepunkt. Und dabei war sie gut ohne ihre Nerven . . . Wären die nicht gewesen, ich hätte gar nicht so verdattert zu sein brauchen, ängstlich bemüht, sie nicht noch mehr zu reizen, meine Worte vorsichtig zu wählen, zartfühlend, tastend. Ich wurde ganz tölpelhaft wie damals, als ich die kristallene Obstschale im Eßzimmer säubern sollte, diese Angst, etwas falsch zu machen, etwas, was ganz war, zu zerbrechen, denn sobald auch nur ein Stückchen an der Schale fehlen würde, hätte sie keinen Wert mehr.

Ich nahm die Literflasche und ging hinaus.

Auf der Straße spielte ich, spielte mit dem Straßenschmutz. Der Tennisball traf ins Wasser, traf in den Schmutz, traf ins Wasser, traf in den Schmutz, traf ins Wasser, traf in den Schmutz, traf . . .

«Einen Liter Milch, bitte.»

Die Dona sagte, sie habe keine Milch. Ein dummes Grinsen kam mir auf die Lippen, weil Papa bei solchen Gelegenheiten immer sagte: «Und Rolltabak haben Sie auch nicht?»

Da gab es nur eines – es in der Bar Paulistinha, wo ich nie gewesen war, zu versuchen. Als ich eintrat, wurde der Rieselregen stärker, Donner, Donner, blitzschnelles Goldgezack oben am Himmel. Der Himmel sah aus wie eine gespaltene Schale. Und Regen, den schickte Gott.

«Na, so was!»

Ich saß in der Bar Paulistinha fest. Draußen fegte der Wind. Wind, der über den Boden fegt, über Türen, über alles. Er rüttelte an den Schildern der Omnibushaltestelle, riß Röcke hoch,

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

Papier, ein Mann wurde hutlos. Leute kamen in die Bar gerannt.

«Herein, herein!»

Der Barbesitzer, die eiserne Rolltür in der Hand, hieß die Fußgänger eintreten. Dann ließ er den Laden herunter, die Bar war voll, die Beleuchtungskörper flammten auf, Tassen klapperten, heißer Kaffee, Zigaretten, Gerede über den Regen.

Im «Paulistinha» gab es einen «Snooker-Tisch», ich sah das Spiel zum erstenmal. Ich bat um ein Eckplätzchen auf der Bank, die um den Tisch lief, stellte meine Milchflasche zwischen die Beine.

«Darf ich ein bißchen zuschauen?»

Ein häßlicher Mensch, sehr bleich, vielleicht gelblich, vielleicht auch weißlich, ich konnte es nicht erkennen, ein Mann mit einem Hut auf dem Kopf und umschatteten Augen, die Augen saßen ihm tief im Gesicht, mit dünnen, sehr dünnen Armen, kam zu mir in meine Ecke und lachte mir ins Gesicht.

«Aber klar, großer Kleiner!»

Ich wurde befangen. Mir, einem Straßenjungen, der an Prügel gewöhnt war, an leises und lautes Schimpfen, kam seine Liebenswürdigkeit übertrieben vor.

Der Mann mit seinen umschatteten Augen war ein häßliches Subjekt, und was für ein häßliches Subjekt! Mit seinem Aussehen eines Mannes, der die Beine übereinanderschlägt, mit seiner verschmierten Hose, seinem glattrasierten Bart, dafür einen neuen Hut auf dem Kopf, klein, elegant, mager wie ein Strich. Magerkeit im ausgehöhlten Gesicht, in der gelblichen Haut, in den spillerig dünnen Armen. So dünn, daß sie wie meine ausahen, die doch einem Kind gehörten. Mager sogar um die Knie herum, die meine Augen unter seiner abgetragenen Hose errieten.

Seine Augen liefen hinter den Kugeln auf dem Billardtisch hin und her, auf dem trockene Geräusche gegeneinanderschlugen und Farben sich vervielfältigten, sich trafen und trennten auf Vereinbarung. Der Kopf des Mannes kam und ging. Von Zeit zu Zeit wanderte seine Hand ans Kinn, blieb hängen. Dann, je

## JOÃO ANTÔNIO

nach dem Spiel, ein Schimpfwort auf den Lippen oder ein Lob in den dünnen Fingern, die länger wurden und stiegen.

«Gib ihm Zunder, mein Junge!»

Die Hand stieg, der Zeigefinger knallte gegen den Mittelfinger, und der Knall blieb in der Luft hängen.

Die ungewohnte Redeweise, die machte Eindruck, wie ich nie etwas erlebt hatte. Die stach mich. Ich war wie angefaßt von dem Mann mit den umschatteten Augen. Angefaßt, gefesselt. Was machten die mageren, häßlichen Finger?

«Gib ihm Zunder, Junge!»

Als das Spiel zu Ende war, kochte der Mann, daß es einem angst und bange wurde. Tippte mit dem Finger an den Hutrand und stand auf.

«Mit diesem Spiel mache ich Schluß!»

Ich begriff nicht — hier wurde um Geld gespielt. Gut. Und warum gab er das Geld, wenn er nicht gespielt hatte?

«He, Vitorino, willst du einen Kaffee?»

Ein anderer war's, der ihn in der gleichen Redeweise anrief.

Vitorino. Für mich paßte der Name haargenau zu dem Mann. Zwei nie gesehene, hochoriginelle Dinge. Der Mann mit den umschatteten Augen lächelte freimütig. Sein Unmut in seinen rauchgeschwärzten Zähnen war verschwunden. Der Mann mit seiner Redeweise lächelte und ging auf den Freund zu, der ihn von der Theke aus rief. Sagte im Scherzton:

«Prophet!»

Ein altes Gebäude in Unter-Lapa, verkommen, farblos, dicht an der Straßenbahnlinie. Im Eingang standen Bummelanten, die gewöhnlich vom Lottospiel sprachen, vom Fußball, von Beinen, die vorbeigingen. Ein Puffreisverkäufer, ein Zeitungsaus-träger, Bahnhofsgelichter. Der Eingang war der einer Bar, so wie sie alle aussehen. Dahinter die Theke, die Wandborde mit Obst, die Vorhänge. Hinter den Vorhängen Höllenschlund oder Amboß, Wiese, Feld, Salon . . . Das war die Paulistinha-Bar.

Nachmittags und sonntags saß ich in meinem Winkel auf der Bank und sah beim Snooker zu. Dort stillzusitzen in meinem Winkel, das war gut!

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

Billige Partien und teure Partien. Es gab Unvorhergesehenes, Zittern und kalten Schweiß. Stilles Lächeln, trockene Männer, gelbliche Hühnerhäse, tiefe Augen in ausgezehrten Gesichtern. Die schliefen nicht und aßen nicht. Und das Geld in den Ballfängern schien auch zu vibrieren wie das Queue, wie die Kreide, wie die Männer, die dabei vibrierten. Gaunereien, Gemeinheiten, auch Betrügereien. Das Spiel reizte zu Wetten.

Vitorino war der Herr der Kugel. Eine Schlange. Vitorinos kumpanhafte oder gereizte Art, sein Hut, seine Stimme, seine Windigkeit, seine Hände, seine kalten, abwägenden Augen. Vitorino, der Trumpf. Mit dem Queue und mit der Gaunerei.

Ich lief aus dem Hause, tat, als ginge ich spielen. Hockte mich in meine Ecke, versuchte zu kapieren. Die Männer scherzten:

«Na, großer Kleiner!»

Ich grinste wie belohnt. Der hatte wenigstens meine Anwesenheit bemerkt. Ein anderer drehte sich nach mir um.

«He, großer Kleiner, bist du da?»

Großer Kleiner, großer Kleiner, mein Name blieb «Großer Kleiner».

Mamas Füße an der Nähmaschine ruhten nicht.

Vitorino eröffnete mir eine neue Welt. Die Billardtische. Das Grün der Tische, auf denen immer und überall die schmerzhaft Weiße rollte, die Kugel, die fällt und bestraft, denn die Strafe folgt zu Pferd.

Für mich, den Straßenjungen, der in seinem Kopf allerhand phantasierte . . .

Eines Tages griff ich nach einem Queue.

Ich spielte, spielte viel, angeleitet von Vitorino, ich spielte wie besessen.

Denn Vitorino war ein As, der beste «Queue» der Lapa und einer der größten Könner von São Paulo. Als wir auf ihn setzten, war Vitorino eine Kanone. Eine Schlange. Und mit mir, einem Kind, das ohne Furcht spielte, weil ich ein Kind war und keine Furcht besaß, hatte er viel Geduld, viel Geschick, Vitorino lehrte alles, er verbarg nichts.

## JOÃO ANTÔNIO

Ich spielte nur in Billardsalons der Vorstadt, wo die Polizei nicht auftauchte, weil ich ein Kind war. Doch mein Ruf machte die Runde, ich bekam Mitspieler meines Alters, die kamen, kamen nach Lapa von weit her, um mich zu sehen. Kamen und waren verblüfft. Und dann wetteten sie hoch. Ruf eines Wunderkindes, eines Cracks, eines Meisterschützen, eines Asses. Wenn ich spielte, liefen die Wetten, wuchsen die Wetten, verdoppelten sich die Wetten rund um den Tisch. Und die Salons füllten sich mit bescheidenen, stillen, neugierigen Gaffern, die Augen auf den Kugeln. Ich war ein Kind, und ich spielte ohne Furcht.

Ich war untersetzt wie Mutter. Daher brauchte ich auch für die langen Stöße einen Untersatz, einen Bock. Und den gab es. Eine leere Kondensmilchkiste, die Vitorino besorgte. Wenn ich höher stand, sah ich den Tisch auf völlig andere Weise, ich bekam Übersicht! Und weil es sich nicht aufspielte, führte mein Spiel irre, verwirrte, machte kirre. Viele hielten nicht viel davon. Auch deshalb brachte es was ein. Und ich entwickelte ein Spiel, das einen Heiligen hätte aus der Fassung bringen können. Das verwegene, scharfe Spiel eines, der 'rangeht, 'rangeht, aber dessen Spiel zu Anfang dennoch nicht sichtbar wird. Erst gegen Ende der Partie, nach der Kugel Drei, wenn dem Gegner keine Chance mehr bleibt, wird es sichtbar. Die gegnerischen Wetten liefen den Bach hinunter.

Weil ich auf einer Kiste stand und weil man mich den «großen Kleinen» nannte . . .

Der große Kleine mit der kleinen Kiste . . . Der Name läuft durch die Snooker-Salons der Unter- und Gaunerwelt, durch Lapa, Vila Ipojuca, durchläuft Vila Leopoldina, gelangt nach Pinheiros, kommt nach Tucuruvi, dringt bis Osasco weiter, mein Name lief und lief. Wo immer ich auftrat, mein Name blieb haften. Ein Kampfhahn, auf den viele setzten, weil ich spielte, Feuer hinterm Frack hatte und Geld einbrachte.

Da ging ich, der große Kleine mit der kleinen Kiste, ein Kampfhahn. Ein Kind, kaum fünfzehn Jahre alt.

Es wuchs, mein Spiel, wuchs mit dem neuen Maß meines Namens.

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

Bekannte «Queues» kamen und wollten mich sehen, kamen von weit her, liebäugelten mit dem Tisch, schwatzten mit mir, schauten stundenlang meinem Spiel zu. Ich wußte, daß sie mich studierten, um nachher wiederzukommen. Sie sollten nur kommen . . . Ich ging richtig wie eine Uhr. Ich verlor nicht die Ruhe, Vitorino nahm mich in die Zange. Man spielte für sich, sollten die Zuschauer sich mopsen. Und mein Spiel war nicht hübsch, es war auch nicht stilschön, denn ich spielte für mich und Vitorino. Die Kiste geschleppt, hierhin — dorthin, zu allen Banden des Tisches.

Mein Leben kochte. Welten und Umwelten des Spielchens. Im Grunde waren sie alle gleich und die Tage dazu. Meine Augen auf den Dingen. Auf dem Tölpel, auf der Schiebung, auf dem alten Hasen — Verrat. Verrat. Mein Gott, wie . . . Warum mußten gewisse Typen unbedingt das Spielchen spielen? Meine Augen wurden traurig, meine Augen genossen. Doch wenn die Begeisterung schwoll, siedete mein Leben. Ich lernte Gauner und Gaunerinnen kennen. Ich verstand mich mit der ganzen Kanaillie. Mit vierzehn, in einem Puff von Unter-Lana, lernte ich meine erste «Mine» kennen. Kleine Mulattin, Hausmädchen, messerscharf. Mein Geschwätz gefiel ihr, wir verstanden uns. Ich erinnere mich gut daran. Donnerstags vier trockene Schläge an der Tür. Zweimal zwei.

Beim Snooker, Vitorino und ich, zwei Potenzen. In den Kreisen des Spielchens bei den Wetten kam eine Redensart in Schwang, ein gewichtiges Wort, das alles sagte und sagte, wer ich war.

«Der Kerl geht 'ran wie der Kleine mit der Kiste!»

Ich schlug mich, kämpfte, stellte mich starken Gegnern. Kämpfte gegen Narciso, gegen Toniquinho, Fastenkönig, Jupp vom Mond, Piauí, Tiririca (sogar mit Tiririca!), Manecão, Taquara, mit den größten «Queues» der Zeit, auf den miesesten Tischen der Vorstadt, kämpfte und gewann. War's meine Sicherheit? Etwas begleitete mich, eine Ruhe, ich weiß es nicht. Die anderen brüllten, quengelten, sangen, ich nicht. Gekettet an die Kugeln, nur an die Kugeln. Ich ging hin und gewann.



## JOÃO ANTÔNIO

Etliche Dinge verärgerten mich.

Ich spielte geheim, versteht sich. Krach zu Hause, Mutters Gejammer. Ich muckte nicht. Trug sogar den Kopf gesenkt.

«Jawohl, Senhora.»

Doch die Lausbuberei ging weiter, ich schlitterte gefährlich dahin, schwänzte Schulstunden, fabrizierte Schweinereien. Die Schule ödete mich an, das war's. Ich konnte keinen Gedanken mehr fassen, starrte nur auf meine Schulkameraden, die Latein und Mathematik büffelten.

«Idiotenbande!»

Hart, dies Leben: ein Junge, der lernt, der jeden Tag nach Hause geht und Papa und Mama hat. Es tat auch nicht gut, der Kleine mit der Kiste zu sein, tagelang an den Tischen des Höllenschlundes klebend, geachtet, gehätschelt, als Wortführer, als Schlange. Und zwar, indem ich die halbe Welt aushielt und selber Sandwiches kaute, denn beim Snooker wird die größte Ausbeutung betrieben, die man sich denken kann. Das Spiel brachte manchem Strolch viel Zaster ein, und zwar als Trinkgeld, als Vergütung, die der Gewinner verteilen muß. Freiwillig verschenkt nach dem Spiel. Denn wer nichts gibt, endet schlimm. Es fällt dem Gelichter leicht, einen draußen zusammenzuhauen.

Vitorino war mein Patron. Patronierte die kostspieligsten Partien, Partien zu fünfhundert Milréis. Zu jener Zeit, fünfhundert Milréis . . . ! Legte das Geld in meine Hand, hieß mich spielen. Schloß die Augen, weil das Spiel meines war. Und das war es.

«Geh auf Nummer Sicher!»

Manchmal war das Spiel ein ernstes Spiel und der Vorteil des Gegners enorm. Und es waren drei Kugeln auf dem Tisch. Nur drei. Die Fünf, die Sechs, die Sieben. Meine Augen befragten die umschatteten Augen Vitorinos, seine Hand stieg in der alten Gebärde, der Zeigefinger schlug gegen den Mittelfinger, und der Knall blieb in der Luft hängen. Er telegrafierte:

«Geh an die Köpfe! Rück ihm auf die Pelle, großer Kleiner!» Und ich rückte ihm auf die Pelle, biß, räuberte, nahm, verdrehte, knackte.

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

Vitorino war der Patron, ich gewann, und wir teilten den Kies.

Das. Das verstimmte mich. Verteufelte Teilung, voll von Teilhabern, Namen, Händen, die mein Geld grabschten!

Zum Beispiel: Ich gewann ein Conto de Réis. Ich teilte halbpert mit Vitorino, damit verblieben mir nur fünfhundert. Rechnete ich Zeit und Spesen, so waren's nur noch vierhundert. Zahlte dem Gegner seine Prämie: wieder gingen zehn Prozent ab – und es blieben mir nur dreihundert. Zehn Prozent von einem Conto. Gab noch einem ein Trinkgeld . . . Gewann ich ein Conto, verblieben mir nur zweihundert.

Ich unterhielt somit eine ganze Bande, unterhielt Vitorino, seine Kumpane, seine Nutten, seine . . .

«Eines Tages schick ich den ganzen Kram zum Teufel.»

Ich schickte nichts. Vitorino tauschte die Kugeln aus, mischte die Hölzchen, köderte, und ich ging seiner windigen Zunge auf den Leim.

Einmal, als ich gegen Jupp vom Mond antrat, einen gerissenen Spieler, einen gefährlichen Gauner der BÜchse, des Spiels und des Snookers, hörte ich, nachdem er zwei Contos gewonnen hatte:

«Meine Fresse, bei diesem Spiel gibt's keine Gauner.»

Und ich lernte – das Spielchen straft grundsätzlich, es straft immer, im Kommen und Gehen straft das Spiel. Gewinnen oder verlieren, gleichviel.

Er hatte Grips im Kopf, der Jupp vom Mond.

Das Spiel ging zu Ende, ich nahm meine zweihundert Milréis, trottete heim. Weich in den Knien. Es würde Krach mit Mutter geben.

Spiel und Nutten.

Und Papa unterwegs, ich kam spät heim, auf Zehenspitzen, heimlich. Ich erfand einen Trick für das Fenster meines Zimmers, wenn ich spät heimkam, nach Mitternacht. Legte den Riegel quer und löste das senkrechte Schloß . . .

Mama sah mich kommen und tat manchmal so, als sähe sie mich nicht. Und ich legte mich zu Bett, totenstill. Dann kam sie,

## JOÃO ANTÔNIO

und ich tat, als schlief ich. Sie wußte, daß ich nicht schlief. Aber Mama deckte mich zu, und das ging mir nahe. Weil sie weinend in ihren Winkel schlich.

Mama, die Arme.

Ich ließ das Spiel einmal sein, zweimal, vielmal.

Ich besserte mich, wurde ein guter Schüler, wurde ein anderer, paßte mich meinem Namen an.

Vitorino organisierte ein gutes Spiel, kam mich holen. Ich wich aus, wich aus, widerstand. Er ließ nicht locker. Wenn Papa fort war, landete ich regelmäßig am Tisch. Kehrete zurück zum Tisch, hungrig nach Kugeln, und ich war ein Raubfisch, eine Uhr, ein As. Spielte, wie ich zu spielen verstand.

Aus meinen wiederholten Kostproben wurde ein Gerücht und durchlief die Salons, und aus mir wurde ein großer Kleiner mit der kleinen Kiste, wie ich nie einer gewesen war.

Vitorino, der Schinder. Und wieder begann die Ausbeutung. Zunächst fiel ich darauf herein, dann platzte ich, hämmerte auf den Tisch.

«Dieses geschenkte Spielchen kommt mir zu teuer!»

Machte eine Faust, fluchte und schlug auf den Tisch.

Mama wurde wieder ruhig, das schmächtige Geschöpf. Die kleinen Füße traten wieder das Trittbrett, beruhigt.

Tiririca, der große Tiririca, war bis zu meinem Auftreten alles in allem so ziemlich der unschlagbare «Queue» gewesen. Und hörte nicht auf, wenn er verlor, er versetzte die Uhr, seinen Ring, versetzte seinen Hut, aber sein Spiel ging weiter. Dann kochte er, eine gestaute Wut, die ihn wahnsinnig machte, weißglühend, wechselfarbig . . . Die kleinen Mitspieler grinsten hämisch.

«Das Tier ist heute tiririca — wütend.»

So bekam er den Spitznamen: Tiririca.

Dabei war er ein großer Könner. Zumal wenn er verlor, war er groß. Aus Minas gebürtig, Mulatte, verbissen, ebenso verschlagen wie zäh. Ein Draufgänger. Einer der wenigen, an denen ich Stil gesehen habe. Hübsch anzusehen mit Drehs, Effets,

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

Dralls, mit einer Beherrschung der Weißen! Klasse. Haarge-  
naues Spiel wie das Ticken der Uhr, Eleganz, Phantasie, Rhyth-  
mus, Kombination, Überraschungstöße glücklicher Meisterschaft!  
Seine Stärke waren die Revanchepartien, die Gegenspiele gro-  
ßen Stils. Denn für Tiririca war es gleich, ob er eine Stunde, ob  
er zehn Stunden oder zwei Tage spielte. Der Mann wurde grün  
am Tisch, litt Schlaf und litt Hunger, aber er gab nicht klein  
bei.

«Das Spiel wird gespielt, meine Fressel!»

Er führte ein Herrenleben, strolchte, reiste, hatte kostspielige  
Patrone, genoss Achtung bei der Polizei. Und wenn das Spiel  
weniger abwarf, legte Tiririca den Stock beiseite und rümpfte  
hochmütig die Nase.

«Ich habe meinen Beruf.»

Dann arbeitete er als Brunnenbauer.

Gut. Tiririca legte sich mit mir an, strampelte und stocherte  
sieben Stunden lang rund um den Tisch und verlor. Alles. Ver-  
pfändete seine Jacke für fünfzig Milréis und verlor.

«Dieser Lausejunge ist nicht der Herrgott!»

Gut. Er kam wieder mit Heißhunger und Geld, verlangte ein  
Rückspiel, versprach, mich zu Putzlumpen zu reißen.

«Ich will Revanche.»

Vitorino holte mich. Ich wollte nicht mehr.

Er wartete auf der meiner Schule gegenüberliegenden Stra-  
ßenseite. Omnibusse fuhren entlang, Kinder rannten vorüber,  
Frauen, Straßenbahnen segelten vorbei, Vitorino blieb stehen.  
Ich hatte ihn zwei Monate nicht gesehen, und er war noch im-  
mer derselbe. Ich würde ihm in aller Ruhe erklären, daß ich  
mit dem Spielchen nichts mehr zu tun haben wollte. Wieder  
streifte alles vorüber, aber Vitorino blieb. Blieb, blieb — sein  
Hut, seine Hände, sein Hemd ohne Krawatte. Mager, ver-  
schmutzt, ein Fetzen, Karikatur. Ich wich aus, suchte eine Aus-  
rede:

«Bei dem krieg ich keinen Fuß auf den Boden.»

Vitorino unterbrach mich gut gelaunt. Wie sollte man sich  
seinem entwaffnenden Freimut, seiner Kameradschaftlichkeit  
entziehen? Vitorino hatte eine Klasse, die nicht zu schlagen

## JOÃO ANTONIO

war! Schließlich ließ ich mich zu einem Schwatz herumkriegen. Schließlich, unter Kanonen . . .

«Negerlein, bei dem krieg ich keinen Fuß auf den Boden.»

Tiririca. Schon waren wir beim Thema. Der Erzhalunke São Paulos wollte mit mir spielen, das kitzelte mich . . . Tiririca lief mir nach.

Aber ich war nicht mehr im Training, ich hatte nachgelassen, hatte drei Monate keinen Stock mehr in der Hand gehabt, war außer Form, eine benebelte Küchenschabe, ich würde bald schlappmachen.

«Aber keine Rede, Freundchen!»

Tiririca war gefährlich. Mußte abgebrannt sein.

«Aber du hast doch Schmalz!»

Vitorino kannte mich schon, ließ nicht locker. Bis ich endlich sagte: «Na schön, ich komme!»

Und er, windig und aalglatt, erwiderte:

«Siehst du, großer Kleiner mit der kleinen Kiste!»

Sonntag. Ein heller, leuchtender Tag, wie ihn der Oktober bringt. Eine Sonne . . . ein Tag, wie São Paulo ihn schenkt und von dem niemand zu sagen braucht, daß es ein Sonntag ist.

Unerwartet, freigebig und dabei verrückt — so ein Tag dreht sein Blatt von einer Stunde zur anderen.

Das letzte Spiel. Das Spiel fand statt in Vila Leopoldina — so hatte Tiririca es gewollt. Im Omnibus reiste etwas mit mir. Das war mein letztes Spiel, sollte ich verlieren oder gewinnen. Genaugenommen wollte ich nicht spielen, ich wollte mir nur eine Grille aus dem Kopf reißen, Tiririca ein für allemal abservieren, Schluß machen mit faulen Worten. Nicht etwa meinetwegen, denn ich hatte die Lust verloren. Sondern Vitorino und seiner Sippe zuliebe, ich wußte es nicht so genau, ich sprang im Viertel ab.

Kein Mensch brauchte einem zu sagen, daß es Sonntag war . . .

«Heda, Kleiner mit der Kiste!»

Begrüßung am heißen Morgen. Als bekannte und beliebte Spielschlange hatte ich an vielen Ecken und Billardtischen Freunde.

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

Ich hatte versprochen, zum Mittagessen zurück zu sein. Natürlich würde ich bis dahin zu Hause sein. Schmalz, Stolz, Dickköpfigkeit, damit würde ich den ganzen Zimt ins Haus des Teufels jagen. Ich hatte es schon einmal getan . . .

Bei Spielbeginn stand die Horde bereits auf ihren Posten.

Der Salon bevölkerte sich, füllte sich, siedete. Leute in allen Ecken, so war es immer, wenn ich spielte und die Leute Wetten unter sich abschlossen. Der Barbesitzer lächelte mir zu, brachte die amerikanische Kreide, schmierte mir Honig um den Bart. Und ich, Schlange und As. Vitorinos Hände stachelten mich auf.

«Gib ihm Zunder, großer Kleiner! Dreh auf, großer Kleiner! Wollen ihm zeigen, was 'ne Harke ist! Der soll kopfstehen!»

Pöbeleien und Großsprecherei gehören zum Spiel. Und im Anrempeln und Aufziehen war Vitorino Großmeister.

Aber Tiririca war in Hochform. Messerscharf fraß er die Kugeln, ging 'ran wie ein Irrer, an jenem Sonntag war er ein Raubtier. Und doch brachte ich zum Snooker etwas mit. Je wilder der Partner spielte, desto wütender spielte ich. Eine verzweifelte Willenskraft wuchs in mir, nahm mich ganz gefangen, ich biß mich fest. Ich spielte das Spiel. Ich schwitzte, preßte die Lippen aufeinander und legte mich ins Zeug. Ich wollte nichts anderes mehr wissen. Und ich spielte wie eine Uhr, ein As in der Hitze des Spiels, es gab keinen Könnner mehr für mich. Erst wenn das Spiel weicher wurde, ließ auch ich lockerer.

Tiririca war ein Spieler mit Verstand. Aber als alter gerissener Fuchs zeigte ich ihm meine Raubtierzähne. Und als der Mulatte Dampf dahintersetzen wollte, lag ich bereits vorn.

Ein Uhr dreißig auf der Baruhr, und ich dachte an Mama. Und ich umkreiste den Tisch, stieß die Kiste mal hier-, mal dorthin, und die Stunden flogen!

Zum Schluß begannen wir die Partien um ein Conto de Réis.

Ich ging ins Pissoir, urinierte, wusch das Gesicht. Wusch es langsam, befeuchtete die Lider, ließ das Wasser ablaufen. Hoffte im stillen, das Spiel rasch zu beenden, Mama wartete sicher schon eine Weile.

Ich ging hinein, rückte meine Kiste zurecht. Die Bande starrte mich an. So war es immer, aller Augen klebten an einem, nur

JOÃO ANTONIO

um einen 'rauszubringen. Wut, daß das Spiel nicht bereits zu Ende war. Ich rieb den Stock mit amerikanischer Kreide ein.

«Ich komme 'raus.»

Wie das sich in die Länge zog und wie mühsam es war! Ich gewann eine, gewann zwei, Tiririca war wütend.

«Los, zwei Contos! Wenn ich verliere, mache ich Schluß.»

Tiririca und Schluß machen? Der macht nie und nimmer Schluß. Der verlor lieber seine Unterhosen, sein Haar, aber Schluß mit dem Spiel machte er nicht.

Und doch war der Minenser in jener Runde bereits erledigt. Ohne einen Zehner abserviert. Er setzte sein Letztes aufs Spiel. Vitorino, ernst, stetig, schaute stehend zu, es war viel Geld auf einmal. Und wenn das Glück sich wendete? Tiriricas Stärke waren die Revanchen.

Ich seufzte, Erleichterung, kalter Schweiß, Hoffnungsschimmer. Licht der Sicherheit, daß das Spiel mir gehörte! Ich platzte so begeistert heraus, daß die Horde verwundert aufblickte. Meine Hand ballte sich in der Luft, und mein Zeigefinger spießte fast Tiriricas Brust auf.

«Ich werde dich fertigmachen, junger Mann. Werde dich im Handumdrehen ausräubern!»

Der aus Minas versteckte seine Wut.

«Das Spiel wird gespielt . . .»

Ich stieß meine Kiste weiter, schob sie zurecht, Kreide auf den Stock, viel Kreide, amerikanische Kreide, von der guten. Und ging auf Kugel Nummer fünf!

Ein Wahnsinn, Vitorino mißfiel es. Aber die Fünf fiel. Vitorino seufzte.

«Was für eine Kugel!»

Die Bande geriet aus dem Häuschen, Geflüster, Wetten verdoppelten sich.

In den Himmel gehoben, vom eigenen Schwung getragen, spielte ich mein Spiel. Spielte das Äußerste, was in der Runde möglich war, ich würde Tiririca keine Zeit mehr lassen, ich würde das Spiel schließen, Schluß machen mit den Kugeln. Sang die Punkte:

«Sechszwanzig.»

## DER GROSSE KLEINE MIT DER KLEINEN KISTE

Die Bande war wie vor den Kopf geschlagen. Der Barbesitzer stand stocksteif, in der Hand ein leeres Maß, mit der Öffnung nach unten. Vitorino sprang vom Stuhl herunter, hamsterte alle Freuden des Salons, wurde der Herr des Festes. Aufgeregt wie ein Kind hob er den hageren Arm.

«Dieses Tierchen heißt der große Kleine mit der kleinen Kiste!»

Tiririca, angewurzelt, an seinen Stock geklammert. Geschlagen, glatt geschlagen. Ein Flehen in den Augen des Gauners, als die Kugel langsam, ganz langsam über das grüne Tuch rollte. Tiririca verlor die Haltung.

«Fällt nicht, die Schlafliese!»

Die Kugel fiel. Ich ging wieder 'ran und sang:

«Einundsiebzig . . .»

Zwei Kugeln auf dem Tisch — die Sechs und die Sieben. Ich gab acht auf die Stellung der weißen, auf die Löcher, die Tabellen und schoß. Zweimal stieß ich die Sechs, und die Sieben stieß ich auch zweimal. Ich schloß die Partie mit neunzig Punkten; zwanzig Minuten lang stieß ich Kugeln, ein As, stieß, zählte Punkte, und Tiririca bekam keinen Fuß auf den Boden. Dort stand er, still, blickte vor sich hin, den Stock in der Hand.

Das Spiel war zu Ende. Erste Diskussionen rings um den Tisch, Lobeshymnen, Geldwechsel.

Sie kam so weinerlich daher, daß sie einem leid tat. Mama tauchte hinter dem grünen Vorhang auf, kam eingefallen, geschrumpft, brachte einen Essenträger. Sagte ein Wort, gab mir das Eßgeschirr in die Hand.

«Dein Mittagessen.»

Ein Schauer in den Beinen, ein wahnsinniges Bedürfnis, mich zu setzen. Und etwas wuchs in meiner Kehle, wuchs, der Mund hielt's nicht mehr, ich fühlte, daß ich es nicht mehr aushielt. Niemand an meiner Stelle hätte es länger ausgehalten. Ich mußte weinen, ich konnte nicht anders.

«Was ist? Was ist los? Nanu, großer Kleiner!»

So sprachen sie auf mich ein und drückten mir von hinten leicht den Arm. Ob Vitorino, ob Tiririca, ich weiß es nicht. Ich duckte mich.



## JOÃO ANTÔNIO

Ich beruhigte mich, weinte leiser, ohne Schluchzen. Aber ich mußte mir die Augen abwischen, um besser zu sehen. Ich dachte nach, unendlich vieles hämmerte in meinem Kopf. Die großen Abenteuer, zwei Jahre Queue, Taquara, Narciso, Jupp vom Mond, Piauí, Tiririca . . . Kanonen, Könnner. Alle von mir geschlagen. Und nun brachte Mutter mir noch das Essen . . . Hatte ich das verdient? Ein Arm stieß mich an.

«Laß mich.»

Ich sprach leise, mehr zu mir als zu ihnen. Ich wollte den Stock nicht mehr anrühren. Man sollte ein Einsehen haben. Jetzt aber schwor ich es bei Gott.

Ich ließ alles stehen und liegen und lief weg. Durch den grünen Vorhang, mit langen Schritten. Dann auf die Straße hinaus. Dort hinten ging Mama. Niemand brauchte mir zu sagen, daß es Sonntag war . . . Liebespaare auf der Straße, Stimmengewirr und spielende Kinder, aber ich hatte keine Augen dafür. Ich lief rascher, drehte auf, rannte, flitzte. Fast war ich bei ihr.

Unsere Hände fanden sich. Wir blickten einander an, sagten kein Wort. Und gingen die Straße hinauf.

---

3, SVĚTOVÁ LITERATURA,  
REVUE  
ZAHRANIČNÍCH LITERATUR  
1967 / ROČNÍK 12



Antôniova povídka o Paulinhovi s jednou nohou křivou vyšla roku 1965 v povídkovém souboru *Desatero příkázání*, v němž se jednotlivých božích zákonů ujímají známí brazilští spisovatelé (mj. Guilherme Figueiredo, Jorge Amado, Moacir C. Lopes). João Antônio (nar. 1937, celým jménem João Antônio Ferreira Filho) je z nich zřejmě nejmladší a projevuje se mezi svými renomovanými kolegy jako zcela osobitý talent. V literatuře se uvedl r. 1963 knížkou povídek *Malagueta, Perus a Bacanaço*, která získala hned tři ceny, a stejně tak jako další Antôniovy povídky, rozptýlené v různých antologiích a časopisech, se upíná převážně k jediné tematice — k životu sãopaulské spodiny. V mraveništi ras a národností, jakým je téměř čtyřmilionové São Paulo, zaujímající v agrárních a pralesních rozlohách Brazílie výlučné postavení, zesílené také vlivem početné imigrace, je stejně tak dobře možné najít gangy chicagského typu jako tajné černošské náboženské obřady, horečný chvat průmyslového centra i primitivní víru. João Antônio se tu

narodil a jako dělnické dítě začal pracovat už v osmi letech; jistě je v Paulinhových zkušenostech z mládeži, připomínajících neoddělitelným smutkem a humorem španělské pikareskní příběhy, hodně autobiografického. Historie Křivonohého Paulinha se bude letos v Brazílii filmovat (Maurice Capovilla a Roberto Santos) v těchž místech, v nichž se v povídce odehrává. João Antônio zatím pracuje na scénáři a není pochyb o tom, že jeho úsečná, lapidární, ale zároveň barvitá a expresivní próza, těžící hodně z brazilského velkoměstského slangu (který má s evropskou portugalštinou pramálo společného), má pro film dobré předpoklady.

João Antônio pracuje v současné době jako reportér listu *Jornal do Brasil* a jako spolupracovník literárních příloh dalších deníků a časopisů. Některé jeho povídky vyšly ve španělském překladu v Madridu a v Argentině a brzy k nim přistoupí i německý překlad ve výboru z děl nejlepších současných brazilských povídkářů, který vyjde v NSR. PL

JOÃO  
ANTÔNIO

132

# ...aniž požádáš statku jeho

JOÃO  
ANTÔNIO

Chlap jak se patří,  
učitel výtržností,  
co ukazoval vzorům ctností,  
kudy na hřbitov.

NOEL ROSA,  
STOLETÍ POKROKU

... Nic víc. A jenom prachy táhnou.  
Jenom ty stojí zato.  
To vostatní jsou zženštilý kecy.

(JAK UČÍ  
LAÉRCIO ARRUDAÔ)

Vona ta banda ničemu, ty policejní krysy a chlapi  
vod novin, až moc prohnání s těma svejma  
parádičkama, fárama a cancáním, si vymejší  
víc, než je potřeba.

Pozoruju, že se jim poslední dobou zalíbilo  
zkracovat jméno Paulinho s jednou nohou křivou.  
Paulinho s jednou nohou křivou. Paulinho s kři-

vou nohou. Paulinho křivá noha. Za chvíli budou  
říkat Křivá noha. Jenom.

V novinách. V časopisech. Taky v televizi  
už jsem viděl podobný manýry. Semtam si něco  
přečtu a poslechnu. Nakonec mi bude celý  
São Paulo říkat Křivá noha.

Nelíbí se mi to.

## KLUK Z ULICE

Bylo to tvrdý. Šel jsem na to.

☞ Začal jsem vodspoda, vodspoda, jako začíná  
každej trpítel. Dělal jsem poskoka jinýmu  
většimu darebákovi. Jako začíná každej nešťast-  
ník.

Vod časnýho rána jsem se vnucoval:

„Lesk jak blesk, mladej pane?“

Bubnovat na bedýnku, hlídat vočíma kolem-  
jdoucí nohy. Přivolávat kunčafy. A pak se pustit  
do leštění bot. Rámusit s hadrem, namáhat  
hubený ruce, dávat bacha.

Špinavý prsty si nevodpočly. Někdy jsem za-

toužil po zákazníkovo perkách: to jsem je pak  
extra vyblejskal. Chlap se zved ze židle, upravil  
se; nos nahoru, pohodil mi prachy. Pokorně,  
skoro bázlivě jsem sebral hubenej tuzér. Samý  
drobný, nic většího, dva nebo pět cruzeirú. Ale  
já zved voči a poděkoval jsem.

Zábly mi nohy, chodil jsem v dřavejch tenis-  
kách, koukal na spoustu dortů, který jsem nikdy  
nejed; facky, který jsem dostal rovnou do nosu,  
když jsem se vosmělil, mě naučily, že můj byznys  
je koukat a přát si. A tím to končí.

Nadávali mi, zaháněli mě, bili, spal jsem na

JOÃO  
ANTÔNIO

133

OPOWIADANIA  
BRAZYLIJSKIE

WYDAWNICTWO  
LITERACKIE



Tytuły oryginałów i źródła  
podano w notach o autorach na końcu książki

Przypisami, posłowiem i notami o autorach  
opatrzyła Janina Z. Klave

Okładkę i karty tytułowe projektował  
Janusz Wysocki

Redaktor  
Ireneusz Kania

Redaktor techniczny  
Bożena Korbut

Printed in Poland

Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977

Wydanie I

Nakład 10 000+233 egz. Ark. wyd. 16,1. Ark. druk. 19,25

Papier druk. mat. kl. III, 84×104 cm, 70 g

Oddano do składania 19 V 1976

Podpisano do druku 17 XII 1976

Druk ukończono w styczniu 1977

Zam. nr 1758/76 P-6-94 Cena zł 40.—

Drukarnia Narodowa Zakład nr 1,  
Kraków, ul. Manifestu Lipcowego 19

**JOÃO ANTÔNIO**  
**DOSKONALENIE SZTUKI**  
**KOPANIA KAPSLI**  
**(1963)**

Dziś już mi zaczyna sterczeć brzuch.

Ale jako chłopiec byłem bardzo dobrym środ-

kowym napastnikiem. Przynajmniej Biluca tak twierdził. I nigdy nie odsiadywałem karnego w ciągu czterech lat istnienia Z.M.P.A. — to znaczy Związku Młodzieńców z Presidente Altino. Biluca rządził, ponieważ był trenerem i właścicielem koszulek. Czy był naprawdę trenerem, tego nie wiem. Wiem, że koszulki były jego, a bez nich nie było gry. Ale moja rodzina się wyprowadziła, przyszedł czas na gimnazjum i duma z tego, że byłem dobrym środkowym napastnikiem, rozwiła się.

Teraz w Moóca patrzyłem na chłopców z klubu piłki nożnej w Caióvas. Tata zameczał mnie stale nauką. To był jedyny sposób, bo inaczej bym się nie uczył. Widziałem chłopców, a nie mogłem grać.

Wieczorami świerszcze i żaby odzywały się w kałużach boiska Z.M.P.A. Po kolacji każdy przychodził z domu i zbieraliśmy się w siedzibie klubu. Wtedy, odprężeni, paliliśmy do woli i opowiadaliśmy różności. Kiedy paliliśmy, było w nas coś z mężczyzn. Poważni, w krótkich spodenkach, strząsaliśmy popiół z papierosa na ziemię. Opowiadaliśmy różności, przechwalaliśmy się.

— No właśnie. Mógłbym bardzo dobrze wykończyć tego faceta. Ale nie chciałem.

To nie znaczy, że Biluca nienawidził faceta — nie miał złości do nikogo, daleki był od tego. Ale mówił o meczu, który przegraliśmy.

Koło ósmej nastrój był coraz lepszy. Najstarsi czynili przygotowania, Biluca brzdąkał na swojej gitarze, ja wybijałem rytm na patelni. Był też tamburyn, na którym grał jakiś typ z policji (grał też dobrze na bębenku). Dźwięki zbliżały się, łączyły, a my z przyjemnością wybijaliśmy rytm.

W owe wieczory w Z.M.P.A., w jego małej siedzibie, to znaczy małym pokoiku z trudem wynajętym za komorne płacone przez nas, w owe wieczory ogarniał mnie lekki smutek, czułość, coś niezrozumia-

**JOÃO ANTÔNIO**  
**JANEK ZE WZGÓRZA**  
**BABILONIA**  
**(1975)**

Gdyby uszu twoich mogły  
 Dotrzeć moje wołania,  
 Uwierzyłabyś, że miłość  
 Ma także moc zabijania.  
 (Piosenka z czasów króla  
 Jana VI)

Ostatnio mam zwyczaj  
 wałęsać się, przeważ-  
 nie w kierunku plaży.  
 Idę i skręcam w pra-  
 wo, na plac Serzedelo  
 Correia. Kupionej ga-  
 zety nie otwieram, nio-

sę ją pod pachą. Powoli, ociężale idę aż do skały Le-  
 me. Przedemną nie ma światła, tylko ciemne morze,  
 chodzę po szerokim chodniku, po piasku, w końcu  
 siadam na krawężniku. Posyłam do diabła pewne  
 wspomnienia. Ale czuję lęk. Zimny wiatr uderza mnie  
 w twarz i przypomina mi się samba, z tych dawnych  
 czasów, jakieś głupoty, niby jęk w tamtym piekielku:

*Chodźmy, kochanie, chłodno o świecie,  
 Bez twego ciepła za nic mam życie.*

W pewnej chwili, siedząc z głową w dłoniach, chy-  
 ba zapłakałem. Gdyby Guiomar wtedy mnie zobaczyła,  
 takiego przykucniętego i skulonego na piasku, uważała-  
 by mnie za niezdarę i marniejszego, niż jestem. Nie  
 uwierzyłaby: czwarta rano, a nie wypilem ani kropli.  
 Czy płakałem, czy nie płakałem, nikt tego nie wi-  
 dział. Ogromne wierzchy dłoni wytrą twarz. I zwy-  
 czajny świat będzie trwał dalej.

Wystarczyłby domek na przedmieściu, pokój z ku-  
 chnią.

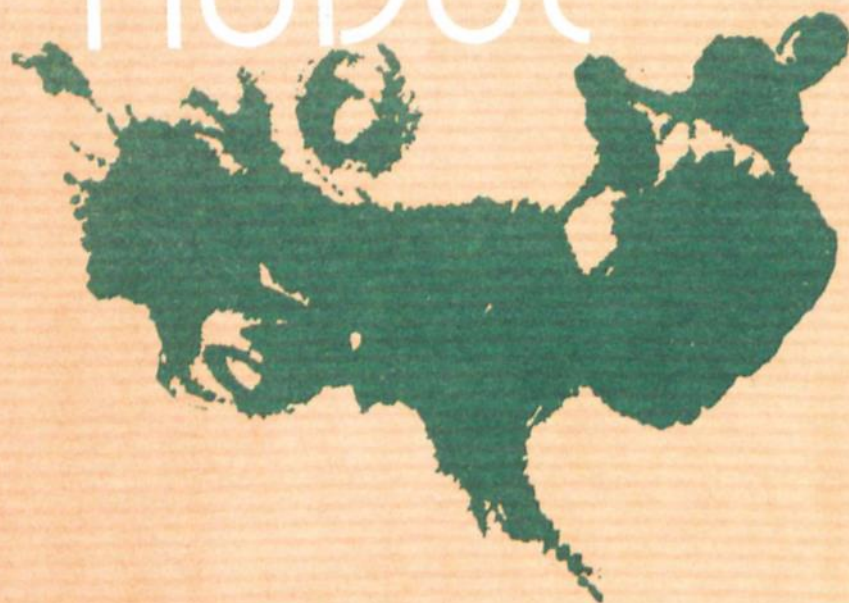
Nie gram, mało piję, a kiedy noc się kończy i zmy-  
 kam z „Danúbio”<sup>\*</sup> nad ranem, nie idę do domu. Za-  
 czynam iść wzdłuż ulicy i idę przed siebie jak głupi.  
 Wiele razy gdzieś koło piątej napotykam rybaków,  
 którzy wychodzą w morze przy forcie Copacabany,  
 napotykam żebraków i andrusów, spocone ciała, uło-  
 żone w łodziach na gazetach.

Ci nie mają dokąd pójść, śpią na plaży. I o tej

<sup>\*</sup> Nocny lokal w Rio de Janeiro.



# Pět brazilských novel



KLUB  
ČTENÁŘŮ  
ODEON

JOÃO GUIMARÃES ROSA

CLARICE LISPECTOROVÁ

OSMAN LINS

JOSÉ J. VEIGA

JOÃO ANTÔNIO

---

Pět  
brazilských  
novel

ODEON

Paprika,  
Perus a  
Hezoun

---

JOÃO  
ANTÔNIO

## LAPA

Čistič bot zaklepal na bedýnku, aby dal najevo, že je hotov.

Hezoun vstal, podal klukovi bankovku. Chlapcovy oči se zamkmitaly v lesku polobotek, vyběhly k zeleným záclonám.

Hezoun, v bílém obleku, se k němu přiblížil, v chůzi se vláčně vlnil.

„Tak co, kámošku, deš hrát, nebo tu seš na promenádě?“

Chlapec Perus se schoulil v kožené bundičce. Hezounovy prsty jezdily sem a tam, dráždily. Provokovaly.

„Deš hrát, nebo tu seš na promenádě?“

Mlčel. Druhému se na malíku třpytil velký prsten a ponižoval ho, až musel klopat oči k zemi, celý skleslý. Chlapec Perus odkopl špačka, uvelebil se na postranní lavici. Do vlasů mu zajely tři prsty.

„Jo, hochu, sem švorc.“ Prsty se uložily zpátky na kolena.

Vídali se každé odpoledne, sotva se probudili, často nedospalí. Dva známí machři v kulečnicku, dva přátelé, neudělali by si podraz. Hecování je brzy přejde, nakonec se vždycky dobře shodnou. Perus s Hezounem se pak obyčejně dali dohromady a vyráželi. A jak se sčuchli, ani nechtěli vědět, jestli dělají dobře nebo jestli dělají chybu. Byli známí jako silná dvojka, frajeři, fungovali jak hodinky. Pirani. Lapa, Pompéia, Pinheiros, Água Branca... Nebo kterákoliv jiná díra, poněvadž díra jako díra, když se tam hraje kulábřík a je hlad. Když na to šli spolu, byli párek šejdířů a podfukářů, co umějí šít boudy. Patřili k sobě jak násada ke kladivu.

Ale místo pozdravu na sebe pokřikovali nadávky. Když se potkali, že byli jedna branže, oba šejdíři, pustili se do sebe. Žertěři. A kdo je neznal, řekl by, že si nakonec vjedou do vlasů. Častovali se, jako by se nejradši navzájem sežrali.

HERAUSGEGEBEN VON KAY-MICHAEL  
SCHREINER/KIEPENHEUER & WITSCH



**Zitronengras**  
**Neue**  
**brasilianische**  
**Erzähler**  
**Ein Lesebuch**

# Zitronengras

Neue brasilianische Erzähler

Herausgegeben

von Kay-Michael Schreiner

Aus dem brasilianischen Portugiesisch

von Karin von Schweder-Schreiner

KIEPENHEUER & WITSCH

© 1982 Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln  
Aus dem brasilianischen Portugiesisch von  
Karin von Schweder-Schreiner  
Umschlag: Klaus Detjen, Hamburg  
Gesamtherstellung: Offizin Andersen Nexö, Leipzig  
ISBN 3 462 01495 1

*João Antônio*  
**Irrenhaus**

Wenn die Nacht ruhig ist und man schlafen kann, beginnt der Tag im Sanatorium früh. Das erste, was man morgens wahrnimmt, ist die belegte, schwarze, nasale, warme, halb komische, halb traurige Favela-Stimme des Mischlings Leovigildo, der zum Putzen kommt. In langgezogenen Tönen läßt sie die Schläue und den Rhythmus eines Sambas erklingen und weckt noch vor der Zeit die Kranken, die am nächsten liegen, in Vietnam und im ersten Stock.

»Am Montag gehe ich nicht zur Arbeit  
 und am Dienstag, wofür mich da schinden?«

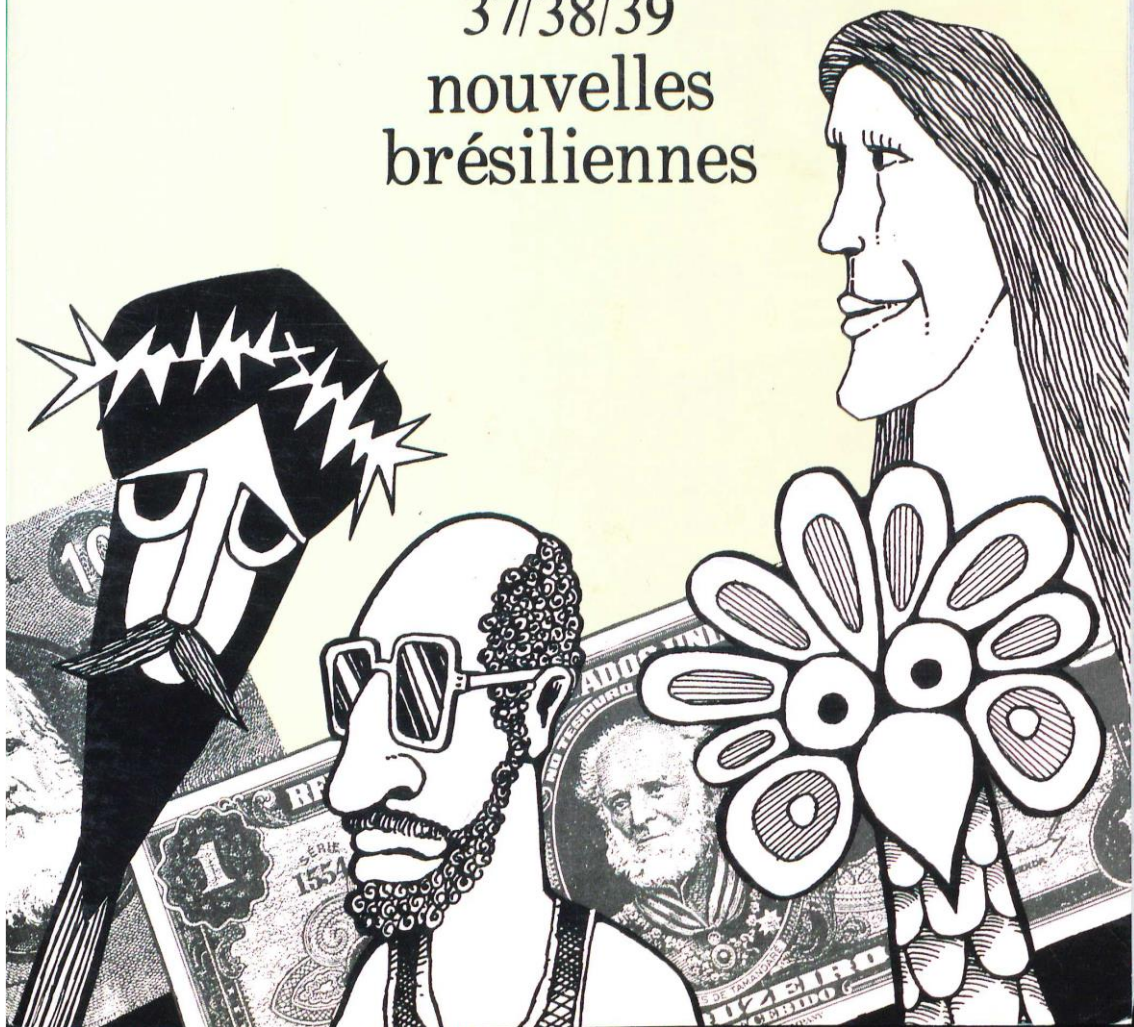
Sechs Uhr früh. Zuerst kommt der Besen; dann die Spatzen und die Tauben im Reich der alten, von Früchten schweren Mango- und Avocadobäume im Hof, die an Zeiten erinnern, da dieser Stadtteil von Rio aus Landhäusern und Villen bestand. Deshalb setzt sich dieses Sanatorium in Tijuca aus drei jener großen, zweigeschossigen, über fünfzig Jahre alten Villen zusammen. Der Eingang, eine hohe schmiedeeiserne Tür, führt zum Büro, das sich im Erdgeschoß des mittleren Gebäudes versteckt, mit alten Möbeln aus Palisander und Flechtwerk, eine saubere Umgebung, die sich deutlich vom Rest abhebt. Dann kommt das Zimmer des Direktors, das Zimmer der Sozialarbeiterin und, am Ende eines kleinen Flures, eine ewig verschlossene Tür: Hinter ihr beginnt die Welt der Kranken.

Wenn es auf 7 Uhr früh zugeht, treffen allmählich die Hilfskräfte ein, die nicht im Haus leben. Es sind zehn, viel zu wenige, um 290 Kranke zu versorgen. Wie der farbige Leovigildo, der zum Putzen kommt, sind die Hilfskräfte Leute aus dem einfachen Volk, Dienstboten, Putzfrauen, Träger, Armut, die schon an die der Favelabewohner grenzt. Mindestlohn. Und ohne viel zu fragen, schlafen sie ganz einfach hier, waschen sich unter den Wasserhähnen und Duschen



# dérives

37/38/39  
nouvelles  
brésiliennes



**dérives**

revue *interculturelle* essentiellement ouverte aux tierces expressions en marche au Québec, en Afrique, en Amérique latine, en Asie, etc.; *pour l'émergence de nouvelles pensées critiques*.

— 5 numéros par année.

Pour correspondance, s'adresser à:

**dérives**

**C.P. 398, Succ. M**

**Montréal, Québec H1V 3M5**

**tél.: (514) 722-2742**

Collectif de rédaction:

javier garcía mendez, jean jonassaint, michèle laplante,  
dominique lauzon, nanie piou, francine saillant.

Collectif de production:

flávio aguiar, javier garcía méndez, jean jonassaint, nanie piou.

Directeur de la publication:

jean jonassaint

Secrétaire de la rédaction:

nanie piou

Les textes soumis à la revue seront remis sur demande s'ils sont accompagnés d'une enveloppe affranchie. La revue laisse à ses collaborateurs la responsabilité entière de leurs textes.

Dépôt légal:

3<sup>e</sup> trimestre 1983

Bibliothèque Nationale du Québec.

ISSN: 0383-7521

Typographie et montage:

Marcel Forget arts graphiques inc.

Impression:

Presse Élite Inc.

Distribution en librairie (Québec):

**MESSAGERIES LITTÉRAIRES des Éditeurs Réunis Inc.**

**900, rue Ontario Est, Montréal, Québec H2L 1P4**

**tél.: (514) 525-2511**

Distribution en librairie (France):

**DISTIQUE**

**9, rue Édouard Jacques, 75014 Paris**

**tél.: 322-8262**

*Dérives* est membre de l'Association des Éditeurs de périodiques culturels québécois et est indexée dans *RADAR*.

99 x 3

# NOUVELLES BRÉSILIENNES

sous la direction de  
Flávio Aguiar  
Javier García Méndez et Jean Jonassaint

dérives 37/38/39, 1983

## **Le Garçon à la caisse**

**João Antonio**

C'EST MOI QUI FUS LA CAUSE DU DÉCLIN DE VITORINO. Sans le garçon à la caisse, Vitorino ne tenait plus le coup.

Vieille queue de billard qui régresse, d'un seul coup se bloque. Ses coups devenaient hésitants, il traversa une vague de malchance, se mit à parier aux courses. Il n'eut pas de chance, ne fit que perdre, dégringola, ne s'en sortit pas. Il se mit aussi à la marijuana, mais l'herbe le conduisit en prison. Il ramassait de la prison, en sortait, y revenait...

Et c'est ainsi que le corps maigre de Vitorino se traîna dans tout São Paulo, qu'il disparût peu à peu. Il termina comme tant d'autres, caressant sa faim bien tranquillement sur les bancs des salles de jeu et des bistrot.

★

Dans la rue déserte, silencieuse, mouillée, il ne fait que pleuvoir bêtement, il n'y a ni balle, ni jeu, ni Duda, ni rien.

Quand papa est parti dans le G.M.C., j'ai collé mon nez au carreau de la fenêtre, je me suis mis à penser aux bons côtés de Vila Mariana. C'était vraiment bien Vila Mariana. Chariot d'enfant aux roues de fer (chariot à billes, comme on disait), partie de ballon toutes les après-midi, papa m'emmenait en camion... Et Duda et moi allions nager tous les jours dans l'étang à côté du chemin de fer. Tous les jours, Duda et moi.

À la maison on était battu, parce que nos mères n'étaient pas commodes et qu'avec la mienne, il y avait toujours des complications. Nous rentrions la chemise à demi mouillée, les cheveux trempés, il était difficile de faire comme si de rien n'était, et on finissait par être battu. J'étais battu, battu, mais ça en valait la peine. Nom d'un chien! On se déshabillait complètement, on grimpait le ravin et «splat» — c'était le bruit agréable de nos corps tombant dans l'eau. On tombait ici et on ressortait quatre ou cinq mètres plus loin. Oh, quel délice c'était les longs plongeons!

À présent, dans Lapa, dans une rue sans intérêt, pendant que papa roulait dans son camion, seuls les pieds de maman pédalaient sur la machine à coudre jusqu'à la tombée de la nuit dans la maison vide. Et la nouvelle institutrice de l'école primaire de Lapa? Elle nous envoyait au tableau, baissait les yeux sur un livre posé sur la table. Comme je ne savais pas, le temps s'écoulait en silence, elle relevait les yeux du livre, m'ordonnait de me rasseoir. Je soupirais de soulagement.

Bien. Mais c'était loin d'être fini. À la sortie, j'étais en septième, elle me remettait le billet que je devrais remettre à maman.

— À rapporter signé.

Des choses horribles écrites sur le billet et une raclée à la maison.

Si Duda était ici avec moi, je ne serais pas en train de perdre mon temps à regarder tomber la pluie. On trouverait quelques boutons, moi je repoussais le tapis de la salle, j'armerais les buts. C'est Duda mon cousin qui était vraiment mon pote. Il était capable de faire trente parties et de les perdre toutes les trente, et rien ne se passait. Ni rage, ni rien. Il se grattait la tête, et ne s'en faisait pas, on se mettait d'accord et on recommençait. Parfois même, il souriait:

— Tu joues sacrément.

Mais pour l'instant la pluie tombait, et les boutons rangés dans le tiroir de la commode rappelaient à peine que Duda était resté à Vila Mariana. À présent Lapa qui était si casse-pieds, qu'est-ce que ce quartier pouvait bien offrir? Et plus précisément dans une de ces rues, en terre battue, étroite et toujours vide. Il y avait aussi une institutrice qui lisait son livre et m'oubliait comme un imbécile devant le tableau noir. Après quoi... c'était le billet et la raclée. Et oui. Le billet pour que ma mère me batte, punition, raclée, raclée. Et papa pendant ce temps-là, roulait dans son camion, et quand il était en voyage il y en avait pour deux ou trois mois.

C'était un camion, et quel camion! Un G.M.C. neuf, énorme, bleu et qui ronflait vraiment. Quant à la carrosserie c'était une citerne pour transporter l'huile. Ce n'était pas un camion ordinaire, non. C'était un camion citerne et G.M.C. Je le savais très bien — il faisait l'aller et retour pour transporter l'huile jusqu'à Patos, ville de la Paraíba. Autre chose — Paraíba, capitale João Pessoa, me disait toujours papa.

Maman n'appréciait guère la manière d'être de papa, manière d'être de jeune homme qui ne s'en fait pas, qui sort et qui rentre quand bon lui semble. Elle n'aimait pas non plus qu'il me fit mes quatre volontés, car il faisait tout ce que je voulais. Il suffisait de demander. Papa quand il était à la maison ne cessait de plaisanter et de se moquer, et moi je l'aidais à se moquer de maman, ce qu'il adorait. Maman tenait bon, tenait bon de cet air calme qui était le sien. Elle finissait toujours par éclater, perdait sa résignation de créature petite, toute petite, et se mettait à dire ce qu'elle avait sur le cœur:

— Deux andouilles! Je me demande ce que vous êtes toujours en train de faire à la maison.

Papa se retournait, trouvait cela plus amusant encore. Et nous sourions tous les deux.

— Oh, de quoi! On est aux petits soins avec madame.

Je trouvais tout ça très amusant et je finissais par prendre des libertés qui ne m'étaient pas reconnues.

— Exactement.

Alors, la pantoufle volait. J'étais battu et papa prenait un air sérieux et sortait. Il allait voir le camion, allait prendre une bière au bar, bavarder, n'importe quoi. Ces jours-là, il ne lui adressait plus la parole, à moi non plus.

Là-bas à Vila Mariana, j'ai entendu de la bouche d'une voisine, que maman était un peu vieille pour lui et même un

peu laide. Vieille ça se pouvait. Mais laide, non. Elle était de faible corpulence, elle était petite, mais elle n'était pas laide.

Bien. Ce qui nous intéresse c'est que papa avait un G.M.C., un camion citerne G.M.C., qu'il enfonçait sa casquette de cuir, s'installait au volant et partait sur les routes, son camion ronflant comme pas un.

Mais à présent j'étais à Lapa, Duda n'était plus ici, tout ce qu'il y avait c'était la pluie sur la rue laide et papa au loin. Là-bas à Patos si loin de São Paulo... Là en ce point si petit, juste à la pliure de la carte.

— Petit, va chercher le lait.

Les pieds se sont immobilisés sur la pédale. J'ai mis fin à la promenade de mon doigt sur la carte, à plat ventre, les jambes étendues à même le sol, d'où allongé de tout mon long je pensais à un G.M.C. camion citerne et à la casquette en cuir de papa. Je me suis relevé, j'ai ôté la poussière de mon pantalon. Une de ces paresseuses...

— Mais il pleut...

Survint une réprimande incisive. Maman était énervée après moi, pourquoi était-elle toujours énervée? Quand papa n'était pas là les nerfs de maman bouillaient. Elle aurait été si bonne sans ces fameux nerfs... Sans eux, je n'aurais pas eu besoin d'être timide, d'être peureux afin d'éviter de l'irriter plus encore, de choisir mes mots, d'être délicat, de tâter le terrain. Je devenais gauche, comme quand j'allais nettoyer le compotier en verre de la salle à manger, cette peur que j'avais de faire de la peine, d'abîmer ce qui était entier, si jamais il s'ébréçait ça ne saurait plus servir à rien.

J'ai pris le litre et je suis sorti.

Dans la rue j'ai joué, j'ai joué avec la boue. Avec mes tennnis, je marchais dans l'eau, je marchais dans la boue, je sautais dans l'eau, je sautais dans la boue, je marchais dans l'eau, je marchais dans la boue, je sautais...



— Donnez-moi un litre de lait.

La patronne dit qu'il n'y en avait plus. Un ricanement bête m'est venu aux lèvres, car en pareille circonstance papa aurait dit: «Et du tabac au mètre y'en a?»

La solution c'était d'aller en chercher au Bar Paulistinha, où je n'étais jamais entré. Quand j'y suis entré, la pluie fine et continue s'est mise à devenir plus forte, le tonnerre, le tonnerre et un éclair couleur d'or, là dans le ciel. Le ciel devenu pareil à une écorce fissurée. C'est la pluie que Dieu envoyait.

— Ah non, pas ça!

Je suis resté prisonnier dans le Bar Paulistinha. Au dehors, c'était un vent qui balayait. Un vent qui balayait le sol, les portes, tout. Il a secoué le poteau de l'arrêt d'autobus, soulevé les jupes, les papiers, un homme s'est retrouvé sans chapeau. Les gens ont couru s'abriter dans le bar.

— Entrez, entrez!

Le patron du bar, une tige de fer à la main les invitait à entrer. Après il a descendu les portes, bar plein, néons qui s'allument, bruit des tasses évoquant le café chaud, cigarettes, conversations sur la pluie.

Au Paulistinha, il y avait un billard et ce n'est qu'alors que je m'en suis aperçu. J'ai demandé une petite place à une extrémité de l'un des bancs qui entouraient la table, j'ai calé le litre de lait entre mes jambes.

— Je peux jeter un coup d'œil?

Un homme laid, à la peau très blanche, mais comme jaunie ou blanchie, je n'arrivais pas bien à discerner, un homme aux yeux sombres et avec un chapeau, les yeux enfoncés dans le visage, les bras fins, très fins, s'est approché de mon coin et a laissé échapper un large sourire bienveillant:

— Mais bien sûr, mon gamin!

Je n'ai su quoi répondre. À moi, gamin habitué aux raclées, aux insultes petites et grandes qu'un gamin peut recevoir, cette amabilité m'a paru excessive.

Cet homme aux yeux sombres était laid, mon Dieu qu'il était laid ! Avec son profil d'homme aux jambes croisées, son pantalon grasseux, sa barbe faite, son chapeau neuf, petit, attirant l'attention, la maigreur en personne. Maigreur du visage osseux, maigreur de la peau jaune, des bras si fins. Si fins qu'ils ressemblaient aux miens qui étaient ceux d'un enfant. Et cette maigreur allait jusqu'au genou que mes yeux devinaient sous le pantalon râpé.

Ses yeux se déplaçaient à la vitesse des boules sur la table, où des bruits secs s'entrechoquaient et les couleurs se multipliaient, se rencontraient et se séparaient en de savantes combinaisons. La tête de l'homme allait et venait. De temps en temps, la main s'aventurait jusqu'au menton, s'y arrêtait. Alors suivant le coup, c'était un sourire moqueur qui apparaissait sur les lèvres blanches ou un signe d'approbation des doigts fins, qui s'allongeaient et s'élevaient dans les airs.

— Mets la gomme, bonhomme !

La main s'élevait, l'index venait battre contre le médus et dans les airs ne restait qu'une étincelle.

Cette manière de parler différemment commandait comme je n'ai jamais vu, elle m'a conquis. J'ai été pris d'un intérêt aigu pour l'homme au regard sombre. Aigu, définitif. Qu'allaient faire les doigts si fins et si laids ?

— Mets la gomme, bonhomme !

Quand la partie a pris fin, l'homme était dans un état d'indignation à faire peur. Il a mis deux doigts au revers de son chapeau et s'est levé.

— Pour moi c'est fini !

Là moi je ne comprenais plus — on jouait à ça avec de l'argent. Bon. Mais pourquoi donnait-il de l'argent s'il n'avait

pas joué?

— Oh, Vitorino, tu veux un café?

C'était quelqu'un d'autre qui l'appelait avec la même manière de parler.

Vitorino. Pour moi ce nom allait tout à fait bien avec celui qui le portait. Deux choses jusque-là jamais vues et très originales. L'homme au regard sombre a fait un grand sourire. L'indignation s'est réfugiée sur les dents noircies par le tabac. En parlant l'homme a souri et s'est dirigé vers le comptoir. Il s'est mis à parler comme pour le mettre en boîte!

— Oh, gros malin!

★

Un vieil immeuble du bas-Lapa, immonde, délavé, près des rails du tramway. À l'entrée il y avait toujours des voyous, discutant généralement de jeu, de football et des jambes des femmes qui passaient. Le vendeur de pop-corn, le vendeur de journaux, le boucan du chemin de fer. L'entrée était celle d'un bar comme les autres. Derrière le comptoir, la fruitière et les rideaux. Après les rideaux, la bouche des enfers ou encore l'enclume, le gazon, le terrain, le salon... C'était ça le Paulistinha.

Je passais toutes mes après-midi et les dimanches au bout du banc à épier le billard. Et là rester tranquille dans mon coin que c'était bon!

Petites parties et grosses parties. Elles avaient lieu soudain, à coup de palpitations et de sueurs froides. Sourires tranquilles, hommes secs, jaunes, cous de poule, yeux enfoncés dans des visages maigres. Ceux-là ne dormaient ni ne mangeaient. Et l'argent dans le trou paraissait vibrer tout comme, les queues de billard, la craie; tous les hommes vibraient. Mauvais tour, bassesse, mais aussi tricheries. La partie trompant les parieurs en vue du ramassage des mises.

Vitorino était le maître de la boule. Un vrai maître. Cet air

bon enfant ou exaspéré de Vitorino, son chapeau, sa voix, sa dégaine, ses mains, ses yeux froids, calculateurs. Le meilleur, Vitorino. Pour manier la canne et jouer de mauvais tours.

Je sortais, je faisais celui qui va s'amuser. Je restais là dans mon coin cherchant à comprendre. Les hommes plaisantaient :

— Oh, mon garçon !

Je souriais, comme si j'avais reçu une récompense. Celui-là s'était rendu compte de ma présence. Un autre se retournait :

— Oh, mon garçon t'es là ?

Mon garçon, mon garçon, mon nom finit par devenir mon garçon.

★

Les pieds de maman ne lâchaient pas la machine à coudre.

Vitorino me faisait découvrir un nouvel univers. Les tables. Le vert des tables où je me promenais toujours, j'étais de toute, la boule blanche douloureuse, la boule qui tombe et qui punit, car la punition vient au galop.

Pour moi, gamin inventant des choses dans ma tête...

★

Un beau jour j'ai pris en main une queue de billard.

J'ai joué, j'ai beaucoup joué, guidé par la main de Vitorino, j'ai trop joué.

Parce que Vitorino était incroyable, la meilleure queue de billard de Lapa, et l'une des plus grandes attractions de São Paulo. Lorsque nous nous sommes rencontrés, Vitorino était un grand joueur. Un maître. Et pour moi enfant qui jouait sans peur, parce que j'étais un enfant et que je n'avais pas peur, ce qu'il avait c'était beaucoup de savoir faire, Vitorino m'apprenait tout, ne cachait rien.

Je n'ai joué que dans les billards des faubourgs où la police ne faisait jamais de descentes, parce que j'étais un enfant. Mais ma renommée s'est étendue. J'ai eu des partenaires qui venaient, qui venaient à Lapa de très loin pour me voir. Ils venaient et restaient bouche bée. Et après faisaient monter les mises. Renommée d'enfant absurde, de meilleur joueur, de tireur, de terrible. Lorsque je jouais, les paris se multipliaient, les mises montaient, les mises doubleraient autour de la table. Et les salles se remplissaient de curieux humbles, tranquilles, les yeux rivés sur les boules. J'étais un enfant, je jouais sans peur.

J'étais petit comme maman. C'est pour ça que, pour les coups éloignés il fallait me hausser. Et il y avait quelque chose pour ça. C'était une caisse de boîtes de lait condensé que Vitorino avait trouvée. Gagnant de la hauteur pour les coups, je voyais la table d'une autre façon, je gagnais une de ces vues ! Comme il ne se dévoilait pas, mon jeu faisait illusion, semait le doute, faisait perdre le nord. Plusieurs n'y croyaient pas. C'est aussi pour ça que ça rapportait... Je déployais un jeu à faire perdre patience à un saint. Jeu serré, incisif de quelqu'un qui marque des points, marque des points, mais au début un jeu caché, qui ne se révèle qu'en fin de partie, après que la boule numéro trois ait été jouée, quand il n'y a plus moyen de faire autrement pour l'adversaire. Les mises de l'autre camp partaient en fumée.

Parce que je me perchais sur une caisse et parce qu'on m'appelait déjà mon garçon...

Le garçon à la caisse... Ce nom fait le tour des salles de billards louches, fait le tour de Lapa, de Vila Ipojuca, fait le tour de Vila Leopoldina, arrive à Pinheiros, va jusqu'à Tucuruvi, va jusqu'à Osasco. Se propageait, se propageait. Où je passais, mon nom restait. Un petit coq de combat, sur lequel nombreux étaient ceux qui pariaient, parce que je jouais, je n'hésitais pas à aller au combat et je ramenaient l'argent.

J'y allais, moi le garçon à la caisse, un vrai petit coq de combat. Un enfant, je n'avais pas quinze ans.

★

Il progressait, il progressait mon jeu, accompagnant mon tout nouveau renom.

Des joueurs de billard renommés venaient me voir, venaient de loin, caressaient amoureusement la table, parlaient avec moi, passaient des heures à épier ma manière de jouer. Je savais qu'ils m'étudiaient, pour pouvoir venir ensuite. Qu'ils viennent... J'avais la régularité d'une horloge. Je ne m'énervais pas, Vitorino m'avait appris. On joue pour soi et tant pis pour l'assistance. Et mon jeu n'était ni beau ni stylé, en fait je ne jouais que pour moi-même et pour Vitorino. La caisse était transbahutée d'un côté, de l'autre, un peu plus loin, tout autour de la table.

Ma vie est entrée en effervescence. L'atmosphère, l'atmosphère du jeu. Dans le fond toujours la même, tout comme les jours tous identiques les uns aux autres. Mon regard sur les choses. Le pigeon, les combines, les joueurs invétérés, trahison, trahison. Mon dieu, comment... pourquoi certains types se mettaient-ils à jouer à ce jeu-là? Mes yeux s'attristaient, mes yeux s'illuminaient. Mais comme il y avait de l'enthousiasme dans l'air, j'ai vécu intensément. J'ai connu des vauriens, hommes et femmes. J'ai fréquenté toute la canaille. À quatorze ans, dans un taudis du bas-Lapa, j'ai connu la première nana. Une petite métisse, une petite bonne à tout faire, sensuelle. Elle aimait mon bavardage et l'on s'entendait bien. Je m'en souviens très bien. Tous les jeudis, quatre coups secs à la porte. Deux par deux.

Au billard, Vitorino et moi, nous étions deux champions. Dans les cercles de billard, dans les assemblées, une phrase de poids est apparue, qui disait tout et me valorisait énormément.

— Ce type est en train de marquer comme le garçon à la caisse en personne!

J'ai livré combat, j'ai accepté de dures parties. J'ai joué contre Narciso, contre Toniquinho, Quaresmão, Zé la lune, Píai, Tiririca (même contre Tiririca!), Manecão, Taquara, contre les meilleures cannes de l'époque, sur les pires tables des faubourgs, j'ai lutté et j'ai gagné. De l'assurance? J'avais un atout, un certain calme. Je ne sais pas. Ils hurlaient, insultaient, chantaient, moi pas. Pris par les boules, rien que les boules. J'y allais et je gagnais.

★

Déjà certaines choses me déplaisaient.

Je jouais en cachette bien sûr. Disputes à la maison, pleurs de maman. Je ne relevais pas la tête, non. Je la baissais même plutôt.

— Oui madame.

Mais le vagabondage continuait, j'étais sur la mauvaise pente, faisant l'école buissonnière, blague sur blague. Le collègue me déplaisait, c'était ça. Je n'arrivais pas à fixer une idée, observant mes camarades occupés à faire joujou avec le latin et les mathématiques.

— Bande de pauvres types!

Ce n'était pas une plaisanterie, cette vie d'enfant qui étudie, qui rentre à la maison tous les jours et qui a un papa et une maman. Mais il n'était guère préférable d'être le garçon à la caisse, des jours entiers pendu aux tables de la bouche des enfers, d'être reconnu, gâté, de donner des ordres, d'être un vrai champion. De nourrir des tas de gens, de manger des sandwiches, car les salles de billard fourmillent de parasites. Je donnais de l'argent à des tas de vagabonds, c'était la gratification du gagnant au perdant. On donne pour donner, en fin de partie. Car ce qui se passe c'est que celui qui ne donne rien, finit mal.

Vitorino était mon patron. Il a patronné des parties très chères, des parties de cinquante mille réis. Cinquante mille réis à cette époque! Il me mettait l'argent dans la main,

m'envoyait jouer. Il fermait les yeux car c'était moi qui jouait. Et c'était vrai.

— Vas-y ferme!

Parfois, le jeu étant le jeu, l'avantage de l'adversaire était énorme. Et il y avait trois boules sur le tapis. Rien que trois. Le cinq, le six et le sept. Mes yeux interrogeaient le regard sombre de Vitorino. Sa main, selon le vieux geste, s'élevait, l'index battait contre le médius et dans les airs ne restait qu'une étincelle. Il lançait un:

— Prends-le à la gorge! Pince cet homme, Mon Garçon! Et moi, je le pinçais, le mordais, lui chipais la boule, la lui prenais, l'embrouillais, le brisais.

Vitorino était le patron, je gagnais, on se partageait le fric.

Ça, ça me dégoûtait. Le partage entre une foule d'associés, de noms, de mains qui étaient là à piocher dans mon argent!

Par exemple: je gagnais mille réis. Je partageais avec Vitorino, il ne me restait que cinq cents, avec le temps perdu et les frais il ne me restait que quatre cents. Je donnais à l'autre de quoi retenter sa chance: là s'en allait dix pour cent en plus — il ne me restait que trois cents réis. Dix pour cent sur mille. Je donnais encore à l'autre quelque compensation. Je gagnais mille réis et je finissais par me retrouver avec deux cents réis.

Ce qui se passait c'est que je finançais un tas de canailles, que je finançais Vitorino, ses camarades, ses nanas, ses...

— Un jour j'enverrai tout au diable!

En fait je n'en faisais rien. Vitorino trifouillait, faisait des combines, manigançait, moi j'acceptais son doux bavardage.

Une fois, après avoir battu Zé la lune, un fin joueur, petit malin dangereux à la caixeta, au baralho, et au billard, après avoir gagné deux cent mille réis, j'ai entendu ça:

— Mon gars, à ce petit jeu y'a pas de petit malin.



Et moi, au fur et à mesure j'apprenais — le jeu par principe punit, punit toujours, à l'aller ou au retour le jeu punit. Gagner ou perdre ça revient au même.

Il avait de la jugeotte ce Zé la lune.

Le jeu s'achevait, je prenais les deux cent mille réis, je regagnais la maison. J'y allais tête basse. Il y aurait une dispute avec maman.

★

Le jeu et les nanas.

Et quand papa était au dehors, je rentrais au petit matin, en douce sournoisement. J'ai mis au point un truc pour que la fenêtre de ma chambre s'ouvre lorsque j'arrivais en pleine nuit. Enfoncer un fil de fer en biais, de l'extérieur, désentraver la targette verticale...

Maman me voyait arriver, et parfois, faisait semblant de ne pas me voir. Puis doucement je me couchais. Et après elle venait et moi je faisais semblant de dormir. Elle savait très bien que je n'étais pas en train de dormir. Mais maman arrangeait mes couvertures et cela me remuait. Parce qu'elle allait dans son coin, toute en pleurs.

Pauvre maman.

★

J'ai laissé tomber une, deux, plusieurs fois le jeu.

Je rentrais dans le droit chemin. Au collège je faisais des progrès, je devenais quelqu'un d'autre, je faisais honneur à mon nom.

Vitorino arrangeait une bonne partie, venait me chercher. Moi j'échappais, j'échappais, je résistais. Lui insistait. Si papa était parti, je finissais par me retrouver devant le tapis vert. J'y revenais avec une faim incroyable des boules, et j'étais un piranha, une horloge, un barbare. Jouant comme je savais.

Ces réapparitions devenaient rumeur, faisaient le tour des

salles de jeu, exagéraient plus que jamais l'importance du Garçon à la caisse.

Vitorino, le malin. L'exploitation commençait. Par principe je me laissais faire, puis, j'éclatais, je battais des poings sur la table:

— Cette partie gratuite est bien chère!

Je fermais le poing, le battais sur la table et jurais au-dessus de celle-ci.

Maman retrouvait son air tranquille de petite créature. Ses pieds menus recommençaient à pédaler, reposés.

★

Tiririca, le grand Tiririca, de toute façon, était presque invincible avant que je n'arrive. Et s'il perdait, il n'arrêtait pas la partie, il mettait en gage sa montre, sa bague, il mettait en gage son chapeau, mais le jeu continuait. Il restait là à bouillir de colère, d'une rage contenue, qui le rendait noir, blême, de toutes les couleurs... Ses petits partenaires en douce, se tordaient de plaisir.

— L'animal est irrité.

Il finit par garder ce nom de Tiririca.\*

Mais c'était une fameuse canne. Quand il perdait qu'il était grand. Originaire du Minas Gerais, métis, têtue avec autant de désinvolture que de cran. Un bagarreur. Un des rares joueurs que j'ai connu à avoir du style. Un style plaisant, avec des coups, des effets et une maîtrise de la blanche! La classe. Jeu précis comme le tic-tac d'une horloge, éclat, fantaisie, rythme, combinaison, oh ces coups bien montés! Son point fort c'était les revanches. Les surenchères de haut style. Parce que ça lui était égal à Tiririca de jouer une heure, douze heures ou deux jours. Notre homme à la table de billard devenait vert, avait sommeil, avait faim mais ne lâchait pas prise.

\* Tiririca: nom d'origine indienne—irrité (NdT)

— Le jeu est joué, mon gars.

Il menait la grande vie. Flânait, voyageait, avait des protecteurs coûteux, la considération des policiers. Et si le jeu fléchissait, Tiririca laissait tomber sa canne et faisait le nez avec dédain.

— J'ai mes affaires qui m'attendent.

Et il partait travailler comme puisatier.

Bon. J'ai irrité Tiririca, il s'est démené, s'est trémoussé durant sept heures et a perdu. Il a perdu tout. Il a engagé son paletot pour cinquante mille réis et a perdu.

— Ce gamin n'est tout de même pas Dieu!

Bon. À présent il revenait avec la volonté de gagner et l'argent, exigeant une nouvelle rencontre et promettant de me réduire en bouillie.

— Je veux la revanche.

Vitorino est allé me chercher. Je ne voulais plus rien savoir.

De l'autre côté de la rue, en face du collège, Vitorino restait immobile. Passaient les autobus, les enfants, passaient les femmes, les trams et Vitorino restait là. Deux mois sans le voir et il était toujours le même. Je lui avais expliqué bien calmement que je ne voulais plus toucher au jeu. Les choses continuaient à défiler devant lui et Vitorino restait là. Restait, restait. Son chapeau, ses mains, sa chemise sans cravate. Maigre, jauni, chiffonné, une vraie caricature. J'ai échappé, cherché une manière d'échapper:

— N'insiste pas.

Vitorino m'a coupé la parole avec des démonstrations d'amitié exagérées. Comment échapper à ce rayon de sympathie et à cette manière de parler camarade? Vitorino avait un bagout incroyable! En fin de compte j'ai accepté de discuter le coup. En fin de compte, entre joueurs...

— Bonhomme, n'insiste pas.

Tiririca. La conversation prenait déjà une autre tournure. Le filou à São Paulo, voulant jouer une partie avec moi, ça me rendait orgueilleux... Tiririca à ma recherche.

Mais je suis retombé sur terre, j'ai fait marche arrière, presque trois mois que je n'avais pas touché à une canne, je n'étais pas en condition, j'étais comme un cafard ivre, ça ne marcherait plus.

— Pas du tout, mon gars!

Tiririca était dangereux. Il devait être remonté à bloc.

— Mais tu es la force même!

Vitorino me connaissait déjà, s'accrochait, s'accrochait. Jusqu'à ce que je dise:

— Bon j'y vais!

Il s'exclamait avec presque les larmes aux yeux:

— Ah, mon Garçon à la caisse!

★

C'était un dimanche.

Un de ces jours d'octobre, clair, intense. Un de ces soleils... Un de ces jours à São Paulo où personne n'a besoin de dire que c'est dimanche, un de ces jours inespérés, généreux et cependant fous — changeant généralement d'une heure à l'autre.

La dernière partie. La partie se déroulait à Vila Leopoldina, car Tiririca en avait décidé ainsi. Dans l'autobus quelque chose trottait dans ma tête. C'était la dernière, que je perde ou que je gagne. À vrai dire, je ne voulais même pas jouer, je n'y allais qu'à cause d'une idée fixe, en finir une fois pour toutes avec Tiririca, mettre un point final à cette histoire. Ce n'était pas pour moi que j'allais jouer, moi je ne voulais pas jouer. Mais c'était pour faire plaisir à Vitorino, à

la bande, je ne savais pas exactement. J'ai sauté dans la rue en terre battue.

Personne n'avait besoin de dire que c'était dimanche...

— Oh! Garçon à la caisse!

Quelqu'un me saluait en cette chaude matinée. Champion déjà connu et très estimé j'ai rencontré de tous côtés des amis dans les salles de billard.

— J'avais promis de rentrer à la maison pour le déjeuner. Bien sûr, que je rentrerai. Tiririca était coriace, je le savais. Laisse-le de côté. Je le réduirai en bouillie. Son énergie, son orgueil, son entêtement, j'enverrai tout au diable. Je l'avais déjà fait une fois...

La bande des supporters était déjà rassemblée quand la partie a commencé.

La salle s'est remplie, pleine, s'est mise en ébullition. Il y avait du monde partout, c'était comme ça lorsque je jouais et les hommes faisaient monter les paris entre eux. Le patron du bar me souriait, apportait la craie américaine, venait me flatter. Moi champion, menant les autres à la baguette. Les mains de Vitorino s'échauffaient.

— Vas-y, mets la gomme mon Garçon! Mets lui en une mon Garçon! On va laisser ce type à sec, complètement à sec! Sur le carreau!

Les défis font partie de la rouerie du jeu. Et quand il s'agissait d'être arrogant, de rabaisser les autres, Vitorino était le maître.

Mais Tiririca était terrible. Fin près, gobant les boules, les logeant toutes dans les trous, ce dimanche-là il était terrible. Cependant au billard j'avais un atout. Plus l'adversaire s'appliquait et plus je m'appliquais. Une volonté désespérée, une volonté de gagner montait en moi, s'emparait de moi tout entier et moi, je m'accrochais. Je jouais la partie. La sueur resserrait mes lèvres et m'enhardissait. Je ne voulais plus rien

savoir. Alors, j'étais une horloge, un barbare dans le feu de l'action, il n'y avait plus d'adversaire qui comptait. Et si le jeu s'amollissait, mois aussi je fléchissais.

Tiririca était un type avec beaucoup de jugeotte. Mais quand le jeu s'est compliqué, je lui ai montré peu à peu mes dents de piranha. Et quand le métis a voulu bercer le jeu de fausses espérances, la ligne d'attaque était mienne.

Une heure et demie à l'horloge du bar et je pensais à Maman. Là, faisant le tour de la table, la caisse allait et venait, comme les heures s'envolaient!

Enfin, nous avons commencé les parties d'un million de réis.

Je suis allé aux W.C., j'ai pissé, je me suis lavé la figure. Je me suis lavé doucement, me mouillant les paupières, laissant l'eau couler sur mon visage. J'ai pensé plein d'espoir à liquider rapidement cette partie-là; maman devait être en train de m'attendre.

Je suis revenu, j'ai mis en place la caisse. La bande des parieurs me regardait. Comme ça, toujours comme ça, les yeux rivés sur nous, de quoi vous taper sur les nerfs. J'étais en colère après ce jeu qui ne voulait pas finir. J'ai passé la craie américaine sur ma canne.

— La sortie est à moi.

Comme cela se prolongeait et comme c'était douloureux! J'en gagnais une, j'en gagnais deux, Tiririca était hors de lui.

— Allons-y pour deux millions de réis! Si je perds, j'arrête le jeu.

Tiririca s'arrête de jouer? Il n'arrêtait rien du tout, celui-là ne s'arrêtait pas comme ça. Il perdait son slip, perdait ses cheveux, mais la partie continuait.

Cependant, cette partie-là, notre joueur du Minas Gerais avait déjà les reins brisés, se retrouvait sans rien, était en

bouillie. Il risquait ses derniers coups. Vitorino était sérieux, ferme, debout, c'était beaucoup d'argent en une seule partie. Et si le jeu changeait de main?... C'était dans les revanches que Tiririca était fort.

J'ai soupiré, de soulagement, sueur froide et lueur d'espoir. Lueur de certitude, j'étais certain que cette partie était pour moi! J'ai explosé d'un enthousiasme violent, au point que j'ai fait peur à la bande des parieurs qui sont restés tout surpris. Ma main s'est refermée dans les airs et mon index a traversé presque le thorax de Tiririca.

— Je vais te démolir, jeune homme. Je vais te dévaliser en moins de deux!

Le joueur du Minas Gerais dissimulait sa colère:

— La partie est jouée...

J'ai poussé la caisse, l'ai arrangée, craie sur la canne, pas mal de craie, de craie américaine, de la bonne. Et j'ai choisi la boule numéro cinq!

Un coup dingue, Vitorino m'a désapprouvé. Mais la boule numéro cinq a tombé. Vitorino a soupiré:

— Quelle boule!

La bande des parieurs s'est excitée, murmures, les mises ont doublé.

Élogié, emballé, je continuais la partie. J'ai risqué le tout pour le tout dans le coup que je faisais, Tiririca n'aurait pas le temps de jouer, que je mettrerais fin à la partie, que j'en finirais avec toutes les boules.

J'ai annoncé en chantant les points:

— Vingt-six.

La bande des parieurs était ahurie. Le patron du bar s'est immobilisé, un litre vide à la main, bouche bée, Vitorino a sauté de sa chaise, a accaparé toutes les joies de la salle, est

devenu le maître de la fête. Agité comme l'est un enfant, il a levé son bras maigrelet.

— Ce petit animal s'appelle le Garçon à la caisse!

Tiririca terrassé, s'appuyait sur sa canne. Battu, tout à fait battu. Ses yeux de voyou se faisant implorants lorsque la boule était lente, et ne faisait que glisser lentement sur le drap vert. Tiririca perdait son sang froid:

— Ne tombe pas, saleté!

Et la boule tombait. Je logeais la balle dans le trou et je chantais:

— Soixante-et-onze...

Deux boules sur le tapis — la six et la sept. J'ai jeté un coup d'œil sur la position de la blanche, sur les trous, sur les rebords rembourrés, et j'ai tiré. A deux reprises j'ai marqué, avec la six, avec la sept, à deux reprises. J'ai fini la partie avec quelque quatre-vingt-dix points, ça a été vingt minutes durant lesquelles les boules se sont logées dans les trous, un sauvage qui marquait, comptait les points et Tiririca qui n'avait pas eu la moindre chance. Il restait là, immobile, les yeux hagards, la canne à la main.

Le jeu avait pris fin. Premières discussions autour de la table, vanités, échanges d'argent.

Elle arrivait en pleurs, à vous faire de la peine. Maman apparaissait devant le rideau vert, elle venait sur la pointe des pieds, recroquevillée, apportant une gamelle. Elle n'a pas soufflé mot, m'a mis la gamelle dans les mains.

— Ton déjeuner.

Un froid m'a parcouru les jambes, un besoin incroyable de m'asseoir. Et quelque chose me montait à la gorge, montait, dans ma bouche un goût insupportable, j'ai senti que je ne tenais plus le coup. J'allais pleurer, il y avait pas moyen.

— De quoi? Qu'est-ce que c'est que ça? Oh, mon Garçon?



Ils m'ont parlé ainsi, doucement, par derrière, me serrant les bras. Je ne sais si c'était Vitorino, si c'était Tiririca. Je me suis recroquevillé sur moi-même.

Je pleurais déjà plus calmement, doucement, sans spasmes. Mais il fallait que je m'essuie pour voir ce qui se passait exactement. Je me suis mis à réfléchir, un tas de choses se bousculaient dans ma tête. Les grandes étapes, deux ans avec la canne à la main., Taquara, Narciso, Zé la lune, Piauí, Tiririca... Les cannes, toujours les cannes. Je les avais tous battus. Et à présent maman qui m'apportait mon déjeuner... C'est ça que j'avais gagné? Un bras m'a tiré en arrière.

— Laissez-moi.

Je parlais à voix basse, davantage pour moi-même que pour eux. Je ne toucherai plus jamais à une canne. Ils pouvaient attendre longtemps. Mais cette fois-ci je le jurais devant Dieu.

J'ai tout laissé et je suis sorti. J'ai franchi le rideau, d'un pas traînant. Puis ça a été la rue. Maman était là-bas en haut. Personne n'avait besoin de préciser que c'était dimanche... Il y avait des amoureux, il y avait des éclats de voix et des jouets au milieu de la rue, mais je ne regardais rien. J'ai pressé le pas, pressé, pressé le pas faisant feu et flamme. Suis arrivé presque à la rejoindre.

Nos mains se sont touchées. Nous nous sommes regardés sans rien dire. Et avons remonté la rue.

**Traduction: Pierre Germain Clemens**