ADELINE MARIE JALABERT

ZAZIE DANS LE MÉTRO: VIOLÊNCIA NA ESCRITA DE RAYMOND QUENEAU E NAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL

Texto apresentado ao Departamento de Linguística Aplicada, no Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada, na área de Tradução.

Orientadora: Profª. Dra. Maria José Rodrigues Faria Coracini

CAMPINAS
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

J215z

Jalabert, Adeline Marie.

Zazie dans le métro : violência na escrita de R. Queneau e nas traduções para o português do Brasil / Adeline Marie Jalabert. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientadora : Maria José Rodrigues Faria Coracini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Língua francesa - Francês falado. 2. Língua francesa - Escrita. 3. Língua francesa - Traduções para o português. 4. Violência. 5. Transcriação. 6. Queneau, Raymond, 1903-1976. I. Coracini, Maria José Rodrigues Faria, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

cqc/iel

Título em inglês: Zazie dans le métro: violence in R. Queneau's writing and in the translations into Brazilian Portuguese.

Palavras-chave em inglês (Keywords): French language - Spoken French; French language - Written French; French language - Translations into portuguese; Violence; Transcreation; Queneau, Raymond, 1903-1976.

Área de concentração: Teoria, Prática e Ensino da Tradução.

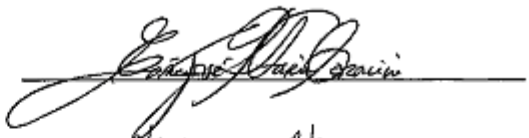
Titulação: Mestre em Linguística Aplicada.

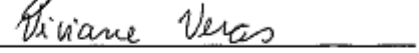
Banca examinadora: Profa. Dra. Maria José Rodrigues Faria Coracini (orientadora), Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras e Profa. Dra. Rosa Maria Olher.

Data da defesa: 10/12/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada.

BANCA EXAMINADORA:

Maria José Rodrigues Faria Coracini 

Maria Viviane do Amaral Veras 

Rosa Maria Olher

Carla Nunes Vieira Tavares _____

Carmen Zink Bolonhini _____

IEL/UNICAMP
2010

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e às minhas irmãs pelo amor incondicional e pela força.

Aos meus sogros pelo apoio, pela disposição e compreensão.

À Viviane, Cynthia e Andréa sem as quais nada teria sido possível.

À Anne-Laure e Sandrine pela eterna amizade.

À Marluza, Patrícia, Mária Amélia e a todos os colegas do grupo cujo apoio e amizade foram essenciais.

À Viviane e Rosa, pela ajuda, paciência e dedicação,

À professora Coracini, por fazer este trabalho acontecer e por ter me mostrado que eu podia superar os meus limites e ir muito além do que eu imaginava.

À André, a quem dedico este trabalho.

RESUMO

No romance *Zazie dans le métro* (1959), Raymond Queneau explora a linguagem coloquial, valendo-se da língua que chamou de neo-francês. O autor faz um verdadeiro "exercício de estilo" oral popular, em que mistura registros e faz paródias, imprimindo ao romance, além de um ritmo rápido, redundâncias, ortografia fonética, ausência de concordâncias gramaticais, arcaísmos etc. em franca oposição aos preconceitos em relação à língua oral. O oulipiano questiona a língua, provocando o leitor e obrigando-o a se distanciar da linguagem a que está habituado. Este trabalho propõe uma reflexão sobre a violência observada tanto no texto dito 'original' de Queneau, quanto na tradução e, em particular, na passagem do neo-francês à língua portuguesa do Brasil. Se a própria escrita de *Zazie* na língua original (o neo-francês) já é um exercício, da tradução espera-se um trabalho que podemos chamar de "trabalho dobrado". Para tanto, admite-se a violência na tradução, o que permite levantar várias questões relativas à língua, à cultura, à identidade, à dicotomia entre língua oral e língua escrita, entre obra original e obra traduzida, além de questionar os limites e as proibições, a criação literária, o trabalho do tradutor, as normas acadêmicas, o desafio da escrita e favorece a divulgação de obras literárias importantes.

Palavras-chave: língua oral, língua escrita, neo-francês, tradução, violência, transcriação.

ABSTRACT

In the novel *Zazie dans le métro* (1959), Raymond Queneau explores colloquial language, making use of what he called neo-French. The author makes a real popular and oral "exercise in style", mixing registers and parodies, making the novel fast paced and using redundancy, phonetic spelling, grammatically incorrect expressions, archaisms etc. in clear opposition to the prejudices about oral language. The oulipian questions language and culture provoking the reader and forcing him to distance himself from the language he is accustomed to. This work proposes a reflection on violence observed both in Queneau's 'original' text and in its translations, particularly between neo-French and Brazilian Portuguese. If the actual writing of *Zazie* in the original language (neo-French) was already an exercise, in translation, a kind of "double work" is expected. Admitting violence in translation allows us to raise several issues relating to language, culture, identity, the dichotomy between oral and written language, and between original work and translated work, to limits and prohibitions, literary creation, the work of the translator, academic standards, the challenge of writing and dissemination of important literary works.

Keywords: oral language, written language, neo-French, translation, violence, transcreation.

RÉSUMÉ

Dans le roman *Zazie dans le métro* (1959), Raymond Queneau explore la langue familière, utilisant ce qu'il baptise le néo-français. L'auteur fait un véritable "exercice de style" oral populaire dans lequel il mélange les registres et crée des parodies, assaisonnant le roman d'un rythme rapide, de redondances, d'orthographe phonétique, d'absences de concordances grammaticales, d'archaïsmes, etc. en claire opposition avec les préjugés relatifs à la langue orale. L'oulipien questionne la langue, provoquant le lecteur et le forçant à se distancier du langage auquel il était habitué jusqu'à présent. Ce travail propose une réflexion sur la violence observée à la fois dans le texte dit 'original' de Queneau et dans la traduction, en particulier en ce qui concerne le passage du néo-français au portugais du Brésil. Si l'écriture proprement dite de *Zazie* en langue originale (néo-français) était déjà un exercice, l'on peut attendre de la traduction ce que l'on pourrait appeler un "double travail". Admettre la violence dans la traduction nous permet de soulever plusieurs questions relatives à la langue, la culture, l'identité, la dichotomie entre langage oral et langage écrit, entre une œuvre originale et une oeuvre traduite, aux limites et interdictions, la création littéraire, au travail du traducteur, aux normes académiques, au défi de l'écriture et à la diffusion d'importantes œuvres littéraires.

Mots-clés: langage oral, langage écrit, néo-français, traduction, violence, transcriation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

CAPÍTULO 1: QUENEAU E O ORIGINAL **7**

1.1 A TÉCNICA DE QUENEAU (UM MARGINAL LITERÁRIO) VIOLENTA A LÍNGUA FRANCESA .7

1.1.1 Língua oral ≠ língua escrita *7*

1.1.1.1 O neo-francês 11

1.1.1.2 Oral ≠ escrita: tradução ≠ original? 12

1.1.2 A crise da linguagem: fugir da banalidade com o Oulipo *13*

1.1.3 A origem: resistência a quê? *15*

1.1.3.1 Queneau: um autor entre línguas 17

1.1.3.2 A Academia Francesa 18

1.2 A SUA OBRA: *ZAZIE DANS LE METRO* 20

1.2.1 Apresentação da obra *20*

1.2.2 Características de escrita *22*

1.2.3 Violência *26*

1.2.3.1 Figuras utilizadas 32

1.2.3.2 A criação de um não-sistema 45

1.2.4 O humor de Queneau *48*

1.2.4.1 Ironia 48

1.2.4.2 Referências e alusões 49

1.2.4.3 Outras questões 51

1.3 CONCLUSÃO 52

CAPÍTULO 2: A TRADUÇÃO **55**

2.1 TRADUÇÃO COMO VIOLÊNCIA 55

2.1.1 O que é traduzir ? *55*

2.1.2 Tradição logocêntrica versus alternativa *61*

2.1.2.1 Comunicação, tradução, violência 63

2.1.2.2 Tradução... transgressão? 65

2.1.3 Questão de identidade/território, de poder da tradução e de duplicidade da violência *66*

2.2 TRADUZIR QUENEAU: TRADUZIR A VIOLÊNCIA 68

2.2.1 Passar da língua oral à escrita *68*

2.2.2 Traduzir inovações linguísticas *70*

2.2.2.1 Recontextualização 73

2.2.2.2 Queneau tradutor 75

2.3 CONCLUSÃO 76

CAPÍTULO 3: AS TRADUÇÕES DE "*ZAZIE DANS LE MÉTRO*" 77

3.1 A TRADUÇÃO DE CUBRIC 77

3.1.1 Observação do corpus e resultados *77*

3.1.1.1 A partir do original 77

3.1.1.2 Transcriações da tradutora 92

3.1.2 Uma tradução tímida e focada no leitor *94*

3.2 A TRADUÇÃO DE WERNECK 96

3.2.1 Observação do corpus e resultados *96*

3.2.1.1 A partir do original 97

3.2.1.2 Transcriações do tradutor 108

3.2.2 Uma tradução híbrida *110*

3.3 ARREMATE: COMPARANDO AS DUAS TRADUÇÕES DE ZAZIE 113

3.3.1 Observação do corpus e resultados *113*

3.3.2 Servir a um só senhor: ao original ou ao leitor? *116*

CONCLUSÃO GERAL 119

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS……125

ANEXOS 131

CORPUS 1 *ZAZIE DANS LE MÉTRO* 131

CORPUS 2 *ZAZIE NO METRÔ* (TRADUÇÃO DE CUBRIC E TRADUÇÃO DE WERNECK).....145

INTRODUÇÃO

Nosso interesse por este tema veio do encontro com três membros do grupo de estudos Oulipo (Le Tellier, Jouet e Roubaud), durante ateliês de escrita, promovidos, na França, pelos professores do mestrado profissional Tradução Literária e Edição Crítica, em 2006/2007. Nessas oficinas de escrita, foi trabalhada a linguagem como arte, como transcriação, empurrando os limites e barreiras da língua e incentivando a criação, notadamente do tradutor. Esses encontros nos mostraram o quanto a língua é flexível e cheia de possibilidades e, por outro lado, o quanto o seu uso encontra-se limitado pelas convenções e pelo uso que nos é imposto pela norma culta. Existe, de fato, um grande preconceito na língua francesa, principalmente no que diz respeito à oralidade, considerada errada, por ser mais flexível do que a escrita, que permite fixar e aplicar as regras linguísticas impostas pela Academia de Letras. Essas barreiras não existem apenas na língua, mas em tudo o que se faz dela, como, por exemplo, as formas literárias, dentre as quais, o romance.

Trabalhos sobre Raymond Queneau e sobre as produções literárias do Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentiel*), grupo de pesquisa fundado em 1960, foram realizados no Brasil, em particular no Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ. De maneira geral, os estudiosos se interessaram, principalmente, pelas técnicas do Oulipo e, mais especificamente, pela obra *Exercices de style* de Queneau (*Exercícios de Estilo*, traduzido para o português por Luiz Rezende, editora Imago, 1995). O romance *Zazie dans le métro* (de 1959) chamou mais a atenção pela inovação linguística, que permite uma transposição ou mesmo um rompimento das barreiras que separam as línguas escrita e oral, criando o que Queneau batizou de neo-francês.

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a violência observada tanto no texto dito ‘original’ de Queneau, quanto na tradução e, em particular, na passagem do neo-francês à língua portuguesa do Brasil. Se a própria escrita de *Zazie* na língua original (o neo-francês) já era um exercício, da tradução espera-se um trabalho que vamos, por enquanto, chamar de 'trabalho dobrado', talvez 'forçado', uma vez que o tradutor do francês para o português encontra-se diante de uma escrita *à moda de Queneau*. Admitir a violência

na tradução/adaptação permite levantar várias questões relativas à língua, à cultura, à identidade, à dicotomia entre língua oral e língua escrita, aos limites e proibições, à criação literária, às normas acadêmicas e ao desafio da escrita.

Este trabalho tem por objetivo geral contribuir para uma discussão sobre os cotejos entre obra original e obra traduzida, para reflexões sobre o estatuto da língua oral *versus* língua escrita, sobre o trabalho do tradutor, e para a divulgação de obras literárias importantes.

Dentro desse objetivo geral, podemos destacar os objetivos específicos: discutir questões de tradução, o desafio que esse tipo de escrita representa para o tradutor que, uma vez entrando no jogo de Queneau – destruindo clichês, suspendendo valores e denunciando as convenções –, vê-se obrigado a traduzir o neo-francês, as inovações da língua desse outro em sua luta contra a hegemonia do francês escrito. Pode-se afirmar que o tradutor trava o mesmo tipo de combate com a língua para a qual traduz? Até que ponto a escrita de Queneau pode resultar na criação de uma espécie de neo-português?

Com seu livro *Zazie dans le Métro*, Raymond Queneau explora uma inovação linguística: o neo-francês, linguagem revolucionária que consiste em misturar, integrar a língua oral à escrita. No contexto sócio-histórico da época (pós Segunda Guerra Mundial) - e ainda hoje -, a proposta inovadora do autor era, sem dúvida alguma, considerada uma violência feita à língua francesa e, mais especificamente, à língua escrita. Uma provocação, já que o neo-francês é que seria a língua certa, o francês correto. Na verdade, na sua escrita de vanguarda, Queneau violenta a língua francesa na tentativa de desconstruir pressupostos como o da hierarquia entre língua oral e língua escrita, veiculados pelo senso comum, impostos desde a escola elementar pela sociedade e pela Academia.

Baseando-nos em textos escritos por Rajagopalan (2000), Foucault (1971), Berman (2002), Coracini (2007), Arrojo (2003), Steiner (2005) e Derrida (2002), dentre outros, partimos do pressuposto de que o ato tradutório é uma violência em si. Podemos, também, nos perguntar se a violência, exposta na obra original de Queneau, não justificaria a violência do ato tradutório e se esta sobreviveria nas traduções.

Este trabalho inscreve-se na perspectiva discursiva sobre a qual nos apoiaremos para desconstruir pressupostos como a hegemonia da língua escrita (em relação à oral), a

língua como algo fechado, puro, enclausurado e definido, a tradução como mera transposição de uma língua para outra, a literatura como obra-prima clássica. A perspectiva da Análise do Discurso, indo além de uma proposta de análise da língua do autor (chegando ao detalhe de um jogo fonético, por exemplo), permite considerar os contextos social e histórico de escrita da obra, para entender suas sutilezas, sua violência, e para cotejá-la, de forma mais objetiva, com as suas traduções brasileiras.

No contexto que acabamos de delinear, faz-se a hipótese de que as duas traduções brasileiras (não) seguem os parâmetros de violência do 'original'. Esta hipótese abarca as seguintes perguntas de pesquisa:

a) qual o funcionamento dos efeitos de violência nas traduções da obra de Queneau?

b) quais são as manifestações dessa violência na materialidade linguística de cada uma das traduções?

Por outro lado, podemos nos perguntar por que traduzir hoje esse livro? Por que só se interessaram por ele a partir de 1985? Qual o objetivo de traduzir uma obra que pretende mudar e revolucionar a língua escrita de um país estrangeiro? Será que podemos falar de tradução em neo-português? Que tipo de texto original traduz o tradutor?

Do ponto de vista metodológico, cabe ressaltar que, com base nas leituras da nossa bibliografia, construímos um aparato teórico, que nos permitiu lançar um olhar crítico sobre as obras a serem analisadas (traduções e texto-fonte) de modo geral (parte teórica) e nos orientou, em particular, na análise dos *corpora*. Além das obras de teóricos da tradução, linguistas e filósofos, que tratam da tradução e sua prática, foram estudados trabalhos de autores oulipianos e do próprio Queneau. Esses livros expõem a teoria de escrita de Queneau e dos oulipianos em geral, mas a analisam também, o que nos ajudou não só a entender como e por que foi escrito o 'original', mas também a fazer uma leitura crítica das traduções.

Para a parte 'prática' da análise, com o apoio do material das edições críticas de *Zazie dans le métro* e da coleção La Pléiade (*Queneau Oeuvres Complètes – romans,* 2002), analisamos dois *corpora*: o primeiro *corpus* baseou-se exclusivamente na obra original, para entender os pontos de ruptura que expõem a violência na escrita de Queneau

e como ela se diferencia (se for possível diferenciá-la) do neo-francês. Depois de fazer um levantamento de todos os elementos 'diferentes', violentos, inesperados e característicos do romance original, selecionamos aqueles que consideramos mais interessantes e pertinentes para uma tentativa de caracterizar (não no sentido de delimitar ou de enclausurar) a escrita de *Zazie*. Para montar o segundo *corpus*, fizemos um levantamento dos recursos utilizados por Queneau, seus *exercícios de estilo*, em cada uma das traduções. O arranjo dos dados num quadro permite cotejar as características mais pertinentes da obra original com a tradução de Cubric e com a de Werneck. Assim, foi possível observar se esses elementos são 'comparáveis' de um livro para outro e que recursos os tradutores usaram para manter/(re)criar a violência da escrita de Queneau e do neo-francês.

Esse segundo *corpus* levou em conta as duas traduções, para podermos compará-las entre si e com o original, a fim de entender onde e em que medida a escrita de Queneau é legível no texto traduzido e se existe um eventual neo-português nas traduções. A análise, da obra original e do primeiro capítulo de cada uma das duas traduções, não se realizou de maneira exaustiva. Trata-se de uma análise crítica, evitando, na medida do possível, emitir juízo de valor, das traduções de Cubric e de Werneck. Em primeiro lugar, foi feita uma comparação com a obra 'original', para verificar os pontos de correspondência, os recursos usados pelos tradutores etc., com o objetivo de observá-las do ponto de vista de obras traduzidas, independentes de seu original, e observar suas características em relação a uma ou mais modalidades da língua portuguesa. Da mesma forma que analisamos a obra em francês, procuramos analisar as traduções baseando-nos nos mesmos critérios.

Em um primeiro momento, examinaremos as características da escrita de Queneau no romance *Zazie dans le métro*, o que faz com que a obra seja chamada de revolucionária e, em seguida, em que medida o neo-francês é uma língua violenta. Em segundo lugar, estudaremos, de uma perspectiva teórica, o funcionamento e a violência do ato tradutório para, depois, em um terceiro e último capítulo, comparar as traduções e seus efeitos de sentido com relação ao original e observar qual das duas seria a mais violenta e em que circunstâncias.

> Como Rabelais, com quem possui muito em comum, em particular a nostalgia do saber enciclopédico e um sábio amor das palavras, Raymond Queneau ri-se da literatura com todos os recursos, todos os refinamentos de um mestre em quintessência literária. Será que isso é rir-se mesmo*?*[1] (OLIVIER DE MAGNY, 1959)

Raymond Queneau (1903-1976), matemático, romancista, poeta, editor e tradutor, chamado de marginal literário por seus contemporâneos, participou de vários grupos literários, dentre os quais os *surrealistas* e os *fous littéraires* (loucos literários), antes de fundar o *Oulipo* (**Ou**vroir de **Li**ttérature **Po**tentielle) em 1950, com seu colega Le Lionnais.

Zazie dans le métro teve um imenso sucesso no mundo todo e foi traduzido em muitas línguas; duas vezes em português do Brasil como *Zazie no metrô* – a primeira vez por Irène Monique Harlek Cubric, em 1985, publicada pela Editora Rocco; e a segunda vez por Paulo Werneck, em 2009, pela Cosac Naify, na ocasião do aniversário de 50 anos de *Zazie*. É conhecida como a obra mais famosa e mais lida de Queneau.

[1] Traduçao minha : "Comme Rabelais avec qui il possède beaucoup en commun, en particulier la nostalgie du savoir encyclopédique et un savant amour des mots, Raymond Queneau se moque de la littérature avec toutes les ressources, tous les raffinements d'un maître en quintessence littéraire. Est-ce bien là s'en moquer ?"

CAPÍTULO 1: QUENEAU E O ORIGINAL

> Ter um sistema limita o horizonte; não ter é impossível. O melhor é possuir vários[2]. (QUENEAU, 1920)

Neste capítulo, examinamos a proposta de *Zazie dans le métro*: o neo-francês, a luta de Queneau e contra que(m), as características desta luta e como estas fazem da obra um trabalho 'revolucionário'. Essa observação do original nos permitirá entender o interesse de possíveis tradutores nessa obra.

1.1 A TÉCNICA DE QUENEAU (UM MARGINAL LITERÁRIO) VIOLENTA A LÍNGUA FRANCESA

Este primeiro item foca principalmente a língua (francesa em particular) e os problemas que giram em redor: a questão da diferença entre oral e escrita (que, em Queneau, se materializa no neo-francês), a frustração e a angústia dos limites, impostos por uma língua padrão, e como resistir a essa opressão.

1.1.1 Língua oral ≠ língua escrita

Segundo Guisan (2005), a língua oral e a língua escrita são dois sistemas[3] diferentes, apesar de o senso comum tender a reuni-las em um só. Hoje em dia, esses dois sistemas têm muitas ligações, evoluem numa mesma esfera e interagem de forma constante, já que, por exemplo, usamos a modalidade escrita para transcrever a oral (entrevistas, legendas, conversas por meios eletrônicos – escrevemos como se estivéssemos falando). A nossa visão contemporânea de língua quase não nos permite mais considerar o que se tornou uma 'modalidade' sem a outra, mas não foi sempre assim, pois os sistemas gráficos

---

[2] Tradução minha : "Avoir un système borne son horizon; n'en avoir pas est impossible. Le mieux est d'en posséder plusieurs."

[3] Entendemos a palavra 'sistema' como: "conjunto de elementos, concretos ou abstratos, intelectualmente organizado (…) conjunto de regras ou leis que fundamentam determinada ciência, fornecendo explicação para uma grande quantidade de fatos" (HOUAISS, 2001).

apareceram mais tarde na história. Um exemplo é o das línguas indígenas, cuja escrita é relativamente recente e necessária até mesmo como forma de dar poder a essas minorias.

Como explica o professor Guisan (2005), denunciando uma falsa evidência, a escrita não constitui necessariamente uma língua e não é uma simples reprodução gráfica da língua oral: houve, "em diferentes épocas segundo as sociedades, uma revolução quando se descobriu que um sistema gráfico podia *também* representar a língua" (Ibid., p.101, grifo do autor), pois, "a fala ou um grafismo podem representar o mesmo referente, mas o grafismo nunca representa diretamente um discurso" (Ibid., p.103).

Hoje, em nossa sociedade, com um sistema educacional padronizado, aprendemos que uma língua é constituída de palavras, que estas são representações da escrita, a qual é apenas uma 'modalidade' da nossa percepção da língua contemporânea. Derrida (1997), no livro *A farmácia de Platão*, diz que o rei estabelece o valor da escrita conforme sua própria fala: ele fala e os outros escutam. Nesse sentido, a escrita só viveria depois de falada, assim como o original que só existe depois da tradução. Mas, é a imagem da tradução que vem antes do original; a escrita não pode ser secundária. Todavia, segundo Guisan (2005), houve invenção da palavra escrita, que se ilustra, por exemplo, com os espaços entre as palavras e pela pontuação. Aprendemos a cortar as palavras em letras e a transcrever uma sequência de letras em palavras num suporte (o papel, por exemplo). O que distingue, num primeiro aspecto, a escrita da fala seria o suporte, o fato de ser possível transcrever a palavra e fixá-la para garantir a permanência da mensagem. Essa visão que temos hoje da língua é a consequência do nosso letramento, da educação imposta pela sociedade, pelo mundo globalizado: "as formas da escrita refletem, ou melhor, moldam a visão que os falantes têm de sua língua" (GUISAN 2005, p.102). Guisan (2005) sugere que, em vez de falar em 'modalidades', seja considerada a coexistência de dois ou mais sistemas linguísticos, usando suportes diferentes. Entendemos que essa proposta evita que se mantenha a escrita como apenas um registro (tradução) da fala (original).

Para Queneau, na língua francesa, existem (ou querem que pensemos que existem) dois sistemas muito diferentes: o francês oral, que usamos na vida de todos os dias, e o francês escrito, o francês oficial, o francês 'correto', padrão, o francês da lei e do direito. Esse francês 'correto' é o que está sendo ensinado na escola e está ligado e

submetido à escrita e às suas regras. O francês ‘correto’ da sociedade francesa é o francês da escrita. Para ilustrar o fato de que há duas 'línguas' no seio da língua francesa, basta mostrar que não se pode escrever no francês falado (considerado coloquial, o que dá a impressão de que se está fazendo algo proibido), nem falar no francês escrito (muito formal, dando a impressão de ‘falar como um livro’), pois seriam estranhos esses deslocamentos, fora da norma imposta pela sociedade. Com o que chamou de neo-francês (escrita reproduzida em ortografia 'oralizada' da pronúncia das palavras, transcrição não (orto)gráfica de uma forma oral e uso das diversas 'camadas' da língua), Queneau tentou mudar e reequilibrar o estatuto da língua/sistema oral na França, lutando contra a hierarquia, contra a hegemonia da língua escrita. Não há por que a escrita ter um estatuto de reconhecimento maior do que a oral, usada pela maioria e que parecia, na visão de Queneau, muito mais natural (menos artificial). Com ele, o neo-francês, como fricção entre diferentes níveis da língua, se torna língua viva, sensibiliza o leitor para essa distância entre as línguas que são suas (GODARD, 2002) e lembra que tudo não passa de uma questão de convenções. Portanto, no seio unificador de toda língua, haveria vários sistemas.

Essa dicotomia entre língua oral e língua escrita, como toda polarização, é violenta. Ela divide, quebra, instala barreiras onde, como veremos, não é necessário e, muitas vezes, não é possível. Não há uma língua francesa unificada, como o senso comum nos incita a crer, mas existem várias línguas e vários registros em seu seio. Seria necessário enclausurar uma pequena parte para defini-la como 'certa'? E essa seleção (sob que critérios? feita por quem?) se aplicaria a quê? O que fazemos do resto? Ou melhor, o que acontece com o resto? Se a escrita de uma língua serve para fixá-la, como primeiro serviu para gravar mensagens, ela registra a língua para os usuários saberem o que usar. Há registros dessa língua 'certa', padrão, como o dicionário e as obras de gramática, por exemplo, que servem para desenhar as ‘propriedades’ da língua, para delená-la, a fim de que ela possa ser ensinada, e para poder compreender as mensagens que ela transmite (comunicação) e os modos de transmissão.

Esse objetivo da gramática e da linguística é redutor, no sentido de que ele tenta fixar a língua para normalizá-la e regê-la. A gramática recusa-se a adaptar-se às mudanças de tempo/lugar, para que “os movimentos da língua, ondulante ao bel prazer de

cada pessoa, não nos impeçam por todo meio […] o acesso aos dizeres das autoridades filosóficas e às narrações dos antigos gestas".[4] (DANTE, *apud* PRIEUR, 2007, p. 291)

Como sabemos, a língua muda, como sempre o fez, e não podemos impedi-la de mudar. Portanto, esses registros também não levam em conta (todos) os regionalismos, os estrangeirismos, os neologismos, todas as expressões novas que aparecem a cada dia. Será que não fazem parte da língua francesa? Será que devemos deixar de usá-los? E se os usamos na forma verbal, por que não na escrita? Afinal, quem faz a língua? O que é a língua? Essas perguntas levam facilmente a um círculo vicioso: temos a impressão de fazer a língua, registrando-a, mas é a língua que nos faz: ela muda e escapa entre nossos dedos como areia, escapa do nosso controle, foge e volta sob uma outra forma. "Nela mesma e através de discursos nos quais se fixa, a linguagem, criação por excelência do homem, condição de seu pensamento, inesgotável material oferecido à sua ingenuidade, também pode voltar-se contra ele[5]" (GODARD, 2002, p. XXV). A transformação da língua é inevitável, queiramos ou não. Então, se a língua faz o homem, molda-o, por que tentar moldá-la, limitá-la? É uma ilusão de controle sobre a língua. "Mas o que há assim de tão perigoso no fato de as pessoas falarem, qual o perigo de os discursos se multiplicarem indefinidamente? Onde é que está o perigo?[6]" (FOUCAULT, 1971, p.10). É também o que questiona Queneau através do seu neo-francês.

[4] Tradução minha: "les remuements de la langue, ondoyante selon le bon plaisir de chaque personne, ne nous ôtassent par tout moyen […] d'accéder aux dits des autorités philosophiques et aux récits des anciennes gestes"

[5] Tradução minha: "En lui-même et par des discours dans lesquels il se fige, le langage, création par excellence de l'homme, condition de sa pensée, inépuisable matériau offert à son ingéniosité, peut aussi se retourner contre lui"

[6] Tradução de Cordeiro para todas as citações de A Ordem do Discurso: "Mais qu'y a-t-il donc de si périlleux dans le fait que les gens parlent, et que leurs discours indéfiniment prolifèrent ? Où donc est le danger ?"

1.1.1.1 O neo-francês

> Mas o que é o francês? E quem fala o francês? Os franceses que se dirigem aos franceses e não os gramáticos aos gramáticos[7]. (QUENEAU, 1950)

Queneau escreveu *Zazie dans le métro* em neo-francês e valeu-se do neo-francês para sua criação literária. Contudo, isso não quer dizer que, no contexto do livro, o neo-francês seja transcrição fiel da língua oral, pois a escrita não representa a oralidade. O oulipiano escreveu o oral, a forma de falar, e não a escrita. Seria talvez mais justo dizer que ele é grafia da oralidade, do que não se escreve. O neo-francês, língua riquíssima, é também composto de mistura de línguas outras, de registros: ele é uma fonte de informações sobre a língua e a cultura francesas, repleto de criações ("*inintelligent*", p.28), alterações e misturas ortográficas e sintáticas ("*Skeutadittaleur*", p.10) [*ce que tu as dit tout à l'heure*], jogos de palavras ("*L'archiguide Gabriel*", p.99) e misturas de línguas ("*Natürlich, dit Jeanne Lalochère"*, p.12). Cabe precisar que um dos principais objetivos do neo-francês (além de ser objeto de luta e de fazer com que o leitor se distancie de sua língua) é o de fazer rir. Por mais violenta que seja a luta, Queneau entra nela sob o signo do riso, que se torna sua arma de predileção.

Misturado com a escrita do autor, o neo-francês se torna um meio de usar livremente os materiais da língua em geral. Assim, a língua usada no livro é criação literária do romance – não se reduz ao neo-francês. A escrita de Queneau tem outras características (que aparecem de maneira recorrente em seus romances) como jogos de palavras, mistura de registros, repetições, alusões e referências, uma preocupação em ser claro, em explicar, muitas vezes, com detalhes insólitos, mas nem sempre desafiando as leis da Academia Francesa.

Pode parecer contraditório, mas Queneau se encontra, com o neo-francês, num equilíbrio entre a recusa da tradição e o desejo de propagá-la, renovando-a. O autor está entre o jogo e o trabalho sobre a linguagem, entre a derisão da linguagem e a afirmação de

[7] Tradução minha : "Mais qu'est-ce que le français ? Et qui parle le français ? Les Français qui s'adressent aux Français et non les grammairiens aux grammairiens"

seus poderes (GODARD, 2002). Esse equilíbrio também vale para a literatura e a tradição do romance. O autor, através do neo-francês, pergunta por que a literatura seria reservada à minoria capaz de ler a língua na qual está escrita (língua escrita como correta).

O neo-francês não é um instrumento de divisão, mas de união. Ele visa a reunir as várias línguas, os diversos registros e modalidades da língua francesa e até termos e formas da língua escrita. Ele junta suas facetas imbricadas entre si, constitutivas da língua, porque tudo é constituído de uma pluralidade, de uma heterogeneidade.[8]

1.1.1.2 Oral ≠ escrita: tradução ≠ original?

Da mesma forma que existe um pressuposto dicotômico entre língua oral e língua escrita, existe uma polarização entre tradução e original. Para entender essas oposições, recorremos ao termo *différance*, criado por Derrida (1963).

'Différence' pode traduzir-se em português por "diferença" no sentido de divergência, mas essa tradução perderia a noção temporal de diferir, adiar, que também lhe é constitutiva em francês. A diferença entre 'différence' e '*différance*' aparece na escrita de uma letra, enquanto, em relação à fala, ela é nula. *Différance* seria um conceito que apenas se reconhece na escrita e que, portanto, derrubaria a oposição entre escrita e fala, entre língua escrita e língua oral - se não há diferença audível entre as duas palavras, que fala essa escrita representaria? Ou que papel teria a escrita alterada? Assim, podemos pensar que a *différance* desconsidera todo tipo de hierarquia e, no nosso caso, a hegemonia da escrita sobre a língua oral. Derrida, com a *différance*, problematiza a dicotomia entre escrita e oral, e desconstrói qualquer tipo de hegemonia de uma sobre outra, mostrando o jogo e a simbiose que ocorrem entre significante e significado, forma e conteúdo. O autor, (assim como CAMPOS, 1992) mostra que não se pode dicotomizar, pois forma e conteúdo se contaminam e se entrecruzam para se fundirem. É o que ocorre em *Zazie*, quando Queneau cria inovações da oralidade, desconstruindo as convenções da escrita. Assim, podemos ver

[8] Segundo Le Tellier (2006), Queneau teria inventado o neo-francês depois de uma viagem para a Grécia, nos anos 1930, onde os defensores da língua pura (catarévussa) discutiam com os da língua popular (o demótico). Ele imaginou que podia acontecer a mesma coisa na França, devido à distância tão grande que existia entre o francês falado e o escrito. Em 1970, depois da aparição da televisão e da mídia, admitiu ter se enganado face ao papel unificador da comunicação de massa.

que o antagonismo fala/escrita é ilusório. Como explica ARROJO (1993, p. 76, *apud* DERRIDA, 1982): "No jogo da *différance,* cada elemento de uma oposição não é nada além do outro diferente e diferido, um diferindo o outro e do outro." Ou seja, o que Queneau tenta mostrar com o neo-francês é que, apesar de existirem duas ou mais modalidades da língua francesa, elas não deveriam ser opostas nem hierarquizadas, pois fazem parte, afinal, da língua francesa. A *différance* desconstrói os pressupostos sobre a língua veiculados pela Academia Francesa, pela escola e pelo senso comum.

A *différance* pode igualmente se aplicar à oposição entre original/tradução, como veremos mais adiante, já que não existiria o primeiro sem a segunda. A tradução é a origem do original, no sentido de que, sem tradução, não há necessidade de se chamar um original de 'original' e vice-versa. A tradução, no prisma da *différance*, é o original diferente e diferido.

1.1.2 A crise da linguagem: fugir da banalidade com o Oulipo

> Sesta… lenço… embarcaça… o que são essas palavras todas? Eu não saquei[9]. (QUENEAU, 1965)

Na segunda metade do século XX, depois da Segunda Guerra Mundial, a sociedade muda e, junto com ela, os modos de ver o mundo, a vida, a ciência e o ser humano. É a época na qual, graças à Linguística, aparece também um novo modo de ver o signo, mostrando que, segundo Alencar e Moraes (2005b, p. 9-10), "entre conhecimento e fala, entre corpo e expressão, há mais ambiguidade – e menos hierarquia – do que costumavam crer certas filosofias". Percebe-se que, na linguagem, há menos palavras do que conceitos/objetos a designar e essa constatação cria uma espécie de crise de identidade da língua através das palavras. Por outro lado, a língua parece tão próxima, tão funcional, tão 'banal' que o público não a 'ouve' mais. As palavras assustam, mentem, parecem velhas, antigas, usadas, assombradas por outras, uma "[s]érie de barulhos absurdos, insignificantes,

[9] Tradução minha : "Sieste... mouchoir... péniche... qu'est-ce que c'est que tous ces mots-là? Je ne les entrave point"

que não denominam nada, não designam coisa nenhuma e permanecem sem sentido, fluidos ou rugosos. (...) O termo se resseca, se esmigalha. Casca disseminada de insanidade sonora [10]" (DROIT, 2001 *apud* LE TELLIER, 2006, p. 82).

Para enfrentar essa crise, grupos como o Oulipo tentaram afastar a língua da banalidade, ou seja, de sua função imediata, inventando nas suas obras, jogos, *contraintes*[11], deslocamentos etc. Esses 'truques' renovaram a língua e até lhe deram uma nova identidade (o neo-francês, por exemplo). Na base da pobreza e da linearidade das palavras (principalmente escritas) nasceu uma incrível flexibilidade na língua escrita, graças à oral, que inspirou esses 'marginais literários'. Assim, um dos princípios do Oulipo é explorar as potencialidades da linguagem ao infinito, notadamente através das Matemáticas, mostrando que a linguagem "tem de ser rica de sua miséria" (FOUCAULT [1963] 1992, *apud* ALENCAR; MORAES, 2005b, p. 12). Portanto, a teoria do Oulipo não é mero divertimento, mas é uma teoria revolucionária quanto à linguagem e ao próprio ato de escrever (e ler).

Através do humor, que é a principal marca de sua escrita, especialmente em *Zazie dans le métro*, Queneau vai abordar diversos tipos de questões literárias, filosóficas e metafísicas. Como escritor não conformado, ele vai rebelar-se e procurar sua salvação literária na criação de uma nova linguagem (o neo-francês), que vai surpreender, brincar, cometer 'mini-atentados' às palavras (GODARD, 2002, p. XI). Vai procurar renovar a língua a partir dela mesma, triturá-la, deformá-la e pedir emprestados objetos e conceitos novos para provar a vitalidade turbulenta dessas palavras. O escritor quer enganar nossos costumes, atropelar nossa língua com outras desconhecidas ou imaginárias, brincar com a vida da língua, com sua eterna mobilidade, as ilusões que veicula, sua arrogância face a um real que se recusa a ela. Mas Queneau era um criador desencantado e não tinha ilusão sobre a efemeridade de suas criações: é preciso aceitar o envelhecimento, a alteração e a morte das palavras. Muitas palavras nascem todos os dias, mas poucas sobrevivem por muito

[10] Tradução minha: "Série de bruits absurdes, insignifiants, qui ne dénomment rien, ne désignent aucune chose et demeurent insensés, fluides ou râpeux. (...) Le terme se dessèche, s'émiette. Coquille éparpillée d'insanité sonore"

[11] Contraintes: constrangimentos, restrições impostos na escrita destinados a guiar, incentivar o ato de criação.

tempo. Para que uma fique e passe a ser usada mesmo, é preciso que ela construa para si um lugar. E a partir do momento em que uma palavra giriesca é aceita e entra no dicionário, ela perde sua própria natureza de gíria. A língua não evolui, mas muda. Lembramos que a linguagem é o nosso olhar sobre o mundo, que ela mascara o nosso pensamento, delineia uma fronteira à expressão dos pensamentos. Seus limites são os limites da nossa percepção, do nosso mundo. A linguagem constitui nossa subjetividade, é o nosso olhar.

Esse desencantamento com a linguagem se reflete no desencantamento pelo romance tradicional, clássico, principalmente para Queneau. Este vai entrar numa nova defesa da literatura francesa, considerada (na época e ainda hoje) muito séria. Vai usar de ironia, como resposta aos limites da linguagem e às ilusões e pretensões veiculadas pela intenção literária, e de referências a outras obras/autores para instalar uma cumplicidade com o leitor, atravessando a cultura (não somente linguageira) comum entre ele e o leitor, apelando à cultura deste. Esses efeitos, assim como a mistura das Matemáticas com a Literatura, restituem, segundo Queneau, a natureza do jogo de leitura a dois (autor/leitor) que perdera o romance tradicional. O autor deixa uma parte de atividade, pede um esforço a seu leitor, impedindo-o de cair na ilusão do fictício romanesco e lhe lembra que ele tem um papel, pois não há literatura sem leitor.

1.1.3 A origem: resistência a quê?

> A ortografia é mais do que um mau costume, é uma vaidade[12]. (QUENEAU, 1950)

Queneau escreveu *Zazie dans le métro* com o objetivo de lutar contra os preconceitos em relação à língua oral, assunto particularmente complicado na França, uma vez que a língua oral e a língua escrita estão muito afastadas uma da outra. Devido à literatura clássica, a certo elitismo, tradicionalismo e até protecionismo do 'purismo' da língua francesa, veiculados pela Academia Francesa, existe a ideia de que há uma língua

[12] Tradução minha: "L'orthographe est plus qu'une mauvaise habitude, c'est une vanité"

certa, aquela que é usada nos livros, portanto, a escrita e não aquela usada oralmente no cotidiano. Essa hegemonia da língua escrita faz com que Queneau e os membros do Oulipo recusem a monossemia das palavras. Eles resistem ao que é imposto como a objetividade da realidade. Mas as atividades desse grupo são resistência, de forma mais ampla, a outros aspectos impostos pela Academia: certo terrorismo metodológico e ideológico que condiciona fortemente o ensino da literatura e a própria criação literária, começando nas escolas (ALENCAR; MORAES, 2005b). Resistência contra a ideia de que a compreensão de uma obra se faz exclusivamente através de sua relação com seu conteúdo, contra as teorias formais.

O contexto pós Segunda Guerra Mundial é propício à revolução cultural e ao desejo do direito à palavra. "depois de Camus que escrevera *O homem revoltado* contra todas as opressões, a literatura também se desfaz de alguns entraves e assume a embriaguez de sintaxes e palavras novas" (ALENCAR; MORAES, 2005b, p. 9). É o tempo da libertação a todos os níveis, da resistência. E essa resistência permite as mais diversas experimentações com a língua. Essas marcas de resistência, que delineamos em *Zazie dans le métro*, têm, entre outros objetivos e sempre passando pelo riso, o de provocar o leitor, o de obrigá-lo a se distanciar da linguagem tal como ele a conhece, a quebrar as barreiras e a forma na qual foi moldado. Incentiva o leitor a ser o dono de sua própria leitura. Um exemplo é a mistura, em *Zazie*, de palavras francesas com palavras estrangeiras ("un glasse", p.52). Isso mostra a vontade de ultrapassar fronteiras, barreiras que a cultura francesa impõe, lutar contra o preconceito de que os franceses não gostam de línguas estrangeiras e as rejeitam, pois não se trata apenas de integrar essas palavras estrangeiras ao texto francês, mas de absorvê-las, misturá-las com palavras em francês ou em outras línguas. É antropofagismo[13]. O que poderia aparecer como uma tentativa de tornar a língua francesa (escrita) estrangeira para os franceses, habituados a respeitarem as regras impostas

[13] Antropofagismo: "metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira. (…) [a] índole canibal permitira, na esfera da cultura, a assimilação crítica das idéias e modelos europeus. [Os] antropófagos [são] capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional". Aqui, no caso de Queneau, seria deglutir palavras estrangeiras para criar novas. Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em : http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=74). Acesso em abril de 2010.

pela Academia é, na verdade, uma resistência contra pressupostos, é uma provocação para abrir os olhos dos leitores. Tudo é possível na língua, não há limites.

Segundo Barthes (1959), a função do escritor é lutar contra a Literatura (no sentido tradicional) e é o que Queneau faz no romance em análise. Apesar de seguir todos os passos e as regras familiares do romance francês e da Literatura, tal como eram estabelecidos na época – e é justamente esta a sua arma – ele resiste, destruindo os clichês através de uma certa suspensão de valores na forma e no conteúdo, denunciando, assim, as convenções do gênero romanesco. Para Queneau, a falha do romance tradicional é o fato de querer enganar o leitor com uma ficção, de lançá-lo de cabeça num jogo realista, para que ele se identifique às personagens e à história. Assim, o leitor só tem que acompanhar, seguir a história e os personagens passivamente, sem interrogar-se e questionar o texto. Queneau quer restituir o jogo entre leitor e texto/autor e é o que faz em seus romances.

1.1.3.1 Queneau: um autor entre línguas

Apesar de o neo-francês ser invenção de Queneau, podemos afirmar que ele sentia um certo mal-estar (para não dizer revolta) em relação ao francês (da Academia) e que sentiu necessidade de refugiar-se numa outra língua (que não é exatamente 'outra') que seria território neutro, já que não pertenceria a nada propriamente dito estabelecido, sem fronteiras : "A escrita aparece então como um espaço de tensão e de encontro entre línguas diferentes, espaço dentro do qual o escritor vai encontrar 'sua língua', sua linha própria, única de invenção e de criação[14]" (PRIEUR, 2006a, p. 485). O neo-francês é um espaço de encontro da língua francesa (vários registros e níveis de formalidade) com outras, mortas ou vivas, como ilustra o exemplo seguinte: "Usque non ascendam anch'io son pittore, adios amigos amen et toc" (Ibid., p.81), mistura de latim, italiano e espanhol e que, todavia, parece encontrar seu lugar no meio de uma conversa em francês, entre dois franceses.

Com certeza, ele faz parte desses escritores que escolhem escrever em 'língua(s) estrangeira(s)', mas poder-se-ia dizer que não seria (derivada de) a sua língua

[14] Tradução minha : "L'écriture apparaît alors comme un espace de tension et de rencontre entre des langues différentes, espace à l'intérieur duquel l'écrivain va trouver 'sa langue', sa ligne propre, unique d'invention et de création"

materna ? O caso do neo-francês de Queneau reúne vários critérios usados por Prieur (2006a) para tentar explicar o fenômeno do escritor que escolhe uma 'outra' língua para escrever : Queneau, com o neo-francês, ataca sua língua 'materna' (tal como imposta pela Academia) para "escrever para atingir um ponto em que esta se tornaria estrangeira, de desfazer, de desconstruir o 'corpo da língua'[15]" (PRIEUR, 2006a, p. 487), mas, ao mesmo tempo, ele a defende do purismo da Academia, ao qual resiste, e mostra que não há integridade na língua.

Finalmente, Queneau está se reapropriando da língua francesa, "*fazer-se sua própria língua*, inventar sua escrita, achar sua linha de criação[16]" (Ibid., p. 491). A relação que temos com a(s) língua(s) é muito complexa, e provém de diversos fatores. Assim, a 'origem' do neo-francês de Queneau pode explicar-se de várias formas, que não são incompatíveis entre si, mas imbricadas, interligadas e decorrentes umas das outras, constitutivas.

1.1.3.2 A Academia Francesa

> A Academia tem trabalhado no passado para fixar a língua, para fazer dela um patrimônio comum a todos os franceses e a todos aqueles que praticam nossa língua. Hoje, ela atua para manter suas qualidades e acompanhar suas evoluções necessárias. Ela define seu bom uso. Ela o faz elaborando seu dicionário que fixa o uso da língua, mas também graças às suas recomendações e à sua participação às diferentes comissões de terminologia. [17]

---

[15] Tradução minha : "*écrire pour atteindre un point où celle-ci deviendrait étrangère, de défaire, de déconstruire le 'corps de la langue'*"

[16] Tradução minha : "de *se faire sa langue*, d'inventer son écriture, de trouver sa ligne de création"

[17] Tradução minha : "*l'Académie a travaillé dans le passé à fixer la langue, pour en faire un patrimoine commun à tous les Français et à tous ceux qui pratiquent notre langue. Aujourd'hui, elle agit pour en maintenir les qualités et en suivre les évolutions nécessaires. Elle en définit le bon usage. Elle le fait en élaborant son dictionnaire qui fixe l'usage de la langue, mais aussi par ses recommandations et par sa participation aux différentes commissions de terminologie*", texto disponível em: http://www.academie-francaise.fr/role/index.html, acesso em 25 de maio de 2010.

A Academia Francesa, uma das mais antigas instituições francesas, foi fundada em 1635 pelo governo do Cardeal Richelieu. O seu primeiro papel foi de unificar as línguas (as várias línguas francesas) na França para poder melhor unificar o reino e gozar de um certo prestígio no exterior. Sua missão era "trabalhar, com todo o cuidado e a diligência possíveis, para dar regras certas à nossa língua e deixá-la pura, eloquente e capaz de tratar as artes e as ciências[18]" (artigo 24). É uma instituição muito poderosa.

São justamente essas noções de língua "pura" (pura em relação a quê?), de "regras certas" (existem regras erradas?) e de "manter suas qualidades" (quais?) que questiona (derruba) Queneau. O que é essa língua descrita pela Academia? Em que medida ela representa os franceses? Por que deveríamos adotá-la? Pelo que entendemos do papel da Academia, ela cria uma língua que parece artificial, rígida, enclausurada, mas por quê?

Hoje em dia, com a mobilidade de nossa época (o mundo globalizado, a informação internacional e de massa, os meios de comunicação etc.), a língua francesa muda com muita rapidez e de uma forma que pode parecer incontrolável. Num movimento de transformação conforme ao contexto histórico-social, ela é atravessada por línguas estrangeiras e, principalmente, pelo inglês. Assim, em 1994, é criada a Lei Toubon:

> A fim de evitar o uso excessivo de termos anglo-saxões e, a maior escala, de termos estrangeiros nesses ramos onde aparecem permanentemente novas realidades a nomear, os poderes públicos desejaram dotar-se de um dispositivo de terminologia e de neologia. (…) Este pretende enriquecer a língua francesa, mantendo sua vitalidade e mantendo sua vocação universal. Através desse dispositivo, foi atribuído à Academia Francesa um papel eminente que confirma o poder que exerce sobre a língua[19].

Podemos observar que existe uma certa preocupação em "enriquecer a língua francesa", mas enriquecê-la com neologismos fechados, artificiais. A iniciativa não vem do

---

[18] Tradução minha: "travailler, avec tout le soin et toute la diligence possibles, à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences"

[19] Tradução minha: "Afin d'éviter l'emploi en trop grand nombre de termes anglo-saxons et, plus largement, de termes étrangers dans ces domaines où apparaissent sans cesse de nouvelles réalités à nommer, les pouvoirs publics ont souhaité se doter d'un dispositif de terminologie et de néologie. (…) Il vise à enrichir la langue française en maintenant sa vitalité et en lui conservant sa vocation universelle. Au sein de ce dispositif, l'Académie française s'est vu attribuer un rôle éminent qui confirme le magistère qu'elle exerce sur la langue". Texto disponível em: http://www.academie-francaise.fr/role/defense.html, acesso em 25 de maio de 2010.

povo, mas de gramáticos, linguistas, ou seja, a mudança da língua é imposta pela elite intelectual através de leis. O que poderia ser uma chance de inclusão de um falar popular já existente torna-se língua artificial, elitista e meio de opressão. O lugar atribuído à criatividade (a transformação de uma língua daria a oportunidade), à flexibilidade, é privilégio de uma minoria em detrimento da maioria. Steiner (2005) explica que a mudança do francês moderno mostra uma certa estética política e social do recuo. Os regionalismos franceses sempre existiram; porém, o desafio que constituem para a Academia não foi suficiente para ela modificar suas normas. Da mesma maneira, sempre existiu uma oposição à aliança das línguas 'correta' e coloquial.

A forma pela qual a Academia se defende de autoritarismo é interessante: "A respeito de linguagem, a incitação, a regulação e o exemplo são armas muito mais eficazes que a intervenção autoritária"[20]… 'Armas' são necessárias ? Contra o quê/quem ? Se falamos em armas, é porque existe de fato um embate muito violento entre o francês imposto pela Academia e o francês cotidiano, oral, coloquial.

> Como não ter medo face a essa ausência de razão desprovida de toda loucura[21]? (Queneau, 1941)

1.2 A SUA OBRA: *ZAZIE DANS LE METRO*

Neste item, vamos centrar as nossas observações sobre o romance mais famoso de Queneau: *Zazie dans le métro*, situando seu contexto de escrita, suas características e apontando, finalmente, para sua violência. Isto nos dará uma base sobre a qual nos apoiar quando, no terceiro capítulo, examinaremos as duas traduções de *Zazie*.

1.2.1 Apresentação da obra

Zazie dans le métro conheceu um grande sucesso e foi traduzida em muitas línguas. Ficou conhecida principalmente por sua palavra de abertura: "Doukipudonktan"[22].

---

[20] Tradução minha : "En matière de langage, l'incitation, la régulation et l'exemple sont des armes bien plus efficaces que l'intervention autoritaire"
[21] Tradução minha : "Comment ne pas avoir peur devant cette absence de raison dénuée de toute folie ?"
[22] Traduzida em português como "Pômakifedô" por Cubric e "Dondekevemtantofedô" por Werneck.

Lançada em 1959, ela foi considerada chocante, virulenta, em relação à linguagem do autor, via personagens, e também em relação à própria história (que fala de pedófilos, travestis etc.). Hoje, tudo isso perdeu um pouco do seu valor de escândalo, pois se está mais 'acostumado' a questões de gênero e a esse tipo de linguagem considerada 'vulgar'. Como Queneau sabia, a língua muda; portanto, os efeitos de sentido no francês de hoje não podem ser iguais aos de sua época. Essa obra, apesar de ter uma estrutura clássica, ainda é considerada uma obra de vanguarda.

Com a ajuda da edição comentada de Bigot ([1996] 2000), descobrimos que *Zazie dans le métro* é o livro mais lido e conhecido de Queneau. Foi escrito entre 1945 e 1959 pelo fundador do Oulipo, que tentou lançar um novo tipo de escrita cujo objetivo era libertar a linguagem (das restrições da Academia, notadamente), provocar e incomodar os puristas da língua francesa com o neo-francês. Relata a história de uma adolescente do interior que vai passar três dias na casa dos tios em Paris e que sonha em conhecer o metrô, desejo que não conseguirá realizar. Ainda segundo Bigot (1996), o livro descreve a vida parisiense, a mentalidade, os valores e as mudanças da época pós-guerra, num tom provocador e cínico, não só através da história, mas também através das numerosas referências culturais escondidas ao longo da obra.

Bigot (1996) nos mostra que Queneau levou quase 15 anos para escrever esta obra. Esboçou várias histórias, deu diversos papeis, destinos e nomes aos personagens. O objetivo, a finalidade do livro também não lhe era muito claro. Alterou o título várias vezes, a trama, o narrador etc. Foi preciso chegar ao meio dos anos 1950 para que o romance e seus elementos lhe aparecessem de forma mais clara e que ele pudesse dedicar-se de forma menos fragmentária à escrita de *Zazie*. Assim, compor este romance foi um processo difícil, demorado e não linear.

A escrita de *Zazie*, que estudaremos mais em detalhe no item seguinte, foi concebida, como já dissemos, sob o signo do riso. Segundo Godard (2002), todos os elementos inesperados, diferentes, foram integrados ao texto (eles são o próprio texto) para fazer rir o leitor e é a partir daí que o poder de Queneau opera. Ele constitui um jogo, jogo com a(s) língua(s), as regras, as convenções, os preconceitos, a Literatura, a intertextualidade, um jogo de escrita para um jogo de leitura, para o leitor. Esse jogo faz

com que um dos propósitos do romance seja denunciar o absurdo das convenções (da Academia). Queneau tentou mostrar que a língua não é apenas a língua francesa escrita: existem outras línguas (estrangeiras, por exemplo) que têm influência sobre o francês; existem registros, níveis, estratificações e existe a língua oral. Bigot (1996) explica que esta, cuja importância o oulipiano vai tentar mostrar e defender, é composta por palavras mais ou menos organizadas em frases, por expressões feitas, ditados, jogos de palavras mas também, muitas vezes, por erros de compreensão, de pronúncia, de rosnados, resmungos, interjeições e também de mímicas: todos esses elementos participam da comunicação e têm valor semântico no discurso. Queneau conserva esses aspectos para dar uma outra vida à linguagem. Portanto, o verdadeiro interesse desse romance reside na escrita, pois foi baseado na inovação linguística que é o neo-francês de Queneau, língua riquíssima que nos permite entender o contexto sócio-cultural da época (pós Segunda Guerra Mundial), assim como os personagens do livro, que são descritos apenas por seus atos e sua linguagem.

1.2.2 Características de escrita

> *Você fala, fala, mas não faz nada*[23]. (QUENEAU, 1959, p.27)

Segundo Godard (2002), Queneau, de modo geral, mas particularmente em *Zazie*, teria três grandes orientações de escrita: criar jogos de palavras ou sobre as palavras ("des saucisses paneuses", p.136)[24], criar efeitos do confronto entre palavras ou elementos de diversas estratificações da língua ("Sa planque en Éden ne semble pas onéreuse", p.158) e substituir a palavra por uma designação indireta (perífrase ou circunlóquio – "six heures soixante", p.12) [sept heures]. O autor cria efeitos sobre as palavras, seja com a forma escrita, seja com a transcrição da pronúncia, seja sobre o sentido.

É preciso, primeiramente, notar que a maioria das 'liberdades' tomadas por Queneau se aplica essencialmente aos diálogos. As principais características da escrita do

---

[23] Tradução de Cubric de : "Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire" (p.22)

[24] Quando aparece apenas a página depois de uma citação entre aspas, trata-se do romance em análise: Zazie dans le métro.

autor em *Zazie dans le métro* são o ritmo rápido, a falta de descrições, as perífrases (também com os personagens que passam a ser designados por suas características em vez de nome – "Les employés aux pinces perforantes", p.12) [les poinçonneurs]; redundâncias ("du coin de la rue de chez moi où j'habite", p.17) [du coin de la rue où j'habite]; repetições de frases feitas ("Elle s'envoie une petite lampée de bière, avec distinction, tout juste si elle ne lève pas l'auriculaire", p.53 et 54): transcrições não (orto)gráficas de formas orais ("par egzemple", p.96) [par exemple]; erros voluntários[25] de ligações ("Qui va-t-à-zeux", p.47) [qui va à eux]; ausências de ligação ("Va hi", p.159) [vas-y]; jogos sobre consoantes duplas ("La ffine efflorescence de la cuisine ffransouèze", p.136) [la fine efflorescence de la cuisine française]; síncopes ("croyab", p.36) [croyable]; abreviações/acrônimos ("les vécés", p.33) [les WC]; amálgamas sintáticos ("A boujpludutou", p.48) [elle ne bouge plus du tout]; gírias ("croûter", p.76) [manger]; elipses do *ne* das duas partes (*ne pas*) da negação em francês na linguagem escrita ("on vous a pas sonné", p.192) [on ne vous a pas sonné]; ausência de concordância entre o verbo e o sujeito ("je nous le sommes réservé", p.13) [je nous l'ai réservé]; arcaísmos de léxico e sintaxe ("Gridoux bouffant ne pouvait discourir", p.78); erros de conjugação ("Gabriel fermit les yeux", p.69) [Gabriel ferma les yeux]; o uso do concreto no lugar do abstrato (ou o contrário – "Je cause mon cul. – Et qu'est-ce que tu insinues par là", p.28); criação de neologismos ("La Préfectance", p.139) e assim por diante.

Além do neo-francês, Queneau escreve com base na oralidade e copia o estilo oral popular ("Tordez-y donc les parties viriles", p.139) [tordez-lui donc...]; mistura os registros ("La maîtresse de céans va quérir deux verres, une carafe de flotte et un litron de grenadine", p.147); usa um vocabulário formal num contexto que normalmente o excluiria ("Il aurait eu tendance à attendrir le cuir de son comportement dans le sperme de ses desirata", p.171); faz paródias de estilo (mistura o estilo bíblico, o discurso científico ou filosófico, o romance de amor etc. – "J'ai oint la jointure de mes genous avec la dite sueur de mon front et c'est ainsi qu'édénique et adamiaque, je gagne ma croûte", p.158-159).

---

[25] Queneau faz "erros" voluntários de francês no sentido que chega a usar estruturas ou palavras que, mesmo errando, um francês não usaria (ex: "Elle lui foutit" p.103 ou "va hi" p.159). O oulipiano escreveu o que nem se fala.

Ele também usa outros processos tais como naturalização de palavras estrangeiras (transcrição pretensamente fonética – no caso, afrancesada - de palavras estrangeiras que são, na verdade, integradas ao francês com sua ortografia: “Apibeursdè touillou”, p.158) [happy birthday to you]; a não segmentação (ou holófrase) de um grupo de palavras (“Immbondit dssus", p.56) [il me bondit dessus]; o calembur (“Le hic de ce nunc, ni le quid de ce quod", p.154); a palavra-valise (“Les midineurs", p.75), etc. Esses elementos todos dão um efeito cômico ao romance, pois, segundo o autor, para provocar o riso com as palavras, basta fazer com que elas se encontrem. Porém, assim que o leitor ri, ele pára para se perguntar por que e é acometido por uma sensação de estranhamento que o leva a interrogar-se sobre a 'naturalidade', o óbvio, o lógico de sua língua materna.

Num vai-e-vem entre o relato do narrador e as falas dos personagens que, no começo, são diferenciados e exprimem-se em linguagem coloquial ou popular, mas que podem inverter-se ou confundir-se depois, Queneau quebra a sequência de palavras esperada pelo leitor, impregnado de regras, convenções e hábitos de linguagem, para substituí-la por um registro/grafia/palavra que surpreenda (“Un œil humide et thermogène", p.110 – linguagem técnica, científica). Além disso, ele usa a intertextualidade, cita, alude, imita autores/textos para homenageá-los e também para instaurar um jogo com o leitor (cf. a epígrafe de *Zazie*, escrita em grego). Sempre à procura de um segundo sentido, Queneau passa de um registro a outro, por exemplo do vulgar ou do indecente ao cultural ou ao erudito (“Moi qui vous cause, j’ai bien souvent gambergé à ces problèmes [coloquial] tandis que vêtu d’un tutu je montre à [formal] des caves de votre espèce [vulgar] mes cuisses naturellement assez poilues il faut le dire mais professionnellement épilées. [formal]”, p.122-123).

Segundo Barthes ([1964] 2009), no seu posfácio a *Zazie*, todos os efeitos de língua criados por Queneau têm o objetivo de fazer aparecer uma palavra inesperada, bárbara, onde esperamos algo mais clássico, mais formal. É uma provocação. O oulipiano questiona a ‘francesidade’ de sua língua (escrita) e a cultura de seu país através do uso/da invenção de palavras apátridas, chocantes, surpreendentes. Isso seria des(cons)truir, mas no propósito de criar outra coisa; partir de algo já existente, mas com uma roupagem nova, ou de usá-la em contexto inusitado, explorando estruturas, decifrando para recifrar, como

vimos em Prieur (2006a) sobre os autores que escrevem numa 'outra' língua. Para Queneau, as alterações que faz na linguagem são espécies de traduções (intralinguais?). Assim, segundo a teoria de Jackobson (1975), podemos nos perguntar se o neo-francês, sem deixar de ser francês, seria uma tradução intralingual do francês em relação ao francês acadêmico.

Além do neo-francês, a questão das línguas estrangeiras está presente em *Zazie*. Queneau mostra seu espanto face à sua língua e face à língua estrangeira; além disso, afirma que não devemos considerar nossa língua materna como natural. Como resultado desse pensamento babélico, ele vai criar palavras, cuja forma escrita nos confunde, mas cujo sentido é claro ("bloudjinnzes", p.48) [blue jeans]. Esse distanciamento com relação à sua própria língua o leva a apresentar a sua língua chamada materna como estrangeira.

Segundo Le Tellier (2006), o jogo com a língua (do 'outro') gira em torno da mistura, da imbricação linguística, da fusão; tende a um certo universalismo, num movimento circular, centrífugo e atrativo. O que seria o francês sem contribuição estrangeira? A língua estrangeira é um lugar de experimentação para a nossa. Mergulhar nela não pode se efetuar sem uma volta crítica e introspectiva sobre a familiaridade relativa que mantemos com o que chamamos ingenuamente de 'nossa' língua, como se a possuíssemos quando, na verdade, é ela que nos possui.

O leitor pode brincar no vai-e-vem das línguas, dos sentidos, da fonética e da ortografia: "há, para todo francês, um toque de esquisito em *exqiouse*[26]" (LE TELLIER, 2006, p. 105). Essa mistura babélica das línguas ("Pas vrai my gretchen lady ?", p.123) pode ser interpretada como uma mensagem social e política que celebra a unidade humana na sua diversidade. Nessa questão da(s) língua(s) (estrangeiras), levamos também em conta a linguagem animal (do papagaio Laverdure). Ela, ainda ao ver de Le Tellier (2006), representaria o equivalente do que o animal é no imaginário do homem: uma falsificação ridícula. "Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire"[27]: o animal apontaria, denunciaria o espaço que ocupa o 'discurso nulo' (inútil?) nas nossas vidas (GODARD, 2002).

---

[26] Tradução minha : "*il y a, pour tout Français, de l'exquis dans* exqiouse"

[27] Traduzido por "Você fala, fala, mas não faz nada » por Cubric e por « Falar, falar, você só sabe fazer isso"

Finalmente, podemos delinear dois objetivos à escrita de Queneau: uma eventual proximidade com o verdadeiro som, com o personagem e com o leitor, e um distanciamento da linguagem, sempre em perigo de insipidez, por causa das convenções da escrita que a enclausuram. “Se, desde sempre, os homens pudessem se exprimir só com as palavras recenseadas nos dicionários, eles não falariam e, aliás, não existiriam dicionários[28]" (LE TELLIER, 2006, p. 134). A reforma, porém, se faz necessária no sentido de que, sem uma notação correta do francês falado, seria impossível ao poeta tomar consciência do ritmo autêntico, das sonoridades exatas, da verdadeira música da linguagem. Para ilustrar esse argumento, citamos um poema de Fournel (1997, *apud* LE TELLIER, 2006, p. 134): "Pour leur dire que / bouge la langue / Charlotte parle en beur / aux maîtres d’école / qui soudain ont peur / qu’enseignent-ils / que disent-ils / que savent-ils encore / et s’ils tissaient / avec leurs élèves / depuis dix ans vingt ans / le tapis d’une / langue imaginaire / et si travail / ne donnait plus toujours travaux.[29]". Quer queiramos ou não, as línguas deixam marcas na língua. As criações de Queneau trazem naturalidade e coerência aos seus personagens; elas lhes pertencem e jogam o leitor de cabeça na energia desse mundo linguístico. A 'desenvoltura' linguística do autor é marca de um 'domínio' técnico, social e político da língua. Queneau se opõe à não compreensão da língua, da obra, mas não aspira à facilidade.

1.2.3 Violência

Para entender o que é a violência, precisamos defini-la, na medida do possível. Segundo o dicionário *Le Trésor de la Langue Française*, a violência é uma:

> [f]orça exercida por uma pessoa ou um grupo de pessoas para submeter, constranger alguém ou para obter alguma coisa. (...) Uso da força na contestação social, na repressão dos conflitos. Ato(s) de agressão efetuado(s) voluntariamente contra outrem, sobre seu corpo ou sobre seus bens. (…) Conjunto das ações que testemunham um conflito aberto; motim, guerra [ou] (...) que manifestam a hostilidade, a agressividade entre os indivíduos. (...) Violências de linguagem, violências verbais.

[28] Tradução minha : "Si de tout temps les hommes n’avaient pu s’exprimer qu’avec les mots recensés dans les dictionnaires, ils ne parleraient pas, et d’ailleurs il n’y aurait pas de dictionnaire"
[29] Fournel, “En beur” in Toi qui connais le monde, Mercure de France, 1997.

> Excesso de linguagem. (...) Maneira forte, agressiva, provocadora de exprimir, de traduzir. Violência de um estilo, do debate. (...) Intensidade de uma convicção; potência, força de um sentimento, de uma pulsão.[30]

Segundo o dicionário *Vocabulaire de la Philosophie et des Sciences Humaines*, a violência é "[q]ualquer violação à pessoa humana, ou da pessoa sobre si mesmo, ou sobre outrem, ou de uma outra sobre ela, o que assim se aplica a todos os indivíduos uns em relação aos outros e aos grupos humanos, grandes ou pequenos, uns com os outros.[31]".

No dicionário *Le Robert*, a violência é:

> [a]buso da força. Agir sobre alguém ou fazê-lo agir contra sua vontade pelo uso da força ou intimidação. (...) Obrigar-se, impor-se uma atitude contrária ao que seria espontaneamente. Força bruta para submeter alguém. (...) Manifestações sociais desta força brutal. Ato violento. Sevícias. Disposição natural para a expressão brutal de sentimentos. (...) Furor. Caráter do que produz efeitos brutais. Intensidade, vivacidade. Ardor[32]. (ROBERT, 2002, p. 2717)

Finalmente, para o *Houaiss*, a violência é:

> [a]ção ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém); ato violento, crueldade, força. Exercício injusto ou discricionário, ger. ilegal, de força ou de poder. (...) coação, opressão, tirania. Força súbita que se faz sentir com intensidade; fúria, veemência. Dano causado por uma distorção ou alteração não autorizada. (...) constrangimento físico ou moral exercido

---

[30] Tradução minha: "Force exercée par une personne ou un groupe de personnes pour soumettre, contraindre quelqu'un ou pour obtenir quelque chose. (…) Usage de la force dans la contestation sociale, dans la répression des conflits. Acte(s) d'agression commis volontairement à l'encontre d'autrui, sur son corps ou sur ses biens. (…) Ensemble des actions qui témoignent d'un conflit ouvert; émeute, guerre [ou] qui manifestent l'hostilité, l'agressivité entre des individus. (…) Violences de langage, violences verbales. Excès de langage. (…) Manière forte, agressive, provocante d'exprimer, de traduire. Violence d'un style, du débat. (...) Intensité d'une conviction; puissance, force d'un sentiment, d'une pulsion.". Texto disponível em: http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1219973295;r=1;nat=;sol=2, acesso em 30 de maio de 2010.

[31] Tradução minha: "Toute atteinte portée à la personne humaine, soit de la personne sur elle-même, soit sur celle d'autrui, soit d'une autre sur elle, ce qui vaut donc pour tous les individus les uns à l'égard des autres et des groupes humains, petits ou grands, les uns envers les autres."

[32] Tradução minha: "Abus de la force. Agir sur quelqu'un ou le faire agir contre sa volonté, en employant la force ou l'intimidation. (…) Se contraindre, s'imposer une attitude contraire à celle qu'on aurait spontanément. Force brutale pour soumettre quelqu'un. (…) Manifestations sociales de cette force brutale. Acte violent. Sévices. Disposition naturelle à l'expression brutale des sentiments. (…) Fureur. Caractère de ce qui produit des effets brutaux. Intensité, vivacité. Ardeur."

> sobre alguém, para obrigá-lo a submeter-se à vontade de outrem. (Instituto Antônio Houaiss, 2001)

De modo geral, para os quatro dicionários, a violência é uma força brutal abusiva, física ou moral, voluntariamente e, em geral, ilegalmente exercida sobre uma pessoa ou mais, sobre alguma coisa, ou para exprimir alguma coisa. Representa uma certa intensidade de sentimentos. A violência pode ser entendida como um ato de violação, violar (a língua) no sentido de penetrar e deixar sua marca, forçar algo. A violência rompe com o valor, com o que é estabelecido, ela vai contra. Cabe ressaltar que o 'contra também' da violência é constitutivo. No caso de *Zazie dans le métro*, o contra (a hegemonia da língua escrita) é constitutivo no sentido de que nos lembra que não há só uma forma de expressar-se, mas que há várias formas de fazê-lo, que não deixam de ser parte da língua francesa.

Em *Zazie*, as principais marcas de violência correspondem aos elementos cômicos que fazem (ou não) rir o leitor. Em Queneau, as marcas da violência passam principalmente pela linguagem, que transmite uma resistência política a uma inflexibilidade (opressão linguageira) imposta pela Academia Francesa, mas que também traduz um contexto sócio-histórico bem particular. Como já vimos, há violência na escrita de Queneau, nos cortes das palavras ("Un grand brou. Ah ah", p.133) [un grand brouhaha]; nas suas invenções e provocações, no seu questionamento da língua e das convenções ("Des mots que tout le monde connaît", p.168); na sua resistência. É provável que Queneau quisesse tornar visível tudo o que existe fora dos padrões da Academia e, assim, denunciar os limites impostos por ela e mostrar que pode haver resistência, que pode existir literatura sem necessariamente submeter-se ao jugo da Academia.

Mas, há também violência no contexto de escrita do romance, décadas (1940 e 1950) marcadas por uma brutal reviravolta nos modos de pensar e grandes mudanças rápidas logo após a Segunda Guerra Mundial. Há violência na história de *Zazie dans le métro*, na sociedade que pinta (habitada por sátiros, ladrões, pessoas que não são o que parecem) e nas atitudes (foge de casa, não adere ao que esperamos de uma criança) e palavras (xingamentos e gritos) da própria protagonista.

Há violência em toda parte do romance, definida por Barthes (2009) como "decepção" (*Posfácio*, in *Zazie no metrô*, 2009): nas trocas dos diálogos, na linguagem, na

sexualidade (transexualidade de Marcel/Marceline, travestismo de Gabriel/Gabriella) e nos gêneros (O cacocalo, A muscadine e O grenadet, no original[33]), na dissimulação (ninguém é o que parece), nas caricaturas[34], na confusão dos papeis dos personagens (Pédro-surplus é também Trouscaillon, Bertin Poirée e Aroun Arachide ao mesmo tempo), no tempo que passa (a conclusão do romance é feita por Zazie: "J'ai vieilli.[35]"), no título (Zazie não conhecerá o metrô), na incerteza (a incerteza dos monumentos pelos quais passam no caminho de táxi) e nos absurdos (o policial é preso por outros policiais, a criança – Zazie – maltrata o adulto – Turandot). Podemos dizer que, no fim, a dúvida e a incerteza ganham da verdade, que todo diálogo a respeito da obra é arruinado e que a natureza inapreensível da obra é representada pelo absurdo, como mostra Barthes (2009), deixando claro que a transcrição fonética do neo-francês de Queneau é um tipo de agressão, é uma "invasão da muralha sagrada por excelência: o ritual ortográfico (cuja origem social é o confinamento de classes)"[36].

Segundo Le Tellier (2006), os jogos sobre os erros da língua, como faz Queneau em *Zazie*, representam lugares de incerteza linguística. Os meios populares vivem a língua como opressora, pois a ortografia e a gramática sempre tiveram um papel ditatorial nas relações humanas ("Ah! La grammaire c'est pas mon fort", p.171). Assim, brincar com elas se torna a mais elementar das rebeliões. Logo, a tentação de inventar palavras novas também é a expressão de uma cólera face à lei gramatical da língua. A ansiedade linguística, a hipercorreção ("Moi zossi", p.125) [moi aussi] são características típicas de uma "pequena burguesia" em busca de ascensão social. Para Queneau, a ortografia representa um inimigo íntimo e, ao mesmo tempo, uma conquista social: "A ortografia é mais do que um mau costume, é uma vaidade[37]".

Queneau traz um outro tipo de violência na sua escrita: palavras estrangeiras, estrangeiras e estranhas ("Adspicez", (latinismo) p.180). Em *Zazie*, encontram-se

---

[33] Em francês, o muscadet e a grenadine são bebidas.

[34] Assistir à adaptação cinematográfica de Malle nos ajuda a ver esses efeitos.

[35] Traduzido por "Envelheci" por ambos os tradutores.

[36] Posfácio de *Zazie no metrô* – tradução de Werneck – p.179

[37] Tradução minha: "L'orthographe est plus qu'une mauvaise habitude, c'est une vanité"

personagens estrangeiros, cujos países de origem não se sabe muito bem, e que falam línguas estrangeiras, línguas "forasteiras" (Cubric) ou "florasteiras" (Werneck): "Male bonas horas collocamus si non dicis isti puellae the reason why this man Charles went away." (p.95), aqui o italiano, o latim e o inglês. Queneau vai introduzir o estrangeiro na sua obra e na sua escrita, escrevendo partes dos diálogos em línguas estrangeiras (principalmente em inglês e alemão), inclusive 'mortas' (latim), ora em frases nas quais mistura esse estrangeiro com o francês, ora em frases onde mistura várias línguas. Essas misturas aparecem também em menor escala: no seio de palavras soltas ("Un fleurte", p.135) [flirt]. Na escrita de Queneau, há a presença do estrangeiro, presença que pode ser percebida como violenta pelos Acadêmicos, que temem a invasão da estrangeiridade na língua francesa e que recorrem, por sua vez, a um outro tipo de violência (arma) para lutar contra essa invasão linguística, como mostra o website da Academia Francesa: "Julgando que a concorrência do inglês, até na vida cotidiana, representava uma verdadeira ameaça ao francês e que as importações anglo-americanas no nosso léxico eram demasiadamente excessivas, as autoridades governamentais foram levadas, há uns trinta anos, a completar o dispositivo tradicional da regulação da língua[38]". A Academia Francesa tenta permanecer num certo adentramento, que representa, por sua vez, um recuo para a língua.

Entretanto, para Queneau, é a própria língua imposta pela Academia que é violenta, pois ela não corresponde ao uso comum, popular, empregado pela maioria. Ela é sectária. Para lutar, ou defender-se, Queneau vai integrar o estrangeiro, não só hospedá-lo mas adotá-lo, devorá-lo, engoli-lo e incorporá-lo ao francês. Ele cria palavras, tais como "ouatt" (p.38) [what], por exemplo, que são estrangeiras e estranhas. Estranhas no sentido de ausentes do dicionário, cuja forma escrita pode surpreender, mas cujo sentido é claro, pois são, afinal, palavras que se usam no dia-a-dia ("Biftèque", p.138) [beef steak]. Lembramos da hospitalidade de Derrida (1997). Queneau vai buscar o estrangeiro, hospedá-lo em sua casa, sua língua. Ele abre sua casa (sua língua) de forma incondicional

[38]Tradução minha : "Jugeant que la concurrence de l'anglais, même dans la vie courante, représentait une réelle menace pour le français et que les importations anglo-américaines dans notre lexique devenaient trop massives, les autorités gouvernementales ont été amenées, depuis une trentaine d'années, à compléter le dispositif traditionnel de régulation de la langue", texto disponível em: http://www.academie-francaise.fr/langue/index.html, acesso em 25 de maio de 2010.

ao estrangeiro sem documento (indesejável pelas autoridades – a Academia), estrangeiro que é livre de fazer a revolução em sua casa (DERRIDA, 1997). Como aponta também o filósofo, a hospitalidade é o meio de se reconhecer a si próprio, de se identificar face ao outro, ao estrangeiro. É o olhar do outro que nos constitui. É aprendendo uma língua estrangeira, brincando com a língua do outro que tomamos consciência da nossa própria língua e, muitas vezes, de sua estranheza. Queneau nos passa, assim, uma dupla mensagem: a de nos distanciarmos de nossa própria língua para encará-la como estrangeira, para que ela não nos pareça natural; mas, ao mesmo tempo, é uma mensagem de fraternidade, um sonho de universalismo, um ideal de entendimento e de mestiçagem. A melhor prova disso é que, em nenhum momento do romance, há incompreensão entre os personagens de *Zazie*. Eles se entendem perfeitamente e se há algo que os espanta em relação à linguagem é apenas o linguajar vulgar da protagonista, porque é uma criança.

Enfim, o que parece estrangeiro, ameaçador, violento aos olhos da Academia deixa de o ser na visão de Queneau, pois o estrangeiro, tão bem acolhido, recebido e devorado se torna parte de nós, parte da língua francesa, constitutivo. De qualquer forma, é o outro que nos constitui e por mais que as autoridades queiram impedir a entrada do estrangeiro, a língua usada pela maioria sempre vencerá. O neo-francês é o francês da maioria, apenas não é o francês 'correto' da Academia. E o neo-francês já mudou e continua mudando, pois a língua não é estável nem fixa, como querem os Acadêmicos e seu seguidores. Hoje em dia, o neo-francês continua mais vivo do que nunca, apenas não é mais o de *Zazie*, nem de Queneau. Graças principalmente às novas tecnologias, através, por exemplo, de torpedos nos celulares, ou da linguagem dos bate-papos na internet.

O conjunto de exemplos, abaixo analisado (ver quadro anexo, *corpus* 1), é extraído do texto 'original', em francês, *Zazie dans le métro*. Servirá para ilustrar a linguagem usada por Queneau que mencionamos antes e, portanto, para entender o que poderia ser chamado de neo-francês e de violência. Também nos permitirá diferenciar a escrita de Queneau como tal de sua inovação para com a língua francesa: o neo-francês. Aparecerão, neste trabalho, apenas os resultados da análise deste conjunto de exemplos para entender a 'essência' da obra dita 'original' e para poder confrontá-la, no capítulo 3, com as traduções pelo português. Esta análise nos permitirá, de certa forma, estabelecer

critérios de violência que nos levarão a avaliar em que medida as traduções para o português poderiam ser qualificadas de violentas.

1.2.3.1 Figuras utilizadas

> «lantiponnages que tout cela, ravauderies et billevesées, battologies et trivelinades, âneries et calembredaines, radotages et fariboles!» se dit-elle. (QUENEAU, 1933)

Começaremos primeiro por analisar as figuras utilizadas por Queneau em *Zazie dans le métro*. Como já dissemos, as principais características da escrita de Queneau e do neo-francês, em particular, são as criações (transcrições oralizadas, coagulações fonéticas[39], neologismos etc.), as misturas de registros (e de linguajares e línguas) e os erros voluntários (de emendas, de conjugação, de cortes etc.), além de outros jogos de palavra. Essa parte de análise de exemplos foi baseada em nossa leitura detalhada do romance, ao longo da qual fomos anotando cada palavra diferente, cada alteração da língua efetuada por Queneau, a fim de ter uma ideia geral do neo-francês e da escrita do oulipiano em particular e de *Zazie* em geral. Os resultados dessa análise, assim como todas as considerações decorrentes, são nossos.

Podemos notar vários tipos de transcrições oralizadas. Entendemos por 'transcrições oralizadas' palavras escritas conforme seriam pronunciadas. Há, por exemplo, simples transcrições como “meussieu” (p.9), “dacor” (p.39), “il m’egzagère” (p.43 - exagère), “ranbrans” (p.47) e “ouisqui” (p.156), cuja escrita alterada por Queneau corresponde à pronúncia padrão. Esse tipo de escrita pode ser considerado como uma espécie de simplificação da ortografia, o que nos leva a perguntar: por que escrever uma palavra de maneira tão complicada se sua ortografia padrão não corresponde à pronúncia (“meussieu” para 'monsieur' e “dacor” para 'd’accord')? No caso de “dacor”, não há só alteração ortográfica mas também gramatical, pois há ‘coagulação fonética’ de ‘d’’ (de) e ‘accord’. A expressão torna-se palavra. Podemos, então, imaginar que a transcrição,

[39] Termo de Durand (2010).

principalmente nesses casos, tem um papel de simplificação, principalmente com o exemplo “ouisqui”, que é uma palavra de origem estrangeira (whisky), e com “ranbrans” que, além de ser uma palavra estrangeira, é a transformação de um nome próprio (Rembrandt) num simples substantivo, palavra usada por Zazie que não sabe o que significa e que, assim, a 'banaliza'. Queneau questiona, aqui, a dificuldade da língua francesa e modifica a escrita das palavras (estrangeiras) para absorvê-las em possíveis palavras francesas, aproximando-as de suas pronúncias. Já as transcrições como “Apprends-nous cexé" (p.16 – apprends-nous ce que c’est), “Chsuis pas d’humeur” (p.38 – je ne suis pas d’humeur), “Y a kèkchose” (p.108 – il y a quelque chose) e “En s’estrayant" (p.120 – s’extrayant) foram criadas a partir de suas pronúncias ‘populares’, locais (não padrão), que não correspondem à chamada pronúncia 'correta'. Os três primeiros exemplos foram baseados em elisões e foram adaptados, ‘simplificados’ nessa base, ou seja, seguindo a simplificação já existente através da elisão (oral).

Esse trabalho de adaptação de Queneau é discutível, no sentido de que haveria outras formas de fazer elisões com essas palavras e, assim, outras adaptações possíveis. Imaginemos que o exemplo “Apprends-nous cexé” poderia ter sido escrito da forma seguinte: 'Apprends-nous squecé'. O quarto exemplo, apesar de não baseado numa elisão, também vem de uma simplificação já feita ao oral, numa pronúncia ‘popular’ (não padrão). Observamos a preocupação de Queneau em aproximar as palavras escritas da sua oralização. Os exemplos "Izan voyaient" (p.92 – ils en voyaient), “nondguieu” (p.37) e “nondehieus” (p.83) também são baseados em elisões, mas também foram alterados numa ‘coagulação fonética’, que põe em questão a estrutura das palavras e, assim, seus significados gramaticais. Desse modo, a expressão ‘nom de Dieu’, transformada em “nondgieu” ou em “nondehieus”, vê alterado seu efeito de sentido religioso e se desmistifica numa só palavra, tornando-a parte do vocabulário ateu, uma palavra do povo, independente da presença ameaçadora da Academia e de Deus.

Finalmente, há exemplos de transcrições oralizadas que ilustram um exagero voluntário de pronúncia (“Que ça te plaise ou que ça neu teu plaiseu pas” p.28 – ou que ça ne te plaise pas), mostrando a preferência do autor em basear-se na pronúncia, no que é falado para, depois, escrever. O personagem que produz essa oração tem um preocupação

de clareza no seu enunciado e quer ser entendido. A alteração da pronúncia também pode ser percebida como um aviso, uma ameaça em relação ao destinatário. Essa alteração ortográfica dá um efeito mais vivo ao texto, ao enunciado oral. É como se deixasse mais próxima do oral essa frase do diálogo. Há também exemplos como "claqueson" (p.97 - klaxon) e "bellicose" (p.131) que, além de serem transcrições oralizadas e, no segundo caso, estrangeirismo, também são coagulações fonéticas e palavras-valise. O humor, a facilidade de brincar e de criar na língua mostram o amor de Queneau para com essa e para com as palavras.

Outra criação de Queneau é a coagulação fonética que se assemelha à criação de palavras compostas por aglutinação, por condensação. Essa figura de estilo, bem própria a Queneau, e muito presente neste romance, ilustra muito bem a interferência, a imbricação entre oral e escrita. Ela consiste em reunir várias palavras em uma só, muitas vezes mudando a ortografia e a estrutura. Um belo exemplo é a coagulação fonética que inicia *Zazie dans le métro*: "Doukipudonktan" (p.9) ["D'où qu'il pue donc tant" em francês, traduzido por "Pômakifedô" por Cubric e "Dondekevemtantofedô" por Werneck): Queneau anuncia logo seu neo-francês e sua visão da língua. "Doukipudonktan" transforma-se numa só palavra de exclamação, parece quase um xingamento. A oração gramatical se transforma numa só palavra, indefinida e indefinível (questionando, assim, a gramática), que poderia muito bem ter sido (re)transcrita de outra forma. O autor mostra, assim, que a separação das palavras não passa de uma invenção da escrita. As coagulações aparecem ora com nomes ("Singermindépré" p.30 – Saint-Germain-des-Prés), numa preocupação de simplificar um nome próprio composto e de o deixar mais parecido com sua pronúncia (o oulipiano respeita a fonética e as sonoridades), ora numa mistura de nome com uma ação, criando aliterações e jogos de sonoridades ("Gridougrogne" p.80 [Gridoux grogne], "Charlamilébou" p.95 [Charles à mit les bouts], ou "Ltipstu" p.56 [le type se tut]), associando, assim, os personagens a seus atos, caracterizando-os, definindo-os, ou às suas funções ("deux hanvélos" p.179 [deux en vélos]). No caso de "Singermindépré", a palavra

deixa sua bagagem etimológica[40] e seus valores e torna-se um neologismo, com outros valores (da laicidade e da desmistificação, por exemplo). Essa transcrição também nos parece discutível no sentido de que haveria várias formas de pronunciá-la (e de simplificá-la). Mas, Queneau escolheu uma, à qual deu outros valores.

Aqui podemos ver que o neo-francês não é neutro, 'objetivo', um simples 'francês mais natural e mais próximo da realidade', mas cheio da presença do autor, através de suas escolhas. Queneau simplifica tanto a gramática e a conjugação em coagulações 'fieis' (na pronúncia padrão) às expressões de base ("On upu croire qu'il y en u tant", p.188 [on n'eut pu croire qu'il y en eut tant]; "Pointancor", p.134 [point encore]; e "Kèss kèss kèss", p.170 [qu'est-ce] – expressões formais pelo uso do tempo rebuscado ou da emenda enfatizada ou da inversão interrogativa). Ora, para fazer isso, ele se baseia numa elisão ("Iadssa, iadssa", p.67 [il y a de ça], usando um 's' supérfluo), ora numa expressão popular ("Charabiaïsent à kimieumieu", p.175 [à qui mieux mieux]). Ele cria um novo verbo que aglutina em si seu efeito coloquial ("Colochaussent", p.177 [colle aux chausses]) ou o pronome que lhe é associado ("Dmanddzi si ça colle toujours", p.152 [demande-lui]) ou, simplesmente, junta vários substantivos para fazer um só, à maneira "Singermindépré": "Vozouzévovos" (p.116) [vos oies et vos veaux]. Finalmente, o autor empresta esse neo-francês aos turistas "xenófonos"[41], assim integrados na linguagem de Queneau, porém cujas origens não são totalmente apagadas: "Kouavouar? Kouavouar? Kouavouar?" (p.94) [quoi voir]. A inversão do verbo e do complemento indica que os falantes poderiam ser anglófonos e que falam o neo-francês, língua mais verdadeira, segundo o autor, e não o francês acadêmico. Seria uma forma de integração.

Mais um aspecto da criatividade de Queneau e uma característica do neo-francês é a criação de neologismos, abundantes em *Zazie*. Queneau inventa adjetivos derivados dos nomes de seus personagens: "zaziques", (p.35) [Zazie]; "mouaquienne",

---

[40] Queneau disse sobre a etimologia: "L'étymologie est une pente neigeuse qui nous entraîne dans un abîme de merde" (1961, *apud* Le Tellier, 2006, p.95) (trad : "A etimologia é um declive nevoso que nos leva para um abismo de merda")

[41] Palavra "xénophones" (p.98) de Queneau traduzida por "xenófonos" por ambos Cubric (p.79) e Werneck (p.84).

(p.184) [a viúva Mouaque], ou até substantivos derivados de seus nomes: “la trouscaille”, (p.117) [Trouscaillon], numa preocupação de economia, à maneira de uma palavra-valise, numa espécie de anti-perífrase, mas conservando sua característica de derivação, sem passar pelo uso dos nomes próprios. Podemos ver, nesses casos, que a sacralização dos nomes próprios é desafiada pelo autor, que não hesita em criar derivados que se tornam palavras (a)gramaticais. No outro sentido, o autor inventa também verbos: “haut-parlait” (p.98), “intervindre” (p.137), “cicérona” (p.128) ou “surhurlèrent” (p.182), baseando-se em substantivos (objeto cujo nome é transformado em verbo), em verbos (sobre os quais o oulipiano efetuou uma espécie de simplificação, aproximando-os do que seriam se fossem regulares, por exemplo, ou aos quais acrescentou um prefixo para obter um efeito diferente sobre sua intensidade ou significação) ou em nomes próprios já existentes. Seguindo esse esquema, Queneau ainda cria adjetivos: “amerloquaine” (p.62), “lessivophile” (p.42), “vise-à-vise” (p.136) ou “lunettes antisolaires” (p.51) e substantivos : “dégoûtation” (p.93), “décibélité” (p.112), “déconnances” (p.120), “taximane” (p.154) ou “somnie” (p.184).

Um elemento importantíssimo do neo-francês é a mistura de registros linguísticos. Queneau brinca com a mescla de registros, confrontando linguagens técnica (“mot cybernétique : allô", p.143), científica (“comportements sexués”, p.131), parabólica (“mener ses agneaux en lieu voulu”, p.102), formal (“Adieu, lui dit-il avec gravité, je m’en vais faire mon devoir", p.42), filosófica e coloquial (“des débris de moralité pour les autres dans les ruines de la sienne pulvérisée par les attraits du flicmane", p.135) entre outros, e por vezes juntos numa frase só, como mostra este último exemplo. Assim, o leitor encontra-se desencaminhado ou melhor, não tem como se prender a convenções ou a um certo fio condutor que materializaria o famoso estilo do autor. Na boca desses personagens humildes, do povo, Queneau vai fazer brotar frases extraordinárias como “vous qui, continua Gridoux, jetiez le voile pudique de l’ostracisme sur la circonscription de vos activités.”, (p.154). O leitor comum nunca esperaria esse tipo de discurso formal da parte de Gridoux, simples sapateiro. Essa mistura desmistifica o estilo do autor, prezado e preponderante no domínio literário, pois o leitor de *Zazie* não pode se agarrar a uma

sistematização[42]. Ela também coloca em questão as categorias sociais, o estabelecido e o esperado das camadas, das clausuras da sociedade e de suas classes. Voltamos mais uma vez a dizer que os limites da língua são os limites do mundo, que a língua molda a nossa visão e o nosso pensamento. Queneau, em *Zazie*, vai no sentido contrário e desafia o esperado para mostrar que, em literatura, tudo é possível ou, pelo menos, deveria ser. O oulipiano, como poeta, tinha o dom de desviar a aparência das coisas e de fazer com que cada pequena coisa do dia a dia, podendo parecer insignificante, tomasse valor e se tornasse bonita e poética: "un groupe de clochards qui dormaient sur le gril d'un puits de métro, goûtant la tiédeur méditerranéenne que dispense cette bouche et qu'une grève n'avait pas suffit à rafraîchir", (p.170), de acordo com a escrita padrão da língua francesa - o que não significa que o oulipiano faça uso dela sempre que se trata da voz do narrador.

Numa escala menor, Queneau também usa diversos tipos de linguajares em *Zazie*. Os personagens e o narrador usam expressões dialéticas ("Tu sens rien bon", p.11); infantis ("manman", p.11); vulgares ("Sacrebleu, merde alors!", p.13); coloquiais ("tarin", p.9) ou giriescas ("fridolins", p.39). Nas expressões dialéticas, encontram-se vestígios do dialeto normando da região de Queneau: "Vous êtes rien bath", (p.149) [vous êtes chouette]; mas também de arcaísmos como "les langues forestières", (p.95) [les langues étrangères] ou "asteure", (p.76) [à cette heure], palavra ainda usada no Quebec, de jargão calcado no latim como "st'urbe inclite qu'on vocite Parouart", (p.127) [de cette ville célèbre que l'on nomme Paris] ou de palavras derivadas do árabe ("sa smalah", p.136) [sa famille]. As expressões infantis vêm todas ou quase da boca de Zazie, como "mon tonton" (p.11), por exemplo, mas a protagonista também se serve da linguagem vulgar, como "Ah les salauds!", (p.12); "Mon cul" (sua expressão favorita que repete umas dez vezes no livro); "merde", (p.18) ou "faire chier les mômes", (p.24). É claro que essa linguagem vulgar é compartilhada com os outros personagens: "couyonné", (p.81); "les enfoirés", (p.138); "grosse fiotte" (p.156) ou "ça va chier" (p.192), o que parece menos chocante na

[42] Entendemos a palavra 'sistematização' como: "estrutura que se organiza com base em conjuntos de unidades inter-relacionáveis por dois eixos básicos: o eixo das que podem ser agrupadas e classificadas pelas características semelhantes que possuem, e o eixo das que se distribuem em dependência hierárquica ou arranjo funcional" (HOUAISS, 2001).

medida em que não são crianças. Aparecem em Zazie inúmeras expressões coloquiais, como “De grosses bacchantes noires, d’un melon, d’un pébroque et de larges tatanes", (p.46) [de grosses moustaches noires, d’un chapeau, d’un parapluie et de larges chaussures]; “Tu y passeras à la casserole”, (p.56); “une boîte de tantes", (p.66); "J’en suis pas", (p.66); "Ouvrez grands vos hublots, tas de caves", (p.99); "Comment que tu l’as mouché", (p.124); "Qu’est-ce qu’ils se régaleront pas", (p.126); "C’est-ti oui? C’est-ti non? Ti oui" (p.144) ou "J’ai la confession qui m’étrangle la pipe", (p.173). Muitas vezes, as expressões coloquiais convivem com as vulgares, o que dá um efeito cômico à narrativa (“Un qui cause pas comme vous et moi, un con, quoi", p.53) e com elisões ("I sont pourtant bin nonnêtes, nos prix", p.126) [Ils sont pourtant bien honnêtes, nos prix]. A elisão é o efeito de linguagem que mais se associa à linguagem coloquial e que, muitas vezes, é responsável por justamente tornar a linguagem mais coloquial: “quèque chose” (p.43) [quelque chose] ou “Faut pas chercher midi à quatorze heures", (p.186) [Il ne faut pas chercher...]. É o efeito mais comum, mais usado na fala coloquial e em *Zazie dans le métro*. Enfim, Queneau dissemina expressões giriescas ou técnicas ao longo do romance, expressões que surpreendem o leitor, pois são, muitas vezes, incongruentes e inesperadas no contexto: “les uns selon la méthode déductive, les autres selon l’inductive” (p.100, referindo-se, é evidente, a uma metodologia didática) ou “nantissement” (p.155, palavra técnica do direito).

Enfim, Queneau usa vários estrangeirismos no seu romance e pode até chegar a misturar várias línguas numa só palavra ou numa mesma frase. Temos que precisar que vários exemplos aparecem no livro, num contexto de encontro com turistas estrangeiros, situações em que se falam várias línguas. Um primeiro exemplo é “Schnell! Schnell!” (p.96, o uso da língua alemã lembra o contexto pós Segunda Guerra Mundial) e outro é a frase “Male bonas horas collocamus si non dicis isti puellae the reason why this man Charles went away” (p.95). A associação dessas várias línguas numa única frase evoca o fato de que uma foi, um dia, língua de comunicação ‘internacional’ (o latim) e outra é a língua de comunicação internacional atual (inglês), que começou a ter esse estatuto justamente depois da Segunda Guerra Mundial. O viajante que pronuncia essa frase, portanto, não tem nacionalidade, ou esta não tem importância; assim, ele fala numa língua

em que sabe que será entendido. Nesse sentido, podemos também citar a expressão latina "Ne sutor ultra crepidam" (p.81), ou "Adios amigos, tchinn tchinn, à la prochaine" (p.176), em que se misturam o espanhol e o francês. Essa mistura de línguas em frases acontece igualmente em escala menor, ou seja, no seio da própria palavra: os estrangeirismos. Constatamos, em casos como esses, a paixão, a curiosidade e o fascínio de Queneau pelas línguas estrangeiras, paixão que se manifesta, também, através dos inúmeros estrangeirismos: "bicose" (p.23, do inglês because); "match de foute" (p.54, do inglês match de football); "bâille-naïte" (p.97, do inglês by night); "médza votché" (p.69, do italiano mezza voce); "mêle-toi de tes cipolles" (p.95, do italiano cipolla) ou "salamalecs" (p.109, do árabe salam aleikoum), para citar apenas alguns. Vemos estrangeirismos, misturas de francês com palavras de origem anglo-saxã, mas também italiana e árabe. Entendemos que o mundo de Queneau não tem fronteiras e que ele não faz parte daqueles que sentem a língua francesa ameaçada, pelo contrário. Como já dissemos, ele não se contenta em escrever frases em línguas estrangeiras, mas ele as integra ao francês, formando, assim, uma mestiçagem, uma 'salada' de línguas, que vai pedir um esforço ao leitor, obrigando-o a questionar a maternalidade de sua língua, ou a sua língua chamada materna.

Os erros voluntários, na escrita de Zazie, constituem boa parte do que Queneau denominou neo-francês. Podem encontrar-se exemplos daquilo que seria considerado errado: erros na gramática ("pourquoi que vous en avez pas ?", p.19 - pourquoi vous en avez pas), na conjugação ("que ça eille été", p.101 - que ça ait été), nas emendas ("c'est hun cacocalo", p.19 – c'est un cacocalo) ou erros de hipercorreção e exageros de pronúncia ("il le fait pas exeuprès", p.17 – il le fait pas exprès). No caso dos erros gramaticais, Queneau usa redundâncias ("où c'est que c'est qu'elle avait garé la hache", p.57 [où elle avait garé…] – aqui, a retranscrição não é simplificação, pois a estrutura da frase acaba sendo muito mais complicada do que deveria, talvez numa angústia de hipercorreção do personagem em relação notadamente à escolha do pronome), erros no plural ("le regarda dans la cornée des oeils", p.87 [la cornée des yeux] ou "tout à fait chous", p.160 [choux]), erros na escolha dos pronomes ("le crâne à mon papa", p.109 [le crâne de mon papa] ou "tous vos dollars que vous savez pas quoi en faire", p.138 [tous les dollars dont vous

savez…]; esse último exemplo parece um tanto redundante por causa dos múltipos pronomes) e 'erros' na própria construção das frases (“un vieil écorné carnet”, p.117 [un vieux carnet écorné]; “se magnifiquement divisa”, p.155 [se divisa magnifiquement]; ou “Ces vociférantes exclamations firent hors de l’ombre surgir deux hanvélos”, p.179 [ces exclamations vociférantes firent surgir hors de l’ombre deux hanvélos]). Os 'erros' de conjugação são também muito numerosos, tanto em relação à conjugação do verbo (dúvida de grupo: “elle lui foutit”, p.103) quanto ao tempo (“que nous vous admirassassions”, p.154 [admirions? Admirassions?]; “vêtissez-vous”, p.167 [vêtez-vous]) ou à terminação verbal (“ça soye”, p.164 – ça soit).

Quanto aos 'erros' de emenda e hipercorreção, eles se encontram frequentemente associados no que acaba sendo um exagero, retransmitido via transcrições oralizadas (“boudin zaricots verts que vzavez jamais zétés foutus”, p.138 [boudin haricots verts que vous n’avez jamais été foutus]). Em “c’est hun cacocalo”, a presença do ‘h’ acrescentada por Queneau sugere que a personagem (Zazie) não emenda as palavras ‘c’est un’ (pronunciando o ‘t’). Aqui, não há simplificação ortográfica; poderiamos dizer que há simplificação em relação à pronúncia no sentido da precisão em relação às emendas orais. Vale lembrar que as emendas na pronúncia não são sempre obrigatórias em francês (pelo menos não neste caso) e que trazem o efeito de francês ‘correto’. Essa expressão “c’est hun”, vindo da boca de uma criança, encontra-se privada de seu efeito de sentido de francês ‘correto’ mas, ao mesmo tempo, ganha outro, de clareza na pronúncia, como se Zazie quisesse insistir sobre o objeto de seu pedido, de forma que não tenha erro possível de entendimento. Portanto, podemos ver que o que é percebido como francês ‘correto’ não é necessariamente percebido como o mais claro. Mais uma vez, Queneau questiona as regras da língua francesa e o que é considerado como lógico e evidente. O efeito geral de todos esses 'erros' de língua é o sentimento com que Queneau tenta marcar a hesitação, a insegurança de seus personagens (e, portanto, dos franceses em geral, mas também dos estrangeiros) em relação à língua francesa. Isso faz com que cheguemos a questionar o que parecia inquestionável: nossa língua e a rigidez de suas convenções. Será que a forma de ‘falar’ dos personagens/de escrever do autor impossibilita ou dificulta a compreensão do texto? Será que não nos reconhecemos nesse modo de expressão? Será que é tão longínquo

do nosso próprio uso do francês no dia a dia? E será que pode ser considerado errado o neo-francês? Na medida em que o neo-francês seria um reflexo da hesitação dos francófonos, face ao uso da língua deles, acreditamos que, por mais que a língua mude, não tem como considerar que o que é efetivamente usado na língua cotidiana seja 'desqualificado' e desconsiderado. Queneau deu a palavra a francófonos típicos via seus personagens fictícios.

Uma característica da escrita de Queneau, que não poderia ser considerada parte do neo-francês, já que este se preocupa principalmente com a ortografia e com a sintaxe, pode ser encontrada nas alterações formais que o autor semeia ao longo do livro. O oulipiano adapta a forma do texto para acrescentar algum efeito de sentido ao conteúdo, escrevendo ora em letras maiúsculas ("EN MÊME TEMPS", p.41-42), mostrando que a personagem grita ou insiste sobre algo, ora aspas (" "trop" ", p.60[43]), modalizando o que a personagem diz, ora escreve explicitamente: "Elle roula le mot qualités entre des guillemets" (p.106). Em todos esses casos e particularmente neste último, parece que a alteração é escolha da própria personagem; parece que não passa pela iniciativa do autor, como se as personagens fossem independentes e conscientes de tudo. Essa característica de escrita as deixa mais vivas, mais humanas, dá-lhes mais força, como se o que elas dizem/fazem realmente tivesse importância, impacto na vida do leitor. Outro aspecto surpreendente na escrita de Queneau é a forma como ele insere as didascálias, especialmente no meio dos diálogos: "Faut tout de même pas, dit Zazie, s'imaginer", (p.98), não hesitando cortar o meio da oração verbal ou, por exemplo, o sujeito do verbo: "Vous qui, continua Gridoux, jetiez le voile", (p.154). Acrescentando vida ao diálogos, o autor detalha a atitude do personagem, mas ele o faz literalmente no meio de sua frase: "C'(geste) est dégueulasse", (p.137), sem considerar a unidade, a coesão da frase, num certo *jemenfoutisme,* desafiando as convenções. O oulipiano usa muitas didascálias, nem sempre entre parênteses para ajudar ("Comme ça (geste), les doigts dans le nez", p.53; "Mais vous n'êtes pas un enfant (sourire aimable)", p.65; "Le type ne répondit pas. (silence double).", p.83, ou "- (négation écoeurée).", p.117) como se essas didascálias fossem parte integrante dos diálogos. O fato de o autor escolher pô-las entre parênteses traz um efeito

[43] A palavra "trop" está entre aspas no original.

cômico, pois elas não são sempre indispensáveis. Apesar de os parênteses serem um sinal de diferenciação, elas, na verdade, têm um efeito inclusivo, ao menos nos casos considerados, pois chamam a atenção sobre o lugar, a posição que têm no meio do diálogo.

Queneau até transcreve duas frases pronunciadas ao mesmo tempo por duas pessoas diferentes: "Qu'est-ce que (oh qu'il est mignon) t'insinues (il m'a appelé) sur mon compte (une mousmé), dirent, synchrones, Gabriel (et la veuve Mouaque), l'un avec fureur (l'autre avec ferveur)", (p.179), explicando-se ao fim. Essa escolha de retranscrição, porque traz os gestos e os sons de uma situação real de comunicação, dá muita vida aos diálogos, um pouco à maneira de um filme, muito mais do que se tivesse simplesmente escrito essa simultaneidade através de uma didascália e, ao mesmo tempo, ela surpreende o leitor que deve afastar-se do que ele espera da escrita linear de um romance para poder entender. É um efeito de sentido de realidade. Finalmente, Queneau mistura diálogo e narração ao longo do romance: "le type eut déclaré que c'était pas tout ça, où c'est qu'elle habitait", (p.61); misturando o registro formal (tempo) com o coloquial (usando redundância/ hesitação nos pronomes). O leitor se sente balançado entre os diálogos e a narração como se não tivesse mais limites, como se tudo fosse a mesma coisa, interativo, decorrente: "Gabriel lui dit comme ça entrez donc d'une voix déséquilibrée", (p.61). Este exemplo não beneficia de pontuação (aspas, vírgulas) para ajudar o leitor, que não sabe se está lendo um diálogo ou uma parte de narração.

Enfim, mais um elemento desafiador da literatura tradicional e das convenções de escrita é o fato de que Queneau, em *Zazie*, mistura os tempos verbais. Frequentemente, ele passa do pretérito ao presente ("Gabriel lui tendit la joue. Elle l'embrassa. [pretérito] (…) Marceline l'accompagne dans sa chambre et va… [presente]", p.26) de uma frase à seguinte, ou até dentro de uma mesma frase ("Espliqua [pretérito] Gabriel qui voit grand [presente]", (p.156)). *Zazie dans le métro* foi escrito no passado, no pretérito, para ser mais preciso, que é o tempo mais usado no romance literário tradicional francês. Diversas vezes, o autor joga um verbo conjugado no presente de modo aparentemente arbitrário, mas, segundo DURAND (2010)[44], isso daria um efeito que causa incômodo em relação à

[44] Texto disponível em: http://www.comptoirlitteraire.com/q.html, acesso em 30/07/2010.

duração, à temporalidade, à coesão narrativa. Se o leitor não prestar atenção, ele pode muito bem não perceber esse jogo do autor, não sofrendo o incômodo de enfrentar uma incoerência temporal nem questionando a linearidade histórica, como faz Queneau.

O oulipiano usa muitas outras figuras 'clássicas' de estilo, mas num estilo que lhe é bem próprio. Em *Zazie*, encontramos inúmeras palavras-valise ("guidenappeurs", p.108 [guide - (kid)nappeur]; "métrolleybus", p.112 [métro – trolleybus]; "demi'toyens", p.130 [demi-mitoyens]; "fligolo", p.134 [flic–gigolo]; "squeleptique", p.143 [squelettique–sceptique]; "téléphonctionner", p.143 [téléphoner–fonctionner], ou "sliptise", p.159 [slip–strip tease) que são facilmente compreensíveis. Encontram-se também acrónimos ("tévé" [TV], p.23; "esstéo", p.73 [STO]; "vé té se conje", p.169 [v .t. se conj.] ou "j'énonçai sans esse", p.171 [sans s]), perífrases ("le véhicule aux lourds pneumatiques", p.98; "le dédale lutécien", p.107; "Non moins grossiste et non moins détaillante", p.132 ou "six heures soixante", p.165), repetições ("et y en a, et y en a", p.58; "oui mais oui mais oui mais", p.148 ou "tant l'esprit militaire est grand chez les filles de France/tant l'esprit d'imitation peut faire faire de choses aux moins douées", p.188-189) e abreviações ("formi", p.70 - formidable), onomatopéias ("bam", p.39; "chtt chtt", p.97; "pouah" ou "beuhh", p.165). Podemos ver que, apesar de serem figuras de estilo estabelecidas pela linguística, que se encaixam em categorias preestabelecidas, Queneau as transforma em criações pessoais. O autor mistura elementos surpreendentes, línguas estrangeiras, referências, figuras etc., o que faz com que a língua com a qual escreve se torne sua, livre das estruturas de ferro de uma língua, cuja transformação não é permitida. Ele até mistura várias figuras ("kèss kèss kèss", p.170 [qu'est-ce qu'est-ce qu'est-ce] – transcrição oralizada e repetição - ou "un hormo", p.127 [un homosexuel + hormone] – abreviação da palavra-valise "hormosessuel", p.96). Várias palavras coloquiais usadas pelos autor em *Zazie* foram, anos depois, integradas ao dicionário, tais como "bidon", (p.17); "chouïa", (p.128) ou "mouflette", (p.11) - o que é a vitória de Queneau contra a Academia de Letras. Podemos ilustrar notadamente essa vitória com o fato de que o dicionário *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*[45] cita 269 palavras/expressões de Queneau extraídas do romance *Zazie*!

[45] http://atilf.atilf.fr/tlf.htm

Além dessas figuras de estilo, Queneau inventa calembures e trocadilhos, jogos com o significado ou a sonoridade das palavras (“Vott tutu... c’est le même tabac... Le même passage à tabac", p.178; "Un rien l’amène, un rien l’anime, un rien la mine, un rien l’emmène", p.122; "la ristourne de l’autre restau", p.127 ou "muscadine et grenadet" [muscadet ou grenadine], p.195). Esses trocadilhos trazem um efeito cômico onipresente no romance, podendo ser definidos com a marca de fábrica do seu autor, efeito que analisaremos num subitem próximo sobre o humor. Esses jogos de palavras/sonoridades são acompanhados por jogos sobre o gênero (“Votre métier ou votre profession derrière lequel ou laquelle vous cachez”, p.64 ou “Un Écossaise”, p.155 [une Écossaise]), alterações de provérbios ou expressões (“J’ai ma lessive sur le feu”, p.41 [le lait sur le feu]; “Il m’egzagère mon infériorité de complexe”, p.43 [complexe d’infériorité] ou “On t’a jamais vu dans le canton”, p.180 [dans le coin]) e ilogismos ou absurdos (“le poids de la lumière", p.98 ou "Moche comme vous êtes, vous n’aurez pas de mal à vous redécrocher un coquin", p.184).

Finalmente, Queneau usa e abusa de várias outras figuras de estilo de forma mais clássica e talvez menos ousada, ou menos surpreendentes e contestadoras na medida em que elas são autorizadas e até encorajadas na escrita de obras literárias (clássicas), por fazerem parte dos critérios de avaliação de certo tipo de literatura. O autor usa oxímoros (“crier doucement”, p.31; “ensemble séparément”, p.133 ou “quelques chars nocturnes particulièrement matineux", p.188), antanáclases ("Zazie s’approcha de la bouche, la sienne sèche d’émotion", p.45), redundâncias ("Zazie, dans son dedans", p.51; "un vrai demi de vraie bière", p.52; "un air de plus en plus vachement méphistophélique", p.69-70 ou "ensemble d’un même mouvement", p.150), hipérboles ("une férocité mérovingienne", p.52), reduções ("libre comme l’r", p.114), personificações ("demanda le téléphone", p.152), reíficações ("il a quand même du chagrin, ce vieux débris", p.185 ou "sa pâtée", p.186), metonímias ("des troupeaux de loufiats", p.188) e aliterações ("il leur fait sonner le cassis l’un contre l’autre de telle force et de belle façon que les deux farauds s’effondrent fondus", p.187). Essas figuras tendem a brincar mais com o sentido do que com a forma. O autor não brinca tanto com a palavra, modificando-a, torcendo-a, mas se diverte com o significante e com o efeito que essa brincadeira tem sobre a significação da frase, a escala

menor, ou o sentido do texto em geral. Em *Zazie*, vemos as distorções feitas dentro das próprias palavras, mas, também, a escala maior, sobre as frases, o texto - distorções provocadas pela associação de elementos surpreendentes, aparentemente incompatíveis por serem de contextos ou registros diferentes ou por serem francamente opostos. O resultado é um efeito cômico devido a certo absurdo das associações.

Podemos constatar a importância da forma no romance de Queneau: ela constitui senão a maior, pelo menos, uma grande parte do interesse de *Zazie*. Por isso, a tradução desse tipo de texto (com visada estética) exige, da parte do tradutor, um princípio de criação. Ele deve levar em conta a isomorfia, a interação inevitável entre a forma e o conteúdo. Não bastará, no caso de *Zazie*, traduzir apenas o conteúdo, mas a tradução precisará ser uma retranscriação (retranscrição e recriação).

> *Ah ! A gramática não é meu forte. Já passei por cada uma por causa disso*[46]. (Queneau, *Zazie dans le métro*, 1959, p.171)

1.2.3.2 A criação de um não-sistema

Como vimos através de vários exemplos citados acima, apesar de nossa tentativa de classificar em categorias as figuras e os processos utilizados por Queneau, muitas coisas escapam a qualquer tipo de esquema, de molde, de quadro. Na escrita de Queneau e no neo-francês, não é possível encontrar nenhum tipo de coerência, no sentido de que, apesar das numerosas repetições, não há nada que apareça sempre da mesma forma e possa ser sistematizado. Vamos ver, a seguir, vários exemplos de impossibilidade de classificação: todas as palavras e expressões fazem parte de várias categorias, elas deslizam de uma para outra e podem, ao mesmo tempo, esconder outras. Nada é (apenas) o que parece.

Quando Queneau faz uma repetição, muitas vezes, ela aparece sob formas diferentes como por exemplo: “tant l’esprit militaire est grand chez les filles de France” e "tant l’esprit d’imitation peut faire faire des choses aux moins douées", (p.188-189). Assim,

[46] Tradução de Cubric: “*Ah ! la grammaire c'est pas mon fort. Et c'est ça qui m'en a joué des tours."* (p.137)

são repetições sem realmente o serem. As coagulações fonéticas também escapam à coerência : “nondguieu”, (p.37) e “nomdehieus”, (p.83). Neste caso, as palavras são até diferentes, apesar de as duas se referirem à mesma expressão (nom de Dieu). Assim procedendo, Queneau mostra que existem várias possibilidades, várias formas de perceber as palavras/expressões e várias formas de expressá-las. São, ao mesmo tempo, repetições, coagulações fonéticas e transcrições oralizadas. Queneau utiliza anagramas como: “cacocalo”, (p.47) e “cocacola”, (p.138), referindo-se à mesma bebida – como podemos notar na palavra “cacocalo”, que seria a bebida ‘original’ do autor, porque ele se refere a ela no livro todo; “cocacola”, seu anagrama, aparece uma só vez, enquanto devia ser o contrário, já que a marca Cocacola existe. Encontrar um “cocacola” no meio de todos esses “cacocalo(s)” nos faz dizer que essa ocorrência não aparece por acaso, mas que ela representa um 'cutucão' da parte do oulipiano, como se ele quisesse nos dizer que não podemos nos apoiar sobre a língua, pois ela mexe, muda, se move, desliza.

Não há conforto nas palavras, pois assim que nós as aceitamos, as integramos, elas escapam e se transformam. Queneau, assim, nos mostra a violência da linguagem mas, também, a arbitrariedade do signo: por que “cocacola” e não “cacocalo”? Será que essas duas palavras designam a mesma coisa, ou duas coisas diferentes? Qual das duas é o anagrama de qual, afinal? O autor quer nos mostrar o vazio, o *gap* que há entre significado e significante.

Nas transcrições oralizadas também aparece essa falta de coesão: “quèque chose”, (p.43) e “kèkchose", (p.108). Neste exemplo, ambas as transcrições são baseadas numa mesma dupla de palavras (quelque chose) que sofre uma elisão, por causa da variação da oralidade. Há repetição da elisão, mas não das transcrições. Podemos deduzir que não haveria lógica nas criações de Queneau. O que mostra esse exemplo a respeito da língua francesa é que o modo de escrever é muito diferente do modo de falar, ou seja, da pronúncia. Apesar de ter transcrito essas palavras de formas diferentes, elas não deixam de serem pronunciadas exatamente da mesma maneira. Portanto, se Queneau escolheu escrevê-las cada uma de forma diferente, foi mais para provocar o leitor a respeito da língua francesa e causar, assim, estranhamento. O mesmo ocorre com a repetição de "sacrée

connarde" e "sacrée conarde", (p.67), que, no último caso, não é apenas repetição, mas também transcrição oralizada, como “espliquer”, (p.12) e “esspliquer”, (p.14).

Enfim, o oulipiano usa também várias vezes a palavra-valise “guidenappeurs”, (p.108) que pode aparecer também como “quidnappeurs”, (p.115), numa aparente repetição incoerente. A palavra padrão, 'kidnappeur(s)', caberia nos dois casos. Queneau escolheu criar duas palavras-valise diferentes, pois quis acrescentar uma diferenciação: “guidenappeurs” se refere a pessoas que sequestraram o guia (guide) – 'guide', termo que inicia a palavra composta para definir o tipo de pessoa que foi sequestrada. Enquanto “quidnappeurs” pode referir-se à palavra padrão, numa transcrição oralizada, por exemplo, mas também à palavra latina quid' – caso no qual a palavra 'quid' serviria também de prefixo para (não) definir a pessoa sequestrada e esse exemplo se tornaria também uma palavra-valise. Portanto, Queneau, além de semear numerosas incoerências no seu romance, também joga armadilhas, algumas palavras que não são o que parecem ou que são camaleônicas nos sentido de que se encaixam em várias categorias.

Assim, podemos observar que, com o neo-francês, Queneau não cria um sistema paralelo à língua francesa acadêmica, mas que ele cria uma espécie de não-sistema, justamente contestador por não ter coerência. O oulipiano, numa crítica ao estabelecimento da língua, à sua desejada, forçada e violenta fixidez e categorização pelos acadêmicos, estabelece um neo-francês desafiador desses limites no sentido de que ele não oferece nenhuma segurança no que diz respeito à coerência interna de um sistema. O neo-francês é livre, solto, criativo, poético e, com isso, seu criador mostra que não devemos tentar dominar a língua nem fechá-la numa cerca, cujos critérios são aleatórios, não representam nenhuma ideia de pureza ou de verdade, nem o uso que a população faz dela. O fato de criar um não-sistema é o melhor ato de rebeldia e de violência possível contra a imposição à força, igualmente violento, de um conjunto de regras contestável, castrador e repressivo.

1.2.4 O humor de Queneau

> O humor é uma tentativa de decapar os grandes sentimentos de sua babaquice[47]. (QUENEAU, 1950)

Como vimos examinando os exemplos acima, por mais que Queneau queira violentar a língua francesa, ele o faz sob o signo do humor que é, por vezes, irreverente, iconoclasta. A escrita, a criação poética, a luta/defesa para com a língua, tudo se inscreve no humor. É através dele que tudo se passa, em Queneau. Juntando o útil ao agradável, ele mostra como o humor é, sem dúvida, a melhor forma de sensibilizar o leitor à sua causa, pois o leva a rir das convenções que o prendem à língua francesa (escrita) e, assim, a distanciar-se delas.

Além das criações e do uso peculiar que faz da língua, que analisamos acima, o oulipiano usa e abusa notadamente de ironia, brinca com referências históricas, sociais e culturais e expõe, de maneira cômica, as dúvidas existenciais e linguísticas inesperadas de seus personagens.

1.2.4.1 Ironia

Queneau escreve *Zazie dans le métro* baseado numa lógica, por vezes, absurda. A ironia mais gritante do romance está no próprio título: Zazie não conhecerá o metrô, não por não usá-lo, mas porque o pegará sem estar consciente, dormindo, nos braços de seu tio. Ao longo do texto, o oulipiano semeia expressões irônicas ("de superbes gratte-ciel de quatre ou cinq étages", p.45), faz exageros caricaturais e cínicos ("c'est marant les cordonniers, répond Gabriel, ils arrêtent jamais de travailler, on dirait qu'ils aiment ça, et pour montrer qu'ils arrêtent jamais ils se mettent dans une vitrine pour qu'on les admire", p.43) e usa inúmeras antifrases ("t'es bien gentille de t'occuper de mes affaires", p.30). Essas figuras dão um efeito cômico contínuo, de humor negro, ao romance[48].

---

[47] Tradução minha: "L'humour est une tentative pour décaper les grands sentiments de leur connerie."

[48] *Zazie dans le métro* ganhou o Prêmio Xavier Forneret de humor negro quando estreou, em 1959.

Além de fazer rir o leitor e de convidá-lo a entrar no mundo linguístico de Queneau, a ironia tem também o poder de instalar uma certa cumplicidade entre o autor e seu leitor. Usando processos irônicos, o autor faz a aposta de que seu leitor ultrapassará as aparências enganosas da linguagem e o entenderá. A ironia é um desafio por si só: ela leva o leitor a percorrer o caminho intelectual do autor e o deixa na posição privilegiada de cúmplice, como se o autor escrevesse apenas para que o leitor em questão entenda.

No caso específico de Queneau, não é nada diferente. Quando escreve "- Alors, petite (...) comme ça on va se coucher ? – Qui ça « on » ? demanda-t-elle", (p.23), o autor espera que seu leitor entenda o tom irônico de Zazie que, justamente, faz de conta que não entendeu a pergunta do tio e aproveita-se da situação para insinuar que ele poderia ter feito um pergunta com vários sentidos – sentidos politicamente incorretos neste caso. O fato de Zazie, criança, ter pensado numa possibilidade de linguagem com conotação sexual é bem irônico já que nem o adulto pensou nisso. Aqui, o adulto é o ingênuo e a criança a 'perversa', manipuladora. Podemos ver que a ironia constitui uma ponte entre autor e leitor e faz com que este último se sinta cúmplice do primeiro, entendendo seu humor sem explicação direta de sua parte.

O oulipiano, além de mostrar que as aparências gerais são enganosas, aproveita da ironia para mostrar que a língua francesa em si não é o que deveria ser. Os efeitos provocados pela ironia no romance mostram, numa escala maior, a ironia da língua francesa: ela não é o que deveria ser (do povo, da maioria), nem deveria ser o que é (uma vaidade, segundo Queneau, 'domínio' dos intelectuais e sujeita a uma regulação rígida da parte dos acadêmicos). O neo-francês de Queneau é uma ironia à e da língua francesa e seu criador espera, através dela, denunciar, mostrar ao leitor o absurdo de sua (não)transformação e de sua não aceitação tal como é, por parte dos acadêmicos.

1.2.4.2 Referências e alusões[49]

Mais um traço humorístico da escrita de Queneau é a aparição de referências culturais, literárias e sócio-históricas ao longo do romance. Mas essas ocorrências são

[49] Baseamo-nos nas notas de Bigot (1996).

disfarçadas, fantasiadas, pois Queneau as esconde no texto, alterando-as, mascarando-as com outras palavras ou num contexto onde tal referência não se espera. O leitor, quando identifica uma dessas referências, só pode rir. Muitas vezes, o leitor contemporâneo não consegue identificar essas referências todas, pois o contexto sócio-histórico e as referências da época eram bem diferentes.

Por exemplo, quando Bertin Poirée refere-se a Marceline, chamando-a de "la divine" (p.164), o leitor que não é contemporâneo do autor terá dificuldade em reconhecer a alusão à famosa cantora Juliette Gréco, que era denominada La Divine, na época, amiga de Queneau, que cantou vários dos seus poemas, como *Si tu t'imagines*, ao qual o oulipiano se refere outras vezes no romance: quando Gabriel dirige-se à mulher da estação ("tu te trompes, ptite mère, tu te trompes", p.10 = "ce que tu te goures/fillette fillette/ce que tu te goures" no poema) ou a Zazie ("Non mais, fillette, dit Gabriel, qu'est-ce que tu t'imagines ?", p.18 = "Si tu t'imagines/si tu t'imagines/fillette fillette" no poema). Queneau cria, também, a expressão "un effort berlitzscoulien" (p.100), referindo-se à escola de línguas Berlitz. Ainda na boca de Poirée, "Je suis flicard, voyez mes ailes" (p.180), faz uma dupla referência, às fábulas de La Fontaine (*O morcego e as doninhas*: "Je suis oiseau; voyez mes ailes") e a Ícaro (lembra as asas [ailes] de Ícaro [Icare]), num trocadilho. Enfim, Poirée, personagem no mínimo enigmático que troca de identidade e de nome diversas vezes ao longo do romance, confessa, no final, sua verdadeira e absurda identidade: "Je suis je (...) Prince de ce monde" (p.194). Queneau refere-se à Bíblia, quando Deus disse a Moisés "Je suis qui je suis" e quando Jesus designa o diabo de "Prince de ce monde". Assim, podemos atestar que as referências que Queneau esconde no romance não são escolhidas por acaso, mas que o autor tentou passar um pouco de seus interesses, um pouco de si mesmo através do humor. Assim, o leitor que consegue identificar essas ocorrências consegue, ao mesmo tempo, conhecer um pouco melhor o homem que as escreveu.

Isso acontece principalmente através das referências literárias que faz. Queneau parodia frases ("Avant l'heure où les gardiens de musée vont boire" p.102, de Hugo, no poema *Booz endormi* "c'était l'heure tranquille où les lions vont boire"), títulos ("Préposé aux voies du silence" p.97, de Malraux, o livro *Les voix du silence*) e até a escrita de

diversos autores ("Cependant que des garçons vêtus d'un pagne commençaient à servir, accompagnée de demis de bière enrhumés" p.136, de Apollinaire, no poema *La chanson du mal-aimé:* "les cafés gonflés de fumées/crient tout l'amour de leurs tziganes/de tous leurs siphons enrhumés/de leurs garçons vêtus d'un pagne", ou "L'être ou le néant, voilà le problème" p.94, paródia de Shakespeare) entre muitos outros.

Finalmente, o oulipiano se refere muitas vezes, de maneira mais concreta, ao próprio contexto histórico da época: "une boîte de Valdas, une habitude de l'occupation" (p.80). Queneau se refere a uma caixa de balas contra a dor de garganta, cuja marca é Valda, mas a associação à ocupação alemã da Segunda Guerra Mundial nos faz pensar nas caixas de balas Vichy; Vichy que era a cidade escolhida como capital da França ocupada. De maneira mais geral, Queneau também faz referências históricas a outras épocas: "Aux cris de Montjoie Sainte-Chappelle" (p.107) lembra o grito de guerra dos cavaleiros franceses: "Monjoie Saint Denis".

Zazie dans le métro é um verdadeiro puzzle, um quebra-cabeça, no qual o leitor pode encontrar várias peças dentro da argamassa do romance e juntá-las de vários modos para ver a imagem que quiser. É como se houvesse vários romances, em várias camadas paralelas que contassem diferentes coisas sobre o contexto sócio-cultural da época, sobre o autor e sobre a língua francesa. Essas referências todas são, ao mesmo tempo, homenagens (a autores, por exemplos), violações, pois elas torcem e são torcidas. Queneau desvia as palavras, frases, citações e textos para lhes dar outro(s) sentido(s), outro(s) aspecto(s) e para mostrar ao leitor que as possibilidades são infinitas. Ilustra o fato de que não há nada novo, que as palavras são sempre dos outros, mas que podemos usá-las para criar algo: "[o] novo não está naquilo que é dito, mas no acontecimento do seu retorno" (FOUCAULT, 1971, p.28, traduzido por Cordeiro). Queneau vai aos limites das possibilidades de criação.

1.2.4.3 Outras questões

Queneau, no romance, escreve, na boca de seus personagens, frases e perguntas sobre dúvidas existenciais em defasagem com a condição de pessoas do povo, humildes, de pequenos trabalhadores explorados. Por exemplo, Gabriel, interrogando-se sobre o conceito de verdade, diz: "La vérité ! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si

quelqu'un au monde savait cexé." (p.17). É justamente essa defasagem que constitui o efeito cômico e o fato de que Queneau se aproveita de qualquer tipo de situação para inserir, de maneira inesperada, essas questões filosóficas espalhadas por todo o romance. É também uma forma de querer mostrar que todas as pessoas, por mais humildes que sejam, também podem refletir sobre assuntos que o senso comum tende a associar a intelectuais. Um outro aspecto cômico é a forma de fazer essas perguntas: Gabriel questiona um grande tema com suas palavras, coloquiais, usando uma estrutura agramatical e popular. Podemos ver que (a falta de) o 'domínio' da língua (correta) não influi sobre essas questões nem sobre a capacidade de pensar e de questionar.

Através do neo-francês, os personagens também se interrogam sobre a língua francesa. O policial acha que "[l]es mots n'ont plus le même sens qu'autrefois" (p.109), Pédro-Surplus/Bertin Poirée se interroga sobre a conjugação francesa : "C'est français ça: je me vêts ?" (p.167). Ele chama Marceline de intelectual quando descobre que ela tem um dicionário em casa, dicionário no qual procura e tem dificuldades para encontrar o que quer: "Ah ! enfin des mots que tout le monde connaît" (p.168), diz ele, quando, finalmente, consegue. Podemos ver que as questões linguísticas de Queneau aparecem não só na língua escrita do romance e no neo-francês, mas também na própria boca dos personagens. Esse efeito de *mise en abyme* é cômico, pois traz uma outra dimensão ao problema, como se Queneau traduzisse as reclamações dos franceses no seu romance. Na boca desses personagens, essas questão parecem engraçadas, inadequadas.

1.3 CONCLUSÃO

Finalmente, os exemplos trazidos até aqui apontam para diversas maneiras de lutar contra a gramática e violentar a língua da Academia Francesa. Queneau usa neologismos, redundâncias, acrónimos, onomatopéias, perífrases, oxímoros, estrangeirismos, faz erros voluntários de conjugação, gramática, utiliza gírias, etc. O objetivo desse tipo de escrita é fazer com que o leitor se distancie da língua 'correta' para questioná-la, questionar suas convenções, suas regras e perceber que, finalmente, a língua 'correta', escrita, oficial, não representa a língua cotidiana, pelo contrário.

O francês da Academia de Letras congela a língua e a deixa quadrada, de modo a tornar mais difícil sua transformação e sua aceitação fora dos padrões acadêmicos. Este posicionamento radical faz com que se crie uma mentalidade elitista, conservadora e purista para com a língua (e, portanto, a cultura) francesa cujas consequências não se limitam ao território francês, mas se refletem no mundo todo.

Não há resistência sem ameaça ou sem violência. E não há ameaça sem resistência e violência. Para concluir este capítulo, podemos pensar num outro tipo de resistência e de violência que seria a (re)tradução. O ato tradutório é em si uma resistência e uma violência ao original, à imposição da língua do outro, à hegemonia da língua do outro. É um ato de autoafirmação, de narcisismo, de contra-poder, assim como é a re-tradução. No caso de Queneau (1959) e de seu neo-francês, qual o resultado na tradução para outra língua? E na re-tradução ? Quais seriam as armas dos tradutores? E armas contra o quê (da tradução em geral e no caso específico de *Zazie no metrô*)? Seria um simples resgatar da escrita de Queneau? Seria um neo-português ? Seria o próprio ato de (re)tradução ? Será que a tradução desta obra específica tem um objetivo de resistência também? E a re-tradução ? Será que a resistência, via re-tradução, pode se comparar à da tradução ? O neo-francês seria língua de quem ? E o neo-português ? Tentaremos responder a essas perguntas nos capítulos a seguir.

> *Um imperador mudou os costumes dos chineses modificando a língua, eis algo que me parece bem possível. Há uma força da linguagem, mas é preciso saber onde aplicá-la*[50]*...* (Queneau, 1960)

[50] Tradução minha: “Un empereur changea les moeurs des Chinois en modifiant la langue, voilà qui me paraît fort possible. Il y a une force du langage, mais il faut savoir où l'appliquer..."

CAPÍTULO 2: A TRADUÇÃO

Neste capítulo teórico, tratamos do ato tradutório propriamente dito, da teoria da tradução e do tradutor. Observamos o quanto a tradução é ato de violência, por que, e contra que, para, finalmente, relacionar este tema à obra de Queneau: *Zazie dans le métro*, assim como ao próprio autor e à sua teoria.

2.1 TRADUÇÃO COMO VIOLÊNCIA

Este item examina o que é traduzir, estuda as correntes e tendências principais que existem nesta atividade e as questões do poder e da violência da tradução.

2.1.1 O que é traduzir ?

Gostaríamos de iniciar as nossas reflexões em torno da tradução apoiando-nos em um dos mais importantes teóricos deste tema: Jackobson. Em seu texto *Linguística e Comunicação* (1975), Jackobson denomina três tipos de tradução: *a tradução intralingual*, consistindo em utilizar um signo sinônimo, por exemplo, para reformular outro, no seio de uma mesma língua; *a tradução interlingual*, que consiste em interpretar signos verbais passando por outra língua (as mensagens são substituídas não por unidades separadas, mas por mensagens inteiras da outra língua), e *a tradução intersemiótica*, que trata de interpretar signos verbais através de sistemas de signos não-verbais. Em todos esses casos, "o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte" (JACKOBSON, 1975, p.65). A tradução nasce, portanto, da necessidade de interpretar mensagens 'equivalentes' em códigos diferentes, pois "Nenhum espécimen linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema" (JACKOBSON, 1975, p.66).

Após essa ideia geral do conceito de tradução, vamos ver quais são suas representações. Num estudo que trata do discurso sobre tradução (interlingual), Coracini (2007) mostra que a visão de grande parte dos profissionais e estudiosos da tradução tem a ver com a fidelidade e com o prazer. Ser tradutor seria ser um grande conhecedor, estar entre línguas, mas, ao mesmo tempo, ser visto como um 'escravo' submisso e inferior em

relação ao autor e ao original. Bastaria alguém ser bilíngue para ser tradutor. A visão linguística (e ideal) da tradução considera-a como mera transposição de uma língua para outra e o tradutor como ponte, 'neutro e à disposição do outro'. Segundo Steiner (2005), a tradução tem como objetivo importar e domar o conteúdo de um texto-fonte, reproduzindo, da melhor maneira possível, sua forma de expressão original. O tradutor traz o significado estrangeiro e o integra à sua nova matriz cultural e linguística. A tradução seria, segundo Coracini (2007), interpretação de um texto que não resulta em algo novo ou diferente, pois baseia-se num texto-fonte, mas também não resulta no mesmo, porque traduzir é interpretar e, neste gesto, traços do tradutor 'vazam' necessariamente.

Antes de mais nada, devemos lembrar o mito da origem das línguas para entender o ato tradutório, sua necessidade e sua violência: Babel. Confrontado à repentina multiplicidade das línguas, o homem passou a precisar da tradução para poder se comunicar e entender os outros. A tradução nasce, portanto, de um ato de violência de Deus, que divide a população da Terra através de uma diversidade de línguas, nascidas do parto da língua pura e original, que morre. Assim, traduzindo uma língua para outra, o tradutor desafia Deus, tentando ‘consertar’, limitar e até apagar os prejuízos de seu castigo divino. Ao mesmo tempo em que Deus cria a necessidade da tradução, ele a proíbe, pois ela vai contra seu castigo. O mito da torre de Babel e da multiplicação das línguas deu origem a um receio, a um medo do estrangeirismo das línguas. O começo da tradução foi violento: um não queria que sua língua fosse traduzida para outra, outro não queria traduzir tal língua para a sua. Traduzir era considerado como um ato guerreiro: entregar-se ao estrangeiro, ou prendê-lo; liberar ao estrangeiro (que recebe a tradução) o verdadeiro falar de um povo (original) (DERRIDA, 2002).

Segundo Rajagopalan (2000), Arrojo (1993), Foucault (1971), Eco (1997), Steiner (2005), Benjamin (2008) e Derrida (2002) entre outros, o ato tradutório é uma violência. Passar de uma língua para outra é violento. Há, no meio deste processo, interpretação da parte do tradutor/leitor, que também é violenta, pois implica que o tradutor/leitor ouça apenas uma ou algumas das vozes do texto dito original, deixando de lado outras, seja por opção, seja por não ter conseguido identificá-las, mas ressaltando possivelmente ainda outras, nas quais talvez o autor sequer tenha pensado, e sobre as quais

não tem qualquer controle. A tradução é violência porque a interpretação é violência e traduzir é interpretar. Porém, na visão de Foucault (1971), nenhum discurso e, portanto, nenhum texto, é imóvel. E é dessa mobilidade que provêm essas vozes; e é assim que um discurso se torna independente de seu criador e uma tradução, do seu original. "Pelo que se perde e pode ser ganho na travessia da barreira lingüística, pela releitura na transposição de um texto de um contexto para outro, a tradução necessariamente subverte o original" (LEVINE, 1983, *apud* ARROJO, 1993, p.84).

"Mais do que uma técnica de simples 'transferência linguística', a tradução passa a ser reconhecida como 'um processo que gera novas formas textuais, cria novas formas de conhecimento e introduz novos paradigmas culturais'" (ARROJO, 1993, p.78, citando, em parte, Simon). Outro aspecto da violência da tradução é o fato de querer passar uma língua, com seus códigos, seus significantes e significados próprios, para outra, que tem outro modo de constituir o sujeito e o mundo. Não pode existir total adequação entre duas línguas diferentes, não se pode deslocar a língua sem prejuízos, sem violência. Traduzir é lidar com essa diferença e é aceitar que o que não estava aparentemente óbvio no 'original' apareça às vezes na tradução. Assim, lidando com essas diferenças, traduzir pode ser considerada uma traição, uma transgressão. E toda traição é violência. Traduzir é também confrontar duas línguas e dois textos, no mínimo: o resultado do processo só pode ser violento, pois não há 'confrontação' pacífica. Da mesma forma, a violência se mostra no fato de que o tradutor estabelece uma certa hierarquia entre sua língua e a que traduz, no seu ato tradutório. Segundo Berman (2002), apoiado em Pannwitz (1947), a violência vem da língua estrangeira e traduzir é submeter sua própria língua à impulsão violenta que vem da outra.

Toda tradução, enquanto impulso, parte de uma violência: a da recusa do bem estar da língua. O tradutor, enquanto traduz, tenta tamponar a falta, o 'gap', que percebe na relação entre sua língua e a língua para a qual traduz. Assim, sempre que há tradução, há a tentativa de lidar com a diferença que marca as línguas, diferença que o tradutor não tenta apagar, pois vive dela. No seu trabalho, ele vai ressaltar essa diferença (violência) que faz com que uma tradução não seja nunca a obra original. O tradutor vai mostrar a diferença (linguística, cultural) que habita o discurso do outro; portanto, toda tradução por definição é

violência feita ao original. Para isso, o tradutor pode recorrer a uma tradução que privilegia o texto original, levando o leitor até ele, forçando sua língua materna a integrar o estrangeiro e sua cultura, valorizando-o. Mesmo adotando uma técnica mais logocêntrica, sempre haverá aspectos do texto que o tradutor violentará, nem que seja por apropriar-se deles. O original é, por definição, estrangeiro e esse 'exotismo' sempre passará na tradução.

Berman (2002, *apud* ROSENZWEIG, 1984, p.15) dizendo que traduzir "é servir a dois senhores". O tradutor deveria ao mesmo tempo estar a serviço do autor, do texto original e de sua língua – respeitando-os e tentando respeitar as mensagens que transmitem retranscrevendo-as para o público que lerá a tradução em sua língua dita materna e para quem deve ser perfeitamente claro e límpido, como se a tradução fosse o original. Essa é a (utópica e impossível) tarefa do tradutor.

Segundo Arrojo (1993), (um d)o(s) grande(s) fracasso(s) da tradução é chegar tarde, depois do original. Há uma questão de história, de ordem cronológica. A tradução não tem como representar o original na sua ocorrência primeira e, portanto, é considerada uma desconstrução de uma certa percepção (ilusória) da história. "Ao reviver o passado através de um ato criador e não meramente recuperador, a tradução torna possível a sobrevivência que chamamos de história, além de realizá-la e construí-la." (ARROJO, 1993, p.78). Assim, devemos considerar e aceitar a tradução não como ato recuperador nem como ferramenta de restituição, mas como ato criador da história e da sobrevivência (do original). O texto-fonte, através do processo de tradução, passando pela diferença (da língua/cultura), pela *différance* (DERRIDA, 1982) (e pela retranscriação), pela violência (apropriação), torna-se original.

Essa problematização da diferença, do 'gap' entre original e tradução é muito importante para entender o processo tradutório e, particularmente, o conceito de intraduzível. Primeiro, temos que entender que, como teoriza Steiner (2005), toda diferença é mútua. À imagem do conceito de *différance* de Derrida, ele mostra que não pode se considerar a diferença como funcionando num só sentido, ela é necessariamente mútua, pois tem que ser encarada como uma presença que o tradutor altera e adia ao mesmo tempo e como a busca dele para reapropriar-se dessa presença. Assim, a diferença da tradução é fruto da personalidade e da experiência do tradutor com a língua do original. Nesse sentido,

a diferença permite definir as fronteiras entre as línguas e, portanto, definir sua própria língua (por comparação com outra). Confrontado a essa diferença, a essas fronteiras, o tradutor só pode admitir e revelar os limites de sua língua, de sua cultura e de sua sensibilidade e inteligência.

O fato de o tradutor procurar (re)apropriar-se do original adiado mostra a violência do ato tradutório: o tradutor precisa apoderar-se do chamado original para que a tradução ocorra de fato. Steiner (2005), decompondo o ato tradutório em um percurso hermenêutico de quatro etapas, mostra bem a violência deste processo: fazer surgir um significado e encaminhá-lo via um ato de anexação. Segundo Heidegger (1957, *apud* STEINER, 2005, p.278), depois do impulso de confiança, o tradutor entra numa etapa de compreensão do original, comparável ao estado da ingestão (que é incursão, invasão, agressão, dissecção para identificação e interpretação, seguida da etapa de extração, digestão. O tradutor invade o original, o decifra, o extrai e o restitui; ele arranca o significado ao mistério via ato violento (STEINER, 2005). O autor compara o ato tradutório com uma possessão carnal (e intelectual) violenta: possessão de forma e de conteúdo. Essa fase de incorporação passa pela importação de um significado e de uma forma, que resulta em um deslocamento do sistema original: todo ato de compreensão deve associar-se a uma outra entidade, pois se traduz em outra língua. Trata-se da diferença, pois, como explica Steiner (2005), nenhuma linguagem ou nenhum sistema simbólico apropria-se de elementos exteriores sem correr algum risco de transformação. O tradutor faz entrar sua língua no campo magnético de outra.

Cabe ressaltar que, além do movimento entre fronteiras linguísticas e espaciais, há também um deslocamento no tempo. Assim, já que o tradutor faz teoricamente o possível para que a presença estrangeira encontre um lugar natural em sua língua/cultura, o original deveria ser percebido como um elemento do passado mais do que como objeto importado (STEINER, 2005).

Não podemos esquecer tampouco do instinto de propriedade. É somente quando o tradutor atravessa de volta a fronteira das línguas/culturas que ele se sente 'dono' do texto-fonte. Steiner (2005) lembra que é muito fácil apropriar-se de algo através da compreensão e da metamorfose e, assim, expropriar o outro. Mas, o tradutor não é apenas movido pelo

instinto de propriedade do texto-fonte. O ato tradutório pode também esconder um desejo de autoria e de completude pois, segundo Coracini (2007), traduzir pode vir de uma vontade de completar o texto do autor: "Ler, interpretar, traduzir consiste sempre, nesta visão, em acrescentar, acrescentando-se, em juntar, (a)juntando(se)" (CORACINI, 2007, p.178). Assim, neste caso, a tradução pode ser percebida como compensação, ela (re)instauraria um equilíbrio, que teria sido destruído pelos atos de interpretação e anexação do tradutor, entre língua-fonte e língua-alvo. Nesta perspectiva, a tradução completaria, traria reciprocidade entre as línguas e entre ela e o original. Steiner (2005, p.364) cita Massignon: "para entender o outro, não é preciso anexá-lo a si, mas tornar-se seu hóspede[51]".

Assim, consideramos a tradução como sobrevida do original, como parte importante e constitutiva da obra e não como ferramenta de recuperação de sentido. Benjamin (2008) lembra que nenhum poema é feito para o leitor, nenhum quadro para o espectador e nenhuma sinfonia para a audiência. Podemos nos perguntar se a tradução é feita para o leitor, que não tem como compreender o original. Como a poesia, a tradução é uma forma que devemos apreender como tal voltando-nos para o original, pois é nele que se encontra a lei de sua traduzibilidade. A tradução não significa nada para o original em termos de vida, mas, sim, em termos de sobrevivência. Nesse sentido, ela é mais que mediação (entre autor e leitor), pois nasce da glória do original e o renova constantemente, alcançando, assim, um outro desdobramento para ele.

Ainda segundo Benjamin (2008), a tradução é sobrevivência por ser metamorfose e renovação do original. À imagem das mudanças da palavra no tempo, a tradução altera o original. A própria língua materna do autor pode mudar e tornar-se obsoleta. O tradutor não pode escapar do crescimento de sua língua materna nem da do autor. Assim, toda tradução necessariamente é renovação do original, por ser marca de outra época, mas é também destinada a perecer.

Por sua vez, considerando a tradução como forma própria, Benjamin (2008) conclui que a tarefa do tradutor se distingue da do autor, pois sua intenção nunca tem a ver

[51] Tradução minha de: "pour comprendre l'autre, il ne faut pas se l'annexer mais devenir son hôte".

diretamente com a língua enquanto tal: “A tradução não se acha, como a obra literária, por assim dizer, na floresta interna da língua; mantém-se fora desta, frente a ela e, sem a penetrar, faz com que nela ressoe o original; e isso apenas ali onde o eco em sua própria língua pode dar a ouvir a obra escrita em língua estrangeira” (BENJAMIN, 2008, p.59). Não podendo assemelhar a sua língua materna com a do autor estrangeiro, o tradutor deve desconstruir, recompor detalhadamente e transcrever o modo de significar do original. Assim, a tradução deve renunciar a comunicar algo.

2.1.2 Tradição logocêntrica versus alternativa

Como aponta Rajagopalan (2000), é possível delinear duas grandes linhas de tradução: a da tradição logocêntrica e a da tradição alternativa.

Para a primeira, o foco é abafar as diferenças, os estrangeirismos que são considerados como violentos, tornar a língua de chegada ‘nítida’, ‘limpa’, fluente à leitura do público alvo da tradução, não importando quais procedimentos usados. A tradução há de se confundir com o original. Assim, há de se respeitar o discurso original, o estilo do autor e o conteúdo. Desta forma, o tradutor que deseja desaparecer na sua tarefa, não pode se trair mostrando sua presença, através, por exemplo, de um elemento que não pareça natural ao leitor ou ao original. Essa tradição promove a abnegação irrestrita do tradutor (ou será que é a abnegação do tradutor que promove essa tradição?), apesar de este deixar, mesmo assim, suas marcas no apagamento da identidade do original. Aqui, a violência reside no fato de que há de se esconder toda estrangeiridade do original, tirando, assim, sua identidade e as marcas que o tornam diferente, as suas características fundamentais. O tradutor domestica o original e, assim, o distorce.

Segundo um estudo de Coracini (2007), os teóricos da tradução consideram geralmente que o tradutor ideal, mero instrumento, deve desaparecer no texto, para dar todo seu lugar ao autor. Ele deve ser "centrado, racional, capaz de controlar-se a si próprio e a suas palavras, de modo que estas nada carreguem dele" (CORACINI, 2007, p.171). Seria um supersujeito totalizante, "cuja racionalidade deve idealmente constituir sua subjetividade" (Ibid., p.171). Este tipo de classificação representa uma visão essencialista da tradução. Segundo Arrojo (1993), também, a tradição logocêntrica sacraliza o original

em detrimento do tradutor que se encontra marginalizado, recalcando, assim, a relação de mútua *différance* entre o original e sua tradução. No transporte 'intacto' de algo de uma língua para outra, "não cabe a atuação interferente do tradutor" (ARROJO, 1993, p.79). Tentando reproduzir a 'totalidade' da obra original, a tradução é condenada eternamente a falhar, pois não existe essa 'totalidade' imune à leitura e à mudança de contexto.

A tradição alternativa, que é geralmente a adotada hoje em dia, consiste, ao contrário, em deixar aparecer os estrangeirismos do original, a sua identidade e essência, para levar o leitor ao texto (e não levar o texto ao leitor, como sugere a tradução acima explicada), para fazer com que este se esforce em entender o outro, o estrangeiro, a obra 'bárbara', para lutar contra os preconceitos e resistir ao castigo divino do episódio de Babel. Afinal, se o leitor está interessado em ler uma obra estrangeira, deveria ser porque justamente esta tem algo diferente, algo a mais que não se encontra nas obras originais escritas na sua língua. A violência aqui se encontra no fato de que o tradutor força a sua língua a aceitar o estrangeiro e obriga a língua estrangeira a penetrar, entrar, se encaixar na língua da tradução. O tradutor deixa suas marcas acrescentando um estrangeirismo à tradução que não lhe é natural nem ao original. Assim, essa tradição entra diretamente em conflito com o princípio mesmo da tradução, tornando o texto enigmático para o leitor, que não o lerá como um discurso natural. Outra face da violência dessa tradição é que, de maneira geral, os estrangeirismos que o tradutor escolhe conservar na sua tradução correspondem a clichês estabelecidos na cultura que a receberá (RAJAGOPALAN, 2000). Assim, o tradutor restringe a interpretação da tradução à de produto cultural esperado (cheio de preconceitos e clichês).

De qualquer forma, nenhuma das duas tradições é isenta de violência, pois nas duas, o tradutor acaba deixando suas marcas e se apropriando da obra do autor. Segundo Coracini (2007), o tradutor se encontra numa zona de conflitos, pois traduz numa língua marcada por seus traços de cultura, que não é neutra. Ele está preso entre o desejo de ser fiel ao original, o desejo de autoria, o desejo de controle dos sentidos de leitura, o desejo de levar seu leitor até a obra original e o desejo de apagar as diferenças. Ele está entre reprodução e criação, entre invisibilidade e reconhecimento, entre a língua materna e a língua do outro, ou seja, querendo agradar a dois senhores.

O tradutor deveria assumir sua parte de autoria no seu ofício, assim como o próprio leitor quando aciona seu modo de interpretação do texto do outro. Como mostra Arrojo (1993), há sempre violência na atividade do tradutor em particular e na interpretação em geral. Precisamos desistir da ilusão de que existe um significado externo à *différance* de Derrida, pois a interpretação (seja ela leitura ou tradução) não é recuperação de alguma intenção do autor. Se o tradutor se apodera do original para sua sobrevivência, não há como condenar esse ato violento de usurpação. A tarefa do tradutor e a tradução em si devem ser desmistificadas para que possamos nos concentrar sobre outros aspectos mais construtivos tais como as relações entre poder e cultura, por exemplo. O tradutor precisa parar de fingir uma invisibilidade e uma fidelidade impossíveis para lutar, ao contrário, contra sua marginalização e o desprezo do qual é vítima. As consequências sobre seu trabalho só poderão ser positivas, "[a]final, quem se percebe visível pode reconhecer-se no que faz e reivindicar o reconhecimento daqueles que utilizam e avaliam seu trabalho." (ARROJO, 1993, p.86)

2.1.2.1 Comunicação, tradução, violência

Como já mencionamos, todo ato de comunicação passa pela tradução (ou interpretação) para poder ser entendido. Aliás, todo leitor é tradutor, e todo tradutor é leitor. Portanto, já que a violência é algo inerente à tradução, toda leitura é violência, pois exige essa tradução. A tradução e, assim, a violência, se revela como etapa obrigatória para acessar qualquer discurso. Poderíamos, então, considerar, no outro sentido, que todo ato de comunicação pede a violência (já que pede compreensão); assim, todo original pede a violência, através da tradução.

Segundo Rajagopalan (2000), a violência não é um mal a ser evitado, pois ela é inerente a todo ato de comunicação. É uma coisa natural, que devemos aceitar e contra a qual não podemos lutar. Ela vem da apropriação da mensagem, do original. O teórico sugere que "Longe de tentar eliminar a violência do ato tradutório, ao teórico de tradução caberia perguntar quais as condições que propiciaram a violência e quais as formas de resistência que as vítimas oferecem." (RAJAGOPALAN, 2000, p.124). A violência está na leitura (interpretação) de qualquer tipo de mensagem, e em toda (re)transcrição.

Dessa forma, podemos nos perguntar: que tipo de texto original traduz o tradutor? Que tipo de original traduzem Cubric e Werneck? Depende de sua leitura? Devemos levar em conta o fato de que o tradutor é um leitor como qualquer outro e não sabe da 'intenção do autor' nem de tudo o que ele 'quis dizer' exatamente. O tradutor-leitor, por definição, é distanciado do texto e de seu autor. Tem de se levar em consideração o fato de que, além de distanciado do texto, o tradutor-leitor deve recontextualizá-lo, ou seja, criar um novo sentido dentro de seu próprio contexto sócio-cultural. Isso é violência. Desta recontextualização, podemos imaginar que o tradutor, como intérprete, criaria um novo discurso, mas que, dentro dos limites da tradução, ele não daria a este um novo papel, senão o de dizer o que o original já diz. De toda forma, o discurso do tradutor, como o do autor, sempre será limitado pelos constrangimentos que impõe a sociedade através de procedimentos de controle do discurso: tabus, interditos, etc. Podemos concluir, apoiados em Foucault (1971), que a interpretação e, portanto, a tradução variam segundo o contexto de leitura, mas que elas nunca fugirão totalmente daquilo que é dito no texto original: "[o] novo não está naquilo que é dito, mas no acontecimento do seu retorno". Enfim, a tradução será sempre a interpretação de algumas das vozes do texto. Por mais fiel que ela deseje, ela sempre será interpretação, e portanto, reescritura. E violência. Assim, com cada tradução feita, veremos apenas uma das diferentes verdades que ele contém, ouviremos apenas algumas de suas várias vozes. O tradutor transmitirá apenas parte do significado original do texto, ao qual terá acesso. Mas a própria tradução gerará novas vozes, novos sentidos, novas interpretações e novas violências.

Lembramos que a linguagem não tem o mesmo papel no original – onde se agrega ao conteúdo - e na tradução – em que envolve o conteúdo (BENJAMIN, 2008). Na tradução, a linguagem pode permanecer inadequada e violenta em relação ao conteúdo e, assim, dificultar a interpretação. Efetivamente, a tradução transmite uma transformação da língua em relação à do original, mas uma transformação condenada, limitada no tempo, já que este não pode ser mais deslocado. Para o autor, um outro aspecto violento da tradução encontra-se na consequência do ato tradutório: a busca da língua pura, reflexo e mistura de todas as línguas, língua pré-babélica.

Segundo Didi-Huberman, citado por Leal (2006, p.9), de toda obra de arte emana um aspecto violento vindo de sua "beleza estranha e única", pois as imagens artísticas – a tradução faz parte delas – são constituídas de um poder "transformador e inquietante que age sobre o campo do conhecimento, produzindo efeitos de sentido" (LEAL, 2006, p.9) O autor associa a capacidade da imagem – e, portanto, da tradução – a reinventar o presente à sua participação à "sublime violência do verdadeiro", que define como potência da palavra poética, esboçando, assim, um elo entre arte e violência. Essa violência ligada à arte "autêntica" provém das imagens que cria, "imagens que rompem com as formas fixadas pela cultura, que põem em xeque o pensamento e forçam-no a uma inquietação incessante, à perpetuação dos enigmas" (LEAL, 2006, p.9). Essa arte violenta encontra-se, primeiro, na obra de Queneau, no original, *Zazie*, com sua provocação contra as convenções na linguagem e, ao mesmo tempo, no próprio ato tradutório, já que a tradução é uma forma em si, uma arte. Percebemos, uma *mise en abyme* da violência, que dará uma dupla dimensão à nossa análise.

2.1.2.2 Tradução... transgressão?

Nos seus estudos sobre o discurso a respeito da tradução, Coracini (2007) aponta para a visão desta atividade pelos teóricos. Nas características que eles atribuem à tradução, o tradutor precisa ter uma ótima proficiência linguística e temática, saber interpretar informações que possam guiar suas decisões, ter conhecimento e prática das técnicas de transferências adequadas, ser capaz de despertar no leitor o desejo de ler e a mesma admiração pela tradução do que a suscitada pelo original. Em seguida, Coracini (2007) apoia-se em Stolze para ilustrar os erros que, segundo ele, o tradutor deve evitar se quiser ser considerado competente: infringir a ortografia, a gramática e a sintaxe na língua-alvo, usar sentidos errôneos, omitir partes do texto, deixar passagens incompreensíveis e não saber adequar a expressão ao leitor. Segundo o teórico, esses erros formam critérios de avaliação da qualidade do trabalho do tradutor. Mas, a partir daqui, podemos perguntar: qual é o papel do tradutor? Ele traduz ou deve ser um especialista do texto-fonte? Essa visão, que ainda têm certos teóricos da área, é a visão tradicional da tradução, compartilhada também por muitos leigos e, talvez, pela maioria das pessoas. Esse ponto de

vista da tradução, cheio de preconceitos e clichês, impede a consideração de qualquer possibilidade de transgressão e de transcriação que está, muitas vezes, na base de todo processo de criação, na base de toda forma de arte.

A transgressão, segundo o dicionário *míni Houaiss*, significa "ir além de; atravessar; não seguir determinações de; infringir". Na arte, de que a tradução é parte, a transgressão é ir além das convenções, do que já existe, é romper com o mundo, não necessariamente num sentido de subversão, mas num sentido de criação de algo novo, inédito, diferente. É usar o presente para criar algo novo numa outra temporalidade, espécie de deformação do passado.

Para ilustrar seu estudo sobre *Tradução e trangressão em Artaud e Herberto Helder*, Leal (2006) apoia-se na noção de transgressão em Bataille. Para este autor, a transgressão é sempre considerada no aspecto formal, visando "[à] dissolução de estruturas cristalizadas" para "proporcionar a irrupção do novo"(LEAL, 2006, p.4). O caso da tradução se encaixa nessa perspectiva, pois ele evidencia uma violência transgressora em relação à forma do texto-fonte, que tem que reproduzir, mas necessariamente alterando-o, na passagem de uma língua para outra. A tradução é confrontação com a alteridade (de língua/cultura) e (re)nascimento da obra original. À imagem da poesia, a tradução rompe "com a hierarquia estabelecida pelo modelo representacional entre o original e a cópia, entre sujeito e objeto, no mesmo gesto em que acena para a possibilidade de renovação do presente e da constituição do próprio poeta" (LEAL, 2006, p.9) e tradutor.

A tradução é, sim, transgressão; transgressão necessária para a criação de uma obra de arte. A transgressão é inerente à tradução, que pede interpretação, confrontação e (re)criação, apesar do que difundem certos teóricos e leigos, que querem manter uma visão tradicionalista desta atividade. O tradutor precisa se libertar desta moldura para assumir plenamente seu papel, a importância e a dificuldade do que faz. Ele precisa disso para otimizar seu trabalho e para obter o reconhecimento de seu estatuto.

2.1.3 Questão de identidade/território, de poder da tradução e de duplicidade da violência

O neo-francês de Queneau quer criar um sentimento de nova nação e tem como proposta participar da confecção de uma nova identidade da língua francesa, porque haveria

necessidade de luta e resistência. Assim como há parto, origem, há violência. A questão de território e de identidade é uma só: a de resistência contra o opressor, afirmando-se. A tradução oferece a possibilidade de resistir, pois ela (re)cria e reinventa o original, aquele que vem do opressor. Ela oferece a possibilidade de resistir também no simples fato de existir. A tradução dá origem ao original, no sentido de que, sem ela, não seria preciso fazer essa diferenciação de palavra. A relação entre línguas original/traduzida, francesa/neo-francesa e traduzida/neo-francesa é a de colonizador/ colonizado.

De certa forma, a tradução também sofreu violência, na época em que começaram a interessar-se por ela: não havia especialistas e ela era discutida por teóricos de outras áreas, à maneira de um colonizador. Hoje em dia, ela continua sofrendo a violência dos preconceitos daqueles que a desprezam, considerando-a uma atividade de baixo nível, que qualquer um pode fazer. O tradutor sofre as consequências dessa violência, vendo seu trabalho desprezado e sua condição pouco considerada.

Arrojo (2008), expondo a teoria de Venuti, explica que o leitor quer ler o texto traduzido como se fosse o original e não como uma tradução. Assim, os critérios de tradução de texto traduzido acabam sendo avaliados segundo um ideal de fluência na leitura, um reflexo das intenções do autor e de uma essência do original. Essa invisibilidade desejada do tradutor justifica, entre outras coisas, a exploração de seu trabalho. O autor (criador que detém o controle) é, portanto, separado do tradutor (cuja função é apenas mecânica e coadjuvante), o original da derivação, a presença do simulacro. A tradução representa uma ameaça ao estabelecimento dessa diferença entre produção e reprodução, uma ameaça a essa hierarquia.

Finalmente, a tradução impõe violência, pois obriga o leitor, de certa forma, a fazer o esforço de tentar restituir aquilo que teria se 'perdido' ou melhor, alterado, no caminho (processo) da tradução, de uma língua a outra, de procurar o que faz com que a tradução não seja escrita original, o que faz que tenhamos uma impressão de decalagem, de tudo o que poderia trair o tradutor. Este, como se fosse à guerra, tem a obrigação de enfrentar tudo aquilo que é impossível: ele, muitas vezes, se vê ao pé do muro da intraduzibilidade, muro que ele tem que derrubar, que ultrapassar, pois tem que achar alguma solução e vencer.

Porém, a tradução também tem como objetivo ideal ser instrumento de universalidade, no nosso mundo globalizado, no sentido de consertar os prejuízos do castigo divino da multiplicidade das línguas: para os homens se entenderem e viverem em paz juntos, para que as fronteiras não sejam mais um impedimento à comunicação e à fraternidade. A tradução pode ser uma faca de dois gumes: ela pode servir para afirmar uma identidade contra um opressor, para estabelecer limites, respeito, resistência e, ao mesmo tempo, pode ser o oposto: instrumento de reunião, de entendimento, de mestiçagem. Mas nos dois sentidos, ela é violência incontestável, seja ela arma para lutar contra a opressão, seja ela meio de união, forçando, de certa forma, a fusão de dois (ou mais) componentes distintos.

Como veremos em seguida, na tradução de Queneau, ilustraremos esses dois tipos diferentes de violência: a da tradução da violência que faz o oulipiano contra a língua francesa – o neo-francês – e, enfim, a violência da tradução em língua portuguesa. Poderíamos considerar que o primeiro tipo de violência (o neo-francês) se associaria à luta contra um opressor (a Academia Francesa que impõe a hegemonia do francês escrito), à resistência, à criação de uma identidade, enquanto o segundo se inscreveria mais num desejo idealista de compartilhar com o público o amor do tradutor pelo original – mesmo que, para isso, tenha que recorrer à violência.

2.2 TRADUZIR QUENEAU: TRADUZIR A VIOLÊNCIA

Traduzir Queneau não é simplesmente traduzir um texto-fonte qualquer. Em *Zazie dans le métro*, o oulipiano violentou a língua francesa para fazer dela o que chamou de neo-francês. Como observamos neste item, o tradutor encontra-se confrontado a um novo exercício de tradução: traduzir a língua oral passada na escrita assim como as inovações linguísticas de Queneau (traduzir o neo-francês).

2.2.1 Passar da língua oral à escrita

Como já vimos, passar da língua oral à escrita é uma violência. Fixar uma mensagem num suporte (seja no papel, na televisão ou no computador) e, assim, alterar sua proposta, é uma violência. O fato de, por exemplo, os indígenas do Brasil terem que

recorrer ao sistema escrito, até de maneira artificial, pois não faz parte da cultura deles, por obrigação, pela necessidade de serem reconhecidos pela lei é uma violência. Mas, como restituir e conservar textos enraizados na cultura oral daqueles que seguiram uma trajetória cultural e literária inversa? Como conservar e transmitir as sabedorias dessas culturas cujo conhecimento só passa pela tradição oral? No mundo de hoje, essas culturas oralizadas estão em extinção: ou não se adaptaram e são marginalizadas, como os indígenas do Brasil, ou se adaptaram e deixaram sua própria cultura para adotar a de massa. A sociedade universal, o mundo globalizado vêm causando muito dano em particular a essas nações e a esses povos.

Por outro lado, passar a língua oral pela escrita foi, para Queneau, o meio de denunciar a hegemonia desta última e de lutar contra ela. Queneau utiliza aquilo contra o que luta para resistir, para apontar, da mesma forma que usa a literatura para lutar contra a Literatura. É usar a violência como arma contra a violência. Da mesma forma, a tradução violenta o original. O caso de *Zazie dans le métro* é um pouco particular, pois podemos nos perguntar se a intenção dos tradutores – se é que existe - foi mesmo a de restituir o objeto de luta de Queneau, passando para os leitores essa resistência à hegemonia da língua escrita. A tradução deveria potencializar o original. E, se for o caso, essa luta seria reconstituída na França ou no país da tradução? A tradução violenta a já existente violência do original, mas, para quê? Em que direção? Qualquer que seja a resposta, podemos afirmar que há violência no ato tradutório. Há violência em *Zazie no metrô*, mas não pode ser a mesma violência que consta no original. Portanto, a tradução aponta para dois tipos diferentes de violência: a do original, do neo-francês, da passagem do oral à escrita, e a sofrida através do ato tradutório.

No caso de *Zazie*, poderíamos ser tentados a pensar em tradução intralingual, pois o neo-francês de Queneau poderia ser considerado uma tradução do francês. Nesse caso, é de se pressupor que o tradutor trabalharia criando uma espécie de neo-português. De modo geral, em toda tradução, o tradutor criaria sempre um tipo de neo-português, mas no caso de *Zazie*, isso aparece, salta aos olhos e aos ouvidos. Esse neo-português que seria fiel, ou não, precisaria, para ser fiel a Queneau, assumir a violência deste na língua portuguesa. Mas já que o neo-francês de Queneau se encontra no entremeio, entre o francês da

Academia e o francês oral, coloquial (ou o neo-francês de Queneau), podemos observar que não tem como falar de tradução intralingual, pois esses dois tipos de francês já coexistem independentemente do oulipiano.

2.2.2 Traduzir inovações linguísticas

Sendo *Zazie* a oportunidade de criar inovações de linguagem, podemos nos perguntar como traduzir esse romance? Será que a tradução se torna um exercício de criação de inovações também? Como traduzi-las, já que fazem referência a algo que não se viu antes, e sobre o qual não há teoria estabelecida nem modelo?

Traduzir inovações na língua do outro obriga o tradutor, de certa forma, a inovar na sua própria língua. Essa é também a proposta de Queneau e do Oulipo através das *contraintes*[52]*:* as inovações linguísticas se tornam as *contraintes* do tradutor, que deveriam incentivá-lo à criação no seu trabalho. A tradução se torna um duplo exercício de escrita: traduzir, passar algo de uma língua para outra, tentando passar junto o estilo do autor, e (re)criar inovações literárias próprias a este. A tradução de *Zazie dans le métro* se torna uma verdadeira oficina de escrita nas regras da arte, conforme as que acontecem nos encontros do grupo. Traduzir se torna ato de criação e todo ato de criação é violento.

No romance de Queneau, o neo-francês pode ser considerado uma espécie de tradução do oral para a escrita, uma tentativa de (re)equilíbrio entre essas duas modalidades da língua, luta contra a hegemonia de uma sobre outra. Segundo Campos (1998), citando Derrida, a fala é parte integrante da grafia, pois antes da usualidade dessas duas formas, aparece uma primeira escritura, uma "arquiescritura", "movimento da diferença", "arqui-síntese irredutível". "Tanto o "indescritível" como o "não-dizível" têm, portanto, a ver com a imaginação de um *logos* que não possa ser *grafado*" (DERRIDA, 1967, *apud* CAMPOS, 1998, p.207). A linguagem vai muito além do que essa artificial competição entre oral/escrita: essa 'briga' ilustra um desejo de exprimir-se, de gritar, de criar, de ser ouvido/lido, de ir mais longe, de brincar com as palavras, as sonoridades, a grafia. Mostra a

[52] *Contraintes*: constrangimentos, restrições impostos na escrita destinados a guiar, incentivar o ato de criação. Deixamos o termo em francês pois sua aplicação na literatura se deve ao Oulipo.

importância da crítica ao *logos*, que justificaria a vontade de traduzir, de compartilhar, de comunicar, de transgredir, de mexer nas palavras e na língua.

Certos tradutores brasileiros se posicionam a respeito da tradução. No caso de Campos (1992), ele afirma a primazia da forma sobre o sentido, do tratamento da palavra, em particular na forma poética. Ele considera que, se o tradutor alterar a forma, necessariamente alterará também o sentido. É o princípio da isomorfia. Modificada a forma, a estética do texto também o será, pois "a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista" (CAMPOS, 1992, p.33). Assim, a estética da obra é indissociável de sua realização pois, afinal, "a linguagem literária não é outra coisa senão seu próprio instrumento" (CAMPOS, 1992, p.31). Vimos no capítulo anterior até que ponto isso aparece em *Zazie*.

Campos (1992) apoia-se em Bense para ilustrar sua teoria: cada língua tem sua própria informação estética e é a relação de isomorfia que liga a informação estética de uma língua a outra, à informação estética de outra língua, reunindo-as, afinal, num mesmo sistema. Assim, é mais aceitável a teoria da impossibilidade da tradução e incita a pensar numa tese mais propriamente dita de (re)criação de textos artísticos. Apoiado em Rónai e Pound, Campos (1992) conclui que a tradução é arte, que será sempre (re)criação, porém sempre estará numa relação de reciprocidade para com o original. Acrescenta também que, quanto mais desafiador for o texto-fonte, mais atraente será para o tradutor: "(...) se desmonta e se remonta a máquina da criação (...) se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso" (CAMPOS, 1992, p.43). Nesse tipo de tradução, no qual, como observamos no primeiro capítulo deste trabalho, se encaixa *Zazie dans le métro*, não se traduz somente o significado (parâmetro semântico) mas o signo.

Campos (1992) dá sua possível solução para o que ele qualificou de tradução criativa – seria (ou deveria ser) o caso das traduções de *Zazie* – que é recorrer a um trabalho de equipe que junte linguístas e poetas, evitando, assim, uma 'criação' bitolada por preconceitos acadêmicos. Isso, no caso de Queneau em particular, é extremamente importante, pois é parte ativa da luta do texto-fonte e de sua ideologia. O ideal de tradução, para Campos (1992), seria:

> Um produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material. (CAMPOS, 1992, p.47).

Veremos, no capítulo seguinte, se os trabalhos dos tradutores se aproximam ou não desse ideal.

Campos (1998) apoia-se também em Benjamin ([1923] 2008) para ilustrar sua teoria da isomorfia e da importância da forma. Segundo Benjamin (2008), é o próprio original que isenta a tradução do peso de transportar o "conteúdo inessencial", para que ela possa concentrar-se no seu verdadeiro interesse: a "fidelidade à re-produção da forma" (BENJAMIN, 1979, *apud* CAMPOS, 1998, p.179). Assim, definiria a "má tradução" como uma "transmissão inexata de um conteúdo inessencial" (BENJAMIN, 1979, *apud* CAMPOS, 1998, p.179). Para os dois teóricos, a forma seria mais importante que o conteúdo, porque, ao passar uma mensagem (estética) de uma língua para outra, o tradutor (re)passa pelo caminho todo do autor, penetra no processo poético e retranscria num "re-projeto isomórfico do poema originário" (CAMPOS, 1998, p.181). O tradutor que privilegia o conteúdo seria, portanto, um mau tradutor, pois é a forma que permite atingir uma verdadeira (re)transcriação. *Zazie dans le métro* contém um projeto estético, que é o neo-francês e que é a questão essencial do romance. Portanto, necessitaria de uma tradução poética, de uma transcriação.

O poeta-tradutor-transcriador precisa identificar os pontos estratégicos na língua do original e juntá-los para (re)organizá-los e (re)desenhar o projeto estético na sua própria língua, à maneira de um jogo em que se deve ligar a lápis os pontos numerados para descobrir e reconhecer, no fim, a forma de um desenho, que não aparecia antes. Finalmente, Campos (1998) conclui que toda tradução criativa, poética, é fatalmente usurpadora, e que a "tradução radical libera a forma semiótica oculta no original, no mesmo gesto em que se dessolidariza, aparentemente, de sua superfície comunicativa" (CAMPOS, 1998, p.208).

Para concluir sobre a tradução de inovações linguísticas, importa trazer o comentário de Derrida (1982), a seguir:

> A tradução pode tudo, menos marcar essa diferença lingüística inscrita na língua, essa diferença de sistema de línguas inscrita numa só língua; no limite, ela pode fazer passar tudo menos isso, menos o fato de que há, num sistema lingüístico, talvez várias línguas; direi mesmo, às vezes, que há sempre várias línguas, e que há impureza em cada língua[53].

Assim, *Zazie no metrô* não tem como fazer passar diretamente essa diferença linguística do original, essa luta de Queneau, sem o tradutor criar sua própria luta, mostrando as diferenças que existem na língua de chegada da tradução.

2.2.2.1 Recontextualização

Uma tradução, ou (re)transcriação, à imagem do próprio processo de leitura, não é uma mera recuperação do original. Apesar de lembrar o passado, é um texto novo, presente e que inscreve o original no futuro, assegurando sua sobrevivência e construindo, assim, sua história. É preciso, então, reconhecer que a tradução recria, gera (novas) formas textuais. Segundo Arrojo (1993), a tradução é uma atividade autoral. Não há como eliminar o aspecto usurpador da tradução, pois o tradutor não tem como deixar de se apropriar do original. O original perde certas coisas e ganha outras, no processo de leitura e de deslocamento de língua e contexto na tradução; portanto, subverte o original.

> Essa revisão pela qual passa o ofício do tradutor a partir da desestabilização da supremacia do logos (...) implica necessariamente a visibilidade do tradutor no texto traduzido como o "outro", o "outro" autor que empreende a travessia do texto em différance, promovendo seu renascimento nas fronteiras de uma língua e cultura estrangeiras sob o signo de uma paternidade, no mínimo, dupla. (ARROJO, 1993, p.85)

Prieur (2006a) e Leal (2006) apontam que, como a prática poética, a tradução precisa de uma certa 'maturação' das palavras, de um processo de renascimento do autor na pele do tradutor-poeta no seio de uma nova linguagem – nem completamente sua, nem completamente estrangeira. O tradutor, durante o ato tradutório, refaz sua linguagem ao mesmo tempo que recria a do autor. Nasce uma língua nova no contato do estrangeiro, do outro. Aliás, Queneau tentou criar essa mesma sensação de estranhamento com seu neo-

[53] Tradução no prelo de NIEMEYER e OTTONI, p.5.

francês e sua nova grafia do oral. Para fugir de uma ditadura de representação e de sentido (LEAL, 2006), ele procurou sua própria linguagem não exatamente entre duas línguas diferentes, mas entre dois sistemas diferentes no seio de uma mesma língua. A "poesia do grito e do golpe, (...) da ação e não da representação (...), liberação da escrita de um molde fixado pela sintaxe, pela lógica e pelo sentido" (LEAL, 2006, p.4) representa bem tanto a escrita transgressora de Artaud – objeto de trabalho de Leal - quanto a do oulipiano.

O resultado 'monstruoso' da violência deformadora da tradução é a sobrevivência do original, o que significa que esta depende de sua própria mutação. Ao mesmo tempo, a própria questão de temporalidade é deformadora: ela não é homogênica nem acontece numa sucessão cronológica. Ao traduzir uma obra, não voltamos ao passado, mas levamos o passado para o futuro, destruindo a linearidade da história, como diz Leal (2006), citando Benjamin. Não se pode voltar no tempo, mas a tradução é origem de uma nova temporalidade.

Em *Zazie dans le métro*, Queneau procura mudar a percepção da língua francesa, questionar sua lógica. Como Helder, o oulipiano procura alargar a língua através do choque não só das misturas ortográficas e de registro, das inovações de grafia ou dos erros voluntários de gramática, passando também por uma mescla de línguas (vivas e mortas). Leal (2006) apóia-se em Helder para mostrar que "o que está em questão na atividade de tradução (...) não é a busca de uma semelhança entre as línguas, e sim a possibilidade de deformação que ela pode representar para a língua do tradutor" (LEAL, 2006, p.7).

Existe essa visão de que traduzir é restituir aquilo que é dado no original. Ao mesmo tempo, o tradutor sente necessidade de devolver o que deveria ter dado na tradução e que não deu, uma espécie de 'inatingível' que ele não conseguiu fazer passar. Como diz Benjamin (2008), sempre haverá algo intocável na tradução, algo inatingível.

Apesar de não ter como finalidade a comunicação, a tradução assegura a sobrevida do original, que acaba vivendo para além de seu autor (DERRIDA, 1982), através de sua deformação. A tradução não é imagem nem restituição do original; ela é sua transformação.

Quanto aos diferentes aspectos da língua, Derrida (1982) interroga-se sobre a existência de um 'corpo' do francês, um núcleo em torno do qual giraríamos e que seria um centro de gravidade do qual estaríamos mais ou menos perto (falando francês mais ou menos bem). Este núcleo definiria o nosso uso da língua, a nossa posição em relação a ela. Seria uma forma de categorização. Essa parece ser a visão que têm os Acadêmicos franceses, tendendo a querer uniformizar o uso da língua e estabelecer limites entre o bom e o mau uso da língua, mas, com certeza, essa não é a visão de Queneau.

2.2.2.2 Queneau tradutor

É importante precisar que, além de autor, Queneau era também editor (na editora Gallimard) e tradutor do inglês para o francês. Ele traduziu *L'Ivrogne dans la brousse (The Palm wine drinkard*, 1952) de Amos Tutuola, em 1953, entre outras obras. Portanto, ele entendia dos problemas da tradução e daqueles relativos à 'neo-língua' em particular. Tutuola era escritor nigeriano que nunca acabou sua escolaridade e escrevia num inglês considerado ruim, cheio de erros e de africanismos, que foi, mais tarde, chamado de neo-inglês. O livro dele *(The Palm wine drinkard*, 1952) causou escândalo ao ser publicado, por ter sido escrito por um Iorubá, num inglês absolutamente não acadêmico, enquanto autores 'legítimos' tinham dificuldade para terem suas obras. Apesar das diferenças entre Tutuola e Queneau e dos contextos de escrita que os separa, o ato de criação literária provocativa numa língua oral passada à escrita os aproxima, da mesma maneira que aproxima Queneau de seus tradutores. Ao traduzir a obra de Tutuola, Queneau, com certeza, estava continuando sua luta, resistindo aos preconceitos sofridos pela língua oral e impostos pela Academia, assim como suas experiências de explorar a potencialidade infinita da linguagem[54].

[54] Seria interessante, em um outro trabalho, comparar o livro de Tutuola com a tradução de Queneau, para ter uma nova perspectiva de tradução das inovações linguísticas e da 'neo-língua'.

2.3 CONCLUSÃO

Finalmente, podemos dizer que Queneau escreveu seu livro deixando uma grande liberdade ao leitor: seu objetivo era quebrar as barreiras e ultrapassar os limites impostos pela sociedade. Como vimos, a criatividade e a flexibilidade de Queneau incitam e geram a criatividade do tradutor (ou, ao menos, deveria fazê-lo), despertando possibilidades novas que só a tradução (e as oficinas de escrita do Oulipo!) têm o poder de criar. Adaptando *Zazie dans le métro*, o tradutor, sem necessariamente ter consciência, segue os exercícios de escrita do Oulipo e entra no jogo de Queneau e dos oulipianos, e é mais do que provável que é exatamente o que Queneau queria.

Em *Zazie no metrô*, constatamos dois tipos de violência: a violência do neo-francês, inovação linguística do autor do original, e a violência após as intervenções dos tradutores. Ressaltamos que a violência é inerente à prática tradutória. Considerando que todo ato de comunicação apela para a violência, pois pede entendimento, que só é possível através da interpretação/tradução, e que todo original pede tradução no sentido de que é arte, podemos imaginar que todo texto pede a violência da tradução. A violência, de certa forma, seria pedida pelo original, mas todo o peso da culpa da violência recairia sobre o tradutor, que leva a responsabilidade do ato tradutório.

Da tradução de *Zazie*, não devemos esperar uma cópia 'fiel' do original, mas uma retranscriação que a respeitará no sentido de que o tradutor criará uma nova violência, própria à sua tradução. Ele a re(trans)criará com suas próprias inovações, na sua própria língua/cultura. É neste sentido que ele será 'fiel' ao original que acabará gerando. É o que problematizaremos nos capítulos subsequentes.

CAPÍTULO 3: AS TRADUÇÕES DE "*ZAZIE DANS LE MÉTRO*"

Neste capítulo, observaremos as duas traduções de *Zazie dans le métro*. Começaremos com a primeira, de Cubric, continuaremos com a segunda e última, de Werneck, para, finalmente, compará-las entre si, sempre tendo como parâmetro o original. Assim, poderemos responder às perguntas seguintes: que tipo de texto-fonte traduz o tradutor? Que tipo de original traduzem Cubric e Werneck?

Baseados no princípio de que não existe perda, mas diferença, na tradução, os resultados da análise realizada nos ajudarão a entender as circunstâncias e com que base trabalharam os tradutores de *Zazie*.

3.1 A TRADUÇÃO DE CUBRIC

A tradução de Monique H. Cubric foi feita em 1985 com fins acadêmicos (tese de Doutorado na UFRJ) e foi publicada pela Rocco. Encontra-se, hoje, esgotada e nada se sabe da tradutora.

3.1.1 Observação do corpus e resultados

Extraímos este *corpus* (anexo 2) do primeiro capítulo de *Zazie dans le métro*, assim como de sua tradução por Cubric. Ele é composto das principais expressões/ palavras alteradas, na primeira coluna, por Queneau e, na segunda, por Cubric. Apresentaremos os resultados da análise com base no primeiro capítulo do texto-fonte e do texto traduzido. Este *corpus* vai servir-nos para entender melhor a violência do ato tradutório e da primeira tradução de *Zazie* no Brasil em relação ao original e à língua portuguesa.

3.1.1.1 A partir do original

Páginas	Zazie dans le métro : original	Zazie no metrô: tradução de Cubric
p.9 – p.7	Doukipudonktan	Pômakifedô
p.10 – p.8	skeutadittaleur*	okidissiapoco

Consideramos primeiro as **coagulações fonéticas**, figura pela qual Queneau inicia seu romance. Podemos ver que as duas principais aparições dessa técnica no capítulo um ("pômakifedô" e "okidissiapoco" – p.7 e 8) são traduzidas como tais, como coagulações

fonéticas, por Cubric. Ambas, em francês, são aglutinações de várias palavras numa só, e sua escrita é baseada numa pronúncia coloquial (“doukipudonktan”: ‘d’où qu’ils puent donc tant’ e “skeutadittaleur”: ‘ce que tu as dit tout à l’heure’), sofrendo elisões e redundância da relativa. Podemos comparar esse modo de fazer com o da tradutora, em particular em “pômakifedô”, palavra que contém uma interjeição, uma elisão e cuja escrita mostra-se, de certa forma, simplificada. O caso de “okidissiapoco” é um pouco diferente, pois essa criação é apenas feita de simplificações ortográficas aglutinadas; o efeito ‘visual’, porém, não deixa de ter impacto sobre o leitor.

Podemos constatar a medida em que a forma pode influir sobre o conteúdo e até que ponto isso tem um efeito marcante na leitura. Esses exemplos ilustram perfeitamente o conceito de isomorfia (CAMPOS, 1992), que nos mostra que a forma (expressão) é imbricada no e inseparável do conteúdo, que os traços dessa primeira encontram-se inevitavelmente no segundo, os constituem. A tradutora o percebeu e tentou reproduzir essa isomorfia na sua tradução. Assim, ela não deixa esquecer a coexistência dos dois lados, dos dois planos da linguagem que são forma e conteúdo (à imagem de escrita e oral). A coagulação fonética é uma das características principais do neo-francês.

p.13 – p.10	Oh ! celle-là je la connais, s’esclama Zazie furieuse,	Essa é velha ! – exclamou Zazie furiosa -,
p.18 – p.14	Ça alors, s’esclame Zazie,	Essa não – isclama Zazie -,
p.12 – p.10	espliquer	Isplicar
p.14 – p.11	T’esspliquer	Tisplicar
p.11 – p.8	Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel.	Sô Zazie, aposto que você é o titio Gabriel.
p.16 – p.12	Apprends-nous cexé	Vai dizendo okié
p.17 – p.13	La vérité ! s’écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu’un au monde savait cexé.	A verdade ! – isclama Gabriel (gesto) -, como se você soubesse okié. Como se alguém no mundo soubesse okié.
p.16 – p.13	Et vous, msieu,	E ocê,
p.17 – p.13	C’est pas çui-là. Comment, dit Gabriel, tu prétendrais que ça ne serait pas celui-là ?	Não é esti. O quê – diz Gabriel -, você tem coragem de dizer que não é este?
p.9 – p.7	De ce meussieu	Daquele cara
p.14 – p.11	essméfie	Desconfiada
p.15 – p.12	C’est que c’est un ostiné, Charles, malgré tout	E que Charles é danado de teimoso
p.17 – p.13	quand tu déconnes comme ça, tu le fais	esse monte de besteira ki tá dizendo é

	esprès ou c'est sans le vouloir ?	de brincadeira, ou é pra valer?
p.17 – p.13	Il le fait pas exeuprès	Ele é assim mesmo
p.19 – p.15	Une patience estrême	Cheio de paciência

Como é possível observar, processo bem similar ao da coagulação fonética, as numerosas **transcrições oralizadas** de Queneau também aparecem na tradução de Cubric, mas apenas algumas vezes: por exemplo, o autor usa duas vezes a palavra "esclama/esclame" (p.13 e 18) [exclame/exclama], enquanto a tradutora usa uma vez só "isclama" (p.18) e "exclamou" para a outra ocorrência (p.13). O verbo 'expliquer' (explicar) também é usado sob duas formas por Queneau: "espliquer" (p.12) e "t'esspliquer" (p.14) que a tradutora escolhe traduzir, respectivamente, por "isplicar" (p.12) e "tisplicar" (p.14). A segunda criação de Cubric integra o pronome numa aglutinação, mas o verbo em si continua igual. Nessa adaptação, a palavra é alterada, embora de maneira diferente do oulipiano, é uma transcriação. Outro exemplo parecido é o de "chsuis" (p.11) [je suis] ("sô", p.8). As transcrições "cexé" (p.16 e 17) [ce que c'est] ("okié", p.12 e 13); "msieu" (p.16) [monsieur] ("ocê", p.13) e "çui-là" (p.17) [celui-là] ("esti", p.13) são adaptadas de forma similar pela tradutora.

Entretanto, outras transcrições de Queneau não são 'traduzidas' nessa primeira tradução para o português do Brasil. É o caso de "meussieu" (p.9) [monsieur] ("cara", p.7); "essméfie" (p.14) [elle se méfie] ("desconfiada", p.11); "ostiné" (p.15) [obstiné] ("teimoso", p.12); "esprès" e "exeuprès" (p.17) [exprès] ("pra valer" e "assim mesmo", p.13) e "estrême" (p.19) [extrême] ("cheio de", p.15).

p.9 – p.7	Ça, p'tite mère, répondit Gabriel	Isso, moça – respondeu Gabriel
p.10 – p.8	Le ptit type prit le temps de fignoler	O sujeitinho teve que quebrar a cabeça
p.11 – p.8	Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel.	Sô Zazie, aposto que você é o titio Gabriel.
p.19 – p.15	Jl'ai déjà dit	Já falei
p.12 – p.9	A rvoir	Té logo
p.13 – p.10	Jm'en fous.	Não tô ligando pros outros.
p.10 – p.8	Je vous permets pas de me tutoyer	Não me chame você
p.14 – p.10	Sois pas snob	É muito feio ser metida a besta
p.15 – p.11	Qu'est-ce qu'il faut pas entendre	Que maluquice é essa
p.16 – p.13	une charrette comme la vôtre, on fait pas plus dégueulasse. Vous l'avez pas trouvée sur les bords de la Marne	um calhambeque nojento como o seu. Será que você não tirou ele de um depósito de ferro velho?

p.17 – p.13	C'est pas çui-là. Comment, dit Gabriel, tu prétendrais que ça ne serait pas celui-là ?	Não é esti. O quê – diz Gabriel -, você tem coragem de dizer que não é este?
p.17 – p.13	Il le fait pas exeuprès	Ele é assim mesmo
p.18 – p.14	Y en a pas, qu'on répond.	Não tem.
p.19 – p.15	Pourquoi que vous en avez pas ?	Por que não tem ?
p.16 – p.12	Il m'intéresse pas du tout, cet enflé,	Tô pouco ligando pra aquele babaca,
p.18 – p.14	Je suis pas à la page	Eu tô por fora
p.10 – p.7	Celui qu'avait le droit de la grimper légalement*	Aquele com quem trepava legalmente
p.13 – p.10	N'empêche que c'est à moi que ça arrive, moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturer dans lmétro.	Tou ligando pro que tá acontecendo comigo. Logo agora qui eu tava tão feliz, tão animada pra passear dimetro.
p.11 – p.8	Vlà ltrain qu'entre en gare	Taí o trem chegando na estação

Como podemos constatar acima, a característica principal usada por Queneau para escrever suas transcrições oralizadas é a **elisão**. Na língua francesa, a elisão é um recurso muito comum para dar um tom coloquial à escrita. Em Queneau, ele aponta para a crítica às convenções, às regras gramaticais, ao sistema linguístico como um todo. A elisão mais frequente em francês é a da letra 'e' (que é uma das letras mais usadas), como mostra Queneau: "p'tite mère", (p.9) [petite] ("moça", p.7), ou "ptit type", (p.10) [petit] ("sujeitinho", p.8); "jparie", (p.11) [je parie] ("aposto", p.8) e "jl'ai déjà dit", (p.19) [je l'ai] ("já falei", p.15). Em português, a elisão é um recurso mais raro que a tradutora não usa sempre, como podemos ver nesses exemplos, mas em "à rvoir", (p.12) [au revoir] ("té logo", p.9); "jm'en fous", (p.13) [je m'en fous] ("não tô ligando", p.10) e "lmétro", (p.13) [le métro] ("dimetrô", p.10), ela transcria um certo efeito de sentido parecido com o da elisão, efeito de oralidade, tirando uma ou mais letras, num uso mais oral da língua. Cubric não força a língua da tradução a lhe obedecer. Ela não força a língua a obedecer às torções da outra língua nem às de Queneau. Ela se aproveita das possibilidades já existentes na língua portuguesa para retranscrever o aspecto coloquial na sua tradução que, assim, adquire um aspecto natural.

Outro tipo de elisão comum em francês é a primeira parte da (dupla) negação: "je vous permets pas", (p.10) [je ne vous permets pas] ("não me", p.8); "sois pas", (p.14) [ne sois pas] ("é muito feio ser", p.10); "il faut pas", (p.15) [il ne faut pas] ("que maluquice", p.11); "on fait pas", (p.16) [on ne fait pas] (não traduziu, p.13); "vous l'avez

pas", (p.16) [vous ne l'avez pas] ("será que você não tirou", p.13); "c'est pas", (p.17) [ce n'est pas] ("não é", p.13); "il le fait pas", (p.17) [il ne le fait pas] ("ele é assim", p.13); "y en a pas", (p.18) [il n'y en a pas] ("não tem", p.14) e "vous en avez pas", (p.19) [vous n'en avez pas] ("não tem", p.15). Uma vez que não há essa dupla negação em português, Cubric tenta girar em torno da questão, trazendo outros efeitos: "il m'intéresse pas", (p.16) [il ne m'intéresse pas] ("tô pouco ligando", p.12) ou "je suis pas", (p.18) [je ne suis pas] ("eu tô", p.14), fazendo cair sílabas de outras palavras – do verbo em vez do pronome, por exemplo - , recurso que já existe na língua portuguesa do Brasil. Finalmente, há outros tipos de elisões no primeiro capítulo de *Zazie*, tais como da letra final das relativas "qu'avait", (p.10) [qui avait] ("com quem", p.7); "moi qu'étais", (p.13) [moi qui étais] ("qui eu tava", p.10) ou "vlà ltrain qu'entre", (p.11) – que combina todos esses tipos de elisão - [voilà le train qui entre] ("taí o trem chegando", p.8), que a tradutora escolhe não trazer sempre. Neste caso, podemos deduzir que, à maneira do oulipiano, ela não quer criar algo automático, sistematizar a tradução, transcriar de uma forma esperada, mas que criações apareceriam de modo aleatório para não acabar criando um sistema, fosse ele relativo à língua portuguesa ou à própria tradução. É um tipo de *mise en abyme* do não sistema criado por Queneau, modo de fugir das regras, do esperado, do calculado e da categorização. Vale lembrar que Queneau tinha rompido com o grupo dos Surrealistas em 1929 e que, portanto, sua escrita não tem nada a ver com o movimento surrealista.

p.10 – p.7	Celui qu'avait le droit de la grimper légalement*	Aquele com quem trepava legalmente
p.13 – p.10	Faut te faire une raison, dit Gabriel dont les propos se nuançaient parfois d'un thomisme légèrement kantien.	Mas você tem que entender – disse Gabriel, cujas palavras, às vezes, adquiriam o colorido de um tomismo levemente kantiano.
p.17 – p.13	C'est pas çui-là. Comment, dit Gabriel, tu prétendrais que ça ne serait pas celui-là ?	Não é esti. O quê – diz Gabriel -, você tem coragem de dizer que não é este?
p.10 – p.8	Pentasyllabe monophasée: skeutadittaleur*	Pentassílabo monofásico: okidissiapoco
	alexandrin	Alexandrino
	Le ptit type prit le temps de fignoler la réponse que voici	O sujeitinho teve que quebrar a cabeça para fazer a pergunta seguinte
	Depuis l'hominisation première	Desde que o primeiro homem aparecera na terra

Característica importante do neo-francês é a **mistura de registros e campos semânticos**, muitas vezes criando efeitos de sentido absurdos e cômicos. Esse tipo de efeito, não alterando as palavras em si, é mais fácil de transcrever para outra língua, como constatamos na tradução de Cubric: "celui qu'avait le droit de la grimper légalement", (p.10) [registro vulgar/campo semântico legal]/"aquele com quem trepava legalmente" (p.7) [idem]; "dont les propos se nuançaient parfois d'un thomisme légèrement kantien", (p.13) [registro formal/campo semântico filosófico]/"cujas palavras, às vezes, adquiriam o colorido de um tomismo levemente kantiano" (p.10) [idem]; ou "C'est pas çui-là. Comment, dit Gabriel, tu prétendrais que ça ne serait pas celui-là", (p.17) [registro primeiro coloquial, e depois formal]/"Não é esti. O quê – diz Gabriel -, você tem coragem de dizer que não é este" (p.13) [não há efeito de coloquialidade em português, nem de formalidade, apenas a transgressão na grafia foi respeitada].

O próprio fato de encontrar certas palavras no texto, diferentes, inesperadas, fora de contexto, nos surpreende: "pentasyllabe monophasée" (p.10)/"pentassílabo monofásico" (p.8) ou "alexandrin" (p.10)/"alexandrino" (p.8). O exemplo do "pentasyllabe" anuncia uma palavra: "skeutadittaleur" (p.10) que, com efeito, em francês, tem cinco sílabas. Em português, anuncia a coagulação "okidissiapoco" (p.8). Cubric, ao traduzir, transcreve literalmente a palavra, sem adaptar o texto à realidade brasileira – os versos mais populares são os de sete sílabas (redondilha maior) e os de cinco (redondilha menor) e não alexandrinos, por exemplo. Outra transcrição questionável é "prit le temps de fignoler la réponse que voici", (p.10) [primeiro, registro coloquial e, depois, formal]/"teve que quebrar a cabeça para fazer a pergunta seguinte" (p.8) [idem], não tanto pelo sentido, mas porque a fórmula invertida ("la réponse que voici") é bastante formal em francês, enquanto isso não parece ocorrer na língua portuguesa, ao menos não com a mesma intensidade. Assim, por respeitar a tradução a forma do original, ela modifica o efeito de confronto coloquial/formal e passa, ao mesmo tempo, a ser fluente em português, como se a tradução fosse, de certa forma, mais fluente que o original. A tradução torna-se outra, diferente, com outros efeitos de sentido, propriedade do tradutor. O caso é similar para "depuis l'hominisation première", (p.10) [registro formal/campo semântico científico]/"desde que o primeiro homem aparecera na terra", (p.8) [registro formal]: a

tradutora ameniza o efeito da aparição de uma palavra mais 'científica' para dar a sua definição e, assim, usar uma perífrase. É um tipo de subversão, mais para com a língua do original do que para com a proposta de Queneau; é uma violência que aplica o processo violento do original para outra coisa. Neste caso, é apropriação, antropofagismo: Cubric engoliu o original para degluti-lo na sua tradução, trazendo uma transculturação (CAMPOS, 1992) e fazendo da obra algo seu.

p.9 – p.7	Le tarin	As fuças
	répondit Gabriel qui avait de la vitesse dans la répartie	respondeu Gabriel que não engolia desaforo
p.10 – p.7	Tu crois que ton parfum naturel fait la pige à celui des rosiers.	Se você imagina que o seu perfume natural deixa as rosas no chinelo,
p.10 – p.8	Foireux	Seu cagão
p.14 – p.10	Il est rien moche, son bahut	Que calhambeque é esse ?
p.15 – p.12	Le truc	O negócio
	C'est chouette	Bacana
	T'es tombé sur la tête	Tá louco varrido
p.16 – p.12	Napoléon mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con.	Napoleão, porra nenhuma– responde Zazie. – Tô pouco ligando pra aquele babaca, com chapéu de palhaço.
p.18 – p.14	Alors quoi, merde, on va le boire, ce verre ?	Que merda – diz Zazie -, a gente vai ou não vai tomar esse gole ?
p.9 – p.7	Une bonne femme	Uma mulher
	Ça, p'tite mère	Isso, moça
p.11 – p.8	mouflette	Uma garota
p.13 – p.10	C'est un pote et il a un tac.	E o nome de um cara que tem um táxi.
p.14 – p.11	Non mais.	---
p.15 – p.11	Par dessus le marché	---

Além da mistura de registros e dos absurdos, Queneau usa numerosas palavras e **fórmulas coloquiais e vulgares**: "tarin", (p.9)/"fuças" (p.7); "qui avait de la vitesse dans la répartie", (p.9)/"que não engolia desaforo" (p.7); "ton parfum naturel fait la pige à celui des rosiers", (p.10)/"o seu perfume natural deixa as rosas no chinelo" (p.7); "foireux", (p.10)/"cagão" (p.8); "bahut", (p.14)/"calhambeque" (p.10); "truc", (p.15)/"negócio" (p.12); "chouette", (p.15)/"bacana" (p.12); "t'es tombé sur la tête", (p.15)/"tá louco varrido" (p.12); "mon cul", (p.16)/"porra nenhuma" (p.12); "cet enflé", (p.16)/"aquele babaca" (p.12); "chapeau à la con", (p.16)/"chapéu de palhaço" (p.12) ou "alors quoi, merde, on va le boire, ce verre", (p.18)/"que merda – diz Zazie -, a gente vai ou não vai

tomar esse gole" (p.14). De modo geral, Cubric também brinca bastante com os registros, mas, talvez para não cair numa tradução sistematizada, deixa de lado certas mudanças de registros feitas pelo oulipiano: "bonne femme", (p.9)/"mulher" (p.7); "p'tite mère", (p.9)/"moça" (p.7); "mouflette", (p.11)/"garota" (p.8) ou "c'est un pote et il a un tac", (p.13)/"é o nome de um cara que tem um táxi" (p.10). Além de deixar certas coisas de lado, a tradutora pula algumas expressões tais como "non mais" (p.14) ou "par dessus le marché" (p.15). Podemos imaginar que talvez tenha encontrado dificuldades de entendimento ou para achar algum tipo de transcri(a)ção correspondente. Benjamin (2008) chamaria esses trechos de mal traduzidos, pelo fato de a tradutora pular trechos do texto-fonte.

p.11 – p.9	Tu sens rien bon, dit l'enfant.	Que cheiro ruim ! – diz a menina.
p.14 – p.10	Il est rien moche, son bahut	Que calhambeque é esse ?
p.12 – p.9	Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée	Natürlich – diz Jeanne Lalochère, que parece preocupada.

Não podemos mencionar essas misturas de registros sem tocar na presença, mesmo rara, de **linguajar dialetal** da região de Queneau no original. Esse aspecto é delicado, pois pode passar despercebido por parte do tradutor, que pode ser confrontado a problemas de compreensão sem entender a natureza do problema. É provavelmente o que acontece quando Cubric encontra o "tu sens rien bon" (p.11) do oulipiano, que traduz por "que cheiro ruim" (p.9), enquanto significa o contrário. Porém, quando se depara com "il est rien moche" (p.14), traduz por "que calhambeque é esse" (p.10). Ela não segue a mesma lógica em relação à solução de tradução, e isso não pode ser assimilado à sua vontade de não cair na criação de um sistema. Ou, talvez, Cubric tenha sido vítima do não sistema de Queneau, e tenha esperado coisas diferentes de uma estrutura parecida, pensando numa armadilha da linguagem oulipiana. E, de fato, trata-se de uma armadilha. No mesmo domínio que o dialetal, Queneau usa, no capítulo um, uma palavra estrangeira: "natürlich", do alemão (p.12 no original e p.9 na tradução), que Cubric deixa como tal no texto. Essa palavra, além de ser violenta no sentido de que é inesperada, estrangeira e, mais especificamente, alemã, lembrando o contexto pós Segunda Guerra Mundial, provoca um efeito de sentido que é respeitado na tradução, não precisando de alteração alguma para a

alusão à ocupação nazista ser clara.

p.15 – p.12	la parole coupée par une euréquation	Uma eurequação do cunhado lhe corta a palavra
p.9 – p.7	c'est Barbouze, un parfum de chez Fior.	é Barbode, um perfume Fior.

Queneau usa também muitas outras figuras e faz numerosos **jogos de palavras**. Cabe citar um exemplo de palavra-valise: "euréquation" (p.15)/"eurequação" (p.12), que a tradutora transmitiu junto com suas origens e seus sentidos (isomorfia), graças à proximidade das duas línguas. Queneau, através de outra palavra-valise (espécie de aglutinação de palavras), cria um nome de perfume, carregado de (vários) sentido(s) e derivado de uma perfumaria famosa: "Barbouze" da "Fior" (p.9). Cubric escolhe traduzir por "Barbode" da "Fior" (p.7). Apesar de deixar de lado o sentido de agente secreto (em francês tem essa conotação, que faria referência a um dos aspectos que o oulipiano escolhe deixar de lado para a história de *Zazie*), a tradução conserva o de fedor ('bode' em português e 'bouse' [bosta] em francês), sabendo que a palavra 'bode' em francês ('bouc') pode significar 'cavanhaque', que podemos comparar com outro sentido da palavra 'barbouze" (barba em francês), igualmente presente, de certa forma, na tradução de Cubric ("barb(ode)"). Quanto à palavra Fior, além de se referir à célebre perfumaria (de C. Dior), adquire, em português, uma sonoridade italiana, lembra os produtos de luxo italianos e difere do efeito da palavra-valise francesa, baseada na palavra 'fion' (palavra vulgar para 'bunda'), que realça o fedor provável do perfume e tem conotações homossexuais.

p.18 – p.15	Un lait-grenadine	Um copo de leite com groselha
p.19 – p.15	Un demi panaché, Zazie,	Que tal um refresco, Zazie ?

Assim, Cubric tenta conservar, na medida do possível, e reconstruir (outras) **conotações** na sua tradução. Esse é o principal recurso da tradutora face a palavras que não têm equivalentes em português (para evitar notas de rodapé, por exemplo). Podemos ver que ela adapta: um "lait-grenadine" (p.18) [leite com granadina] torna-se "leite com groselha" (p.15), possivelmente explicável pelo fato de que a granadina não é uma fruta comum no Brasil. A tradutora quer referir-se a algo mais familiar, mais conhecido dos

leitores brasileiros. Para continuar com esse tipo de exemplo, quando Queneau escreve “un demi panaché” (p.19) [cerveja misturada com limonada], Cubric fala em “refresco” (p.15), termo menos específico e que deixa de lado a noção de bebida alcólica, mas que, por outro lado, é mais adequado para uma criança e para o contexto brasileiro. Podemos supor que Cubric não conhece o “panaché” e 'domestica' a tradução, apropriando-se dela e acrescentando outros aspectos. Esse é um exemplo de violência do ato tradutório, necessária e inevitável.

p.12 – p.10	Le métro, ce moyen de transport éminemment parisien s’est endormi sous terre, car les employés aux pinces perforantes ont cessé tout travail	O metrô, meio de transporte tipicamente parisiense, adormeceu debaixo da terra, porque os empregados encarregados da perfuração dos tíquetes pararam de trabalhar
p.13 – p.10	faire don des quarante-cinq cerises de son printemps	para entregar-lhe suas quarenta e cinco primaveras
p.12 – p.9	Le train de six heures soixante	O trem das seis e sessenta

Em *Zazie*, o romancista faz também muitas **perífrases**: “Le métro, ce moyen de transport éminemment parisien s’est endormi sous terre, car les employés aux pinces perforantes ont cessé tout travail” (p.12)/“O metrô, meio de transporte tipicamente parisiense, adormeceu debaixo da terra, porque os empregados encarregados da perfuração dos tíquetes pararam de trabalhar” (p.10) – tudo isso para dizer que está havendo uma greve! Ou ainda “faire don des quarante-cinq cerises de son printemps” (p.13)/“entregar-lhe suas quarenta e cinco primaveras” (p.10) que não dá conta do efeito de sentido da cereja sobre o bolo (de aniversário) mas que conserva a ideia geral, ou, finalmente, o surpreendente “six heures soixante” (p.12) traduzido por “seis e sessenta” (p.9) para dizer ‘sete horas’, tão cômico e absurdo em francês quanto em português. A perífrase é, talvez, a figura que mais se presta à transcriação, pois ela exige do tradutor que pense na realidade de sua cultura, no que significa tal conceito para ele e por qual caminho pode trazê-la. É uma maneira menos violenta de trazer o diferente, o outro, e de se apropriar do original. Vejamos mais algumas expressões:

p.17 – p.13	Du coin de la rue de chez moi où j’habite	A esquina da minha rua, da rua onde moro

p.19 – p.15	Une bouteille du goulot de laquelle sortent deux pailles	Uma garrafa, de onde saem dois canudos
p.13 – p.10	Les celles qui	As fulanas que
p.19 – p.15	Pourquoi que vous en avez pas ?	Por que não tem ?
p.16 – p.12	Le tombeau véritable du vrai Napoléon	O túmulo verdadeiro do verdadeiro Napoleão

Da mesma forma que as elisões caracterizam a fala coloquial, as **redundâncias** também são comuns nesse tipo de linguagem. Queneau as usa muito no seu neo-francês: "du coin de la rue de chez moi où j'habite" (p.17)/"a esquina da minha rua, da rua onde moro" (p.13) ou "une bouteille du goulot de laquelle sortent deux pailles" (p.19)/"uma garrafa, de onde saem dois canudos" (p.15). Essas redundâncias, de maneira geral, dizem respeito tanto à gramática: "les celles qui" (p.13)/"as fulanas que" (p.10) ou "pourquoi que vous en avez pas" (p.19)/"por que não tem" (p.15), quanto à repetição de vocabulário: "le tombeau véritable du vrai Napoléon" (p.16)/"o túmulo verdadeiro do verdadeiro Napoleão" (p.12). Percebemos que a tradutora não transmite a maioria dessas redundâncias na língua portuguesa, seja por não encontrar equivalente, seja por, talvez, não percebê-las, seja por medo de criar outro efeito em sua língua materna, pensando no leitor de português. Mas o tradutor deve se arriscar e fazer do texto-fonte um texto seu para que a tradução possa acontecer (STEINER, 2005). Se o leitor não tem como ler o texto-fonte na sua 'versão original', ele deve passar pela interpretação do tradutor que, não tendo como saber da intenção do autor (se existir), traz a sua leitura, a sua versão em suas próprias palavras. O leitor precisa confiar no tradutor, pois sem o ato tradutório que, segundo Steiner (2005), é um ato de generosidade, ele não tem acesso a obras estrangeiras.

p.13 – p.10	C'est un pote et il a un tac. Je nous le sommes réservé	E o nome de um cara que tem um táxi. Fiz a reserva pra nós
p.15 – p.12	C'est tous des cons	São todos uns babacas

Nessa mesma lógica, Cubric tem que enfrentar os **erros voluntários**, notadamente de conjugação e concordância, do oulipiano para com sua língua materna: "je nous le sommes réservé" (p.13) [je nous l'ai réservé] ("fiz a reserva pra nós", p.10) ou "c'est tous des cons" (p.15) [ce sont tous des cons] ("são todos uns babacas", p.12). Nesse capítulo um, podemos observar que a tradutora não transcreve esses erros em português,

talvez pelas mesmas razões que listamos no item anterior, apesar de usar a palavra vulgar "babaca" que não parece representar problema. Podemos nos perguntar se isso tem a ver com um certo preconceito para com a língua portuguesa, o medo de o tradutor ser culpado por cometer 'erros' de tradução que, na verdade não são. Qual é o peso da influência acadêmica e da norma culta nessa tradução? Quais os limites da tradução em relação à transcrição do neo-francês e às barreiras linguísticas?

Essa primeira tradução, por ser um trabalho acadêmico, podemos imaginar que tenha sofrido uma certa pressão acadêmica, principalmente em relação à norma culta. Assim, Cubric parece ter fixado limites não muito claros para a transcri(a)cão do texto-fonte. O impulso tradutório talvez tenha sido menos forte (ou limitado pela influência da Academia) que a proposta inicial de luta de Queneau. Pode ser que o contexto histórico-social brasileiro, em 1985, se prestasse menos a esse tipo de luta, ou a esse tipo de provocação oulipiana. E as consequências se fazem sentir na tradução. O trabalho de Cubric foi, provavelmente, enquadrado por esses limites, impostos pela Academia e pelo contexto histórico social da época. Assim, podemos reforçar a ideia de que língua e cultura são imbricadas e inseparáveis.

p.16 – p.13	Gabriel dit : ah. Charles ne dit rien. Puis, Gabriel reprend son discours et dit de nouveau : ah.	Gabriel diz : ah. Charles não diz nada. Aí Gabriel começa de novo o seu discurso e repete : ah.
p.19 – p.15	Ça (geste).	Sei lá (gesto)

Outras coisas são inseparáveis, na arte: a forma e o conteúdo (CAMPOS, 1992). No que diz respeito à **forma** do romance, o oulipiano mistura os diálogos com a narração, trazendo um efeito cômico: "Gabriel dit: ah. Charles ne dit rien. Puis, Gabriel reprend son discours et dit de nouveau: ah." (p.16), traduzido por "Gabriel diz: ah. Charles não diz nada. Aí Gabriel começa de novo o seu discurso e repete: ah." (p.13). Cubric traduz 'linearmente' para o português, o que resulta num efeito comparável na tradução. O oulipiano insere também didascálias no meio dos diálogos, um pouco à maneira teatral: "ça (geste)" (p.19)/"sei lá (gesto)" (p.15). Na tradução, o efeito, além de dar mais vida aos diálogos, é complementar. É como um tempero, alguma coisa a mais, que dá mais sabor ao texto. Porém, talvez não tenha um sentido explicativo, pois a expressão "sei lá" é menos

ambígua do que a interjeição "ça", que poderia ser interpretada de várias formas sem a didascália.

p.10 – p.7	Eh bien, tu te trompes, petite mère, tu te trompes.*	tá redondamente enganada.
p.18 – p.14	Non mais fillette, qu'est-ce que tu t'imagines ?*	Que Saint-Germain-des-Prés o quê
p.15 – p.12	C'est du passé, n'en parlons plus	agora chega
p.14 – p.11	Pousse la seringue* et fait tourner le moulin	Fazendo girar a manivela
p.17 – p.13	C'est pour te faire rire, mon enfant*	E brincadeira, minha filha
p.13 – p.10	Il flairait la paille dans les poutrelles des lamentations*	Ele logo desconfiava
p.16 – p.13	Vous l'avez pas trouvée sur les bords de la Marne, par hasard ?	Será que você não tirou ele de um depósito de ferro velho?
p.12 – p.9	Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée	Natürlich – diz Jeanne Lalochère, que parece preocupada.
p.13 – p.10	je l'ai lue dans les Mémoires du général Vermot.	tá em tudo quanto é almanaque.

Finalmente, outra característica que já vimos no capítulo anterior, *Zazie* também é constituída de numerosas **referências**, que tecem uma espécie de narrativa complementar, num segundo plano, acrescentando detalhes, precisões, sabor ao romance. Essas referências dizem respeito ao contexto sócio-histórico da época, bem particular, e, portanto, dificultam (para não dizer (im)possibilitam – DERRIDA, 2002) a tradução. Identificamos e analisamos algumas dessas referências nesse item. Quando Queneau se refere ao seu poema *Si tu t'imagines* (que nunca foi traduzido para o português), Cubric não tem outra opção a não ser colar-se ao texto, sua tradução não tendo como se referir a outra: "tu te trompes, petite mère, tu te trompes" (p.10)/"tá redundamente enganada" (p.7) e "non mais fillette, qu'est-ce que tu t'imagines" (p.18) traduzido por "que Saint-Germain-des-Prés o quê" (p.14)[55]. A tradutora só pode, nesse caso, privilegiar o sentido, em detrimento da referência que esconde e da forma (estética da poesia). O caso é o mesmo

[55] "Si tu t'imagines/ si tu t'imagines/ fillette fillette/ si tu t'imagines/ xa va xa va xa/ va durer toujours/ la saison des za/ saison des za/ saison des amours/ ce que tu te goures/ fillette fillette/ ce que tu te goures" (1948, extrato de L'instant fatal)

para a citação da música *Les amants de Saint-Jean*, de Agel e Carrara: “c’est du passé, n’en parlons plus” (p.15)/“agora chega” (p.12)[56].

Da mesma forma, encontram-se referências ao conto *O chapeuzinho vermelho*: “pousse la seringue et fais tourner le moulin” (p.14)/“fazendo girar a manivela” (p.11) nos lembra o famoso “tire la chevillette et la bobinette cherra” da avó[57], assim como a frase: “c’est pour te faire rire, mon enfant” (p.17) traduzido por “é brincadeira, minha filha” (p.13)[58]: “C’est pour mieux courir, mon enfant. (...) C’est pour mieux écouter, mon enfant. (...) C’est pour mieux voir, mon enfant.”. Essas são frases famosíssimas em francês, de que todos têm conhecimento e que têm quase o valor de fórmulas mágicas. Todo leitor francófono de *Zazie* reconhecerá, nessas palavras, o conto *O Chapeuzinho Vermelho*, assim como é de se imaginar que aconteça para as crianças brasileiras que também conhecem bem a história. Porém, não existindo uma versão emblemática desse conto em português (há diversas traduções que transcrevem o trecho de forma distinta), a tradutora não tem fórmula sobre a qual apoiar-se e, mais uma vez, tem que privilegiar o sentido em detrimento da forma (texto de caráter estético).

Queneau faz também referência à Bíblia, em *Zazie*, numa frase que distorce a famosa imagem de Matheus (cap.7, vers.3): “il flairait la paille dans les poutrelles des lamentations”[59] (p.13)/“ele logo desconfiava” (p.10) [Pourquoi vois-tu la paille qui est dans l'œil de ton frère, et n'aperçois-tu pas la poutre qui est dans ton œil?], que traz referência

---

[56] "Comment ne pas perdre la tête/ serrée par des bras audacieux/ car l'on croit toujours/ aux doux mots d'amour/ quand ils sont dit avec les yeux/ moi qui l'aimais tant/ mon bel amour/ mon amant de Saint-Jean/ il ne m'aime plus/ c'est du passé/ n'en parlons plus!" (1942)

[57] "La bonne Mère-grand, qui était dans son lit à cause qu’elle se trouvait un peu mal, lui cria : Tire la chevillette, la bobinette cherra. Le Loup tira la chevillette et la porte s’ouvrit. (…) Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : Tire la chevillette, la bobinette cherra. Le Petit Chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s’ouvrit." (Le petit chaperon rouge, Perrault, 1697)

[58] "Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ? C’est pour mieux t’embrasser, ma fille. Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ? C’est pour mieux courir, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ? C’est pour mieux écouter, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ? C’est pour mieux voir, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents. C’est pour te manger. Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea." (Le petit chaperon rouge, Perrault, 1697)

[59] "E por que reparas tu no argueiro que está no olho do teu irmão, e não vês a trave que está no teu olho?”, Evangelho segundo Matheus, cap.7 vs.3.

também ao Muro das Lamentações. Cubric teria os elementos para tentar retranscriar a frase do texto-fonte para o português, porém, simplifica a tarefa para o leitor (e talvez para si mesma) e acaba alterando a referência e o jogo de palavras, mais uma vez privilegiando o sentido.

O mesmo acontece com a referência seguinte, na qual o autor lembra um evento histórico: "vous l'avez pas trouvée sur les bords de la Marne, par hasard" (p.16), que a tradutora traduz como: ("será que você não tirou ele de um depósito de ferro velho", p.13). Segundo Durand (2010), Zazie se refere a "um dos táxis que, na noite do 7 ao 8 de setembro de 1914, foram requisitados pelo general Gallieni, governador de Paris, para transportar um exército de socorro ao *front* situado a cerca de cinquenta quilômetros da capital, na beira do rio Marne, e que contribuíram assim para a famosa Vitória do Marne que libertou Paris."[60] Cubric simplifica para o leitor, trazendo um outro tipo de efeito, que talvez tenha mais sentido para ele e que não deixe de ter impacto, no caso, cômico em vez de histórico.

Outra referência histórica é a da Ocupação da França, na Segunda Guerra Mundial: "Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée" (p.12)/"Natürlich – diz Jeanne Lalochère, que parece preocupada" (p.9). A mãe de Zazie não parece preocupada, mas, sim, 'ocupada' pelos alemães, daí a resposta "natürlich", em alemão. A palavra 'ocupada' também faz pensar num outro tipo de ocupação: as violências sexuais que sofriam as mulheres com os Alemães, que as ocupavam, literalmente. Na tradução de Cubric, podemos entender um eventual jogo de palavras entre 'ocupada' e 'preocupada' – Jeanne Lalochère estaria preocupada com a filha, que vai passar o fim de semana com sua família, que ela não conhece, e sem a mãe. Assim, pode ser que a tradutora tenha juntado a referência histórica a um jogo de palavras que teria a ver com o contexto, mas que deixa essa referência histórica um pouco mais obscura, mais distante e menos acessível para o leitor, que lerá outro efeito de sentido.

---

[60] Tradução minha : "un des taxis qui, dans la nuit du 7 au 8 septembre 1914, furent réquisitionnés par le général Gallieni, gouverneur de Paris, pour transporter une armée de secours vers le front situé à cinquante kilomètres de la capitale, sur les bord de la Marne, et qui contribuèrent ainsi à la fameuse victoire de la Marne qui dégagea Paris" (BIGOT, 1996)

Por fim, o capítulo um contém mais um jogo de referências: "les mémoires du général Vermot[61]" (p.13)/"tá em tudo quanto é almanaque" (p.10), que é uma mistura, um conjunto de duas referências. Segundo Bigot (1996, p.199), o autor está brincando com o *Almanaque Vermot* e as *Mémórias do general De Gaulle*. Mais uma vez, Cubric simplifica a referência para o leitor, conservando, porém, o aspecto do almanaque. Se as referências históricas perdem o colorido do contexto da época (pós-Segunda Guerra Mundial), talvez seja porque elas estão distantes do público brasileiro que não vivenciou essa etapa histórica da mesma forma e que, talvez, não entenderia o deslocamento. É a escolha da tradutora, que dá outro tom à sua tradução. Sua apropriação do original já data de muitos anos: não tem como retranscrever um contexto, que, além de ser antigo e passado, não foi vivido por ela. Esse exemplo ilustra e justifica a diferença (DERRIDA, 1982).

3.1.1.2 Transcriações da tradutora

p.9 – p.7	Tout de même quelle odeur.	O fedor taí.
p.14 – p.11	Et ça !	Olhali !
p.18 – p.14	Son désir	O ki quer

Em outros momentos, Cubric tenta seguir o exercício de escrita do Oulipo e, em diversos momentos, cria, por conta própria, **transgressões** que não aparecem no 'correspondente' original. Por exemplo, para "tout de même quelle odeur" (p.9), frase que não sofre nenhum tipo de alteração, a tradutora transcreve "o fedor taí" (p.7), criando, assim, um tipo de aglutinação na língua portuguesa, do verbo e do complemento, à maneira de uma coagulação fonética ou de uma transcrição oralizada oulipiana. Cubric tenta, por sua vez, dar outra dimensão à língua escrita, aproximando-a da fala do português do Brasil, usando uma transgressão que já existe. Cubric transcria (CAMPOS, 1992) na sua tradução e faz com que esta não se torne sistemática. Um outro exemplo similar é a tradução de "et ça" (p.14) por "olhali" (p.11). A tradutora também inventa transcrições oralizadas: "o ki quer" (p.14)/"son désir" (p.18), provavelmente na mesma perspectiva que Queneau, de

[61] "*Combinaison de* l'Almanach Vermot *et des* Mémoires *du général de Gaulle*" segundo a nota de Bigot (1996) – nota que não aparece na tradução de Werneck.

aproximar a escrita da fala. Nesse sentido, esses exemplos poderiam ser considerados exemplos de neo-português, belas transcriações da tradutora, que entra no jogo de transgressão do autor, não se limitando a traduzir as suas.

p.15 – p.12	Bien sûr	poxa
p.17 – p.14	C'est une idée	É uma boa
p.18 – p.14	C'était pas entendu ?	Ué, já não tava combinado ?
p.16 – p.13	On est bientôt arrivé	Tamo chegando
p.18 – p.14	Ça va, ça va	Tá bem, tá bem
	Puisque c'était entendu	Já tava falado
p.16 – p.12	Qu'est-ce qui t'intéresse alors ?	Pra que é que você liga então?

Cubric, como já mencionamos, apoia-se principalmente nas **transgressões já existentes** na língua portuguesa oral. Ela as usa para retransmitir a coloquialidade da língua oral, para tornar a tradução brasileira, apropriar-se dela, num português 'mais natural', mais próximo de sua realidade falada e de seu leitor. Vários exemplos ilustram esse fato: "poxa" (p.12)/"bien sûr" (p.15), tipicamente brasileiro e característico do oral, "é uma boa" (p.14)/"c'est une idée" (p.17) ou o fato de acrescentar a interjeição "ué" (p.14) antes de uma pergunta. Outro elemento de apoio para Cubric, nesse mesmo sentido, é o uso dos verbos abreviados, como se faz muito no oral em português do Brasil: "tamo chegando" (p.13)/"on est bientôt arrivé" (p.16), tirando o 's' final do plural ou do verbo conjugado, "tá bem, tá bem" (p.14)/"ça va, ça va" (p.18) ou "já tava falado" (p.14)/"puisque c'était entendu" (p.18), tirando o 'es' da primeira sílaba do verbo. O mesmo processo pode acontecer com a repetição das orações relativas e a elisão de certas letras: "pra que é que você liga" (p.12)/"qu'est-ce qui t'intéresse" (p.16). A elisão é, como já vimos, um processo muito comum em francês coloquial, na língua oral, porém, não é habitual tirar o 's' como marca do plural ou de conjugação, nem deixar de pronunciar a primeira sílaba dos verbos, processos muito comuns no português do Brasil, notadamente porque o 's' final em francês dificilmente se pronuncia. Cubric adapta *Zazie* à sua realidade, de maneira que o leitor brasileiro seja interpelado de uma forma familiar ao ler o romance. Ela traz o romance para o leitor; porém, não transcria o neo-francês em um verdadeiro neo-português, no sentido de que ela quase apenas transcreve o português falado, sem criar muitas transgressões, a não ser para imitar a oralidade. Dessa forma, podemos observar que, apesar de não violentar a

língua de chegada, não transgredindo tanto quanto poderia ter feito, a tradução de Cubric violenta o texto-fonte, pois não respeita a sua proposta original de transgressão nem seu pedido de transcriação.

p.13 – p.10	Et puis faut se grouiller : Charles attend	Temos que ir andando : Charlie chan-ma
	Oh ! celle-là je la connais, s'esclama Zazie furieuse, je l'ai lue dans les Mémoires du général Vermot.	Essa é velha ! – exclamou Zazie furiosa – tá em tudo quanto é almanaque.

Finalmente, a tradutora faz um **jogo de palavras** inesperado, diferente, para tentar transcriar um outro no original: "- Et puis faut se grouiller: Charles attend. - Oh! celle-là je la connais, s'esclama Zazie furieuse, je l'ai lue dans les Mémoires du général Vermot" (p.13). Charles (o taxista) tem o mesmo nome que o general De Gaulle, lembrando também seu livro: *les Mémoires du général De Gaulle*, que Zazie mistura com *L'almanach Vermot*, que também existia na época. Ela pensa que a frase "Charles attend" é réplica de um almanaque, também porque tem a mesma pronúncia que a palavra 'charlatan' [charlatão]. Assim, a tradutora traduz: "Temos que ir andando: Charlie chan-ma. - Essa é velha! - exclamou Zazie furiosa - tá em tudo quanto é almanaque." (p.10). Cubric cria um outro tipo de referência, que a Zazie brasileira poderia ter, provavelmente sobre Charlie Chan, o personagem de Earl Derr Biggers, particularmente na moda nos anos 1940 (época do original), e brinca, ao mesmo tempo, com a sonoridade das palavras que nos lembram o verbo 'chamar', como se fosse 'Charlie chama'. Um verdadeiro exercício oulipiano, uma verdadeira transcriação nas regras da arte, à imagem da tradução! Cubric, neste caso, conseguiu entrar na pele do autor, fazer do que era dele algo seu.

3.1.2 Uma tradução tímida e focada no leitor

A tradução de Cubric tende a seguir várias características da tradução logocêntrica, como: facilitar a tarefa do leitor, ajudando-o, adaptando as referências sócio-históricas e transcriando o neo-francês. Ela traz o texto para o leitor de maneira muito fluida. Em vez de forçar a língua (se isso for possível), fazer com que ela se curve sob sua vontade para poder mexer, modificar, alterar as palavras e, assim, a língua do romance em

questão, como o fez Queneau, Cubric usa transgressões já existentes da língua portuguesa do Brasil. Ela não tenta inovar, mas recriar as inovações. Exceto em alguns casos, ela segue o original, sua estrutura, e se adapta às ocorrências de suas violências.

O tímido (neo)português de *Zazie no metrô* poderia ser mais violento, mais chocante e inovador, no sentido de transcriação. Os critérios de violência, o patamar a não ultrapassar em relação à língua devem ser diferentes do francês para o português. O que é chamado de neo-francês talvez seja intraduzível para o português, na medida de aceitação da língua para o tradutor e o leitor (e o editor): o neo-francês pode ser interpretado como mau português, português ruim, de quem 'não sabe falar', em vez de neo-português. E, se o neo-francês não teve futuro na França, talvez seja por causa desse mesmo patamar, fixado e defendido pelos acadêmicos que, por gostarem de ostentar privilégios, imagem de pureza e de donos da verdade, dão, aos seus seguidores, essa impressão de certeza, de superioridade, de segurança e de desprezo para com o resto. Traduzir é transcriar alguma mensagem numa outra língua/cultura, por isso mesmo, a diferença entre o texto-fonte e o texto traduzido é necessária, pedida e inevitável. A tradução representa o re/contra-verso do texto-fonte, numa outra língua/cultura (CAMPOS, 1998), e não podemos a tomar pelo original.

Da mesma forma que Queneau criou um não-sistema, a tradução de Cubric também não se ancora claramente em alguma categoria e não sofre tanta sistematização, a não ser a da tradução. Tentando seguir os passos do autor, suas (trans)criações também acabam não podendo ser categorizadas, pois as figuras e os jogos de palavras resultantes do processo tradutório não se encaixam em apenas uma classificação, mas podem corresponder a vários registros, podem ser várias coisas ao mesmo tempo. Porém, suas tentativas de transgressão não chegam a respeitar as demandas do original; assim, a tradução de Cubric violenta o original quando não transgride o português oral e/ou padrão ou quando se usa simplesmente de efeitos de oralidade para não transcriar.

Há violência na tradução de Cubric? Há sim, por alterar certos efeitos de violência do original, há por a tradutora criar suas próprias transgressões e transcriações (apesar de poucas), independentemente do original. E não há, por seguir o original, sua estrutura, por, muitas vezes, transgredir onde Queneau transgrediu, como se fosse transgressão ordenada, tradução sistemática. Assim, há e não há violência no fato de seguir

os exercícios do Oulipo, de tentar apropriar-se de algo que, na verdade, não é (mais) de ninguém, para oferecê-lo ao leitor.

Cubric tentou fazer um trabalho difícil e talvez o mais difícil seja ser a primeira a trazer *Zazie dans le métro*, obra transgressora, para uma língua e um público aos quais não era, primeiro, destinada, e sem grandes recursos sobre os quais apoiar-se para fazer a tradução. Esse contexto é violento: lembramos que se trata de um trabalho acadêmico, que tenta lutar justamente contra as imposições da Academia (francesa), num mundo onde a globalização está apenas começando, o que significa que o acesso a todos os recursos – que se utilizam, hoje, no meio da tradução – é limitado. Porém, essa tradução talvez não seja tão violenta se considerarmos que o seu público alvo é acadêmico e que já conhece a proposta de *Zazie,* e, assim, pode esperar esse tipo de violência para com a língua. Como vimos, o meio acadêmico brasileiro, no qual foi produzida essa tradução, pode estabelecer limites de transcri(a)ção em relação à norma culta, por exemplo. Mas ele também pode se tornar uma vantagem no sentido de que *Zazie*, provocação principalmente dirigida os acadêmicos, talvez seja entendida melhor justamente neste meio, por eles serem estudiosos de Queneau e por eles terem acesso mais direto às sutilezas do romance.

3.2 A TRADUÇÃO DE WERNECK

A segunda tradução, em português do Brasil, de *Zazie* foi feita em 2009 por Paulo Werneck, na ocasião do 50° aniversário do romance. Foi publicada a tradução pela Cosac Naify, com fins comerciais. Entre numerosas outras atividades, o tradutor é editor da *Ilustríssima*, caderno da *Folha de São Paulo*.

3.2.1 Observação do corpus e resultados

Extraímos este *corpus* (anexo 2) do primeiro capítulo de ambas as obras: original e tradução. Ele é composto das principais expressões/palavras alteradas, na primeira coluna, por Queneau, e, na segunda, por Werneck[62]. Se aparecem elementos cuja

[62] Aqui só as falas mais importantes aparecem neste trabalho, que não pretende ser exaustivo, mas dar uma ideia geral dessa segunda tradução.

'categorização' pode parecer incoerente com a da análise do *corpus* anterior, é porque, lembramos, a língua criada por Queneau é inclassificável e não representa sistema algum; portanto, os trabalhos dos tradutores seguem igualmente esse sentido.

Tentaremos entender a violência da última tradução de *Zazie* para o português do Brasil, em relação ao original e à língua portuguesa.

3.2.1.1 A partir do original

Páginas	Zazie dans le métro: original	Zazie no metrô tradução de Werneck
p.9 – p.7	Doukipudonktan	Dondekevemtantofedô
p.10 – p.8	skeutadittaleur*	kekefoikevocêdiss
p.14 – p.11	essméfie	Desconfia

A tradução de Werneck começa, como o original, pela quase fórmula mágica, "dondekevemtantofedô" (p.7)/"doukipudonktan", (p.9) [d'où qu'ils puent donc tant]. Podemos ver, nesses dois segmentos, várias letras em comum que formam aliterações (d, o, k, t, a, n). Essas duas **coagulações fonéticas**, se não se parecem no aspecto da pronúncia, são similares em aparência ortográfica e, portanto, o efeito visual desse início de romance sobre o leitor nos parece bem próximo, seja ele em francês ou em português. Aqui, trata-se de transliteração: passamos quase de um (não)sistema para outro. Werneck traduz a letra e o sentido, num belo efeito de transliteração e de isomorfia. Mais adiante, aparece a outra coagulação "kekefoikevocêdiss" (p.8 - para "skeutadittaleur", p.10 [ce que tu as dit tout à l'heure]). Ela é menos parecida com a ocorrência original e parece um pouco redundante, com a repetição da sílaba 'ke' (aliteração). Enfim, nesse primeiro capítulo, aparece também uma terceira coagulação fonética: "essméfie" [elle se méfie] (p.14), que Werneck traduz por "desconfia" (p.11), sem transgressão em português, um pouco como o fez Cubric. Neste caso, nenhum dos dois tradutores aproveitou a oportunidade para fazer outra alteração, para transcriar, transformar, provocando outro efeito.

De modo geral, esses exemplos ilustram bem a transcriação, de Campos (1992), assim como a isomorfia, que mostra como a forma tem influência no conteúdo, e que não pode ser deixada de lado no processo tradutório.

p.9 – p.7	De ce meussieu	Senhor

p.11 – p.9	Chsuis Zazie	Eu sou a Zazie
p.15 – p.12	C'est que c'est un ostiné, Charles, malgré tout	E que o Charles, apesar de tudo, é um obstinado
p.16 – p.13	Et vous, msieu,	E você
p.17 – p.14	C'est pas çui-là.	Não é esse aí não.
p.12 – p.10	espliquer	esplicar
p.18 – p.15	Ça alors, s'esclame Zazie	E essa agora – esclama Zazie -
p.19 – p.15	Une patience estrême	Com estrema paciência
p.13 – p.10	Oh ! celle-là je la connais, s'esclama Zazie furieuse	Oh! Essa dança aí eu conheço – rexclama Zazie, furiosa -
p.14 – p.12	T'esspliquer	Te esplicar
p.16 – p.13	Apprends-nous cexé	Me diz o quê que é
p.17 – p.14	La vérité ! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu'un au monde savait cexé.	A verdade ! – exclama Gabriel (gesto) -, como se você soubesse o que é a verdade. Como se alguém no mundo soubesse o que é.

Nas numerosas **transcrições oralizadas** deste capítulo, poucas são retranscriadas por Werneck, por exemplo: "senhor" (p.7)/"meussieu" (p.9 [monsieur]); "sou" (p.9)/"chsuis" (p.11 [je suis]); "obstinado" (p.12)/"ostiné" (p.15 [obstiné]); "você" (p.13)/"msieu" (p.16 [monsieur]) e "esse aí" (p.14)/"çui-là" (p.17 [celui-là]). Os exemplos "esplicar" (p.10)/"espliquer" (p.12 [expliquer]) e "esclama" (p.15)/"s'esclame" (p.18 [s'exclame]) e "estrema" (p.15)/"estrême" (p.19 [extrême]) foram retransmitidos calcando na alteração original, enquanto "rexclama" (p.10)/"s'esclama" (p.13 [s'exclama]) e "te esplicar" (p.12)/"t'esspliquer" (p.14 [t'expliquer]) são retranscritos de outra forma, na grafia, pelo menos. O primeiro, "rexclama", é criação do tradutor que mistura as palavras 'reclamar' com 'exclamar' para produzir algo inédito, trazendo uma diferença que constrói a identidade da tradução em relação ao original. Finalmente, na última, "te esplicar", Werneck retoma o verbo "esplicar" já usado anteriormente (p.10), entrando, possivelmente, numa categorização dessa transcrição oralizada, enquanto Queneau tinha escrito de formas diferentes o mesmo verbo: "espliquer" (p.12) e "esspliquer" (p.14). Porém, vemos também que o contrário acontece com a repetição da palavra "cexé" [ce que c'est] de Queneau (p.16 e p.17) três vezes, traduzida por "o quê que é" e "o que é" por Werneck, num exemplo de tradução que não podemos chamar de sisematizada.

p.9 – p.7	Ça, p'tite mère, répondit Gabriel	Isso, ô tia – respondeu Gabriel
p.10 – p.8	Le ptit type prit le temps de	O sujeitinho teve o tempo de

p.11 – p.8	Vlà ltrain qu'entre en gare	Olhaí o trem chegando na estação
p.13 – p.10	Jm'en fous.	Não tô nem aí.
p.17 – p.14	C'est pas çui-là.	Não é esse aí não.
p.9 – p.7	Y a pas de raison	Não dá pra entender
p.12 – p.9	A rvoir	Até mais
p.15 – p.12	Qu'est-ce qu'il faut pas entendre	Mas o quê que eu não sou obrigado a ouvir
p.16 – p.13	Il m'intéresse pas du tout	Ele não me interessa nem um pouco
	Et vous, msieu,	E você

De modo geral, Werneck considera as **elisões** de Queneau como marcas de oralidade, de coloquialidade. Assim, como é difícil fazer elisões equivalentes na língua portuguesa, ele traduz a oralidade de outras formas, por exemplo: "ô tia" (p.7)/"p'tite mère" (p.9 [petite mère]) com a interjeção e a denominação coloquial; "o sujeitinho" (p.8)/"le ptit type" (p.10 [le petit type]) usando o sufixo formador de diminutivo; "olhaí o trem chegando" (p.8)/"vlà ltrain qu'entre" (p.11 [voilà le train qui entre]), contraindo verbo e complemento; "não tô nem aí" (p.10)/"jm'en fous" (p.13 [je m'en fous]) tirando a primeira parte do verbo como o fez diversas vezes Cubric, numa transcrição do oral que não chega a ser transgressão; "não é esse aí não" (p.14)/"c'est pas çui-là" (p.17 [ça n'est pas celui-là]) repetindo a negação no fim da oração; ou "não dá pra entender" (p.7)/"y a pas de raison" (p.9 [il n'y a pas de raison]) fazendo, por sua vez, uma elisão e usando uma expressão coloquial. Essa diferença, indispensável neste caso, pois é inerente às duas línguas, instiga a criatividade do tradutor que deve passar de uma para outra. Porém, muitos outros exemplos são transcritos num português padrão, sem transgressão nem elisão e nem sempre com efeito coloquial: "Até mais" (p.9)/"À rvoir" (p.12 [au revoir]); "mas o que não sou obrigado a ouvir" (p.12)/"qu'est-ce qu'il faut pas entendre" (p.15 [qu'est-ce qu'il ne faut pas entendre]); "ele não me interessa" (p.13)/"il m'intéresse pas" (p.16 [il ne m'intéresse pas]) ou "você" (p.13)/"msieu" (p.16 [monsieur]). Vontade de não cair na sistematização, de não traduzir uma transgressão por outra?

p.10 – p.8	le droit de la grimper légalement*	O direito legal de trepar nela
	Le ptit type prit le temps de fignoler la réponse que voici	O sujeitinho teve o tempo de caprichar na seguinte resposta
p.13 – p.10	dit Gabriel dont les propos se nuançaient parfois d'un thomisme	disse Gabriel, cujas opiniões às vezes tinham nuances de um tomismo

	légèrement kantien.	ligeiramente kantiano
p.17 – p.14	La vérité ! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu'un au monde savait cexé. Tout ça (geste), tout ça c'est du bidon.	A verdade ! – exclama Gabriel (gesto) -, como se você soubesse o que é a verdade. Como se alguém no mundo soubesse o que é. Tudo isso (gesto), tudo isso é conversa fiada
p.10 – p.8	Pentasyllabe monophasée: skeutadittaleur*	Redondilha maior: kekefoikevocêdiss
	Alexandrin	Alexandrino heroico
	Depuis l'hominisation première	Os primórdios da raça humana
p.17 – p.14	C'est pas çui-là. Comment, dit Gabriel, tu prétendrais que ça ne serait pas celui-là ?	Não é esse aí não. Como assim – diz Gabriel -, você tá afirmando que não é esse aí?

Transmitir a **mistura de registros e de campos semânticos** é tarefa fácil para Werneck, no sentido de que, pela maioria dos exemplos, ele calca o original: "o direito legal de trepar nela" (p.8)/"le droit de la grimper légalement" (p.10 [campo semântico legal/registro vulgar]); "teve o tempo de caprichar na seguinte resposta" (p.8)/"prit le temps de fignoler la réponse que voici" (p.10 [registros coloquial e formal]) com o começo da frase coloquial, a expressão "seguinte resposta" não carrega o efeito de formalidade em português que "la réponse que voici" tem; "cujas opiniões às vezes tinham nuances de um tomismo ligeiramente kantiano" (p.10)/"dont les propos se nuançaient parfois d'un thomisme légèrement kantien" (p.13 [campo semântico filosófico]) e "A verdade! – exclama Gabriel (gesto) -, como se você soubesse o que é a verdade. Como se alguém no mundo soubesse o que é. Tudo isso (gesto), tudo isso é conversa fiada" (p.14)/"La vérité! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu'un au monde savait cexé. Tout ça (geste), tout ça c'est du bidon" (p.17 [campo semânitco filosófico/registro coloquial]).

Ao contrário de Cubric, ele adapta alguns absurdos em interessantes transcriações: "redondilha maior: kekefoikevocêdiss" (p.8)/"pentasyllabe monophasée: skeutadittaleur" (p.10), pois a tradução da coagulação tem, de fato, sete sílabas e não cinco, como no francês e o tradutor usa a palavra técnica para o verso de sete sílabas em português; e "alexandrino heróico" (p.8)/"alexandrin" (p.10), onde precisa até a posição das sílabas tônicas, o que não tinha feito Queneau. Werneck fez um certo trabalho de adaptação, respeitando a proposta original de *Zazie*. Por fim, há exemplos em que o

tradutor não leva em conta a mistura de registros, talvez para não cair na sistematização: “os primórdios da raça humana” (p.8)/“hominisation” (p.10) ou “Não é esse aí não. Como assim – diz Gabriel -, você tá afirmando que não é esse aí” (p.14)/“C’est pas çui-là. Comment, dit Gabriel, tu prétendrais que ça ne serait pas celui-là” (p.17 [coloquial/formal]). Podemos ver que é difícil passar traços característicos de uma língua para outra, já que nenhuma língua tem as mesmas construções e não passa pelas mesmas questões. O tradutor não consegue sempre encontrar alguma solução (e tem, muitas vezes, um prazo curto para entragar sua tradução) a um problema, solução que é cobrada pelo teórico da tradução 'tradicional', ao qual se refere, por exemplo, Coracini (2007) em sua pesquisa. Esse tipo de teóricos acabam avaliando a tradução como de má qualidade, baseados em critérios errôneos e utópicos e, no final, desvalorizam a atividade do tradutor em geral. Vejamos mais alguns exertos.

p.12 – p.9	Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée	*Natürlich* – disse Jeanne Lalochère, que tinha sido ocupada
p.11 – p.9	Tu sens rien bon, dit l’enfant.	Que cheiro bom – disse a menina.
p.14 – p.11	Il est rien moche, son bahut, dit Zazie.	Que lata-velha, o táxi dele – disse Zazie.

Além da mistura de registros, Queneau também embaralha **linguajares**: coloquial, vulgar, dialético e até estrangeiro. A única palavra estrangeira que se encontra nesse capítulo é “natürlich” (p.12 no original, e p.9 na tradução de Werneck), mesclado no meio de um diálogo, no original, e justificado pelo que segue: Jeanne Lalochère viveu a ocupação alemã, daí a palavra, no original, parecer natural na boca dela. Porém, Werneck escolhe repetir e colocar a palavra em itálico na sua tradução, destacando-a do texto, como se não fosse parte integrante dele. “*Natürlich*” deixa de ser invisível para ser visível, assim como o tradutor através desse ato (VENUTI, 2008). Já vimos que a invisibilidade do tradutor é quimérica, impossível, pois a tradução é fruto de sua 'anexação' do original (STEINER, 2005). Mas, podemos questionar esta 'vontade' do tradutor de aparecer na tradução ('vontade' porque foi uma escolha de Werneck de destacar uma palavra), se levarmos em conta o fato de que Werneck reivindicou uma posição contra essa visibilidade do tradutor.

Entretanto, o tradutor escolhe não destacar as expressões dialetais do romance: “que cheiro bom” (p.9), que Werneck consegue identificar (ao contrário de Cubric), ao ler “tu sens rien bon” (p.11). O tradutor também consegue identificar outra expressão dialetal (do normando) baseada no mesmo esquema: “il est rien moche, son bahut” (p.14), que ele traduz por “que lata velha, o táxi dele” (p.11). Em vez de se colar ao enunciado, Werneck aproveita a liberdade que dá o dialetismo para transcriar, inserir a expressão coloquial “lata velha” que é suficiente para resumir o “bahut”.

p.9 – p.7	Le tarin	O narigão
p.10 – p.7	rombière	dondoca
p.9 – p.7	Ça, p’tite mère, répondit Gabriel qui avait de la vitesse dans la répartie	Isso, ô tia – respondeu Gabriel, rápido no gatilho -
p.10 – p.8	L’armoire à glace insistait	O armário continuava insistindo
	Foireux	Cagão
p.12 – p.10	Elle est mordue	Ficou mordida
p.13 – p.11	Soit trop dindes, soit trop tartes.	Bem goiabas, ou bananas demais
p.10 – p.8	Tu crois que ton parfum naturel fait la pige à celui des rosiers.	Você acha que o seu cheiro natural é milhor que o das rosas.
p.16 – p.13	cet enflé, avec son chapeau à la con.	esse bocó, com aquele chapéu em forma de xoxota.
p.18 – p.14	Elle t’…	Ela te…
p.9 – p.7	Une bonne femme	Uma senhorinha
p.13 – p.10	C’est un pote et il a un tac*.	É um amigo meu e tem um táxi.
p.14 – p.11	beugle	Brada
p.14 – p.12	Et ça ! mugit-il, regarde!!	E isso ! – ele brada. – Olha só!!
p.16 – p.13	Bin, dame, faut bien	É, senhorita, tem que fazer, né
p.19 – p.16	Jouer du chalumeau	Soprar no canudinho

As numerosas ocorrências de **expressões coloquiais** ou vulgares no original também dão ao tradutor a oportunidade de transmitir e/ou transcriar expressões existentes (ou não) na sua língua que, às vezes, são muito próximas das palavras originais em francês. Alguns (de muitos) exemplos: “narigão” (p.7)/“tarin” (p.9); “dondoca” (p.7)/“rombière” (p.10); “rápido no gatilho” (p.7)/“qui avait de la vitesse dans la répartie” (p.9); “o armário” (p.8)/“l’armoire à glace” (p.10); “cagão” (p.8)/“foireux” (p.10); “ficou mordida” (p.10)/“elle est mordue” (p.12) ou “bem goiabas ou bananas demais” (p.11)/“soit trop dindes, soit trop tartes” (p.13), para retomar a metáfora culinária. Essas ocorrências coloquiais/vulgares podem incitar o tradutor a ser criativo, a transcriar, produzindo

expressões que fazem com que a tradução se torne mais natural, mais fluente para o leitor lusófono, e menos estrangeira: "o seu cheiro natural é milhor que o das rosas" (p.8)/"ton parfum naturel fait la pige à celui des rosiers" (p.10). O tradutor escolhe criar uma transcri(a)ção oralizada, em vez de trazer uma expressão feita em português. Outros exemplos: "aquele chapéu em forma de xoxota" (p.13)/"son chapeau à la con", p.16) onde Werneck traduz outro sentido de "con", menos frequente (e que não é palavra de criança), que significa o sexo feminino, acrescentando assim outro tipo de efeito de sentido ao enunciado original. Esse é um exemplo de interpretação da parte do tradutor, que foi buscar um efeito de sentido presente no texto-fonte, mas não à primeira vista. Vemos que é uma leitura pessoal do tradutor, e que o original tem várias vozes, vários caminhos a serem tomados (Foucault, 1971).

Outro exemplo: "ela te..." (p.14)/"elle t'..." (p.18), estrutura copiada num francês que, apesar de 'ausente', é muito claro, não sendo o caso em português. Pode funcionar no sentido de que deixa liberdade (de (trans)cri(a)ção) para que o leitor complete com o que quiser. Outros exemplos de expressões não restituem, à primeira vista, o aspecto coloquial, que é um dos mais importantes do neo-francês, e escolhem privilegiar o sentido geral em detrimento da forma: "senhorinha" (p.7)/"bonne femme" (p.9); "amigo" e "táxi" (p.10)/"pote" e "tac" (p.13); "brada" (p.11 e 12 – para "beugle" e "mugit", p.14); "É, senhorita" (p.13)/("Ben, dame" p.16) ou "soprar no canudinho" (p.16)/"jouer du chalumeau" (p.19). Percebe-se, que Werneck não aproveita o neo-francês para transcriar num neo-português; portanto, sua tradução violenta o texto de partida. Vejamos, a seguir, outros segmentos.

p.15 – p.12	la parole coupée par une euréquation	A palavra cortada por uma eurequação
p.9 – p.7	c'est Barbouze, un parfum de chez Fior.	é Barbouze, um perfume da Fior
p.18 – p.15	Un lait-grenadine	Um leite-granadina

As criações de Queneau poderiam ser igualmente fontes de **criação** para o tradutor; porém, Werneck segue ao pé da letra as palavras-valise (aglutinações) do oulipiano e transcreve: "eurequação" (p.12)/para "euréquation" (p.15), que continua muito claro, e "Barbouze" e "Fior" (p.9 no original e p.7 na tradução), que escolhe manter. De

modo geral, Werneck não traduz nenhum nome próprio; portanto, não altera o nome do perfume. Contudo, apesar dessa possível forma de respeito pelos nomes próprios, o leitor leigo acaba não tendo acesso a efeitos de sentido (estrangeiros) dessas palavras e, assim, a alguns aspectos da história, pois os nomes que o oulipiano escolhe para seus personagens têm sentido: são, muitas vezes, substantivos também. Trata-se de um jogo com as palavras e é uma faceta de seu engajamento para com a linguagem 'livre' que está sendo redirecionada pelo tradutor. Finalmente, a expressão "lait-grenadine" de Gabriel (p.18) é traduzida por "leite-granadina", (p.15) em português, sem nenhuma consideração com os efeitos de sentido que a expressão francesa pode provocar, como, por exemplo, o de uma bebida para criança pequena que, tomada por um adulto, se tornaria uma bebida para homens efeminados.

p.12 – p.9	Le train de six heures soixante	O trem das seis e sessenta
p.12 – p.10	Le métro, ce moyen de transport éminemment parisien s'est endormi sous terre, car les employés aux pinces perforantes ont cessé tout travail	O metrô, esse meio de transporte eminentemente parisiense, adormeceu debaixo da terra, pois os funcionários de alicates perfurantes interromperam todo o trabalho
p.13 – p.11	faire don des quarante-cinq cerises de son printemps	doar as quarenta e cinco cerejas de sua primavera

Da mesma forma, Werneck calca as **perífrases** do original, tentando transmitir, assim, um efeito comparável: "seis e sessenta" (p.9)/"six heures soixante" (p.12); "O metrô, esse meio de transporte eminentemente parisiense, adormeceu debaixo da terra, pois os funcionários de alicates perfurantes interromperam todo o trabalho" (p.10)/"Le métro, ce moyen de transport éminemment parisien s'est endormi sous terre, car les employés aux pinces perforantes ont cessé tout travail" (p.12) e "doar as quarenta e cinco cerejas de sua primavera" (p.11)/"faire don des quarante-cinq cerises de son printemps" (p.13). Observamos a preocupação do tradutor em ser "fiel" ao original, querendo calcar a escrita do oulipiano, num exercício contrário ao da transcriação, pois em vez de libertar-se, ele se prende ao texto-fonte.

p.16 – p.13	Le tombeau véritable du vrai Napoléon	O verdadeiro túmulo do verdadeiro Napoleão

p.17 – p. 13	Du coin de la rue de chez moi où j'habite	Da esquina da rua da minha casa onde eu moro
p.13 – p.11	Les celles qui	Aquelas que
p.19 – p.15	Pourquoi que vous en avez pas ?	Por que não tem ?
p.19 – p.16	Une bouteille du goulot de laquelle sortent deux pailles	Uma garrafa de cujo gargalo saem dois canudinhos
p.13 – p.10	C'est un pote et il a un tac*. Je nous le sommes réservé	É um amigo meu e tem um táxi. Reservei o táxi dele pra gente
p.15 – p.12	C'est tous des cons	São todos uns idiotas

Queneau brincou com a língua francesa e, em particular, com as orações relativas, para criar **redundâncias** e repetições, outros critérios de coloquialidade em francês. Werneck tenta reproduzir esse efeito, mas as redundâncias se parecem mais com repetições na tradução: "o verdadeiro túmulo do verdadeiro Napoleão" (p.13)/"le tombeau véritable du vrai Napoléon" (p.16) ou "da esquina da rua da minha casa onde eu moro" (p.13)/"du coin de la rue de chez moi où j'habite" (p.17). Por se ter facilidade maior de brincar com as relativas e os pronomes em francês, algumas redundâncias não são transcriadas pelo tradutor: "aquelas que" (p.11)/"les celles qui" [celles qui] (p.13); "por que" (p.15)/"pourquoi que" [pourquoi] (p.19) ou "uma garrafa de cujo gargalo" (p.16)/"une bouteille du goulot de laquelle" (p.19).

A fronteira entre essas redundâncias e repetições, e os **erros voluntários** de francês que comete Queneau é facilmente discutível. Da mesma maneira que repete ou 'erra' os articuladores relativos, o oulipiano também 'erra' nas conjugações do francês: "je nous le sommes réservé" [je nous l'ai réservé] (p.13) que Werneck traduz por "reservei o táxi dele pra gente" (p.10). Nestes casos, a coloquilidade aparece sob outra forma: o tradutor faz uma elisão. Assim como o tradutor tende a privilegiar o sentido à forma, podemos ver que ele também tem preferência em traduzir o efeito da oração em detrimento da forma. Em vez de traduzir o erro de auxiliar e a concordância do singular, o tradutor aqui faz uma elisão. Werneck traduz o erro de concordância do plural de "c'est tous des cons" (p.15) [ce sont tous des cons] (p.12), típico da oralidade, por "são todos uns idiotas", o que apaga a marca de coloquialidade.

p.16 – p.13	Gabriel dit : ah. Charles ne dit rien. Puis, Gabriel reprend son discours et dit	Gabriel diz: ah. Charles não diz nada. Depois, Gabriel retoma o discurso e diz

	de nouveau : ah.	novamente: ah.
p.17 – p.14	La vérité ! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. (...) Tout ça (geste), tout ça c'est du bidon.	A verdade ! – exclama Gabriel (gesto) -, como se você soubesse o que é a verdade. (...) Tudo isso (gesto), tudo isso é conversa fiada

Como fez Cubric, Werneck também calca as **alterações da forma** que fez Queneau nesse primeiro capítulo: "Gabriel diz: ah. Charles não diz nada. Depois, Gabriel retoma o discurso e diz novamente: ah." (p.13)/"Gabriel dit : ah. Charles ne dit rien. Puis, Gabriel reprend son discours et dit de nouveau : ah." (p.16). O mesmo acontece com as didascálias : "exclama Gabriel (gesto) (...) tudo isso (gesto)" (p.14)/"s'écrie Gabriel (geste) (...) tout ça (geste)" (p.17). Talvez esses efeitos de sentido sejam vistos como provocações grandes o suficientes, que têm um efeito forte sobre os próprios tradutores até o ponto que eles se sintam sem outro recurso face a essa violência do que simplesmente transcrevê-los de forma literal. Pode ser, aos olhos do intérprete, uma falta (ilusória) de recurso na sua língua – ele se sentiria preso à norma culta, inconscientemente ou não, ou ao olhar do leitor e do teórico -, uma espécie de sentimento de inferioridade em relação ao autor, ou pode ainda traduzir uma vontade de ser 'fiel' ao original. Ilustra, de qualquer forma, um tipo de angústia da parte do tradutor face à violência à língua que ele reconheceria, mas que se sentiria incapaz de interpretar/transcriar.

p.10 – p.8	Eh bien, tu te trompes, petite mère, tu te trompes.*	Pois você está redondamente enganada, viu, tia ?
p.18 – p.14	Non mais fillette, qu'est-ce que tu t'imagines ?*	Não, né, menina – diz Gabriel -, quê que você tá pensando?
p.15 – p.12	C'est du passé, n'en parlons plus	Mas agora isso é passado, vamos mudar de assunto
p.17 – p.14	C'est pour te faire rire, mon enfant*	E pra te fazer rir, minha criança
p.14 – p.11	Pousse la seringue* et fait tourner le moulin	Gira a manivela e põe o motor para funcionar
p.13 – p.11	Il flairait la paille dans les poutrelles des lamentations*	Ele farejava o cisco nas traves das lamentações
p.13 – p.10	Et puis faut se grouiller : Charles attend	E depois temos que chispar: o Charles tão...
p.16 – p.13	Vous l'avez pas trouvée sur les bords de la Marne, par hasard ?	Por acaso você encontrou na beira do rio Marne?
p.12 – p.9	Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée	Natürlich – disse Jeanne Lalochère, que tinha sido ocupada

p.13 – p.10	je l'ai lue dans les Mémoires du général Vermot.	li nas Memórias do general Vermot.

As **referências** ao poema de Queneau "*Si tu t'imagines*" (1948, *L'instant fatal*) são traduzidas sem alusão a qualquer outra referência: "você está redondamente enganada, viu, tia" (p.8)/"tu te trompes, petite mère, tu te trompes" (p.10), apesar de o tradutor ter adaptado o "tia" e "Não, né, menina – diz Gabriel -, quê que você tá pensando" (p.14)/"Non mais fillette, qu'est-ce que tu t'imagines" (p.18). Nesse último exemplo, o tradutor escolhe colar-se ao original, talvez imaginando que, se o poema de Queneau viesse a ser traduzido, teria mais chance de se parecer com o resultado. Werneck faz o mesmo com a citação da música *Les amants de Saint-Jean* (1942), colando-se ao texto como se esse processo garantisse alguma segurança face ao que poderia ser qualificado de intraduzível: "mas agora isso é passado, vamos mudar de assunto" (p.12)/"c'est du passé, n'en parlons plus" (p.15). A mesma coisa acontece com uma das referências ao conto *O chapeuzinho vermelho*: "É pra te fazer rir, minha criança" (p.14)/"c'est pour te faire rire, mon enfant" (p.17). A tradução parece pouco natural e o tradutor poderia trazer uma citação do conto em português ou adaptar a referência de forma menos artificial, como o faz na outra referência a esse mesmo conto: "gira a manivela e põe o motor para funcionar" (p.11)/"pousse la seringue et fais tourner le moulin" (p.14), apesar de não ter mais a ver com o conto. Ele adapta da mesma forma a alusão ao texto bíblico de Matheus (cap.7, vers.3): "ele farejava o cisco nas traves das lamentações" (p.11)/"il flairait la paille dans les poutrelles des lamentations" (p.13), conservando a alusão bíblica.

O tradutor tenta transcriar o jogo de palavra do oulipiano: "Charles attend" (p.13) fica "o Charles tão..." (p.10), aludindo, talvez, ao charleston. O tradutor tenta fazer um efeito de transcriação, aproveitando os efeitos de sonoridade e de sentido e acaba alterando o sentido da frase, além do jogo de palavras. Werneck lhes dá um sentido bem diferente, privilegiando, talvez, mais a forma. É um exemplo de apropriação do original, de interpretação.

Quanto às referências históricas, Werneck as calca do original: "você encontrou na beira do rio Marne" (p.13)/"vous l'avez pas trouvée sur les bords de la Marne" (p.16), levando o risco, já existente no original, de o leitor não entender que há alusão a algum

evento histórico. De uma certa forma, ele transcreve a ambiguidade da referência histórica. Porém, traduz "Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée" (p.12) por "*Natürlich* – disse Jeanne Lalochère, que tinha sido ocupada", (p.9), deixando clara a alusão à Ocupação alemã, pois escolhe transcrever a palavra estrangeira em itálico e, assim, ajudar o leitor e, ao mesmo tempo, se tornar visível (VENUTI, 2008). Vale lembrar que, desejada ou não, a visibilidade do tradutor estará sempre presente em qualquer tipo de tradução. Contudo, Werneck deixa intacta uma referência para a qual o leitor talvez precise de ajuda: "nas Memórias do general Vermot" (p.10)/"les Mémoires du général Vermot[63]" (p.13) que, tanto quanto no original, hoje, é muito difícil de entender, para não dizer impossível, num país estrangeiro. Por isso mesmo, o tradutor talvez tenha pensado que não valia a pena debruçar-se sobre esse aspecto da tradução, o que podemos questionar, já que ele acrescenta notas de rodapé para outros elementos que podemos considerar menos importantes, notadamente em relação ao contexto histórico-social.

3.2.1.2 Transcriações do tradutor

Como vimos, o fato de, por exemplo, tomar a iniciativa de transcrever uma palavra em itálico torna-se criação do tradutor. Essa **visibilidade** de Werneck também aparece em outros aspectos de sua tradução, de maneira mais ou menos evidente, pois lembramos que, sendo a tradução uma interpretação dele, sempre se encontrarão signos de sua passagem, indícios de sua presença e marcas de suas escolhas no texto. A violência ao original é inevitável e o leitor (assim como o crítico) deve aprender a aceitá-la como tal (VENUTI, 2008; ARROJO, 1993). No fim do capítulo, ele acrescenta uma nota de rodapé para explicar a palavra "panaché" (p.15: "N. T. Chope com xarope doce"), que escolhe não traduzir, mas adaptar com uma perífrase nessa nota. A necessidade dessa nota de rodapé é discutível, pois outros elementos, talvez mais pertinentes para a história e seu contexto, precisariam de explicação complementar, além do fato de que Werneck se posiciona em

[63] "*Combinaison de* l'Almanach Vermot *et des* Mémoires du général de Gaulle" segundo a nota de Bigot (1996).

favor da invisibilidade do tradutor. Mas isso é um critério do tradutor.

p.9 – p.7	Gare	Gare

Outra escolha discutível é a manutenção da palavra "Gare" em francês (p.7), enquanto existe 'estação de trem' em português, que talvez ficasse mais claro para um leitor lusófono, que não tem obrigação de saber francês. Aliás, Werneck não só deixa a palavra em francês, mas lhe acrescenta uma maiúscula, como se a palavra 'estação' fosse um nome próprio, produzindo, no leitor, um efeito de estranhamento, de desconforto com relação à língua estrangeira. Esse aspecto 'conservador' para com a língua francesa, da parte do tradutor, aponta pra uma tendência a uma visão logocêntrica da tradução, preferindo servir ao original do que ao leitor. Poder-se-ia explicar pelo fato de o tradutor trazer uma espécie de imagem ou clichê cultural através do estrangeirismo com o objetivo de não decepcionar o leitor e de lhe dar o que ele possa esperar de uma tradução (RAJAGOPALAN, 2000), no caso uma certa visão de Paris e de seus lugares e monumentos. É violento para o leitor, é violento para com o original e é violento para com a ideologia de Queneau, ao mesmo tempo em que não é, já que o oulipiano gostava de línguas estrangeiras, gostava de sentir o estranhamento da língua estrangeira, de saborear a estranheza e a aleatoriedade das palavras e gostava, também, de atropelar um pouco o leitor. E é violento também porque esse 'conservadorismo' em particular para com a língua francesa, era tudo o que Queneau quis combater com seu neo-francês. Mais uma vez, Werneck tenta servir a dois senhores que são o texto-fonte com seu autor e a sua própria língua/cultura (Rosenzweig, citado por BERMAN, 2002, p.15).

p.13 – p.10	moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturer dans lmétro.	eu, que tava tão feliz, tão contente e tudo de ir vagãobundar no metrô.
	En route	vambora
p.18 – p.15	Dîner avec nous	Jantar cagente
	beaujolais	Um bojolé
p.14 – p.11	Il démarre	Ele arranca

Por outro lado, Werneck insere, no romance, **criações** suas, brincando com as palavras e com a sonoridade, onde Queneau não o fez: a palavra-valise "vagãobundar" de

metrô (p.10)/“voiturer” (p.13); as aglutinações “vambora” (p.10)/“en route” (p.13) e “jantar cagente” (p.15)/“dîner avec nous” (p.18); a transcrição oralizada e sinédoque “bojolé” (p.15)/“beaujolais” (p.18) e a expressão coloquial “ele arranca” (p.11)/“il démarre” (p.14), seguindo, assim, os exercícios do oulipiano e entrando, pelo menos em parte, no seu não sistema. O tradutor tenta inovar, criando neologismos. Esses exemplos ilustram a apropriação (pelo menos em parte) do original pelo tradutor: a tradução torna-se sua (STEINER, 2005), ou melhor, o texto (traduzido) torna-se seu. A tradução é de Werneck, que se apropriou o original, por mais que o violente. Há, sim, violência à obra de Queneau, mas não tem como não haver pois, de qualquer forma, o tradutor terá que violentar ou a língua de chegada, com transcriações, ou a proposta original, calcando o texto-fonte.

3.2.2 Uma tradução híbrida

Através da análise acima, podemos constatar que Werneck tem uma grande preocupação em ser ‘fiel’ ao original, colando e calcando o texto em francês até, por vezes, um ponto discutível. Podemos nos perguntar se ele simplesmente transcreve as palavras, apoiando-se eventualmente na teoria de isomorfia de CAMPOS (1992), por exemplo, o que poderia talvez justificar suas escolhas. Mas, pensando nas criações de Queneau como nas de Joyce em *Finnegans Wake*, argumentamos que essa teoria da isomorfia tem que ser acompanhada de um trabalho de transcriação, e não só de transcrição. Ao traduzir criações de linguagem, o tradutor tem a oportunidade de mostrar seu lado criativo de poeta/artista, pois o texto-fonte do oulipiano não é desprovido de características estéticas. É literatura e quase poesia. É arte. Não podemos deixar de pensar que esse trabalho seria também muito importante para o oulipiano.

De maneira geral, Werneck tende a adotar um ponto de vista tradicionalista e, por vezes, logocêntrico na tradução, levando (um tanto à força) o leitor até um texto que se aproxime o mais possível do original e de sua língua. Constatamos, em alguns pontos de sua versão, que ele privilegia o original e seus aspectos nem sempre fáceis de acesso, à compreensão do leitor. De tanto calcar na língua do texto original, Werneck não considera um eventual neo-português que, portanto, não existe na sua tradução. A língua que usa na sua versão de *Zazie*, sem chegar a ser totalmente classificável, é a mais 'categorizável' das

três, pois ele tende a sistematizar a tradução e a quase não sair dos limites do original. Enquanto Queneau tem uma forte preocupação em não sistematizar o neo-francês, alterando a escrita de forma irregular, o tradutor tende a sistematizar, a alterar várias vezes as mesmas coisas e da mesma forma, notadamente.

Há, porém, muitos momentos em que Werneck escapa do logocentrismo, permitindo-se, algumas vezes, traduzir sem se preocupar em ser 'fiel' ao texto-fonte, por exemplo. Werneck tende a ostentar os estrangeirismos, conservar o exotismo do texto original, violentando a língua portuguesa.

Durante o II Encontro de Tradutores de Francês (setembro de 2009), em São Paulo, tivemos a oportunidade de encontrar P. Werneck e ouvi-lo falar de suas traduções e, em particular, a de *Zazie no metrô*. Ele afirmou claramente suas posições sobre o ato tradutório. Primeiro, segundo ele, o tradutor tem que ser invisível, não pode aparecer no seu trabalho e o leitor não deveria poder adivinhá-lo na sua leitura (logocentrismo). Sabemos que isso é impossível, pois a versão traduzida é o produto de um ser pensante que não pode desligar-se de suas ideologias, de seu contexto sócio-cultural e de sua interpretação do original. Por outro lado, esse ponto de vista do tradutor parece em contradição com o fato de ele acrescentar, por exemplo, notas de rodapé ou alterações de forma do texto (escrever certas palavras estrangeiras em itálico). Preso entre o desejo de reconhecimento e de abnegação, ele mesmo ilustra a impossibilidade de seu próprio ponto de vista e do logocentrismo: a invisibilidade do tradutor.

Werneck também mencionou que gostaria que seus leitores lessem suas traduções "na praia", descontraídos, num contexto de lazer e de prazer. Porém, o leitor, tendo debaixo dos olhos uma tradução que o leva até o original, de uma certa forma, ou pelo menos até o dicionário, terá dificuldades para entender muitos aspectos do romance em questão, pois esse tipo de leitura feita nesse contexto particular prescinde de acesso a dicionários e outros meios de informações.

A posição de Werneck para com a tradução mostra, *a priori*, um ponto de vista tradicionalista e logocêntrico da língua/cultura francesa, e é justamente contra esse tipo de posicionamento que Queneau lutava, apoiado no seu neo-francês. Todavia, o tradutor mostra também outras características no seu trabalho: ele exibe estrangeirismos e

diferenças, chocando o leitor e violentando a língua de chegada da tradução. O leitor, levado para o texto, não tem uma leitura confortável, mas atrapalhada, brutalisada pelo 'bárbaro'. Werneck obriga sua língua chamada materna a se deixar penetrar pelo francês (ou o contrário: obriga o francês a penetrar sua língua).

Assim, podemos concluir que a tradução de Werneck é híbrida e violenta. À imagem da prática tradutória em geral, que não pode servir a dois senhores, a interpretação de Werneck é violenta não só em relação à língua portuguesa e ao leitor, mas tende a transgredir a ideologia do oulipiano, à origem de *Zazie*. Porém, não podemos julgá-la como se fosse o próprio original, pois ela não é. *Zazie no metrô* traduzido por Werneck é diferente de *Zazie no metrô* traduzido por Cubric e de *Zazie dans le métro* de Queneau, no contexto sócio-histórico, nos fins (acadêmicos ou comerciais) e, portanto, em relação aos seus leitores também. Cada uma das traduções é uma leitura de *Zazie*, é um conjunto de vozes através das quais o tradutor, assim como o leitor, aparecem. A visibilidade do tradutor, muitas vezes, serve para ajudar, guiar o leitor que, ao final das contas, lê uma tradução e não o texto-fonte. Assim como toda tradução é violenta e transgressora, *Zazie* não escapa à regra, sobretudo quando não respeita a proposta ousada do texto-fonte.

Todavia, por já existir uma tradução anterior à sua, proporcionando mais recursos de apoio ao tradutor e uma certa política de globalização das informações, seria de se esperar uma tradução melhor da parte de Werneck. Lembramos que, hoje, existe todo tipo de recursos e de apoio ao tradutor. Ademais, mais tempo passou desde a Segunda Guerra Mundial e mais estudos existem a respeito (assim como sobre *Zazie*). Esta tradução tem fins comerciais e o tradutor, sendo ao mesmo tempo o editor, beneficiou-se de uma certa propaganda que a tornou vendável a leitores mais preparados para recebê-la. Por todas essas razões, além do fato de que a tradução foi lançada por ocasião do aniversário de 50 anos do original, o contexto sócio-histórico desta segunda tradução é favorável à boa recepção da obra e é, portanto, pouco violento, (muito menos se for comparado com o contexto sócio-histórico da tradução de Cubric). Deve se levar em conta também o fato de que a linguagem usada por Queneau que, hoje, é mais facilmente aceitável na nossa sociedade, assim como as ambigüidades sexuais das personagens.

3.3 ARREMATE: COMPARANDO AS DUAS TRADUÇÕES DE ZAZIE

Pretendemos, aqui, confrontar os resultados dos dois itens anteriores. Compararemos as traduções entre si, tendo como pano de fundo o original como base de critérios e examinando um pequeno *corpus* (anexo: *corpus* 2), extraído do primeiro capítulo de *Zazie no metrô*. Em seguida, passaremos a reflexões mais gerais sobre as duas traduções.

3.3.1 Observação do corpus e resultados

Páginas	**Zazie dans le métro original**	**Zazie no metrô Tradução de Cubric**	**Zazie no metrô Tradução de Werneck**
p.11 – p.9 – p.9	Tu sens rien bon, dit l'enfant.	Que cheiro ruim ! – diz a menina.	Que cheiro bom – disse a menina.

Consideramos a tradução de Cubric: "Que cheiro ruim!" (p.9) enquanto Werneck traduz pelo contrário, "Que cheiro bom" (p.9). A diferença entre as duas traduções pode ter origem em algo não muito claro no texto-fonte. Trata-se de uma expressão dialetal (do normando) da região onde nasceu e cresceu Queneau, *rien* (nada) significa, na verdade, seu oposto, *beaucoup*, *très* (muito). A menina, portanto, acha que seu tio tem um cheiro bom. Essa diferença na tradução pode explicar-se pelo acesso (ou não) do tradutor a esse tipo de variante linguística, que não era igual na época das duas traduções.

p.11 – p.9 – p.9	Mais, manman, tu sais bien que tu étais arrivée juste au bon moment, la dernière fois.	Pô, não tem perigo, mãe. Da última vez você chegou bem na hora – argumenta Zazie.	Você tá cansada de saber que da última vez você chegou bem na hora certa, mamãe.
p.12 – p.9 – p.10	Tonton, qu'elle crie, on prend le métro ?	Titio – grita -, vamos pegar o metrô?	Tio – ela grita -, vamos pegar o metrô?
p.16 – p.13 – p.13	Et vous, msieu,	E ocê,	E você

Entre o original e as duas traduções, achamos várias **nuanças** de forma e sentido. Por exemplo, no original, Zazie chama a mãe de "manman" (p.11), que corresponde à pronúncia típica de crianças pequenas chamando pela mãe, com carinho e submissão. Na tradução de Cubric, Zazie simplesmente chama pela "mãe" (p.9), reflexo de uma certa realidade regional no Brasil, enquanto Werneck tenta (re)criar o efeito de

sentido, com seu “mamãe” (p.9), reflexo de uma outra realidade regional brasileira. Este caso acontece novamente quando Zazie chama o tio de “tonton” (p.12) em francês, que também carrega esse efeito de sentido de carinho, enquanto Cubric usa a palavra “titio” (p.9) e Werneck o simples “tio” (p.10). Aqui, o caso parece até contrário ao primeiro, no que diz respeito às traduções; o mesmo ocorre quando a criança se dirige ao taxista e diz “Et vous, msieu” (p.16) que, apesar da pronúncia familiar, traz a marca de respeito devido aos adultos, com o uso do pronome 'vous'. Cubric traduz esse trecho por “E ocê?” (p.13) que retoma claramente o tom coloquial, com um efeito de sentido de fala regional, enquanto o “E você” (p.13) de Werneck adquire outro. Podemos constatar que, através das palavras usadas por Zazie para chamar os personagens, as próprias relações que ela tem com eles são alteradas nas duas traduções, em função das relações que ela poderia ter no contexto atual brasileiro. Isso é um exemplo prático de isomorfia.

Outra constatação é que, graças a sua escala geográfica gigantesca (e, portanto, graças as suas enormes diferenças culturais existentes), a realidade brasileira oferece mais opções de leitura do texto, no sentido de que existem mais possibilidades de interpretar a língua como regional/caipira ou coloquial/formal, dependendo do contexto cultural (e regional) no qual se insere o leitor.

p.13 – p.10 – p.10	je l’ai lue dans les Mémoires du général Vermot.	tá em tudo quanto é almanaque.	li nas Memórias do general Vermot.

Em seguida, aparece, no original, uma **referência** cultural não muito óbvia fora do contexto da época: “les Mémoires du général Vermot” (p.13). A tradutora escolhe traduzir por “tudo quanto é almanaque” (p.10), retomando um dos seus elementos constituintes. O tradutor transpõe o enunciado “as Memórias do general Vermot” (p.10) porque, por alguma razão, prefere colar às palavras, transcrevê-las simplesmente e não transcriá-las. Vemos a importância do contexto para a compreensão de um enunciado e o fato de que, às vezes, conservar um toque de estrangeirismo pode dificultar a leitura. Porém, lendo a versão de Werneck, o leitor não saberá do jogo de palavras do texto-fonte e, logo, criará outro sentido, outra voz a partir da tradução.

A violência, seja ela de Cubric que escolhe traduzir um aspecto apenas, ou de Werneck que traduz 'ao pé da letra', não tem como ser eliminada da prática tradutória. Ela é inevitável e o leitor deve aprender a conviver com ela, a aceitá-la (RAJAGOPALAN, 2000), como já dissemos anteriormente. O que está na base dessa violência é a apropriação da própria violência do original. A violência 'de partida' vem do texto-fonte, do neo-francês de Queneau, mas ela decuplica quando não é respeitada pelo tradutor.

p.18 – p.14 – p.15	Un cacocalo, qu'elle demande.	Uma cacocalo.	Uma cacocalo – é o que ela pede.
p.19 – p.15 – p.15	Jl'ai déjà dit : un cacocalo.	Já falei : uma cacocalo.	Já falei : uma cacocalo.
p.18 – p.14 – p.15	Ça alors, s'esclame Zazie, c'est un monde.	Essa não – isclama Zazie -, é o cúmulo.	E essa agora – esclama Zazie -, só faltava essa.
p.13 – p.10 – p.10	moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturer dans lmétro.	eu tava tão feliz, tão animada pra passear dimetrô.	eu, que tava tão feliz, tão contente e tudo de ir vagãobundar no metrô.
	Oh ! celle-là je la connais, s'esclama Zazie furieuse	Essa é velha ! – exclamou Zazie furiosa	Oh! Essa dança aí eu conheço – rexclama Zazie, furiosa
p.17 – p.13 – p.14	quand tu déconnes comme ça, tu le fais esprès ou c'est sans le vouloir ?	esse monte de besteira ki tá dizendo é de brincadeira, ou é pra valer?	quando você pira a cabeça assim, é de propósito ou é sem querer?
p.16 – p.12 – p.13	cet enflé, avec son chapeau à la con.	aquele babaca, com chapéu de palhaço.	esse bocó, com aquele chapéu em forma de xoxota.
p.16 – p.13 – p.13	Vous l'avez pas trouvée sur les bords de la Marne, par hasard ?	Será que você não tirou ele de um depósito de ferro velho?	Por acaso você encontrou na beira do rio Marne?

O **neo-francês** de Queneau, às vezes, é simplesmente repetido – "un cacocalo" (p.18) se torna "uma cacocalo" nas duas traduções (p.14 em Cubric e p.15 em Werneck), pois se refere à marca de bebida reconhecida pelos dois tradutores. Outras vezes, é transcriado: "s'esclame" (p.18) torna-se "isclama" (p.14) para Cubric e "esclama" (p.15) para Werneck. Essa liberdade, que tomou Queneau com a língua, dá espaço para diversas criações linguísticas da parte dos tradutores. Por exemplo, o verbo "voiturer" (p.13) foi traduzido por "vagãobundar" (p.10) por Werneck, que retoma a noção de vagão (trem), e de

sentar com “bundar”, e que também lembra a palavra “vagabundear”, adquirindo outro efeito de sentido. O tradutor criou uma palavra derivada por justaposição. Este também escreve a palavra “rexclama” (p.10), entre outras, que seria uma mistura dos verbos 'reclamar' e 'exclamar'. Neste caso, o tradutor não se baseia num neologismo do autor, mas toma a iniciativa de criar um, onde não tem no original. Isso é um ato de transcriação, de violência à língua portuguesa (do Brasil) e de respeito ao chamado original e ao autor oulipiano. É através desse ânimo empreendedor que a violência do original aparece na tradução.

Werneck emprega palavras da linguagem oral, como, por exemplo: “pira a cabeça” (p.14). Cubric cria também a palavra “dimetrô” (p.10), modifica a ortografia e a sintaxe portuguesa e usa estruturas oralizadas: “logo agora qui eu tava tão feliz” (p.10) ou “esse monte de besteira ki tá dizendo” (p.13), obedecendo à sonoridade. Outras modificações são acrescentadas pelos tradutores: por exemplo, o chapéu de Napoleão chamado de “chapeau à la con” (p.16) por Zazie, querendo dizer algo como chapéu estúpido, torna-se “chapéu de palhaço” (p.12) para Cubric, e “chapéu em forma de xoxota” (p.13) para Werneck. Observamos que a escrita de Queneau pode ser interpretada de diversas maneiras, pode ter várias leituras e interpretações; portanto, estimula a criação e a imaginação do tradutor e do leitor. Num outro exemplo, vemos que Cubric modifica o enunciado original “sur les bords de la Marne” (p.16) para traduzir como “um depósito de ferro velho” (p.13) – certamente com a preocupação de esclarecer o sentido -, enquanto Werneck escolhe manter “na beira do rio Marne” (p.13), mais uma vez supondo que o enunciado não precisa ser esclarecido, adepto do estrangeirismo. Vemos que o primeiro caso violenta o texto-fonte em favor do leitor e que o segundo violenta o leitor em favor do original.

3.3.2 Servir a um só senhor: ao original ou ao leitor?

Finalmente, podemos perceber que, em comparação a Werneck, Cubric tende a ter uma preocupação maior em esclarecer sua tradução, seguindo, de modo geral, a linha logocêntrica. Ela acrescenta várias informações, como, às vezes, interpreta a fala de Zazie, por exemplo, com a frase “argumenta Zazie” (p.9). A tradutora prefere, por vezes, não

enfrentar as dificuldades, ignorá-las, a colar-se a um texto nem sempre muito claro para o contexto histórico-cultural local. Devemos, também, levar em conta o contexto social de sua tradução: apesar de ser uma tradução universitária (para o seu Doutorado), em 1985, não havia os recursos que existem hoje para auxiliar os tradutores como, por exemplo, a internet, nem havia comparável nível de troca de informações em escala internacional. Portanto, há violência ao original, por exemplo quando Cubric escolhe não traduzir certas palavras, perdendo a oportunidade de fazer transcriações.

Quanto a Werneck, este seguiria mais uma espécie de tendência híbrida, com uma nítida preferência em conservar os estrangeirismos e em colar-se ao texto original e à sua língua (francesa) como se fosse uma bóia de salvamento capaz de garantir a fidelidade de sua tradução. Ele tenta servir a dois senhores (ROSENZWEIG por BERMAN, 2002, p.15): ao original, sendo-lhe fiel, e à sua própria língua (para que a tradução seja legível). O tradutor tende a supor que, mesmo confrontado às dificuldades que representaria, para ele, o intraduzível (por exemplo, as referências que disseminou Queneau pelo texto), o leitor não precisa de explicação, de apoio complementar. Assim, por não poder agradar aos "dois senhores", o tradutor privilegia o primeiro, que é o original. Esse modo de se colar ao texto mostra também que Werneck, de maneira geral, tende a sistematizar a sua tradução: onde Queneau criou, ele traduz, mas não cria. Raras são as criações do tradutor fora das do autor. Há, portanto, pouca violência do tradutor à língua portuguesa do Brasil, além daquela que caracteriza toda tradução como interpretação, mas há violência ao texto-fonte, à proposta de Queneau.

Onde o tradutor sentir dificuldade em traduzir, o leitor também sentirá dificuldades de leitura. Parece-nos que a tradução de Werneck é mais pessoal, mostrando escolhas individuais e discutíveis se levarmos em conta o leitor. O tradutor talvez seja visível de uma forma que possa parecer mais agressiva, pelo menos ao olhar do teórico. Portanto, podemos nos perguntar se esse tipo de tradução seria menos violento que o primeiro... As vezes, Werneck faz transcriações originais em sua tradução, mas, muitas vezes, como ficou claro nos excertos trazidos nos itens anteriores, ele busca a impossível fidelidade ao autor, à obra e à língua de partida. Esta atitude, ainda que involuntária e inconsciente, violenta a obra e a proposta de Queneau. A tradução de Cubric também é

violenta, pois tende a adaptar mais, a se preocupar mais com o leitor do que com o texto-fonte mas, no final das contas, dá maiores provas de transcriação.

Percebemos que os tradutores, apesar de terem em mãos o mesmo texto-fonte, não traduziram o mesmo original. Cubric, em 1985, traduziu um texto com fins acadêmicos, focando-se mais sobre aspectos teóricos e podendo (logicamente) justificar suas escolhas de tradução de um ponto de vista acadêmico. O neo-francês é, provavelmente, a justificativa de seu trabalho.

O original traduzido por Werneck é um livro de literatura que fez imenso sucesso em seu país de origem, a França, e fora também. Sendo ele mesmo o editor e o tradutor dessa edição, ele pôde criar todo um contexto de divulgação para chegar ao seu objetivo: vender. Com efeito, 2009 (ano de estréia de sua tradução) foi o 50° aniversário de Zazie, contexto propício para o sucesso de seu empreendimento, como já dissemos anteriormente.

Finalmente, os tradutores, notadamente através de suas (poucas) tentativas de "reproduzir inovações", tentam timidamente construir o "reverso" do original: a repetição do "verso" (re) no sentido de tentar (re)criar o "verso" (do recto - original), de escrever de novo, criar de novo (VIEIRA, 1996). Esse (re)verso, tirado do original, é fruto da leitura do tradutor, fazendo, portanto, parte do texto-fonte. Segundo Campos (1998), os tradutores criaram mais "controversos" do que um verso mesmo, pois este foi alterado para chegar ao reverso (CAMPOS, 1998). Assim, o (re/contra)verso da tradução leva em conta o conceito de *différance* (DERRIDA, 2002), particularmente no caso de Cubric, que não se colou tanto ao original quanto o fez Werneck.

CONCLUSÃO GERAL

> As traduções comuns, "naturais", destituídas de um projeto estético radical são, geralmente, de dois tipos: ou se trata de traduções simplesmente mediadoras, que outra coisa não visam senão a útil tarefa de auxiliar a leitura do original, como uma espécie de dicionário portátil ou léxico arrazoado ad hoc; ou se trata de traduções medianas, que procuram intermediar de maneira média, guardando da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação e de um deliberado empenho rítmico. (CAMPOS, 1981, p.184).

Embora toda tradução seja uma violência ao original, existem dois outros tipos de violência. Há violência contra o texto-fonte no sentido de que a tradução contrariaria o projeto do autor. Outra forma de violência seria contra a língua de chegada. Esta última violência, por corresponder ao projeto de Queneau em *Zazie dans le métro*, anularia ou suavizaria o primeiro tipo. O respeito ao primeiro tipo de violência, porém, levaria à anulação do segundo. No caso das traduções de *Zazie*, elas violentam ao mesmo tempo a obra de partida - por não respeitarem o projeto de Queneau -, assim como a língua de chegada - por não atenderem a demanda da língua do texto-fonte. As violências de *Zazie* e de suas traduções encontram-se superpostas de tal forma que uma depende da outra.

O processo de deformação da língua francesa, praticada por Queneau, se assemelha ao da deformação do ato tradutório: ambos, poéticos, têm como objetivo modificar, alargar a língua, testar sua flexibilidade e seus limites. Trata-se de um imbricação de atos de violência: a violência da tradução se insere na violência de *Zazie* com relação à língua francesa. Enquanto Queneau tenta reunir as línguas, mostrar que elas não são ameaças umas para as outras, mas que interagem umas com as outras, num mundo onde não deveria haver barreiras linguísticas, a tradução pode, como apontou Leal (2006),

ostentar a diferença que as separa, mostrar a distância entre elas. É minha língua através da tua, evoca Derrida (1982). São duas facetas de uma mesma moeda.

O ato tradutório é, de certa forma, um caminho entre o original e o leitor. À imagem de uma estrada (com certos devios, curvas), há dois sentidos de circulação: do original ao leitor ou do leitor ao original. Nos dois casos, espera-se da atividade tradutória que faça com que o leitor tenha acesso (talvez via um caminho sinuoso) a um texto originalmente escrito numa língua que lhe é estrangeira, com a qual ele não compartilha necessariamente os recursos de produção, representados pelo contexto sócio-histórico-cultural local. A tradução nada mais é que transformação, *différance*; ela passa pelas curvas da estrada, se adapta a elas, ela não tem como ser o próprio original, já que o constitui (a tradução faz o original, e não o contrário).

Nenhum desses dois caminhos é isento de violência. O caminho do original ao leitor, representado mais pela tradução de Cubric, tenta 'domar' o texto, fazendo com que ele se adapte, para encaixar-se ao contexto do leitor. A tradutora tentou mastigar, facilitar a leitura para o lusófono, re(trans)criando o texto num outro contexto, violentando o original, mesmo tentando seguir as regras do jogo oulipiano. A tradutora não chegou, porém, a criar um neo-português, pois a violência para com as palavras, na sua tradução, é limitada quase sempre à de Queneau e, apesar de ela ter usado marcas da oralidade que já existem em português do Brasil, ela encontrou-se limitada provavelmente pelas barreiras entre marca de oralidade e uma espécie de preconceito com relação ao que se poderia considerar como 'mau português', devendo também respeitar os padrões do editor. Se essa barreira é frágil na França, aos olhos dos Acadêmicos, ela também o é no Brasil, dentro do contexto sócio-cultural local e esse fato pode ter limitado a potencialidade criativa da tradutora.

O outro caminho, escolhido por Werneck, não é menos violento. Apesar de parecer que, em alguns momentos, ele maltrata menos o texto original, não podemos deixar de considerar o ponto de vista do leitor. Na tradução de Werneck, é principalmente o leitor que está sendo violentado. Preso entre o desejo do tradutor e o desejo do editor, Werneck opta por um caminho híbrido, a tendências logocêntricas, exige muito do leitor e tende a ser conservador em relação à língua de origem e ao original. Apesar de gostar de ser confrontado à estranheza do estrangeiro, é contra esse conservadorismo que lutava

Queneau. Gostava de lançar desafios ao seu leitor, mas queria sobretudo ser entendido. As violências de sua versão de *Zazie no metrô* limitam-se, na maior parte, às do oulipiano.

De qualquer forma, seja qual for o caminho escolhido pelo tradutor, o trabalho de Queneau em *Zazie dans le métro* resiste à tradução: ele a impossibilita – por sua escrita, pelas referências, pela própria luta, fixada num determinado contexto sócio-cultural – e a exige, ao mesmo tempo, como toda obra de arte que pede para ser traduzida, para que possa sobreviver (DERRIDA, 2002). A maior prova disso é que não há categorização definitiva: a escrita do oulipiano resiste à captura. As palavras de Queneau deslizam, vão à deriva, não estão ancoradas nos dicionários.

Quanto à questão de até que ponto a recriação da escrita de Queneau pode resultar na criação de uma espécie de neo-português (transcriação), podemos concluir que essa não foi a preocupação principal dos tradutores. Ambos traduziram mais do que transcriaram e não conseguiram, não se preocuparam em criar um neo-português nem em transmitir a luta constitutiva do texto-fonte. Mas, podemos nos perguntar se criar um neo-português era o objetivo dessa tradução? Se a luta (e a violência) é constitutiva do romance *Zazie dans le métro*, via projeto estético que passa pelas inovações do neo-francês, essa luta deveria constar na tradução... o que não é bem o caso aqui. Os tradutores deveriam ter se preocupado em construir um neo-português para serem 'fieis' à proposta original de Queneau. Assim, ambas as traduções violentam o original nesse sentido.

Se os tradutores não se interessaram em (trans)criar um neo-português, podemos deduzir que traduziram *Zazie dans le métro* com um objetivo diferente: Cubric no seio de um exercício acadêmico, talvez encarando o texto-fonte como um desafio literário e linguístico, e Werneck, com o objetivo de passar ao público brasileiro uma obra que já foi muito importante na França, como parte de um acervo cultural, acreditando na possibilidade de lhe ser o mais 'fiel' possível. Interessaram-se em traduzir *Zazie* bem depois de sua publicação, talvez porque consideraram que o público (não acadêmico) não iria ser receptivo o suficiente naquela época, ou talvez por questões do mercado da tradução, pouco desenvolvido na época de escrita do romance. Constatamos, também, o lapso de tempo entre as duas traduções, provavelmente explicável pelas diferenças de objetivos das duas.

Ao traduzir *Zazie*, Cubric e Werneck tiveram objetivos diferentes, segundo as posições que ocupavam, na época, nessa zona de conflitos que é a tradução. Os tradutores tiveram que lidar com o desejo de fidelidade e de autoria, o desejo de levar o leitor até o original e/ou o original até o leitor. Cada um assumiu uma posição, e as suas traduções refletem essas escolhas. Por impossibilidade de completude, de satisfazer esses desejos todos, mesmo porque são contraditórios, o tradutor acaba necessariamente sendo violento, preso entre suas aspirações, tendo que renunciar a várias possibilidades.

Por fim, vimos que a violência do ato tradutório é inevitável. Mas a violência constitutiva do original (com o neo-francês e a luta contra os preconceitos de uma hegemonia oral/escrita) está sendo transgredida no sentido de que não é respeitada pelos tradutores. Isso porque eles, nessa imbricação de violências, preferiram 'ser fieis' ao original, à sua forma, em detrimento de sua proposta. Uma forma de transmitir essa violência, sem que a responsabilidade de sua origem recaia nos intérpretes, seria a transcriação, exercício que Cubric pratica de forma 'tímida', enquanto Werneck prefere simplesmente transcrever.

As duas traduções de *Zazie dans le métro* são diferentes. Por mais que violentem a proposta (de luta) do original, elas são traduções com outros objetivos, e isso ilustra o fato de que, em todo texto, encontram-se várias vozes, várias leituras, várias interpretações. O tradutor, apropriando-se do original num re/contra-verso pode, com sua tradução/interpretação, escolher ressaltar o ponto que mais o tocou, o ponto que acha ser o principal, o mais importante e pertinente. É o que fizeram Cubric e Werneck.

Assim, não há um só original, mas há tantos originais quantas forem as possibilidades de traduções (e de "versos"). Lembramos que o leitor, assim como o tradutor, também tem sua própria leitura, sua própria interpretação. É preciso se afastar do pressuposto de que o tradutor é o único responsável pelo chamado 'erro', pela inadaptação, na tradução. É preciso considerar que a tradução não é uma atividade redutora, não é cópia, na medida em que o chamado original acaba sendo valorizado pelas traduções, que asseguram sua sobrevida. O tradutor não pode fazer mais do que sua tarefa, que não é saber da famosa 'intenção do autor' nem de transmitir de maneira exaustiva o conteúdo total de

um original vivo, que muda com o tempo, pois não é estável. A tradução é valorização e sobrevida do autor e da obra-fonte, e não uma cópia conforme ao original.

Finalmente, podemos concluir que, uma vez que a violência do ato tradutório é inevitável, precisamos concentrar-nos sobre as críticas das formas de resistência a essa violência (RAJAGOPALAN, 2000).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIE FRANÇAISE. Disponível em: <http://www.academie-francaise.fr/index.html>. Acesso em: 30 jul. 2010.

ALENCAR, Ana Maria de; MORAES, Ana Lúcia. Apresentação. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v. 13, p. 7-8, jul./dez., 2005a.

_____. O Oulipo e as oficinas de escrita. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v. 13, p. 9-28, jul./dez., 2005b.

ALIGHIERI, Dante. **De vulgari eloquentia**. Paris: Gallimard, 1965, p.568-569. In: PRIEUR, Jean-Marie. Linguistique et littérature face à la langue maternelle. Réel, Symbolique, Imaginaire. **Revista ELA.** v. 147, p. 289-296, 2007, p.291.

ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. **O signo desconstruído**. Campinas: Pontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Posfácio*. In: QUENEAU, Raymond. **Zazie no metrô**. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.177-188.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**.Tradução Maria Emília Pereira Chanut. Bauru/ SP: EDUSC, 2002, p. 11-46.

BIGOT, Stéphane. Dossier. In: QUENEAU, Raymond. **Zazie dans le métro**. Paris: Gallimard, 1996.

BLANCHOT, Maurice. **L'Amitié**. Paris: Gallimard, 1971, p. 69-73

_____. **A parte do fogo.** Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 172-185

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. **Revista Cadernos de tradução.** v. 1, n. 4, 1999, p.239-262.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.

_____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48, 231-255.

CHESTERMAN, Andrew; WAGNER, Emma. **Can theory help translators?**. Manchester (UK) & Northampton (MA): St Jerome Publishing, 2002

CORACINI, Maria José. **A celebração do outro**. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Le monolinguisme de l'autre.** Paris: Galilée, 1996.

_____. **De l'hospitalité**. Paris : Calmann-Lévy, 1997.

_____. **L'oreille de l'autre.** Montréal : VLB Editeur, 1982.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Torres de Babel**. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. In: LEAL, Izabela. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. Revista Alea. Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 39-53, jan./jun., 2006, p. 04.

DROIT, Roger-Pol. **101 expériences de philosophie quotidienne**. Paris: Ed. Odile Jacob, 2001. In : LE TELLIER, Hervé. Esthétique de l'Oulipo. Bordeaux: Le Castor Astral, 2006, p. 82.

DURAND, André. COMPTOIR LITTERAIRE. Disponível em: <http://www.comptoirlitteraire.com/q.html>. Acesso em: 30 jul. 2010.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 27-52, p. 79-104.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=74>. Acesso em: 15 abr. 2010. .

FOURNEL, Paul. **"En beur" In Toi qui connais du monde**. Paris: Mercure de France, 1997. In : LE TELLIER, Hervé. Esthétique de l'Oulipo. Bordeaux: Le Castor Astral, 2006, p. 134.

FOUCAULT, Michel. **L'Ordre du discours.** Paris : Gallimard, 1971.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx**. São Paulo: Princípio editora, 1997.

GODARD, Henri. Préface:Raymond Queneau dans le roman français du XXe siècle. In: QUENEAU, Raymond. **Romans I**. Paris: Gallimard, 2002.

GUISAN, Pierre. Escrever, ler, falar: entre ilusões e solilóquios, dos suportes às implicações. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v. 13, p. 101-110, jul./dez., 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Der Satz vom Grund.** Pfullinger, 1957. In: STEINER, George. Depois de Babel. Tradução Carlos Alberto Faraco. Paraná: Editora UFPR, 2005, p. 278.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa.** Editora Objetiva, 2001

JACKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izodoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

LANE-MERCIER, Gillian. Translating the untranslatable: the translator's aesthetic, ideological and political responsibility. **Revista Target** (International journal of translation studies). v. 9, n. 1, p. 43-68, 1997

LEAL, Izabela. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. **Revista Alea**. Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 39-53, jan./jun., 2006.

LE TELLIER, Hervé. **Esthétique de l'Oulipo**. Bordeaux: Le Castor Astral, 2006.

LE TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Acesso em: 30 jul. 2010.

LEVINE, Suzannen Jill. "Translation as (Sub)Version: On Translating Infant's Inferno". **Sub-stance**, n. 42, 1983, p. 85-93. ARROJO, Rosemary. Tradução, desconstrução e psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 84.

MARTINS, Helder. A crítica da tradução literária. **Revista Cadernos de tradução.** v. 1, n. 4, p.39-55, 1999.

MORFAUX, Louis-Marie. **Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines**. Paris: Armand Colin, 1999.

OULIPO. Disponível em: <http://www.oulipo.net>. Acesso em: 30 jul. 2010.

OULIPO. **Atlas de littérature potentielle**. Paris: Gallimard, 1981.

PANNWITZ, Rudolf. **Die Krisis des europaïscher Kultur**. Nuremberg, 1947. In: BERMAN, Antoine. A prova do estrangeiro. Tradução Maria Emília Pereira Chanut. Bauru/ SP: EDUSC, 2002, p. 40.

PRIEUR, Jean-Marie. Des écrivains en contact de langues. **Revista ELA.** v. 144, p. 485-492, 2006a.

_____. Contact des langues et positions subjectives. **Revista Langage et société**. v. 116, p. 111-118, 2006b.

_____. Linguistique et littérature face à la langue maternelle. Réel, Symbolique, Imaginaire. **Revista ELA.** v. 147, p. 289-296, 2007.

QUENEAU, Raymond. **Zazie dans le métro.** Paris: Gallimard, 1959.

_____. **Zazie no metrô.** Tradução Irène Monique Harlek Cubric. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. **Romans I.** Paris: Gallimard, 2002.

_____. **Zazie no metrô.** Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Traição versus transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade. **Revista Alfa**. v. 44, p. 123-130, São Paulo, 2000.

_____. Caliban as the prototype of the postcolonial translator. **Tradução e comunicação: Revista brasileira de tradutores**. v. 17, p. 43- 48, São Paulo, 2008.

ROSENZWEIG, Franz. "Die Schrift und Luther". **Zweistromland: Kleinere Schriften zu Glauben und Denken**. (Gesammelte Schriften III). Dordrecht/Boston/Lancaster: Martinus Nijhoff Publischers, 1984, p. 749-789. In: BERMAN, Antoine. A prova do estrangeiro. Tradução Maria Emília Pereira Chanut. Bauru/ SP: EDUSC, 2002, p. 15.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 15-60.

ROBERT, Paul. **Le Robert: Dictionnaire pratique de la langue française**. Paris: France Loisirs, 2002

ROBIN, Régine. **Le deuil de l'origine.** Saint-Denis: PUV, 1993.

SISCAR, Marcos. Jacques Derrida: o intraduzível. **Revista Alfa**. v. 44, p. 49-59. São Paulo, 2000

SISCAR, Marcos; LIMA, Érica. O decálogo da descontrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida. **Revista Alfa.** v. 44, p. 99-112, São Paulo, 2000.

STEINER, George. **Depois de Babel.** Tradução Carlos Alberto Faraco. Paraná: Editora UFPR, 2005.

VENUTI, Lawrence. Translation, simulacra, resistance**. Revista Translation Studies.** v. 1, n. 1, p. 18-33, 2008.

VERAS, Viviane. O extrangeiro na língua materna: (não) desejar as coisas alheias. **Revista Solta a voz.** v. 19, p. 111-124, 2008.

VIEIRA, Else. Fragmentos de uma história de travessias: tradução de (re)criação na pós-modernidade brasileira e hispano-americana. **Revista de Estudos de Literatura**. v.4, p.61-80, Belo Horizonte: UFMG, out. 1996.

ANEXOS

ANEXO 1 - *CORPUS* 1 *Zazie dans le métro*[64]

Páginas	Zazie dans le métro	Figuras utilizadas
p. 9	meussieu	Transcriçao oralizada
p. 12	Espliquer	Transcrição oralizada
p. 16	Apprends-nous cexé	Transcrição oralizada
p. 28	Que ça te plaise ou que ça neu teu plaiseu pas	Transcriçao oralizada
p. 33	Escursion	Transcriçao oralizada
p. 37	Nondguieu	Transcrição oralizada
p. 38	Chsuis pas d'humeur	Transcrição oralizada
p. 39	Dacor	Transcrição oralizada
p. 43	Quèque chose	Transcrição oralizada
p. 43	Il m'egzagère mon infériorité de complexe	Transcrição oralizada
p. 47	Ranbrans	Transcrição oralizada
p. 51	I va pas	Transcrição oralizada
p. 51	Faut sméfier	Transcrição oralizada
p. 57	Sacrée conarde	Transcrição oralizada
p. 69	Médza votché	Transcrição oralizada
p. 70	Prossénétisme, entôlage, hormosessualité, éonisme, hypospadie balanique*	Transcrição oralizada
p. 83	Une bordée de nomdehieus	transcrição oralizada
p. 92	Izan voyaient sous tous les aspects et dans tous les genres, de la sessualité	Transcrição oralizada
p. 96	par egzemple	Transcriçao oralizada
p. 97	Claqueson	Transcrição oralizada
p. 97	Bâille-naïte	Transcrição oralizada
p. 108	Y a kèkchose qui se passe?	Transcrição oralizada
p. 111	Vzallez voir	Transcriçao oralizada
p. 120	En s'estrayant de la carlingue	Transcrição fonética
p. 129	Les artisses	Transcrição oralizada
p. 132	Utu	Transcrição oralizada
p. 133	Vott' pomme	Transcrição oralizada
p. 133	A rvoir	Transcrição oralizada
p. 144	T't'déranger	transcriçao oralizada
p. 156	Ouisqui	Transcriçao oralizada
p. 156	Espliqua Gabriel qui voit grand	Transcrição oralizada
p. 158	Un tôste!	Transcrição oralizada
p. 170	Un kidan assis coi sur un banc	Transcrição oralizada
p. 178	Vott tutu.. c'est le même tabac. le même passage à tabac	Transcrição oralizada
p. 9	Doukipudonktan	Coagulação fonética[65]

[64] Baseamo-nos nas notas de Bigot (1996), notadamente para todas as palavras marcadas de um * no quadro.

p. 10	Skeutadittaleur	Coagulação fonética
p. 30	Singermindépré	Coagulação fonética
p. 32	Salonsalamanger	Coagulação fonética
p. 48	Izont	Coagulação fonética
p. 48	A boujpludutou	Coagulação fonética
p. 56	Ltipstu	Coagulação fonética
p. 56	Immbondit dssus	Coagulação fonética
p. 57	Un salaud de skalibre	Coagulação fonética
p. 59	Les jitrouas*	Coagulação fonética
p. 59	Elle a voulumfaucher	Coagulação fonética
p. 67	Iadssa, iadssa	Coagulação fonética
p. 80	Gridougrogne	Coagulação fonética
p. 83	Une bordée de nomdehieus	Coagulação fonética
p. 94	Kouavouar? Kouavouar? Kouavouar?	Coagulação fonética
p. 95	Charlamilébou	Coagulação fonética
p. 116	Vozouzévovos	Coagulação fonética
p. 134	Pointancor	Coagulação fonética
p. 137	Jveux ottchose	Coagulação fonética
p. 151	Est-ce qu'on entrave vraiment kouak ce soit à kouak ce soit? Koua à koua ?	Coagulação fonética
p. 152	Dmanddzi si ça colle toujours le marida	Coagulação fonética
p. 156	Imdemande ça	Coagulação fonética
p. 170	Kèss kèss kèss	Coagulação fonética
p. 175	Charabiaïsent à kimieumieu	Coagulação fonética
p. 177	Colochaussent	Coagulação fonética
p. 179	Ces vociférantes exclamations firent hors de l'ombre surgir deux hanvélos	Coagulação fonética
p. 188	On upu croire qu'il y en u tant	Coagulação fonética
p. 23	Bicose	Neologismo
p. 28	Inintelligent	Neologismo
p. 35	Zaziques	Neologismo
p. 37	Factidiversialité	Neologismo
p. 42	Lessivophile	Neologismo
p. 51	Lunettes antisolaires	Neologismo
p. 62	Amerloquaine	neologismo
p. 70	Prossénétisme, entôlage, hormosessualité, éonisme, hypospadie balanique*	Neologismo
p. 93	Dégoûtation	Neologismo
p. 98	Qu'il haut-parlait	Neologismo
p. 104	Subtruque*	Neologismo
p. 112	La décibélité de leur vacarme	Neologismo
p. 117	La trouscaille	Neologismo
p. 118	Conséquences emmerdatoires	Neologismo

[65] Termo de Durand (2010).

p. 120	Déconnances	Neologismo
p. 127	Un hormo	Neologismo
p. 128	Balanovitch cicérona la chose*	Neologismo
p. 136	Vise-à-vise	Neologismo
p. 137	Intervindre	Neologismo
p. 138	De couaille, de couaille, qu'il pépia	Neologismo
p. 139	La Préfectance	Neologismo
p. 154	Le taximane	Neologismo
p. 154	Sainfoin*	Neologismo
p. 168	Accent circonchose	Neologismo
p. 175	Charabiaïsent à kimieumieu	Neologismo
p. 177	Colochaussent	Neologismo
p. 182	Surhurlèrent	Neologismo
p. 184	Bouchée mouaquienne	Neologismo
p. 184	La somnie	Neologismo
p. 188	la meute limonadière	Neologismo
p. 50	Chez Fior	Palavra-valise
p. 75	Les midineurs	Palavra-valise
p. 96	Hormosessuel	Palavra-valise
p. 105	Barbouze de chez Fior	Palavra-valise
p. 108	Aux guidenappeurs !	Palavra-valise
p. 112	Métrolleybus	Palavra-valise
p. 115	Quidappeurs	Palavra-valise
p. 130	Demi'toyens	Palavra-valise
p. 131	Je ne puis illico, bellicose l'uniforme*	Palavra-valise
p. 134	Fligolo	Palavra-valise
p. 143	Squeleptique	Palavra-valise
p. 143	Téléphonctionner	Palavra-valise
p. 152	Charluter	Palavra-valise
p. 154	Un psittaco-analyste	Palavra-valise
p. 159	Sliptise	Palavra-valise
p. 160	Caromba*	Palavra-valise
p. 173	La cônerie de la lueur	Palavra-valise
p. 189	Quelques jets aquagazeux	Palavra-valise
p. 42	Adieu, lui dit-il avec gravité, je m'en vais faire mon devoir	Registro formal
p. 52	Lamellibranches	Registro científico
p. 78	Gridoux bouffant ne pouvait discourir	Mistura de registros
p. 82	Mots ailés*	Registro paródico
p. 102	Mener ses agneaux en lieu voulu	Registro parábolico
p. 107	Le dédale lutécien	registro
p. 110	Un œil humide et thermogène	Registro
p. 116	Propos morigénateurs	Registro
p. 119	Dans cette simple ellipse, utilisait hyperboliquement le cercle vicieux de la parabole	Registro
p. 122-123	Moi qui vous cause, j'ai bien souvent gambergé à ces problèmes tandis que vêtu d'un tutu je montre à des caves de votre espèce mes cuisses naturellement assez poilues il	Registros

	faut le dire mais professionnellement épilées.	
p. 130	Des vocables prolifiques	Registro
p. 131	Comportements sexués	Registro
p. 131	Ces quelques mots ne churent point platement et ignorés sur le trottoir	Registro
p. 131	Destinés à l'usage interne	Registro
p. 131	La réponse était percontative	Registro
p. 132	La voix pleine d'eau	Registro
p. 134	Non moins extatiquement qu'énigmatiquement	Registro
p. 135	Des débris de moralité pour les autres dans les ruines de la sienne pulvérisée par les attraits du flicmane	Registro
p. 139	En notre dialecte	Registro
p. 143	Mot cybernétique : allô	Registro
p. 146	Crampettes légitimes	Registro
p. 146	Une porte sonnée de si gracieuse façon ne peut faire autre chose que s'ouvrir	Registro
p. 147	Sa respiration laissée un peu à l'abandon dans les spires de l'escalier	Registro
p. 147	La maîtresse de céans va quérir deux verres, une carafe de flotte et un litron de grenadine	Mistura de registros
p. 152	Une voix émolliente	Registro
p. 154	Vous qui, continua Gridoux, jetiez le voile pudique de l'ostracisme sur la circonscription de vos activités.	registro
p. 158	Le pis principal de la mamelle de mes revenus	Registro
p. 158	Ce produit mellifluent, sapide et polygène	Registro
p. 158	Sa planque en Éden ne semble pas onéreuse	Registros
p. 158	Billevesées, bagatelles et bibleries de mes deux	Registros
p. 161	D'un oeil clignotant	Registro
p. 163	Genre hideux	registro
p. 166	La mouflette cambrousarde	Registro
p. 166	Une rombière de la haute, à première vision	Registros
p. 170	Le gril d'un puits de métro, goûtant la tiédeur méditerranéenne que dispense cette bouche et qu'une grève n'avait pas suffit à rafraîchir.	Registro
p. 171	Il aurait eu tendance à attendrir le cuir de son comportement dans le sperme de ses desirata	Registro
p. 173	Son corps calciné chut lentement sur l'asfalte jaune	Registro
p. 173	Un ongle rapace et moissonneur	Registro
p. 173	Rêvasser un brin	Registro
p. 179	Chahut lunaire, boucan somnivore, médianoche gueulante*	Registro
p. 188	Tel le coléoptère attaqué par une colonne myrmidonne, tel le bœuf assailli par un banc hirudinaire, Gabriel se secouait, s'ébrouait, s'ébattait, projetant dans des directions variées des projectiles humains	Registros
p. 189	Lorsque ratatinés, Zazie et Mouaque les effaçaient de la surface	Registros
p. 191	Un esquadron de spahis jurassiens	Registros

p. 195	Lampadophore	Registro
p. 197	Elle le regarda en gros, puis en détail	Registro
p. 197	Ressemblait plus à un poupard après sa tétée qu'à un vert grenadier	Registro
p. 9	tarin	Linguajar coloquial
p. 10	Le ptit type	Elisão do 'e'
p. 11	Tu sens rien bon	Linguajar dialético
p. 11	Manman	Linguajar de criança
p. 13	Sacrebleu, merde alors !	Linguajar vulgar
p. 36	Croyab	Elisão do fim da palavra
p. 39	Fridolins	Linguajar giriesco
p. 41	Les trucs américains, je les ai là	Linguajar coloquial
p. 41	T'emploies	Elisão do 'u'
p. 46	De grosses bacchantes noires, d'un melon, d'un pébroque et de larges tatanes	Linguajar coloquial
p. 47	Fouillouse*	Linguajar giriesco
p. 49	Voui, vuvurre	Linguajar coloquial
p. 52	Elle descend son panaché d'un seul élan	Linguajar coloquial
p. 52	Bon, qu'il fait, le type	Linguajar coloquial
p. 52	Ecluser votre godet	Linguajar coloquial
p. 53	Assez de foin	Linguajar coloquial
p. 53	Un qui cause pas comme vous et moi, un con, quoi	Linguajar coloquial
p. 56	Tu y passeras à la casserole	Linguajar coloquial
p. 57	Un salaud de skalibre	Linguajar vulgar
p. 57	Sacrée conarde	Linguajar vulgar
p. 57	Sacrée connarde	Linguajar vulgar
p. 59	Vire sec	Linguajar coloquial
p. 59	Elle a voulumfaucher	Linguajar coloquial
p. 66	Une pédale	Linguajar vulgar
p. 66	une boîte de tantes	Linguajar giriesco
p. 66	J'en suis pas*	Linguajar coloquial/gíria
p. 67	La lourde	Linguajar coloquial
p. 67	Son étiquette	Linguajar coloquial
p. 75	Alors gy*	Calembur/ling. coloquial
p. 76	Asteure*	Linguajar dialético
p. 76	Croûter	Linguajar coloquial
p. 77	Attaquer le frome	Linguajar coloquial
p. 78	Econocroques*	Linguajar giriesco
p. 81	Couyonné	Linguajar vulgar
p. 83	Une bordée de nomdehieus	Linguajar vulgar
p. 83	En le déganant*	Linguajar dialético
p. 83	Le coinstot*	Linguajar coloquial
p. 95	Les langues forestières*	Linguajar dialético/estrangeirismo
p. 96	Ca serait-i de ton âge ?	Linguajar dialético
p. 99	Ouvrez grands vos hublots, tas de caves	Linguajar coloquial

p. 99	Ce qui vous pend au nez avec tous ces foutus encombrements à cause de cette grève de mes deux	Linguajar coloquial/vulgar
p. 100	Selon la méthode déductive, les autres selon l'inductive	Linguajar giriesco
p. 101	Elle biglait le colosse	Linguajar coloquial
p. 102	Lui foutre une tarte qui lui aurait fait sauter deux ou trois dents, à la mouflette	Linguajar coloquial
p. 103	Elle lui foutit	Linguajar vulgar
p. 107	Remettre la main dssus	Linguajar coloquial
p. 109	Flicard	Linguajar coloquial
p. 117	Dans mon bled	Linguajar coloquial
p. 118	Conséquences emmerdatoires	Linguajar vulgar
p. 120	En s'estrayant de la carlingue	Linguajar giriesco
p. 124	Comment que tu l'as mouché	Linguajar coloquial
p. 124	La flicaille vidée	Linguajar coloquial
p. 126	Tu repasseras	Linguajar coloquial
p. 126	Qu'est-ce qu'ils se régaleront pas	Linguajar coloquial
p. 127	La ristourne de l'autre restau	Linguajar coloquial
p. 127	Un souvenir inoubliable de st'urbe inclite qu'on vocite Parouart*	linguajar dialético
p. 128	Un chouïa	Linguajar coloquial
p. 131	Changer de frusques	Linguajar coloquial
p. 131	Il lui fila un rancart	Linguajar coloquial
p. 133	Vott' pomme	Linguajar coloquial
p. 133	Ca me débecterait	Linguajar coloquial
p. 134	Zébrer le brouillard	Linguajar coloquial
p. 135	Une lope	Linguajar coloquial
p. 136	Les joueurs de pimpon	Linguajar coloquial
p. 136	Sa smalah	Ling. dialético/coloquial
p. 137	Jveux ottchose	Elisão
p. 138	Causer cuisine	Linguajar coloquial
p. 138	I s'y connaissent en bectance, les enfoirés	Linguajar cooquial/vulgar
p. 138	I sont pourtant bin nonnêtes, nos prix	Linguajar coloquial
p. 139	Un coup de bigophone	Linguajar coloquial
p. 139	Tordez-y donc les parties viriles	Linguajar coloquial
p. 140	Y a que de la chose à manger	Linguajar coloquial
p. 141	Tu boucles la lourde	Linguajar coloquial
p. 141	Fleur de nave	Linguajar coloquial
p. 141	Le conjugo	Linguajar coloquial
p. 142	Dis-y qu'il s'amène au bout du fil	Linguajar coloquial
p. 144	C'est-ti oui? C'est-ti non? Ti oui	Linguajar coloquial
p. 144	Si ça te chante	Linguajar coloquial
p. 144	T't'déranger	Elisão
p. 146	La Zazie	Linguajar coloquial
p. 148	Quelle pelure	Linguajar coloquial
p. 148	Un tailleur deux-pièces salle de bain avec un chemisier porte-jarretelles cuisine	Linguajar coloquial

p. 149	Vous êtes rien bath	Linguajar dialético
p. 149	Le temps coulait pas vite entre elles deux	Elisão
p. 151	Est-ce qu'on entrave vraiment kouak ce soit à kouak ce soit? Koua à koua ?	Linguajar coloquial
p. 152	Dmanddzi si ça colle toujours le marida	Linguajar coloquial
p. 155	Nantissement	Linguajar giriesco
p. 156	Grosse fiotte*	Linguajar vulgar/giriesco
p. 159	Coyon	Linguajar vulgar
p. 160	Tout à fait chous	Linguajar coloquial
p. 161	Chabanais*	Linguajar coloquial
p. 162	Nenni	Linguajar coloquial
p. 164	Si je me la farcis pas	Linguajar coloquial
p. 164	Vous charriez	Linguajar coloquial
p. 165	Vous êtes gratiné	Linguajar coloquial
p. 165	Les gosselines*	Linguajar coloquial
p. 172	Pépins?	Linguajar coloquial
p. 173	J'ai la confession qui m'étrangle la pipe	Linguajar coloquial
p. 173	La raconteuse	Linguajar coloquial
p. 173	Dégoiser	Linguajar giriesco
p. 174	J'en ai soupé	Linguajar coloquial
p. 175	Charabiaïsent à kimieumieu	Linguajar Coloquial
p. 177	Écorne pas ta dot	Linguajar coloquial
p. 177	Leur arroser la dalle	Linguajar coloquial
p. 179	Quand on est mordu pour une mousmé*	Ling. coloquial/giriesco
p. 179	Ah ça mais c'est que, qu'ils hurlaient	Linguajar coloquial
p. 185	Ce qu'elle peut déconner	Linguajar coloquial
p. 185	Vieille soucoupe	Linguajar coloquial
p. 185	Elle va nous les casser encore longtemps comme ça	Linguajar coloquial
p. 185	Pour faire un sort au gruyère	Linguajar coloquial
p. 186	Le muscadet se fait rare, c'est la vieille qui siffle tout	Linguajar coloquial
p. 186	Faut pas chercher midi à quatorze heures	Elisão do 'l'
p. 187	Le moindre gougnafier vous crache alors en pleine gueule	Linguajar vulgar
p. 187	Il leur fait sonner le cassis l'un contre l'autre de telle force et de belle façon que les deux farauds s'effondrent fondus	Linguajar coloquial
p. 188	Des troupeaux de loufiats	Linguajar coloquial
p. 189	Leur tronche	Linguajar coloquial
p. 190	Je me taperais bien	Linguajar coloquial
p. 190	En pleine poire	Expressão coloquial
p. 190	Doit pas y en avoir des bottes	Linguajar coloquial
p. 192	Ca va chier	Linguajar vulgar
p. 192	Y a plus moyen de plaisanter	Elisões
p. 195	Ton zoizo	Linguajar coloquial
p. 197	Se rafistola le visage	Linguajar coloquial
p. 198	On a fait la foire	Linguajar coloquial
p. 198	Je me tire	Linguajar coloquial
p. 198	On s'éclipse	Linguajar coloquial

p. 12	Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée*	Estrangeirismo/referência
p. 23	Bicose	Estrangeirismo
p. 48	bloudjinnzes	estrangeirismo
p. 52	Glasse	Estrangeirismo
p. 54	Match de foute	Estrangeirismo
p. 81	Ne sutor ultra crepidam	língua estrangeira
p. 81	Usque non ascendam anch'io son pittore, adios amigos amen et toc*	Uso e mistura de línguas estrangeiras
p. 95	Male bonas horas collocamus si non dicis isti puellae the reason why this man Charles went away.	Várias línguas estrangeiras
p. 95	Mêle-toi de tes cipolles*	Estrangeirismo
p. 95	Les langues forestières*	estrangeirismo
p. 96	Schnell ! Schnell !	Palavra estrangeira
p. 108	Policemane	Estrangeirismo
p. 109	Salamalecs	Estrangeirismo
p. 116	Jouer au coboille	Estrangeirismo
p. 123	Pas vrai my gretchen lady ?*	Mistura de línguas
p. 131	Je ne puis illico, bellicose l'uniforme*	Trocadilho/estrangeirismo
p. 135	Un fleurte	Estrangeirismo
p. 137	La responsabilitas	Língua estrangeira
p. 138	Biftèque	Estrangeirismo
p. 140	Cornède bif	Estrangeirismo
p. 155	Disciples du cicéron Gabriel*	Estrangeirismo
p. 156	Ouisqui	Estrangeirismo
p. 158	Un tôste!	Estrangeirismo
p. 176	Adios amigos, tchinn tchinn, à la prochaine	Mistura de línguas
p. 179	Chahut lunaire, boucan somnivore, médianoche gueulante*	estrangeirismo
p. 180	Adspicez*	Estrangeirismo
p. 23	Tévé	Acrónimo
p. 33	les vécés	Acrónimo
p. 42	À la liquette ninque*	Calembur
p. 42	linnecher par le vulgue homme Pécusse*	Calembur
p. 47	Cacocalo	Anagrama
p. 73	Esstéo*	Acrónimo
p. 75	Alors gy*	Calembur
p. 97	À court de discours	Calembur
p. 97	Transtrucs en commachin	Trocadilho
p. 99	L'archiguide Gabriel	Calembur
p. 122	Un rien l'amène, un rien l'anime, un rien la mine, un rien l'emmène	Calembur/trocadilho
p. 127	La ristourne de l'autre restau	trocadilho
p. 128	Un normal	Trocadilho
p. 131	Je ne puis illico, bellicose l'uniforme*	Trocadilho
p. 136	Saucisses paneuses*	Calembur
p. 138	Cocacola	Trocadilho

p. 168	J'y vêts	Calembur
p. 169	Vé té se conje	Acrónimos
p. 170	Un kidan assis coi sur un banc	Trocadilho
p. 171	J'énonçais sans esse	Acrónimo
p. 176	Y a pas que la rigolade, y aussi l'art	Calembur
p. 178	Vott tutu.. c'est le même tabac. le même passage à tabac	Calembur
p.180	Je suis flicard, voyez mes ailes*	calembur
p. 187	Il leur fait sonner le cassis l'un contre l'autre de telle force et de belle façon que les deux farauds s'effondrent fondus	calembur
p. 195	Muscadine et grenadet	Trocadilho
p. 42	(pause)	Didascália
p. 53	Comme ça (geste), les doigts dans le nez	Didascália
p. 60	(silence)	didascália
p. 65	(sourire aimable)	Didascália
p. 83	(silence double)	Didascália
p. 117	(négation écoeurée)	Didascália
p. 12	Le train de six heures soixante	Perífrase
p.12	Les employés aux pinces perforantes	perífrase
p. 49	Le mot disyllabique et anglo-saxon qui voudrait dire ce qu'elle veut dire	Perífrase
p. 74	Un petit drap	Perífrase
p. 97	Un conflit vocal	Perífrase
p. 98	Il s'arrache au cercle enchanté des xénophones	perífrase
p. 98	Le véhicule aux lourds pneumatiques	Perífrase
p. 102	Un mouvement hélicoïdal	Perífrase
p. 107	Le dédale lutécien	Perífrase
p. 118	Avertisseurs sonores	perífrase
p. 121	Le sillage de la mouflette	Perífrase
p. 124	La couleur du lilas (celui qui n'est pas blanc)	Perífrase
p. 124	Ce folclore gaulois	Perífrase
p. 132	Non moins grossiste et non moins détaillante	Perífrase
p. 135	Bleuissait son procédé	Perífrase
p. 137	Le format de Gabriel	Perífrase
p. 142	Propulser un certain nombre d'adjectifs	Perífrase
p. 165	Six heures soixante	Perífrase
p. 166	Elle m'a dans l'épiderme	Perífrase
p. 171	Le dénommé X	Perífrase
p. 171	Le métier de l'enveloppe	perífrase
p. 175	Les éléments féminins veulent embrasser Gabriel, les masculins n'osent pas	Perífrase
p. 188	Quelques chars nocturnes particulièrement matineux	Perífrase/oxímoro
p. 189	La présence abîmée de Gridoux	Perífrase
p. 189	Le dernier antagonisme éliminé	Perífrase
p. 13	Je nous le sommes réservé	Erro de conjugação
p. 17	Il le fait pas exeuprès	Hipercorreção
p. 19	Pourquoi que vous en avez pas ?	Erro gramatical
p. 19	C'est hun cacocalo	Emenda

p. 21	Vzêtes zun mélancolique	Emenda
p. 47	Qui va-t-à-zeux*	Hipercorreção
p. 57	Ou c'est que c'est qu'elle avait garé la hache	Erro gramatical
p. 69	Gabriel fermit les yeux	Erro de conjugação
p. 87	Le regarda dans la cornée des oeils	Erro gramatical
p. 101	Que ça eille été	Erro de conjugação
p. 103	Elle lui foutit	Erro de conjugação
p. 109	Le crâne à mon papa	Erro gramatical
p. 125	Moi zossi	Hipercorreção
p. 138	Tous vos dollars que vous savez pas quoi en faire	Erro gramatical
p. 138	Boudin zaricots verts que vzavez jamais zétés foutus de	Hipercorreção
p. 138	I sont pourtant bin nonnêtes, nos prix	hipercorreção
p. 154	Que nous vous admirassassions	Erro de conjugação
p. 159	Va hi	Emenda
p. 160	Tout à fait chous	erro gramatical
p. 164	Ça soye	Erro de conjugação
p. 167	Vêtissez-vous	Erro de conjugação
p. 171	J'énonça	Erro de conjugação
p. 171	J'énonçais	Erro de conjugação
p. 41-42	EN MÊME TEMPS	Forma
p. 52	Bon, qu'il fait, le type	mistura diálogo e narração
p. 57	Elle lui avait dit comme ça, je sors,	mistura diálogo e narração
p. 60	"trop"	Forma
p. 61	Le type eut déclaré que c'était pas tout ça, où c'est qu'elle habitait	Mistura diálogo e narração
p. 61	Lui dit comme ça entrez donc d'une voix déséquilibrée	Mistura diálogo e narração
p. 98	Faut tout de même pas, dit Zazie, s'imaginer	Corte inesperado
p. 106	Elle roula le mot qualités entre des guillemets	Transcr de efeito de escrita
p. 137	C'(geste) est dégueulasse	Corte da frase
p. 154	Vous qui, continua Gridoux, jetiez le voile pudique de l'ostracisme sur la circonscription de vos activités.	Corte da frase
p. 179	Qu'est-ce que (oh qu'il est mignon) t'insinues (il m'a appelé) sur mon compte (une mousmé), dirent, synchrones, Gabriel (et la veuve Mouaque), l'un avec fureur (l'autre avec ferveur)	Transcriçao de duas frases simultâneas por dois personagens diferentes
p. 26	Elle se leva. Gabriel lui tendit la joue. Elle l'embrassa. (…) Marceline l'accompagne dans sa chambre et va…	Mudança de tempos
p. 156	Espliqua Gabriel qui voit grand	tempos
p. 17	Du coin de la rue de chez moi où j'habite	Redundância
p. 31	Crier doucement	Oximoro
p. 51	Zazie, dans son dedans	redundância
p. 52	Une férocité mérovingienne	Hipérbole
p. 52	Elle descend son panaché d'un seul élan	redundância

p. 52	Un vrai demi de vraie bière	Redundância
p. 53 et p. 54	Elle s'envoie une petite lampée de bière, avec distinction, tout juste si elle ne lève pas l'auriculaire.	Repetição
p. 56	Tu y passeras à la casserole	Redundância
p. 57	Ou c'est que c'est qu'elle avait garé la hache	redundância
p. 57	Sacrée connarde	repetição
p. 58	Et y en a, et y en a,	Repetição
p. 64	Votre métier ou votre profession derrière lequel ou laquelle vous cachez	Jogo com o gênero
p. 69-70	Un air de plus en plus vachement méphistophélique	Redundância + hipérbole
p. 70	Formi	Abreviação
p. 86	Ça va se promener	Reificação
p. 87	Le regarda dans la cornée des oeils	Hipérbole
p. 114	Libre comme l'r	Redução
p. 127	Un hormo	Abreviação
p. 133	Ensemble séparément	Oxímoro
p. 142	Demanda le téléphone	Personificação
p. 146	Une porte sonnée de si gracieuse façon ne peut faire autre chose que s'ouvrir	personificação
p. 148	Oui mais oui mais oui mais	Repetição
p. 150	Ensemble d'un même mouvement	Redundância
p. 155	On ne sait qui que quoi y répondre	Repetição
p. 155	Un Écossaise	Gênero
p. 170	Kèss kèss kèss	Repetição
p. 173	Noyaux	Hipérbole
p. 181	Faudrait voir à voir à être poli	Repetição
p. 184	les fils du râpé	Metonímia
p. 185	Il a quand même du chagrin, ce vieux débris	Reíficação
p. 186	Sa pâtée	Reíficação
p. 188	Quelques chars nocturnes particulièrement matineux	oxímoro
p. 188	Des troupeaux de loufiats	Metonímia
p. 188	Tant l'esprit militaire est grand chez les filles de France	Repetição
p. 189	Magma humain	Metonímia
p. 41	J'ai ma lessive sur le feu	Alteração de provérbio
p. 43	Il m'egzagère mon infériorité de complexe	Alteração
p. 51	Faut de tout pour faire une guerre	Provérbio alterado
p. 180	On t'a jamais vu dans le canton	Expressão coloquial alterada
p. 49	Voui, vuvurre	contaminação[66]
p. 45	Zazie s'approcha de la bouche, la sienne sèche d'émotion	deslocamento
p. 39	Bam	Onomatopéia
p. 97	Chtt chtt	Onomatopéia
p. 163	Pouah	Onomatopéia

[66] Termo de Durand (2010).

p. 165	Beuhh	Onomatopéia
p. 166	Beuouahh	Onomatopéia
p. 98	Le poids de la lumière	Ilogismo
p. 190	Ouïouïouïe	Onomatopéia
p. 73	L'ému patron	Inversão sujeito e adjetivo
p. 117	Un vieil écorné carnet	Inversão estrutura
p. 146	A l'étage second parvenue, sonne à la porte la neuve fiancée	Inversão das orações sujeito/verbo
p. 155	Se magnifiquement divisa	Inversão advérbio/verbo
p. 179	Ces vociférantes exclamations firent hors de l'ombre surgir deux hanvélos	Inversão da oração verbal
p. 184	Moche comme vous êtes, vous n'aurez pas de mal à vous redécrocher un coquin	Ilogismo
p. 28	Je cause mon cul. – Et qu'est-ce que tu insinues par là?	Jogo abstrato/concreto
p. 45	Ballons Lamoricière*	referência
p. 70	Prossénétisme, entôlage, hormosessualité, éonisme, hypospadie balanique*	Referência
p. 80	Une boîte de Valdas, une habitude de l'occupation	Referência
p. 82	Mots ailés*	Referência
p. 84	Le roi de la séguedille et de la princesse des djinns bleus*	Referências
p. 94	L'être ou le néant, voilà le problème*	Referência
p. 97	Préposé aux voies du silence*	Referência
p. 100	Un effort berlitzscoulien*	Referência
p. 102	Avant l'heure où les gardiens de musée vont boire*	Referência
p. 102	Gibraltar aux anciens parapets*	Referência
p. 107	Aux cris de Montjoie Sainte-Chappelle*	Referência
p. 110	Une œillade aphrodisiaque et vulcanisante*	Referência
p. 122	Sans ça, qui supporterait les coups du sort (…) du ciel.*	Referência
p. 125	Au mont-de-Piété*	Referência
p. 127	Un souvenir inoubliable de st'urbe inclite qu'on vocite Parouart*	Referência
p. 135	La boule motrice était située en f2, l'autre boule blanche en g3 et la rouge en h4*	Referência
p. 136	Demis de bière enrhumés*	Referência
p. 138	Cracher sur nos bombes glacées*	Referência
p. 164	La divine*	referência
p. 170	Les projets des souris qui n'aboutissent pas plus que ceux des anthropoïdes	Referência
p.180	Je suis flicard, voyez mes ailes*	Referência/calembur
p. 194	Je suis je*	Referência
p. 194	Prince de ce monde*	referência
p. 167	C'est français ça: je me vêts ?	Questiona a língua
p. 167	Vêtez-vous	Questiona a língua
p. 168	Vésubie, vésuve, vetter, véturie, mère de Coriolan	Questiona a língua
p. 168	Des mots que tout le monde connaît	Questiona a língua
p. 171	Ah! La grammaire c'est pas mon fort	Questiona a língua

p. 133	Un grand brou. Ah ah	Palavra-valise/onomatopéia
p. 136	La ffine efflorescence de la cuisine ffransouèze	aliteração em ‘f’
p. 154	Le hic de ce nunc, ni le quid de ce quod*	Calembur/uso do latim
p. 158	Apibeursdè touillou	Transcrição oralizada/estrang.
p. 158-159	J’ai oint la jointure de mes genous avec la dite sueur de mon front et c’est ainsi qu’édénique et adamiaque, je gagne ma croûte	Registros/linguajar parabólico /erro gramatical
p. 192	On vous a pas sonné	Linguajar coloquial/elisão

ANEXO 2 - *CORPUS* 2 *Zazie no metrô* (tradução de Cubric e tradução de Werneck)

Páginas	Zazie dans le métro original	Zazie no metrô Tradução de Cubric	Zazie no metrô Tradução de Werneck
p.9 – p.7 – p.7	Doukipudonktan	Pômakifedô	Dondekevemtantofedô
	On peut se laver sans	Mas sempre se pode dar um jeito	Dá pra tomar banho
	Y a pas de raison.	Não tem por quê	Não dá pra entender
	gare	estação	Estação
	Tout de même quelle odeur.	O fedor taí.	Mas que cheiro ruim
	Le tarin	As fuças	O narigão
	Une bonne femme	Uma mulher	Uma senhorinha
	De ce meussieu	Daquele cara	Daquele senhor
	Ça, p'tite mère, répondit Gabriel qui avait de la vitesse dans la répartie, c'est Barbouze, un parfum de chez Fior.	Isso, moça – respondeu Gabriel que não engolia desaforo -, é Barbode, um perfume Fior.	Isso, ô tia – respondeu Gabriel, rápido no gatilho -, é Barbouze, um perfume da Fior
	La rombière	A mulher	A dondoca
p.10 – p.7 – p.8	Tu crois que ton parfum naturel fait la pige à celui des rosiers. Eh bien, tu te trompes, petite mère, tu te trompes.*	Se você imagina que o seu perfume natural deixa as rosas no chinelo, tá redondamente enganada.	Você acha que o seu cheiro natural é milhor que o das rosas. Pois você está redondamente enganada, viu, tia ?
	Celui qu'avait le droit de la grimper légalement*	Aquele com quem trepava legalmente	Aquele que tinha o direito legal de trepar nela
p.10 – p.8 – p.8	Tout faraud	Cheio de si	Bancando o valentão
	Depuis l'hominisation première	Desde que o primeiro homem aparecera na terra	Desde os primórdios da raça humana
	Qui emerdaient le monde	Enchendo o saco de todo mundo	Que porrinham as pessoas
	Au moucheron	Àquele mosquito	Pro tampinha
	Le costaud	Do grandalhão	O fortão
	Le ptit type prit le temps de fignoler la réponse que voici	O sujeitinho teve que quebrar a cabeça para fazer a pergunta seguinte	O sujeitinho teve o tempo de caprichar na seguinte resposta
	L'armoire à glace insistait	O grandalhão tava insistindo	O armário continuava insistindo
	Pentasyllabe monophasée: skeutadittaleur*	Pentassílabo monofásico: okidissiapoco	Redondilha maior: kekefoikevocêdiss
	alexandrin	Alexandrino	Alexandrino heroico
	Je vous permets pas de me tutoyer	Não me chame você	Eu não permito que me chame de voc
	Foireux	Seu cagão	Cagão

p.11 – p.8 – p.8	Donner la beigne	Dar um soco	Dar um tabefe
	Une grosse envie de pleurer	Morto de vontade de chorar	Uma baita vontade de chorar
	Vlà ltrain qu'entre en gare	Taí o trem chegando na estação	Olhaí o trem chegando na estação
p.11 – p.8 – p.9	mouflette	Uma garota	garotinha
	Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel.	Sô Zazie, aposto que você é o titio Gabriel.	Eu sou a Zazie, aposto que você é o tio Gabriel.
p.11 – p.9 – p.9	La gosse se mare	A garota acha graça	Ela acha graça
	Tu sens rien bon, dit l'enfant.	Que cheiro ruim ! – diz a menina.	Que cheiro bom – disse a menina.
	Tu vois l'objet	Taí o material	Sentiu o drama
	Ça ira	Tudo bem	sossega
	Qu'elle se fasse violer	Que ela seja violentada	Que ela seja currada
	Mais, manman, tu sais bien que tu étais arrivée juste au bon moment, la dernière fois.	Pô, não tem perigo, mãe. Da última vez você chegou bem na hora – argumenta Zazie.	Você tá cansada de saber que da última vez você chegou bem na hora certa, mamãe.
p.12 – p.9 – p.9	Le train de six heures soixante	O trem das seis e sessenta	O trem das seis e sessenta
	Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée	Natürlich – diz Jeanne Lalochère, que parece preocupada.	*Natürlich* – disse Jeanne Lalochère, que tinha sido ocupada
	Elle a un jules	Tá com um cara	Está com algum fulano
	A rvoir	Té logo	Até mais
	Elle se tire	E se manda	Ela se manda
	Elle est mordue	Ela tá gamada	Ficou mordida
p.12 – p.9 – p.10	La valoche à Zazie	A maleta de Zazie	A malocha de Zazie
	En route	Vamos indo	Vamos nessa
	Il fonce	Abre caminho	Se enfia
	Tonton, qu'elle crie, on prend le métro ?	Titio – grita -, vamos pegar o metrô?	Tio – ela grita -, vamos pegar o metrô?
p.12 – p.10 – p.10	espliquer	Isplicar	esplicar
	Ben oui : non. Aujourd'hui, pas moyen.	Hoje não.	Pois é: não. Hoje sem chance.
	Le métro, ce moyen de transport éminemment parisien s'est endormi sous terre, car les employés aux pinces perforantes ont cessé tout travail	O metrô, meio de transporte tipicamente parisiense, adormeceu debaixo da terra, porque os empregados encarregados da perfuração dos tíquetes pararam de trabalhar	O metrô, esse meio de transporte eminentemente parisiense, adormeceu debaixo da terra, pois os funcionários de alicates perfurantes

			interromperam todo o trabalho
	Ah les salauds !	Mas que safados!	Mas que canalhas !
	Ah les vaches.	Que nojentos	Safados.
p.13 – p.10 – p.10	Jm'en fous. N'empêche que c'est à moi que ça arrive, moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturer dans lmétro. Sacrebleu, merde, alors !	Não tô ligando pros outros. Tou ligando pro que tá acontecendo comigo. Logo agora qui eu tava tão feliz, tão animada pra passear dimetrô. Pô, qui merda.	Não tô nem aí. Mesmo assim, é comigo que isso tá acontecendo, eu, que tava tão feliz, tão contente e tudo de ir vagãobundar no metrô. Com mil diabos, puta merda!
	Faut te faire une raison, dit Gabriel dont les propos se nuançaient parfois d'un thomisme légèrement kantien.	Mas você tem que entender – disse Gabriel, cujas palavras, às vezes, adquiriam o colorido de um tomismo levemente kantiano.	Você precisa entender a razão – disse Gabriel, cujas opiniões às vezes tinham nuances de um tomismo ligeiramente kantiano
	Et puis faut se grouiller : Charles attend	Temos que ir andando : Charlie chan-ma	E depois temos que chispar: o Charles tão...
	Oh ! celle-là je la connais, s'esclama Zazie furieuse, je l'ai lue dans les Mémoires du général Vermot.	Essa é velha ! – exclamou Zazie furiosa – tá em tudo quanto é almanaque.	Oh! Essa dança aí eu conheço – rexclama Zazie, furiosa -, li nas Memórias do general Vermot.
	C'est un pote et il a un tac. Je nous le sommes réservé	E o nome de um cara que tem um táxi. Fiz a reserva pra nós	É um amigo meu e tem um táxi. Reservei o táxi dele pra gente
	En route	Vamos andando	vambora
p.13 – p.10 – p.11	Une entrelardée à laquelle il puisse faire don des quarante-cinq cerises de son printemps	Uma gordinha para entregar-lhe suas quarenta e cinco primaveras	Uma gorducha à qual ele pudesse doar as quarenta e cinco cerejas de sua primavera
	Les celles qui	As fulanas que	Aquelas que
	Soit trop dindes, soit trop tartes.	Muito burras, muito babacas	Bem goiabas, ou bananas demais
	Il flairait la paille dans les poutrelles des lamentations* et découvrait la vache en puissance dans la poupée la plus meurtrie.	Ele logo desconfiava e sabia reconhecer uma peste em potencial na mais melosa das gatinhas.	Ele farejava o cisco nas traves das lamentações e descobria a vaca em potencial na bonequinha mais apática.
p.14 – p.10 – p.11	Il est rien moche, son bahut, dit Zazie.	Que calhambeque é esse ? – disse Zazie.	Que lata-velha, o táxi dele – disse Zazie.
	Sois pas snob	É muito feio ser metida a besta	Deixa de ser metida
p.14 – p.11 – p.11	Snob mon cul, *dit Zazie*.	Metida a besta porra nenhuma – *disse Zazie*.	Metida o caralho – *disse Zazie*.

	Pousse la seringue* et fait tourner le moulin	Fazendo girar a manivela	Gira a manivela e põe o motor para funcionar
	Folle de rage	Louca de raiva	Fula da vida
	Il démarre	Dá partida	Ele arranca
	beugle	Berra	Brada
	essméfie	Desconfiada	Desconfia
	Le métro, ajoute-t-elle avec mépris, le métro, c'est sous terre, Le métro. Non mais.	Esa não. O metrô – diz com desprezo – fica debaixo da terra.	O metrô – ela acrescenta, com desprezo -, o metrô fica debaixo da terra, debaixo da terra. Puxa vida
p.14 – p.11 – p.12	T'esspliquer	Tisplicar	Te esplicar
	Et ça ! mugit-il, regarde!!	Olhali ! - grita ele.	E isso ! – ele brada. – Olha só!!
p.15 – p.11 – p.12	Qu'est-ce qu'il faut pas entendre	Que maluquice é essa	Mas o quê que eu não sou obrigado a ouvir
	Pour que La petite puísse voir lês curiosités et et s'instruise par dessus le marché	Para que a menina visse os pontos turísticos e aprendesse alguma coisa	Para que a menina pudesse ver as curiosidades e aprender de lambuja
p.15 – p.12- p.12	C'est que c'est un ostiné, Charles, malgré tout	E que Charles é danado de teimoso	E que o Charles, apesar de tudo, é um obstinado
	C'est tous des cons	São todos uns babacas	São todos uns idiotas
	Un nouveau sujet d'enthousiasme	Um novo motivo de entusiasmo	Um novo assunto para se empolgar
	la parole coupée par une euréquation	Uma eurequação do cunhado lhe corta a palavra	A palavra cortada por uma eurequação
	Le truc	O negócio	O negócio
	Bien sûr	poxa	Claro que não
	C'est du passé, n'en parlons plus	agora chega	Mas agora isso é passado, vamos mudar de assunto
	C'est chouette	Bacana	que legal
p.15 – p.12 – p.13	T'es tombé sur la tête	Tá louco varrido	Só se for na sua cabeça
p.16 – p.12 – p.13	Apprends-nous cexé	Vai dizendo okié	Me diz o quê que é
	Le tombeau véritable du vrai Napoléon	O túmulo verdadeiro do verdadeiro Napoleão	O verdadeiro túmulo do verdadeiro Napoleão
	Napoléon mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son	Napoleão, porra nenhuma – responde Zazie. – Tô pouco ligando pra aquele babaca,	Napoleão o caralho – replica Zazie. – Ele não me interessa nem um

	chapeau à la con.	com chapéu de palhaço.	pouco, esse bocó, com aquele chapéu em forma de xoxota.
	Qu'est-ce qui t'intéresse alors ?	Pra que é que você liga então?	Quê que te interessa, então?
p.16 – p.13 – p.13	Gabriel dit : ah. Charles ne dit rien. Puis, Gabriel reprend son discours et dit de nouveau : ah.	Gabriel diz : ah. Charles não diz nada. Aí Gabriel começa de novo o seu discurso e repete : ah.	Gabriel diz: ah. Charles não diz nada. Depois, Gabriel retoma o discurso e diz novamente: ah.
	C'est pour la croûte	Tem a ver com a barriga da gente	É ganha-pão
	Et vous, msieu, lui demande Zazie, vous faîes quelques fois la grève ?	E ocê, também faz greve? – pergunta Zazie.	E você – pergunta Zazie -, também faz greve de vez em quando?
	Bin, dame, faut bien	Faço sim, mocinha	É, senhorita, tem que fazer, né
	On devrait plutôt vous le baisser, votre tarif, avec une charrette comme la vôtre, on fait pas plus dégueulasse. Vous l'avez pas trouvée sur les bords de la Marne, par hasard ?	Pois deviam é abaixar a tabela de um calhambeque nojento como o seu. Será que você não tirou ele de um depósito de ferro velho?	Deviam era baixar essa sua tarifa, com uma furreca que nem a sua, nunca vi mais nojenta. Por acaso você encontrou na beira do rio Marne?
	On est bientôt arrivé	Tamo chegando	Já estamos chegando
p.17 – p.13 – p.13	Du coin de la rue de chez moi où j'habite	A esquina da minha rua, da rua onde moro	Da esquina da rua da minha casa onde eu moro
p.17 – p.13 – p.14	C'est pas çui-là. Comment, dit Gabriel, tu prétendrais que ça ne serait pas celui-là ?	Não é esti. O quê – diz Gabriel -, você tem coragem de dizer que não é este?	Não é esse aí não. Como assim – diz Gabriel -, você tá afirmando que não é esse aí?
	C'est pourtant vrai	É mesmo	Pior é que é verdade
	Celui-là j'y suis jamais allé	Nesse aí eu nunca entrei	Nunca fui nessaí
	Dis donc, tonton, demande Zazie, quand tu déconnes comme ça, tu le fais esprès ou c'est sans le vouloir ?	Ei, titio – pergunta Zazie -, esse monte de besteira ki tá dizendo é de brincadeira, ou é pra valer?	Então me fala, tio – pergunta Zazie -, quando você pira a cabeça assim, é de propósito ou é sem querer?
	C'est pour te faire rire, mon enfant*	E brincadeira, minha filha	E pra te fazer rir, minha criança
	Il le fait pas exeuprès	Ele é assim mesmo	Não é de propósito
	La vérité ! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu'un au monde savait cexé. Tout ça (geste), tout ça c'est du	A verdade ! – isclama Gabriel (gesto) -, como se você soubesse okié. Como se alguém no mundo soubesse okié. Tudo isso (gesto), tudo	A verdade ! – exclama Gabriel (gesto) -, como se você soubesse o que é a verdade. Como se alguém no mundo

	bidon.	isso é papo furado	soubesse o que é. Tudo isso (gesto), tudo isso é conversa fiada
p.17 – p.14 – p.14	Ah là là, quelle misere!	Ai, meu Deus, quanta burrice !	Ai, ai, ai, que porcaria!
	Prendre l'apéro	Tomar um gole	Tomar um aperitivo
	C'est une idée	E uma boa	É uma ideia
	À La Cave ?	Na Cave ?	No La Cave?
p.18 – p.14 – p.14	Non mais, fillette, dit Gabriel, qu'est-ce que tu t'imagines ?*	Que Saint-Germain-des-Prés o quê	Não, né, menina – diz Gabriel -, quê que você tá pensando?
	Je suis pas à la page	Eu tô por fora	Eu sou cafona
	Tu n'es qu'un vieux con	Você é um velho babaca	Você não passa de um velho babaca
	Qu'est-ce que tu veux	Pois é	Quê que você queria ?
	Elle t'…	Pode enfiar…	Ela te…
	Ça va, ça va	Tá bem, tá bem	Ta bom, ta bom
p.18 – p.14 – p. 15	Dîner avec nous	Janta com a gente	Jantar cagente
	C'était pas entendu?	Ué, já não tava combinado?	Não tava combinado?
	Puisque c'était entendu	Já tava falado	Porque já tava combinado
	Des fois que t'aurais oublié	No caso de você ter esquecido	Por causa das vezes que você esqueceu
	Alors quoi, merde, on va le boire, ce verre ?	Que merda – diz Zazie -, a gente vai ou não vai tomar esse gole ?	Então o quê – diz Zazie -, vamos beber ou não vamos ? Que merda.
	Son désir	O ki quer	Seu desejo
	Un cacocalo, qu'elle demande.	Uma cacocalo.	Uma cacocalo – é o que ela pede.
	Y en a pas, qu'on répond.	Não tem.	Não tem – é o que respondem.
	Ça alors, s'esclame Zazie, c'est un monde.	Essa não – isclama Zazie -, é o cúmulo.	E essa agora – esclama Zazie -, só faltava essa.
	Un beaujolais	Um copo de vinho	Um bojolé
p.18 – p.15 – p.15	Un lait-grenadine	Um copo de leite com groselha	Um leite-granadina
p.19 – p.15	Jl'ai déjà dit: un cacocalo.	Já falei: uma cacocalo.	Já falei: uma cacocalo.
	T'as beau vouloir	Pode ficar querendo	Você pode até querer
	Une patience estrême	Cheio de paciência	Com estrema paciência
	Pourquoi que vous en avez pas ?	Por que não tem ?	Por que não tem ?
	Ça (geste).	Sei lá (gesto)	Isso (gesto).
	Un demi panaché, Zazie, propose Gabriel, ça ne te	Que tal um refresco, Zazie ? – propõe Gabriel	Que tal – sugere Gabriel – um chope *panaché*

	dirait rien ?		
p.19 – p.15 – p.16	C'est hun cacocalo que jveux et pas autt chose	Eu quero é cacocalo	O que eu quero é uma cacocalo e não outra coisa
	Il s'éclipse	desaparece	escapole
	Une bouteille du goulot de laquelle sortent deux pailles	Uma garrafa, de onde saem dois canudos	Uma garrafa de cujo gargalo saem dois canudinhos
	Jouer du chalumeau	Chupar o canudo	Soprar no canudinho
	Les enfants, suffit de les comprendre.	Pra lidar com criança, é preciso jeito.	E preciso entender as crianças.