

Exercícios de estilo com “sotaque tupiniquim”: Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau

Márcia Arbex | UFMG

Resumo: Este artigo propõe uma análise comparativa dos Exercices de style de Raymond Queneau e sua tradução por Luiz Rezende. Considerando o tradutor como um leitor e também um mediador cultural, refletiremos sobre a questão da tradutibilidade dos jogos de linguagem e a das representações; abordaremos os paratextos que envolvem a tradução brasileira no esboço de uma poética da tradução e observaremos que a tradução exigiu criações e recriações, tendo o tradutor por diversas vezes radicalizado e ampliado os efeitos dos jogos verbais do autor.

Palavras-chave: Tradução, jogos verbais, representação, Raymond Queneau, Luiz Rezende, Oulipo.

Um *détour* pelas artes e os números

Proponho iniciar esta reflexão fazendo um breve paralelo entre os *Exercices de style* (1947) de Raymond Queneau (Havre, 1903-1976) e o livro *Un Cabinet d'amateur* (1979), do também oulipiano¹ Georges Perec, paralelo que visa sobretudo a nos aproximar da noção de tradução em jogo na versão brasileira.

Un Cabinet d'amateur narra a história de um homem de negócios e colecionador de arte, Hermann Raffke, que solicita a um suposto pintor americano de origem alemã, Heinrich Kürz, que faça seu retrato diante de sua coleção de obras de arte. O pintor americano reúne então em uma única tela mais de cem quadros, reduções minuciosamente executadas das obras do colecionador. O sucesso do retrato, entretanto, repousa, diz o narrador, numa “surpresa maravilhosa” que o torna mais que “a representação anedótica de um museu privado”. De fato, o pintor “incluiu o seu próprio quadro no quadro, bem como o colecionador sentado em seu gabinete, vendo na parede ao fundo, no eixo de seu olhar, o quadro que o representa no ato de contemplar sua coleção de quadros, e todos esses quadros novamente reproduzidos, e assim por diante (...)”.² Cria-se, portanto, como podemos perceber, um efeito de *mise en abyme* ao infinito bastante espetacular.

O suposto artista, entretanto, não se limitou a esse jogo de quadros dentro de quadros, fingindo obedecer às regras do *trompe-l'œil* ao copiar, a cada vez, cópias tão fiéis quanto possível de cópias. Ao contrário, ele se obrigara a respeitar a seguinte *contrainte*, bem ao gosto dos oulipianos, ou seja “jamais copiar estritamente seus modelos e parecia encontrar um prazer maligno em introduzir sempre uma minúscula variação”.³

1. O Oulipo, *Ouvroir de Littérature Potentielle* ou Ateliê de Literatura Potencial, foi fundado em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais, com a participação de escritores, matemáticos e artistas. A proposta do grupo era a de inventar novas formas poéticas ou romanescas, a partir de experiências da matemática e da literatura. No sítio do grupo, o Oulipo é definido como um ateliê em que se fabrica literatura potencialmente, ou seja, “de la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques”, a partir da invenção de regras ou “contraintes”. Cf. <<http://www.ouliipo.net/>>.
2. PEREC. *A coleção particular*, seguido de *A viagem de inverno*, p. 18.
3. PEREC. *A coleção particular*, seguido de *A viagem de inverno*, p. 20.

Em *Exercices de style*, Raymond Queneau também brinca seriamente com a noção de simulacro, uma modalidade “transgressora de tradução”,⁴ de multiplicidade e de repetição diferente, ao elaborar com rigor e imaginação uma série de 99 variações de uma mesma e sempre diferente história, cujo original é abolido. Poderíamos dizer ainda, insistindo no paralelo com as artes, que *Exercices de style* teria algo em comum com as estampas japonesas de Andô Hiroshige (1797-1858), artista que busca traduzir as imagens do mundo movente, captar nas paisagens o jogo do eterno e do efêmero, realizando as *Cem vistas de Edo*, as *Trinta e seis vistas do monte Fuji* ou ainda as *Sessenta e poucas vistas das províncias do Japão*.

As variações de estilo francesas

Na gênese de *Exercices de style* encontra-se, entretanto, não a pintura, mas a música. Segundo o autor, ao sair de um concerto em que assistiu à “Arte da fuga”, de Bach, em companhia de Michel Leiris, os amigos teriam dito que seria bem interessante fazer algo naquele gênero no plano literário, construir uma obra por meio de variações proliferando quase até o infinito em torno de um tema bastante reduzido. O projeto teve início em 1942 quando o autor escreve uma série de 12 “exercícios” com o título de *Le dodécaèdre* (Dodecaedro). Os demais textos foram escritos aos poucos e somente em 1947 o autor atinge o número 99, dizendo que a preguiça e o receio de cansar o leitor o fizeram parar. Acrescenta ainda que esta seria uma quantidade suficiente: “nem muito nem pouco: o ideal grego”.⁵ São, portanto, 99 textos de tamanho variável, mas relativamente curtos, sem ordem lógica aparente, como variações em torno de uma história mínima cujos elementos são: um encontro em um ônibus, uma breve discussão entre os passageiros, um encontro em frente à estação, um chapéu, um botão. O quase apagamento da história parece indicar que Queneau, como sugere Renard, vai ao

4. “A mimeses (...) é pensada como uma modalidade ‘transgressora’ de *tradução* que junta de modo aporético fidelidade (na cópia) e criação (desvio, diferença)”. SELIGMANN-SILVA. Elogio da mimesis, p. 22.

5. QUENEAU citado por RENARD. Dossier, p. 171-172. As traduções dos textos críticos cujos originais são em francês foram realizadas pela autora deste ensaio.

encontro de Flaubert quando este afirma que “não há assuntos nem belos nem feios, sendo o estilo por si só uma maneira absoluta de ver as coisas”.⁶

Sem querer prosseguir demasiadamente pela via matemática, lembremos que Queneau não deixa nada ao acaso.⁷ Seu interesse pelos números pode ser comprovado a cada publicação, a cada testemunho. O número 99 aparece, por exemplo, em 1956, na antologia que ele propõe para “uma biblioteca ideal”, composta de 99 títulos. Georges Perec também compõe a *La Vie mode d'emploi* (1978) em 99 capítulos, livro dedicado à memória de Queneau. Por outro lado, o número 99 pressupõe uma abertura e uma continuação possível – uma potencialidade, oferecendo a cada um a oportunidade de realizar o centésimo exercício, ou a centésima tradução, seja ela interlingual, como é o caso da tradução brasileira, seja ela intersemiótica, como o espetáculo criado por Yves Robert em 1949, bem como os “exercícios de estilo paralelos” pintados, desenhados ou esculpidos por Carelman e os 99 exercícios tipográficos feitos por Massin.⁸

Enciclopedismo, paixão pela matemática, classificações e enumerações, os exercícios são como uma enciclopédia de léxicos, de registros, de estilos, que vão do concreto ao abstrato, do burlesco ao sério, do vulgar ao precioso, do familiar ao formal. Um rápido olhar sobre a lista dos 99 títulos permite constatar a erudição do autor, que demonstra não apenas seus conhecimentos em retórica, quanto em linguagem popular, incluindo as gírias e o seu neofrancês, falado por Zazie. Os exercícios incluem ainda o resgate de palavras arcaicas que conotam historicamente os textos, a criação de neologismos, as manipulações de letras e sons; a exploração de campos lexicais como o dos cinco sentidos ou os reinos vegetal e animal. Além dos elementos apontados acima, em *Exercices de style* há uma grande concentração de expressões metafóricas, trocadilhos, chavões,

6. FLAUBERT citado por RENARD. Dossier, p. 187.

7. “Il m’a été insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de ces romans”, diz o autor em “Technique du roman”, a respeito de seus romances *Le Chiendent*, *Gueule de Pierre* e *Les Derniers Jours*. QUENEAU. *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 29.

8. Renard sugere a consulta da lista dos 122 “exercícios de estilo possíveis” que Queneau propôs no anexo à edição dos “*exercices de style accompagnés de 33 exercices de style parallèles peints, dessinés ou sculptés par Carelman et de 99 exercices de style typographiques de Massin*” (Gallimard, 1963). Os 99 exercícios podem remeter ainda, de acordo com o crítico, à “assinatura” do escritor. RENARD. Dossier, p. 189.

provérbios e jogos de linguagem em geral que constituem certamente um desafio suplementar para o tradutor.

As variações de estilo “tupiniquins”

Se considerarmos que “a tradução só existe no reino da diferença; melhor dizendo: no espaço do contínuo diferenciar”, a tradução de Luiz Rezende constitui então apenas um elo “numa cadeia de novas traduções e de outros ‘originais’”.⁹ Portanto, comporta criações e adaptações, tendo o tradutor por diversas vezes radicalizado e ampliado os efeitos dos jogos de linguagem de Queneau, optando por lançar mão, sempre que possível, do repertório oral e escrito brasileiro, aproximando-se ora de uma abordagem etnocêntrica,¹⁰ como a define Antoine Berman, ora de um processo de transcriação, no sentido de Haroldo de Campos.¹¹

Os paratextos que acompanham a tradução dos *Exercícios de estilo* são particularmente instrutivos a esse respeito. Trata-se de uma apresentação intitulada “É escrevendo que se vira escrevedor” e de um posfácio, “Agora que vocês já leram”, assinados pelo tradutor Luiz Rezende, além de anexos e uma bibliografia. Os paratextos, de acordo com Danielle Risterucci-Roudnicky, têm a importante função de mediação linguística e intercultural entre a obra original e o leitor. Segundo a autora, os prefácios chamados de “transferência” visam a preparar o destinatário estrangeiro a um universo distante do seu, tematizam a passagem

9. SELIGMANN-SILVA. Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica, p. 36.

10. A tradução etnocêntrica, de acordo com Berman, é uma tradução que, do ponto de vista cultural, “*ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs*”. Este tipo de tradução, comum na tradição ocidental, é também hipertextual, do ponto de vista literário e, do ponto de vista filosófico, platônica. Dois princípios estão na base da tradução etnocêntrica: o primeiro afirma que a obra estrangeira deve ser traduzida em função do leitor, ou seja, este não deve “sentir” que se trata de uma tradução; o segundo diz que se deve traduzir o texto de maneira a dar a impressão que foi o próprio autor que o escreveu se ele o tivesse escrito na língua alvo. A esse tipo de tradução o autor contrapõe e defende a tradução ética, poética e reflexiva. BERMAN. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 99.

11. CAMPOS. Da tradução como criação e como crítica, p. 31-48.

de uma cultura à outra por meio de informações, esclarecimentos e comentários linguísticos, literários e culturais que veem fornecer pontos de referência ao leitor.¹²

A apresentação de Luiz Rezende, corresponde, de fato, ao que propõe a autora. Trata-se de um prefácio que figura como um “ato simbólico que testemunha das diversas funções do tradutor”,¹³ como por exemplo a função de crítico: Luiz Rezende inicia sua apresentação relatando a gênese dos *Exercícios de estilo* de Queneau, situando o autor no contexto histórico literário, indicando os pontos fortes de sua obra. O tradutor destaca “a defesa e ilustração” do neofrancês, sua “poética estudadamente espontânea”, suas atividades no Oulipo, menciona a “ética queneliana do riso” e enfatiza que “o laborioso plumitivo descasca chavões, provérbios e lugares comuns, guarda a polpa para o uso renovado e varre os escombros de um golpe de pena que, forçosamente, deixa traços textuais”,¹⁴ resumindo metaforicamente a prática de Queneau nesse campo.

Um bom exemplo disso é o exercício intitulado “Maladroit”, no qual encontramos uma das frases-chave da arte poética de Queneau: “*C'est en écrivant qu'on devient écrivain*”,¹⁵ traduzida por “É escrevendo que se vira escrevedor”, paródia do provérbio francês “*C'est en forgeant qu'on devient forgeron*” (forjando se faz o forjeiro), afirmando a literatura comme *ouvroir* e instituindo o escritor como um eterno aprendiz, cuja tarefa está no contínuo exercício da literatura.

O tradutor reserva para o posfácio, de caráter nitidamente ensaístico, como “um laboratório da obra traduzida”,¹⁶ suas considerações sobre uma poética da tradução. Fornece o que ele chama modestamente de “dicas de leitura”, mas que são de fato análises detalhadas de certos exercícios que necessitam, segundo ele, serem “decifrados” (aqueles que recorrem por exemplo a artifícios lógico-matemáticos e a figuras de retórica), revelando dessa forma sua concepção de que a obra estrangeira deve ser traduzida em função do leitor.

12. RISTERUCCI-ROUDNICKY. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, p. 48.

13. RISTERUCCI-ROUDNICKY. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, p. 52.

14. REZENDE. É escrevendo que se vira escrevedor, p. 13

15. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 80.

16. RISTERUCCI-ROUDNICKY. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, p. 52.

Assim, para construir seu “Lipograma”, Rezende se inspirou na tradução italiana de Umberto Eco, optando por “radicalizar seus efeitos”, por achar que esta é “a melhor, e talvez única, fidelidade a tal sucessão de jogos de linguagem”.¹⁷ Assim como fez Perec em *La Disparition*, Queneau optou por eliminar a vogal “e” de seu “Lipogramme”:

Voici.

Au stop, l’autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long, qui avait sur son caillou un galurin au ruban mou. Il s’attaqua aux panards d’un quidam dont arpions, cors, durillons sont avachis du coup; puis il bondit sur un banc et s’assoit sur un strapontin où nul n’y figurait.

Plus tard, vis-à-vis la station Saint-Machin ou Saint-Truc, un copain lui disait: “Tu as à ton raglan un bouton qu’on a mis trop haut.”

Voilà.¹⁸

Rezende, por sua vez, radicaliza produzindo cinco lipogramas sem as vogais a, e, i, o, u, respectivamente. A título de comparação com o “Lipogramme” de Queneau, vejamos as primeiras frases de dois dos cinco lipogramas de Rezende:

2

Um dia, com o sol nos píncaros, subi num ônibus da linha S lotado. Ia lá um rapaz com o gogó muito comprido, usando um tapa-miolas fofo cuja fita fora substituída por um fio trançado.

3

Tudo começou com o sol a pleno prumo, graças aos céus logo chegou o frescão S, pena que lotado. Dava nos olhos, lá dentro, um tresloucado de pescoço longo em excesso e touca mole decorada com um cordão trançado.¹⁹

A questão da intradutibilidade – central nesse tipo de trabalho – é colocada no momento em que o tradutor compara a síncope queniana com seu equivalente em nosso “malemolente sotaque tupiniquim”, resultando, como ele

17. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 144.

18. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 111.

19. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 103-104.

diz, numa “mistura de capiau e português de botequim, difícil de evitar”.²⁰ O tradutor observa esse alto índice de intradutibilidade também em outros exercícios: nos que tiram partido dos tempos verbais (considerando que “as estruturas do francês e do português diferem profundamente”²¹) e no *calembour*, por exemplo, baseado na aproximação de “dois enunciados distintos e relativamente complexos [que] podem possuir rigorosamente o mesmo encadeamento fônico”,²² como ocorre em “Homophonique”: “*Ange ouvert m’y dit sur la pelle à deux formes d’un baut obus (est-ce?), j’ai peine sus un je nomme (ô Coulomb!) avec de l’adresse autour du chat beau.(...)*”.²³ Luiz Rezende, explica que

a regularidade prosódica do francês, sistematicamente acentuado no final de cada grupo sintático e com suas sílabas finais átonas não pronunciadas, eliminando quase todo traço oral de gênero e número, permite jogos de linguagem praticamente impossíveis em outros idiomas.²⁴

Assim, em “Dá (quase) na mesma”, o tradutor oferece a bem-humorada versão – “Adia pára tudo. Ontem vinha nu frescão esse tal crê Tino como raramente Jaci viu. Se eu pesco só hímen sou esta vai-és-pau dando seu coco concha pele em volta ó! Enfio esse quesito transa do Enão atira (...)”²⁵ –, mas considera que seu próprio texto “à parte a modesta parafonia que veio substituir a homofonia do exercício original (...) ignora uma regra de ouro do *calembour*: um texto em aparência anódino remetendo a um duplo sentido”.²⁶

A tradução dos trocadilhos e da *contrepèterie* (“contrapeidos”) dizem respeito ao mesmo problema. De acordo com Paulo Rónai, as definições mais correntes do trocadilho não chamam a atenção para o elemento essencial do conceito, que, segundo ele, é a impossibilidade de traduzi-lo para outras línguas: “impossibilidade às vezes parcial, pois alguns se podem traduzir para algum idioma

20. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 145.

21. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 152.

22. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 146.

23. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 127.

24. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 146.

25. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 119.

26. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 146.

afim, mas nenhum para qualquer idioma”. Mas o fato de que certas línguas tenham mais pendor que outras para os jogos de palavras leva o autor a considerar que “um jogo de sentidos é (em geral) intraduzível”, pois perde todo o chiste na tradução.²⁷ O tradutor literário precisa ter um espírito zombeteiro e se encontrar em um momento feliz de inspiração, diz Rónai, para resolver tais proezas, qualidades que não faltaram ao tradutor de Queneau ao transpor o “Contre-petteries” – “*Un mour vers jidi, sur la fate-plorme autière d’un arrobis, je bis un vomme au fou lort cong et à l’entapeau chouré d’une tricelle fessée. (...)*”²⁸ – para o trocadilho: “Dei o mia, prol a sumo. Na flataporma daquesse ele ia um rapa rego de piscoço de peru, dês mesurado, e uma fichinha no tapéu chequevava. (...)”.²⁹

Os jogos de linguagem, por visarem a exploração da ambiguidade do sentido e estarem ligados à própria substância de cada língua, colocam questões próximas à da tradução poética.³⁰ Diante dos jogos de palavra, o “domínio dos instrumentos linguísticos e a criatividade” do tradutor talvez não sejam suficientes para tirá-lo do impasse com o qual muitas vezes se depara, assim como ocorre com o tradutor de poesia, na apreciação de Mário Laranjeira.³¹ Nesse sentido, observamos no texto traduzido a recorrência de procedimentos hipertextuais, tais como a adaptação, a transformação, o pastiche e a paródia, que se caracterizam por um “elo gerativo livre”,³² quase lúdico, a partir de um original. Nestes casos, as fronteiras entre uma “tradução livre”, que recua diante de certas particularidades

27. RÓNAI. Defesa e ilustração do trocadilho, p. 50.

28. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 130.

29. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 122.

30. Antoine Berman chama a atenção para o valor atribuído ao “intraduzível” na poesia. Segundo ele, o fato de a poesia ser considerada tradicionalmente intraduzível significa que, por um lado, ela não *pode* ser traduzida, devido à relação infinita que institui entre o “som” e o “sentido”; por outro, ela não *deve* ser traduzida, uma vez que sua intraduzibilidade constitui sua verdade e seu valor. BERMAN. *La Traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, p. 42.

31. LARANJEIRA. *Poética da tradução*, p. 43.

32. De acordo com Berman, a tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, pois remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outro tipo de transformação formal, a partir de um texto já existente. BERMAN. *La Traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, p. 29 e 36.

do texto (e o modifica por conseguinte) e a transformação confessa, segundo Berman, são pouco nítidas.³³

O tradutor Luiz Rezende fala de adaptação quando “atualiza” certos exercícios, “aproximando-os de nós, histórica e geograficamente”, como é o caso de “Filosófico”, em que os jargões científicos e filosóficos são nacionalizados para “refrescar o interesse do conjunto”.³⁴ A consequência dessa adaptação atualizada é, por exemplo, um esvaziamento completo de todo o contexto do existencialismo sartriano evocado em pano de fundo no exercício “Philosophique” de Queneau.

Da mesma forma, nos casos em que Queneau realizou paródias e pastiches literários, o tradutor diz ter “tentado restituir com as armas de nossos plumitivos”, julgando preferível “lançar mão da matéria escrita nacional”.³⁵ Ao “Paysan” de Queneau, Rezende responde com um “Sertanejo”, genial “colagem” em que a tradução do autor francês se associa à paródia de João Guimarães Rosa, como podemos observar nos trechos seguintes:

PAYSAN

J'avions pas de p'tits bouts de papiers avec un numéro d'ssus, mais j'sommes tout dmême monté dans steu carriole. Une fois que j'm'y trouvons sus steu plateforme de steu carriole qui z'appellent comm'ça eux z'autres un autobus, jeum'sentons tout serré, tout gueurdi et tout racornissou. Enfin après qu'j'euyons paillé, je j'tons un coup d'oeil tout alentour de nott peursonne et qu'est-ceu queu jeu voyons-ti-pas? un grand flandrin avec un d'ces cous et un d'ces couv-la-tête pas ordinaires.(...)³⁶

SERTANEJO

Nonada. Ônibus que o senhor viu foi a gosto não, Deus esteja. Povo prascóvio. Têm de morar longe daqui, na Contrescarpa, Campo Retado, custante viagem e ainda vão fuzuando nas piores esfregas e com ânsias de se travarem com os viventes – em endemoninhamento ou com encosto. De primeiro, ali na plataforma, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Mas o diabo vige dentro do homem, e logo a cachorrada em volta pegou a latir. (...)²⁷

33. BERMAN. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 37.

34. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 151.

35. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 150.

36. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 147.

37. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 134.

Do ponto de vista intercultural, o tradutor também julgou apropriado fazer certas adaptações. Ele explica que o exercício chamado “Interrogatoire” foi adaptado em “Ocorrência” para que o “leitor desavisado” identifique com mais facilidade com o plantão de delegacia, menos burocrático do que “o espaço cultural francês” em que predominaria uma “certa indiferença fria e polida”.³⁸ Assim, nas perguntas feitas pelo delegado francês observa-se que o jargão policial se associa ao emprego do verbo no *passé simple*, e à inversão do pronome, como na frase: “*Qu’y remarquâtes-vous de particulier?*” ou “*C’est incident eut-il un rebondissement?*”,³⁹ provocando, a meu ver, mais um efeito cômico de preciosismo deslocado, destinado, da parte do delegado, a impressionar o interlocutor, do que sinal de indiferença ou frieza, representações estereotipadas com frequência atribuídas aos franceses. Na tradução para o português, o jargão policial permanece – “Alguns elementos particulares?” ou “a atitude do elemento era tão suspeita quanto a indumentária e a anatomia?”, “seja objetivo”, “a alteração deixou sequelas?”⁴⁰ –, mas o registro é alterado e o tradutor opõe à suposta frieza do francês, uma certa vulgaridade da linguagem do delegado brasileiro.

Na verdade, observa-se que esses processos de adaptação recobrem, em geral, como explica Berman, formas sincréticas, na medida em que o tradutor ora traduz “literalmente”, ora traduz “livremente”, ora faz um pastiche, adapta:

Le syncrétisme est typique de la traduction adaptatrice, et il se réclame en général d’exigences à la fois littéraires (élégance, etc.) et purement linguistiques, la non-correspondance des structures formelles des deux langues obligeant, selon lui, à tout un travail de re-formulation. C’est sur la base de ces exigences que l’hypertextualité discrète prend son essor.⁴¹

Um exemplo significativo desse procedimento seria o exercício “Metaforicamente”.⁴² Ao texto francês condensado e breve, o tradutor oferece uma versão em que o preciosismo alterna com o exotismo, a tradução literal com a criativa. Para indicar o momento em que se passa a ação: o meio-dia, Queneau

38. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 150.

39. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 65.

40. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 66.

41. BERMAN. *La Traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, p. 38.

42. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 22.

utiliza simplesmente “*au centre du jour*”, enquanto Rezende recorre a uma longa metáfora, acrescida de uma referência geográfica nacional: “O astro apolíneo parecia ter imobilizado seu tão célere curso em zenital posição e dardejava implacável no meridião escaldante como as dunas de Copacabana.” A metáfora utilizada por Queneau para indicar o ônibus – “*un coléoptère à l’abdomen blanchâtre*” – foi, por outro lado, traduzida literalmente, “num coléoptero de alvo abdomen”, bem como a expressão “*le tas de sardines voyageuses*”,⁴³ referindo-se aos passageiros no ônibus, encontrou equivalência na frase “tal sardinhas em lata”.

Os exercícios de Queneau, em que predominam as locuções, imagens, provérbios e que dizem respeito sobretudo ao vernacular, permitem observar outros procedimentos utilizados pelo tradutor. Em “Botanique”, por exemplo, Queneau explora todo o campo semântico da botânica, selecionando com cuidado as expressões metafóricas a ele relacionado:

BOTANIQUE

Après avoir fait le poireau sous un tournesol merveilleusement épanoui, je me greffai sur une citrouille en route vers le champ Perret. Là, je déterre une courge dont la tige était montée en graine et le citron surmonté d’une capsule entourée d’une liane. Ce cornichon se met à enguirlander un navet qui piétinait ses plates-bandes et lui écrasait les oignons. Mais, des dattes! fuyant une récolte de châtaignes et de marrons, il alla se planter en terrain vierge. (...)⁴⁴

Luiz Rezende responde ao desafio com a mesma intensidade, lançando mão do vernacular local:

BOTÂNICO

Depois de ficar um tempão esperando ali plantado como um pé de couve na estufa, consegui me enxertar numa abóbora que ia voltando para a horta, lotada às pencas. Já tinha lá criado raízes um aipim deste tamanho!, com a copa amarrada por um broto de cipó. O pepino começou quando o banana em questão resolveu descascar umas abobrinhas contra o maracujá-esquecido-na-gaveta ao lado que, segundo seu coco pouco

43. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 11.

44. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 131.

adubado, fincava-lhe batatas nos canteiros apenas para deixá-los mais vermelhos que pitanga. Uma salada completa, mas antes que a vaca tussisse a sério o tal aspargo cortou o abacaxi pela raiz, com medo de levar uma castanha nos bagos, e lançou os galhos em busca de nova chacinha. (...) ⁴⁵

Assim, a expressão francesa “*faire le poireau*”, que significa “esperar muito tempo de pé”, foi traduzida por “ficar um tempão esperando ali plantado”, garantindo a equivalência semântica. Nota-se, entretanto, o acréscimo de “como um pé de couve”, que vem acentuar a conotação nacional e compensar de certa forma a ausência do legume alho-poró. O repertório brasileiro de expressões metafóricas é rico nesse campo semântico: o personagem de Queneau, designado de “*cornichon*” (pepino), ou seja, *niais, imbécile* (ingênuo, imbecil), foi traduzido oportunamente pelo nosso conhecido “banana”, enquanto a expressão “*se mettre à enguirlander*”, que, no registro familiar significa *engeuler* (xingar, brigar verbalmente), encontrou equivalência no “pepino”, sinônimo de confusão, problema indigesto, de difícil solução. O tradutor também acrescentou expressões como “lotada às pencas” ao se referir ao ônibus cheio, “uma salada completa” ou “cortar o abacaxi pela raiz”, e aproveitou para citar nossos mais típicos espécimens: a cana-caiana, o aipim, o broto de cipó, o maracujá-esquecido-na gaveta, o coco, a pitanga, em contraponto aos europeus: *tournesol, citrouille, navet, châtaignes e marrons*.

Respeitando o estilo e a *contrainte* animalesca, Luiz Rezende compõe “Zoológico” explorando o repertório nacional e radicalizando mais uma vez as metáforas por meio de acréscimos:

(...) De repente, a vaca foi para o brejo. O giráfideo virou bicho, soltando os cachorros para cima de um pau-de-arara que peruava por ali e lhe dava nos cascos mas, antes que o bicudo sacudisse suas plumas, o galinho fechou o bico e fugiu da rinha, esvoaçando feito barata tonta para um poleiro largado às moscas. (...) ⁴⁶

45. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 123.

46. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 126.

As gírias e expressões idiomáticas também constituem um domínio de predileção de Queneau. Para citar apenas alguns exemplos, em “Gastronomique”,⁴⁷ encontramos o “*type tarte*”, adjetivo que substitui “bobo”, “ridículo” (*sot, ridicule*), traduzido por “maria-mole”. A expressão “*long comme un jour sans pain*”, referindo-se ao pescoço extremamente longo do personagem, foi eliminada ou condensada em “pescoção”; a expressão “*Mais il cessa rapidement de discuter le bout de gras*” inspirou uma reformulação mais consequente da parte do tradutor: “No meio do cuscuz, largou a bananosa, apimentada demais a seu gosto e, para não tomar umas bolachas na receita, foi esfriar a massa numa fôrma dando sopa por ali. (...)”⁴⁸

O tradutor assume, por vezes, o papel de um pastichador, uma vez que a potencialidade criativa dos exercícios quenianos permite sua continuação *ad infinitum*. Luiz Rezende, desta vez autor, cria seis “exercícios brasileiros”, como foram chamados, e os publica em anexo com os títulos sugestivos de “Papo de botequim”, “Pisando na jaca”, “Brasileirinho”, “Tupinacara”, “Samba do crioulo doido” e “Dá samba”.

E não é sem uma ponta de humor que o tradutor sinaliza para a natureza transgressiva de sua iniciativa, dizendo que “inserir exercícios de própria lavra é o pecadinho do tradutor de Queneau”.⁴⁹

É traduzindo que se vira tradutor

Aproveitando esse discreto mea-culpa do tradutor Luiz Rezende, concluiremos retomando nossa introdução e nos perguntando se, tal qual o artista falsário que pintou a espetacular *mise en abyme* no quadro de *Un Cabinet d'amateur*, de Georges Perec, o tradutor não teria algo de um genial e exímio pastichador?⁵⁰

47. QUENEAU. *Exercices de style*, p. 135.

48. QUENEAU. *Exercícios de estilo*, p. 125.

49. REZENDE. Agora que vocês já leram, p. 150.

50. Uma afirmação de Berman nos conduz igualmente na direção dessa pequena provocação. O crítico avança que a diferença entre o copista e o falsário em pintura seria equivalente à diferença entre o tradutor e o pastichador, pois tanto o tradutor quanto o pastichador visam a identificar o sistema estilístico de uma obra e a reproduzi-lo, mas a intenção do tradutor se limitaria a reproduzir um texto já existente, enquanto o pastichador produziria um texto “novo”. BERMAN. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 36.

Diríamos que, da mesma forma que o artista, na história de Georges Perec, ao pintar “a própria história de suas obras através da história das obras alheias, tivesse conseguido, por um instante, contrariar a ‘ordem estabelecida’ da arte e reencontrar a invenção além da enumeração, a manifestação espontânea além da citação, a liberdade além da memória,”⁵¹ o tradutor, enquanto leitor de uma obra, realiza um trabalho de reescrita e cria um outro texto que não é cópia do primeiro, mas sim “testemunho do seu original – testemunho diferido, como sempre acontece com as imagens da memória”.⁵²

Se, como diz Italo Calvino, “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”,⁵³ podemos afirmar que Luiz Rezende busca no repertório brasileiro a fonte de sua enciclopédica, renova e reordena a língua e recolhe na matéria nacional os objetos dos mais inusitados aos mais banais, sem jamais perder de vista o diálogo com Raymond Queneau.

Longe de querer finalizar dizendo que tudo não passa de um “samba do crioulo doido”, aliás, título de um dos exercícios brasileiros de Rezende, preferimos concluir citando os versos de “Dá samba”,⁵⁴ de autoria do tradutor:

lá vem o S das onze, amor,
eu não posso mais ficá,
sou feito maracanã desplumado,
se não bico longe
fico sem arroz e caraminguá (bis)

vô de estribo sem pagá,
vem do lado um almofada
pé de valsa
e voz de fada
mais bom de farra e pescoção (bis)

51. PEREC. *Un Cabinet d'amateur*, p. 25.

52. BARRENTO citado por LAGE. Walter benjamin, tradutor de Baudelaire.

53. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 138.

54. REZENDE. Anexos: Exercícios de Estilo Possíveis, Exercícios Brasileiros, Bibliografia, p. 179.

num espera não (bis)
nóis cai na dança sem tardá,
vai zabumba no bonde a balançá,
reco-reco no coreto, vem ganzê
não sei de onde e eu relanço o lundu,

mas corta o breque do cara-de-piã (bis)

o vozinha de sissi
diz que o vizinho,
bafo de pinga e caracu,
tá afim dusseuspé pisá
só pra sacaneã (bis)

mais nós tudo sabe a onda
(boquinha de siri)
que ele vem e vai na ronda
bate caixa dá o mi

(refrão)
samba aqui, pega no ganzá,
tã chegando a bora,
o S na avenida vai entrá
e na plataforma
S samba começa a rolá

Exercising on style with a “tupiniquim” accent: Luiz Rezende translator of Raymond Queneau

Abstract: This article proposes a comparative analysis of the Exercices de Style de Raymond Queneau and its translation by Luiz Rezende. Considering the translator as a reader and cultural mediator, we will focus on the translatability of language games and representations, discuss the paratexts which involves Brazilian version in a poetics of the translation, and observe that this translation demanded creations and recreations, having the translator for several times radicalized and expanded the effects of verbal games of the author.

Keywords: Translation, Verbal Games, Representation, Raymond Queneau, Luiz Rezende.

Referências

- ARBEX, Márcia. Jogos especulares em *Un Cabinet d'amateur*; história de um museu particular. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 4, n. 1, jan./jun. 2002.
- BERMAN, Antoine. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metaliguação & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- CAMPOS, A. M. *Dicionário francês-português de locuções*. São Paulo: Ática, 1980.
- CHANTREAU, S., REY, A. *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1989.
- Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère*. Exposition à la Bibliothèque Nationale de France, outubro 2008. Disponível em: <http://www.bnf.fr/pages/cultpubl/sauv/exposition_927.htm>. Acesso em: abr. 2009.
- LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire. *Alea* [online]. 2007, v. 9, n. 2, p. 239-249.
- LARANJEIRA, Mário. *A poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PEREC, Georges. *A coleção particular*; seguido de *A viagem de inverno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Título original: *Un Cabinet d'amateur: histoire d'un tableau*.
- QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947.
- QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 1965.
- RENARD, Jean-Pierre. Dossier. In: QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1995. p.165-214.
- REZENDE, Luiz. É escrevendo que se vira escrevedor. In: QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, Apresentação e Posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 11-15.
- REZENDE, Luiz. Agora que vocês já leram. In: QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 143-158.
- REZENDE, Luiz. Anexos: Exercícios de Estilo Possíveis, Exercícios Brasileiros, Bibliografia. In: QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 159-184.
- RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris: Armand Colin, 2008.
- RÓNAI, Paulo. Defesa e ilustração do trocadilho. In: _____. *Como aprendi o Português e outras aventuras*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Elogio da mimesis. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, ano IV, n. 47, jun. 2001.
- SELIGMANN-SILVA. Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: _____. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume. p. 36.