UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS

LETÍCIA CAMPOS DE RESENDE

BOUMKŒUR, DE RACHID DJAÏDANI: estudo e tradução para o português do Brasil

Juiz de Fora
2017

LETÍCIA CAMPOS DE RESENDE

BOUMKŒUR, DE RACHID DJAÏDANI:
estudo e tradução para o português do Brasil

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharela em Letras: Tradução Francês.

Orientador: Prof. Dr. Yuri Cerqueira dos Anjos.

Juiz de Fora
2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Yuri Cerqueira dos Anjos – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Mayra Barbosa Guedes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela
Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa: 30/11/2017

Nota: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Yuri Cerqueira dos Anjos, pela disponibilidade, atenção e por todas as sugestões valiosas e fundamentais à realização deste trabalho.

À Profa. Dra. Mayra Barbosa Guedes, pelos comentários e por ter me ajudado a dar o pontapé inicial neste trabalho.

A toda a equipe docente do Bacharelado e, em especial, ao Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela, por todas as oportunidades concedidas (desde as disciplinas de tradução até o projeto de extensão) para a prática da tradução.

Ao Prof. Dr. Alexandre Graça Faria, em cujo projeto de iniciação científica fui apresentada à literatura de Rachid Djaïdani, e que até hoje vem contribuindo para a minha formação acadêmica.

À minha mãe Herminia e ao meu pai Ulisses, por todo o apoio e afeto.

RESUMO

Nosso trabalho propõe uma possibilidade de tradução para o romance *Boumkœur*, de Rachid Djaïdani (1999). Nossa tradução se pautou pela chamada "ética da tradução" (VENUTI, 2002), que leva em conta a presença da alteridade na literatura traduzida. Buscamos basear nosso estudo em dois princípios fundamentais, anteriores ao processo de tradução: (i) a compreensão do texto de partida, a fim de desvendar os mecanismos de construção do texto de partida e relacioná-los a seus objetivos comunicativos e a seus comprometimentos éticos; (ii) o levantamento dos maiores desafios linguísticos e culturais impostos pela versão francesa, de modo a repensá-los e recriá-los na tradução. Nossa monografia se divide em dois capítulos: o primeiro situa a obra em seu contexto de produção e aborda, em termos gerais, algumas questões pertinentes à leitura interpretativa do texto. O segundo descreve e examina os desafios mencionados acima e os confronta com trechos retirados da tradução proposta. Nossa tradução permitiu não apenas apresentar Djaïdani e sua obra ao cenário brasileiro, mas transpor princípios éticos e estéticos contidos no romance ao texto traduzido.

Palavras-chave: Rachid Djaïdani; *Boumkœur*; literatura francesa; literatura de *cité*; tradução literária; "ética da diferença".

RÉSUMÉ

Notre étude propose une traduction du roman *Boumkœur*, de Rachid Djaïdani (1999), basée sur l' « éthique de la différence » (VENUTI, 2002), qui tient compte de la présence de l'altérité dans la littérature traduite. Notre travail est donc ancré dans deux principes antérieurs au processus de traduction : (i) la compréhension du texte source, afin de révéler ses mécanismes de construction et de les mettre en relation avec ses buts communicatifs et ses engagements éthiques ; (ii) le relevé de certains enjeux culturels et linguistiques présents dans la version française, pour que nous puissions les repenser et les analyser minutieusement dans la traduction. Ce mémoire se divise en deux chapitres : dans le premier, nous présentons une mise en contexte de l'œuvre par rapport à son panorama de production, ce qui nous permet d'aborder, *grosso modo*, certaines problématiques suscitées par la lecture interprétative du texte. Dans le deuxième chapitre, nous analysons les enjeux mentionnés ci-dessus, afin de les côtoyer avec des extraits de notre traduction. Cette étude nous a permis non seulement de présenter Djaïdani et son œuvre au contexte brésilien, mais aussi de penser le transfert des principes éthiques et esthétiques faisant partie du texte source à la traduction.

Mots-clés : Rachid Djaïdani ; *Boumkœur* ; littérature française ; littérature de cité ; traduction littéraire ; « éthique de la différence ».

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8
CAPÍTULO I – *Boumkœur*: um estudo da obra 10
1. A literatura de *cité*: perspectivas gerais 10
1.2. Perspectiva histórica da *banlieue* 12
1.3. Representações do espaço na literatura de *banlieue* 14
1.4. Literatura das *cités*: discurso de testemunho ou discurso de ficção 17
2. *Boumkœur* 18
2.1. Plano de leitura: temas gerais 19
2.2. Plano de leitura: efeitos de linguagem e tensões "periferia/centro" 22
CAPÍTULO II – *Boumkœur*: um estudo da tradução 25
1. Primeiras palavras 25
2. *Boumkœur* e suas (possíveis) traduções 26
3. Projeto tradutório 27
4. Desafios da tradução 28
4.1. Marcadores culturais 29
4.1.1. Fraseologismos e provérbios 30
4.1.2. A esfera sociocultural central e periférica 39
4.2. Aspectos sociolinguísticos 47
4.2.1. Verlan: formação e funções 49
4.2.2. Usos de verlan em Boumkœur 50
4.2.3. Tradução de verlan em Boumkœur 51
4.3. A irrupção da oralidade na escrita: aspectos sintáticos e rítmicos 54
4.4. Presença de poemas em *Boumkœur* 62
4.4.1. Breves considerações sobre a tradução poética 63
4.4.2. O processo de tradução 63
5. Palavras finais 65
CONSIDERAÇÕES FINAIS 67
REFERÊNCIAS 70

INTRODUÇÃO

Nosso trabalho tem o objetivo de propor uma tradução[1] para o romance *Boumkœur*, lançado em 1999 e escrito por Rachid Djaïdani – na época, morador de uma periferia [*banlieue*] localizada na região parisiense. O caminho percorrido para atingir o destino final desta monografia envolve uma contextualização da chamada "literatura de *cité*" (na qual se encaixa a obra literária de Djaïdani), uma análise do livro objeto da tradução e uma exposição, seguida por uma análise, dos principais desafios com que nos deparamos no decorrer do processo de tradução.

De modo geral, nossa tradução se guiou pela seguinte pergunta: como imprimir em nosso trabalho uma prática que reafirme a "ética da diferença" estabelecida por Venuti (2002)? Esse conceito se estabelece como um contraponto a tendências tradutórias etnocêntricas, que mais endossam preconceitos e estereótipos do que contribuem para a construção de uma relação de alteridade entre culturas de partida e chegada. Para Venuti (2008), um dos principais modos de assegurar a presença do outro na literatura traduzida consiste na adoção de uma postura estrangeirizadora, que teoricamente se opõe à postura domesticadora. Buscando relativizar a concepção dicotômica atribuída ao par "estrangeirização/domesticação", tentamos incorporar essas duas posturas em nossa tradução, mostrando em que medida ambas podem se provar conciliáveis.

A importância de *Boumkœur* na literatura francesa reside no fato de o romance ter se consolidado como o primeiro livro escrito por um morador da *banlieue* francesa. O texto de Djaïdani reivindica não apenas um veículo de expressão para sujeitos periféricos, mas, ao longo do tempo, abriu espaço para que outros autores publicassem suas obras. O fato de essa expressão artística oriunda da periferia se manifestar no campo literário é ainda mais significativo, pois indica uma quebra do paradigma social e político responsável por restringir o acesso democrático a certas formas artísticas dominadas pela cultura letrada.

No que concerne aos Estudos da Tradução, a análise de *Boumkœur* é digna de atenção, uma vez que nos permite estabelecer relações entre culturas distintas e mutuamente desconhecidas. Muito se sabe sobre a literatura francesa no Brasil, mas

[1] O apêndice contendo a proposta de tradução apresentada à banca examinadora no momento da defesa não foi incorporado a esta versão da monografia, a fim de preservar os direitos autorais da tradução.

pouco se conhece sobre a literatura não canônica produzida desde territórios marginalizados. Além disso, *Boumkœur* oferece inúmeros desafios ao(à) tradutor(a) interessado(a) na transposição interlingual de variedades sociolinguísticas e no estudo de textos culturalmente marcados.

No primeiro capítulo, apresentamos a literatura de *cité*, traçando um panorama de sua origem, suas políticas de representação e sua linguagem. No interior desse cenário, destacamos a produção de Djaïdani, com especial atenção para o objeto desta monografia, o romance *Boumkœur*, para o qual apresentamos uma breve análise. O objetivo desse capítulo é, *grosso modo*, introduzir nosso objeto de estudo, lançando as bases para uma abordagem tradutória interpretativa.

No segundo capítulo, por meio de um levantamento prévio, repetido no decorrer do processo de tradução, descrevemos em maiores detalhes os principais desafios tradutórios enfrentados ao longo deste ano de estudo. Cada seção se dedica a um aspecto tradutório essencial – a saber, a tradução de marcadores culturais; a tradução sociolinguística; a tradução de traços da oralidade; a tradução poética –, reunindo exemplos emblemáticos retirados do romance e comparando-os com suas respectivas traduções para o português do Brasil. Nossas escolhas tradutórias são embasadas por análises e reflexões que tomam emprestado da teoria, embora não deixem de incorporar perspectivas pessoais sobre o tratamento de determinados temas.

Como resultado final, garantimos a realização de um trabalho autoral e experimental que, certamente, não se quer definitivo. Ao longo do texto, propomos possíveis soluções para questões tão complexas quanto o uso de *verlan*, a adaptação de provérbios, a tradução de poemas etc. Um dos maiores ganhos deste trabalho é precisamente a oportunidade de pôr em prática os saberes adquiridos ao longo dos dois anos de bacharelado em tradução. Esperamos que nas próximas páginas o leitor se depare com novos pontos de vista aplicados a velhos temas da tradução.

CAPÍTULO I – *Boumkœur*: um estudo da obra

1. A literatura de *cité*: perspectivas gerais

A representação da cidade, e mais especificamente da *banlieue*, na literatura francesa não é uma novidade do século XXI. Mudanças de costumes e o novo cenário constituído por processos de urbanização e industrialização vêm sendo representados nessa literatura desde, pelo menos, o século XIX. A primeira parte do conto "*Aux champs*", de Émile Zola, por exemplo, é intitulada (e dedicada à) "*Banlieue*". A descrição oferecida pelo escritor realista evoca de forma nostálgica o ambiente campestre e idílico a que foi, e ainda é, em regiões restritas, associada a *banlieue* parisiense.

Analogamente, a representação literária de sujeitos que vivem à margem da sociedade tampouco é inovadora. De Eugène Sue, que nos apresenta uma das primeiras descrições dos chamados "*bas-fonds*" em *Les Mystères de Paris*, a Baudelaire, que alegoriza a condição do poeta na figura do *chiffonnier* e transforma a vida de prostitutas e *voyous* em matéria de poesia, é emblemática a presença de marginais na literatura francesa.

O que se constitui como novidade é, isto sim, a mudança de perspectiva na representação de personagens marginais. Zola, Sue, Baudelaire e todos os outros que se debruçaram sobre a vida urbana moderna, compartilham entre si, a despeito de diferenças de estilo, veículo e projeto literário, um mesmo meio de origem. Oriundos de famílias burguesas, a eles foi garantido amplo acesso à cultura letrada dominante. Se Baudelaire se identifica com o *voyou*, sua ação, no entanto, se limita a de um observador, obrigado a assistir passivamente à destruição da mesma figura que glorifica, como nos mostra metaforicamente a cena final de *La Haine*[2]. Quando o *voyou*, no entanto, passa a contar a própria história, ocorre uma mudança não apenas no ponto de vista narrativo, mas na concepção de literatura francesa.

Como demonstra Anderson (2008 [1983]) em *Comunidades imaginadas*, a literatura, sobretudo, o romance, contribuiu ao longo do tempo para a consolidação de imaginários nacionais. Com o romance, por exemplo, ampliou-se a noção de simultaneidade e de "tempo vazio e homogêneo", que permitiu aos leitores conceberem

[2] *La Haine* é um filme francês de 1995 dirigido por Mathieu Kassovitz. Na cena final, um dos protagonistas, jovem *banlieuesard*, é executado a sangue frio pela polícia diante de um imenso retrato, pintado na fachada de um dos prédios da *cité*, do rosto de Baudelaire.

a unidade do território nacional, levando em conta sua extensão e seus limites. Por meio do romance, foi possível construir identificação entre os diferentes grupos que ocupavam (e ocupam) o Estado-nação, lançando as bases para os princípios fundamentais da "comunidade imaginada". Mas, assim como o discurso sobre a nação precisa deixar de fora acontecimentos que vão de encontro à narrativa oficial, também a literatura escamoteia ou exclui determinadas expressões e pontos de vista que desafiam o *status quo*. A escrita contemporânea de moradores da periferia, prática que poderia ser considerada como "performática" nos termos de Bhabha (2007), interage com a narrativa oficial e permite, portanto, a reconfiguração do discurso nacional.

Quando autores oriundos de meios ou condições marginais passam a integrar o "polissistema literário" (EVEN-ZOHAR, 1990), sua produção ocupa, de imediato, uma posição igualmente marginal em relação ao sistema central, que forma o chamado cânone literário. As relações de poder entre os diferentes componentes de um polissistema pressupõem, contudo, uma relação interativa e dinâmica. É essa interação, precisamente, que garante a modificação mútua dos sistemas postos em contato. Desse modo, não se pode esperar que a publicação de autores oriundos da periferia não provoque alterações no que se entende por "literatura francesa" e nos próprios discursos criados no interior desse sistema.

Se, por um lado, a experiência da *banlieue* está ligada à experiência de vida na cidade, por outro, sua configuração se estabelece à margem do conceito de *civitas* (cidadania). A cidadania diz respeito, entre outras coisas, à qualidade ou condição do cidadão, palavra em cuja base etimológica se encontra a noção de "habitante da cidade". Esse ponto suscita um importante debate a respeito da denominação da literatura de *cités*/*banlieues*. Nomenclaturas distintas, rechaçadas ou reivindicadas em diferentes medidas, disputam uma mesma posição, sem, contudo, referirem-se aos mesmos aspectos. Fala-se, por exemplo, de "literatura urbana", com o objetivo de associar inextricavelmente o texto ao território de produção. Ao mesmo tempo, surge a classificação contestada de "literatura *beur*" (i.e. literatura produzida por descendentes de imigrantes árabes[3]) que imprime uma dimensão étnica e racial à autoria desses textos.

Não podemos nos esquecer, no entanto, da resistência expressa por certos autores em se autonomearem. Ao contrário do que ocorre no Brasil, onde a literatura

[3] A palavra *beur* é uma forma verlanisada do nome *arabe*. Dedicaremos uma seção futura à análise do *verlan* na tradução.

marginal periférica foi mais ou menos estabelecida como um movimento por alguns de seus representantes[4], na França não convém falar de uma "literatura periférica", mas antes de uma "literatura das periferias", uma vez que esta mesma classificação ("*littérature des banlieues*", "*littérature des cités*", "*littérature urbaine*" etc.) parte não dos autores, mas de meios acadêmicos, da imprensa e das editoras, que a convertem em estratégia de marketing. Para efeitos de identificação neste trabalho, optaremos pela referência à "literatura de(as) periferia(s)", ou "literatura de *cités* (de *banlieues*)", que marca um tipo de perspectiva específica, relacionada ao assunto e à origem dos textos componentes dessa produção.

1.2. Perspectiva histórica da *banlieue*

Antes de nos debruçarmos sobre as questões literárias propriamente ditas, cabe retomarmos pontos importantes da trajetória histórica desse espaço de margem, no qual se engendra a literatura que é objeto deste trabalho. Esse panorama nos permitirá entender as características e tensões de base que formaram e que ainda atravessam o contexto urbano periférico parisiense e que se traduzem, em seguida, na produção cultural a ele ligado.

No livro *La crise des banlieues*, Jean-Marc Stébé (2010) traça um breve panorama histórico e sociológico da *banlieue* parisiense desde a Idade Média até o fim da década de 1990. Por esse percurso, o autor consegue expor em linhas gerais algumas das funções e ideias que estiveram, ao longo dos séculos, associadas ao território da *banlieue*. Na Idade Média, por exemplo, a *banlieue* se constitui como um espaço jurídico que separa o campo da cidade pela distância de uma légua – donde o substantivo *lieue*, que compõe junto com o termo *ban* (referência ao "moinho *banal*" usado pelos camponeses da região) a palavra que nomeia esse território periférico.

Segundo Stébé, os residentes das *banlieues* medievais cumpriam uma série de obrigações econômicas e militares, em troca de isenção de impostos sobre a venda de mercadorias na cidade. Já no século XVIII, graças em parte a ideais rousseaunianos sobre o Estado de Natureza, atribui-se à *banlieue*, por sua proximidade com o campo,

[4] A identificação da literatura marginal periférica brasileira como um movimento é passível de contestações, uma vez que essa categoria implica uma unicidade de princípios e projetos literários. O fato de haver autores brasileiros que reivindicam o termo "marginal" já estabelece, contudo, uma diferenciação em relação aos escritores franceses originários da periferia – muitos dos quais veem como pejorativa ou reducionista a ligação entre a literatura que produzem e o lugar de que vêm.

um imaginário idílico e romântico, contrário à "ordem, [ao] formalismo e [à] monotonia da vida cotidiana" (não paginado[5], tradução minha).

É só a partir do primeiro fenômeno de industrialização vivenciado na França no século XIX que a *banlieue* perde seu status de jardim romântico e começa a se configurar como "*banlieue pavillonaire*". Algumas regiões, entretanto, mantêm o aspecto campestre (sendo consideradas, até hoje, como espaços periféricos afluentes), enquanto outras passam a abrigar indústrias e uma crescente população proletária, afastada da cidade por fatores tais como: (i) o nível insalubre das moradias; (ii) os altos valores de aluguel cobrados na cidade; (iii) o encolhimento de áreas disponíveis para habitação (STÉBÉ, 2010).

Fatores como o êxodo rural, o desenvolvimento dos meios de transporte coletivo e das linhas de ferro provocam a expansão do território da *banlieue*, cujas diversas regiões acabam se distinguindo em "três tipos ideais" (2010, não paginado) que, de acordo com as funções e origens socioeconômicas de seus moradores, podem ser assim caracterizados:

> [primeiro tipo:] as zonas de domínio rural e agrícola que incluem fazendas, leiterias, viveiros e estufas – situadas essencialmente no sul de Paris; [segundo tipo:] as comunas operárias com concentração principal no arco noroeste/nordeste; [terceiro tipo:] as *banlieues* que abrigam, no oeste parisiense, residências permanentes ou de veraneio, onde se estabelecem proprietários que vivem da renda de seus imóveis (2010, não paginado, tradução minha).

É assim que Stébé chega à conclusão de que o tratamento do espaço periférico deve incluir uma visão heterogênea que legitime a existência de múltiplas *banlieues*: das mais ricas às mais pobres (estas últimas podem ser atualmente denominadas ZUS – *Zones urbaines sensibles* ou Zonas urbanas sensíveis). Para compreender minimamente o processo de marginalização gradual sofrido por esses territórios, é preciso saber que as ZUS de hoje são herdeiras de projetos urbanísticos desenvolvidos pelo estado francês na segunda metade do século XX.

Erguidas entre as décadas de 1950 e 1960, as primeiras *cités HLM*[6] destinavam-se a moradores das classes média e média baixa e tinham como principal objetivo

[5] As citações diretas do livro de Stébé (2010) não apresentam referência de página, pois tivemos acesso à obra em formato e-book. Para mais informações, as três citações diretas contidas neste texto foram retiradas, nesta ordem, do primeiro capítulo do livro ("*De la* '*ban-lieue*' *médiévale au romantisme des banlieues*"), do segundo capítulo ("*De la banlieue-jardin à la banlieue pavillonnaire*"), e do terceiro ("*Les jeunes et l'exclusion*").

[6] Abreviação de "*Habitation à loyer modéré*".

oferecer habitações completas (providas de banheiros independentes, sistemas de aquecimento central, água corrente) a preços mais baixos, acessíveis, portanto, a operários, profissionais liberais em início de carreira, pequenos comerciantes etc. Ao mesmo tempo em que problemas logísticos e estruturais, ocasionados pelos precários recursos disponíveis para a construção das *HLM*, mantiveram a classe média afastada desses territórios, as populações pobres, obviamente impossibilitadas de buscar melhores condições de moradia a preços mais caros, foram, em última análise, relegadas à marginalização e exclusão associadas até hoje às *cités*.

O histórico retraçado aqui a partir da leitura de Stébé nos permite compreender, *grosso modo*, o processo de urbanização responsável pela configuração atual de determinados espaços periféricos franceses. Mas a versão acadêmica e "disciplinar" dos fatos limita a perspectiva de análise do território da periferia, na medida em que nos condiciona a colocações guiadas por uma perspectiva externa ao espaço da *banlieue*: a ideia de que os levantes populares (as *émeutes*) contra a polícia – que em 2005 estimularam um *boom* de publicações originárias das periferias (CELLO, 2017b) – se manifestam apenas como revoltas que se opõem a "tudo que representa o Estado, a 'coisa pública'" (STÉBÉ, 2010, não paginado) deixa de nuançar aspectos mais complexos relacionados à violência policial de que é vítima grande parte dos sujeitos – sobretudo jovens de origem imigrante – habitantes da *banlieue*. O mesmo se aplica a visões que atribuem total desorganização e mal estar às formas de ocupação de que se apropriam os moradores de espaços marginais, a fim de adaptar esses territórios. É precisamente pela esterilidade ou eurocentrismo em que incorre frequentemente a análise acadêmica que propomos uma retomada, seguida por uma análise, das representações da *banlieue* por autores oriundos desses espaços.

1.3. Representações do espaço na literatura de *banlieue*

De modo geral, em obras literárias escritas por moradores da *banlieue*, este espaço é representado a partir de uma perspectiva ambivalente: os personagens das obras encontram-se constantemente divididos entre, por um lado, uma descrição que denuncia o "desespero [...], [a] violência e [a] falta de futuro" (VITALI, 2011, p. 33, tradução minha) a que estão submetidos os moradores e, por outro, uma marca de "reconhecimento identitário muito forte, caracterizada por códigos comportamentais, artísticos [e] [...] práticas linguísticas [...] precisas" (p. 33, tradução minha). Como

exemplos desse reconhecimento identitário, poderíamos citar a reprodução de gírias e de falares periféricos no texto literário, a emergência da oralidade na escrita, o relato dos costumes e das rotinas de sujeitos periféricos.

Historicamente, a periferia francesa – sobretudo a periferia parisiense – esteve associada a uma representação híbrida, cuja descrição foi com frequência baseada nas categorias "positivo/negativo", "urbano/rural" (PUIG, 2010), como comprovam trechos retirados de obras literárias do século XIX e do início do século XX – textos de Balzac, Zola, Victor Hugo e Blaise Cendrars são mencionados por Puig (2010) como instâncias de uma representação fronteiriça da *banlieue*. Com efeito, a visão negativa da periferia – tida como um lugar sujo, desagradável e perigoso – serviu a uma função política: era necessário endossar a opinião desfavorável, a fim de opor o suposto caos periférico ao "progresso" urbano proporcionado pelas reformas de Haussmann, responsáveis pela construção dos famosos bulevares parisienses.

A ambivalência do ambiente periférico reflete-se até mesmo na definição da palavra *banlieue*. Como mencionamos acima, o termo indicava, na Idade Média, um aspecto geográfico, uma vez que situava geograficamente determinada região. Recentemente, contudo, atribuem-se ao termo aspectos políticos e sociais – reduziu-se a *banlieue* às *cités HLM*, que, por sua vez, são criminalizadas por discursos do senso comum.

A literatura urbana pós-2005 – ano marcado por revoltas [*émeutes*] e protestos nas periferias francesas – viveu um período significativo de efervescência, na medida em que abriu espaço para a publicação de inúmeros romances escritos por autores originários de periferias. A partir desse momento, os (doravante) chamados "escritores da periferia" ou "escritores urbanos" deixaram de ser identificados por traços étnicos – antes de 2005, falava-se de uma "*littérature beur*" – e passaram a ser identificados por seu pertencimento geográfico à periferia parisiense (PUIG, 2010).

Nos três romances publicados de Rachid Djaïdani, *Boumkœur* (1999), *Mon nerf* (2004) e *Viscéral* (2007), essa ambivalência se faz presente, na medida em que os personagens oscilam entre a rejeição ao universo da *banlieue* e o orgulho de pertencer a esse lugar estigmatizado, a *banlieue* é "percebida como [um espaço] imenso, aberto, por um lado, e fechado, quiçá claustrofóbico, por outro" (PUIG, 2010, p. 183, tradução minha). O primeiro romance do autor, *Boumkœur*, objeto desta monografia, destaca justamente o enclausuramento da *banlieue* – sobretudo da *cité* –, fato confirmado pela proximidade sonora entre o título do livro, *Boumkœur*, e a palavra *bunker*. Na periferia

narrada, não há espaços de convívio social. Em outras palavras, não há espaço para o exercício da proxemia que, segundo Maffesoli (2014), permite a formação e a consolidação de diferentes comunidades. Em contrapartida, a *banlieue* de *Boumkœur* também é um lugar de criação artística e linguística, pois é o tema do livro que o protagonista deseja escrever.

Em *Mon nerf*, mais uma vez, somos remetidos a uma sensação de enclausuramento que se faz presente, sobretudo, pela distância entre o centro e a periferia – que, desta feita, não é representada por uma *cité*, mas por uma *résidence pavillonnaire*[7]. Nessa *résidence*, o protagonista não se sente parte do centro nem da comunidade formada pelas *cités HLM*. O espaço do personagem é um espaço de trânsito (em todos os sentidos), que se reflete no próprio título da obra: o sintagma "*Mon nerf*" é homófono a "*Mon R*", referência ao RER[8].

Em *Viscéral* também se produz a tensão entre um sentimento de encarceramento – agravado pelas cenas situadas na prisão – e de pertencimento ao espaço periférico. De fato, "[a] ambivalência das representações da *banlieue* se explica principalmente pelo fato de os narradores dos romances de Djaïdani se encontrarem, a um só tempo, na periferia e à margem da vida das *cités*, seja em termos físicos ou culturais" (PUIG, 2010, p. 186, tradução minha).

Uma outra questão merece nossa atenção no tratamento do espaço periférico na literatura de *cité*: a análise da posição dos personagens retratados em relação aos espaços que habitam. Em outras palavras, que tipo de relação eles mantêm com o ambiente periférico? Nos romances de Djaïdani, as relações poderiam ser resumidas nos seguintes termos: (i) em *Boumkœur*, o protagonista Yaz precisa de um mediador, seu amigo Grézi, que o ligue ao espaço, às vivências e à linguagem do lugar; (ii) em *Mon nerf*, o protagonista se encontra entre dois lugares (não pertence à *cité* e é considerado "povão" ["*racaille*"] pela classe média que habita a *résidence pavillonnaire*); (iii) em *Viscéral*, o protagonista não nasceu em uma *cité*, embora viva em uma e afirme seu pertencimento ao lugar – através de sua carreira de ator, ele tenta fugir ao discurso que criminaliza e estereotipa a *cité*.

De modo geral, a *banlieue* apresentada nos romances sobre/da *cité*, aqui exemplificados na obra de Djaïdani, "[fazem] um reconhecimento de natureza realista"

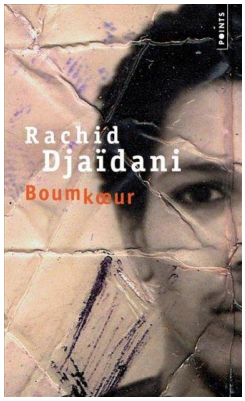
[7] Espécie de condomínio de classe média.
[8] Na França, o RER (*Réseau express régional d'Île-de-France*) é uma rede de trens que circula na região administrativa de Île-de-France, onde se localiza Paris e todos os departamentos periféricos adjacentes.

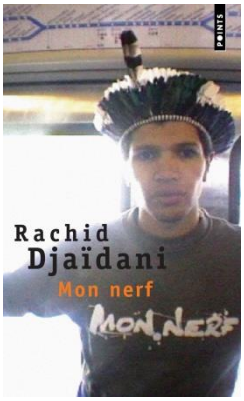
desses espaços, embora ao mesmo tempo transformem a *banlieue* em "um espaço de negociação [...] entre o universo das *cités* e o exterior" (PUIG, 2010, p.188, tradução minha).

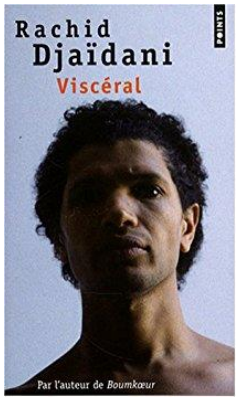
1.4. Literatura das *cités*: discurso de testemunho ou discurso de ficção

À literatura produzida por moradores de *cités* costuma atribuir-se um aspecto testemunhal, confirmado pelas próprias estratégias de marketing e projetos editoriais associados aos livros. No caso da obra de Djaïdani, por exemplo, seus três romances publicados trazem nas capas fotos do autor, o que pode sugerir uma identificação entre o que é escrito e a vida de quem escreve, à maneira de uma biografia. Com efeito, a crise de cidadania e as condições de moradia enfrentadas por moradores das *banlieues* podem se associar, em certa medida, ao formato da denúncia e/ou do relato. O próprio Yaz, protagonista do romance *Boumkœur*, ratifica o caráter existencial de sua escrita ao responder ao amigo Grézi que escreve para "existir" (1999, p. 17).

Descrito como um *bildungsroman* (REECK, 2003), ou romance de formação, *Boumkœur* permite o amadurecimento de seus personagens por meio da escrita de si. É só quando Yaz e Grézi "[*noircissent*] *le papier*" ("[rabiscam] o papel") (p. 17) com a história de suas vidas que os personagens se tornam capazes de tomar consciência da condição e da posição social que ocupam. De modo similar, as capas dos livros parecem tentar reproduzir a sensação de "*bildung*" evocada no livro, atribuindo-a ao amadurecimento do próprio autor:







Mas pensar a literatura produzida sobre/em *cités* sob um ponto de vista unicamente testemunhal ou como um relato da vida dos autores pode nos levar a reduzir o verdadeiro potencial de ficcionalização dessa literatura, que se manifesta em muitos

gêneros e de muitos modos diferentes. Do romance policial, passando pelo realismo mágico, até à distopia, muitas são as formas encontradas pelos autores para representar o ambiente da periferia.

Segundo François (2008), a ficção permite a expressão de possibilidades que são restringidas ou negadas ao testemunho. Uma delas consiste na "*décentrage*" (p. 151) da cultura e da linguagem, que passa a ser pensada no interior de si mesma, alterando, por exemplo, a relação entre significado e significante. Um dos caminhos que levam a essa mesma *décentrage* diz respeito à "prática do humor e da autodepreciação [...] [e à] inclusão de palavras pertencentes a gírias populares ou estrangeiras" (p. 151, tradução minha), que permite imprimir um aspecto lúdico à literatura, contestando seus meios mais comuns de prática e produção, uma vez que, como vimos acima, ao texto literário foi atribuído, ao longo do tempo, um grau de distinção da cultura letrada.

Rachid Santaki, escritor proeminente da literatura de *banlieue*, em entrevista a Serena Cello (2017a), resume de forma bem clara sua opção pela ficção, chamando atenção para o nível de liberdade e possibilidade garantido pela literatura: "Estou convencido de que, a partir de agora, nem a política nem a militância serão capazes de provocar uma tomada de consciência por parte dos habitantes das *banlieues*. O que pode fazer evoluir as coisas é a ficção" (p. 6, tradução minha).

2. *Boumkœur*

Rachid Djaïdani, autor de *Boumkœur*, nasceu em 1974, de mãe sudanesa e pai argelino, e cresceu na *cité Des Grésillons* em Carrières-sous-Poissy no departamento de Yvelines (em região parisiense). Aos vinte anos, o escritor trabalhou como segurança no set do filme *La Haine* e em 1999 publicou seu primeiro romance, *Boumkœur*. A menção a *La Haine* é importante porque, em primeiro lugar, trata-se de um filme que segue as andanças de três habitantes de uma *cité* por Paris, e, em segundo lugar, porque a obra é mencionada por Djaïdani em *Bounkœur* como exemplo de discurso que tematiza a periferia sem ser, no entanto, enunciado por um sujeito originário do espaço periférico.

Quando lançado, *Boumkœur* se consagrou como um sucesso de crítica e público, provocando reações extremas da parte de alguns de seus leitores: se, por um lado, o romance foi legitimado pelos principais meios literários franceses (Bernard Pivot, que, na época, recebia em seu programa televisivo os escritores mais consagrados da literatura francesa, entrevistou Djaïdani e ajudou a promover seu livro), por outro, foi

alvo de virulentos ataques provenientes desse mesmo meio – não foram poucos os que questionaram a autoria do livro.

Mais do que uma análise que busca dissecar cada um dos aspectos postos em jogo no romance, o que propomos a seguir é um plano de leitura acompanhado por um resumo de *Boumkœur*. Como pretendemos tratar da tradução como um processo interpretativo, que implica uma ligação intrínseca entre as posturas/abordagens adotadas pelo tradutor e a produção de sentido intentada pelo texto de chegada, que deve levar em conta o texto de partida, pareceu-nos mais adequado informar ao leitor algumas das principais questões problematizadas pelo autor, mostrando ao mesmo tempo em que medida elas se imbricam ao conteúdo da história e à sua forma de apresentação.

2.1. Plano de leitura: temas gerais

Considerado como um texto precursor da escrita de moradores da periferia (CELLO, 2017b), *Boumkœur* conta a história de Yaz, um jovem de vinte e um anos, morador de uma *cité*, espécie de conjunto habitacional, que no início da história se vê em uma típica situação de *galère*[9]: abandonado pelo ensino público e desempregado há pelo menos cinco anos, sua falta de perspectiva aumenta ainda mais as tensões entre ele e sua família (sobretudo, seu pai), que é igualmente atingida pelos problemas estruturais ligados à vida em *cité*. Na esperança de sair do impasse em que se encontra, Yaz decide escrever um livro sobre a realidade de seu conjunto habitacional, aproveitando-se da demanda midiática e sensacionalista por histórias da periferia, que, via de regra, são contadas a partir de um ponto de vista externo.

Nessa empreitada, o protagonista, narrador da história, recorre a seu amigo Grézi, "olhos e ouvidos dos blocos", a fim de narrar anedotas sobre o cotidiano dos moradores. Desde o início, portanto, *Boumkœur* se estabelece como um romance metalinguístico, no qual a escrita e a reflexão sobre a própria escrita processam-se mutuamente, com um objetivo ora irônico, ora questionador, responsável pela tensão recorrente na narrativa.

O relacionamento entre os dois amigos deve ser levado em conta, na medida em que cada personagem se posiciona como o detentor de um saber específico, cujo domínio é negado ao outro. Yaz, apesar de enxotado da escola pública, domina a cultura

[9] A experiência da *galère* é resumida pelo sociólogo François Dubet nos seguintes termos: "[...] a incerteza, a flutuação, a formação de redes frágeis que substituem os grupos, os longos períodos de ócio entrecortados por bicos, a delinquência presente e pouco espetacularizada" (1983, p. 10, tradução minha).

letrada, único meio de divulgação da realidade periférica, que o protagonista deseja apresentar em relação de simultaneidade com a comunidade central, à qual se destina o seu livro. Mas se, por um lado, a escrita do romance é o veículo que permite a criação da comunidade da *cité*, posta em relação com a comunidade do centro, por outro, a *raison d'être* dessa mesma escrita são as histórias de Grézi, contador e transmissor das experiências do bairro. Oralidade como fundação da identidade e escrita como legitimação da cultura – estes são dois polos problematizados ao longo de toda a obra.

Ao se aproveitar da proximidade com Yaz para, sem que este perceba, sequestra-lo, Grézi desencadeia eventos que levam à sua própria prisão e ao (suposto) fracasso do projeto do melhor amigo. O livro que o leitor tem em mãos acaba se tornando, portanto, uma espécie de diário que registra as lembranças de Yaz – desde os dias que antecedem à prisão até os meses posteriores ao incidente, quando nos é apresentado o relato do próprio Grézi, que, diretamente da cadeia, retoma o projeto de escrita existencial anunciado por Yaz no início da história e, com a ajuda de um companheiro de cela, conta suas novas experiências de vida ao amigo. A relação final entre Grézi e o preso que transcreve sua fala espelha, portanto, a relação entre Grézi e Yaz, que pretendia se colocar como o "escriba" da mitologia do bairro.

O ambiente da *cité*, como mencionado na seção anterior, é representado de maneira ambígua e ambivalente. Ao mesmo tempo em que Yaz tenta criar sua própria "comunidade imaginada"[10], o personagem resiste a essa mesma comunidade, que ele considera demasiadamente fechada. A imagem do *bunker* é, nesse sentido, emblemática da duplicidade atribuída ao espaço periférico, na medida em que conota sentidos de proteção e prisão. Em sua origem, o termo *bunker* esteve associado a contextos de guerra, uma vez que designava locais de armazenamento de munição, blindados contra o ataque de projéteis inimigos. Popularizado no contexto da Segunda Guerra Mundial, o termo *bunker*, de origem anglófona, se espalhou para outras línguas e, hoje em dia, evoca imagens de abrigos subterrâneos fortificados, destinados à proteção ou ao aprisionamento.

No caso de *Boumkœur*, o *bunker* representa o porão onde Yaz é mantido durante o sequestro e, ao mesmo tempo, consolida-se como o lugar de abrigo dos dois personagens, já que Yaz acredita que ambos estão se escondendo para proteger Grézi de uma acusação de assassinato. No "macrossentido" da narrativa, o *bunker* é uma

[10] A expressão "comunidade imaginada" é uma referência a Anderson (2008 [1983]).

metáfora para a própria *cité*, que, como uma área suburbana, encontra-se submetida ao centro e vê-se sujeita a todo tipo de dificuldades. É em seu interior, contudo, que os moradores estabelecem relações interpessoais e criam sentimentos de pertencimento ao espaço da cidade.

Outro fator que exprime a ambivalência da *cité* é o contraste entre horizontalidade e verticalidade presente em imagens ou em concepções expressas por Yaz ao longo de *Boumkœur*. A *cité*, em si, é o lugar da verticalidade, marcado principalmente pela altura dos blocos, que impedem os moradores de ver o céu. Os personagens são constantemente forçados a percorrer essa verticalidade: Yaz se desloca do vigésimo terceiro andar do prédio mais alto até o porão (*bunker*) onde se mantém escondido. Mais de uma vez, o protagonista/narrador afirma que não há horizontes – nem no sentido figurado, nem no sentido literal – em sua *cité*. Ele não pode ver além dos muros invisíveis que o separam do centro. Ao mesmo tempo, o personagem anseia por criar laços com a comunidade externa, na medida em que se coloca em diálogo com possíveis leitores do livro. E é precisamente nesse ponto que se firma a horizontalidade pretendida pelo narrador.

Ao mesmo tempo, a representação espacial perde sua força diante da temporalidade da narrativa e da ideia de progresso que se coloca por trás da escrita de Yaz. À maneira de uma bomba relógio, o texto é marcado por um refrão que culmina na explosão final: a descoberta do sequestro e a prisão de Grézi. Afirmando constantemente a passagem temporal na microestrutura da narrativa, Yaz tenta aplicá-la à macroestrutura da periferia, que também se constrói dentro de uma dimensão temporal, assumindo o papel da "*France de demain*" ["França de amanhã"] (DJAÏDANI, 1999, p. 158), igualmente submetida à ideia de futuro como uma flecha que avança em direção ao progresso.

Em última instância, *Boumkœur* se afirma como a necessidade de representação do universo da periferia, que acaba sendo construído por um coletivo de vozes, contidas não apenas no romance, mas em seu paratexto:

> *Où sont nos repères, qui sont nos modèles, de toute une jeunesse vous avez brûlé les ailes [...] Mais aujourd'hui cette jeunesse se crée ses propres repères, sa propre culture [...]. / Le côté anecdotique, choisi par Rachid, pour raconter cette vie de quartier, rend son roman proche d'une authenticité qui n'appartient qu'à ceux qui naissent dans un bunker* (SUPRÊME NTM, 1999, p. 7)[11].

[11] "Onde estão nossas referências, quem são nossos modelos, vocês cortaram as asas de toda uma juventude, destruíram seus sonhos, secaram a seiva da esperança... Mas hoje essa juventude cria suas

A oposição entre *vous* e *nous* no mini-prefácio do livro espelha a relação entre exterior (centro = *vous*) e interior (*cité* = *nous*) que Yaz deseja estabelecer – embora seja construída de um modo muito mais confrontador, que não almeja à horizontalidade planejada pelo personagem. O grupo de rap conduz uma espécie de acusação formal da cultura dominante, responsável por manter calados (mas não completamente invisíveis, se nos lembrarmos da representação exótica ou socialmente engajada utilizada por autores burgueses) os sujeitos marginais.

No interior da história, a polifonia se faz presente pelas diferentes vozes que assumem a narrativa. Em um primeiro momento, temos a voz de Yaz, que se apresenta em dois níveis: como a expressão de opiniões ou de eventos relatados pelo próprio personagem ou como a reinterpretação de fatos contados por terceiros – é o caso, por exemplo, das histórias de Grézi narradas por Yaz. Em um segundo momento, temos a inserção direta das vozes de outros personagens, nomeadamente, Grézi e o pai de Yaz, que narram seu cotidiano e recontam suas lembranças. Em um terceiro momento, temos o afastamento da voz do protagonista, que muda de perspectiva e passa da primeira à terceira pessoa, a fim de sugerir o recuo tomado pelo personagem no momento discutivelmente mais tenso da narrativa: a confissão por parte de Grézi de um suposto assassinato, que no fim da história se revela como uma armadilha para manter Yaz preso no porão. A entrada da terceira pessoa, conferindo um afastamento em relação à fala do narrador personagem, reforça o choque causado pela revelação de assassinato, ao mostrar que Yaz já não consegue assumir o controle da narrativa.

2.2. Plano de leitura: efeitos de linguagem e tensões "periferia/centro"

São muitos os temas e procedimentos literários que podem ser levantados a partir da leitura de *Boumkœur*. De um modo geral, o romance costuma ser analisado pelo viés da representação do sujeito e do espaço periférico ou pelo viés linguístico, que visa a abordar a presença de traços característicos da variedade sociolinguística retratada na história. Na verdade, a obra tem sido frequentemente usada para descrever o FCC, ou *Français Contemporain des Cités* [Francês Contemporâneo das *Cités*]. A instrumentalização do romance talvez seja contraproducente, na medida em que nos

próprias referências, sua própria cultura, a defasagem das primeiras horas se tornou um vazio difícil de ser preenchido. O aspecto anedótico escolhido por Rachid para narrar a vida de um bairro periférico confere a seu romance uma autenticidade que só pertence àqueles que nascem em um bunker" (tradução minha).

impede de perceber a verdadeira interação entre as dimensões ética e estética assumidas por Djaïdani. Em *Boumkœur*, não é possível pensar o estudo do FCC sem considerar necessariamente as implicações e as intenções por trás desse uso linguístico. O autor não se serve da variedade periférica francesa como mero "efeito de real". Ao contrário, a adoção de determinada variedade e postura linguística, como nos lembra François (2008), altera a própria relação entre significante e objeto representado.

Com efeito, Djaïdani recorre não apenas ao uso de uma variedade sancionada, mas ao emprego de um idioleto que transgride regras morfológicas, sintáticas e lexicais pertencente à norma padrão e a usos não-padrões. O estranhamento causado por inversões na ordem dos componentes da oração e por modificações de ditados populares, bem como a sonoridade trabalhada por meio de rimas, assonâncias e aliterações problematizam ainda mais algumas das principais questões levantadas acima, dentre as quais destacamos o dilema entre pertencimento e não pertencimento à comunidade da *cité* e a tensão entre oralidade e escrita.

A manipulação de uma linguagem familiar com o objetivo de atingir certo grau de estranhamento sugere ainda a articulação entre o interior e o exterior da *banlieue*. Como sabemos, o projeto de escrita sobre a vida na *cité* é formulado por Yaz logo no início do livro e surge tanto de uma necessidade quanto de uma revolta frente ao fato de apenas artistas exteriores à *banlieue* ganharem dinheiro produzindo narrativas sobre a vida nesse espaço. Por meio de uma ironia metalinguística, o narrador expressa seu desejo de autorrepresentação: "*Le sujet, c'est mon quartier. Faut en profiter, en ce moment c'est la mode la banlieue, les jeunes délinquants, le rap et tous les faits divers qui font les gros titres des journaux*" (DJAÏDANI, 1999, p. 13)[12]. Ao mesmo tempo, a tensão entre quem está "de fora" e quem está "de dentro" não se resolve de maneira tranquila na história. Ainda que de forma irônica, Yaz leva em consideração o horizonte de expectativa de seus leitores, que, como ele bem sabe, não são moradores da *cité*, ratificando o caráter sensacionalista ou exótico a que estão sujeitas as representações da periferia. Não obstante, a escrita do personagem, como vimos acima, se coloca como afirmação do sujeito, que pode expressar sua existência e seus desejos por meio da escrita.

A dicotomia entre centro e periferia, lugar de recepção e lugar de escrita, suscita ainda outro tipo de problemática: a autonomia da obra de Djaïdani. Quais as

[12] "O tema é o meu bairro. Tenho que aproveitar, agora tá na moda a periferia, os jovens delinquentes, o rap e todas as notícias que fazem as manchetes dos jornais" (tradução minha).

implicações de se ler *Boumkœur* como um texto pertencente à "literatura da periferia"? Ele poderia ser lido descolado do território periférico? A territorialidade marcada no próprio nome da "literatura de *banlieue*/*cité*/periferia" permite o deslocamento e a circulação dos textos, uma vez que não se estabelece como um conceito espacial, em cujos limites, como expressa Foucault (2017 [1976]), são definidas as estruturas de poder. Sob a perspectiva territorial é possível que os textos produzidos por autores originários das periferias estabeleçam uma rede simbólica que põe em causa o elemento dominante da dicotomia "centro/periferia". Dessa forma, a periferia deixa de ser definida em relação ao centro e começa a pensar a si mesma.

Diante de todos os pontos levantados acima, propomos que *Boumkœur* seja lido sob um ponto de vista literário e sociológico, levando em conta os procedimentos formais de que se serve o autor em sua escrita, sem perder de vista, todavia, as problemáticas sociais sobre o universo da periferia, uma vez que as ideias de um texto literário tendem a ser espelhadas pela forma em que se materializam. Assim, no capítulo seguinte, pretendemos discutir nossas escolhas tradutórias embasando-nos nos seguintes eixos: a tradução de marcadores culturais, de variedades sociolinguísticas e da tensão entre oralidade e escrita. Mostraremos em que medida nossa tradução tentou se comprometer com o projeto estético e social assumido por Djaïdani, a fim de permitir que os leitores do texto de chegada percebessem os temas e questões recorrentes na obra.

CAPÍTULO II – *Boumkœur*: um estudo da tradução

1. Primeiras palavras

Segundo dados da Biblioteca Nacional (BN), durante o período de 2000 a 2010, foi registrada a publicação de 350 exemplares da literatura francesa no Brasil[13] (SONCELLA, 2012). Dentre as editoras que mais publicaram obras francesas, destacaram-se, em ordem decrescente, L&PM, Bertrand Brasil, Record, Companhia das Letras e Nova Fronteira. É importante notar que das cinco editoras mencionadas, ao menos duas, Record e Companhia das Letras, estão entre as maiores e mais influentes do Brasil. As publicações da Record, na verdade, tornam-se ainda mais substanciais se a elas somarmos os números da Bertrand Brasil, parte do grupo editorial Record.

Como afirma Soncella, entre as publicações francesas mais comuns, são priorizados títulos *best-sellers* e uma quantidade considerável de romances clássicos. O levantamento indica ainda um predomínio de autores homens e brancos. Algumas editoras, como a Nova Fronteira, por exemplo, diversificam seu catálogo com autoras como Marguerite Yourcenar e Marguerite Duras. É também da Nova Fronteira a publicação de *Amanhã, numa boa* (em francês, *Kiffe kiffe demain*), de Faïza Guène, autora que, assim como Djaïdani, integra o grupo de autores originários de *banlieues* francesas.

Publicado em 2006, *Amanhã, numa boa* continua em sua primeira edição e não parece ter contado com grande repercussão no mercado editorial brasileiro. As poucas resenhas encontradas em blogs na internet indicam uma recepção positiva do livro, e um artigo acadêmico[14], em especial, apresenta os resultados de um trabalho pedagógico realizado com crianças moradoras de periferias brasileiras a partir da leitura de *Amanhã, numa boa*. Aproveitamos para mencionar ainda uma dissertação de mestrado[15] que, embora não eleja o romance de Guène como principal objeto de estudo, menciona-o em alguns trechos e aborda as traduções de Azouz Begag, outro autor oriundo da *banlieue*, para o inglês.

No mercado editorial brasileiro, constatamos, portanto, um déficit de publicações francesas de autoria marginal – seja essa marginalização decorrente de

[13] O número de exemplares registrados junto à BN não reflete o número de livros franceses, de fato, publicados no país, uma vez que as editoras não registram todas as suas publicações (SONCELLA, 2012).
[14] Ver Rodrigues, 2017.
[15] Ver Sales, 2014.

questões relativas à geografia, ao gênero, à sexualidade, à raça etc. Tal fato espelha, de certa forma, o próprio panorama da literatura nacional: ao analisar obras nacionais publicadas por três grandes editoras brasileiras ao longo da década de 1990, Dalcastagnè (2012) verificou que a maioria dos autores nacionais publicados no Brasil são homens brancos, heterossexuais, de classe média, com alto nível de escolaridade.

Embora o estudo da literatura de *cité* ainda seja restrito no Brasil, outros países vêm se dedicando à análise não apenas desse fenômeno literário, mas da própria variedade sociolinguística falada em zonas suburbanas francesas. *Boumkœur*, por exemplo, já serviu como objeto das mais diversas áreas de pesquisa – dos estudos literários, passando pela linguística, até a tradução. Em nosso trabalho, tivemos acesso a muitos desses estudos, que, de certa forma, serviram como embasamento para esta monografia, na medida em que nos permitiram estabelecer um interdiscurso de análise para o romance de Djaïdani.

2. *Boumkœur* e suas (possíveis) traduções

No caso de Djaïdani, cujas obras não foram traduzidas para o português, encontramos numerosos trabalhos acadêmicos estrangeiros que se debruçam sobre temas suscitados por seus três romances. Dentre os enfoques mais comuns, destacam-se a descrição e análise dos procedimentos linguísticos empregados pelo autor em *Boumkœur*. Em nossas pesquisas, deparamo-nos com cinco artigos que, de algum modo, se servem do romance lançado em 1999 para refletir sobre questões linguísticas ligadas à tradução.

Bastian (2009) apresenta uma análise de elementos lexicais presentes em *Boumkœur*, a fim de descrever o que se convencionou chamar *Français Contemporain des Cités* (FCC). Analogamente, Soukalová (2008) e Holcmanová (2009) apresentam possibilidades de tradução para o tcheco com o objetivo de, respectivamente, pôr em prática os princípios de Vinay e Darbelnet e refletir sobre as dificuldades impostas pelo estilo de Djaïdani.

Os únicos dois trabalhos que, tratando de aspectos tradutológicos, oferecem uma alternativa à instrumentalização de *Boumkœur* foram escritos por Podhorná-Polická *et al.* (2010) e Vitali (2012). O primeiro, embora encare o romance como um pretexto para o ensino de tradução, dedica uma seção especial aos aspectos interculturais envolvidos

na tradução. O segundo, talvez o mais interessante, discute de forma mais aprofundada aspectos sociais e literários envolvidos no romance.

Não obstante as diferenças de perspectiva a que se filiam os trabalhos citados, podemos identificar um ponto comum entre todos eles: a adoção de uma postura tradutória domesticadora (VENUTI, 2008). De modo geral, as análises tradutórias evidenciam métodos de adaptação entre os domínios culturais postos em contato (domínio francês/alemão no primeiro artigo; domínio francês/tcheco nos três artigos seguintes; domínio francês/italiano no último). Como exemplo de uma postura domesticadora, Vitali (2012) chega a descrever seu processo de tradução nos seguintes termos: a tradutora afirma desenvolver etapas de desconstrução e reconstrução do texto, passando o FCC ao francês padrão, daí ao italiano padrão e, finalmente, a uma variedade de italiano "*argotique*".

A proposta de tradução apresentada nesta monografia leva em conta discussões anteriores sobre o desafio linguístico/estilístico representado pelo texto de Djaïdani, ao mesmo tempo em que se coloca como uma reflexão independente, visando não apenas à descrição de procedimentos literários empregados pelo autor, mas, acima de tudo, às implicações do uso de tais procedimentos na interpretação da obra e, consequentemente, no processo de tradução, que, por si só, constitui-se como uma leitura interpretativa.

3. Projeto tradutório

A tradução final apresentada nesta monografia foi elaborada com o objetivo de dar a conhecer uma realidade cultural que, além de diferente da brasileira, é mais ou menos ocultada pelo senso comum. Nessa tentativa de estabelecer um contato entre culturas, é essencial que o texto de chegada, resultante da tradução, seja acessível ao leitor, sem, contudo, apagar traços específicos à realidade representada. Assim, buscamos operar uma aproximação entre leitores do português e leitores da obra original, adotando posturas éticas e estéticas que nos permitiram refletir sobre a importância da tradução no processo de formação de identidades culturais e sobre as relações entre forma, conteúdo e inteligibilidade do texto de chegada.

Em *Introdução a uma poética da diversidade*, Glissant (2005) coloca o seguinte questionamento: "como ser si mesmo sem fechar-se ao outro; e como consentir na existência do outro, na existência de todos os outros, sem renunciar a si mesmo" (p. 46). A indagação revela a ineficácia de um pensamento universalizante e totalizador, que

visa à homogeneização das culturas em convivência no mundo. Para o poeta antilhano, é preciso pensar a questão da alteridade, bem como a angústia gerada por ela, desde a perspectiva do "caos-mundo", no qual as culturas se encontram em constante processo de relação.

Sob o ponto de vista das atividades linguísticas, por exemplo, a adoção dessa nova perspectiva implica perceber que a língua em que se fala ou em que se escreve não é a única no mundo, nem pode ser imposta às demais línguas. Pensando dessa forma, o tradutor, capaz de criar novos imaginários ou de reforçar preconcepções antigas, deve estar consciente não apenas dos textos que traduz, mas das estratégias e procedimentos de que se serve na tradução, uma vez que suas escolhas colocam necessariamente em jogo questões de ordem política e social. Ao reconhecer, portanto, o impacto de seu trabalho e ao recusar uma postura etnocêntrica, que não considera a relação entre línguas evidenciada por Glissant, o tradutor opta pela adoção de uma "ética da diferença" (VENUTI, 2002), que, apesar de domesticadora em certos momentos, revela ao leitor da tradução elementos específicos à cultura de partida.

A preservação da "ética da diferença" pode exigir do tradutor maior atenção em questões que dizem respeito à forma e ao sentido do texto traduzido. Berman (2007 [1985]) enumera uma série de sistemas e de características dos textos em prosa que, não raro, são eliminados ou padronizados no ato da tradução. Com o objetivo de não racionalizar e de não suprimir efeitos estéticos de estranhamento e de produção de sentido em *Boumkœur*, nossa tradução buscou a aplicação de uma ética da diferença capaz de manter características importantes do contexto periférico francês (referências extralinguísticas, informações sobre a configuração do espaço das periferias etc.), ao mesmo tempo em que tenta recriar na escrita aspectos formais (emprego de procedimentos sonoros, rítmicos e poéticos), ancorados pelo conteúdo, a fim de evidenciar a tensão entre escrita e oralidade, essencial à composição da narrativa.

4. Desafios da tradução

Uma vez que todo processo tradutório é também um processo de interpretação, procuramos compreender em que medida alguns aspectos linguísticos e formais da obra dialogam com o conteúdo e com as temáticas suscitadas pela narrativa. Percebemos, por exemplo, em que medida a marcação cultural do ambiente da periferia é importante para a apresentação de seus moradores. Constatamos igualmente que muitas vezes a

afirmação do espaço cultural da *cité* passa pela subversão da cultura dominante. Desse modo, aspectos como a reprodução de variedades sociolinguísticas e as transgressões sintática, lexical e discursiva contidas no livro devem ser levados em conta no momento da tradução, a fim de permitir que os leitores do texto de chegada possam produzir sentido a partir das principais questões colocadas em jogo no romance.

Ao longo deste capítulo, abordamos questões essenciais à tradução de *Boumkœur*. Em um primeiro momento, tratamos de aspectos mais relacionados à representação literária do universo da *cité* e à sua relação com a cultura central, o que envolve descrever e analisar escolhas tradutórias que dizem respeito ao uso de marcadores culturais e elementos sociolinguísticos. Em um segundo momento, passamos a lidar com os desafios diretamente associados ao nível de criação e manipulação linguística, focando em dois pontos que nos parecem fundamentais à produção de Djaïdani, quais sejam, a tensão entre oralidade/escrita e a presença de textos poéticos no romance.

4.1. Marcadores culturais

"Toda língua é um fato cultural", afirma Francis Aubert (2006) em seu ensaio "Indagações acerca dos marcadores culturais". O que parece óbvio tende, no entanto, a ser mais aplicado a certos aspectos da língua do que a outros. Assim, não temos dúvida de que o fraseologismo "quando um não quer dois não brigam" é reconhecido como típico da língua portuguesa, particularmente do português do Brasil (PB), mas não percebemos que outros tipos de diferenças, presentes, por exemplo, no nível gramatical (marcações de gênero, modos e aspectos verbais etc.), também podem se destacar como marcadores culturais, a depender das línguas comparadas ou das variedades de uma mesma língua postas em questão. Neste texto, trataremos unicamente dos marcadores culturais evidenciados por contrastes interlinguais.

Por se manifestarem em uma variedade de planos – gramatical, discursivo e referencial –, os marcadores culturais podem se configurar como aspectos linguísticos e extralinguísticos. Intertextos, menções a instituições e organismos específicos a uma cultura, referências à fauna e à flora de certa região são algumas, entre tantas outras, das informações culturalmente marcadas que representam desafios ao processo de tradução. É comum que um mesmo marcador cultural, em diferentes contextos, assuma classificações diversas. Assim, a palavra "jardim", analisada por Aubert, pode carregar

marcas da cultura espacial (como lugar propriamente dito), material (como projeto arquitetônico) e social (como área de convívio ou lazer associada tanto à esfera pública quanto à privada) (2006, p. 31). Em suma, os marcadores culturais, tomados em seus devidos contextos de ocorrência, só são considerados como tais quando comportam em si uma diferenciação, ou quando são postos em relação com outros tipos de discurso, nos quais se sobressai a diferença. Esta é, em última análise, a própria essência do marcador cultural.

A diferença se constitui, segundo Aubert, a partir da observação do falante e, no caso da análise tradutória, na comparação entre texto de partida e texto de chegada. Relações de poder, por exemplo, podem informar a relação de diferença (o que é diferente do quê?): o leitor pertencente a uma cultura hegemônica percebe como diferente o texto originário de uma cultura submetida a essa hegemonia. No caso de *Boumkœur*, por exemplo, os marcadores culturais não são evidentes apenas ao leitor não-francês/não-francófono, mas também – e neste ponto se estabelece a hierarquia entre centro e periferia – ao leitor francês exterior à *banlieue*, seja pelo socioleto empregado, seja pelo idioleto do narrador. A seguir, enumeramos alguns marcadores importantes para a compreensão da obra e desafiadores ao processo de tradução.

4.1.1. Fraseologismos e provérbios

Ao longo da obra, Yaz, protagonista e narrador, se serve de fraseologismos e provérbios compartilhados, de um modo geral, por falantes de francês[16]. Tais usos são, contudo, subvertidos, a fim de provocar estranhamento nos leitores. No caso de um leitor não-francófono, por exemplo, a diferenciação se processa em duas vias: em um primeiro momento, manifesta-se na marcação cultural – com efeito, fraseologismos e provérbios franceses podem diferir no português – e, em um segundo momento, na manipulação estilística: por mais que recorra a dicionários, glossários ou corpora de francês, buscando o sentido de determinada lexia apresentada no livro, o leitor pode ter dificuldade em encontrar a resposta certa, dadas as transgressões formais e semânticas operadas pelo autor.

Lounis (2016), comentando procedimentos de modificação linguística em *Boumkœur*, destaca dois tipos de ocorrência de fraseologismos e/ou provérbios

[16] Para um estudo mais completo sobre a tradução de provérbios franceses para o português do Brasil, ver Alcântara (1995) com sua monografia intitulada “Tradução de provérbios”, defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora.

verificados no romance: o primeiro obedece ao "uso apropriado e habitual da língua" (p. 41, tradução minha), ao passo que o segundo "consiste em um emprego inabitual e exclusivo da locução ou do provérbio em questão" (p. 41, tradução minha). No quadro a seguir, destacamos, exemplos emblemáticos de fraseologismos alterados em francês, cotejando-os com nossas escolhas tradutórias.

Original	**Tradução + Comentário**
"[...] j'ai vingt et un **hivers**" (p. 10).	Adotamos um procedimento de tradução literal[17], "[...] tenho vinte e um **invernos**", uma vez que a colocação "ter + [idade] + primaveras" é comum tanto em português quanto em francês. O autor substitui o qualificativo "primaveras" por "invernos" para indicar as dificuldades enfrentadas pelo personagem, cuja vida reflete o próprio ambiente da periferia – frequentemente associado à cor cinza. Julgamos que o efeito de estranhamento e o sentido produzidos pela expressão "invernos" seria o mesmo nas duas línguas.
"Ils m'avaient vu en train de **chialer comme une madeleine**" (p. 15).	Neste caso, optamos por uma tradução literal, acompanhada por um procedimento de adaptação: "Eles tinham me visto **choramingando feito madalena aperreada**". Em francês, a expressão "*chialer comme une madeleine*", criada pelo autor, é uma modificação da colocação mais comum, "*pleurer comme une madeleine*". Antes de lidarmos com a tradução da expressão transgressora/transgredida, buscamos soluções para a tradução da forma convencional: em português qual seria a expressão equivalente[18] a "*pleurer comme une madeleine*"? Como no caso de "ter + [idade] + primaveras", a expressão "[chorar como][19] Madelena" é usual em

[17] A nomenclatura referente aos procedimentos de tradução (i.e., "tradução literal", "tradução palavra-por-palavra", "modulação", "transposição" etc.) usada neste texto se baseia em Barbosa (2004).

[18] Usamos a expressão "equivalente" em um sentido similar ao que é atribuído por Marianne Lederer (2015) em *La Traduction aujourd'hui*: le modèle interprétatif. Para a pesquisadora francesa, a equivalência se processa muito mais no nível da tradução textual, na qual são consideradas questões relativas ao "semantismo do discurso [associado ao] saber geral e contextual do tradutor" (p. 10, tradução minha). À noção de equivalência proposta por Lederer se opõe o conceito de "correspondência", que, este sim, compreende a tradução palavra por palavra ou a tradução "dicionarizada".

[19] "Chorar como" foi colocado entre colchetes, pois a colocação "Madalena arrependida" não se combina apenas com esse verbo, em uma estrutura de comparação. Com efeito, em consulta ao *Corpus do Português*, encontramos quatro ocorrências de "Madalena arrependida" no corpus de textos escritos, e sessenta e três no corpus de textos orais. Dentre as quatro ocorrências escritas, nenhuma se manifesta na forma "[chorar como] Madalena arrependida", ainda que uma apresente essa colocação como um elemento de comparação: "(qual Madalena arrependida) esquivou-se" (disponível em: <

	português, embora, nesse caso, seja acrescida do adjetivo "arrependida", resultando, pois, em "[chorar] como Madalena arrependida". Uma vez que o verbo "chorar" não é fixo na expressão – que admite a combinação com outros verbos –, resolvemos substituí-lo por "choramingar", a fim de ressaltar o tom patético da cena e estabelecer uma relação com "*chialer*", definido no *Nouveau Petit Robert de la Langue Française* (2007) como "*pleurer*; *se plaindre sans cesse*". A modificação da expressão em português foi feita, portanto, não no nível do verbo, mas no nível do adjetivo. Pareceu-nos que o estranhamento seria tanto maior quanto mais cristalizado ou convencional o termo alterado. Assim, já que "Madalena arrependida" corresponde à colocação típica, seria necessário modificá-la. Depois de muitas tentativas, optamos pela opção "aperreada" devido à sonoridade e ao sentido. Com relação ao primeiro aspecto, conseguimos evocar tanto pela aliteração quanto pela assonância o termo colocado, uma vez que os sons representados pela segunda e terceira sílabas de "aperreada" são quase uma inversão dos sons identificados nas segunda e terceira sílabas de "arrependida". No que concerne ao segundo aspecto, i.e. o sentido, uma das definições apresentadas pelo dicionário *Houaiss* indica "aperrear" como sinônimo de "sujeitar (alguém) a rigorosa disciplina, ter preso, não deixar à vontade; reprimir, oprimir". Tal definição se complementa, de certa forma, à cena retratada no livro, que nos mostra o protagonista sendo detido por policiais e implorando por liberdade.
"D'un bloc à l'autre, le chemin de la traversée se passe dans **un pas carburé**" (p. 33).	Mais uma vez, optamos por uma tradução literal, acompanhada por um procedimento de adaptação: "De um bloco a outro, o caminho da travessia é feito **a passos carburados**". Em francês, a expressão "*un pas carburé*", inventada por Djaïdani, é uma alteração da colocação mais comum, "*un pas de géant*". Como no caso anterior, buscamos soluções para a tradução da forma convencional antes de lidarmos com a tradução da expressão transgressora. Certamente, a tradução palavra-por-palavra de

https://www.corpusdoportugues.org/hist-gen/>. Acesso em: 09 set. 2017). Dentre os sessenta e três usos orais, treze (ou, aproximadamente, 20% do total) aparecem na forma "[chorar como] Madalena arrependida" (disponível em: < https://www.corpusdoportugues.org/web-dial/>. Acesso em: 09 set. 2017).

	"*un pas de géant*" seria possível e compreensível: "um passo de gigante", embora não fosse a mais cristalizada (*figée*) ou legitimada pelo senso-comum. Chegamos, portanto, à opção "a passos largos", que, em seguida, resultou em "a passos carburados". Com efeito, "*carburé*" é a forma no particípio passado do verbo "*carburer*", existente em português, "carburar". O dicionário *Houaiss* o define como "[ato de] misturar (os vapores do combustível) com o ar, para uso em motor de explosão; carbonar, carburizar". Decidimos manter o particípio na tradução para preservar a imagem construída no original. O autor hiperboliza a velocidade dos protagonistas, na medida em que os associa a uma cena comum em desenhos animados: a fumaça produzida por um personagem que corre. A imagem faz ainda mais sentido quando posta em relação com alguns dos intertextos presentes no livro, no qual são frequentes referências à cultura de massa. Assim, nossa tradução se constrói em duas camadas: a primeira mantém visível e reconhecível a estrutura convencional, "a passos largos", e a segunda nos permite constatar seu processo de modificação.
"[...] j'opte pour dormir moi aussi, **la sieste porte conseil**" (p. 43)	O período traduzido resultou em "eu também prefiro tirar um cochilo pra **refrigerar a cuca**". Em francês o fraseologismo alterado, "*la sieste porte conseil*", é originário da colocação "*la nuit porte conseil*", definida pelo dicionário *Bob*: *l'autre trésor de la langue française* – que reúne exemplos reais de coloquialismos da língua francesa – nos seguintes termos: "*Formule : après une nuit de sommeil, on a les idées plus claires pour résoudre les problèmes, pour fair les meilleurs choix*". Algumas colocações do PB se aproximam em sentido dessa ideia: "noite bem dormida", "um dia após o outro" etc. Optamos, contudo, pelo uso de "refrescar/esfriar a cabeça"[20] por considerarmos que essa expressão reforça a dimensão reflexiva do original. Para que a noção de cochilo ou de sesta não fosse perdida, substituímos "*dormir*" – em

[20] O *Corpus do Português* registra mais ocorrências de "refrescar a cabeça" do que "esfriar a cabeça" (temos quatro usos da primeira colocação, contra um uso da segunda). Buscamos igualmente a ocorrência de expressões similares, que se aproximam pelo mesmo campo semântico – são elas "cabeça fresca" e "cabeça fria". Constatamos que, de um modo geral, o corpus consultado não apresenta muitos exemplos de uso desses fraseologismos: "cabeça fresca" resultou em cinco resultados, e "cabeça fria" em sete. Mais informações disponíveis em: < https://www.corpusdoportugues.org/hist-gen/>. Acesso em: 10 set. 2017.

	"*j'opte pour dormir*" – por "tirar um cochilo". O estranhamento foi produzido graças ao uso metafórico e hiperbólico de "refrigerar", que elevou em intensidade o uso figurativo da expressão convencional.
"[L'araignée avec mes gaz a retrouvé les siens [...] et] **prend ses pattes à son cou**, pour taper la fuite" (p. 73)	Nossa tradução resultou em: "[Com meus gases, a aranha recuperou os seus, recobrou os sentidos] e, **patas pra que te quero, deu o fora teia afora**". Mais uma vez, resgatamos a forma e o sentido da expressão convencional, "*prendre ses jambes à son cou*", definida pelo *Wiktionnaire* como "*partir, s'enfuir précipitamment*". Em seguida, observamos as modificações feitas pelo autor, a fim de chegarmos a uma tradução satisfatória em PB. A substituição de "*jambes*" por "*pattes*" produz um efeito humorístico, atribuindo mais literalidade à expressão, já que a adequa à realidade animalesca da aranha. O idiomatismo "*prendre ses jambes à son cou*" pode ser adaptado de várias formas em português: "sebo nas canelas", "dar no pé" e "pernas pra que te quero" são algumas das possibilidades. Seus usos, contudo, não são intercambiáveis. O primeiro, quando não vem acompanhado de um verbo, como no caso de "botou/passou sebo nas canelas", se coloca mais como uma ordem ou um chamamento. O segundo, "dar no pé", associa-se a enunciados declarativos, embora também possa ser usado com função imperativa, por exemplo, no enunciado "Vamos dar no pé!". O terceiro, como atesta o *Corpus do Português* (CP), que registra cinco ocorrências de "pernas para que te quero", dentre as quais quatro se apresentam na forma de exclamações, tem uma função exclamativa vocativa ou interjecional. Com efeito, na maioria dos casos o sentido de fuga associado à expressão permanece implícito, como comprova este exemplo retirado do CP: "Mas um diabo dum guarda desconfiou da marosca e eu – Pernas para que te quero!"[21]. Assim, devido à sonoridade – a aliteração em [pe] – e à força ilocutória da expressão, optamos pela tradução "patas pra que te quero", acompanhada pela explicação "deu o fora teia a fora", que traduz "*taper la fuite*" – definido pelo dicionário *Bob* como "*s'enfuir*" – com acréscimos de informação e rima, a fim de

[21] Disponível em: <https://www.corpusdoportugues.org/web-dial/>. Acesso em: 10 set. 2017.

	manter o paralelismo estabelecido por "recobrou o sentido" e compensar perdas de rimas e jogos de palavras em outros trechos do livro.
"Sur le chemin du retour, c'était le bruit du moteur **de notre quatre-ailes** qui nous faisait la conversation" (p. 77).	O trecho em destaque foi traduzido como "No caminho de volta, o barulho do motor **do quatro asas** fazia as vezes de conversa entre nós dois". A cena em questão retrata o momento em que o protagonista e seu pai voltam do trabalho. Aqui é clara a substituição da expressão, "*quatre-roues*", usada metonimicamente como referência ao carro, pela forma "*quatre-ailes*", que serve a uma função irônica, já que em passagens anteriores fora estabelecido que o carro do pai do personagem é um veículo velho. Em consulta ao CP, a maioria dos usos de "quatro rodas" faz referência à revista especializada publicada no Brasil ou a expressões como "tração nas quatro rodas", "disco nas quatro rodas" etc. Algumas, contudo, ressaltam o mesmo uso metonímico do original, é o caso de "todos os apaixonados por quatro rodas". Assim, empreendemos uma tradução literal, seguida pela substituição de "rodas" por "asas".
"**Sévère comme l'ébène** était Ben avec mon paresseux de Daron" (p. 89).	No trecho em questão, o narrador narra a curta carreira de boxeador vivida por seu pai – seu *Daron* – na época em que era treinado por Ben. Sobre a disciplina rígida a que seu pai era submetido, Yaz comenta que o treinador era "*Sévère comme l'ébène*", transgressão do símile mais convencional "*noir(e) comme l'ébène*". De imediato, como possibilidade de tradução, pensamos em "negro como a noite", que poderia ser transformada em "severo como a noite". Após maiores reflexões, contudo, ocorreu-nos a expressão "amargo como fel", que poderia atribuir maior estranhamento à colocação, associando dois elementos díspares – severidade e fel. Mantivemos nossa escolha e obtivemos: "**Severo como fel** era o Ben com o preguiçoso do Velho".
"[...] ta peine c'est du gâteau, qui va passer **comme un suppo à la poste**" (p. 156).	Neste caso, chegamos à seguinte possibilidade: "[...] sua pena [...] é bolinho, vai passar rápido, **como um supositório a jato**". Contextualizado, o trecho reproduz a fala de um personagem encarcerado, que coloca sua pena em perspectiva ao ser confrontado com a realidade de outros presos – condenados, por exemplo, à prisão perpétua. A expressão modificada em francês corresponde a "*passer comme une lettre à la poste*", que, segundo o *Wiktionnaire*,

	significa "*parvenir sans difficulté*". A substituição por "supositório" – "*suppo*" – vai ao encontro de uma tendência escatológica e de um choque linguístico recorrentes na obra. Decidimos, portanto, manter o uso de supositório, associando-o a uma expressão convencional que sugere certa noção de rapidez e eficiência. Chegamos, portanto, à colocação "a jato" – como em "avião a jato", por exemplo.

Destacados alguns dos principais fraseologismos, passamos no quadro seguinte à análise da tradução/modificação de provérbios espalhados pelo romance:

Original	Tradução + comentário
"C'est bien connu, **c'est en forgeant que l'on chausse le cheval**" (p. 17)	Como tradução, propomos a seguinte possibilidade: "Todo mundo sabe que **devagar se vai a algum lugar**". A sentença é apresentada logo no início do livro, quando o personagem informa aos leitores que pretende escrever um livro sobre sua vida em *cité* – supostamente o livro que nós leitores temos nas mãos –, a fim de melhorar sua situação financeira. Em francês, o provérbio convencional corresponde a "*c'est en forgeant que l'on devient forgeron*", que equivaleria, grosso modo, ao ditado "a prática leva à perfeição" em PB. Ao substituir a ideia de *métier* (tornar-se "*forgeron*") pela ideia de tarefa ("*chausser le cheval*"), o narrador diminui o impacto do provérbio inicial. No contexto da narrativa, esse fato indica que a escrita do livro não garantirá ao protagonista a chance de resolver seus problemas de maneira definitiva. Seu projeto de escrita nada mais é que um meio para a obtenção de um fim. Achamos interessante, portanto, a quebra de expectativa produzida pela postura irônica e pragmática em relação ao senso comum dos "grandes feitos".
"C'est bien connu, **c'est pas l'habit qui fait le moine**. C'est le proverbe qui colle le mieux à la situation. Mais Zoubir, le barbu, le résume de la façon suivante : '**C'est pas l'habit qui fait l'imam**'. Ça fonctionne	Aqui são colocadas lado a lado duas versões do mesmo provérbio: a primeira, convencional, e a segunda, modificada. Em PB, propomos a seguinte tradução: "A gente sabe que **o hábito não faz o monge**. É o ditado que melhor se aplica à situação. Mas Zoubir, o barbudo, resume essa ideia da seguinte maneira: '**O hábito não faz o Imame**'. Isso também funciona". Nenhuma das duas versões impõe grandes desafios ao tradutor brasileiro, já que o

aussi" (p. 29).	provérbio "*c'est pas l'habit qui fait le moine*" pode ser literalmente traduzido para o português, possibilitando que o texto de chegada se atenha mais à dimensão literal do que à dimensão adaptativa. No que concerne à transgressão, Djaïdani simplesmente opera um processo de modulação: passa do enfoque cristão ao enfoque islâmico, mais pertinente à realidade das *banlieues* francesas. Como não nos interessa domesticar o ambiente da *cité*, preocupamo-nos apenas em aportuguesar a grafia de "*Imam*" por meio do acréscimo de um "e", como indica o dicionário *Houaiss*.
"Un petit zoomage dans la fente de ma boîte aux lettres, y a que dalle, **bonne nouvelle pas de nouvelle**" (p. 31).	De acordo com nossa tradução: "Dou zoom no buraco da minha caixa de correio, vazia: **nada novo, boa nova**". Em francês, o ditado modificado corresponde a "*pas de nouvelle bonne nouvelle*". O narrador se limita a um procedimento de inversão da ordem. No PB não há um provérbio correspondente. Pesquisamos, portanto, expressões que pudessem se referir a más notícias ou à recepção de más notícias no PB e em outras línguas. Chegamos ao ditado italiano, muito similar ao francês, segundo o qual "Nenhuma nova boa notícia" ("*Nessuna nuova buona notizia*"). Aproveitamo-nos da ambiguidade sugerida pela palavra "nova" para criar nosso próprio provérbio: "nada novo, boa nova".
"**Quand on parle du loup, son odeur nous chatouille le bout du nez**, la merde a une odeur, qui ne fait pas rire mon odorat" (p. 75).	Segundo nossa tradução: "**Falando do diabo, o cheiro vem rápido**: o perfume dos pães faz cócegas na ponta do meu nariz, enquanto a merda não faz meu olfato rir". Aqui, fizemos algumas adaptações e explicitações. Em primeiro lugar, o provérbio francês "*quand on parle du loup, on voit sa queue*" encontra seu equivalente em "falando do diabo, aparece o rabo", estrutura que foi mais ou menos mantida no início da tradução, pela preservação da oração reduzida de gerúndio: "falando do diabo". A segunda parte da frase, "o cheiro vem rápido", revela uma tentativa de estabelecer uma similaridade sonora entre "diabo" e "rápido", a fim de manter o espírito proverbial da frase. Na segunda parte da construção, "o perfume dos pães faz cócegas na ponta do meu nariz, enquanto a merda não faz meu olfato rir", resolvemos explicitar que são os pães de especiarias que fazem cócegas no nariz do personagem – informação que só se torna clara

	pelo contexto. Desse modo, não perderíamos a imagem criada por "*chatouiller le bout du nez*".
"J'avais été son otage et par la même occasion sa poule aux œufs d'or car **après avoir le beur il ne se priva pas à taxer l'argent du beurre**" (p. 116).	Antes de nos aventurarmos na tradução do romance, já prevíamos que esse trecho representaria um dos maiores desafios à nossa tradução. Felizmente para nós, a tradução se provou mais fácil do que esperado: "Fui seu refém e, ao mesmo tempo, seu bilhete premiado, já que **além do mouro, ele queria o ouro**". Nossa primeira impressão de dificuldade se deve a dois fatos principais: (a) a inexistência de um provérbio equivalente a "*avoir le beurre et l'argent du beurre*" em português[22]; (b) a intraduzibilidade do jogo de palavras *beur/beurre* – esta significa "manteiga" e a outra corresponde à forma verlanizada[23] de "*arabe*"[24]. Como no caso do ditado "*pas de nouvelle bonne nouvelle*", recorremos a pesquisas em outras línguas e, providencialmente, descobrimos em espanhol a forma "*querer el oro y el moro*", que atendia quase ponto por ponto às nossas necessidades. O uso de "ouro" no par mouro/ouro nos levou a substituir "*poule aux œufs d'or*" por "bilhete premiado".

Em *Boumkœur*, a transgressão fraseológica parece estar diretamente ligada à transgressão narrativa. Como mencionado no capítulo anterior, a escrita de sujeitos marginalizados, que se encarregam de apresentar suas próprias realidades em suas obras, põe em foco grupos aos quais foi durante muito tempo negada a inserção em meios de produção letrada. A partir do momento em que um morador da periferia começa a escrever e publicar literatura, a noção tradicional de "literatura francesa" – e, poderíamos acrescentar, de "nação francesa" – é, de algum modo, abalada. Essa mudança espelha, em certa medida, a alteração de fraseologismos e ditados populares, cuja forma cristalizada é reconfigurada pelo autor. De um modo geral, nosso processo de tradução buscou retraçar as formas convencionais das lexias e dos provérbios traduzidos, a fim de adaptá-las ao português e, só então, subvertê-las na língua de chegada.

[22] Esse ditado faz sua aparição em muitas línguas, sendo talvez mais conhecido em sua versão anglófona, "*You can't have your cake and eat it too*", usada para indicar que não se pode ter duas coisas irreconciliáveis ao mesmo tempo.
[23] Dedicaremos uma seção separada à ocorrência de *verlan* no romance.
[24] A evolução morfológica por que passa a palavra *arabe* em seu processo de verlanização pode ser verificada em Goudaillier (2001, p. 63).

Em seu livro *A tradução e a letra*, Berman (2007 [1985]) questiona o procedimento de adaptação de ditados, frases feitas ou chavões adotado por muitos tradutores. Segundo o teórico francês, a busca por equivalências em diferentes culturas acarreta a perda do sabor e da modulação estrangeira que devem estar presentes na tradução.

Com efeito, expressões linguísticas de natureza proverbial são frequentemente reveladoras da visão de mundo de determinado ambiente linguístico/sociocultural. Todavia, considerando o propósito do uso de frases feitas no romance de Djaïdani, não devemos nos esquecer de que o estranhamento sentido pelo leitor só se torna possível na medida em que este reconhece a forma convencional subjacente à transgressão. É o próprio conflito entre o que o cérebro espera encontrar ao se deparar com a estrutura mais ou menos conhecida, e o que, de fato, se apresenta na página que leva o leitor a olhar duas vezes antes de ser capaz de processar corretamente a informação.

Pareceu-nos, portanto, que o efeito de estranhamento na tradução só seria alcançável se o leitor do PB também fosse capaz de identificar a convenção e, ainda assim, tropeçar na mudança de forma e sentido. Nesse caso, a "ética da diferença", defendida por Venuti e presumivelmente exercida pela postura estrangeirizadora da tradução, não seria atingida pela "manutenção da letra", como o quer Berman, mas antes pela compreensão da função desempenhada no livro pelo procedimento transgressor.

4.1.2. A esfera sociocultural central e periférica

A separação e categorização de duas esferas socioculturais distintas, uma dita central e outra dita periférica, impõem a nossa análise problemas de ordem simbólica e epistemológica: em primeiro lugar, ao nomearmos a primeira esfera como "central", atribuímos a ela uma posição normativa que, em última análise, implica a submissão da periferia e a consolidação de um poder assimétrico; em segundo lugar, incorremos em um reducionismo que, além de incorreto, revela-se essencialista, já que descarta a possibilidade de troca entre as duas esferas e pressupõe a ausência de elementos culturais externos ao território francês no interior dos meios aqui destacados. Com efeito, a própria *banlieue*, por se constituir como um espaço parcialmente configurado pela imigração, caracteriza-se pelo contato entre diversas línguas e culturas estrangeiras, oriundas não apenas de antigas colônias francesas, mas de países semiperiféricos localizados no próprio continente europeu. Assim, não obstante sua base francesa, a

cultura da periferia é igualmente formada por elementos linguísticos e extralinguísticos cujas fontes podem ser retraçadas a culturas estrangeiras (magrebina, portuguesa, romena, antilhana etc.).

No caso de *Boumkœur*, especificamente, essa separação se mostra ainda mais problemática, na medida em que produz uma tensão entre os dois espaços. Yaz, por exemplo, chama atenção para a suposta "guetorização" da *cité*, que se mantém fechada à cultura central. Sua tentativa de se inserir nesta última por meio da escrita de um livro, que *a priori* não se destina aos outros *banlieuesards*, prova o desejo de se apresentar/representar a essa cultura percebida como "estrangeira". A despeito de um suposto fechamento, contudo, o imaginário construído por Yaz é sintomático do hibridismo e do contato entre os espaços postos em questão.

Nesta subseção, não pretendemos separar rigidamente os dois contextos socioculturais relacionados e evocados na obra. Propomos a apresentação de elementos diferenciadores que se manifestam, sobretudo, no plano discursivo da intertextualidade e no plano referencial da cultura social. Certamente, algumas dessas categorias são mais pertinentes à realidade da *cité* do que à realidade francesa de maneira geral. Outras ainda se destacam como integrantes de um tipo de "cultura internacional-popular" (ORTIZ, 2006), criada pela desterritorialização de elementos culturais locais que, a partir dos fenômenos de globalização ou internacionalização, ampliam-se globalmente e passam a compor um imaginário ou uma rede comum de referências transnacionais.

Abaixo, propomos uma listagem, seguida por uma breve discussão de nossas escolhas tradutórias, dos marcadores culturais que consideramos mais relevantes para a narrativa e mais desafiadores ao processo de tradução:

a) **Referências a instituições governamentais francesas:** acreditamos que estes pontos se intersectam no domínio da cultura social, material e ideológica. A seguir, reunimos exemplos de ocorrência no livro:

   – *Éducation nationale*: a aparição desta expressão ocorre nas primeiras páginas do livro, quando o narrador se queixa do abandono da escola. Decidimos, neste caso, traduzir o sintagma por uma expressão equivalente, que, de modo mais familiar ao leitor brasileiro, pode transmitir a mesma ideia expressa no texto em francês – isto é, uma ideia de educação gratuita para todas as crianças e adolescentes franceses: "Desde que abandonei a **escola pública**, ou melhor,

desde que a **escola pública** me enxotou, não encontrei nenhum trampo de verdade [...]" (grifos meus).

– ANPE (abreviação de *Agence Nationale pour l'Emploi*): esta sigla ocorre nas proximidades do item anterior, quando o narrador afirma que não consegue boas oportunidades de emprego por meio da agência. Para não recorrermos a notas de rodapé ou glossários, que neste caso nos pareceram desnecessários, optamos por explicitar o sentido da abreviação: "Nem a **Agência Nacional do Emprego** me salvou, com aqueles estágios que pagam uma mixaria e não servem pra nada, a não ser fazer o papai e a mamãe acreditarem que vão conseguir um emprego de salário mínimo pro filhinho" (grifos meus).

– EDF (abreviação de *Électricité de France*): a sigla faz referência à distribuidora nacional de energia e é usada por Yaz quando o personagem tenta, sem sucesso, acender a luz. Optamos mais uma vez por uma paráfrase da abreviação: "A luz não vem, até parece que ficou presa num engarrafamento no interior dos fios **de eletricidade**" (grifos meus).

– CRS (abreviação de *Compagnies Républicaines de Sécurité*): Yaz faz referência a essa instituição quando comenta que nem os agentes da CRS seriam capazes de arrombar a porta do porão bloqueada. Como no caso de ANPE, optamos por explicitar, ou, neste caso, parafrasear o sentido da expressão, já que não nos pareceu essencial à leitura manter a abreviação. A CRS corresponde a uma tropa especializada da polícia nacional francesa. Por esse motivo, traduzimos: "a **Polícia Nacional** não teria arrombado a porta com um machado, mas com uma bazuca" (grifos meus).

– RMI (abreviação de *Revenu Minimum d'insertion*): o uso da abreviação no livro faz referência aos jovens que preferem receber o RMI a exercer cargos subalternos em troca de salários muito baixos. Mais uma vez, optamos por manter a essência da expressão, sem traduzi-la literalmente: "[...] gosto muito dos veteranos aqui do bairro, que preferem receber **ajuda do governo** a calçar coturno e vigiar lojas que sequer pertencem às suas famílias" (grifos meus).

– RB (abreviação de *Renseignements Généraux*): a sigla faz referência a um braço da polícia nacional encarregada de serviços de segurança e inteligência. De novo, optamos por uma síntese da ideia geral: "você teve muita sorte de a **Agência de Segurança** ter colocado uma escuta no seu telefone" (grifos meus).

– GIGN (abreviação de *Groupe d'intervention de la Gendarmerie nationale*): na cena em que Grézi descreve sua prisão, essa sigla é mencionada. Decidimos, mais uma vez, traduzir a ideia geral: "[...] fui pego pelos investigadores, que não tinham trazido o reforço das **Operações Especiais**, senão eu teria sido esburacado" (grifos meus).

b) **Referência a personalidades e/ou elementos da cultura de massa:** o primeiro tipo compõe o quadro das referências extralinguísticas que dizem respeito ao domínio social, e o segundo tipo compreende os intertextos específicos à cultura de massas francesa. A seguir, apresentamos os exemplos mais emblemáticos:

– nomes de atrizes, atores, esportistas e times de futebol: optamos por transpor para o texto traduzido os nomes contidos no original, sem, contudo, oferecer explicações na forma de notas de rodapé ou glossários. Acreditamos que a função da personalidade referenciada é muitas vezes informada pelo contexto. Assim, temos no original e na tradução: Lolo Ferrari, Miou-Miou[25], Marie-José Pérec[26], Thierry la Fronde, FC de Nantes etc.

– intertextos de filmes e programas de TV: alguns dos filmes citados fazem parte do que acima chamamos de "cultura internacional-popular" (ORTIZ, 2006). Isso significa que tais referências – dentre as quais destacamos menções aos filmes *Scarface* e *Apocalypse Now*, aos Irmãos Metralha do desenho animado *Tio Patinhas*, ao conto da Bela Adormecida, a histórias em quadrinhos e ao *Livro da Selva*, de Rudyard Kipling[27] – fazem parte de um repertório mundial criado por fenômenos de globalização. Para Aubert (2006), esse tipo de informação extralinguística não pode ser classificado como um marcador cultural, devido a seu grau de universalização. Outros intertextos, contudo, são mais restritos à realidade da França, como é o caso de filmes franceses, que, mesmo em um mundo globalizado, tendem a ser menos difundidos e popularizados no Brasil. A

[25] No caso específico de Miou-Miou, pensamos em adaptar a grafia do nome à pronúncia brasileira. Desse modo, teríamos Miu-Miu. Essa adaptação, no entanto, poderia causar uma confusão entre a atriz referenciada no livro e a grife de perfumes Miu Miu, mais conhecida no Brasil do que a própria atriz.

[26] Neste caso apenas, fizemos uma alteração: no original, temos Marie-Jo Pérec; na tradução, temos Marie-José Pérec. Pareceu-nos mais conveniente explicitar o nome abreviado, a fim de tornar a referência mais acessível ao leitor brasileiro.

[27] Em todos os casos citados, com exceção de *Scarface* e *Apocalypse Now*, cujos títulos são os mesmos em português, francês e inglês, realizamos as devidas traduções e adaptações para o PB: *Irmãos Metralha*, por exemplo, é a versão brasileira do francês *Les Rapetou* – ambas as versões são adaptações do original em inglês *The Beagle Boys* –, Bela Adormecida é a tradução de *La Belle au Bois Dormant* etc.

título de exemplo, citamos as menções aos filmes *La Haine*, *Ma 6-t va crack-er* e *État des lieux*, para os quais não há sequer títulos em português. Dos três filmes mencionados, *La Haine* se destaca pelo maior número de ocorrências intertextuais no livro. Há dois casos de incorporação da história do filme à narrativa de Djaïdani: o primeiro acontece logo nas primeiras páginas e é acompanhado pela menção aos dois outros filmes. No trecho abaixo, o protagonista reivindica para si a autoridade de falar sobre a periferia, como morador desse espaço, já que muitos antes dele retrataram a *banlieue* sem pertencerem a essa realidade[28]:

> *Comme c'est toujours les mecs de l'extérieur qui prennent l'oseille, en racontant des histoires ou en faisant des films, moi aussi* ***j'ai la haine***, ***ma cité va craquer*** *et ce n'est pas sur un air de raï que je ferai mon* ***état des lieux*** (Djaïdani, 1999, p. 18, grifos meus).

Como podemos ver, o intertexto é incorporado à narrativa e só se torna evidente ao leitor que – francês ou não-francês – está familiarizado com os filmes. A segunda referência ocorre de maneira mais explícita, quando o narrador descreve a cena da reportagem feita por um jornalista com jovens moradores da *cité*. Para "preservar" a identidade desses moradores,

> *[...] leur regard [...] s'étaient métamorphosés en affiche de* ***La Haine***" (p. 21, grifos meus).

Aqui se torna claro, mesmo para quem não reconhece o intertexto, que *La Haine* é o título de algum produto ou objeto. A relação com o universo cinematográfico pode, inclusive, ser sugerida pelo sintagma "*affiche de La Haine*".

Em vista de todas essas questões, é necessário que o(a) tradutor(a) adote posturas diferentes na tradução de cada um dos contextos em destaque. Preocupados em causar o mesmo efeito de incorporação operado por Djaïdani – como se o autor se apropriasse dos interdiscursos sobre a periferia produzidos por sujeitos externos –, optamos, na tradução do primeiro trecho, por um

[28] Mathieu Kassovitz e Jean François Richet – o primeiro é diretor de *La Haine*, e o segundo de *Ma 6-t va crack-er* e *État des lieux* – encontram-se, ambos, distanciados da realidade do imigrante pobre e *banlieuesard*, apresentada por Djaïdani.

procedimento que não marca a diferenciação dos filmes, embora brinque com a estilização do título *Ma 6-t va crack-er*:

> São sempre os caras de fora que ganham dinheiro contando histórias ou fazendo filmes, mas eu também tenho **o ódio**, **minha cité vai crack-ar** e não vai ser ao som de um raï que vou descrever **o estado das coisas** (grifos meus).

É possível verificar que optamos por traduções literais e pela manutenção de termos estrangeiros como *cité* e *raï* – voltaremos a esse ponto mais tarde. Transformamos *craquer* em *crack-ar*, pois nos pareceu que a desverbalização (LEDERER, 2015) da expressão em francês, definida no *Nouveau Petit Robert de la Langue Française* (2007) como "*produire un bruit sec [...]; être ébranlé, menacer ruine*", não dava conta do sentido original, que produz um jogo entre de palavras entre *craquer* e *crack* (droga derivada da cocaína). Assim, inspirando-nos na forma estilizada do filme, *crack-er*, optamos pelo estranhamento de "crack-ar".

Outros exemplos de intertextos e referências ainda poderiam ser mencionados – a menção à letra da canção *Douce France*, de Charles Trenet, ao verso "*[...] araignée du soir, espoir*", ao episódio de invasão da igreja *Saint-Bernard de la Chapelle* por imigrantes senegaleses em 1996 (episódio esse que popularizou o uso do termo "*sans papier*") etc. –, mas preferimos nos ater às análises acima, que, sob um ponto de vista tradutório, nos parecem mais interessante.

c) **Referências a estereótipos e imaginários nacionais:** neste ponto estão mais uma vez em jogo elementos da cultura social. Alguns personagens do livro, dependendo de sua etnia, raça[29] ou meio, são associados a marcadores culturais específicos que não nos parecem imediatamente evidentes. É o caso destes dois exemplos em destaque:

– "*être le meilleur vin chaud de quelqu'un*": essa imagem é usada por Djaïdani no trecho em que apresenta o personagem Napoléon (Napoleão, na nossa

[29] Compreendemos o conceito de raça como um construto social em que aspectos relacionados ao fenótipo, à cultura, à classe, à história e à auto-percepção individual nomeiam categorias como "branco", "negro" etc. (SANTOS, 2004, p. 161).

tradução), único "*français de souche*" morador da *cité*. A respeito da relação entre Napoleão e os jovens moradores do conjunto habitacional, somos informados de que: "*Les jeunes du quartier* ***ne sont pas son meilleur vin chaud***" (p. 16, grifos meus). O nome do personagem já torna evidente sua associação a um imaginário tradicional de nação – em outros momentos do livro, essa imagem é reforçada por menções à *Marselhesa* e ao tom de pele do personagem, avermelhado pelo vinho. Com efeito, Napoleão é um alcoólatra que se regala com a bebida francesa por excelência: o vinho. Não consideramos apropriada a modulação da expressão ou a adaptação por algo como "os jovens do bairro não são sua praia". Assim, optamos por uma postura mais literal e estrangeirizadora (VENUTI, 2008): "Os jovens do bairro não são **seu vinho quente preferido**" (grifos meus).

– "*mangeurs de noix de coco*": quando Yaz fala da relação entre sua irmã e alguns moradores negros do bairro, o personagem afirma: "*Je sais très bien qu'elle se fait casser par des* ***mangeurs de noix de coco***" (p. 80, grifos meus). A expressão em destaque, como atestam o dicionário *Bob*: *l'autre trésor de la langue française* e amostras de textos autênticos retirados de comentários em sites da internet, corresponde a uma ofensa racista direcionada contra negros franceses e africanos. Não conseguimos desvendar a origem da expressão, embora tenhamos confirmado sua conotação discriminatória. Assim, para reproduzir o discurso racista do personagem no texto em português, optamos pela tradução literal: "Sei muito bem que ela dá pros **comedores de coco** aqui do bairro" (grifos meus).

d) **Referência à realidade socioeconômica da** cité**:** este ponto, igualmente compreendido pelos domínios da cultura social, material e ideológica, põe em destaque repetidas menções à situação de *galère*, tema de trabalhos sociológicos sobre a vida de jovens na *cité*. Vejamos algumas reflexões sobre a etimologia da palavra e nossa escolha tradutória:

– *galère* (n.) e *galérer* (v.): segundo o *Nouveau Petit Robert de la Langue Française* (2007), o substantivo *galère* indica, entre outras definições: (i) "*bâtiment de guerre à voiles et à rames*"; (ii) "*(au plur.) peine des galères*"; (iii) "*(fig. et fam.) travail pénible, situation difficile*". É deste último sentido que deriva a forma do verbo *galérer*. Por se tratar de um termo que, embora ligado a

uma experiência muito particular, pode estar sujeito à banalização, enfrentamos um desafio mais difícil que o esperado, tentando encontrar possíveis traduções para as diversas ocorrências de *galère* no texto original:

> ***Une galère de plus*** *comme tant d'autres jours dans ce quartier où les tours sont tellement hautes que le ciel semble avoir disparu* (p. 9, grifos meus).
>
> *J'ai toujours voulu écrire sur les ambiances et* ***les galères*** *du quartier et j'ai toutes les cartes en main* (p. 11, grifos meus).
>
> *A dix-sept ans, avoir une amoureuse, c'était pour moi, jeune des cités, le moyen d'être occupé à autre chose que* ***la galère*** (p. 65-66, grifos meus).
>
> ***Le plus galère****, c'est le régime et s'abstenir des gonzesses et celles qui vont défiler en string paillettes sur le ring entre chaque round ne sont pas des mauvais coups (p. 94, grifos meus).*

Se observarmos bem, há sutilezas de sentido entre os usos de *galère* destacados: os dois primeiros, e talvez em menor medida, o terceiro, ressaltam com mais ênfase o aspecto social atribuído ao termo: contar as *galères* do bairro implica, por exemplo, falar de problemas como o desemprego, a infraestrutura precária etc. Por outro lado, a *galère* resultante da abstenção de relações sexuais (como é o caso do quarto exemplo) corresponderia a um uso trivializado e coloquial do termo. Assim, para os usos mais relacionados à realidade da *cité*, buscamos uma tradução que refletisse etimológica e figurativamente o sentido de *galère* como "condenação a trabalhos forçados" e como "dificuldade, problema". Chegamos, portanto, à solução "pena, penar" em português. Como tradução para os dois primeiros trechos acima, temos:

> Mais um dia, como tantos outros, **penando** neste lugar em que os blocos são tão altos que o céu parece ter desaparecido (grifo meu).
>
> Sempre quis escrever sobre o ambiente e as **penas** do meu bairro, agora tenho todas as cartas na mão (grifo meu).

Para as outras duas ocorrências listadas, pensamos que o uso de “pena” ou “penar” não seria adequado nem à estrutura nem à sutileza de sentido das orações:

> Ter uma namorada aos dezessete anos representava para mim, jovem de cité, um meio de não ficar **à toa** e me ocupar com alguma coisa (grifos meus).

> O mais **duro** é fazer dieta e abrir mão das meninas, e olha que essas aí que desfilam nos intervalos dos rounds com fio-dental de lantejoula não são de se jogar fora, não (grifo meu).

Nossas reflexões sobre o uso de *galère* indicam que, embora a manutenção de certa coerência terminológica em uma tradução seja essencial, é igualmente importante compreender e interpretar a função de um mesmo termo em diferentes contextos. Não é raro que o sentido dicionarizado se prove insuficiente, na medida em que não abarca as nuances semânticas, pragmáticas e discursivas associadas a um mesmo termo. Adequando nossas escolhas ao contexto de ocorrência, conseguimos tornar o texto de chegada mais natural.

4.2. Aspectos sociolinguísticos

A tradução de variedades sociolinguísticas poderia ser tratada sob a rubrica dos marcadores culturais, uma vez que a diferença cultural, seja em um contexto intralingual, seja em um contexto interlingual, é uma característica própria a qualquer variedade linguística. Algumas questões, entretanto, nos levaram a dedicar uma subseção individual aos procedimentos tradutórios dos elementos lexicais e sintáticos indicadores de um determinado ambiente sociolinguístico em *Boumkœur*. Primeira: a presença de variedades de fala periférica na escrita de moradores originários da periferia é essencial não apenas à estética da obra, mas à construção e à afirmação da identidade sociocultural dos personagens representados. Segunda: a complexidade da relação entre sociolinguística e tradução tem levado diversos pesquisadores da linguagem a se debruçarem sobre esse tema.

Uma variedade linguística é constituída por uma combinação de fatores diacrônicos, diatópicos e diastráticos. Os primeiros correspondem às mudanças

linguísticas ocorridas ao longo de um período de tempo; os segundos dizem respeito às variações de natureza espacial e regional; e os últimos se associam à interferência de aspectos sociais, étnicos, econômicos em determinada variedade. É precisamente a especificidade de cada um desses fatores que torna única qualquer variedade linguística. Ao tradutor cabe, portanto, a tarefa de mediar diferentes culturas, percebendo o que está em jogo não apenas no nível linguístico, mas também no nível discursivo e estilístico (CUNHA LACERDA, 2010).

É preciso lembrar que qualquer tipo de tradução – inter ou intralingual – envolve a transposição de uma variedade de partida para uma variedade de chegada. Isso significa que mesmo textos pertencentes a uma variedade padrão passam por processos de "desmontagem/remontagem" (TARALLO, 1991) em outras variedades. No processo de tradução interlingual, por exemplo, é comum que se busque uma variedade equivalente – e não correspondente – em outra língua: um texto escrito na norma culta da língua de partida será traduzido para a norma culta da língua de chegada. Analogamente, um texto inventivo, com transgressões sintáticas, lexicais, morfológicas, será presumivelmente traduzido de forma inventiva. O problema da tradução de variedades, contudo, parece se colocar de maneira mais evidente quando tratamos de socioletos ou dialetos muito característicos de determinado grupo ou região, presentes, por exemplo, em textos regionalistas ou culturalmente marcados. Nesse ponto surge uma dupla preocupação: como se comprometer com os aspectos contextuais e co-textuais da tradução (TARALLO, 1991), ao mesmo tempo em que se mantém o texto acessível a leitores estrangeiros? Em outras palavras, como traduzir aspectos gramaticais do texto de partida, que não encontram correspondentes em outras variedades, mantendo-se consciente das implicações discursivas desse mesmo texto?

É preciso que o tradutor esteja atento não apenas para o que se traduz, mas principalmente para a forma como se traduz. Isso significa que os pronomes "nós" e "a gente", variantes de um mesmo referente – qual seja, a primeira pessoa do plural – não são necessariamente intercambiáveis, nem tampouco veiculam um mesmo sentido. O uso de "a gente", por exemplo, não se limita a indicar a coletividade em que o locutor se inclui, mas antes sugere informações sobre as circunstâncias de enunciação, as relações entre locutor e interlocutor, o nível de monitoramento do enunciado – questões estas que devem ser levadas em conta pelo tradutor. Diante desse fato, apresentamos, a seguir, nossas soluções para a tradução de um dos maiores desafios sociolinguísticos com que nos deparamos durante a tradução de *Boumkœur*: o uso de *verlan*. Em um

primeiro momento, oferecemos algumas informações contextuais e históricas sobre esse fenômeno linguístico. Em um segundo momento, comentamos as ocorrências e diferentes funções do *verlan* no livro. Em um terceiro momento, expomos nossas escolhas de tradução, refletindo sobre a aplicação de possibilidades alternativas.

4.2.1. *Verlan:* formação e funções

O *verlan* (inversão silábica do sintagma "*l'envers*" ["o avesso"]) é identificado por Jean-Pierre Goudaillier (2001) como um procedimento formal de alteração lexical que consiste na realocação das sílabas de uma palavra, procedimento este que acaba por alterar articulações vocálicas e modificar consoantes. Como fenômeno "*crypto-ludique*" – função atribuída por Goudaillier ao falar periférico de modo geral –, o *verlan* existe na língua francesa desde a Idade Média e, ao longo do tempo, foi usado com o objetivo de codificar e dissimular a linguagem: no século XVI, poetas libertinos usavam *verlan* para contornar a censura; durante a Segunda Guerra, franceses se serviam de *verlan* para confundir soldados alemães (AHMED, 2005, p. 121).

Foi a partir da década de 1970, como indica Rania Ahmed em sua tese de doutorado, que o *verlan* passou ao domínio dos jovens de *cité*, que se apropriaram desse procedimento linguístico como meio não apenas de expressar seus "*dire des maux*" (GOUDAILLIER, 2001), mas também para marcar uma identidade cultural que, junto a outros elementos linguísticos e discursivos, fazem parte do FCC, ou *Français Contemporain des Cités*. O *verlan* se constitui, portanto, como um modo de expressão que oculta e, consequentemente, despe de interdição termos carregados de tabu. Enquanto transgressão da língua francesa, ele se apresenta para os jovens moradores da periferia como uma estratégia de resistência e contestação.

A partir dos anos de 1980, o *verlan*, já consolidado em seu uso periférico, começou a ser cooptado por diferentes setores da indústria cultural. O uso *mainstream* popularizou e diminuiu a carga identitária de algumas ocorrências, embora tenha encorajado um processo de reverlanização de formas lexicalizadas (AHMED, 2005). Com esse último fato, ensejamos as ocorrências de *verlan* no romance de Djaïdani, que, em diferentes contextos, atribui funções distintas aos usos desse procedimento.

4.2.2. Usos de *verlan* em *Boumkœur*

No livro de Djaïdani, o *verlan* é usado em diferentes contextos e adquire diferentes funções. Identificamos, pelo menos, três tipos de uso de *verlan* na obra: o primeiro aparece desde o início do livro e compreende as ocorrências lexicalizadas de *verlan*, que não se limitam mais aos usos da periferia e que, na verdade, aparecem no livro mais para marcar o baixo monitoramento da modalidade oral do que para legitimar uma identidade cultural de fala. Em geral, os usos lexicalizados são apresentados em ocorrências de fala isoladas e naturalizadas. Um exemplo disso é a seguinte oração: "[...] *il part vivre chez des* ***meufs***" (DJAÏDANI, 1999, p. 12, grifos meus). Nesse trecho, o termo "*meuf*", *verlan* de "*femme*" já faz parte de um imaginário comum a jovens periféricos e não-periféricos, podendo ser empregado com o sentido de "*fille*", "*copine*", "*fiancée*" etc.

O segundo uso se apresenta de forma irônica e crítica, a fim de confirmar a suposta "guetorização" a que está sujeita, na opinião do personagem, a cultura de *cité*. Esse uso vem acompanhado do que o personagem intitula "decodificação" ou "não decodificação", que consistem em processos de tradução intralingual em que, respectivamente, (i) é introduzida, em francês padrão, a paráfrase do que foi dito em *verlan* e (ii) é reescrito em *verlan* o que foi dito em francês padrão. Nesses casos, períodos inteiros são escritos e postos em evidência por meio do seguinte procedimento: "– *Grézi, ouvre, c'est Yaz... Zi va, virou la teport c'est Yaz que j'te dis, fais pas le baltringue*. Phrase décodée: *Grézi ouvre, c'est moi Yaz, je suis de retour, fais pas l'imbécile, ouvre*" (p. 58, grifos do autor). Uma revelação importante no trecho transcrito é o fato de nem todos os elementos do período estarem sujeitos à verlanização, o que vai ao encontro do que afirma Goudaillier: "Nem todas as palavras se prestam à verlanização [...], mesmo nas *cités* em que há forte tendência à verlanização lexical" (2001, p. 24, tradução minha).

O terceiro uso se apresenta não mais na fala de Yaz, mas na fala de Grézi, que seguindo a tendência polifônica[30] do livro, assume a narrativa nas páginas finais. Como se trata da perspectiva de Grézi, o tom caricatural já não é tão forte quanto no caso anterior, e as ocorrências se tornam mais esparsas, como no exemplo a seguir: "[...] *protège-toi et le DAS n'aura pas l'audace de te présenter son HIV*" (DJAÏDANI, 1999,

[30] O livro é marcado pela concorrência de diversas vozes, que se apresentam de maneira direta – quando a narração é tomada por um personagem ou quando Yaz se sente tão distante de sua narrativa a ponto de assumir uma perspectiva em terceira pessoa – e de maneira indireta – quando o protagonista narra episódios que lhe foram contados por terceiros.

p. 156), em que *DAS* corresponde ao *verlan* de *SIDA* [AIDS]. Este último tipo de uso assume um caráter mais realista e comprometido com a representação identitária do grupo – principalmente se considerarmos que a voz de Grézi só nos é diretamente apresentada quando este se encontra na prisão. Aqui se confirma mais uma vez a descrição feita por Goudaillier a respeito dos usos de *verlan*: segundo o linguista, esse processo de formação lexical pode ser usado, como mencionado acima, para tratar de assuntos tabus, o que ratifica a inversão de *SIDA*.

Com o objetivo de destacarmos algumas das posturas tradutórias adotadas para cada uma das ocorrências acima, evidenciamos, sobretudo, o segundo tipo de uso, que se provou mais desafiador à tradução.

4.2.3. Tradução de *verlan* em *Boumkœur*

Nossa tradução refletiu sobre diversas possibilidades para a execução do processo de "desmontagem/remontagem" descrito por Tarallo. Desde o início, dois aspectos nos pareceram evidentes: o primeiro diz respeito à manutenção do realismo da escrita – o *verlan* é um procedimento natural e autêntico na língua francesa e não foi inventado por Djaïdani, o que implica uma tradução que o transponha de modo igualmente natural e autêntico para a língua de chegada; o segundo se relaciona à adoção de uma postura de tradução que permita a manutenção da autenticidade, sem, contudo, domesticar demasiadamente o texto e afiliá-lo a uma região brasileira específica.

Era importante para nós não fazer equivaler o falar da periferia parisiense ao falar de periferias paulistanas, cariocas, mineiras etc., uma vez que: a) essas periferias não são monolíticas – a periferia paulistana, em toda sua extensão, comporta falares das mais diferentes naturezas, decorrentes de contatos linguísticos possibilitados, por exemplo, por fenômenos de êxodo rural e de migração interna; b) nos pareceu perigoso confundir culturas e experiências tão díspares quanto as experiências periféricas brasileira e francesa; c) pareceria caricatural e ilegítimo apropriarmo-nos de uma variedade periférica que não dominamos e que não faz parte de nossa experiência, já que o próprio uso da gíria na escrita de autores periféricos brasileiros e/ou franceses cumpre, em parte, uma função identitária subversiva.

Levando em conta todos os fatores elencados acima, optamos por uma tradução que recorre a um repertório de gírias mais geral, passível de ser transformado – e, de

alguma forma, "codificado", visando à posterior "decodificação" – por um recurso formal inspirado em uma tradução já feita para o inglês. Na versão anglófona, Roger Célestin, o tradutor, nos apresenta um trecho da obra francesa que inclui uma das passagens transcritas acima (ver segundo parágrafo do item 2.2.2): "– *Grézi! Open the door, it's Yaz... You-gonna-make-a-crack-in-that-fence-or-what-don't-be-a-dickhead.* Translation*: Grézi, pretty please open the door, it's me, Yaz, I'm back, don't be an idiot, open up*" (2007, p. 195, grifo do autor). A leitura do texto em inglês nos mostra que o tradutor optou por usar gírias e linguagem chula típicas de uma variedade informal, ao mesmo tempo em que buscou transmitir aspectos fonéticos capazes de evocar a opacidade da fala: neste caso, o enunciado não é mais incompreensível devido à inversão silábica das palavras, que impede a associação entre letra e sentido, mas à articulação das próprias palavras, que, faladas de forma rápida e truncada – como sugerem os traços separando cada unidade lexical –, tornam-se incompreensíveis ao ouvinte.

A tradução de Célestin não reflete, contudo, o que está em jogo na escrita de Djaïdani: a (in)compreensão do leitor, a quem se dirigem os trechos de "decodificação/não decodificação", justamente por não pertencer ao universo apresentado no livro. Com efeito, Yaz não escreve para os demais moradores da *cité*, nem sequer presume que será lido por eles. Seu trabalho se direciona aos leitores externos, e é precisamente por essa razão que se faz necessário preservar o clima de opacidade associado ao texto.

Decidimos, portanto, adaptar o procedimento de Célestin, a fim de exigir um maior esforço no processo de leitura dos trechos verlanisados. Por aglutinação, juntamos todas as palavras dos enunciados em *verlan*, a fim de formar um grande bloco de leitura que torna necessária a realização da "decoficação" proposta por Yaz. Ilustramos nosso procedimento com um exemplo:

Original	**Tradução**
"– Grézi, ouvre, c'est Yaz... Zi va, virou la teport c'est Yaz que j'te dis, fais pas le baltringue. *Phrase décodée*: Grézi ouvre, c'est moi Yaz, je suis de retour, fais pas l'imbécile, ouvre" (p.	"– Grézi! abre, é o Yaz... Aê, Zi! **Abressaportaéoyaztassurdoparadembaçar**. *Frase decodificada*: Grézi, abre, sou eu, Yaz, já voltei, deixa de ser imbecil, abre" (grifos nossos).

58, grifos do autor)	

Consideramos brevemente a possibilidade de criação de um "*verlan*" brasileiro. Para isso, buscamos entender o processo de criação verlanesca descrito em Goudaillier (2001) e Ahmed (2005), bem como os procedimentos morfológicos observados no *vesre*, manifestação argentina similar ao *verlan* francês[31]. Considerando que nem todas as palavras podem estar sujeitas à realocação silábica, e tendo em mente as ligeiras diferenças sintáticas entre português e francês, optamos por deixar as palavras o mais transparentes possível, alterando, todavia, sua constituição silábica. Contrastando texto de partida e texto de chegada, temos:

> *Scuse ouam. J'te l'épare depuis l'heure touta et tisgra tu me mets dans le enve. T'es sûr que ça va ieum dans ta chetron Yaz? Y a pas de blème sinon j'te laisse mirdor* (p. 113)[32].
>
> Foi lema, aê. É que faz potém que eu tô tentando larfar e cê num tá nem aí. Melhorou a sabeca? Vai mirdor tranloqui.
> [Foi mal, aê. É que faz tempo que eu tô tentando falar e cê não tá nem aí. Melhorou a cabeça? Vai dormir tranquilo].

A artificialidade e inautenticidade decorrentes de um procedimento de invenção nos levaram a preterir a possibilidade de inversão silábica em benefício da aglutinação das palavras, como visto acima.

Por outro lado, a tradução dos outros dois casos de ocorrência de *verlan* em *Boumkœur* se limitou a um processo de adaptação que, a partir de uma análise caso a caso, buscou adaptar o texto de partida por meio do uso de gírias em português, ou buscou manter uma forma mais ou menos padrão. É o caso, por exemplo, da tradução de "*meuf*". O exemplo transcrito acima (ver primeiro parágrafo do item 2.2.2) nos levou a uma tradução de "*meuf*" como "mulher", a fim de reproduzir o tom pejorativo do original: "[...] ele sai de casa pra ir morar com mulher". Em alguns casos, o substantivo

[31] Nossas referências de formação do *vesre* se basearam, sobretudo, no artigo "Lunfardo, vesre e outras modalidades do linguajar argentino", de Maria Consuelo de Azevedo (1984), em que são detalhadas doze estratégias de formação de *vesre*.

[32] O trecho transcrito é uma não decodificação da frase: "*Excuse moi, Yaz, mais je te parle et tu ne me réponds jamais. Es-tu bien sûr que ton mal de tête s'est dissipé? Dans le cas contraire, je ne vois aucun problème à ce que tu dormes quelques heures*" (DJAÏDANI, 1999, p. 113).

“mulher”, usado no singular para representar um coletivo, pode adquirir tons pejorativos[33]. Pareceu-nos, portanto, que essa tradução seria mais adequada do que “mina”, por exemplo. Em outros casos, entretanto, optamos pela manutenção da gíria. É o que constatamos em: “aumenta seu valor com as minas”, tradução de “[...] *cela t’apporte la cote avec les meufs*” (p. 26).

De modo geral, a tradução de *verlan* representou um desafio à nossa tradução. Todos os trabalhos consultados que discorriam sobre as dificuldades de se traduzir obras como as de Djaïdani, ou que sugeriam opções de tradução para trechos pré-selecionados evidenciavam procedimentos de adaptação e domesticação, com o objetivo de trazer o *verlan* para perto da gíria local, em vez de, ao contrário, criar uma gíria que se aproximasse do *verlan*. Nossa tradução também quis manter o realismo e o ar de transcrição documental associado às ocorrências do texto em francês. Por isso, optamos por produzir enunciados baseados em elementos já legitimados por falares brasileiros.

4.3. A irrupção da oralidade na escrita: aspectos sintáticos e rítmicos

Ao mesmo tempo em que *Boumkœur* se apresenta como um texto profundamente consciente de seu caráter escrito, a construção do romance é inteiramente baseada em uma profunda tensão entre oralidade e escrita, o que reflete de certa forma a dinâmica dos espaços postos em questão, quais sejam, a periferia e o centro.

A oralidade se irrompe na escrita de Djaïdani por meio dos mais diversos procedimentos: alguns dos mais simples, que não serão comentados nesta seção, envolvem, por exemplo, a supressão de “*ne*” na negativa, a contração de “*cela*” em “*ça*”, a omissão de “*il*” na forma conjugada “*il y a*”[34]. Outros, mais complexos e desafiantes ao processo de tradução, resumem-se a questões pontuais (repetições, paralelismos, léxico estrangeiro etc.), que, além de discutidas em maiores detalhes nos itens abaixo, são, em parte, responsáveis por atribuir ao texto em prosa o que Berman

[33] Como atestam alguns exemplos retirados do *Corpus do Português*, disponíveis em: <https://www.corpusdoportugues.org/hist-gen/>. Acesso em: 01 out. 2017.

[34] Para compensarmos as reduções e supressões feitas pelo narrador, optamos pelo uso de “pra” – contração de “para” – em quase todo o texto e pelo uso de “tá”, “tô”, “tão” (contração de conjugações do verbo “estar”) em momentos específicos. Como a supressão de “*pas*” (em “*ne pas*”) e de “*il*” (em “*il y a*”) não é sistemática ao longo da obra, pareceu-nos que as contrações do verbo “estar”, conjugado na primeira pessoa do singular e terceira pessoas do singular e plural, tampouco deveriam ser sistemáticas no decorrer da tradução.

(2007 [1985]) chama de “arborescência sintática” (p. 49), típica de frases mais densas e não lineares.

Embora não haja muitas ocorrências de subordinações e de enunciados complexos em *Boumkœur*, o uso constante de vírgulas permite que cada oração seja justaposta uma à outra, sem que haja a necessidade do emprego excessivo de articuladores lógicos. Assim, optamos por deixar de lado uma postura “racionalizadora” (BERMAN, 2007 [1985], p. 48), que apagaria redes de sonoridade e significado importantes para a estrutura do livro.

a) Pontuação e composição de períodos:

A pontuação se destaca como uma das formas de fazer irromper a oralidade no texto escrito. Em *Boumkœur*, especificamente, a pontuação se resume, sobretudo, ao uso de vírgulas e pontos, que, combinados à construção de orações curtas e períodos predominantemente coordenados, produzem uma cadência reproduzida na tradução.

Vejamos o primeiro exemplo:

Original	Tradução
“De ça y en a marre, à nous de saisir l’opportunité de nos projets, à présent, je prends, je griffe, je mords, c’est comme ça que ça marche, seuls les actes payent” (p. 17).	“Disso, já tô de saco cheio, é a nossa vez de agarrar a oportunidade e concretizar projetos, agora eu tomo, eu agarro, eu mordo, é assim que funciona, só as ações compensam”.

Nos casos acima, mostramos em que medida a pontuação contribui para a criação de um paralelismo que, no primeiro caso, reforça a insistência do narrador e produz um ritmo entrecortado graças às orações curtas e ao uso de consoantes oclusivas (“*je prends, je griffe, je mords*”).

A tendência ao paralelismo é repetida no trecho a seguir:

Original	Tradução
“J’aime bien les gens sincères qui défendent les causes sociales, j’aime pas SOS Racisme, ils viennent dans nos quartiers uniquement	“Gosto das pessoas sinceras que defendem as causas sociais, não gosto do SOS Racismo, eles só vêm aos

quand c'est primetime sur le dos de nos cadavres qui font de l'audimat. Et enfin j'aime bien les grands frères du quartier qui préfèrent toucher leur RMI plutôt qu'enfiler des rangers pour surveiller des magasins qui n'appartiennent même pas à leur père" (p. 79).	bairros pra aumentar a audiência do horário nobre à custa dos nossos cadáveres. E finalmente gosto muito dos veteranos aqui do bairro, que preferem embolsar ajuda do governo a calçar coturno e vigiar lojas que nem sequer pertencem aos seus pais".

Constatamos que o paralelismo aparece na forma da enumeração ("j'aime x j'aime pas"), que ressalta, como no exemplo anterior, uma auto-*mise en scène* do sujeito periférico: este passa de objeto representado a sujeito que se apresenta. Donde a insistência em locuções assertivas, que enfatizam a ação e a existência do sujeito. É igualmente importante notar a função elíptica exercida pela vírgula, que permite ocultar a relação de subordinação entre as orações: o personagem não precisa se servir de uma conjunção explicativa para introduzir a oração "*ils viennent dans nos quartiers* [...]". Estendendo ao nível da oração a noção linguística de síncope, que consiste na supressão de fonemas no interior de uma mesma palavra, poderíamos dizer que a vírgula em *Boumkœur* ajuda a criar uma espécie de frase sincopada. O uso de ponto, por sua vez, é significativo, na medida em que separa e mantém em suspense a conclusão do personagem ("*Et enfin j'aime bien* [...]"), com vistas a torná-la mais definitiva e confirmar a solidariedade entre o protagonista e os demais moradores da *cité*.

No próximo exemplo, mais uma vez, a vírgula dispensa o uso de conjunções:

Original	**Tradução**
"L'armée, j'irai jamais, faire la guéguerre ce n'est pas trop mon kif" (p. 50).	"Pro exército, eu não vou nunca, brincar de guerrinha não combina comigo".

Acima de tudo, a passagem anterior reproduz no texto um tipo de ordem sintática frequentemente associado à oralidade, ao permitir a inversão e topicalização de certos componentes da oração. Como esse tipo de topicalização também é possível no PB, decidimos manter na tradução o foco sobre o objeto indireto ("*L'armée*").

O último exemplo ressalta o uso da vírgula como um procedimento que contribui para a ambientação e o tom da cena:

Original	Tradução
“Dans le vestiaire je me retrouve avec des boxeurs venus d’autres milieux que le mien, ils sont déjà chauds, le visage bien garni de vaseline, l’odeur du vicks qu’ils se sont foutu dans les narines me débouche déjà les miennes” (p. 91).	“No vestiário, encontro outros boxeadores vindos de meios diferentes do meu, eles já estão aquecidos, o rosto besuntado de vaselina, o cheiro do vick que meteram nas narinas desentope o meu nariz”.

No trecho acima, não é Yaz quem fala, mas seu pai, que conta sua experiência como lutador de boxe profissional no México. A tensão do momento que antecede a luta é marcada nesta passagem pelo encadeamento de orações curtas que produzem um “efeito de real” (BARTHES, 1971) e oferecem descrições dos personagens envolvidos.

b) Acumulações

Outra característica que se associa à oralidade e que, embora não seja frequente no texto (constatamos apenas duas ocorrências), é emblemática dos procedimentos linguísticos/literários e dos objetivos comunicativos do autor é a acumulação de elementos. Nos dois casos listados a seguir, vemos um enfileiramento de diferentes usos da mesma palavra.

Original	Tradução
“**Mon Daron, mon reup, mon père**, a vite fait de criser” (p. 10, grifos meus).	“**Meu Velho, meu véio, meu pai** entrou em crise rapidinho” (grifos meus).

Com a exceção de “*père*”, que se aplica a um uso padrão, todos os outros termos fazem parte de um mesmo registro, qual seja, o registro falado e informal, mais comum ao socioleto periférico. Sua função é irônica e quase humorística: o protagonista nos apresenta a seu pai, que se revela uma figura agressiva e patriarcal. A referência ao pai por meio de termos pertencentes à gíria põe em causa sua autoridade, que passa a ser ironizada pelo uso de “*Daron*” em letra maiúscula.

No exemplo abaixo, o efeito humorístico permanece, mas desta vez por um motivo diferente: o personagem que fala, Grézi, demonstra seu medo de ser pego pela polícia e tem seu desespero e frustração representados pelo acúmulo de gírias referentes à função de policial:

Original	Tradução
"[...] j'ai cru que t'étais un **keuf, un condé, un schmit**" (p. 41, grifos meus).	"[...] pensei que você era um **polícia, um rato, um cana**" (grifos meus).

O medo demonstrado, no entanto, se prova falso, já que o personagem havia contado uma mentira ao amigo. O efeito humorístico, na verdade, se confirma pelas críticas feitas por Yaz em relação à fala de Grézi, que é considerada indecifrável e estereotipada. Ao contrário do trecho anterior, que esclarece o sentido de "*Daron*" e "*reup*" pelo nome "*père*", o uso das três palavras, "*keuf*", "*condé*" e "*schmit*", mantém o texto opaco, tornando, portanto, inútil a enumeração feita pelo personagem.

d) Empréstimos linguísticos

No livro e na tradução, são numerosas as ocorrências de empréstimos linguísticos. Algumas fazem parte da gíria da *cité* (como é o caso de termos de origem berbere ou árabe, a saber, *casbah* e *bled*) e refletem a preocupação realista do autor. Outras constituem estrangeirismos presentes, de um modo geral, na língua francesa, mesmo em variedades centrais (como é o caso das palavras "*cool*", "*boss*" etc.). Outras ainda se mostram como inserções do próprio autor, que se serve com frequência de termos anglófonos cujo uso não é legitimado por variedades francesas. Por fim, a última instância de ocorrência de empréstimo linguístico se manifesta apenas na tradução, com o uso de uma palavra francesa no texto em português.

Em termos de tradução, tomamos as seguintes decisões no que diz respeito aos quatro tipos de empréstimos listados acima:

(i) uso de palavras de origem árabe ou berbere: preferimos mantê-las em sua forma estrangeira, pois acreditamos que elas refletem uma realidade muito específica da *banlieue* francesa (mais especificamente, parisiense): a realidade da imigração magrebina, que não poderia ser representada de outro modo na tradução. Além disso, acreditamos que o uso de termos como *casbah* e *bled* se mantém opaco até para leitores franceses não oriundos da periferia. O estranhamento de um leitor brasileiro, portanto, seria de certo modo equivalente ao efeito produzido na cultura de partida.

(ii) estrangeirismos anglófonos (*cool*, *boss* etc.): estes já se inseriram no uso cotidiano do francês em suas variedades centrais e periféricas, o que nos levou a optar pela tradução dos empréstimos linguísticos. Assim, na frase, "*Ma sœur [...] est cool*" (p.

11), optamos pela tradução “Minha irmã [...] é legal”. Analogamente, traduzimos a oração “*Ce sont de vrais boss des bacs à sable*” (p. 26) por “São os patrões dos parquinhos”, a fim de criar uma aliteração.

(iii) inserção de empréstimos linguísticos anglófonos não usuais em francês: esses empréstimos têm a função de mostrar a influência da cultura norte-americana não apenas sobre o narrador, mas sobre a cultura da *cité* de um modo geral. Assim, optamos, mais uma vez, por manter os estrangeirismos. É o que acontece, por exemplo, no trecho em que o narrador descreve seu melhor amigo: “*Grézi est la parfaite reproduction du Gremlin, big shoes aux pieds* [...]” (p. 44), traduzido como “Grézi é a reprodução perfeita do Gremlin, big shoes nos pés [...]”.

(iv) estrangeirismos franceses na tradução em português: só há um exemplo de empréstimo mantido na tradução, que, desta vez, não se destaca como um estrangeirismo no livro: trata-se da palavra *cité*, mantida em nossa tradução, com vistas a manter a especificidade do termo. Certamente, as *cités* são tipos de conjuntos habitacionais. Parece-nos, contudo, que as ideias associadas a esse modelo de moradia podem ser diferentes no Brasil e na França. Não nos pareceu adequado que um leitor brasileiro atribuísse às *cités* francesas a mesma imagem dos conjuntos habitacionais brasileiros.

e) Inversões sintáticas

Parte da tensão entre oralidade e escrita se manifesta também nas inversões da ordem sintática tida como convencional na língua francesa. Yaz se diferencia de outros moradores da *cité* pelo domínio da cultura escrita. Nesse sentido, a transgressão sintática, a princípio, pode ser interpretada de dois modos distintos: por um lado, é possível pensar que o narrador tenta subverter a ordem estabelecida, ironizando o lugar comum da “boa escrita”; por outro lado, podemos pensar que o próprio narrador é colocado como alvo da piada, ao tentar se apropriar de um código (dominante) dominado por outra cultura, à qual se destina a própria história. Neste último caso, em uma espécie de “ironia dramática” o leitor estaria consciente de algo que o narrador desconhece.

Cada uma das interpretações acima não apenas implica uma política de representação distinta, mas se revela mais ou menos válida a partir de indícios do livro. O que ambas têm em comum, no entanto, é o efeito de estranhamento produzido pelas inversões sintáticas.

A similaridade entre as sintaxes do português e do francês nos permite reproduzir, na tradução, um nível de estranhamento similar através dos mesmos procedimentos de reorganização sintática:

Original	Tradução
"**Heureux j'avais été**, [...] ma peau fut sauvée de justesse" (p. 15, grifos meus).	"**Feliz eu fiquei**, por pouco não salvava minha pele [...]" (grifos meus).

O exemplo a seguir ilustra outra ocorrência de alteração da ordem sintática, mas, desta vez, não inverte a ordem do sujeito e do predicado e atua, ao contrário, no nível da oração apositiva, cujo complemento ("*tout de pierre*") é anteposto ao núcleo ("*vêtu*"):

Original	Tradução
"Grézi, **tout de pierre vêtu**" (p. 69, grifos meus).	"Grézi, **de pedra vestido**" (grifos meus).

Levando em conta os tipos de "tendências deformadoras" enumerados por Berman (2007 [1985]), constatamos que, ao mantermos as inversões sintáticas originais, impedimos que a tradução se tornasse "clarificadora", ou seja, incapaz de transpor ao texto de chegada uma opacidade ou um estranhamento a que visa o próprio texto de partida (p. 50-51). Evitamos, igualmente, que as orações fossem reescritas de maneira mais elegante ou "enobrecedora" (p. 52), a fim de manter a ironia do narrador, que esgarça os princípios da sintaxe francesa. Dessa forma, conseguimos recriar em português a composição formal e semântica do romance.

f) Ritmo, rima, refrão

A oralidade se infiltra no texto escrito por meio de efeitos sonoros produzidos pelo autor. São muitas as rimas, assonâncias e aliterações que figuram no romance e que, com o auxílio da pontuação, atribuem ritmo à fala dos personagens. Propomos a tradução de um trecho construído a partir de adaptações, mudanças e supressões, que nos ajudaram a construir a musicalidade do período:

Original	Tradução
“À chaque fois que ça l’arrangeait, il m’en plantait une dans le derrière et à la vitesse de la lumière chez Morphée le ron-piche du dodo allait chanter” (p. 118-119)	“Sempre que lhe convinha, era só me plantar um no traseiro e esperar Morfeu, sorrateiro, cantar o ronc-fiu de nanar”.

O caso a seguir parece imitar, em sua estrutura, um verso infantil ou uma cantiga. Para compreendê-lo e, posteriormente, traduzi-lo, baseamo-nos na proposta de tradução para o inglês apresentada por Célestin (2007): “*Not a mouse was stirring, when the cat’s away, as the dog says, I put my paws up*” (p. 194). Nossa tradução buscou recriar a mesma interpretação apresentada por Célestin, adaptando para o PB a sonoridade, a sintaxe e algumas das referências:

Original	Tradução
“Tranquille le chat, Pacha la souris, comme dit le chien, je montre patte blanche” (p. 58).	“Mandachuva o rato, quando sai o gato, já dizia o cachorro, põe as patas pro alto”.

Um último aspecto que gostaríamos de destacar neste item diz respeito ao refrão repetido ao longo de todo o texto. O verso criado por Djaïdani e reproduzido abaixo poderia ter sido mencionado no próximo item, no qual trataremos de traduções onomatopaicas. Decidimos, contudo, abordá-lo aqui por sua função comunicativa e por seu efeito literário. Com efeito, a frase “*Ron-piche ron-piche ron-piche c’est le refrain du dodo*” (passim), apresenta-se quase como um leitmotiv que, no início do texto, marca a passagem temporal da narrativa – isto é, a passagem de um dia a outro – e, nas páginas finais, simboliza o desajuste e a alienação do personagem em relação ao ambiente em que vive: pelo efeito de soníferos e golpes, Yaz perde a consciência em momentos marcados pela aparição do verso, que atingem um *crescendo* à medida que a história se aproxima da revelação final, qual seja, o sequestro orquestrado pelo melhor amigo do protagonista.

Nossa tradução buscou criar uma onomatopeia para o ronco, que, como indicaram nossas pesquisas, costuma ser indicado apenas pela representação “fiu”, à qual acrescentamos “ronc”, com o objetivo de aproximá-la do original, “*ron-piche*”, e de imitar o som velar típico do ronco. O nome “*dodo*”, por sua vez, passou por um

processo de adaptação e modulação que o transformou no verbo “nanar”, típico da linguagem tatibitate:

Original	Tradução
“Ron-piche ron-piche ron-piche c’est le refrain du dodo” (passim).	“Ronc-fiu ronc-fiu ronc-fiu é o refrão de nanar”.

O encerramento desta seção, na qual abordamos por último o uso de certos recursos sonoros (nomeadamente, rima, ritmo e refrão), enseja o tema do próximo item: a tradução de poemas. Tanto a sonoridade das frases quanto a presença de textos poéticos reforçam o aspecto musical de *Boumkœur*, que, combinado com a inserção da oralidade, contribui para incorporar a cultura de *cité* na forma da narrativa. Os poemas, como veremos, graças aos seus procedimentos de construção e à função que desempenham no livro, marcam uma filiação ao estilo hip-hop e aos encontros de *slam*.

4.4. Presença de poemas em *Boumkœur*

A presença de poemas na narrativa poderia, por um lado, ser analisada como mais uma inserção da oralidade na escrita e não exigiria, portanto, uma seção individual. A expressão poética, por outro lado, abarca tanto a modalidade oral, em sua origem, quanto a modalidade escrita, nos últimos séculos. Como apontam Nogueira e Silva-Semik (2016), a poesia oral tradicional, ao se realizar no processo de interação e convívio quotidiano, está “intimamente ligada à vida social”, pois é através dela que “podemos apreender os sentimentos, os desejos e o pensamento de uma comunidade” (p. 24). No caso específico de *Boumkœur*, a função social se torna ainda mais evidente, na medida em que um dos personagens, identificado como o “músico-poeta” do bairro, dedica sua vida a andar pela *cité* criando e recitando poemas aos moradores.

Queremos mostrar que a tradução poética no livro de Djaïdani não deve ser encarada apenas em sua dimensão formal, mas também em sua dimensão semântica, pragmática e discursiva. Devido à particularidade da tradução poética, para a qual foram criados novos conceitos que não se limitam apenas à atividade tradutória, optamos por expor uma breve consideração sobre a modalidade de tradução poética, levando em conta algumas das colocações de Haroldo de Campos (2011), que se preocupa mais com a forma do que com as intenções comunicativas do texto poético.

4.4.1. Breves considerações sobre a tradução poética

Tomando emprestado o conceito de "informação estética", estabelecido por Max Bense, Haroldo de Campos informa aos leitores de "Da tradução como criação e como crítica" (2011) que um texto literário não pode ser separado de sua forma de enunciação – donde a intraduzibilidade do texto poético. Mas, se, por um lado, a tradução se revela impossível, por outro, admite-se um potencial inventivo que permite ao tradutor produzir arte a partir de um processo de recriação.

Ao processo da recriação, associa-se a noção de isomorfismo, que liga os textos de partida e de chegada, a fim de "[cristalizá-los] dentro de um mesmo sistema" (2011, p. 16). Assim, servindo-se de procedimentos que visam à reinvenção da materialidade do texto original, o tradutor não se prende ao conteúdo, mas antes ao "modo de significar" (p. 24), princípio essencial do conceito de "transcriação" proposto por Campos, que define duas etapas do processo de tradução criativa: a primeira, de desconstrução do texto de partida, e a segunda, de reconstrução na língua de chegada.

Em nossa tradução, preocupamo-nos em empreender uma espécie de transcriação da forma, sem, contudo, perder de vista o sentido, que, no caso de obras mais comprometidas com questões sociais e políticas, é essencial ao próprio estudo do romance. Por esse motivo, não consideramos adequado ater-nos unicamente a aspectos formais. Pareceu-nos, ao contrário, que a forma deveria ser ancorada pela função e pelo sentido do texto poético.

4.4.2. O processo de tradução

Os poemas contidos na obra dialogam, obviamente, com a totalidade do romance e reforçam temas problematizados por Djaïdani. Pareceu-nos que uma tradução que não levasse em conta certas questões e imagens desenvolvidas no texto não seria capaz de assinalar as intenções políticas e sociais reivindicadas desde o paratexto do livro (ver prefácio escrito pelo grupo de rap *Suprême NTM*).

No poema abaixo, por exemplo, um dos mais sofisticados em termos formais, há uma série de rimas, assonâncias e aliterações que complementam temas recorrentes no livro (i.e. a contestação de um imaginário nacional e a presença insidiosa de racismo institucional no interior da sociedade francesa). Decidimos, portanto, submeter e adaptar a forma ao sentido, com vistas à criação de um texto que, na medida do possível, tentou

reproduzir particularidades sonoras do original, mantendo, acima de tudo, a rede imagética construída pelo autor:

Original	Tradução
“Une fois qu’il enfile son uniforme, sa frousse se défile, et il te file une fouille même sur présentation de tes pièces d’identité, et le gars lit tes droits qu’il imagine pour toi, derrière des barreaux parallèles et droits, et encore là s’est créée gars si on veut, la haine de la peau lisse de ton visage basané qui rêve d’égalité” (p. 84)	“Quando ele enfia o uniforme, o medo foge da vista enquanto ele te revista, e com os documentos nos conformes, seus direitos imaginados são no ato violados, atrás das grades, paralelas divisas, se forma em qualquer idade o ódio do rosto moreno de pele lisa que sonha com igualdade”.

O segundo poema, menos elaborado que o anterior, ressalta a aplicação de elementos poéticos à prosa. Aqui pareceu-nos ainda mais importante o compromisso com o sentido. Com efeito, o poema aparece ao final do livro, quando Grézi informa ao amigo que integra um grupo de criação poética na prisão. Como explica o personagem, o poema foi escrito por um de seus companheiros prisioneiros, o que torna ainda mais evidente o tom de engajamento e crítica social. Com alguns acréscimos e adaptações, pudemos mais uma vez conferir maior importância ao sentido:

Original	Tradução
“Un jour sans toi c’est comme un été sans soleil, et notre soleil c’est toi, oui toi, liberte, qui dans un someil d’éternité nous a abandonnés...” (p. 150).	“Um dia sem você é como um verão sem sol, e nosso sol é você, sim, você, liberdade, que num sono de eternidade nos abandonou cheios de saudade...”.

De modo geral, os poemas contidos em *Boumkœur*, por seu ritmo, forma e conteúdo, em muito se aproximam do estilo do *slam*, que, segundo Dubois (2012), compõe uma tradição poética oral e se associa diretamente ao movimento hip-hop. Como uma arte coletiva que parte da necessidade de expressão do enunciador e acaba por tratar das condições e dos problemas compartilhados por um público maior, o *slam* se faz presente no romance de Djaïdani na medida em que os personagens se servem da poesia para constituir suas comunidades.

A proximidade com o *slam* parece reiterar as preocupações expressas acima. Como uma arte performática ligada a movimentos de *spoken word*, o *slam* conta com o ritmo e a sonoridade do texto para compor um quadro poético. Ao mesmo tempo, como uma tentativa de democratizar a poesia, permitindo que qualquer pessoa apresente suas criações em bares – onde acontecem eventos desse tipo –, o *slam* revela um comprometimento social que deve ser levado em conta no processo de tradução pela preservação do sentido.

5. Palavras finais

Uma tradução baseada no que Venuti (2002) chama de "ética da diferença" se contrapõe à ideia de tradução etnocêntrica, que elimina as diferenças da cultura de partida em nome de uma suposta fluidez na cultura de chegada. Ao propor o princípio da "ética da diferença" e os conceitos de "estrangeirização" e "domesticação" (2008), Venuti parte de um contexto muito específico: a tradução de textos estrangeiros em países de cultura hegemônica, dentre os quais o mais emblemático é o país de onde fala o próprio teórico, os Estados Unidos.

As propostas de Venuti precisam ser levadas em conta em um trabalho como o proposto nesta monografia. Afinal, em relação à França, o Brasil não se coloca como uma cultura dominante – ao contrário, como bem aponta Silviano Santiago (2009), a cultura letrada brasileira esteve, durante muito tempo, submetida aos saberes franceses. Mas o fato de o Brasil se mostrar mais aberto à tradução[35] consequentemente o dispensa da chamada "ética da diferença"? Mais importante ainda, essa ética só pode ser alcançada através da estrangeirização do texto de partida? Como a estrangeirização pode ser trabalhada na tradução?

Quanto à última pergunta, esperamos ter mostrado que a estrangeirização pode se fazer presente em diferentes níveis no texto de chegada. Podemos, por exemplo, trazer o leitor para mais perto da obra a partir da manutenção de elementos linguísticos e extralinguísticos. No caso da tradução proposta, tentamos evidenciar a perspectiva francesa sempre que possível, o que nos levou a preservar as referências originais e a reconstituir, no texto em português, o ambiente da *cité* tal qual apresentado no livro. Não nos pareceu adequado tentar modular ou adaptar essa realidade à experiência

[35] Se tomarmos como referência a teoria dos polissistemas proposta por Even-Zohar veremos que o polissistema literário brasileiro, principalmente no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, quando ainda se mostrava incipiente, tendia a ser mais aberto à recepção de textos traduzidos.

periférica brasileira. Analogamente, mantendo certas construções imagéticas, procuramos transpor a visão de mundo do personagem e o imaginário criado no texto de partida para a tradução.

Ainda que as relações de poder entre diferentes culturas interfiram nos tipos de texto traduzidos e nas abordagens de tradução adotadas, cabe à tradutora ou ao tradutor tornar inteligíveis culturas e línguas distintas, sem, contudo, eliminar suas diferenças. Um livro como *Boumkœur* reconfigura social e politicamente o que se entende por literatura e nação francesa. Desse modo, propomos que a "ética da diferença" seja exercida não apenas pela abertura do texto de chegada para "diferenças linguísticas e culturais" (VENUTI, 2002), mas também pela compreensão da mecânica textual: como o texto se desenvolve; em que medida sua forma se articula com seu conteúdo; quais os objetivos e qual o projeto por trás dessa mecânica? É preciso que nos perguntemos, em suma, como a tradução pode chamar atenção do público de chegada para as principais questões postas em jogo no texto, uma vez que estas mesmas questões também revelam importantes aspectos culturais no texto de partida.

A consideração da tradução como um processo que se constitui sobre a totalidade da obra nos fez perceber que todas as etapas e desafios com que nos deparamos compõem uma rede intricada de problemas associados à tradução. A divisão deste capítulo em diferentes seções temáticas apenas tornou mais evidente esse fato. Por essa razão, procuramos evidenciar os pontos de contato entre cada item. Acreditamos que nosso trabalho teve êxito ao propor um processo conjugado de prática e teoria tradutória. Esperamos ter contribuído não apenas para a reflexão tradutória de obras linguisticamente desafiadoras, mas para a divulgação de um importante segmento da produção literária francesa, que encontra manifestações similares nas periferias de outros países, incluindo o Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de apresentar os resultados e as contribuições deste trabalho, permito-me mudar o foco de abordagem e dirigir-me ao(à) leitor(a) usando a primeira pessoa do singular, a fim de registrar um pequeno balanço pessoal da experiência tradutória. Meu primeiro contato com o livro se deu em um projeto de iniciação científica que procurava investigar a produção literária de periferias urbanas internacionais. Dentro dos limites de tempo e recurso da pesquisa, concentrei-me na produção da periferia francesa e, em particular, na escrita de Djaïdani, que me pareceu mais interessante, sobretudo, sob um ponto de vista linguístico. Desde o início, o uso da língua francesa em *Boumkœur*, acompanhado por suas modificações e transgressões, impôs à minha leitura a seguinte indagação: como traduzir um texto dessa natureza?

Algum tempo mais tarde, no quadro do meu projeto de mestrado, que, como um desdobramento do projeto de pesquisa, busca relacionar a literatura marginal periférica brasileira à literatura de *cité* francesa, pareceu-me que a oportunidade de traduzir *Boumkœur* (ainda que restrita ao contexto acadêmico) não apenas me permitiria aprofundar-me no texto, mas, de fato, pensar e traçar sua proximidade com a cultura brasileira. Afinal, como bem lembra Schleiermacher, todo processo de tradução implica um movimento de aproximação entre dois elementos (o texto e o leitor) que alternam o sentido e a perspectiva desse mesmo movimento. Em outras palavras, quem se aproxima de quê? O leitor em relação ao texto ou o texto em relação ao leitor?

O processo de tradução foi antecedido por uma fase de leitura em que foram levantados todos os possíveis entraves/problemas/desafios – muitos dos quais figuram no segundo capítulo – suscitados pela escrita de Djaïdani. Na verdade, eu não havia previsto a realização completa da tradução. Uma das funções da pré-leitura consistiu precisamente na escolha dos trechos mais emblemáticos, os quais poderiam ser tratados de forma mais aprofundada no trabalho de conclusão de curso. Com o passar do tempo, contudo, percebi, junto com meu orientador, a exequibilidade e os ganhos de uma tradução completa, que me permitiria refletir sobre a interação e a repercussão de minhas escolhas ao longo de toda a obra.

Muitas das concepções tradutórias expressas por mim na escrita do pré-projeto de monografia mudaram no decorrer do curso de bacharelado e no decorrer da prática tradutória. Confrontada com certas teorias e com os jogos de palavra e jogos sonoros da obra original, percebi a importância da recriação na tradução de um texto literário em

prosa. E esse talvez tenha sido um dos maiores desafios impostos ao trabalho: a tradução do intraduzível, que, como coloca Haroldo de Campos, só pode ser atingida pelo processo de "transcriação".

O resultado final aqui apresentado consiste obviamente em uma, entre muitas, possibilidade(s) de tradução. Muitas das escolhas contidas no texto serão certamente repensadas e questionadas por mim no minuto seguinte à entrega desta monografia. Nem poderia ser diferente. A tradução não demarca um processo definitivo e, assim como qualquer texto, constitui-se como uma obra aberta, que dá margem não apenas a uma diversidade de interpretações, mas a diferentes possibilidades de recriação.

De volta à primeira pessoa do plural, demarcando o trabalho de equipe e todos os interdiscursos por trás desta monografia, tentamos, em um primeiro momento, contextualizar a obra traduzida no interior do sistema a que pertence, segundo as relações que estabelece com seu território de produção. Ao apresentarmos no primeiro capítulo alguns dos temas mais recorrentes no romance, preparamos o terreno para as descrições e análises contidas no capítulo seguinte, uma vez que pudemos comprovar a que ponto a compreensão de determinado texto afeta sua tradução. Os dois capítulos revelam uma verdadeira relação de iconicidade, na medida em que ratificam o princípio de que a língua, mesmo em seus usos mais corriqueiros e automatizados – que se oporiam, por exemplo, aos usos dotados de literariedade, como os classificam os formalistas –, estabelece uma ligação intrínseca entre forma e conteúdo.

Nossa tradução também tentou tornar evidente o fato de que a literatura de *cité* deve ser lida levando em conta a interação entre os princípios políticos e sociais que definem sua escrita, e os procedimentos literários por meio dos quais o texto se materializa. Nessa literatura, os princípios éticos não são anteriores aos estéticos, e nem o contrário é verdadeiro. Ambos se encontram antes em constante interação, ratificando um processo de interdependência. Por esse motivo, preocupamo-nos em ancorar nossas recriações formais em pontos chave do conteúdo original. Desse modo, ao traduzirmos os poemas que compõem o livro – sobretudo, o poema escrito pelo personagem Cigano[36], no qual a crítica ao projeto nacional francês é extremamente pungente –, selecionamos as imagens e os sentidos que consideramos principais, com o objetivo de propor uma nova formulação da ideia transmitida na versão francesa.

[36] Cigano é o "músico-poeta" do bairro onde vive o protagonista.

Adotando a postura da "ética da diferença" (VENUTI, 2002), que pode ser atingida pela manutenção do elemento estrangeiro (marcador da alteridade) no texto de chegada, percebemos que a aproximação do leitor em relação à cultura original nem sempre implica a manutenção de estrangeirismos. Com frequência, é possível perceber a função ou o efeito obtido pelo uso de determinado elemento no texto de partida, a fim de recriá-lo no texto de chegada e, ainda assim, preservar a "ética da diferença" na tradução. Um exemplo disso é o emprego de provérbios e fraseologismos no romance de Djaïdani. Em *Boumkœur*, essas construções servem a um propósito específico de transgressão, que permite ao leitor sentir estranhamento ao se deparar com um enunciado que, embora pareça familiar, sofreu algum tipo de modificação. No texto traduzido, a reprodução desse mesmo efeito só seria possível se adaptássemos ao PB cada ditado usado em francês. Desse modo, o leitor brasileiro não apenas experimentaria o estranhamento desejado pelo autor, mas seria capaz de interpretar sua função, levando em conta a macroestrutura e as políticas de representação postas em jogo no romance.

Nas ocasiões em que ambas as línguas se igualavam em termos de sintaxe e pontuação, permitindo, portanto, uma correspondência de modificações, tentamos nos ater à forma original, uma vez que o uso de determinadas construções lexicais ou sintáticas não pode ser considerado de maneira fortuita em *Boumkœur*. Assim, sempre que nos deparamos com uma inversão da sintaxe padrão, tentamos mantê-la no português, evitando, portanto, o que Berman (2007 [1985]) teria considerado uma "racionalização" do texto traduzido. Analogamente, tentamos manter, sempre que possível, o ritmo sintático do original, criado por meio do uso sistemático de vírgulas e pela construção de orações curtas, preferencialmente unidas por justaposição ou relações de coordenação.

De um modo geral, acreditamos que nosso trabalho contribuiu para a introdução do autor e de sua obra no meio acadêmico e, mais especificamente, nos Estudos da Tradução praticados no Brasil. Ao longo do trabalho, tentamos apresentar uma visão tradutológica nuançada por diferentes perspectivas, a fim de mostrar que não há respostas certas no campo da tradução – ele é, antes, construído pelas possibilidades de diversas abordagens e objetivos comunicativos. E assim como construímos um novo trabalho em cima de estudos e pontos de vista anteriores, esperamos que esta monografia possa, ainda que minimamente, contribuir para a reflexão de projetos futuros.

REFERÊNCIAS

AHMED, R. A. H. *Le français des cités d'après le roman contemporain "*Boumkœur*", de Rachid Djaïdani*. 2005. 182 f. Tese. (Doutorado em Língua Francesa). Universidade de Aïn-Chams, Cairo, 2005.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1983].

AUBERT, F. H. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. *Revista de Estudos Orientais*, São Paulo, n. 5, p. 23-36, abr. 2006.

AZEVEDO, M. C. de. Lunfardo, vesre e outras modalidades do linguajar argentino. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 7, p. 145-154, jan.-dez. 1984.

BARBOSA, H. G.. *Procedimentos técnicos da tradução*: uma nova proposta. Campinas: Pontes, 2004.

BASTIAN, S. Langue(s) des cités: maux du dire – maux du traduire?, *Adolescence*, Paris, n. 70, p. 859-871, 2009.

BERMAN, A. *A tradução e a letra*: ou o albergue do longínquo. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila *et al*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CAMPOS, H. de. Da transcriação: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

CÉLESTIN, R. Boumkœur: excerpt. *Contemporary French and Francophone Studies*, Connecticut, v. 8, n. 2, p. 193-198, ago. 2007.

CELLO, S. Entretien avec Rachid Santaki. *Itinéraires*, Paris, n. 3, p. 1-9, 2017a.

_____. Traverser les banlieues littéraires : entre sensationnalisme et banalité quotidienne. *Itinéraires*, Paris, n. 3, p. 1-12, 2017b.

CUNHA LACERDA, P. F. A. Tradução e Sociolinguística Variacionista: a língua pode traduzir a sociedade?. *Revista Tradução e Comunicação*, Valinhos, v. 20, p. 127-142, 2010.

DALCASTAGNÈ, R. Um mapa de ausências. In: _____. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 147-196.

DJAÏDANI, R. *Boumkœur*. Paris: Seuil, 1999.

_____. *Mon nerf*. Paris: Seuil, 2004.

_____. *Viscéral*. Paris: Seuil, 2007.

DUBET, F. *La Galère*: jeunes en survie. Paris: Seuil, 1983.

DUBOIS, C. *Travailler l'écrit grâce au slam*: une expérience didactique au sein d'un Pôle d'Insertion. 2012. 130 f. Dissertação. (Mestrado em Francês Língua Estrangeira). Universidade de Grenoble, Grenoble, 2012.

EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem. In: _____. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics & Semiotics, 1990, p. 192-197.

FOUCAULT, M. Sobre a geografia. In: _____. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado e Ângela Loureiro de Souza. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017 [1976], p. 244-261.

FRANÇOIS, C. Des littératures de l'immigration à l'écriture de la banlieue : Pratiques textuelles et enseignement. *Synergies Sud-Est européen*, n. 1, p. 149-157, 2008.

GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2001.

GOUDAILLIER, J.-P. Comment tu tchatches !. 3. ed. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001.

HOLCMANOVÁ, Z. *Traduction de* Boumkœur *de Rachid Djaïdani:* influence du milieu sur la richesse du langage familier. 2009. 68 f. Trabalho de conclusão de curso. (Graduação em Letras). Universidade de Masaryk, Brno, 2009.

LEDERER, M. Interpréter pour traduire. In: _____. *La traduction aujourd'hui : le modele interprétatif*. Paris: Lettres Modernes Minard, 2015, p. 9-38.

LOUNIS, Z. Le français des cités, une langue de la littérature beure : le cas de *Boumkœur*, de Rachid Djaïdani. *Elihyaa*, Batna, n. 19, p. 29-48, 2016.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

NOGUEIRA, C.; SILVA-SEMIK, V. L. D. Poesia oral tradicional e funcionalidade. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, v. 56, p. 24-42, 2016.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PODHORNÁ-POLICKÁ, A. *et al*. Traduire l'argot des jeunes des cités : résultats d'une compétition interuniversitaire pour la traduction de *Boumkœur* de Rachid Djaïdani. In: *Praktika-Actes-Proceedings*. Thessaloniki: University Studio Press, 2010, p. 448-461.

PUIG, Steve. "Enfermés dehors": représentations de la banlieue dans les romans de Rachid Djaïdani. In: BAETENS, Jan; SCHIAVETTA, Bernardo (Org.). *Formes*

urbaines de la création contemporaine. Paris: Reflet de Lettres, 2010. p. 179-190. (*Formules*, v. 14).

REECK, L. De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur. In: BONN, C. (org.). *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France*: dans les littératures des deux rives. Lyon: L'Harmattan, 2003, p. 77-86.

RODRIGUES, S. S. N. Em uma escola do município de Nova Iguaçu e em um subúrbio parisiense: imaginários sobre juventude e desempenho escolar de classes populares. *Cadernos da educação brasileira*, v. 1, n. 3, p. 59-67, jan. 2017.

SALES, K. L. B. *No limiar da tradução*: paratextos e paratraduções de *Le Gône du Chaâba* de Azouz Begag. 2014. 123 f. Dissertação. (Mestrado em Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2014.

SANTIAGO, S. Presença da língua e da literatura francesa no Brasil: para uma história dos afetos culturais franco-brasileiros. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 11-25, jul.-dez. 2009.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução Celso Braida. *Princípios*, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan.-jun. 2007.

SONCELLA, J. B. M. *Valor simbólico e leitura*: a tradução da literatura francesa no Brasil. 2012. 216 f. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

SOUKALOVÁ, B. Faiza Guène: *Du rêve pour les oufs* : Traduction et analyse des traits d'argot commun des jeunes. 2008. 60 f. Trabalho de conclusão de curso. (Graduação em Letras). Universidade de Masaryk, Brno, 2008.

STÉBÉ, J.-M. *La crise des banlieues*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

SUPRÊME NTM. Où sont nos repères. In: DJAÏDANI, R. *Boumkœur*. Paris: Seuil, 1999.

TARALLO, F. Aspectos Sociolinguísticos da Tradução. *In*: COULTHARD, M.; CALDAS-COULTHARD, C. R. (Org.). *Tradução*: teoria e prática. Florianópolis : Editora da UFSC, 1991, p. 33-46.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibilty*: A History of Translation. 2. ed. New York: Routledge, 2008.

_____. *Escândalos da Tradução*: por uma ética da diferença. Tradução Laureano Pelegrin et al. São Paulo: EDUSC, 2002.

VITALI, I. Pari(s) extra muros : banlieues et imaginaires urbains dans quelques romans de l'extrême contemporain. Ponti/Ponts, Milão, n. 11, p. 27-39, 2011.

_____. Une traduction “puissance trois”: Rachid Djaïdani et la langue des cités. *Traduire*, Paris, n. 226, p. 108-119, jan. 2012.

Sitografia:

https://www.corpusdoportugues.org/

http://www.languefrancaise.net/?n=Bob.7215&action=search&q=claque

https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%E2%80%99accueil