

Kall Lyws Barroso Sales

**No Limiar da Tradução:  
Paratextos e Paratraduções de *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag**

Autor: Kall Lyws Barroso Sales

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina.

Área de concentração: Processos de Retextualização

Linha de pesquisa: Teoria, crítica e história da tradução

Orientadora: Marie-Hélène Catherine Torres

Florianópolis-Santa Catarina  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Sales, Kall Lyws Barroso

No Limiar da Tradução : paratextos e paratraduções de Le  
Gone du Chaâba de Azouz Begag / Kall Lyws Barroso Sales ;  
orientadora, Marie-Hélène Catherine Torres - Florianópolis,  
SC, 2014.

123 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Paratradução. 3. Paratexto. 4.  
Le gone du Chaâba. 5. Azouz Begag. I. Catherine Torres,  
Marie-Hélène. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

**Kall Lyws Barroso Sales**

**No Limiar da Tradução:  
Paratextos e Paratraduções de *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag**

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 11 de Junho de 2014.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr<sup>a</sup> Andréia Guerini  
Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução

Prof. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres  
Orientadora e Professora do programa de pós-graduação em Estudos da Tradução

Prof. Dra. Germana Henriques Pereira de Sousa  
Membro da Banca – Professora programa de pós-graduação em Estudos da Tradução da UnB

Prof. Dra. Karine Simoni  
Membro da Banca – Professora do programa de pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC



## **Agradecimentos**

Como toda produção textual esse texto traz em sua capa meu nome como autor, mas atribuo o sucesso desta produção às pessoas que participaram de minhas experiências de vida e compartilharam não apenas textos e discussões sobre tradução, mas corporeidades, vivências, alegrias e angústias que transformam a nossa escrita e a nossa forma de ver e entender o nosso mundo:

Agradeço a população brasileira que, através de seus investimentos na universidade pública, conseguiu ser corresponsável pela produção e incentivo a esta pesquisa e a muitas outras pesquisas que as universidades desenvolvem.

Agradeço a minha orientadora Marie-Hélène por compartilhar experiências de vida e de trabalho comigo, por sempre responder às demandas deste tradutor em formação, pois sempre contribuir com suas leituras e por confiar no meu trabalho e na minha pesquisa.

Agradeço aos professores que sempre se dispuseram a me ajudar quando precisei: Orlando Araújo e Tito Lívio, que não me deixaram desistir da pesquisa; Ana Maria César Pompeu, que me deu as primeiras aulas sobre tradução de textos; Walter Costa, que me ofereceu dicas valiosas sobre leituras de tradução de Literatura; Luana Freitas, que me deu conselhos sobre a escrita acadêmica; Martine Kunz, ampliou meus horizontes de Literatura.

Agradeço em especial às professoras Andréia Guerini, Germana Sousa e Karine Simoni por terem aceitado participar dessa etapa no meu caminho acadêmico.

Agradeço a meu companheiro Neto, que dedicou horas do seu tempo buscando livros nas livrarias virtuais, para encontrar edições raras do texto que trabalho, por digitalizar todos os paratextos, e por entender que a distância é passageira.

Agradeço a minha família por sempre acreditar no meu trabalho.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro durante minhas pesquisas.

Agradeço aos amigos da tradução que me ajudaram nesta pesquisa, em especial a Cynthia Costa que, mesmo ocupada, dedicou parte do seu tempo de tradutora, para me aconselhar e ajudar na releitura do meu texto. Agradeço também a Davi Gonçalves por ter se disposto a ler meu trabalho e a fazer observações pertinentes.

Agradeço ao autor Azouz Begag que me permitiu produzir futuramente a tradução de seu texto para o português.

## Resumo

O presente estudo se direciona aos paratextos e às paratraduções da literatura produzida em língua francesa pelas escritoras e escritores originários da imigração magrebina, em especial os escritos de Azouz Begag que, contendo informações sobre o autor e sobre a história desta literatura, são também responsáveis pela apresentação do tradutor. No primeiro capítulo, Analisando essa literatura – denominada como literatura *Beur*, percebeu-se que a ideia de língua materna se torna mutável, pois ela é o que se entende por língua do colonizador: uma língua imposta. A literatura francófona dos autores *Beurs* busca transformar esta aparente hegemonia da língua francesa e, dessa forma, a utilização dos paratextos é frequente. No segundo capítulo, os paratextos foram classificados segundo Genette e sua obra *Seuils*, traduzida para o português por Álvaro Faleiros, *Paratextos Editoriais* (2009); e as paratraduções classificadas segundo o conceito de Yuste Frías e seu estudo *Au seuil de la traduction: la paratraduction* (2010) e segundo Marie-Hélène C Torres em seu livro *Traduzir o Brasil Literário, paratexto e discurso de acompanhamento* (2011). Então, no terceiro capítulo, foram analisados os paratextos de duas edições francesas do romance *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag e as paratraduções apresentadas pela tradução estadunidense, *Shantytown Kid* (2007), traduzido por Alec G Hargreaves e Naïma Wolf, e pela tradução espanhola, *El niño de las chabolas* (2011), traduzido por Elena García-Aranda. No final, o espaço destes ‘epitextos’ e ‘peritextos’ provou ser necessário para demonstrar que a paratradução é o lugar onde temos a visibilidade do tradutor e do processo da tradução, pois consiste no espaço a partir do qual o tradutor pode por sua voz em evidencia.

**Palavras-Chave:** Literatura *Beur*. Azouz Begag. *Le Gone du Chaâba*. Paratexto. Paratradução.





## Résumé

La présente étude traite des paratextes et paratraductions de la littérature *Beur* d'expression française qui, contenant nombre d'informations sur l'auteur et sur l'histoire de cette littérature, sont aussi responsables pour la présentation du traducteur. Analysant la littérature produite en langue française par les écrivaines et écrivains issus de l'immigration Maghrébine, on se rend compte que l'idée de langue maternelle est mutable, car elle est ce qu'on entend par langue du colonisateur, une langue imposée. La littérature francophone des auteurs *Beurs* cherche à transformer cette apparente hégémonie de la langue française et, ainsi, l'utilisation de paratextes est fréquente. On analysera donc les paratextes des deux éditions françaises du roman *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag et les paratraductions présentées par la traduction américaine, Shantytown Kid (2007), traduit par Alec Hargreaves et Naïma Wolf, et la traduction espagnole, *El niño de las chabolas* (2011), traduit par Elena García-Aranda. On classifiera les paratextes selon Genette et son oeuvre *Seuils*, traduit en portugais par Álvaro Faleiros, *Paratextos Editoriais* (2009). On classifiera les paratraductions d'après le concept de Yuste Frías et son étude *Au seuil de la traduction: la paratraduction* (2010) et selon Marie-Hélène C Torres dans son livre *Traduzir o Brasil Literário, paratexto e discurso de acompanhamento* (2011). On montrera finalement que l'espace de ces 'épitextes' et 'péritextes' est nécessaire pour démontrer que la paratraduction est le lieu où on perçoit la visibilité du traducteur et du processus de la traduction, car c'est le lieu où le traducteur met en évidence sa voix.

**Mots-clés:** Littérature *Beur*. Azouz Begag. *Le Gone du Chaâba*. Paratexte. Paratraduction.



## Abstract

This study analyzes the paratexts and paratranslations of the literature produced in French by one of the writers from the Algerian immigration: Azouz Begag. These paratexts and paratranslations contain information about the author and the history of this sort of literature, and they are also responsible for the translator's presentation. In the first chapter, analyzing the literature – called *Beur* literature, it's possible to notice that the idea of mother language becomes mutable because it is the “colonizer's language”: an imposed language. This francophone literature desires to change this visible hegemony of the French language, and the use of paratexts often takes place for that purpose. In the second chapter, the paratexts were classified according to Genette and his book *Seuils*, translated into Portuguese by Álvaro Faleiros, *Paratextos Editoriais* (2009); and the paratranslations classified according to Yuste Frías and his study *Au seuil de la traduction: la paratraduction* (2010) and to Marie-Hélène C Torres in her book *Traduzir o Brasil Literário, paratexto e discurso de acompanhamento* (2011). Afterwards, the paratexts of two French editions of Azouz Begag's *Le Gone du Chaâba* were analyzed. In the third chapter, Alec G Hargreaves and Naïma Wolf's American translation, *Shantytown Kid* (2007), and Elena Garcia-Aranda's Spanish translation, *El niño de las Chabolas* (2011) were analyzed. At the end, my findings demonstrate how these “epitexts” and “peritexts” are the necessary places to show the translator and the translation process' visibility, because it consists in the locale where the translator is allowed to speak.

**Key-words:** *Beur* Literature. Azouz Begag. *Le Gone du Chaâba*. Paratexto. Paratradução.



## Lista de Figuras

Figura 1: Capa (BEGAG, 1986) .....	61
Figura 2: Capa e quarta capa (BEGAG, 2001) .....	62
Figura 3: Capa e quarta capa (BEGAG, 2005) .....	68
Figura 4: Capa e quarta capa da tradução espanhola (BEGAG, 2011) .....	75
Figura 5: Capa e quarta capa da tradução estadunidense (BEGAG, 2007). .....	85
Figura 6: Mapa de Lyon (BEGAG, 2005) .....	97
Figura 7: Azouz e sua Família (BEGAG, 2007) .....	98
Figura 8: Azouz Begag como ministro (BEGAG, 2007) .....	99



## **Lista de Tabelas**

Tabela 1: texto de partida e tradução de fragmento do romance.....	37
Tabela 2: Paratextos e Paratraduções.....	72
Tabela 3: Manipulação dos paratextos nas traduções .....	73
Tabela 4 : Legenda da Modificação e Manutenção dos paratextos .....	74
Tabela 5: Paratexto da Edição Espanhola .....	81
Tabela 6: Modificação das entradas.....	82
Tabela 7: Paratradução da edição estadunidense .....	104
Tabela 8: Paratradução do Pequeno Dicionário de Bouzid.....	107
Tabela 9: Paratradução do pequeno dicionário de Azouz (206-207) .....	109





## Sumário

Introdução _____	19
CAPÍTULO 1 – A proposta literária Beur: uma “Babel” de expressão francesa _____	25
1.1.O conceito Beur: terminologia, exclusão e minorias. _____	25
1.2. _A proposta literária dos autores Beurs: rupturas e vivências através da escrita _____	26
1.3.A Literatura Beur: o mito de Babel de expressão francesa _____	28
1.3.1._ A multiplicidade das línguas em Azouz Begag: a Babel no texto Le gone du Chaâba de 1986 _____	34
1.4.Azouz Begag, escritor e filho de imigrantes _____	41
1.5.Le gone du Chaâba: obra e vida _____	44
CAPÍTULO 2 - Textos e paratextos: a produção editorial da escrita literária _____	47
2.1. Classificando os paratextos no contexto editorial contemporâneo _____	49
2.2. Paratradução: o contexto editorial das traduções _____	53
2.3.Paratexto e discurso de acompanhamento das edições em língua francesa _____	60
2.3.1.Os glossários e o guia fraseológico do autor: o conhecimento lexicográfico aplicado à leitura literária _____	65
2.1.A reimpressão de 2005: uma nova publicação do livro de bolso _	68
CAPÍTULO 3 – Análise das paratraduções do espanhol e do inglês _	75

3.1. Paratexto da edição de expressão espanhola	75
3.1.1. A tradutora para o espanhol: Elena García-Aranda	78
3.1.2. A tradução dos paratextos da edição em Espanhol	79
3.2. Paratextos e paratraduções da edição de expressão inglesa: Shantytown Kid, uma tradução de Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf	84
3.2.1. A introdução de Alec G. Hargreaves	89
3.2.2. A iconografia da edição americana	97
3.2.3. A tradução do guia fraseológico de Azouz Begag	99
3.2.4. A Tradução do pequeno dicionário de palavras bouzidianas (Falar dos nativos de Sétif)	104
3.2.5. Tradução do pequeno dicionário das palavras Azouzianas (Falar dos nativos de Lyon)	107
Considerações finais	111
Referências Bibliográficas	117
Referências Digitais	121
Dicionários	123

## Introdução

Falar de *dépayement* [deslocamento] no caso preciso da literatura magrebina não se trata de procurar cuscuz a cada parágrafo, se referir ao *mektub* [destino] ou se imaginar guiando caravanas. Na recorrente temática dessa produção literária, que retoma o jogo sutil da memória a serviço de uma identidade que se busca e que nos envolve nessa procura, nos enrosca nos fios de seu labirinto interior, e nos leva a mexer em uma pintura que achávamos finalizada: a nossa<sup>1</sup>.

No curso de Letras Português Francês da Universidade Federal do Ceará, fui apresentado às literaturas francófonas pela professora de Literatura Francesa Dra. Martine Suzane Kunz. Com ela, tive a oportunidade de conhecer autores como Faïza Guène, Aziz Chouaki, Rachid Mimouni e Azouz Begag<sup>2</sup>. Ao nos depararmos com textos de expressão francesa que misturavam, remexiam e brincavam com a formação das palavras em língua francesa, começávamos a entender a manifestação literária que estava conjunta aos movimentos históricos franco-magrebins, principalmente após a Revolução Argelina.

A partir daí, continuei o estudo de obras francófonas, sobretudo as de origem magrebina, e suas motivações para uma construção

---

<sup>1</sup> Parler de *dépayement* dans le cas précis de la littérature maghrébine ne revient pas à chercher du couscous à chaque paragraphe, s'en remettre au mektub ou s'imaginer guidant des caravanes. Dans la thématique récurrente de cette production littéraire, qui renvoi au jeu subtil de la mémoire au service d'une identité qui se cherche et qui en nous entraînent dans sa quête, nous mêle à son parcours, nous emmêle dans les fils de son labyrinthe intérieur, et nous amène à retoucher un portrait que nous pensions achevé : le nôtre. (KUNZ, 2007:150). [Todas as traduções sem referências apresentadas nesta dissertação foram realizadas pelo autor]

<sup>2</sup> Os autores citados são exemplos de diferentes momentos da literatura *beur*, mas que tiveram como tema de suas obras a questão do imigrante, em particular os da Argélia: Aziz Chouaki será conhecido por seus trabalhos como dramaturgo e de seu exílio na França, por causa da perseguição vivida pelos artistas em seu país de origem (KUNZ, 2007:149-170); Rachid Mimouni cuja obra *La ceinture de l'Ogresse* de 1990 representa os escritores conhecidos como segunda e terceira geração, que viveram o exílio e o pós-colonialismo; e Faïza Guène, cujo livro *Kiffé Kiffé demain* de 2004 gozou de sucesso internacional sendo traduzido em mais de dez línguas inclusive para o português do Brasil com o título *Amanhã, numa boa* (Index Translationum).

positiva de identidade. Em 2010, no curso de Especialização em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, ainda sob a orientação da professora Martine Kunz, os estudantes com especialidade em língua francesa tiveram a difícil tarefa de traduzir para o português do Brasil o texto *Du sol et du Sang* de Aziz Chouaki. Diversas críticas foram feitas em relação às escolhas, às soluções e aos problemas do texto em português. Dessa forma, surgiu meu interesse em praticar e em trabalhar com a tradução literária, pois suas dificuldades me soavam mais como campo de investigação do que como problemas insolúveis. Em um primeiro momento, nós estudantes questionávamos a ideia de original, buscávamos propostas, fazíamos pesquisas para buscar este ou aquele elemento que se adequaria à nossa tradução. Então por que continuar o trabalho com as literaturas francófonas?

As literaturas francófonas dificilmente tiveram autores que gozaram de muitas traduções ou retraduições, diferentemente da literatura da França. Nomes como Molière, Baudelaire, Balzac, Victor Hugo constituem exemplos de como o cânone literário de expressão francesa se apresenta ao público brasileiro, e um dos elementos que transformam estes nomes em cânone é o vasto número de traduções, de retraduições, de publicações, de reedições destes. Entretanto, as literaturas francófonas, geralmente de margem, ficam desconhecidas, muitas vezes esquecidas revelando que, também, nas traduções, o embate entre central e periférico<sup>3</sup> é persistente. Mas, pensar em literatura francófona é muito ambíguo, pois o termo francofonia<sup>4</sup> tem muitas acepções e geralmente pode guiar nossos conceitos para “aquele que se expressa em francês”. Todavia, além deste sentido linguístico, a palavra também assume um significado geográfico, que inclui as nações e culturas cuja língua materna, oficial ou administrativa é o francês. Também está intrínseco a seu uso um sentido espiritual de uma comunidade *una* que partilha valores comuns como a fraternidade, a diversidade cultural, a democracia (TAVARES, 2006:43). Quando se analisa as literaturas produzidas em língua francesa pelos escritores

---

<sup>3</sup> Os conceitos central e periférico conduzem à posição mais ou menos dominante em um PS [Polissistema]. Uma prática ocupa uma posição central em um país, um sistema se ela é frequentemente utilizada. A distinção entre práticas centrais e periféricas permite estudar os sistemas de um ponto de vista ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico. (CATRYSSSE, 1992:30)

<sup>4</sup> A palavra “francofonia” foi empregada pela primeira vez em 1887, pelo geógrafo francês Onésime Reclus (1837-1916) para designar os territórios onde o francês era falado.

imigrantes e de descendência africana, essa língua torna-se mutável, pois se torna a língua imposta, a língua do colonizador. A literatura francófona, seja ela instituída em solo francês ou não, de certa forma, busca transformar a língua francesa. Dessa forma, tal literatura deixa de ser propriedade da França e torna-se ferramenta para o arabismo e para a negritude, ao permitir que as culturas e línguas locais unam-se a ela, subvertendo-a, dando traços de uma identidade própria.

Os contextos histórico e geográfico favoreceram o surgimento de literaturas francófonas com características próprias e diferenciadas, pois enquanto no Quebec, por exemplo, tem-se a presença da língua francesa como marca identitária, na Argélia, por outro lado, ela vai ser a forma de expressão do colonizador. Como aponta Semujanga:

A diversidade de contextos geográficos e históricos criou uma heterogeneidade dos status linguísticos e culturais fazendo com que cada espaço francófono seja, por sua vez, um caso particular e um caso típico. Convergentes pela língua francesa, as literaturas francófonas divergem pela criação de imaginários distintos, os quais se nutrem do cotidiano que varia segundo o espaço e o tempo<sup>5</sup>.

A relação do francês com o mundo árabe teve início durante o século XIX e o francês passou a ser língua internacional na bacia mediterrânea (TAVARES, 2006:44). O primeiro território a ser ocupado foi a Argélia em 1830, começando durante o reinado de Charles X e terminando com as tropas de Napoleão em 1870. Tal território foi classificado como *département* do domínio francês, o que dava aos seus habitantes o título de cidadão da República Francesa.

Outros territórios como Marrocos e Tunísia receberam o status de protetorado francês a partir de acordos com representantes locais. Essa diferença de status foi fundamental para os eventos que ocorreriam

---

<sup>5</sup> La diversité des situations géographiques et historiques a créé une hétérogénéité des statuts linguistiques et culturels de façon que chaque espace francophone est à la fois un cas particulier et un cas typique. Convergentes par la langue française, les littératures francophones divergent par la création des imaginaires différents, lesquels s'alimentent du vécu quotidien qui varie suivant l'espace et le temps (SEMUJANGA, 1991:252).

posteriormente no território conhecido como Magrebe<sup>6</sup>. Tunísia e Marrocos chegaram à sua autonomia em 1956; já a Argélia conquistou sua liberdade apenas em 1962, em um evento mais doloroso e violento conhecido comumente como Guerra da Argélia ou guerra franco-argelina (SUHETT, 2012:14). Segundo Suhett, a língua teve papel fundamental na empreitada colonial do território, pois somente a força não seria suficiente para assegurar uma conquista. A dominação linguística foi bem mais severa na Argélia que na Tunísia e no Marrocos (2012:14). Nesse sentido, Suhett observa que:

O francês se tornou por decreto a língua oficial da Argélia, marginalizando e eliminando a língua árabe e o ensino desta. A língua árabe e seu referente o islã eram vistos pelo Estado francês como um sinal de resistência contra o projeto colonial, sendo o árabe declarado como língua estrangeira em 1938. A permanência do ensino do árabe foi permitida na Tunísia e no Marrocos, mas nos três países a língua oficial, econômica, educacional e administrativa era o francês. (SUHETT, 2012:15).

As duas línguas mais expressivas no território argelino evidenciam a dualidade vivida no país; pois uma, representando os valores da cultura árabe, é considerada perigosa e rebelde e a outra, representando a presença do colonizador, mostra a identidade do estrangeiro e não a própria. Ainda segundo a autora (SUHETT, 2012:16), a língua francesa possui uma dupla função de superioridade: era a língua dominante, oficial e única, bem como apresentava uma função simbólica de distinção cultural e social elitista, sobretudo quanto à escolarização.

Suhett também apresenta dados sobre as taxas de escolaridade no território magrebino. Por exemplo, em 1930 a taxa de escolarização da população era de 6,6% na Tunísia, 5,90% na Argélia e 1% no Marrocos. Assim, era evidente que o Estado Francês desejava transformar a língua francesa em língua materna no Magrebe, e a educação, entendida como ameaçadora à colonização, ficava restrita à

---

<sup>6</sup> Pode-se conceber a região do Magrebe em "Pequeno Magrebe" ou "Magrebe Central" inclui Marrocos, Saara Ocidental, Argélia e Tunísia e "O Grande Magrebe" que inclui também a Mauritânia e a Líbia. Durante o Império Romano, era conhecido como África menor.

elite, pois ela permitia acesso “aos canais franceses pela televisão paga, acesso às mídias francesas e leitura de publicações em francês (jornais e livros)” (2012:28). No momento das independências, existia no território magrebino uma taxa de 80% a 90% de analfabetismo.

Pode-se dizer que os escritores do Magrebe vivem dentro de uma dicotomia em uma diáspora, pois estão divididos entre uma dupla fidelidade: a fidelidade à região de origem, ao Magrebe, e a fidelidade à língua do colonizador, o francês. Para valorizar a cultura magrebina, muitas vezes, os autores se servem de gêneros autobiográficos, para que suas histórias de vida sejam o modelo de mundo e de agir para os imigrantes. Dessa forma, o objetivo deste trabalho é apresentar um estudo dos paratextos, paratraduções e discurso de acompanhamento de um dos livros dos autores *Beurs*<sup>7</sup>: o romance *Le gone du Châaba* de Azouz Begag, publicado em 1986 e que alcançou notório reconhecimento e premiações em território francês, sendo traduzido e adaptado para o cinema em 1997 por Cristophe Ruggia. No Brasil, ainda não existem estudos sobre a atuação e a obra de Begag, por isso, a importância de um trabalho que apresente o autor ao campo literário de expressão francesa e a utilização de paratextos em suas obras literárias. Assim, buscarei evidenciar a importância dos paratextos e, em particular, da paratradução como elemento de visibilidade do fazer tradutório no que concerne à tradição da literatura *Beurs*. Até maio de 2014, não houve no Brasil uma tradução desta obra, tornando esta proposta de pesquisa um elemento com o potencial de ampliar o estudo das traduções de obras de expressão francesa, marcando o que hoje se entende como literatura francófona.

No capítulo 1, farei um breve levantamento histórico do período correspondente à Guerra franco-argelina dando ênfase à década de 60, período no qual as gerações de imigrantes fixaram-se permanentemente em solo francês; esse levantamento será importante para as discussões seguintes sobre o conceito *Beur* e para discutir o surgimento da literatura *Beur*. Ainda no capítulo 1 há um paralelo entre o texto de Derrida, Torres de Babel, e o texto literário *Beur*, utilizando a tradução de um fragmento do texto de Begag, para evidenciar a manipulação linguística que ocorre na obra. Há também uma apresentação do autor Azouz Begag e de sua produção literária, científica e política com relação à causa dos imigrantes. Será apresentada uma análise da sua atuação no contexto literário francês, sua atuação na academia e seus

---

<sup>7</sup> O Conceito *Beur* será apresentado no capítulo 1, pois ele é importante para as discussões desta pesquisa.

estudos sociológicos voltados às particularidades da comunidade magrebina e sua participação efetiva na política francesa no período de 2005 a 2007, no qual foi Ministro francês. Mostra-se essencial um levantamento sobre as traduções de suas obras, principalmente no contexto americano, pois há, nos Estados Unidos, grupos de estudos específicos na *Florida State University* que dedicam grande parte de sua produção acadêmica aos textos de Azouz Begag. Para finalizar o capítulo, apresentaremos um estudo sobre a obra *Le gone du Chaâba* e sobre sua importância para o contexto da literatura *Beur* – principalmente na década de 80, quando do surgimento de sua primeira edição.

O capítulo 2 foi dedicado à apresentação dos conceitos de Genette sobre paratextos e dos textos de Yuste Frías sobre as paratraduções. Mediante a apresentação dos conceitos dos autores, buscamos identificar o paratexto e a paratradução como elementos predominantes nas edições estudadas da obra de Begag. Assim, fiz uma apologia aos recursos dos paratextos e das paratraduções como elementos de comunicação entre o conteúdo da obra literária e o seu entorno. Como área fronteiriça, a paratradução se mostrou especial para a reflexão do trabalho que pautará a importância do trabalho do tradutor e do uso das paratraduções como elementos de visibilidade do processo tradutório.

O Capítulo 3 foi responsável por trazer as discussões sobre a prática paratradutória da literatura *Beur*. Levou-se em consideração as traduções realizadas da obra *Le Gone du Chaâba*, e de seus paratextos, de suas paratraduções para evidenciar quais foram as decisões dos tradutores, quais as políticas dos editores e das publicações que estavam envolvidas em sua concepção. Durante as análises das manipulações do paratexto na paratradução, uma reflexão sobre as significativas mudanças nos paratextos do autor e como cada tradução apresentou uma proposta de manutenção diferenciada destes paratextos foi estabelecida.



## CAPÍTULO 1 – A proposta literária *Beur*: uma “Babel” de expressão francesa

### 1.1. O conceito *Beur*: terminologia, exclusão e minorias.

Segundo o dicionário *Nouveau Le Petit Robert* (1996:216) o termo *Beur* surgiu da pronúncia invertida da palavra francesa “arabe” e é usado para designar jovens magrebinos que nasceram em solo francês e que são filhos de imigrantes. Esse vocábulo possui a forma feminina “beurette” e ainda os marcadores de feminino “e”, “beure”, e plural “s”, “beurs”. Esse tipo de linguagem que inverte a pronúncia das palavras é conhecido em francês como “verlan”, uma forma particular da língua francesa que tem como produção lexical a inversão fonética das palavras, daí a origem de seu nome próprio em francês “l’inverse” que se torna “verlan” se a pronúncia da última sílaba for dita anteriormente. Predominantemente utilizado por jovens, o “verlan” tem tamanha recorrência na língua francesa que algumas formas de suas palavras tornaram-se entradas no léxico da língua francesa, como no caso de *Beur*. Além do sentido linguístico, a palavra *Beur* tem um amplo campo de utilização, deixando claro que seu uso como palavra para marcar um movimento político e identitário é o mais expressivo dentro da língua.

A movimentação política dos grupos de imigrantes será de extrema importância para a literatura que despontará em território francês a partir da década de 80; o que fica ainda mais evidente após a grande manifestação conhecida como “a marcha pela igualdade e contra o racismo<sup>8</sup>”, conhecida, também, como “a marcha dos *Beurs*<sup>9</sup>” de 1983. Essa manifestação foi a primeira do gênero na França e teve como objetivo lutar contra as segregações religiosas e raciais sofridas pelas comunidades imigrantes que viviam nas periferias francesas. A reivindicação tinha o seguinte slogan “A França é como uma mobilette que, para avançar, precisa da mistura<sup>10</sup>” e, dessa forma, essa visão política evidenciava a necessidade de miscigenação da sociedade francesa. Essa miscigenação será característica destaque na produção literária *Beur*, que levará essa mistura para os campos linguísticos,

---

<sup>8</sup> La marche pour l'égalité et contre le racisme (WIEVIORKA, 1999:210).

<sup>9</sup> La marche des Beurs (WIEVIORKA, 1999:210).

<sup>10</sup> La France c'est comme une Mobylette, pour avancer, il faut du mélange. (WIEVIORKA, 1999:210)

literários, sociais e culturais, pois como se percebe em *Le Gone du Chaâba*, por exemplo, a marcação das culturas se dá predominantemente pelo hibridismo das línguas árabe e francesa.

## 1.2. A proposta literária dos autores *Beurs*: rupturas e vivências através da escrita

*Desçamos e confundamos ali a sua língua, para  
que não entenda um a língua do outro  
(Gênesis 11:7).*

Há muito tempo, o mito de Babel tem sido a única referência mítica para a explicação do surgimento das diversas línguas. Segundo a explicação mítica, “era toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala” (Gênesis 11:1). Essa língua, chamada por alguns como língua adâmica, era *una* e pertencente a todos os povos. Como não havia ali outros sistemas linguísticos, supõe-se que não havia tradução, pois a língua pura era dominada pelos homens. Mas, ao tentarem construir uma torre que chegasse ao céu, Deus castigou a humanidade separando os povos e, também, separando as línguas. A máxima do gênesis – “desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro” (Gênesis 11:7) – evidencia que, ao terem suas línguas confundidas, os homens cessaram de construir a torre e se separaram em comunidades falantes da mesma língua. “Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra, e dali os espalhou o Senhor sobre a face de toda a terra” (Gênesis 11:9). Essa confusão das línguas deu-se por um ato divino e esse ato divino institucionalizou, ao separar as línguas, a tradução.

Assim fala o mito bíblico do surgimento das várias línguas, mas o problema da multiplicidade das línguas até hoje está presente nas discussões sobre o fazer tradutório; e as teorias de tradução, muitas vezes, não respondem a essa discussão, pois frequentemente apontam para questionamentos fixos:

(...) notemos os limites das teorias de tradução: eles tratam bem frequentemente das passagens de uma língua a outra e não consideram suficientemente a possibilidade para as línguas, *a mais de duas*, de estarem implicadas em um texto. Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como “desenvolver” o

efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso traduzir? (DERRIDA, 2006:20)

O texto de Derrida já apresenta uma indagação sobre essa problemática, pois como os tradutores podem traduzir um texto que foi escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como os tradutores podem “desenvolver” o efeito de pluralidade apresentados pelas obras? Qual seria, então, o papel ético do tradutor e como agiria o tradutor no contato com obras *Beur*?

Ao fazer um paralelo do texto de Walter Benjamin com o texto mítico da multiplicidade das línguas na história de Babel, Derrida coloca o tradutor em uma situação de dívida, pois a disseminadora intervenção divina simultaneamente impõe e impede a tradução por um gesto eminentemente destruidor (2006:19). O tradutor se vê diante das múltiplas línguas; e para produzir uma “boa” tradução ele precisa performatizar uma reconciliação entre elas, vislumbrando, de certa forma, o que Benjamin chama de a “pura” língua.

Ao se pensar o processo tradutório, é importante ressaltar, sobretudo, que tipo de tradução está sendo objeto de análise, pois como está intimamente ligada a esta um caráter mutável e transitório no tempo e no espaço, seria tarefa árdua, e com um fim geralmente insatisfatório, a busca por uma teoria aplicável a todos os processos. Assim, pode-se afirmar que uma obra literária é única em seu tempo e espaço (pois o uso da língua, falada ou escrita, é um ato irrepetível), o mesmo pode ser afirmado quando se discute o processo tradutório.

Quando lemos uma tradução, e temos oportunidade de conversar com o tradutor, podemos perceber que são raras as vezes em que ele apresenta total grau de satisfação na produção de seu trabalho. Ele expõe que muitas vezes houve “perdas”, que não conseguiu traduzir esta ou aquela palavra no sentido exato do texto de partida. Como exemplo, na tradução apresentada por Junia Barreto do livro *Des Tours de Babel* de Jacques Derrida de 1987, o livro *Torres de Babel*, o processo do tradutor em relação à sua obra não se difere muito dessa melancolia vivida pelos tradutores de forma geral.

Na nota da tradutora, que é apresentada logo depois do expediente e do sumário, Junia Barreto coloca o tradutor enquanto inepto a traduzir “fielmente” ou traduzir a “verdadeira” intenção do texto original. Ela afirma que a tradução de um texto que fala dos limites da tradução “lembra incessantemente ao tradutor sua incapacidade de reproduzir a ‘verdadeira intenção do texto original’ (2002:7)”. Palavras

como “intraduzibilidade”, “resgatar”, “esperança”, “angústia” evidenciam o caráter dificultoso do trabalho dado aos tradutores, que se veem presos a uma ideia de que existe algo preestabelecido no texto de partida e de que esse algo precisa ser levado ao leitor de outra língua.

A autora cita o problema da utilização da palavra francesa, por exemplo, *Tours* que, na edição em português, tornou-se Torres. Segundo ela há uma intraduzibilidade do título, pois a palavra francesa *Tours* traz, também, “o sentido de giro, voltas, circunlocações, viagens, passeios, vias, peças, vezes, tornos, truques e até mesmo desvios que se confundem na confusão de Babel” (2002:8). “Preservar ao máximo o original”, segundo a autora, foi a opção feita no trabalho tradutório, para evitar “interferências ou mudanças bruscas de estilo, em favor de uma fácil compreensão em português” (2002:8).

Se tradução é realizada em outra língua, em outra cultura de tempo e de espaço distintos, não seria isto já uma grande mudança brusca do texto? E quando o texto se propõe a ser ele próprio uma Babel linguística, e nele se tem a presença da multiplicidade das línguas, como deve o tradutor agir?

O tradutor de textos de autores *Beur* deveria partir da indagação feita por Derrida, pois estes textos, por não manterem uma unidade linguística, se é que ela existe, permitem a seus leitores o contato mais óbvio com a multiplicidade das línguas. Esta multiplicidade presente nos textos de autores *Beurs* vem, de toda forma, no sentido babélico de Derrida, para gerar essa confusão, pois, para além da intenção do autor, o leitor já se vê diante de uma confusão entre línguas e linguagens que tocam não somente a ideia de língua pura, mas que permitem o vislumbre de possibilidades infinitas de língua.

### 1.3. A Literatura *Beur*: o mito de Babel de expressão francesa

É predominante o número de obras literárias de expressão francesa que direcionam o olhar de seu leitor para a multiplicidade das línguas. As confusões de línguas já acontecem em um dos primeiros contatos com a obra literária: seu título. Habiba Sebkhî (1999) apresenta uma lista de romances *Beur* da década de 80<sup>11</sup> que podem evidenciar o

---

<sup>11</sup> O recorte da década de 80 para a produção literária de autores *Beur* se deve ao fato de que, durante este período, a movimentação política e identitária do movimento de imigrantes tornou-se tão representativa que em 1983, como vimos, houve a *Marche des Beurs*, primeira do gênero em solo francês. Preferiu-se não traduzir o nome das obras, pois não há ainda, para os títulos

contato do leitor francês com essa Babel linguística: *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef, 1983; *Les A.N.I. du Tassili* de Akli Tadjer, 1984; *La Marche* de Bouzid, 1984; *Le Gone du Chaâba* de 1986 e *Béni ou le Paradis Privé* de 1989, ambos de Azouz Begag; *Georgette* de Farida Belghoul, 1986; *Point kilométrique 190* de Ahmed Kalouaz, 1986; e *L'Escargot* de Jean-Luc Yacine, 1986; *Journal Nationalité: Immigré (e)* de Sakinna Boukhedenna, 1987; *Une Fille sans histoire* de Tassadit Imache, 1989.

O leitor francês ao se deparar com tais títulos, ou com o nome próprio da assinatura do autor, entra em contato com o elemento babélico que desperta nele a consciência de um estrangeiro, do “outro”. Pode-se ainda ampliar o conceito de “outro” apresentado por Berman, e apresentá-los na literatura *Beur* enquanto “outros”, já que na literatura produzida pelos autores imigrantes o envolvimento de línguas e de culturas multiplica o “outro” e multiplica o “próprio”.

Nomes próprios usados nas obras são de extrema importância para a malha linguística que permeia a literatura *Beur*, pois, muitas vezes, é o nome próprio que leva a carga de multiplicidades das línguas, seja pela forma fonética, seja pela forma escrita. Derrida também nos adverte sobre o problema da tradução desses nomes próprios, pois segundo ele:

Um nome próprio permanece, enquanto tal permanece sempre intraduzível, fato a partir do qual se pode considerar que ele não pertence, rigorosamente, da mesma maneira que as outras palavras, à língua, ao sistema da língua, que ela seja traduzida ou traduzante [traduisante]. (2006:21).

Não pertencendo à língua, nem de chegada nem de partida, o nome próprio tem esse caráter “intraduzível”. Para a tradução destes vocábulos problemáticos, talvez a permanência na língua de partida seja a melhor saída para a tradução que fará com seus leitores um pacto de estranhamento e de visibilização do estrangeiro no sentido ético de Berman<sup>12</sup>. Se a proposta literária dos autores *Beurs* é essa construção de

---

mencionados, tradução para o português segundo o Index Translationum da UNESCO.

<sup>12</sup> Há uma afinidade entre as reflexões de Berman e de Derrida acerca da tradução. Ambos foram diretores do *Collège International de Philosophie*,

Babel através da língua francesa, qual seria, então, o papel ético do tradutor, já que este é sujeito histórico de sua sociedade e de seu tempo? Sabe-se que o tradutor, assim como o filósofo, se vê diante de uma multiplicidade de línguas, mas também de uma multiplicidade de possibilidades no exercício da tradução. Berman, em seu livro *Tradução e Letra ou o albergue do longínquo*, afirma que o papel ético da tradução seria “receber o outro enquanto outro” acolher o estrangeiro ao invés de recusá-lo ou dominá-lo e, por isso, afirma que a essência da tradução é o *abrigo do estrangeiro*:

O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro. [...] Essa natureza do ato ético está inserida implicitamente nas sabedorias gregas e hebraicas, para as quais, sob a figura do Estrangeiro (por exemplo, do suplicante), o homem encontra Deus ou o Divino. Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo. Nada nos obriga a fazê-lo. Aquiles, na *Ilíada*, pôde desdenhar Príamo suplicando, e tudo o leva a fazer isso; mas pôde também atender à súplica, e assim, aceder a uma esfera que transcende a das suas proezas épicas (2012:95).

Ao citar o caso de Aquiles, precisamos lembrar que, no mito grego, a figura do estrangeiro é protegida por Zeus, soberano entre os deuses. A figura de Zeus, Xenio, Zeus Filoxeno, ou Hóspedes era a padroeira dos estrangeiros e todo mal produzido contra estes seria vingado por este deus (LAKY, 2012:21). Essa lei da hospitalidade é uma das premissas recorrentes nos processos tradutórios, pois a tradução pode ser entendida como essa casa na qual residem os estrangeiros, seja ele implícito ou explícito, é nela que há o contato das culturas.

Quando se pensa na construção literária *Beur* é necessária a abertura a esse estrangeiro, pois suas obras já existem primeiramente enquanto tradução. Ao escreverem em língua francesa, muitos autores deixam de escrever em língua materna e a relação língua e nação é muito frequente em seus textos literários. Derrida, no livro *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (1996), expõe com

uma frase a sua problemática situação em relação à língua francesa: “Sim, tenho apenas uma língua, mas ela não é a minha<sup>13</sup>”.

Ao escreverem em língua francesa, muitos autores, assim como Derrida, sentem-se enclausurados em uma língua que não lhes pertence. Questionam a todo instante essa língua e modificam-na, pois não é algo sacro inviolável, mas um local em que é possível marcar a existência da negritude, do arabismo, do elemento babilônico. Estes elementos babilônicos surgem como uma confusão de línguas que são, predominantemente, de quatro naturezas linguísticas que são apresentadas pelo *dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* de Jean Dubois et alii e que aqui servem de caracterização para os elementos que encontramos em *Le Gone du Chaâba*: a *interferência*, a *alternância*, o *empréstimo* e por fim o *estrangeirismo*.

Sobre *interferência*, segundo o *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* de Jean Dubois et alii:

Dizemos que há interferência quando um sujeito bilíngue utiliza em uma língua-alvo A, um traço fonético, morfológico, lexical ou sintático característico da língua B<sup>14</sup>.

Esta interferência do falante, ora intencional, ora instintiva, é traço característico do contato do próprio com o outro. Isso acontece de tal forma que, muitas vezes, o leitor precisa de elementos de suporte para sua leitura, como a utilização de guias fraseológicos e glossários específicos. Sua leitura não é contínua em língua francesa, mas interrompida frequentemente pela voz dos estrangeiros.

A *alternância*, diferente da interferência, também é um recurso bastante presente nas obras *Beur*. Ela, ainda segundo o dicionário supra, seria a utilização de dois sistemas linguísticos notadamente diferentes em um mesmo enunciado (1994:148). Na obra de Azouz Begag, o personagem central é bilíngue e utiliza dois registros marcadamente diferentes, o registro francês e o registro árabe. Dentro desses dois registros ainda há a desconstrução de uma língua francesa *una* e de uma língua árabe *una*, evidenciado na elaboração do título que será objeto de análise posterior.

---

<sup>13</sup> Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne (1996:15).

<sup>14</sup> on dit qu'il y a interférence quand un sujet bilingue utilise dans une langue-cible A, un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B. (1994:252).

Outro traço babélico é o *empréstimo*, caracterizado como elemento de uma língua integrado ao sistema linguístico de outra língua. Diferente dos elementos anteriores, o empréstimo é marcadamente palavra estrangeira, mas que, pelo frequente uso, tornou-se tão presente que o estranhamento fica diluído. Como exemplo na língua francesa, temos a palavra “couscous”, traduzida em português por “cuscuz”:

O termo surgiu pela primeira vez em francês em 1534 e foi integrado à língua no século XVIII. O cuscuz é um prato preparado com sêmola de trigo duro cozido no vapor e servido com caldo de legumes ou de carne. É o prato principal da família magrebina. É também o prato preferido pelos árabes do Chaâba<sup>15</sup>.

Tal palavra, apesar de sua origem árabe, não necessita de atenção especial, ou de explicação paratextual, pois é um vocábulo já consumido e integrado ao sistema linguístico francês e, assim, torna-se desnecessário ao leitor francófono uma explicação do uso da palavra.

O último elemento desta Babel de língua francesa, e o mais evidente, é o *estrangeirismo*: que é a palavra oriunda de outra língua que não sofre qualquer modificação ou adaptação, pois, como é interessante perceber, os estrangeirismos não alteram, *grosso modo*, as estruturas da língua.

Tem-se através da linguagem empregada pelos autores *Beur* um diálogo constante de línguas que são distintas entre si. Daí muitos concluem, de forma simplista/unilateral, que são obras franco-magrebina, ou árabes de expressão francesa. Mas mesmo essa nomenclatura de franco-magrebina torna-se alvo de reflexão para Jacques Derrida, pois:

o que isto pode querer dizer? Eu te pergunto, para você o que há no querer-dizer? Qual é a natureza

---

<sup>15</sup> Ce terme a paru pour la première fois en français en 1534 et y a été intégré au XVIIIème siècle. Le «couscous» est un plat préparé avec de la semoule de blé dur cuite à la vapeur et servi avec un bouillon de légumes ou de viande. C’est le plat principal de la famille maghrébine. C’est aussi le plat le plus préféré par les Arabes du Chaâba (AHMED, 2002:21-66).



deste hífen (trait d'union)? O que deseja? O que é franco-magrebino? Quem é franco-magrebino?<sup>16</sup>.

Derrida problematiza a conceituação do que se chama franco-magrebino. Para essa problematização ele busca aquele que seria o mais franco-magrebino. Depois de considerar várias possibilidades do que é, ou não é, ser franco-magrebino ele faz a seguinte questão: Onde me enquadraria, então?<sup>17</sup> Onde se colocar, se enquadrar, já que não é francês e não é magrebino? Essa é uma das problemáticas questões que envolvem a literatura dos autores *Beur* que, de um lado, têm a expressão em língua francesa, a vivência nas periferias francesas, e do outro têm a origem do norte da África, do árabe falado pelas gerações anteriores. Nascidos em território francês, mas de origem magrebina, a infância dos autores da década de 80 torna real esses múltiplos universos culturais que se manifestam pelo texto.

Quando refletimos sobre a tradução no caso de tal literatura, há um caso ainda mais complexo, pois será acrescido às culturas e às línguas do texto de partida uma nova cultura e uma nova língua tão plural e tão multifacetada quanto as presentes na obra. Como agir na tradução do texto de Begag, por exemplo? Segundo Derrida, nenhuma teorização, desde o momento em que ela se produz em uma língua, poderá dominar a performance babilônica (2006:26). Mesmo assim, a tradução é necessária e já surge como uma tarefa, uma dívida, uma responsabilidade. Ainda, ao citar o ensaio de Walter Benjamin, a *Tarefa do Tradutor*, Derrida afirma que “o tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é de devolver, de devolver o que devia ter sido dado” (2006:27).

Essa dívida e esse engajamento do tradutor fazem com que seu trabalho seja um contínuo de restituição e quitação, uma relação de amor e ódio. Contudo, o tradutor tem uma tarefa na tradução de literatura, mas longe de restituição e de quitação; o tradutor está engajado não só à obra, mas também ao seu entorno. O tradutor é engajado por excelência, direta ou indiretamente, pois o primeiro contato com a escolha do texto a traduzir já demonstra esse engajamento.

Se a literatura *Beur* é uma produção engajada e se ela se dispõe a manifestar a existência daqueles que há muito estavam renegados ao

---

<sup>16</sup> Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire, je te le demande, à toi qui tiens au vouloir-dire ? Quelle est la nature de ce trait d'union ? Qu'est-ce qu'il veut ? Qu'est-ce qui est franco-maghrébin ? *Qui* est « franco-maghrébin » ? (1996: 26).

<sup>17</sup> Où me classerais-je donc? (1996 :27).

ostracismo, então a tradução será, também, engajada, pois será uma nova manifestação. Aqui se tem o contrato da tradução. A tradução, assim como a obra, deve reviver o mito de Babel e trazer a multiplicidade das línguas para sua realização no texto. Uma obra traduzida e não apropriadora é dialógica e ética, pois, para além da comunicação, ela surge enquanto novo texto, desvelando, juntamente com o texto de partida, as possibilidades infinitas de língua; Dialógica, pois ela permite o eterno contato das culturas nacionais com as estrangeiras; Ética, não no sentido binário daquilo que é bom ou mau, mas de perceber que a tradução é a porta para um mundo estrangeiro, pois acreditar que a tradução se resume a um ato de transmissão de informações é ignorar o fato de que uma obra, contendo “mensagens” e “textos”, “abre à experiência de um mundo” (BERMAN, 2012: 64).

### 1.3.1. A multiplicidade das línguas em Azouz Begag: a Babel no texto *Le gone du Chaâba* de 1986

Como exemplo da produção literária *Beur* será utilizado um excerto do romance *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag, publicado em 1986 e reimpresso em 2001. As ações do romance se passam entre a casa do autor e suas escolas, apresentando o livro com universos culturais diferenciados. De um lado, tem-se a favela, o *Chaâba*, cujos relatos da criança evidenciam a pobreza e a falta de salubridade. No entorno de placas de madeira, barracos sem eletricidade ou água corrente, Begag é criado como uma criança árabe, com um dialeto árabe argelino e seguindo as tradições mulçumanas de seus pais. Esse duplo universo vivido por Azouz é, muitas vezes, narrado de forma cômica, um cômico pueril, no qual tudo é diversão. Cômico que também mostra as desigualdades sociais impostas aos imigrantes da África do Norte e aos seus descendentes. Sua narrativa, ora infantil, ora madura, está repleta de ironia, brincadeiras com a língua, invenções lexicais, crenças e costumes que são elementos essenciais para marcar seu ambiente sociocultural.

<b>Le gone du Chaâba reimpresso em 2001</b>	<b>O menino do Chaâba – proposta de tradução</b>
À 6 heures, le Chaâba est déjà noyé dans l’obscurité. Dans les	Às 18 horas, o Chaâba já está imerso na escuridão. Nos

baragues, les gens ont allumé les lampes à pétrole. Une nouvelle nuit commence. Mon frère Moustaf est allongé sur le lit des parents, absorbé par un *Blek le Roc*. Aïcha, Zohra et Fatia vaquent à la cuisine avec ma mère. Au menu de ce soir: poivrons grillés sur le feu de la cuisinière. La fumée a déjà envahi toutes les pièces. J'écoute le hit-parade à la radio. Et je sens progressivement que, si j'allais aux WC, ça ne me ferait pas de mal. Mais il faut résister, il le faut. Retiens ton souffle. Allez, un effort! Ça passe. Non, ça revient. Résiste. Il le faut. Pourquoi? Lorsqu'il fait noir, je sais qu'il ne faut pas aller aux toilettes, ça porte malheur, et puis c'est là que l'on trouve les *djnoun*, les esprits malins. Ma mère m'a dit qu'ils adorent les endroits sales. Il ne faut pas que j'aïlle là-bas maintenant. Non, je n'ai pas peur, mais on ne joue pas avec des croyances comme celle-là. Avec mes deux

barracos, os moradores acendem as lamparinas. Uma nova noite começa. Meu irmão Moustaf está estirado na cama dos nossos pais, concentrado em um quadrinho *Blek le Roc*. Aïcha, Zohra e Fatia estão ocupadas na cozinha com minha mãe. No cardápio da noite: pimentão grelhado no fogão. O cheiro já invadiu todos os lugares. Estou ouvindo o hitparade no rádio. E sinto mais e mais que não seria ruim se eu fosse ao banheiro. Mas tenho que aguentar, eu tenho. Resiste. Vai lá, um esforço! Passou. Não, voltou. Aguenta. Tenho que aguentar. Por quê? Quando é de noite, sei que não podemos ir ao banheiro, dá azar. Além do mais, é lá que encontramos os *djnoun*, os espíritos maléficos. Minha mãe me disse que eles adoram os lugares sujos. Não preciso ir lá agora. Não, não tenho medo, mas não se brinca com credices como esta. Com as duas mãos, aperto

mains, je serre vigoureusement mon ventre pour faire un garrot à mes intestins. Trop tard. Le barrage cède. Je regarde autour de moi, implorant du regard une âme compréhensive qui pourrait m'accompagner. C'est peine perdue. Moustaf va encore me narguer comme à son habitude. Et les filles? Les filles... non, je ne peux pas leur demander un tel service. Pas à des femmes. Tant pis, je suis seul. Dans mes conduites, c'est la panique. La dernière vanne va elle aussi craquer sous la pression. La lampe électrique? Où est la lampe électrique?

- Zohra! Où est l'lamba? Lançai-je d'une voix trébuchante.

Laisse tomber la lampe, le temps presse. Je sors. En une fraction de seconde, je parcours les quelques mètres qui séparent la maison des *bitelma*. Mon pantalon est déjà tombé en accordéon sur mes sandales. Je tire la lourde porte en

com força minha barriga, para fazer um torniquete nos meus intestinos. Tarde demais. A barragem está cedendo. Dou uma olhada ao meu redor, implorando com os olhos uma alma compreensiva que possa me acompanhar. Sofri à toa. Moustaf vai me irritar como de costume. E as meninas? As meninas... não, não posso pedir para elas um serviço dessas. Não às mulheres. Que seja, estou só nessa. Nos meus encanamentos, só pânico. A última válvula vai romper com tamanha pressão. A lanterna? Onde está a lanterna?

- Zohra! Onde está *l'lamba*? gritei com uma voz tremula.

Esqueça a lanterna, o tempo está correndo. Saio. Numa fração de segundos, percorro os poucos metros que separam a casa dos *bitelma*. Minhas calças já caíram como uma sanfona sobre meus chinelos. Abro a pesada porta de madeira que parece não se

bois qui a l'air de très mal supporter ses charnières. Personne ne s'est manifesté. L'autre est donc libre.	sustentar nas próprias dobradiças. Ninguém se manifestou. O local está livre.
---	---

Tabela 1: texto de partida e tradução de fragmento do romance

Neste fragmento da obra, pode-se entender por que é possível uma relação entre o mito babélico da confusão das línguas com o texto literário em questão. Mesmo para falantes do francês entendido como padrão, a obra suscita uma desconstrução de “língua pura” em dois casos: Ela rompe com a “pureza” dentro da língua própria, da língua francesa, pois ao utilizar a palavra “Gone”, que poderia ser traduzida por garoto ou por menino, o autor evidencia ao leitor a multiplicidade de sua língua e das possibilidades de expressão. Ao usar *gone*, que não poderia ser “gamin” ou “garçon”, ele desconstrói a fictícia unidade linguística da língua francesa, pois essa palavra é um elemento linguístico utilizado em um lócus específico, em Lyon. Esse primeiro contato retira o leitor do centro, fazendo com que perceba sua língua não como estatuto fixo, mas como elemento vivo capaz de se modificar e de se relacionar com outras línguas.

Begag usa também em seu título a palavra “Chaâba”, marcadamente estrangeira e com fonética diferenciada daquelas de uso comum do francês. No seu título, não há informação do nome próprio “Chaâba”. O que seria? O leitor só terá acesso a essa informação na quarta capa, na qual a palavra é descrita e apresentada, levando o leitor até o universo das favelas francesas da década de 60. Este Chaâba, em território francês, não é “periferia” e não é “favela”, não é “shantytown” e não é “chabolos”<sup>18</sup>. Segundo a ideia de tradução de Derrida, pode-se inferir que tais propostas interpretam no seu equivalente semântico (2006:22) tirando o status de nome próprio e mantendo-o nome comum, pois tais propostas estariam dentro do sistema da língua.

Nota-se a utilização de nomes próprios característicos de uma língua estrangeira ao leitor de língua francesa. “Chaâba”, “Aïcha”, “Zohra”, “Fatia”, “Moustaf” são elementos dentro do discurso narrativo que permitem ao leitor a noção de existência de elementos sonoros e

<sup>18</sup> Utilizamos as palavras *Shantytown* que foi a proposta de língua inglesa apresentada por Naima Wolf e Alec G. Hargreaves e *Chabolos*, proposta em língua espanhola de Elena Garcia-Aranda.

gráficos que extrapolam o sistema linguístico francês. Como essas palavras estão grafadas com letra maiúscula, entendemos que são nomes próprios e, portanto, não há necessidade de explicação, salvo Chaâba, no texto e nem nos paratextos.

A palavra “djnoun”, que no glossário é traduzida como “esprit malin”, “espírito maléfico”, não aparece, no texto em francês, marcadamente como estrangeirismo. Não há nela uso de aspas, parênteses ou itálico, por exemplo. O elemento estrangeiro aqui é colocado dentro do texto e só é despertado pelo não entendimento da palavra que, para ser entendida, necessita de uma entrada no glossário de palavras árabes apresentado pelo autor no final do romance. A palavra “bitelma”, traduzida como banheiro, também representa um caso de estrangeirismo assim como a palavra “djnoun”.

Como último elemento babélico, e o que chama mais atenção pelo grau de complexidade, é a interferência entre as línguas francesa e árabe. Ao perguntar “onde está l’lamba”? O autor se vale de uma palavra francesa, “lampe”, dialógica com o falar árabe que não pronuncia o “e” convencionalmente, mas o reveste de uma marca linguística própria. Ao escrever em sua obra, o autor nem utiliza o francês, nem utiliza o árabe, mas um elemento linguístico novo, nascido do himeneu entre as línguas árabe e francesa.

Por isso, há um grande desafio diante do processo tradutório de tais textos e o tradutor, assim como o autor irá adicionar à malha linguística do texto uma nova língua: a língua da tradução. Essa literatura é importante, para o contexto literário francês, pois traz elementos de um mundo distante daquele que prega o senso comum sobre a França, “país da culinária”, “país da moda”. As vivências individuais presentes geralmente serão apresentadas de uma forma “autobiográfica”, pois como sabemos:

Em uma literatura natural, o autobiográfico é um dado essencial, pois fazer o relato de sua vida não é um pretexto. É um ato vital. Alguns autores dessa geração não escreveram, até hoje, mais que um livro, exatamente aquele sobre sua vida. É por isso que digo que o autobiográfico, para uma literatura natural, é uma via de urgência necessária; nele se operam uma catarse e uma terapia. O relato de sua vida livra afetos até então

contidos e responsáveis por um trauma devido a uma condição social e uma situação histórica<sup>19</sup>.

A dificuldade de manutenção e de tradução dos textos literários produzidos por autores de origem na imigração é um dos maiores desafios quando nos propomos a falar da literatura *Beur*. Por que não classificá-la como literatura árabe de expressão francesa? Por que não classificá-la como literatura francesa? Quais são as dificuldades de encontrar um local na literatura para essa manifestação que se apresenta visivelmente miscigenada?

Pode-se perceber que as características dominantes de tal literatura estão ligadas às manifestações autobiográficas. Há pelo menos duas razões que direcionam a produção *Beur* para obras de cunho autobiográfico. Primeiramente, todos os romances, de uma forma ou de outra, têm como referência o meio no qual estão inseridos. Há, também, em grande parte das obras, o traço de autor e protagonista apresentarem o mesmo nome, como na obra de Azouz Begag. Temos que observar que os autores filhos de imigrantes evidenciam um ser que é histórico e que pertence a um momento cultural específico; sua escrita não é propriamente “universalizante”, mas pontual e voltada para uma construção identitária. Sabemos que autor, nesse processo de escrita, não é neutro, e coloca, mesmo no texto autobiográfico, a imagem que quer passar e, portanto, sua literatura apesar de autobiográfica torna-se narrativa ficcional por mais próxima que esta esteja da realidade do autor. Outra razão é que os romances tendem a apresentar o mesmo núcleo de diegese, com histórias de vidas, geralmente, em forma de diário, fazendo com que suas narrativas individuais se tornem histórias compartilhadas por muitos imigrantes, uma só história, aquela do *Beur* cuja narrativa repousa em estratégias comuns: origem, família, nascimento, escola, favela, periferia, delinquência (SEBKHI, 1999).

Dessa forma, como já foi dito, os romances *Beurs* são rupturas literárias e culturais em vias de mão dupla. Primeiramente rompem com o conceito do *próprio* e do *outro*, pois o que são afinal? Franceses ou argelinos? Rompem com a linguagem padrão, alinhavando junto à trama

---

<sup>19</sup> Dans une littérature naturelle, l'autobiographique est une donnée essentielle parce que faire le récit de sa vie n'est pas un prétexte. C'est un acte vital. Certains auteurs de cette génération n'ont écrit, à ce jour, qu'un seul livre, celui de leur vie justement. C'est pourquoi je dirai que l'autobiographique, pour une littérature naturelle, est une voie d'urgence nécessaire; en lui s'opèrent une catharsis et une thérapie. Le récit de sa vie libère des affects jusque-là contenus et responsables d'un traumatisme dû à une condition sociale et à une situation historique (SEBKHI, 1999).

literária francesa fios do Magrebe que se unem a sua malha textual dando leveza e suavidade a esse conflito identitário. Também rompem, *grosso modo*, com a malha literária do país de origem, já que, ao utilizarem textos autobiográficos, revelam segredos próprios da cultura árabe e fogem da sutileza do “Oriente”, pois:

A primeira dessas rupturas é o aspecto autobiográfico ele mesmo. A sociedade oriental é mais que reticente, hostil a toda exibição do privado. Tornar público, por escrito, para outros, a miséria, a vergonha, a perda de autoridade paterna, denunciar certas práticas (se pensarmos nas meninas, por exemplo), revela insolência, beirando à traição. É por isso que devemos fazer a seguinte questão: se seus pais não fossem analfabetos, teria sido possível ao Beur escrever sua história e de seus semelhantes com “tão pouco pudor”?<sup>20</sup>

O questionamento levantado por Sebkhí vai ao encontro dessa dificuldade em classificar a literatura *Beur* como francesa ou como árabe, pois ela é ruptura em ambos os sentidos. Outro elemento de ruptura é a figura feminina que, ao escrever e se tornar escritora, evidencia uma quebra com os costumes e com os hábitos dos parentes muçulmanos que não permitiam às mulheres acesso ao ensino e à escrita. Para tal afirmação, Sebkhí utiliza a fala de Sakinna Boukhedenna extraída do seu livro *Journal “Nationalité”: Immigré(e)* quando esta diz que: “Se cultura árabe é reduzir a mulher ao estado em que ela se encontra, eu não quero essa arabidade<sup>21</sup>”. Não se pode negar o número expressivo de obras *Beur* que foram escritas por mulheres, algumas delas chegando a grande reconhecimento em solo francês, bem

---

<sup>20</sup> La première de ces ruptures est l'aspect autobiographique lui-même. La société orientale en effet est plus que réticente, hostile à toute exhibition du privé. Rendre public, par écrit, pour d'autres, la misère, la honte, la perte de l'autorité paternelle, dénoncer certaines pratiques (à l'égard des filles par exemple), relève de l'insolence, voire de la trahison. C'est pourquoi on serait en droit de se poser la question suivante : si les parents n'avaient pas été analphabètes, aurait-il été possible au Beur d'écrire son histoire et celle des siens avec "aussi peu de pudeur" ? (SEBKHI, Habiba. 1999).

<sup>21</sup> si la culture arabe, c'est de réduire la femme à l'état où elle est, je ne veux pas de cette arabité (BOUKHEDENNA, Sakinna, 1987, p.100 apud SEBKHI, Habiba. 1999).



como sendo traduzidas em mais de dez línguas, como o caso de Faïza Guène com o seu livro *Kiffe-Kiffe demain* (2006).

A exposição de costumes, outrora velados pelo pudor que comanda a tradição oriental, deixa transparecer os processos de aglutinação de práticas culturais e de escrita à qual se sujeitaram tais autores. O fato de seus pais e seus parentes serem ineptos em língua francesa suscita outro questionamento para Sebkhî, pois teriam os escritores *Beurs* retirado a cortina de suas práticas culturais com menor pudor se seus parentes tivessem acesso a seus escritos? Eles teriam coragem de mostrar a vergonha que tinham de suas origens? Dentro de seus argumentos Sebkhî apresenta uma lista de obras e autores de romances *beur* que lhe serviram de corpus inclusive *Le Gone du Chaâba*, de 1986, e *Béni ou le paradis privé*, de 1989.

Pode-se perceber que a produção literária na década de 80 no que tange a autores *beurs* foi bastante expressiva; além disso, o uso de palavras de origem árabe nos títulos e nas diegeses é uma constante como observa Hinojosa ao afirmar que

o autor *beur* também permanece em uma intersecção: discorrendo sobre seu país de origem e o lugar onde nasceu. Ele coloca-se como uma ponte entre dois mundos, sempre levando consigo a dualidade entre Europa e Magrebe. Os textos, então, escritos em francês, mas com linguagem particular (gírias, referências à cultura árabe, palavras em árabe), funcionam como uma passagem, um “meio-termo”. (2013, p. 61).

Essa marcação coloca a literatura produzida pelos filhos de imigrantes em uma dupla estrangeiridade: estrangeiros às línguas, estrangeiros às práticas culturais de ambos os países. Esses escritores, ora não franceses, ora não magrebinos, colocam em seus escritos os conflitos identitários vividos por eles que ganham vida na tessitura literária e, nesse tecido conflituoso de vivências, surge uma literatura com características linguísticas, culturais e sociais próprias que são intrinsecamente ligadas à História.

#### **1.4. Azouz Begag, escritor e filho de imigrantes**

Começar evocando o contexto de minha própria experiência, de garoto imigrante que se tornou escritor, proporciona-me um momento para destacar o papel engajado e/ou engajante do escritor em uma sociedade na qual se aproximam um modelo cultural dominante e correntes minoritárias<sup>22</sup>.

Azouz Begag é um dos mais notórios autores que escreveram sobre o período pós-colonial das comunidades magrebinas. Filho dos imigrantes argelinos Messaouda e Bouzid Begag, muçulmanos e analfabetos, Azouz nasceu em Lyon em 1957 no período que corresponde aos conflitos entre França e Argélia, tendo feito parte dos primeiros fluxos migratórios que permaneceram no território francês. Seu pai, Bouzid, era natural de El-Ouricia, cidade próxima a Sétif. Quando criança, Azouz morou em uma favela chamada *Le Chaâba*, em Villeurbanne, na periferia de Lyon. Aos dez anos, deixou a vida na favela para uma vida mais cidadina em Duchère. Na escola, buscava ser o melhor e, ainda garoto, descobriu a literatura.

Era vontade do pequeno Azouz, como diz sua narrativa, se “tornar um daqueles franceses que sentavam a sua volta: limpos, inteligentes e educados” (BEGAG, 2001:98). Sonhava retornar ao seu país de origem como um cidadão argelino, capaz de fazer significativas transformações para seu povo, mas pouco a pouco sua opinião foi mudando, pois a mentalidade ocidental a qual pertencia e a ideia de liberdade individual absoluta foram ganhando cada vez mais sua razão.

Foi na escola *Léo-Lagrange*, localizada nas proximidades do Chaâba, que o jovem Azouz adentrou no universo da leitura e da escrita. Lá, ele teve a oportunidade de trilhar caminhos que, até então, foram negados a seus antecessores. A pobreza e a marginalização social vivenciada por Azouz e sua família era condição corriqueira dos argelinos que viviam na França. Assim, como a maioria dos imigrantes que vinham do Norte da África, eles tinham que se submeter às imposições de leis colonialistas.

Por volta dos dezesseis anos, Begag começou a perpetrar a sociedade francesa junto a amigos de origem magrebinas, mas não teve uma recepção calorosa (BEGAG, 1998:10). Durante boa parte da sua

---

<sup>22</sup>Commencer par évoquer le contexte de ma propre expérience d'enfant d'immigré devenu écrivain, me donne l'occasion de souligner le rôle engagé et/ou engageant de l'écrivain dans une société où se côtoient un modèle culturel dominant et des courants minoritaires (BEGAG, 1998, p.10).

vida, ele vivenciou a discriminação racial direcionada aos *beurs* como ele. Apesar de todos os problemas enfrentados na infância, o jovem de origem magrebina formou-se em economia pela Universidade de Lyon e atualmente carrega consigo uma carreira multifacetada: romancista, sociólogo e político.

Ao lado dos já citados Aziz Chouaki, Rachid Mimouni e Faïza Guène, seu engajamento político sempre esteve unido à sua produção literária. Em sua produção literária temos um romance autobiográfico, *Le gone du Chaâba* de 1986, e vários romances e ensaios sobre a França dos imigrantes. A citar: *Beni ou le paradis privé* (1989), *Les voleur d'écriture* (1990), *Écartis d'Identité* (1991), *La force du Berger* (1991), *Jordi ou le rayon perdu* (1992), *l'îlet aux vents* (1992), *Les tireurs d'étoiles* (1992), *Une semaine de vacances à cap maudit* (1993), *Les temps de villages* (1993), *Ma maman est devenue une étoile* (1996), *Les chiens aussi* (1996), *Mona ou le Bateau livre* (1996), *Zenzela* (1997), *Quand on est mort, c'est pour toute la vie* (1997), *Dis oualla* (1997), *Tranches de vie* (1998), *Le Passeport* (2000), *Un train pour chez nous* (2001), *Ahmed de Bourgogne* (2001), *Le théorème de Mamadou* (2002), *Cliches* (2003), *Le marteau pique-cœur* (2004). Com um olhar superficial dos títulos apresentados nas obras de Begag, fica nítida a importância de sua obra para a inclusão e manutenção de elementos árabes à escrita francesa.

Begag também produziu artigos que têm, sobretudo, o objetivo de trazer para o público francês o cotidiano e as dificuldades impostas àqueles que eram de origem norte-africana. Na Edição de 1998 da revista *Écartis d'Identités*, dedicada ao tema *Exil, Migration, Création*, Azouz Begag traz um artigo cujo título *Ecrire et Migrer* evidencia sua discussão sobre a literatura que ele produz. Ao se deparar com o texto de Mehdi Charef, *Le thé au Harem d'Archi Ahmed*, ele afirma que conseguiu mudar sua forma de escrever, agora querendo um texto que mostrasse sua história de vida. Ele conta que teve contato com o texto de Charef em 1985, um ano antes de ser publicado seu romance autobiográfico:

A história da desventura social e urbana de Madjid, o herói de Mehdi Charef, tinha tanta similitude, proximidade com minha própria experiência social, familiar e urbana que eu me deleitava a cada página virada ao encontrar

impressões, ideias, emoções que me eram muito familiares<sup>23</sup>.

Em 2002, na edição de comemoração de 10 anos da revista *Écartés d'Identités*, Begag foi convidado para escrever um artigo sobre sua experiência. Em seu artigo *Mort et Identités dans les cités*, ele relata sobre a morte de seu pai em abril de 2002, relembrando alguns fatos que aconteceram na França contra os imigrantes magrebinos.

Sua produção foi tão representativa para a causa dos *Beurs* que em 2005 o então primeiro ministro, Dominique de Villepin, o chamou para representar o cargo de Ministro de Igualdade de Oportunidades. Podemos dizer que sua literatura autobiográfica é tanto arte quanto bandeira política. Com a língua francesa como instrumento, e com seu humor crítico, ele consegue levar ao leitor francófono as dificuldades experienciadas pelos argelinos na dura década de 60.

Atualmente, Azouz Begag é pesquisador sócio-político, trabalha no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNPC) e também na Casa de Ciências Sociais de Lyon. Como escritor, Begag escreveu mais de trinta livros, dentre eles os célebres *Le gone du Chaâba* de 1986 e *Béni ou le paradis privé* de 1989, tratando sempre de problemas enfrentados pelos jovens franceses de origem magrebina: violência, imigração, pobreza, xenofobia e desemprego; evidenciando as condições sociais impostas aos imigrantes que vivem em solo francês.

O autor procura valorizar, através de seus livros, a cultura dos *Beurs*, lhes propondo modelos novos e positivos de identidade, valorizando sua cultura de origem, atribuindo a palavra *Beur* antes pejorativa, uma apropriação que marcasse sua identidade. Como político, pertencendo ao partido *Mouvement Démocrate* (MoDem), Azouz dá continuidade a sua luta para que seu povo continue vivendo em seu segundo país, com condições de vida descente e segura.

### 1.5. *Le gone du Chaâba*: obra e vida

---

<sup>23</sup> L'histoire de la galère sociale et urbaine de Madjid, le héros de Mehdi Charef, avait tant de similitude, de proximité avec ma propre expérience sociale, familiale et urbaine, que je m'extasiais à chaque page tournée de retrouver des impressions, des idées, des émotions qui m'étaient très familières (BEGAG, 1998, p. 10).

Como foi dito, um dos livros mais célebres de Begag é *Le gone du Chaâba*, escrito em 1986. Trata-se de uma autobiografia que relata a história de sua infância em Lyon. As ações do romance se passam entre sua casa e suas escolas, trazendo para livro universos culturais diferenciados. No entorno de placas de madeira, barracos sem eletricidade ou água corrente, Begag é criado como uma criança árabe, com um dialeto árabe argelino e seguindo as tradições muçulmanas de seus pais.

A história se passa nos anos 60. Até então, o fluxo migratório vindo da Argélia foi amplamente motivado pela busca de melhores condições econômicas. Nos primeiros anos do século XX, muitos argelinos vão à França em busca de oportunidade. Logo após, eles retornariam a sua terra natal. Por volta de 1950, os imigrantes da Argélia, da Tunísia e do Marrocos começam a viajar juntamente com suas famílias, criando um cenário de imigração que não parava de crescer. Com o cenário econômico favorável, bairros inteiros de imigrantes surgiram, filhos de imigrantes nasceram em solo francês e eram poucos os que viam a possibilidade de voltar para o Magrebe.

Os principais eventos do romance tem como lócus o Chaâba, em Villeurbanne, uma favela próxima ao rio Ródano. É em uma atmosfera arabesca que temos as narrativas sobre a vida dos imigrantes em solo francês. O modo das mulheres lavarem roupas, os homens que saem para trabalhar, as crianças que vão à escola, as crianças que vão trabalhar no mercado. Na história, percebe-se que o Chaâba carece de elementos de direito comum, por exemplo, água corrente, eletricidade, salubridade. As habitações do lugar, inclusive a do narrador, são extremamente precárias, placas de madeiras amontoadas que, muitas vezes permitem a infiltração.

O jovem Begag, instigado por Bouzid, vai à escola todos os dias e sempre se senta na primeira fila. Atento, não deixa passar nenhuma informação dada pelo professor. Os livros não o assustam. Messaouda, entretanto, considera a escola algo desnecessário e, muitas vezes, usa os colegas de Azouz como exemplo para que o filho possa deixar de ir à escola e trabalhar no mercado como os garotos do Chaâba. Seu pai o proíbe de trabalhar, pois ele não quer ver o filho tendo o mesmo destino que lhe foi dado por ser analfabeto e não por ter frequentado a escola normal. Seu esforço na escola é reconhecido e um dia ele consegue obter a segunda maior nota da sala, o que se torna motivo de grande alegria e também de um contraponto na vida do jovem Azouz, pois se distancia dos seus amigos árabes, detentores das piores notas, sendo, por esse motivo, rejeitado pelo grupo.

Outro momento decisivo na história acontece quando o jovem se sente responsável pela prisão de um tio, condenado por tráfico de carne de cordeiro. Depois do acontecido, muitas famílias partem do Chaâba para Lyon, e esse é o caso da família de Azouz que, ajudada pela família *Bouchaoui*, encontra um apartamento nessa cidade. Azouz fica maravilhado com as coisas que ele jamais teve quando morava no Chaâba: eletricidade, água corrente, banheiros, televisão. No início dessa nova vida, Azouz encontra dificuldades em conseguir novos amigos e tem um ano ruim no CM2<sup>24</sup>.

Quando ele chega ao *bème*, no colégio St-Exupéry ele conhece o professor que mudará sua vida: M. Loubon, um *pied-noir* que morou na Argélia. Ele o ajuda na escola e os dois desenvolvem uma grande amizade. Seus assuntos são diversos, mas sempre convergem para o universo da Argélia, das palavras árabes, dos costumes e das expressões. Com essa relação de amizade com o Mr. Lubon que o livro termina com uma modificação do pensamento de Azouz, já que, agora, o jovem acredita que pode ser magrebino, ser *Beur* e não se envergonhar de suas raízes.

---

<sup>24</sup> CM2 *Cours Moyen 2* da *école élémentaire*. Os estudantes deste nível estão na faixa etária de 10 anos.

## CAPÍTULO 2 - Textos e paratextos: a produção editorial da escrita literária

A noção de texto sempre ocupou um lugar central nos estudos de tradução, pois nós tradutores não traduzimos línguas, mas textos<sup>25</sup>.

Para que tenhamos acesso a textos na contemporaneidade, temos que observar que eles nos são apresentados seguindo uma série de elementos editoriais que os tornam tangíveis através de diversos suportes: revistas, jornais, livros, páginas da internet. Os textos estão presentes em nosso cotidiano e, para o tradutor, a discussão sobre textos e sobre a manutenção destes textos é obrigatória, pois como afirma Frías, os tradutores traduzem textos e não línguas (FRÍAS, 2010:287). Ainda segundo o autor, é praticamente impossível termos um texto sem seu paratexto, ou uma tradução sem sua paratradução: “um texto traduzido não serve para nada se ele não for apresentado por seu paratexto<sup>26</sup>”, pois se uma tradução não tiver o acompanhamento destas paratraduções, o leitor provavelmente não saberá que o texto que possui se trata de uma tradução.

Então o que seria um paratexto? Podemos classifica-lo como sendo todo elemento que acompanha uma obra literária responsável por ampliar, por difundir e por desenvolver arcabouços textuais sobre ela. A palavra “paratexto” surge a partir de um processo de sufixação, pois ao utilizarmos o prefixo grego *para*, transformamos, semanticamente, a palavra texto em um novo vocábulo. Segundo a etimologia, este prefixo indica algo que está inserido “perto de, ao lado de”. Este prefixo pode ser usado também para exprimir a ideia de duração, de tempo, de evento que acontece paralelamente a outro. É o conjunto destes elementos que acompanham a obra que consiste no objeto de análise deste trabalho, pois, para longe de conceituá-los como acessórios apenas, observamos que a gama de elemento paratextual interfere, participa e, muitas vezes, determina a recepção das obras literárias.

Yuste Frías utiliza o conceito de paratexto e de paratradução em seu artigo *Au Seuil de la Traduction: la paratraduction* de 2010, mas é primeiramente com Gérard Genette que teremos uma ampliação e um

---

<sup>25</sup> La notion de texte a toujours occupé une place centrale dans les études de traduction, car les traducteurs nous ne traduisons pas de langues mais des textes (FRÍAS, 2010:87).

<sup>26</sup> “un texte traduit ne sert à rien s’il n’est pas présenté par son paratexte (FRÍAS, 2010:87)”

estudo sistemático do que consiste o paratexto e quais as funções deste. *Seuils* de Gérard Genette surgiu em 1987 e foi traduzido para o português por Álvaro Faleiros, chegando ao Brasil com o nome *Paratextos Editoriais*, uma obra indicada aos profissionais que trabalham com a elaboração e com a editoração de livros. O livro de Genette, que é frequentemente citado por Yuste Frías, atenta aos leitores sobre os detalhes e implicações dos paratextos, os quais, segundo o autor, são fundamentais para a interpretação do texto ao qual estão associados. Segundo Genette (2009:19), o *paratexto* é aquilo que torna o livro um livro, pois:

as obras literárias, pelo menos desde a invenção do livro moderno, nunca se apresentam como um texto nu: vem cercado de um aparato que o completa e protege, impondo-lhe um modo de usar e uma interpretação consentâneos ao propósito do autor. (GENETTE, 2009:9)

Segundo Genette, grande parte dos elementos que temos a disposição e que, muitas vezes, acessamos antes mesmo de ter contato com a obra é considerada paratexto e têm funções específicas:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende. (2009:09)

Esses elementos constitutivos retomam o texto de forma discursiva. Segundo o autor, é importante entendermos esses elementos não como acessórios, ou marginais a um texto, mas como atos de linguagem que significam, direcionam e, muitas vezes, determinam. Os paratextos, de certa forma, ajudam a obra literária, antes mesmo desta se tornar livro, como se o texto dependesse destes, pelo fato deles existirem, para que a obra tenha, dessa forma, sua sobrevida.

O objetivo principal dos paratextos é tornar o texto um objeto de leitura para determinado público, ou seja, transformar o texto em livro. O paratexto é essencial para o texto, mas sempre como auxiliar,



acessório do texto e não um texto por si só. No estudo do paratexto, no que tange ao paratexto literário, Genette (2009:303) ainda evidencia duas possibilidades de apresentação destes paratextos que serão explicitadas por Frías em seu artigo: os *peritextos* e os *epitextos*.

Os *peritextos* são aqueles elementos que acompanham e circundam o texto no espaço interno da publicação editada, ou seja, indissociável do texto. Os *peritextos* são apresentados dentro da edição e do suporte do texto a que se referem (FRÍAS, 2010:289). Como exemplo de *peritextos* temos as introduções, os guias de leitura, as orelhas, e até mesmo a escolha de imagens para capa.

Já os *epitextos* são os elementos paratextuais que prolongam a dimensão do texto, não sendo encontrados no mesmo suporte que este, pois se encontram livres para circular em um espaço ilimitado (FRÍAS, 2010:289). Como exemplos mais recorrentes de *epitextos* podemos citar as resenhas acadêmicas, as críticas de jornais, as entrevistas com autores, dentre outros.

## **2.1. Classificando os paratextos no contexto editorial contemporâneo**

Analisamos, aqui, a definição dos paratextos que são esquadrihados no capítulo 3, sobre as edições estudadas por este trabalho. Apresentamos o que Genette descreve sobre paratexto e qual a função de cada paratexto para a obra a qual ele se refere. Depois, traçamos um paralelo entre o estudo dos paratextos com os estudos de paratradução proposto por Yuste Frías.

A história dos livros tem muitas nuances e transformações ao longo de sua gênese até o formato que conhecemos. Não compete a este estudo uma análise detalhada de como o livro foi apresentado, mas para analisarmos os paratextos e as paratraduções da obra analisada por esta pesquisa é importante colocar em *mise en place* os elementos que serão estudados das edições e das traduções de *Le Gone du Chaâba* – como as capas das edições, o nome do autor, as introduções, as imagens, os glossários e os guias de leituras associados à obra literária.

### **2.1.1. A capa**

Por que estudar a capa de uma edição? O suporte que hoje conhecemos como livro, com capa flexível ou rígida, é um fenômeno recente, datado no início do século XIX. No período clássico, por exemplo, os livros apareciam dentro de capas “mudas” que não traziam

nenhuma informação, a não ser algumas que traziam uma pequena versão do título e, raramente, o nome do autor. Um exemplo de um dos primeiros títulos que apresentou uma capa impressa semelhante às que temos hoje são as capas das *Oeuvres complètes* de Voltaire, de 1825 (GENETTE, 2009:27). Utilizada de forma sutil no início, logo a capa dos livros acabou se tornando um espaço promissor para informações que ultrapassam os limites do texto literário. Genette apresenta uma lista dos elementos que atualmente são uma constante nas capas das variadas edições, pois são essas capas que podem configurar o primeiro contato do leitor com a obra: nome ou pseudônimo das autoras e dos autores; título das autoras e dos autores, por exemplo, professor de..., membro de...; título(s) do trabalho; indicação de gênero; nome da tradutora, do tradutor, das tradutoras, ou dos tradutores; nome da escritora, do escritor, das escritoras ou dos escritores do prefácio, ou a pessoa responsável por estabelecer o aparato crítico; dedicatória; epígrafe; apreciação da autora, do autor, das autoras ou dos autores; fac-símile da assinatura das autoras ou autores; ilustração; nome da série; nome da pessoa responsável pela série; em caso de reimpressão, menção à série original; nome da editora; endereço da editora; data; preço (2009:27-29).

Esses elementos muitas vezes compõem, a partir de sua forma, um composto harmônico que montam uma imagem verbal-icônica na capa:

A essas indicações verbais, numéricas ou iconográficas localizadas costuma-se acrescentar indicações mais globais relativas ao estilo ou ao desenho da capa, característico do editor, da coleção, ou de um grupo de coleções. Uma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar, e com muito vigor, um tipo de livro (GENETTE, 2009:28).

A capa é um dos elementos que tem grande importância no mercado editorial, sendo muitas vezes o primeiro contato de uma obra com o seu respectivo leitor. Temos inclusive como ditado popular a expressão “não julgue um livro pela capa”, que traz uma possível separação entre o que cobre a obra literária e a obra em si. Uma das motivações de capas que é comum no mercado editorial é a utilização de fotografias de filmes, caso a obra tenha sido traduzida para o cinema. Não cabe aqui fazer um levantamento de quantas obras têm suas capas reimpressas graças ao surgimento de uma tradução intersemiótica, mas o surgimento do filme *Le Gone du Chaâba* foi fundamental para a

produção de mais três reimpressões do livro. Lançado em 1986, ele terá a partir de 1997, a capa com a fotografia do cartaz do filme, que está presente nas reimpressões analisadas.

### **2.1.2. A quarta capa**

As capas podem também apresentar orelhas explicativas que trazem informações acessórias à leitura como: a apresentação do autor, apresentação da história da narrativa, ou alguma crítica especializada. Mas, nas edições estudadas do romance, a apresentação de informações não se encontra em orelhas, mas nas quartas capas, comumente chamadas de contra capas, segundas capas, capas de trás. Utilizamos o conceito de Genette que a designa como quarta capa, a última página das edições (2009:28).

As quartas capas são fundamentais para complementar as informações sobre o autor sobre a obra e ainda, segundo Genette, podem apresentar os seguintes elementos: uma chamada para o uso de amnésicos profundos, nome do autor e do título da obra, uma nota biográfica e/ou bibliográfica, um *release*, citações da imprensa ou de vozes autorizadas, menções de outras obras, manifestos, número de coleção, menção do impressor da capa, menção ao desenhista/fotógrafo da imagem de capa, preço de venda, número ISBN, código de barras, publicidades pagas pelo editor (2009:29). Nas edições do texto estudado, foi visível a lotação de informações contidas nas quartas capas, sendo referências à obra e ao autor, envolvendo o leitor por meio de estratégias verbais que despertam o interesse na leitura. Partimos, então, para a análise dos elementos que estão presentes na capa e nas quartas capas e que julgamos merecer ênfase: o nome do autor e dos títulos das obras.

### **2.1.3. O nome do autor**

O nome do autor nas edições literárias também tem muita importância para o mercado editorial, mas a configuração do nome do autor na capa, que nos parece tão natural, nem sempre teve esse lugar de destaque. Alguns autores, como cita Genette, foram atribuídos a obras literárias posteriormente, pois, diz ele, “antigos manuscritos medievais não tinham um lugar especial para colocar as indicações de autoria” (2009:39). Atualmente é praticamente impossível encontrarmos um livro cujo nome do autor não esteja configurado na capa. O onimato, como classifica Genette a presença do nome do autor, é a forma de autoria

mais recorrente nas produções de texto, não há praticamente obras anônimas publicadas por editoras, mas ainda é recorrente o pseudonimato, utilização de um nome fictício (2009:41). A utilização do nome do autor na capa pode dar a obra uma série de informações adicionais que apenas o título não informaria. No caso das obras *Beurs* o uso do nome próprio pode, como vimos, evidenciar aspectos significativos acerca da identidade de um escritor.

### **O título das obras**

O título das obras também é a forma mais comum de sinopse, pois ele geralmente apresenta uma prévia da história narrativa. Genette também analisa o fenômeno de utilização de títulos nas obras atuais, mas que nem sempre esteve presente na produção literária. Muitas obras, na verdade, tiveram seus títulos inventados posteriormente, sendo classificados como títulos as primeiras linhas dos romances (2009:57).

No caso da produção *Beur*, os títulos terão importância literária, pois muitas vezes eles já são a primeira manifestação política da obra. O título escolhido para ser apresentado na capa pode indicar não só nacionalidades, mas falares e pluralidades com a apresentação de estrangeirismos ou variantes linguísticas. Como vimos no capítulo 1, a escolha do título nas obras *Beur* traz geralmente uma política de visibilidade da pluralidade das línguas, marcando não somente variantes, mas comunidades e coletivos que geralmente vivem à margem nas sociedades e nas literaturas. Azouz Begag fez isso com seu livro; ao incrementar uma frase com duas palavras ele modifica o padrão da língua francesa pois apresenta duas palavras, uma marcando a variante de Lyon, e a outra marcando o árabe.

#### **2.1.4. Introdução**

A introdução presente nas edições de obras literárias geralmente apresentam informações sobre o autor, sobre a obra e sobre a história por trás de sua produção literária. Nem sempre podemos contar com introduções com muitas informações no caso de traduções de literaturas contemporâneas, algo mais frequente quando pensamos em literaturas clássicas. As introduções servem de contextualização para leitores que ainda não estejam familiarizados com a obra e com o autor, trazendo informações acessórias ao texto, mas que dividem com ele espaço no mesmo suporte. Na tradução, o uso de introduções, bem como notas ou prefácios do tradutor, também pode ser utilizado pelos tradutores como

elemento de visibilidade, no qual eles apresentam o processo de escolhas, para que o leitor tenha consciência de que o texto que tem em mãos se trata de uma obra traduzida em outra língua e em outra cultura.

Quando sobre tradução e processo tradutório é uníssona a importância dada aos elementos paratextuais, sendo eles frequentemente usados como material de pesquisa e de esclarecimentos durante a leitura da obra. O tradutor de literatura vê-se direcionado a estudá-los e a analisá-los, pois o produto de seu trabalho será amplamente associado a estes paratextos:

Consequentemente, para um tradutor contemporâneo, o paratexto é o conjunto de produções verbais, icônicas, verbo-icônicas, ou materiais que circunscrevem, envolvem, acompanham, prolongam, introduzem e apresentam o texto traduzido de maneira a transformá-lo em objeto de leitura para o público, tendo formas diferentes de acordo com o tipo da edição<sup>27</sup>.

A análise deste material verbal, icônico e verbo-icônico que acompanha toda manifestação textual literária para a tradução é tão importante quanto necessária e, segundo Yuste Frías, exige um novo conceito para sua aplicação: a Paratradução.

## 2.2. Paratradução: o contexto editorial das traduções

Assim, seguindo os conceitos criados por Genette, surge em 2004 na Universidade de Vigo o conceito de *paratradução*, elaborado por José Yuste Frías no trabalho de doutorado de Xoán Manuel Garrido Vilariño, pois os pesquisadores precisaram encontrar um termo teórico para o conjunto de textos encontrados nas diferentes traduções de *Se questo è un uomo* de Primo Levi. A tese *Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/Paratraducción de «Se questo è un uomo» de Primo Levi* foi importante tanto para evidenciar as manipulações por parte dos editores de cada capa, pois suas traduções comportavam

---

<sup>27</sup> Par conséquent, pour un traducteur d'aujourd'hui, le paratexte est l'ensemble des productions verbales, iconiques verbo-iconiques ou matérielles qui entourent, enveloppent, accompagnent, prolongent, introduisent et présentent le texte traduit de sorte à en faire un objet de lecture pour le public prenant des formes différentes selon le type d'édition (FRÍAS, 2010 :290)

implicações ideológicas, políticas, sociais e culturais, como para mostrar que a sombra da ideologia do texto já está presente no paratexto, como explica Yuste Frías:

O conceito de “paratradução” foi criado em Vigo em 2004 durante as últimas etapas do trabalho da tese de Doutorado de Xoán Manuel Garrido Vilariño, da qual eu era orientador. Era necessário encontrar um termo teórico para fazer referência ao conjunto visual de diferentes produções verbais, icônicas, verbo-icônicas e materiais dos paratextos editados nas diferentes traduções de *Se questo è un uomo de Primo Levi* publicadas durante as quatro últimas décadas. Não hesitei em propor-lhe a ideia de usar o novo conceito de “paratradução” que criei para a redação de sua tese finalmente intitulada *Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/Paratraduction*” de *Primo Levi* (tese de doutorado submetida em 20/07/2004 na Universidade de Vigo). As manipulações por parte dos editores de cada uma das diferentes capas que apresentam as traduções publicadas de *Se questo è un uomo* comportam implicações ideológicas, políticas, sociais e culturais dentro de cada uma das traduções editadas no mundo: a sombra ideológica do texto já aparece no paratexto paratraduzido antes de se fazer presente no próprio texto traduzido<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Le concept de “paratraduction” fut créé à Vigo en 2004 au cours des dernières séances de travail de la thèse de doctorat de Xoán Manuel Garrido Vilariño, dont j’étais le directeur. Il fallait trouver un terme théorique pour faire référence à l’ensemble visuel des différentes productions verbales, iconiques, verbo-iconiques et matérielles des paratextes édités dans les différentes traductions de *Se questo è un uomo de Primo Levi* publiées au cours des quatre dernières décennies. Je n’ai pas hésité à lui proposer l’idée d’utiliser le nouveau concept de « paratraduction » que j’ai créé pour la rédaction de sa thèse finalement intitulée *Traducir a Literatura do Holocausto : Traducción/Paratraduction de « Se questo è un uomo » de Primo Levi* (thèse de doctorat soutenue le

É de grande importância a análise das paratraduções, diferenciando-as dos paratextos, pois existem elementos textuais e imagéticos que acompanham apenas as traduções e, dessa forma, servem para evidenciá-la como tal no sistema de chegada:

A paratradução é este espaço de transição e de transação de redes nas quais um conjunto de agentes intermediários tece juntamente com o tradutor uma vasta rede paratextual de práticas e de discursos ideológicos, políticos, sociológicos e antropológicos no limiar da tradução. A paratradução é um apanhado de redes paratextuais situadas “ao lado” da tradução no papel, na tela, ou em outros lugares, com a função de apresentar, de informar e de convencer sobre a tradução<sup>29</sup>.

Enquanto o paratexto é todo aquele elemento que tem como função apresentar o texto enquanto livro, a paratradução é, também, o elemento que apresenta a tradução como tal. Geralmente, sua função é de informar sobre as atividades do processo tradutório, sobre o que elas representam no sistema literário de chegada e sobre o que concerne a natureza subjetiva do tradutor, as relações de poderes a partir da filosofia, das correntes teóricas, da antropologia que estão entrelaçadas na difusão e na recepção das traduções (YUSTE FRÍAS, 2010:292).

---

20/07/2004 à l'Université de Vigo). Les manipulations de la part des éditeurs de chacune des différentes couvertures qui présentent les traductions publiées de *Se questo è un uomo* comportent des implications idéologiques, politiques, sociales, et culturelles au seuil de chacune des traductions éditées de par le monde : l'ombre idéologique du texte apparaît déjà dans le paratexte paratraduit avant de faire acte de présence dans le propre texte traduit. (YUSTE FRÍAS, 2010:203)

<sup>29</sup> La paratraduction est cet espace de transition et de transaction de réseaux où tout un ensemble d'agents intermédiaires tisse avec le traducteur un vaste filet paratextuel de pratiques et de discours idéologiques, politiques, sociologiques et anthropologiques au seuil de la traduction. La paratraduction est un ensemble de réseaux paratextuels situés «à côté de» la traduction sur le papier, à l'écran ou ailleurs, avec pour fonction de présenter, d'informer et de convaincre à propos de la traduction (YUSTE FRÍAS, 2010:203).

A paratradução tem como objetivo principal trazer informações sobre o conteúdo da tradução, geralmente apresentando a natureza subjetiva do trabalho tradutório e, de certa forma, ou apresenta o autor na cultura de chegada, ou faz a manutenção de sua literatura no cânone de literatura traduzida. Sabemos que todo texto é editado e publicado segundo uma política editorial e um mercado que limita, determina e até inibe certas publicações e essas regras, como qualquer conjunto moral, variam de acordo com a época e com o espaço, bem como variam segundo o público que consome essa literatura traduzida.

Contudo, é importante fazermos uma diferenciação precisa do que constitui verdadeiramente a paratradução. Sabemos que o recurso aos paratextos é uma premissa básica nas edições literárias e, muitas vezes, o tradutor se utiliza desses elementos para fazer o paratexto de sua edição. Mas, se o tradutor apenas traduz os elementos paratextuais presentes na obra, esse processo não se configura em si uma paratradução, pois se trata apenas de uma tradução de paratexto. Entretanto, se o tradutor sente a necessidade de complementar uma obra literária com material novo, ausente na obra de partida, podemos, então, classificar essa nova produção de paratradução. Assim como os paratextos, as paratraduções estão inseridas em um sistema de publicação e dialogam com várias instâncias para que sua existência seja assumida. Para a produção de notas de rodapé, por exemplo, é comum ouvirmos a necessidade explicitada por tradutores e a negação por parte das editoras, já que ambos partem de objetivos distintos: aquele desejando apresentar a complexidade da obra a partir de análises pertinentes, e estas desejando um menor custo de produção para que a rentabilidade seja maior. Existem vários elementos paratradutórios que são recorrentes em boa parte dos textos traduzidos que são uma introdução sobre o autor e uma nota do tradutor – sendo a última bem menos frequente. Cada editora terá sua política de publicação e não cabe a este trabalho julgar ou analisar a política editorial brasileira, mas é importante levantarmos essas questões, pois elas dizem muito sobre o ofício do tradutor e sobre as etapas de publicação de obra.

No capítulo seguinte, utilizaremos estes conceitos para analisar os paratextos e as paratraduções da obra *Le Gone du Chaâba*, de Azouz Begag. A paratradução, segundo Frías, é este local onde se permite a transação e a troca entre as línguas e as culturas envolvidas; e é nela que teremos as indicações e as observações sobre a cultura estrangeira:

Eu diria que a paratradução é a zona de transição e de transação de toda troca transcultural, o lugar



decisivo para o sucesso ou para o fracasso de todo processo de mediação cultural. De um ponto de vista puramente espacial, a paratradução se situa na periferia de todo texto a traduzir ou de todo texto traduzido, pois se trata de um limiar, de um vestibulo, de uma zona indecisa, de uma zona intermediária entre o exterior e o interior, de uma franja, de uma margem entre tradução e exotradução. A paratradução está sempre no limiar da tradução, onde o tradutor é um agente que trabalha em um espaço privilegiado<sup>30</sup>.

Ainda considerando o trabalho do tradutor, Frías o coloca como aquele que trabalha em um lugar estratégico, de uma ação para o público-alvo, para a melhor recepção da tradução e de uma “leitura mais pertinente” do texto traduzido (2010:293). O tradutor também pode trabalhar em um local que sofre a imposição de duas séries de códigos: o código social, em seu aspecto publicitário, e os códigos produtores ou reguladores de sentido da tradução (2010:293). O lugar de trabalho do tradutor deve ser estudado com cuidado, pois ele interfere na produção das paratraduções que, segundo o autor, são responsáveis inclusive pelo sucesso, ou fracasso, da tradução no mercado de trabalho.

Frías ainda traz para a discussão do paratexto a utilização de imagens na complementação da produção de uma tradução; o que ele chama de “união texto-imagem” é fundamental para a discussão levantada no capítulo 3. O texto literário divide seu espaço com uma série de elementos que denominamos de paratextos e a tradução divide seu espaço com as suas paratraduções; essas paratraduções muitas vezes são representadas por elementos icônicos e não somente por elementos textuais:

Limiar de transição, margem de transação, zona indecisa, intermediária e fronteira de produção

---

<sup>30</sup> Je dirais que la paratraduction est la zone de transition et de transaction de tout échange transculturel, le lieu décisif pour le succès ou l'échec de tout processus de médiation culturelle. D'un point de vue purement spatial, la paratraduction se situe dans la périphérie de tout texte à traduire ou de tout texte traduit car il s'agit d'un seuil, d'un vestibule, d'une zone indécise, d'une zone intermédiaire entre le dedans et le dehors, d'une frange, d'une marge entre traduction et hors-traduction. La paratraduction est toujours le seuil de la traduction, là où le traducteur de plus que travaille dans : un lieu privilégié[...]. (FRÍAS, 2010 :293)

paratextual verbo-icônicas tornaram-se verdadeiras entidades icono-textuais, a paratradução supõe sempre um espaço <em para> de leitura interpretativa e de escritura paratradutiva <ENTRE> diferentes códigos semióticos produtores ou reguladores de sentido de ordem simbólica que entram em relação INTERsemiótica ou MULTIssemiótica para transmitir conjuntamente sentido<sup>31</sup>.

Não compete à proposta deste trabalho o estudo das traduções intersemióticas ou das adaptações de obras para outras linguagens, para isso estudos precisos como *Pour une théorie de l'adaptation Filmique* (1992) de Catrysse, *Semiótica* de Peirce, traduzido por José Teixeira Coelho Neto (2010), *Tradução intersemiótica* de Júlio Plaza (2001) são mais específicos para a discussão da produção de sentido através das várias linguagens. No artigo “adaptação filmica como tradução: transmutação de signos entre sistemas semióticos” publicado na Revista *Philologus*<sup>32</sup>, trabalhamos com o processo tradutório entre sistemas de significação, em códigos distintos, para explicitar como se processa a tradução quando esta se realiza de uma produção verbal para uma produção visual, ou audiovisual.

Como o verbal e o visual encontram-se frequentemente em relações estreitas, o estudo da imagem, enquanto paratexto e paratradução, é imprescindível, pois, por exemplo, uma imagem que é apresentada na capa de determinada obra pode evidenciar, de princípio, elementos marcadores da proposta ideológica da tradução. Para Frías, a utilização e os sistemas imagéticos sempre estiveram no entorno da figura do tradutor, pois dentro de cada sistema cultural, ele consome e recebe as imagens de forma diferente, pois sua interpretação e tradução das imagens transformam sua leitura. Não é raro observarmos edições que apresentam propostas diferentes quanto ao uso de imagens. Assim,

---

<sup>31</sup> Seuil de transition, marge de transaction, zone indécise, intermédiaire et frontalière de production paratextuelles verbo-icôniques devenues de véritable entités icono-textuelles la paratraduction suppose toujours un espace <en para> de lecture interprétative et d'écriture paratraductive <ENTRE> différents code sémiotiques producteur ou régulateur de sens d'ordre symbolique qui entrent en relation INTERsémiotique ou MULTIsémiotique pour transmettre ensemble le sens. (FRÍAS, 2010 :295)

<sup>32</sup> Revista *Philologus*, Ano 18, N° 54. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez. 2012 3. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/54/004.pdf>

podemos dizer que a produção de traduções também está dentro desse universo consumidor de representações, exercendo uma função dialógica com a sociedade, pois, ao mesmo tempo em que é produto, é produtora de ideologias:

Texto escrito e imagem fixa, ou móvel, são sempre irremediavelmente ligados por relações mestiças em contraponto, é o tempo de acabar com a velha oposição entre o texto e a imagem em tradução para pararmos de acreditar que o tradutor só deve se ocupar com o texto. É tempo de mudar os discursos dominantes no estudo da relação intersemiótica texto-imagem em tradução e de evitar assim a reprodução sistemática e compulsiva de conceitos arbitrários que se tornam obstáculos para a leitura, interpretação e tradução das mensagens construídas com a ajuda do conjunto texto-imagem<sup>33</sup>.

Frías entende que não há como termos acesso ao texto literário sem antes termos contatos com as informações visuais das obras, pois, para ele, o conceito de paratradução, assim como o conceito de paratexto, nasce do trabalho com textos literários, e o tradutor, ou aquele que propõe a publicação de uma tradução, deve ter cuidado ao escolher as imagens que serão utilizadas para configurar, por exemplo, a capa das obras. Veremos as diferentes propostas imagéticas para um mesmo romance e como, através da análise dessas imagens, podemos propor uma explicação para sua escolha. Tudo no trabalho paratradutório é escolha, mas essa escolha está sempre submetida ao mercado editorial e às políticas das editoras que nem sempre atendem às demandas da tradução. Não passa despercebido que a paratradução é o espaço onde há o maior embate nas traduções, ela é zona fronteira entre o texto literário e o que está fora dele. A paratradução, como diz Frías,

---

<sup>33</sup> Texte écrit et image fixe ou mobile étant toujours irrémédiablement liés par des rapports métis en contrepoint, il est temps d'en finir avec la vieille opposition entre le texte et l'image en traduction pour cesser de croire que le traducteur ne doit s'occuper du texte. Il est temps de changer les discours dominants dans l'étude de la relation intersémiotique texte-image en traduction et d'éviter ainsi la reproduction systématique et compulsive de concepts arbitraires qui font obstacle à la lecture, interprétation et traduction des messages construits à l'aide du couple texte-image. (FRÍAS, 2010 :299).

comporta os elementos dinâmicos da comunicação, elementos comerciais e culturais que manifestam as lutas de poderes (2010:308).

O debate sobre o que configura a política editorial das obras literárias é grande e precisa ser entendido como um fenômeno mutável e de certa especificidade em sua análise. Para tanto, a partir de agora traremos a análise dos paratextos das edições americana e espanhola do livro *Le gone du Chaâba* de Azouz Begag, pois ao analisá-las muitas informações são evidenciadas, principalmente pela manutenção dos paratextos. Como vimos, a obra de Begag apresenta paratextos, pois entende que o leitor precisa desse aparato para a compreensão de sua literatura, mas como foram modificados esses paratextos nas traduções? As traduções apresentam, além dos paratextos da edição francesa, outros elementos agora paratradutórios para a leitura dos falantes de outra língua? Para entendermos como os paratextos tem importância na obra de Begag, analisamos a seguir duas reimpressões do texto de 1986: a reimpressão de 2001 e de 2005. No capítulo seguinte, analisaremos as traduções de Elena García-Aranda para o espanhol em 2011, e de Alec G Hargreaves e Naïma Wolf para o inglês em 2007.

### **2.3. Paratexto e discurso de acompanhamento das edições em língua francesa**

Lançado em 1986 pelas *Éditions Seuil*s, o romance *Le Gone du Chaâba* alcança notório reconhecimento entre o público francês e em 1997 o diretor de cinema Christophe Ruggia lança o seu primeiro longa-metragem também intitulado *Le Gone du Chaâba*, levando para a tela a história do pequeno Azouz. A edição de 1986 não foi encontrada nos sites de venda de livros usados, pois, como sabemos, as reimpressões foram as mais difundidas e até hoje são vendidas nas grandes livrarias virtuais. Em uma busca rápida pela internet, chegamos à capa a seguir que é apresentada como a capa da primeira edição do livro:

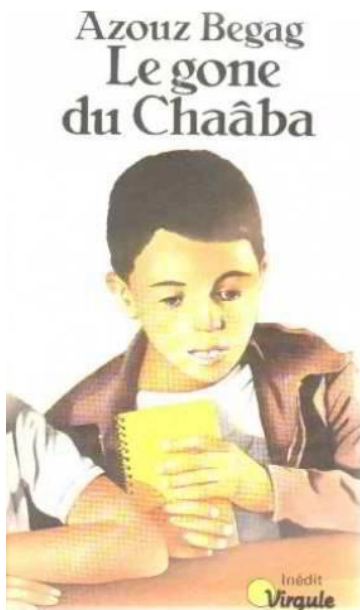


Figura 1: Capa (BEGAG, 1986)

Nessa capa, temos a representação de um menino “não branco”, que tem em suas mãos um caderno que podemos associar ao ensino. Essa mesma proposta imagética, educação e acesso ao ensino, norteiam as próximas reimpressões. As edições da obra em língua francesa são a de 1986 (primeira edição), a de 2001 (reedição lançada com a fotografia do filme), a de 2005, também lançada com a fotografia do filme. Então, apresentamos uma análise da edição de 2001, seguindo os preceitos de Genette e Frías:

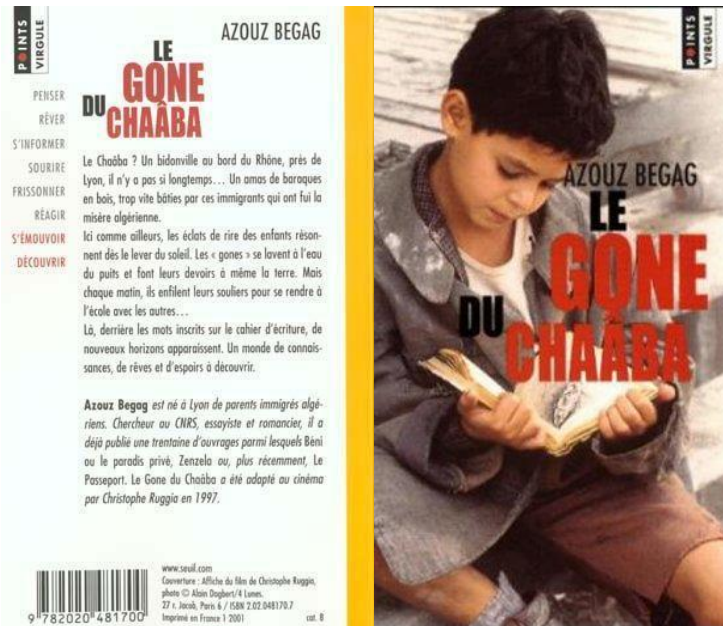


Figura 2: Capa e quarta capa (BEGAG, 2001)

Com o sucesso do filme, a editora da edição francesa faz a reimpressão da obra em 2001, utilizando como imagem da capa o cartaz do longa-metragem. Na capa dessa edição temos a fotografia que apresenta o ator Bouzid Negnoug no papel de Omar sentado nas escadarias de sua casa e lendo um livro. A fotografia põe em evidência o lado da infância, e também apresenta uma criança que descobre a leitura. Suas roupas gastas, furadas dão a impressão de que se trata provavelmente de uma criança de origem humilde, mas a ação de leitura chama mais atenção.

Outro elemento de destaque presente na capa da edição é o título do livro em caracteres bem extravagantes que é apresentado em duas cores: um tom de vermelho, que se destaca na acinzentada capa, e preto. A cor preta fica em menor evidência, sendo utilizadas nas entradas “Le” e “du”. As entradas “Gône” e “Chaâba” vêm em caixa alta, são as maiores letras e tem a coloração avermelhada. Podemos dizer que a apresentação dessas duas palavras ganha destaque na capa para marcar o elemento estrangeirizante da obra, pois tanto a palavra

“gone” como a palavra “Chaâba” causam estranhamento ao leitor francês. A palavra “gone” evidencia um falar particular, o falar dos nativos de Lyon, e pode ser traduzida como “garoto”, “menino”, porém, em geral, um menino marcadamente da periferia – um menino de rua. Ela está em evidência para marcar que ali se trata de obra cuja linguagem será específica, o lugar é bem marcado e as personagens também já gozam de uma caracterização prévia. A palavra “Chaâba” é notadamente estrangeirizante, seja pela grafia, seja pela forma sonora. Não passa despercebida que não se trata de uma palavra do léxico francês comum, portanto deixando o leitor com a necessidade da descoberta. A palavra só será desvendada na contracapa com o *press-release*, o texto de divulgação do livro.

Na quarta capa temos informações sobre o autor e sobre a obra em questão. O nome do autor e o nome da obra vêm em destaque no início da contra capa. No canto à esquerda, a edição mostra um lista de palavras abaixo da logomarca “Points Virgule”: Pensar, sonhar, se informar, sorrir, se arrepiar, reagir, se emocionar, descobrir<sup>34</sup>. Essas palavras são apresentadas como palavras-chave dos sentimentos que são esperados do leitor durante o contato com a obra. Com os verbos mencionados, damos à obra, desde o início, o caráter informativo e questionador com “pensar” “se informar” “reagir” “descobrir”; deixa-se em evidência, também, o caráter lúdico e cômico da leitura com “sonhar”, “sorrir”, “se emocionar”.

Ao lado da lista de palavras, temos o *press-release* que desperta no leitor uma curiosidade sobre a vida no Chaâba, agora desvendado:

Chaâba? Uma favela às margens do Ródano, perto de Lyon, não faz muito tempo... um monte de barracos de madeira, construídos às pressas por imigrantes que fugiram da miséria argelina. Como em todo lugar, as gargalhadas das crianças ressoam desde o nascer do sol. Os “gones” se banham na água do poço e fazem seus deveres no chão. Pela manhã, calçam seus sapatos para irem à escola com os outros... Lá, por trás das palavras escritas no caderno, novos horizontes aparecem.

---

<sup>34</sup> penser, rêver, s’informer, sourire, frissonner, réagir, s’émouvoir, découvrir (BEGAG, 2001).

Um mundo de conhecimento, de sonhos e de fantasias para descobrir<sup>35</sup>.

O texto desvenda o primeiro mistério proposto pela capa: a identidade do Chaâba; e ao mesmo tempo mostra que há mais elementos para serem descobertos pelo leitor: como viviam os imigrantes? Como era a infância de seus filhos? Quais são esses novos horizontes na vida dos argelinos? Com esses questionamentos o leitor se sente instigado a transformar sua leitura em uma investigação, uma investigação de caráter social para tomar conhecimento de um lado da França pouco difundido e pouco conhecido, uma França longe dos grandes centros, uma França de imigrantes e de miséria.

Após este convite à leitura, a quarta capa traz uma apresentação sobre Azouz Begag:

**Azouz Begag** nasceu em Lyon de pais argelinos imigrantes. Pesquisador no CNRS, ensaísta e romancista, já publicou dezenas de obras dentre as quais *Béni ou le paradis privé*, *Zenzela*, ou mais recentemente *Le passeport*. *Le gone du Chaâba* foi adaptado para o cinema por Christophe Ruggia em 1997<sup>36</sup>.

Na apresentação do autor, o texto evidencia que o escritor também é ensaísta e pesquisador do Centro Nacional de Pesquisa Científica. Com a apresentação do autor, a quarta capa termina com as informações sobre a editora, dos créditos da fotografia apresentada na capa e expõe a produção cinematográfica de Cristophe Ruggia.

---

<sup>35</sup> Le Chaâba? Un bidonville au bord du Rhône, près de Lyon, il n'y a pas si longtemps... Un amas de baraques en bois, trop vite bâties par ces immigrants qui ont fui la misère algérienne. Ici comme ailleurs, les éclats de rire des enfants résonnent dès le lever du soleil. Les « gones » se lavent à l'eau du puits et font leurs devoirs à même la terre. Mais chaque matin, ils enfilent leurs souliers pour se rendre à l'école avec les autres... Là, derrière les mots inscrits sur le cahier d'écriture, de nouveaux horizons apparaissent. Un monde de connaissances, de rêves et d'espoirs à découvrir (BEGAG, 2001).

<sup>36</sup> **Azouz Begag** est né à Lyon de parents immigrés algériens. Chercheur au CNRS, essayiste et romancier, il a déjà publié une trentaine d'ouvrages parmi lesquels *Béni ou le paradis privé*, *Zenzela*, ou plus récemment, *Le passeport*. *Le Gone du Chaâba* a été adapté au cinéma par Christophe Ruggia en 1997 (BEGAG, 2001).



Além da observação das informações contidas na capa da edição de 2001, um olhar sobre as traduções e as paratraduções realizadas do texto de Begag é de grande ajuda para a minha proposta de tradução do português. Tratam-se de informações fundamentais para guiar a proposta definitiva do texto em português.

### **2.3.1. Os glossários e o guia fraseológico do autor: o conhecimento lexicográfico aplicado à leitura literária**

Azouz Begag entende que sua produção literária provoca um estranhamento no leitor de língua francesa. Seus textos, longe de apresentarem o imigrante em língua francesa de fácil compreensão, apresentam-no como ser complexo, mutável, sujeito de embate de culturas e isso se manifesta, também, pela utilização de palavras que não são necessariamente do léxico francês.

As passagens mais marcantes do texto são aquelas em que a interferência entre as duas línguas – o árabe e o francês – se apresentam; por isso, como primeiro elemento de auxílio à leitura, o autor apresenta o guia fraseológico a seguir para ajudar o leitor do francês na sua compreensão. Apresento os paratextos em francês tal qual publicado, pois a tradução será desenvolvida em trabalho posterior:

#### **Guide de la phraséologie bouzidienne**

La langue arabe comporte des consonnes et des voyelles qui n'ont pas toujours de correspondance dans la langue française. Elle n'a, par exemple, pas de lettre P ou V, pas plus que de son ON, IN, AN ou bien U.

Lorsque vous maîtrisez cette règle, vous pouvez traduire et comprendre sans difficulté la phraséologie bouzidienne.

#### **EXEMPLES DE TRADUCTION**

« Tan a rizou, Louisa, li bitaines zi ba bou bour li zafas ! »

« Tu as raison, Loiuse, les putains c'est pas bon pour les enfants ! »

« Zaloupard di Gran Bazar ! Zalouprix di Mounou prix ! »

« Salopard du Grand Bazar ! Saloperie du Monoprix ! » (Formule très étrange couramment utilisée au Chaâba il y a quelques années de cela.)

### **EXEMPLES DE MOTS**

La boulicia (la police), la tilifiziou (la télévision), le saboune d’Marseille (le savon de Marseille), la bart’mâ (l’appartement), li zbour (le sport), l’alcoufe (l’alcôve).

Attention aux faux amis : le filou, c’est un vélo " (BEGAG, 2001 :233-234)

Com esse guia, o autor apresenta alguns exemplos do que o leitor encontrará durante o texto. Aqui, ele não apresenta todas as passagens do texto em que existe esse francês/árabe, mas uma forma de guiar a compreensão do leitor para se esforçar a entender as frases durante o texto. Neste guia, ele explicita as diferenças fonéticas do francês pronunciado pelos imigrantes árabes e, através dessas instruções, temos acesso às informações textuais marcadas pela oralidade dos imigrantes.

Em seguida, percebemos que o autor utiliza termos diretamente do árabe, e esses termos são associados à fala de seu pai, Bouzid, que representa o estrangeiro que tem dificuldades com a língua e que ainda utiliza a língua árabe com maior frequência do que a língua francesa. Como segundo elemento paratextual temos então “o pequeno dicionário de palavras bouzidianas”, que representa o falar dos nativos de Sétif:

### **Petit dictionnaire des mots bouziens (parler des natifs de Sétif)**

ABBOUÉ Papa.

AÏD Fête musulmane célébrant la fin du Ramadan et à l’occasion de laquelle des millions de moutons de toutes les nationalités laissent leur peau...

ARTAILLE Très gros mot !

BENDIR Sorte de tambour oriental.

BINOUAR Robe algérienne.

BITELMA Toilettes, sanitaires.

CHEMMA Tabac à priser.

CHKOUN Qui est-ce ?

CHORBA Soupe populaire algérienne.

CHRITTE Gant de crin.

DJNOUN (pluriel de DJEN) Démons, mauvais esprits.  
 EMMA Maman.  
 GAOURI, GAOURIA Français, Française.  
 GHARBI Bienvenue (pour une femme).  
 GOURBI Habitat délabré.  
 GUITTOUN Tente.  
 HALLOUF Cochon.  
 HENNA Henné.  
 KAISSA Gant de toilette.  
 LABAÏSSÉ ? Ça va ?  
 MEKTOUB Destin, ce qui est écrit.  
 MRABTA Femme marabout.  
 OUAÏCHE ? Quoi ?  
 RACHEMA Honte.  
 RHAÏN Œil, mauvais œil, scoumoune  
 ROUMI Français.  
 SALAM OUA RLIKOUM Bonjour à vous  
 TAHAR Circonciseur de zénanas.  
 ZÉNANA Quiquette. (BEGAG, 2001:235-236)

Neste pequeno dicionário, temos as palavras e expressões usadas no Chaâba que são oriundas do árabe e que permaneceram enquanto estrangeirismos, mantendo sua fonética e sua origem intocadas, *grosso modo*, pelo falar francês.

O último elemento paratextual apresentado pelo autor é o “pequeno dicionário de palavras azouzianas”, que, segundo o autor, são as palavras variantes da língua francesa utilizadas pelos falantes de Lyon:

**Petit dictionnaire des mots azouziens  
(parler des natifs de Lyon)**

BARAQUE n. f. Composante élémentaire d’un bidonville, résidence principale d’un immigré algérien des années 60.  
 BÔCHE n. f. Pierre, caillou.  
 BRAQUE n. m. Vélo.  
 GONE n. m Gamin de Lyon.  
 PÂTI n. m Chiffonnier, clochard. Les chiffons et cartons usagés ramassés par les pâtis sont destinés au recyclage en pâte à papier, d’où le mot.  
 RADÉE DE PIERRES n. f. Pluie de pierres.

TRABOULE n. f. (du latin *transambulare*) Allée qui traverse de part en part un pâté de maisons. Cette conception architecturale permettait aux canuts de la Croix-Rousse de descendre leurs tissus jusqu'au bas de la colline en passant par le chemin le plus court. Comme on dit « couper à travers champs » à la campagne, on dit « passer par les traboules » à Lyon.

VOGUE n. f. Fête foraine, à Lyon. (BEGAG, 2001 :237-238)

Ao apresentar tais elementos, pode-se dizer que o autor tem consciência de que estes vocábulos poderiam causar estranhamento aos falantes do francês que não dominam a variante de Lyon.

## 2.1. A reimpressão de 2005: uma nova publicação do livro de bolso

Em 2005, a editora *Éditions du Seuil* lança novamente uma reimpressão do livro. Os elementos principais da edição de 2001 permanecem: a capa continua sendo o cartaz do Filme de Christophe Ruggia e apresenta apenas o nome do autor, do título e da coleção *Points*:



Figura 3: Capa e quarta capa (BEGAG, 2005)

Entretanto, nesta edição os créditos da fotografia utilizada no cartaz do filme aparecem na quarta capa, apresentando o nome de J. Foley/Opale. Na capa desta edição há uma mudança quanto à escolha da fonte que apresenta o título da obra. No lugar das grandes letras vermelhas, destacadas em caixa alta, que marcavam as palavras “Gone” e “Chaâba” da edição de 2001, agora aparecem letras minúsculas, excetuando o primeiro “L” e o “C” de Chaâba, na cor laranja, em menor destaque, sem distinção das palavras do título que causam estranhamento ao leitor. Percebe-se que houve uma maior atenção na capa para o sobrenome “Begag” que se destaca entre as outras palavras apresentadas.

Na quarta capa, são apresentados o nome do autor, na cor preta, e da obra, na cor laranja. Abaixo, do nome do autor e da obra temos o seguinte texto:

Chaâba? Uma favela perto de Lyon... Um monte de barracos de madeira, construídos às pressas pelos imigrantes que fugiram da miséria argelina. As gargalhadas das crianças ressoam desde o nascer do sol. Os “gones” [garotos] se banham na água do poço e fazem seus deveres no chão. Mas cada manhã, calçam seus sapatos para irem à escola com os outros... Lá, novos horizontes aparecem. Um mundo de conhecimento, de sonhos e de fantasias<sup>37</sup>.

Esse texto já tinha sido apresentado na edição de 2001, mas sofreu pequenas alterações na sua escrita, que ficou mais concisa e direta. Após o texto sinopse da obra, temos um quadro laranja com uma citação retirada do romance ao lado de uma foto do autor em preto e branco. A citação destacada na quarta capa é a seguinte “Oh, Ala, por que me deu estes idiotas? Ela lamenta o dia todo”<sup>38</sup>. A escolha dessa passagem traz as marcas linguísticas e culturais dos imigrantes

---

<sup>37</sup> Le Chaâba? Un bidonville près de Lyon... Un amas de baraques en bois, trop vite bâties par ces immigrants qui ont fui la misère algérienne. Les éclats de rire des enfants résonnent dès le lever du soleil. Les « gones » se lavent à l’eau du puits et font leurs devoirs à même la terre. Mais chaque matin, ils enfilent leurs souliers pour se rendre à l’école avec les autres... Là, de nouveaux horizons apparaissent : un monde de connaissances, de rêves et d’espoirs (BEGAG, 2005).

<sup>38</sup> Oh, Allah, pourquoi m’a tu donné des idiots pareils? Gémit-elle à longueur de journée (BEGAG, 2005).

argelinos, pois ao termos o contato com a palavra Allah, além do estranhamento causado pela estrangeiridade da palavra, temos o contato com a religião dos imigrantes. Após o fragmento do texto, temos uma breve apresentação do autor, semelhante à edição de 2001, mas também com algumas modificações:

Nascido em Villeurbanne, Azouz Begag é pesquisador em Sociologia no CNRS (Centro Nacional de Pesquisa Científica) e ministro para a Promoção da Igualdade de Oportunidade desde 2005. *Le gone du Chaâba*, seu primeiro romance, teve um sucesso considerável e foi adaptado para o cinema em 1997<sup>39</sup>.

Apesar de não termos o nome de Christophe Ruggia no texto, percebe-se que a tradução para o cinema continua, desde 2001, sendo referência para a obra. O nome do realizador do filme só aparecerá nas informações técnicas que são apresentadas como as últimas informações. Antes dessas informações, temos um fragmento do texto crítico de Alexie Lorca, publicado na revista *Lire*<sup>40</sup> em 02 de fevereiro de 1998: “Cheio de ternura para seus personagens, o escritor ainda mantém a distância necessária para nos afastar de todo angelismo ou maniqueísmo. Um equilíbrio raro<sup>41</sup>”.

Ao abrimos o livro, na segunda capa, temos mais um texto que apresenta a história de Azouz Begag, ampliando a gama de informações oferecida pela quarta capa:

Azouz Begag nasceu em 1957 de pais argelinos. Ele é escritor (autor de numerosos romances e ensaios) e pesquisador no CNRS. Também é letrista de canções e escreveu o roteiro de *Camping à la ferme*. De 2005 a 2007, foi ministro eleito para a Promoção de igualdade de

---

<sup>39</sup> Né em 1957 à Villeurbanne, Azouz Begag est chercheur en sociologie au CNRS et ministre délégué à la Promotion de l'Égalité de chances depuis 2005. *Le gone du Chaâba*, son premier roman, a connu un succès considérable et a été adapté au cinéma en 1997 (BEGAG, 2005).

<sup>40</sup> O texto de Alexie Lorca está no disponível em [http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-gone-du-chaaba\\_801253.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-gone-du-chaaba_801253.html).

<sup>41</sup> Plein de tendresse pour ses personnages, l'écrivain garde pourtant le recul nécessaire pour nous épargner tout angélisme ou manichéisme. Un équilibre rare (LORCA, 1998).

oportunidades, depois candidato nas eleições legislativas de junho de 2007, na *troisième circonscription du Rhône*, pelo partido *Mouvement Démocrate*. Seu romance, *Le Gone du Chaâba*, foi adaptado para o cinema e teve um considerável reconhecimento nas livrarias. Azouz Begag foi nomeado Cavaleiro da Ordem nacional do Mérito e Cavaleiro da Legião de Honra<sup>42</sup>.

Com relação aos dois glossários e ao guia fraseológico apresentado pelo autor, na edição de 2005, não houve alteração nos paratextos relativos à obra, apenas um acréscimo na lista de obras do autor e da editora.

Se tomarmos por base uma análise dos paratextos da obra e sua modificação no momento da tradução, podemos perceber como as propostas tradutórias de língua inglesa e de língua espanhola diferem-se:

Elemento	Le gone du Chaâba (2001)	Le gone du Chaâba (2005)	Shantytown kid (2007)	El niño de Las chabolas (2011)
Paratexto/ Paratradução	11 páginas escritas	16 páginas escritas	33 páginas escritas	13 páginas escritas
Introdução	X	X	14	X
Mapas	X	X	01	X
Iconografia	X	X	02	X

<sup>42</sup> Azouz Begag est né en 1957 de parents algériens. Il est écrivain (auteur de nombreux romans et essais) et chercheur au CNRS. Il est aussi parolier de chansons et a écrit le scénario de *Camping à la ferme*. De 2005 à 2007, il a été ministre délégué à la Promotion de l'égalité de chances, puis candidat aux élections législatives de juin 2007, dans la troisième circonscription du Rhône, sous l'étiquette Mouvement démocrate. Son roman, *Le Gone du Chaâba*, a été adapté au cinéma et a connu un succès de librairie considérable. Azouz Begag a été nommé chevalier de l'Ordre national du Mérite et chevalier de la Légion d'honneur. (BEGAG, 2005)

<b>Guia de fraseologia (Bouziidienne)</b>	02	02	04	X
<b>Glossário (Bouziidienne)</b>	02	02	02	02
<b>Glossário (Azouz)</b>	01	01	02	X
<b>Lista de obras do autor</b>	03	05	04	X
<b>Lista de obras da editora</b>	03	06	X	06
<b>Bibliografia sugerida</b>	X	X	X	04

Tabela 2: Paratextos e Paratraduções

Esse grande diferencial de número de páginas pode evidenciar as diferentes propostas das traduções. A de língua inglesa, realizada por Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf, apresenta um maior número de informações ao leitor estadunidense do que a proposta da língua espanhola, realizada por Elena García-Aranda. Essa diferença pode ser evidenciada pela proposta acadêmica da tradução de Alec G Hargreaves e Naïma Wolf, que apresentaram não só a tradução do texto literário como, mas acrescentaram elementos críticos sobre a obra.

Além do acréscimo de elementos paratradutórios, as propostas de tradução em ambas as línguas modificaram de modo diferente os paratextos apresentados pelo autor:

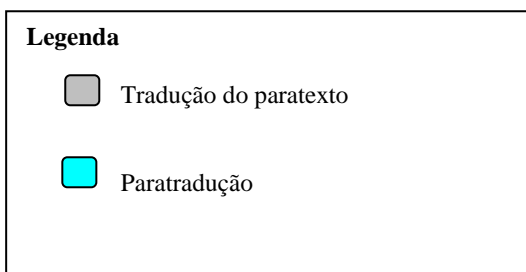


Elemento	Le gone du Chaâba (2001)	Le gone du Chaâba (2005)	Shantytown kid (2007)	El ninõ de Las chabolas (2011)
Paratexto	ENTRADAS	ENTRADAS	ENTRADAS	ENTRADAS
Guia de fraseologia (Bouzidiana)	11	11	11+45	X
Glossário (termos de Bouzid)	29	29	29+ 7	30
Glossário (termos de Azouz)	8 Total= 48	8 Total= 48	8+4 Total= 104	X Total = 30

Tabela 3: Manipulação dos paratextos nas traduções

Com dois glossários e um guia de fraseologia, o autor elabora um complexo aparato paratextual para ajudar a leitura. Tem-se o total de 48 elementos que estão distribuídos no “Guia fraseológico da pronúncia de Bouzid” que ajuda o leitor francês a ter contato com o francês pronunciado por um árabe; “no glossário de palavras de Bouzid”, vocábulos agregados ao léxico francês que são de origem árabe; por fim, temos o “glossário de Azouz Begag”, com palavras que marcam a variante do francês falado em Lyon.

Agora, partimos par a análise das modificações evidenciadas nas paratraduções em língua espanhola e em língua inglesa. Como vimos, os paratextos de partida em língua francesa serão os das edições de 2001 e de 2005 que não sofreram modificações. Eles serão mostrados no lado esquerdo das colunas a seguir, ao lado das paratraduções do espanhol, quando estivermos analisando o texto espanhol, e ao lado da paratradução em inglês, quando estivermos analisando o texto inglês. Para facilitar a visualização das modificações realizadas nas paratraduções, colocamos uma legenda de cores para indicar, na tradução, o que é paratexto traduzido e o que é paratradução, ou seja, os elementos apresentados apenas pelo tradutor.



**Tabela 4 : Legenda da Modificação e Manutenção dos paratextos**

## CAPÍTULO 3 – Análise das paratraduções do espanhol e do inglês

Neste capítulo, apresentarei o conjunto de paratextos das edições espanhola e estadunidense do romance de Azouz Begag. Até aqui, podemos perceber a importância dos paratextos para evidenciar as propostas das traduções e das edições do romance.

### 3.1. Paratexto da edição de expressão espanhola

A edição em língua espanhola surge em 2011 na coleção *Las tres edades* pela *Ediciones Siruela*, cuja tradução é realizada por Elena García-Aranda:

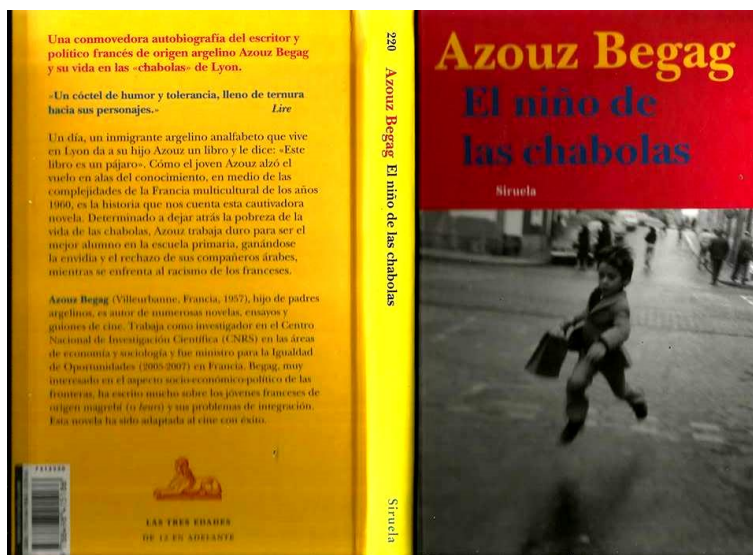


Figura 4: Capa e quarta capa da tradução espanhola (BEGAG, 2011)

A capa dessa edição apresenta uma fotografia em preto e branco tirada por Joseph Koudelka<sup>43</sup> da coleção dirigida por Michi Strausfeld. Segundo o texto disponível no site que disponibiliza a imagem, a foto foi feita em Lisboa no ano de 1975. A fotografia apresenta um garoto vestido com paletó e segurando uma bolsa escolar. Esse mesmo garoto é

<sup>43</sup> Coleção disponível em <http://robinlam.wordpress.com/2010/09/29/josef-koudelka/>

agente de um movimento dentro da imagem, pois foi fotografado exatamente durante um salto, no momento em que seus pés não tocam o chão. Esse movimento de não tocar o chão pode ser interpretado como uma referência imagética à educação, representada na vestimenta do garoto, e o fato dessa educação ser libertadora, representada pelo salto, pois através da educação podemos nos livrar das amarras que nos limitam a ideias fixas. A fotografia escolhida como capa da edição espanhola, apesar de ser a foto de um garoto em Lisboa, dialoga com aquela escolhida para as edições francesas de 2001 e de 2005. Um garoto que lê um livro e descobre o mundo através da leitura, e um garoto que se dirige a escola e consegue não tocar o chão e “voar”, já que não está preso a nada.

Na quarta capa encontramos mais informações sobre o autor e sobre a narrativa literária. As informações começam com: “uma comovente autobiografia do escritor e político francês de origem argelina Azouz Begag e sua vida nas ‘favelas’ de Lyon<sup>44</sup>”. Seguindo com as informações sobre a obra, temos o excerto da revista *Lire*<sup>45</sup>, presente na edição francesa de 2005 traduzido para o espanhol logo em seguida: “Um coquetel de humor e tolerância, cheio de ternura para com seus personagens (*Lire*)<sup>46</sup>”.

O terceiro texto apresentado na quarta capa é sobre a vida de Azouz Begag, que é apresentado em espanhol sem autoria marcada; então podemos afirmar que a editora se responsabilizou pela sua publicação:

Um dia, um imigrante argelino analfabeto que vive em Lyon dá a seu filho Azouz um livro e diz: “Este livro é um pássaro”. Como ele o jovem Azouz alçou voo nas asas do conhecimento, em meio às complexidades da França multicultural dos anos 60, essa é a história que conta este comovente romance. Determinado a deixar a pobreza e a vida na favela, Azouz trabalha duro para ser o melhor aluno da escola primária, ganhando a inveja e a repulsa de seus

---

<sup>44</sup> Una comovedora autobiografía del escritor y político francés de origen argelino Azouz Begag y su vida en las “chabolas” de Lyon (BEGAG, 2011).

<sup>45</sup> *Lire* é uma revista literária que foi fundada em 1975 por Jean-Louis Servan-Schreiber e Bernard Pivot.

<sup>46</sup> Un cóctel de humor y tolerância, lleno de ternura hacia sus personaje (*Lire*). (BEGAG, 2011).

companheiros árabes, enquanto enfrenta o racismo dos franceses<sup>47</sup>.

O texto escolhido apresenta uma referência indireta à ação da fotografia. O mesmo garoto que salta e não encosta o chão é esse que alçou voo nas asas do conhecimento. Essa passagem icônica da figura paterna de Begag aparece em todas as edições nos paratextos ou paratraduções, sendo também responsável por grande parte das ações presentes na narrativa e da produção ensaística do autor.

O último texto informativo da quarta capa espanhola é sobre o autor e sua atuação profissional:

Azouz Begag (Villeurbanne, França, 1957) filho de pais argelinos, escritor de numerosos romances, ensaios e roteiros de filmes. Trabalha como pesquisador no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) nas áreas de economia e sociologia e foi ministro de igualdade de oportunidades (2005-2007) na França. Begag, muito interessado no aspecto sócio-econômico-político das fronteiras, escreveu muito sobre os jovens franceses de origem magrebina (ou Beurs) e seus problemas de integração. Este romance foi adaptado com sucesso para o cinema<sup>48</sup>.

Este é o último texto apresentado na quarta capa da edição espanhola e traz informações sobre a carreira do escritor, além de

---

<sup>47</sup> Un día, un inmigrante argelino analfabeto que vive en Lyon da a su hijo Azouz un libro y le dijo: “Este libro es un pájaro”. Cómo el joven Azouz alzó el vuelo en alas del conocimiento, en medio de las complejidades de la Francia multicultural de los años 1960, es la historia que nos cuenta esta cautivadora novela. Determinado a dejar atrás la pobreza de la vida de las chabolas, Azouz trabaja duro para ser el mejor alumno en la escuela primaria, ganándose la envidia y el rechazo de sus compañeros árabes, mientras se enfrenta al racismo de los franceses. (BEGAG, 2011).

<sup>48</sup> Azouz Begag (Villeurbanne, Francia, 1957) hijo de padres argelinos, escritor de numerosas novelas, ensayos, y guiones de cine, trabaja como investigador en el Centro Nacional de Investigación Científica (CNRS) en las áreas de economía y sociología y fue ministro para la igualdad de oportunidad (2005-2007) en Francia. Begag, muy interesado en el aspecto sócio-económico-político de las fronteras, ha escrito mucho sobre los jóvenes franceses de origen magrebí (o Beurs) y sus problemas de integración. Esta novela ha sido adaptada al cine con éxito. (BEGAG, 2011)

evidenciar, também, a importância dada à produção cinematográfica que é dialógica com o texto literário. Aqui não há indicações do nome do filme ou do diretor; o texto apenas informa que houve uma tradução intersemiótica para o cinema.

### 3.1.1. A tradutora para o espanhol: Elena García-Aranda

As informações sobre Elena García-Aranda foram mais escassas do que as do tradutor americano, pois ficaram limitadas ao livro e ao site da Editora. Como se trata de uma tradução assumida, as informações foram encontradas na segunda capa. Também encontramos as informações sobre a edição Espanhola no site das Edições Siruela<sup>49</sup>, que apresenta as dimensões e a classificação da obra, bem como uma sinopse do livro e um fragmento da tradução<sup>50</sup>. Essa estratégia de colocar uma parte do romance traduzido no site é muito interessante para a vendagem da obra, já que o leitor tem acesso gratuito às dez primeiras páginas da tradução de García-Aranda. A forma da apresentação da tradução indica que, diferente da tradução americana, a tradução espanhola teve o caráter comercial mais evidente do que a tradução para o inglês.

Ainda sobre a tradutora, encontrei informações no site de perfis profissionais Linked In que apresenta Elena García-Aranda não apenas como tradutora, mas também como editora das Edições Siruela, onde trabalha desde julho de 2000 até o presente momento. Ela é responsável por várias traduções para o espanhol cuja língua de partida é o francês e tem sua formação em teoria literária, sendo licenciada em teoria literária e literatura comparada, mestre pela Universidade de Salamanca-Grupo Santillana, defendendo o projeto: “criação de um editorial especializado em cinema espanhol e edição do guia do filme ‘El desencanto’”<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Informações disponíveis em: [http://www.siruela.com/catalogo.php?id\\_libro=1532](http://www.siruela.com/catalogo.php?id_libro=1532) Acesso em 10/01/2014.

<sup>50</sup> Disponível em: <http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/NinoChabolas.pdf> Acesso em 10/01/2014.

<sup>51</sup> creación de una editorial especializada en cine español, y edición del guión de la película "El desencanto" (GARCÍA-ARANDA, 2014). Todas as informações sobre a tradutora foram encontradas no site da editora Siruela e na sua página em Linke In, disponível em [http://www.linkedin.com/profile/view?id=7256323&authType=NAME\\_SEARCH&authToken=ykJt&locale=en\\_US&srchid=3445502631400090535674&srchindex=2&srchtotol=2&trk=vsrp\\_people\\_res\\_name&trkInfo=VSRPsearchId%3](http://www.linkedin.com/profile/view?id=7256323&authType=NAME_SEARCH&authToken=ykJt&locale=en_US&srchid=3445502631400090535674&srchindex=2&srchtotol=2&trk=vsrp_people_res_name&trkInfo=VSRPsearchId%3)

Ainda segundo as informações de sua página, García-Aranda é a editora responsável por todas as coleções de textos narrativos produzidos pela editora. No site da Siruela é possível fazermos uma pesquisa pelo nome do autor da obra, mas não do tradutor das obras, por isso, para termos acesso às informações da tradução da obra precisamos clicar no nome do livro que aparece em hiperlink e, só assim, percebemos que a obra em questão se trata de uma tradução.

### 3.1.2. A tradução dos paratextos da edição em Espanhol

Ao traduzir os glossários apresentados pelo autor, a edição espanhola modifica seus paratextos, transformando seus dois glossários e seu guia fraseológico em apenas um glossário intitulado “Glosario – Pequeño diccionario de las palabras de Bouzid (hablar de los originários de Sétif)” que ocupa apenas duas páginas ao final do texto:

Le gone du Chaâba (2001)	El niño de las chabolas (2011)
<p><b>Petit dictionnaire des mots bouzidiens</b> (parler des natifs de Sétif)</p> <p>ABBOUÉ Papa.</p> <p>AÏD Fête musulmane célébrant la fin du Ramadan et à l’occasion de laquelle des millions de moutons de toutes les nationalités laissent leur peau...</p> <p>ARTAILLE Très gros mot !</p> <p>BENDIR Sorte de tambour oriental.</p>	<p><b>GLOSARIO</b> <b>Pequeño diccionario de las palabras de Bouzid (habla de los originários de Sétif)</b></p> <p><b>Abué:</b> Papá.</p> <p><b>Aid:</b> Fiesta musulmana que celebra el fin dei Ramadan y con ocasión de la cual millones de corderos pierden el pellejo...</p> <p><b>Artaille:</b> Palabrota.</p> <p><b>Bendir:</b> Especie de tambor.</p> <p><b>Binuar:</b> Vestido argelino.</p> <p><b>Bitelma:</b> Retretes.</p>

BINOUAR Robe algérienne.	<b>Chemma:</b> Tabaco de mascar.
BITELMA Toilettes, sanitaires.	<b>Chkoun:</b> ¿Quién es?
CHEMMA Tabac à priser.	<b>Chorba:</b> Popular sopa argelina.
CHKOUN Qui est-ce ?	<b>Chritte:</b> Guante de crin.
CHORBA Soupe populaire algérienne.	<b>Djnoun (plural de <i>djen</i>):</b> Demonios, malos espíritus.
CHRITTE Gant de crin.	<b>Emma:</b> Mammá.
DJNOUN (pluriel de DJEN) Démons, mauvais esprits.	<b>Gauri, gauria:</b> Francés, francesa.
EMMA Maman.	<b>Gharbi:</b> Bienvenida (para una mujer).
GAOURI, GAOURIA Français, Française.	<b>Gurbi:</b> Barrio de chabolas.
GHARBI Bienvenue (pour une femme).	<b>Guittout:</b> Tienda de campana.
GOURBI Habitat délabré.	<b>Haluf:</b> Cerdo.
GUITTOUN Tente.	<b>Kaissa:</b> Guante de bano.
HALLOUF Cochon.	<b>Labaisse:</b> ¿Qué tal?
HENNA Henné.	<b>Mektoub:</b> Destino, lo que está escrito.
KAISSA Gant de toilette.	<b>Moufissa:</b> Mala sangre.
LABAISSE ? Ça va ?	<b>Mrabta:</b> Mujer sabia, vidente.
MEKTOUB Destin, ce qui est écrit.	<b>Ouaiche:</b> ¿Qué?
MRABTA Femme marabout.	<b>Rachema:</b> Vergüenza.
OUAICHE ? Quoi?	<b>Rhain:</b> Mal de ojo.
RACHEMA Honte.	<b>Roumi:</b> Francês.
RHAÏN Œil, mauvais œil,	<b>Salam alaikum:</b> Buenos dias.
	<b>Tahar:</b> El que circuncida



scoumoune	prepúcios.
ROUMI Français.	<b>Zaloupard di Gran Bazar,</b>
SALAM OUA RLIKOUM	<b>Zalouprix di Mounouprix: Cerdo</b>
Bonjour à vous	<b>dei Gran Bazar, cerdo dei</b>
TAHAR Circonciseur de zénanas.	<b>Monoprix, expresiones que se</b>
	<b>usaban en la Chaâba.</b>
ZÉNANA Quiquette.	<b>Zenana: Pilila, pene.</b>

Tabela 5: Paratexto da Edição Espanhola

Esse é o único paratexto apresentado pela tradução em espanhol. Apenas utilizar um paratexto traduzido no lugar dos três apresentados pelo autor suscitou vários questionamentos que precisamos esclarecer para entendermos o porquê do apagamento dos outros dois elementos paratextuais: o guia fraseológico do falar de Bouzid, e do pequeno dicionário de palavras de Azouz, do falar nativos dos moradores de Lyon.

A primeira observação que podemos fazer é a modificação das palavras para o espanhol, mesmo quando temos certeza de que são palavras estrangeiras:

Francês (BEGAG, 2001).	Espanhol (BEGAG, 2011)
Abboué	Abué
Aïd	Aid
Binouar	Binuar
Gaouri, gaouria	Gauri, Gauria
Gourbi	Gurbi
Guittoun	Guittout
Hallouf	Haluf
Rhaïn	Rhain
Salam oua Rlikoum	Salam alaikum
Zénana	Zenana

Tabela 6: Modificação das entradas

A tarefa mais difícil foi buscar uma explicação para tais mudanças, mas tentaremos teorizar sobre o porquê de tais modificações. As palavras: “Abué”, “Binuar”, “Gauri”, “Gauria”, “Gurbi”, “Haluf” perderam seu “o”, presente na grafia francesa. Podemos pensar que essa perda da vogal “o” seja motivada pela pronúncia das vogais “ou” em francês que é foneticamente semelhante a pronúncia da vogal “u” do espanhol, assim como do português. Entretanto, a tradutora não faz o mesmo com as palavras: “Chkoun”, “Djnoun”, “Moufissa”, “Ouaiche”, “Roumi”, “Zaloupard”, “Zalouprix”, “Mounouprix”. Em uma consulta ao dicionário da Real Academia Espanhola<sup>52</sup>, as entradas modificadas pela tradutora não constam como verbetes, nem como estrangeirismos. Essa modificação, então, nos leva à justificativa fonética, pois o leitor do espanhol no contato com as letras “ou” pronunciaria /ou/ no lugar de /u/. Mas, se foi essa a intenção, por que modificar apenas algumas entradas e não todas? Outro questionamento: já que se tratam de estrangeirismos, qual diferença ocorreria se o leitor de espanhol pronunciasse, por exemplo, a palavra “binouar” /binouaR/ ou /binuar/?. Não haveria a necessidade de modificar as entradas, principalmente porque se tratam de estrangeirismos e o leitor do espanhol teria condições de entender isso, a forma de pronunciar em nada interferiria na compreensão ou na leitura da obra literária.

Outras modificações quanto à escrita encontramos nas palavras: “Aïd” e “Rhain” do francês que se tornaram respectivamente “Aid” e “Rhain” no espanhol, perdendo seu trema; a palavra Zénana que perdeu seu acento agudo, sendo apresentada em espanhol como “Zenana”; a palavra “guittoun” na edição espanhola deu lugar a “guittout”. Essas modificações poderiam ser motivadas pela utilização de uma edição francesa diferente das estudadas como texto de partida, mas as duas edições, tanto a de 2001 como a de 2005, atestam que são reimpressões e que não houve modificação do texto desde sua primeira aparição em 1986. Então, podemos inferir que essas escolhas foram motivadas por problemas de comunicação.

“Henna” foi apagada da paratradução espanhola; provavelmente, esse apagamento foi motivado pela palavra não ser desconhecida pelo público leitor do espanhol, já que ela é verbo no dicionário da Real Academia Espanhola. Essa palavra, assim como “alheña” ou “arjeña”,

<sup>52</sup> Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=henna> Acesso 12/01/2014.

designa a tintura que as mulheres do mundo árabe utilizam em suas mãos para fazer desenhos.

A última modificação apresentada na edição espanhola é a mudança da sentença “Salam oua Rlikoum” por “Salam alaikum”. Essa modificação retira a sentença proposta pelo autor e coloca como sentença “Salam alaikum”, frase deveras conhecida por aqueles que já leram ou ouviram algumas passagens sobre a língua árabe. O problema de fazer tal modificação encontra-se no apagamento da variante do árabe, pois o paratexto de Begag já anuncia no título do seu dicionário que as palavras que se seguirão são as palavras de seu pai Bouzid, que é originário de Sétif. Ao colocar “Salam alaikum” a tradutora não considera que a forma de falar apresentada pelo autor não é a de um árabe considerado padrão, mas do árabe específico de Sétif. Provavelmente, o autor conhecia a expressão “Salam alaikum”, mas fez questão de colocar “Salam oua Rlikoum” que deve marcar a variante do árabe falada por seu pai. Seria, portanto, mais interessante para tradução do espanhol a permanência dos elementos tal qual estavam no texto de partida, pois, como se tratam de estrangeirismos, o leitor já tem ideia de que não é sua língua e, às vezes, ao se modificar tal seguimento pode-se ocasionar um apagamento de marcas importantes para a obra.

Outra reflexão importante sobre a paratradução do espanhol é a ausência do guia de fraseologia bouzidiana e do pequeno dicionário de palavras azouzianas (falar dos nativos de Lyon). Para tal reflexão, precisamos usar passagens do texto literário para entender a motivação do apagamento desses dicionários.

Na edição francesa de 2001 temos a seguinte frase: “Tan a rizou, Louisa. Fou li fire digage di là, zi zalouprix. Li bitaines zi ba bou bour li zafas!”<sup>53</sup> (BEGAG, 2001:50) em espanhol nós temos a tradução: “Tienes ‘razún’, Louise. Hay que echar de aqui a essas ‘butas’. No es bueno para los ‘niñus’ (BEGAG, 2011:45). Com essa passagem, podemos entender porque a tradutora eliminou o guia fraseológico do texto de partida. Ao ler no guia francês que o árabe converte foneticamente o /p/ em /b/ e a vogal /o/ em /u/ ela modificou o espanhol fazendo apenas as mudanças nessas letras. Por isso, a palavra “razón” foi grafada como “razún”, “putas” como “butas” e “niños” como “niñus”. Essa mudança na língua é marcador discursivo, pois ela parte de uma realidade fonética dos falantes nativos do árabe que são analfabetos. Entretanto, apenas mudar uma ou outra letra do discurso

---

<sup>53</sup> “Você tem razão, Louise, temos que tirar daqui essas putas. Putas não fazem bem para as crianças”.

não vai fazer com que o leitor tenha dificuldade em entender a passagem; talvez, ele apenas pense que o falante pronunciou erroneamente as palavras, o que não é o caso unicamente. Em francês, sem o auxílio do guia fraseológico, fica praticamente impossível de compreendermos a frase acima, não é apenas um erro de pronúncia, mas, principalmente, uma marcação de linguagem, de sotaque, de características de pronúncia pela comunidade árabe da França. Como em espanhol ela apenas modifica um grafema ou outro sem propriamente marcar uma dificuldade para o leitor, não há, portanto, a necessidade de um guia fraseológico.

A ausência do pequeno dicionário de palavras azouzianas se deve ao fato de que todas as entradas que marcam a variante de Lyon foram traduzidas para o espanhol corrente, assim como o título da obra *Le Gone du Chaâba* que se transformou em *El niño de las chabolas*. No título, a palavra “gone”, específica de Lyon, foi traduzida apenas por niños e não mereceu maiores explicações nas páginas seguintes.

### **3.2. Paratextos e paratraduções da edição de expressão inglesa: Shantytown Kid, uma tradução de Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf**

A edição norte-americana que propõe a tradução do livro *Le gone du Chaâba* é a única tradução em língua inglesa. Para seu estudo, são utilizados, também, os conceitos de Genette para classificar as partes dos paratextos e acrescentamos o conceito de paratradução de José Yuste Frías. Lançada em 2007, vinte e um anos após a primeira edição francesa, a tradução em inglês americano foi impressa e formulada pela Universidade de Nebraska.

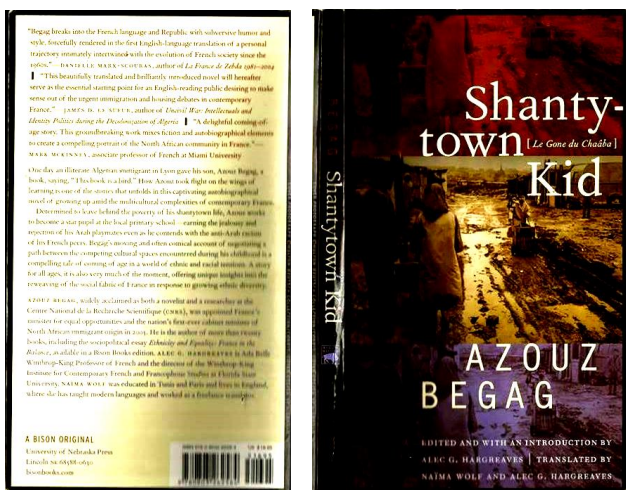


Figura 5: Capa e quarta capa da tradução estadunidense (BEGAG, 2007).

Sua capa apresenta a fotografia<sup>54</sup> de uma favela francesa tirada no dia 31 de outubro de 1961. A informação sobre os créditos da fotografia encontra-se escrita verticalmente no canto direito da quarta capa, em caracteres que exigem do leitor uma maior atenção. É uma foto classificada no rol das fotografias históricas pela página que a promove. Na imagem, temos um menino em destaque que carrega uma espécie de carrinho de mão de madeira em meio a um lugar cujas condições de salubridade são muito precárias. Ele se desloca por um caminho lamacento, cheio de poças d'água. De costas para o fotógrafo, estão dois adultos que podemos supor serem os pais do menino, esperando por ele. Na periferia da imagem, como plano de fundo, tem-se o que denominamos, segundo o texto de Azouz, de *bidonville* tal qual narrados na história do romance. Suas casas feitas de modo rudimentar, têm uma geometria irregular e são formadas por amontoados de placas de metal e de madeira, cobertas, muitas vezes, por tecidos. A fotografia foi um recurso que pode levar o leitor norte-americano, a partir da capa, para o universo das favelas nas periferias francesas. Na página da internet, na

<sup>54</sup> A fotografia pertence a Hulton-Deutsch Collection/Corbis e está disponível no endereço <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/HU032607/algerian-shanty-town-near-paris>.

qual temos acesso à coleção de imagens, o seguinte texto é apresentado logo abaixo da fotografia:

Uma favela argelina próxima a Nanterre nos subúrbios de Paris. A população de argelinos cresceu em demasia e existiam mais de 150 000, muitos vivendo em condições terríveis. Nesta favela, ou “bidonville”, havia 6 000 muçulmanos, muitos deles viviam até 300 metros da principal fonte de água. Eles pagavam impostos para a organização rebelde argelina FLN, cujas palavras eram lei nesses locais. A polícia não podia entrar em grupos com menos de dezesseis membros, e durante a noite só fazia ronda com veículos blindados<sup>55</sup>.

A escolha da fotografia para a tradução estadunidense põe em evidência o aspecto da pobreza e das condições de insalubridade da favela na qual grande parte da história acontece. O leitor é avisado, desde a capa, sobre qual tipo de atmosfera ele será levado durante a leitura. Não há qualquer elemento explícito das culturas magrebina, ou muçulmana, na fotografia; o leitor só entraria em contato com tais elementos ao longo do texto.

Outra característica presente na capa é a repetição da imagem três vezes uma acima da outra. A primeira vem em um tom de vermelho, a segunda mostra a fotografia em tom sépia, e na terceira a imagem está em um tom de azul. Se pensarmos na simbologia das cores, logo faremos alusão às cores que compõem a bandeira francesa. Ao virar o livro noventa graus em sentido horário, teremos a sequência exata das cores da bandeira, pois as cores azul, branco e vermelho surgem respectivamente. Podemos supor que a utilização dessas cores tem a função de mostrar que aquela favela não está em outro lugar, mas na França, uma França não de cores vibrantes do *bleu, blanc, rouge* que

---

<sup>55</sup> An Algerian shantytown near Nanterre on the outskirts of Paris. The population of Algerians in Paris has exploded and there are over 150,000, many living in appalling conditions. In this shantytown, or 'bidonville', there are 6,000 Moslems, many of them living up to 300 yards from a mains water supply. They have to pay taxes to the Algerian rebel organization FLN, whose word is law in these areas. The police will not enter the area in groups of less than sixteen, and at night will only travel in armored vehicles. Disponível em <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/HU032607/algerian-shanty-town-near-paris> Acesso: 08 de março de 2013.

simboliza o lema Francês de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, mas de um azul esfumado, mostrando que a ideia de liberdade não está disponível para todo cidadão francês; um branco amarelado, encardido, quase inexistente, pois o direito à igualdade é até hoje uma bandeira levantada pelos imigrantes de origem magreбина; e, por último, um vermelho acinzentado, pois não era fraternal na década de 60 a relação entre franceses e imigrantes magrebinos, e, ainda hoje, persistem zonas de confrontos entre imigrantes e franceses.

Para título da obra em língua inglesa os tradutores optaram por *Shantytown Kid* que figura na capa em caracteres bem explícitos e o título do texto de partida [*Le gone du Chaâba*] em caracteres menores dentro de colchetes. O recurso do colchete é utilizado durante toda a obra para manter a estrangeirização do texto de partida no decorrer da narrativa. A primeira palavra do título francês, a palavra “Gone”, é utilizada como falar marcado dos nativos de Lyon e, como vimos, pode ser traduzida como “garoto” ou “menino”, e que na tradução para o inglês se tornou “kid”. O autor e o tradutor entendem que a palavra “gone” causa certo estranhamento ao público falante do francês e, por isso, ela merece uma entrada no glossário de falantes nativos de Lyon ao final do livro. Ao traduzir a palavra por “kid” a única opção que restou ao tradutor foi colocar entre colchetes o título da edição francesa.

A palavra “Shantytown” substitui a palavra “Chaâba”, que se trata realmente de uma favela, mas de um modo particular, pois se trata de um nome próprio e, mais além, é elemento importante para a marcação da cultura árabe, seja pela grafia, seja pela fonética. Se em português, por exemplo, o tradutor optasse pela tradução “O Garoto da Favela”, essa escolha poderia induzir os leitores brasileiros a um cenário mais próximo do que se presencia no Brasil.

Podemos dizer que, desde a capa, trata-se de uma tradução assumida, pois apresenta o nome dos tradutores Naima Wolf e Alec G. Hargreaves, mas não há menção da língua francesa como língua de partida, o leitor faz inferência pelo título do texto de partida que está entre colchetes. Segundo Cliff Landers<sup>56</sup> leitores estadunidense, *grosso modo*, não estão interessados em conhecer outras culturas, por isso muitas traduções não gozam de destaque ou marcação na capa, somente aparece no expediente do texto. Ainda segundo o teórico, devemos

---

<sup>56</sup> LANDERS, Clifford E. Palestra intitulada **Tradução literária: Desafios culturais e linguísticos**, conferida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina no dia 03 de maio de 2013 (Informação verbal).

observar que quando se trata de uma tradução impressa por uma Universidade de cunho acadêmico, como a tradução de Hargreaves, a tradução não chega a 10% do sucesso de livros de outras editoras. Se usarmos o conceito de tradução assumida (TORRES, 2011:18), podemos ampliar esse conceito e dizer que a edição estadunidense apresenta, também, uma paratradução assumida, pois o texto na capa que evidencia os tradutores traz o nome de Alec G. Hargreaves como editor e elaborador da introdução do texto em língua inglesa.

Na quarta capa, temos os textos que reafirmam a importância da obra de Begag. Nela encontramos três observações feitas por autores de obras que versam sobre a Argélia e sobre o mundo árabe. O primeiro comentário sobre a obra é feito por Danielle Marx-Scouras, autora de *La France de Zebda 1981-2004*. Ela direciona suas observações em relação à obra de Begag e a sua importância em relação à sociedade, bem como o lugar da tradução para a compreensão da sociedade francesa da década de 60:

Begag irrompe a língua francesa e a República com humor e estilo subversivos, representado vigorosamente na primeira tradução para o inglês de uma trajetória intimamente entrelaçada com a evolução da sociedade francesa desde 1960<sup>57</sup>

O segundo comentário é feito por James D. Le Sueur, autor de *Uncivil War: Intellectuals and Identity Politics during the Decolonization of Algeria*. Ele direciona seu comentário à representatividade da tradução, fazendo uma apologia não só à tradução do romance, mas também à introdução apresentada na tradução de língua inglesa:

Esta belíssima tradução e sua brilhante introdução servirão daqui para frente como ponto de partida essencial para o público leitor do inglês que deseja se inteirar sobre a imigração e debates sobre moradia na França contemporânea<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup>Begag breaks into the French language and Republic with subversive humor and style, forcefully rendered in the first English-language translation of a personal trajectory intimately intertwined with the evolution of French society since the 1960s (BEGAG, 2007).

<sup>58</sup>This beautifully translated and brilliantly introduced novel will hereafter serve as the essential starting point for an English-reading public desiring to make sense out of the urgent immigration and housing debates in contemporary France (BEGAG, 2007).



O último comentário apresentado na quarta capa é de Mark McKinney, professor associado de Língua Francesa na Universidade de Miami, que faz referência a importância da obra como apresentadora da comunidade africana na França:

Uma prazerosa história sobre amadurecimento. Este trabalho revolucionário mistura elementos ficcionais e autobiográficos para criar um retrato persuasivo da comunidade norte-africana na França<sup>59</sup>.

Logo após os três comentários, temos o press-release, ou apenas release, da obra. O release apresenta rapidamente momentos da diegese e faz um resumo de como se movimentam as ações da história, bem como também faz um convite aos leitores de todas as idades utilizando elementos presentes na obra, tais como: comicidade, racismo, diversidade.

Ao final da quarta capa, abarrotada de elementos, a edição estadunidense presenteia o leitor com um rápido acesso às informações sobre o autor. Também usa o espaço para apresentar sucintamente Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf como tradutores da obra para o inglês.

### **3.2.1. A introdução de Alec G. Hargreaves**

O tradutor da edição estadunidense da obra é o professor Alec G. Hargreaves, que teve a parceria de Naïma Wolf para a tradução. Professor de francês e diretor do Instituto Winthrop-King de francês moderno e estudos francófonos na Universidade da Flórida, ele é especialista em estudos da cultura francófona com ênfase em política, em cultura e em aspectos midiáticos das minorias pós-coloniais na França. Tem um considerável número publicações: livros, artigos e traduções do francês para o inglês<sup>60</sup>. Para a nossa análise é importante seu pensamento acerca da tradução do livro para o inglês, pois seu raciocínio, presentes em sua introdução, traz questionamentos e

---

<sup>59</sup>A delightful coming-of-age story. This groundbreaking work mixes fiction and autobiographical elements to create a compelling portrait of the North African community in France (BEGAG, 2007).

<sup>60</sup>Disponível em:

<http://www.modlang.fsu.edu/Programs2/French/People/Faculty/Hargreaves-Alec>

permitem visualizar as saídas encontradas para a tradução em língua inglesa.

Além das informações encontradas nas capas e nas fotografias, a edição estadunidense ainda apresenta uma interessante introdução ao público estadunidense e nela ele faz uma apresentação do autor e da obra. Sem apresentar apenas uma sinopse do livro, o tradutor aproveita o espaço paratradutório para apresentar a importância da leitura da obra de Begag no contexto estadunidense. Podemos separar sua introdução e dizer que ela possui quatro grandes objetivos: apresentar a história do autor, apresentar a história dos imigrantes em solo francês, apresentar uma sinopse do texto literário, e apresentar os desafios da tradução em língua inglesa.

A primeira parte de sua introdução apresenta a trajetória política de Azouz Begag e faz paralelo com a história dos imigrantes em solo francês:

No dia 2 de Junho de 2005, Azouz Begag recebeu um telefonema do novo eleito primeiro ministro, Dominique de Villepin, convidando-o a fazer parte do governo. Begag concordou em trabalhar como ministro de Igualdade de Oportunidades. Uma semana depois, como sua primeira visita oficial, ele viajou para a cidade de Lyon, na qual décadas antes seus pais, imigrantes da Argélia, criaram-no e o restante da família em uma favela que chamavam de Chaâba<sup>61</sup>.

Essa passagem inicia a introdução de Hargreaves, que continua o seu texto expondo que a favela era condição primária à maioria dos imigrantes argelinos instalados em solo francês. Segundo ele, a maioria dos norte-africanos teve que conviver sob leis coloniais e com a condição de serem analfabetos em língua francesa (HARGREAVES, 2007: ix).

Entretanto, os filhos dos imigrantes, como Azouz, tinham a possibilidade de ir para a escola, como a escola Léo-Lagrange, que é

---

<sup>61</sup> On June 2, 2005, Azouz Begag received a phone call from France's newly appointed prime minister, Dominique de Villepin, inviting him to join the government. Begag agreed to serve as minister for equal opportunities. A week later, for his first official ministerial visit, he traveled to the city of Lyon, where decades earlier his parents, immigrants from Algeria, had raised him and the rest of their family in a shantytown they called Le Chaâba. (HARGREAVES, 2007:ix)

apresentada no mapa da edição em inglês. Apenas uma pequena caminhada permitia que os filhos dos imigrantes, todos os dias de manhã, fizessem o trajeto rumo à escola. Com isso, Azouz teve a oportunidade de aprender a ler e a escrever, construindo uma base sólida para o que se tornaria, segundo Hargreaves, uma “multifacetada carreira como sociólogo, romancista, roteirista e comentador político” (2007: ix).

Depois de refletir sobre as condições dos imigrantes usando o caso da família Begag, o tradutor retoma sua narrativa em direção à carreira política do autor:

Quando o novo ministro eleito voltou para Lyon em 2005, foi para a entrega de prêmios para as crianças de lá que ganharam o prêmio *Savoir Lire* [Aprender a Ler], premiados pelo trabalho voluntário de associações que trabalham para aumentar o nível de alfabetização. Begag disse para os jovens premiados que, quando criança, um dia seu pai trouxe um livro: “Este livro é um pássaro”, meu pai me disse. Ele quis dizer que: “Se você quer se tornar um ministro, você precisa abrir este livro e voar como um pássaro”. Todo domingo eu ia ao mercado das pulgas com meu pai para comprar outro livro, é graças a minha decolagem e voo que estou aqui hoje”<sup>62</sup>.

As propostas política e literária de Begag sempre estiveram atreladas ao ensino e à educação de jovens. Essa proposta faz com que sua produção literária seja classificada como literatura infanto-juvenil, pois seus textos até hoje são estudados nas escolas francesas.

Após introduzir a história do autor, o tradutor apresenta, em um segundo momento dentro da sua introdução, a história do romance e a história da cidade de Lyon. A história apresentada em *Le gone du*

---

<sup>62</sup> When the newly appointed minister returned to Lyon in 2005, it was to present awards to local children who had won the *Savoir Lire* [Learning to Write] prize, awarded by volunteer-staffed associations working to raise literacy levels. Begag told the young award winners that, when he was a child, one day his father gave him a book: “‘This book is a bird,’ my father told me. What he meant was: ‘If you want to become a minister, you must open this book and fly like a bird.’ Each Sunday I went to the flea market with my father to buy another book, and it’s because I took off and flew that I am here today.”(HARGREAVES, 2007:x).

*Chaâba*, diz Hargreaves, tem como lugar de ação dois espaços principais: a escola e o a favela na qual Azouz morava (2007:x). Dividido entre a educação escolar e a educação de sua comunidade, o jovem, logo cedo, se vê dividido em dois universos culturais e linguísticos diferentes: no Chaâba utiliza uma variante da língua árabe para se comunicar e, na escola, utiliza a língua francesa como ferramenta de comunicação.

O tradutor continua sua apresentação agora usando elementos do livro como argumento para contextos históricos, pois ao citar Lyon, cidade na qual o Chaâba se localiza, ele a descreve histórica e culturalmente. Nela, projetos de moradia de baixo custo começaram a se desenvolver, principalmente nas décadas de 60 e 70, em Vaulx-en-Velin e Vénissieux. (HARGREAVES, 2007:xi). Com a difícil situação da Argélia na década de 60, muitos imigrantes chegaram ao solo francês para ocupar os empregos nas empresas de construção civil francesas. Os empregos começaram a se multiplicar assim como a mão de obra dos estrangeiros que, como objetivo primeiro, desejavam alcançar um status financeiro maior e voltar para seu país de origem, mas que acabam ficando em solo francês permanentemente. A imigração e a permanência dos imigrantes transformava-se, assim, em panorama ideal para campanhas eleitorais na França:

No início dos anos 80, a combinação dessas circunstâncias foi explorada com sucesso por propostas eleitorais pela extrema direita Frente Nacional, sob a liderança de Jean-Marie Le Pen, que pôs o desemprego (e todo problema que afligia a nação) como culpa da “imigração” pelo que ele entendia como a presença de não europeus, especialmente norte-africanos, na França. Desde então, o assentamento das minorias originárias do Magrebe e outras regiões do Terceiro Mundo têm sido elementos chave nos debates políticos, sociais e culturais na França<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> In the early 1980s, this combination of circumstances was successfully exploited for electoral purposes by the extreme right-wing Front National, under the leadership of Jean-Marie Le Pen, who blamed unemployment (and every other ill afflicting the nation) on “immigration” by which he meant the presence of non-Europeans, especially North Africans, in France. Since then, the settlement of minorities originating in the Maghreb and other Third World regions has been a key element in political, social, and cultural debates in France. (HARGREAVES, 2007:xii)

Essas informações contidas na paratradução são elemento importante para o entendimento da produção literária dos autores *Beur*. Como a família de Begag é uma dessas famílias de imigrantes que se instalaram em solo francês, tendo nascido seu pai em El-Ouricia, nas proximidades de Sétif, é importante para o leitor americano entender o porquê de sua produção ser engajada política e culturalmente à causa *Beur*.

Após a apresentação do contexto social vivido pelos imigrantes, o tradutor destaca a densa diversidade da narrativa, que traz para a língua francesa elementos do árabe falado na Argélia, das gírias de Lyon, e outras formas do francês não padrão, inclusive o francês carregado de sotaque dos pais imigrantes de Azouz (HARGREAVES, 2007:xvii). O autor relembra ao leitor que esse tipo de fala mestiça se encontra em diversos falares de pessoas de Porto Rico que misturam o inglês com seus socioletos em Nova York, ou dos paquistaneses em Londres (2007:xviii). Essa mestiçagem linguística gera um problema na tradução para outras línguas, pois muitas vezes esse panorama misto de várias línguas pode encontrar uma difícil transposição na língua de chegada, pois a tradução poderia “secar” a mistura do texto de Begag, que é sua característica mais específica.

Para este trabalho, são interessantes as observações do tradutor para o inglês, pois com suas observações podemos identificar sua proposta tradutória e sua reflexão sobre a tradução, que começa da seguinte forma: “[...] a tradução mantém todos os coloquialismos árabes e muitos dos franceses, juntos aos momentos de pronúncia não padrão do francês onde estes se encontravam no texto original<sup>64</sup>”. Ao evidenciar que a tradução mantém todos os coloquialismos árabes nos textos assim como os coloquialismos do francês, o tradutor refere-se à sua estratégia tradutória que priorizou manter tal qual no texto de partida os elementos do árabe e do francês que marcassem uma diferença entre o francês padrão. Como exemplo, observamos o título escolhido por ele para *Le gone du Chaâba* que em inglês foi traduzido por *Shantytown Kid* acompanhado do título em francês entre colchetes. Essa estratégia de manutenção do texto tal qual está apresentado nas edições de língua francesa vai acompanhar o leitor até a última página, pois o tradutor

---

<sup>64</sup> [...] the translation retains all the Arabic colloquialisms and many of the French ones, together with instances of nonstandard pronunciation of French where these are featured in the original text. (HARGREAVES, 2007: xviii)

optou por colocar a passagem escrita em francês, árabe ou na língua marcada pela oralidade e depois apresentar uma possível tradução para o inglês. A tradução para o inglês vem logo depois da entrada em língua estrangeira, dentro de colchetes e dentro do texto literário, sem a utilização de notas para a explicação.

Ainda sobre sua tradução, Hargreaves discorre sobre a tradução para o inglês dizendo que:

As traduções em inglês estão presentes onde tais termos primeiramente aparecem e/ou nos glossários no final do livro. Isto também mantém o espírito do texto original, que deliberadamente mistura partes não-padrão da pronúncia do francês com doses liberais de árabe e de gírias de Lyon, desconhecidas pela maioria dos leitores franceses, para quem somente traduções e explicações ocasionais são apresentadas no corpo da narrativa.<sup>65</sup>

O discurso de Hargreaves vai ao encontro daqueles discursos de Barreto que apresentamos no capítulo 1 deste trabalho. Ao utilizar o termo “espírito” do original podemos inferir que o autor também é responsável pela sacralização do texto de partida, pois, como citamos, não é raro encontrarmos nas notas do tradutor termos como “manter”, “fiel”, “fidelidade”; o que demonstra certa preocupação em tocar o texto de partida, dando a ele um poder maior do que o dado às traduções, fator observado também no capítulo 2.

Segundo o tradutor, o manuscrito original de Begag não continha nenhuma tradução do árabe e dos coloquialismos, muito menos explicações das gírias de Lyon (2007: xix). Era, então, uma estratégia do autor a escolha por ampliar os horizontes linguísticos e culturais dos leitores através da inferência e dos contextos dentro da narrativa de termos não familiares ao francês padrão.

As edições *Seuils* dão ao autor uma estratégia para dar assistência aos leitores do francês através da inclusão de glossários e de

---

<sup>65</sup> English translations are provided where such terms first appear and/or in glossaries at the end of the book. This too is in keeping with the spirit of the original text, which deliberately mixed nonstandard pieces of French pronunciation with liberal doses of Arabic and Lyonnais slang unfamiliar to the average French reader, for whom only occasional translations or explanations were provided in the main body of the narrative. (HARGREAVES, 2007: xviii)

explicações para a leitura dos textos que marcam a oralidade, pois, caso contrário, muitos leitores não conseguiriam decodificar passagens recorrentes do texto. Graças a esses glossários, presentes no final do livro, o leitor consegue ser “levado ao mundo do narrador-protagonista” sem ser interrompido por notas ou outras “distrações externas” (2007:xix). Essa viagem do leitor para um mundo linguístico desconhecido é possível através do paratexto, mas, mesmo assim, o tradutor se posiciona desfavorável à utilização de notas, pois considera este tipo de ação textual uma ruptura à leitura do texto narrativo. Talvez essa tenha sido a proposta do autor ao explicar o leitor todos os elementos de uma vez só, através de glossários. Com esta explanação sobre a proposta do autor, o tradutor apresenta a justificativa da formulação de suas paratraduções, afirmando que na tradução para a língua inglesa ele utilizou glossários, assim como o autor, para produzir um auxílio aos leitores estadunidenses. Sua intenção parece ser a de mostrar que a França, diferente dos Estados Unidos, sempre teve um número considerável de termos árabes que foram utilizados pela língua francesa:

Uma proposta similar foi adotada na tradução para o inglês, pois, comparada com a Inglaterra ou os Estados Unidos, a França geralmente teve relações culturais mais próximas com o mundo árabe, e um significativo número de termos árabes entraram em uso comum na França e exigem pouca ou nenhuma explicação lá. O número de termos que exigem explicação é inevitavelmente maior para leitores de inglês. Reconhecendo isso, as traduções das locuções estrangeiras são evidenciadas mais sistematicamente na sua primeira ocorrência no texto em inglês, e os glossários foram expandidos e adaptados (com consentimento do autor) para satisfazer as necessidades de leitores falantes do inglês<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> A similar approach has been adopted in the English translation. Because, compared with Britain or the United States, France has generally had closer cultural relations with the Arab world, a significant number of Arabic terms have entered general usage in France and require little or no explanation there. The number of terms requiring explanation is inevitably larger for English-speaking readers. In recognition of this, translations of foreign locutions are provided more systematically on their first occurrence in the English-language text, and the glossaries have been expanded and adapted (in consultation with

A proposta de paratradução é defendida e atestada na introdução ao referenciá-la como elemento produzido com o consentimento do autor. Nessa passagem podemos perceber que os laços de escrita entre tradutor e autor não precisam ser distantes, pois o diálogo tradutor e autor pode ser o responsável pela produção de uma tradução ou de uma paratradução necessária para o leitor de cultura de chegada. Para finalizar sua justificativa e sua introdução, o tradutor continua evidenciando seu descontentamento com notas nas obras literárias:

Contudo, fundamentalmente, mantendo no texto original, a tradução esforça-se em atrair o leitor para o mundo de Begag e sua família tão próximo quanto em seus próprios termos, em vez de traspor para um socioleto anglófono ou sobrecarregar o texto com explicações editoriais intrusivas<sup>67</sup>.

O texto literário em língua inglesa não é objeto de análise deste trabalho, mas deve ser levado em consideração para estudos futuros, pois ele apresenta soluções e proposições relativas à tradução de textos mestiços. São textos que, além de serem literários, possuem em sua malha discursiva elementos de diversas línguas que, em um primeiro olhar, podem ser uma dificuldade ou uma impossibilidade de tradução. Entretanto, como vimos, o tradutor tem a possibilidade de, também como o autor, introduzir, modificar texto e paratexto, trazendo ao público elementos que não estavam presentes no texto de partida.

---

the author) to meet the needs of English-speaking readers (HARGREAVES, 2007:xix)

<sup>67</sup> Fundamentally, however, in keeping with the original text, the translation endeavors to draw the reader into the world of Begag and his family as nearly as possible on their own terms, rather than transposing them into an Anglophone sociolect or overloading the text with intrusive editorial explanations (HARGREAVES, 2007:xx).



### 3.2.2. A iconografia da edição estadunidense

Após os estudos introdutórios da obra e de seu resumo, a edição estadunidense apresenta algumas imagens que vão completar e ampliar os conhecimentos do leitor com relação à localização do espaço diegético e com relação ao autor. Depois das notas da introdução, a edição apresenta um mapa com a marcação de todos os espaços presentes na obra e que são importantes para a descrição do ambiente:

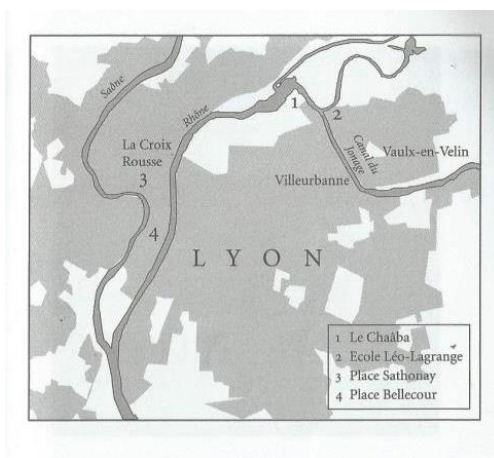


Figura 6: Mapa de Lyon (BEGAG, 2005)

Ao final da página, a edição apresenta o texto “Mapa de Lyon mostrando os principais locais mencionados no texto”<sup>68</sup>.

Com o mapa, o leitor consegue visualizar os ambientes nos quais os principais eventos acontecem. O Chaâba, localizado no mapa pelo número 1, às margens do Ródano, tem como ponto mais próximo a escola Léo-Lagrange, onde o personagem Azouz estudou durante a infância.

Na página seguinte, temos uma rara fotografia da família de Azouz Begag. Abaixo da fotografia temos o texto “Azouz Begag com

<sup>68</sup> Map of Lyon showing principal locations mentioned in the text. (HARGREAVES, 2007)

parentes, 1965. Cortesia de Azouz Begag de sua coleção particular”<sup>69</sup>. Com a apresentação dessa fotografia, percebemos a proximidade do trabalho do tradutor, com o autor, pois ele teve acesso a informações e a fotografias que são de propriedade privada da família Begag.



Figura 7: Azouz e sua Família (BEGAG, 2007)

Na página seguinte, temos a última imagem antes do texto literário e ela mostra Azouz Begag em 2005 na sua função de ministro. O texto que segue a imagem é “Azouz Begag, ministro para igualdade de oportunidades, 2005. Cortesia SPPM/Matignon”<sup>70</sup>. Essa fotografia é importante para colocar a figura do autor da obra não somente associada à literatura, mas também ao cenário político francês.

---

<sup>69</sup> Azouz Begag with his parents, 1965. Courtesy Azouz Begag private collection. (HARGREAVES, 2007)

<sup>70</sup> Azouz Begag, minister for equal opportunities, 2005. Courtesy SPPM/Matignon. (HARGREAVES, 2007)



Figura 8: Azouz Begag como ministro (BEGAG, 2007)

### 3.2.3. A tradução do guia fraseológico de Azouz Begag

<b>Le gone du Chaâba (2001)</b>	<b>Shantytown Kid (2007)</b>
<p data-bbox="184 853 582 917"><b>Guide de la phraséologie bouzidienne</b></p> <p data-bbox="184 949 582 1308">La langue arabe comporte des consonnes et des voyelles qui n'ont pas toujours de correspondance dans la langue française. Elle n'a, par exemple, pas de lettre P ou V, pas plus que de son ON, IN, AN ou bien U. Lorsque vous maîtrisez cette règle, vous pouvez traduire et comprendre sans difficulté la phraséologie bouzidienne.</p>	<p data-bbox="610 853 991 957"><b>Glossaries and Guide to Nonstandard Pronunciation of French</b></p> <p data-bbox="610 989 1008 1268">These appendices are based on those included in the original French edition of <i>Le Gone du Chaâba</i>. In consultation with the author, they have been expanded and adapted to meet the needs of English-speaking readers.</p> <p data-bbox="610 1300 935 1364"><i>Bouzidien Pronunciation of French</i></p> <p data-bbox="610 1396 1008 1460">There are significant differences between French and Arabic</p>

where vowels and consonants are concerned. For example, there is no letter P or V in Arabic. Where those letters occur in French words used by Arabic-speakers such as Bouzid, they are pronounced as *b* and *f*. Neither does Arabic have sounds such as the French *on*, *in*, *an*, or *u*. Once you know this, you can understand the Bouzidien pronunciation of French.

**examples of words and phrases (in order of appearance in the text)**

*Bouzidien pronunciation followed by standard French pronunciation followed by English translation*

*l'bomba* la pompe; hand pump.  
*la saboune d'Marseille* le savon de Marseille; Marseilles soap.

*le baissaine* le baissaine; pool holding pumped water.

*binouar* peignoir; dressing gown.

*eau de colonne* eau de Cologne; eau de Cologne.

*moufissa* mauvais sang; worries.

*finiane* fainéant; lazy bum.

*bouariane* bon à rien; good-for-nothing.

*la bitaine* la putain; hooker.

*la boulicia* la police; police.

*le koussaria* le commissariat; police station.

*li zbour* le sport; sport.

*l'ballou* le ballon; soccer ball.  
*l'bidoufile* le bidonville;  
 shantytown.  
*A l'angar Birache* A la gare  
 Perrache; To the Perrache train  
 station.  
*li zou* les ceufs; eggs.  
*ria di to!* rien du tout; nothing at  
 all.  
*quinquis* quinquet; oil lamp.  
*litriziti* l'électricité; electricity.  
*Bijou* Peugeot; Peugeot  
 (automobile).  
*souffage satral* chauffage central;  
 central heating.  
*Zalouprix d'hallouf* Saloperie  
 d'hallouf; You dirty pig.  
*Zaloupard di Grand Bazar!*  
*Zalouprix di Mounouprix!*  
 Salopard du Grand Bazar!  
 Saloperie de Monoprix! You dirty  
 pig! You filthy swine!  
*espèce defainiaine* espèce de  
 fainéant; good-for-nothing.  
*Digage dlà* Dégage de là; Get out  
 of there.  
*la bart'mâ* l'appartement;  
 apartment.  
*blouc* le bloc; kitchen countertop.  
*tababrisi* tabac à priser; chewing  
 tobacco.  
*l'icoule* l'école; school.  
*kouci kouça* comme ci, comme ça;  
 so so.  
*L'alcoufe* Falcôte; alcove.  
*la tilifiziou* la télévision;  
 television.  
*Grache-Blache* Grange-Blanche;  
 Grange-Blanche (hospital name).  
*binoirs* pieds-noirs; white settlers  
 in North Africa.

<p><b>EXEMPLES</b></p> <p><b>TRADUCTION</b></p> <p>« Tan a rizou, Louisa, li bitaines zi ba bou bour li zafas ! »</p> <p>« Tu as raison, Loïuse, les putains</p>	<p><i>li zalimite</i> les allumettes; matches.  <i>la taumobile</i> l'automobile;  automobile.  <i>le chiffoun</i> le chiffon; duster.  <i>El-Marroc</i> Le Maroc; Morocco.  <i>broufissour</i> professeur; teacher.  <i>bouteille difaine</i> bouteille de vin;  bottle of wine.  <i>Qui ci?</i> Qui est-ce?; Who is it?  <i>la sarge</i> les charges; communal  charges in a condominium.  <i>ZIP ZUP</i> (Zone à Urbaniser en  Priorité); housing project.  <i>loug'mas</i> logements;  accommodations.  <i>le rigissoure</i> le régisseur; property-  manager.</p> <p>Beware of <i>faux amis</i> (false friends) such as “le filou” (“crook” in standard French; “vélo” [bicycle] in Bouzidien)</p> <p><b>EXAMPLES OF COMPLETE SENTENCES</b></p> <p><i>Bouzidien pronunciation followed by Standard French pronunciation followed by English translation</i></p> <p><i>Tan a rizou, Louisa, li bitaines zi'ba bou bour li zafas!</i>  Tu as raison, Louise, les putains c'est pas bon pour les enfants! .  You're right, Louise. Hookers are no good for children!</p> <p><i>Oui, missiou! Trois falises y dou cartoux. Si tau!</i>  Oui, Monsieur. Trois valises et</p>
--	--

c'est pas bon pour les enfants ! »  
 « Zaloupard di Gran Bazar !  
 Zalouprix di Mounouprix ! »  
 « Salopard du Grand Bazar !  
 Saloperie du Monoprix ! »  
 (Formule très étrange couramment  
 utilisée au Chaâba il y a quelques  
 années de cela.)

### EXEMPLES DE MOTS

La boulicia (la police), la tilifiziou  
 (la télévision), le saboune  
 d'Marseille (le savon de  
 Marseille), la bart'mâ  
 (l'appartement), li zbour (le sport),  
 l'alcoufe (l'alcôve).

Attention aux faux amis : le filou,  
 c'est un vélo " (BEGAG,  
 2001 :233-234)

deux cartons. C'est tout!  
 Yes, Monsieur. Three suitcases  
 and two boxes. That's ali.

***Ti vous dinagi? f'vais ti douni di  
 dinagima!***

Tu veux déménager? Je vais te  
 donner du déménagement!  
 Ya wanna move? I'll give y'a  
 move!

***Atre! Atre boire café. T'en as pas  
 peur?***

Entre! Entre boire un café. Tu n'en  
 as pas peur?  
 Come in! Come in and have a  
 coffee. You're not afraid?

***Fout'-moi l'camp da Valcoufe!***

Fout'-moi le camp de l'alcove.  
 Get the hell out of the alcove.

***Une briouche avec li chicoulat.***

Une brioche avec du chocolat.  
 A chocolate bun.

***Ils nous xspilsent dehors.***

Ils nous expulsent dehors.  
 They'll throw us out.

***A la Duchère, yen a li magasas,  
 l'icoule bour li zafas?***

A la Duchère, y a-t-il des  
 magasins, l'école pour les  
 enfants? Are there shops and a  
 school for the children at la  
 Duchère?

***J'y va y aller bour lafisite.***

Je vais y aller pour la visite.  
 I'll go and take a visit

	<p><i>Ci Allah qui dicide ça. Bi titre, j'va bartir Vanni brouchaine, bi titre li mois brouchain.</i></p> <p>C'est Allah qui decide ça. Peut-être que je vais y partir l'année prochaine, peut-être le mois prochain.</p> <p>That's for Allah to decide. Maybe I'll go back next year, maybe next month.</p>
--	--

Tabela 7: Paratradução da edição estadunidense

Ao observarmos apenas a marca tipográfica da edição estadunidense fica evidente o trabalho de paratradução elaborado por Hargreaves. O tradutor preocupou-se com a análise de todos os elementos estrangeiros presentes na obra, apresentando ao leitor americano todos os termos e todas as passagens escritas em francês que apresentam a forma de falar dos imigrantes argelinos. Em francês, o autor não faz um glossário completo, pois ele provavelmente espera que seu leitor entenda como funciona a produção linguística dos imigrantes. Sendo assim, ele apresenta alguns elementos para ensiná-los a entender e parece esperar que o leitor consiga entender as palavras e as orações a partir das explicações que ele oferece. Há uma diferença entre a paratradução e o paratexto na entrada de um dos termos, pois na paratradução o termo “la saboune d’Marseille” aparece com o artigo feminino definido do francês “la”, enquanto que no paratexto temos “le saboune d’Marseille”, com o artigo definido masculino “le”. Como essa diferença pode ter acontecido apenas por um deslize quanto o uso do feminino ou do masculino, não há necessidade de reflexão sobre o uso de um ou de outro nas edições.

### 3.2.4. A Tradução do pequeno dicionário de palavras bouzidianas (Falar dos nativos de Sétif)

A seguinte tradução é do pequeno dicionário de palavras Bouzidianas, que mostram alguns termos específicos usados pelo pai de Begag: estrangeirismos diretos da língua árabe. Muitas expressões que encontramos na paratradução não aparecem no paratexto, muito



possivelmente porque a comunidade francesa leitora da obra já teria conhecimento prévio das expressões usadas.

Le gone du Chaâba (2001)	Shantytown Kid (2007)
<p><b>Petit dictionnaire des mots bouzidiens (parler des natifs de Sétif)</b></p> <p>ABBOUÉ Papa.  AÏD Fête musulmane célébrant la fin du Ramadan et à l'occasion de laquelle des millions de moutons de toutes les nationalités laissent leur peau...  ARTAILLE Très gros mot !  BENDIR Sorte de tambour oriental.  BINOUAR Robe algérienne.  BITELMA Toilettes, sanitaires.  CHEMMA Tabac à priser.  CHKOUN Qui est-ce ?  CHORBA Soupe populaire algérienne.  CHRITTE Gant de crin.  DJNOUN (pluriel de DJEN)  Démons, mauvais esprits.  EMMA Maman.  GAOURI, GAOURIA Français, Française.  GHARBI Bienvenue (pour une femme).  GOURBI Habitat délabré.  GUITTOUN Tente.  HALLOUF Cochon.  HENNA Henné.  KAISSA Gant de toilette.  LABAÏSSE ? Ça va ?  MEKTOUB Destin, ce qui est écrit.</p>	<p><b>Bouzidien Words (Arabic dialect spoken by natives of Sétif) Bouzidien followed by standard French followed by English translation or explanation</b></p> <p><i>Abboué</i> Papa; Dad.  <i>Aid</i> fête musulmane célébrant la fin du Ramadan et à l'occasion de laquelle des millions de moutons de toutes les nationalités laissent leur peau; Muslim festivals (<i>Aid Esseghir</i> and <i>Aid El Kebir</i>) celebrating the end of Rama-dan and the Sacrifice of Abraham, the latter marked by the slaughtering of sheep.  <i>Allah Akbar</i> Dieu est grand; God is great.  <i>Artaille</i> Très gros mot!; Very strong swear word!  <i>bendir</i> sorte de tambour oriental; drums.  <i>binouar</i> peignoir or robe algérienne; A corruption of the French word "peignoir" (dressing gown), used by women in Le Chaâba to refer to a traditional Algerian dress. <i>bitelma</i> toilettes, sanitaires; toilet, privy.  <i>Chaâba</i> Terrain vague avec des lieux d'habitation mal faits; patch of spare land containing roughly improvised dwellings.  <i>chemma</i> tabac à priser; chewing tobacco.  <i>Chkoun</i> Qui est-ce? Who is it?</p>

<p>MRABTA Femme marabout.          OUAICHE ? Quoi?          RACHEMA Honte.          RHAÏN Œil, mauvais œil,          scoumoune          ROUMI Français.          SALAM OUA RLIKOU          Bonjour à vous          TAHAR Circonciseur de zénanas.          ZÉNANA Quiquette.</p>	<p><i>chorba</i> soupe populaire algérienne;          Algerian soup made with tomatoes,          coriander and lamb.  <i>chritte</i> gant de crin; loofah.  <i>djnoun</i> (plural <i>djen</i>) démons,          mauvais esprits; demons, evil          spirits.  <i>gandoura</i> <b>gandoura; robe.</b>  <i>Gaouri, Gaouria</i> Français,          Française; Frenchman,          Frenchwoman.  <i>Gharbi</i> Bienvenue (pour une          femme); Welcome (addressed to a          woman).  <i>gourbi</i> habitat délabré; hovel.  <i>guittoun</i> tente; tent.  <i>hachema</i> honte; shame.  <i>hallouf</i> cochon; Arabic term          meaning “pork,” the con-          sumption of which is prohibited to Muslims;          by extension, unclean or distrusted          people or objects.  <i>harissa</i> <b>harissa; harissa (hot spice).</b>  <i>henna</i> henné; henna.  <i>kaissa</i> gant de toilette; wash cloth.  <i>Labaisse?</i> Ça va?; You okay?  <i>marabout</i> marabout; marabout          (holy man).  <i>Mektoub</i> Destin, ce qui est écrit;          Destiny, that which is written.  <i>mrabia-</i> Femme marabout; female          marabout (holy per- son).  <i>Ouaiche?</i> Quoi?; What is it?  <b><i>Ouallah</i> Au nom d’Allah; In the          name of Allah.</b>  <i>oued</i> rivière; river.  <i>rhaïn</i> oeil, mauvais oeil,          scoumoune; eye, evil eye, bad luck.  <i>Roumi</i> Français; French person.  <i>Saiam oua rlikoum</i> Bonjour; Good-          day.</p>
--	--

	<i>tahar</i> circonciseur de zénanas; circumciser. <i>Yemma</i> Maman; Mom. <i>zénana</i> quiquette; wiener.
--	---

Tabela 8: Paratradução do Pequeno Dicionário de Bouzid

Na tradução deste pequeno glossário, o tradutor ainda fez acréscimos com relações às expressões usadas por Bouzid que, de certa forma, não necessitam de explicação para o público francês, como entendia o autor. Aqui ele também modifica uma entrada do glossário de Begag “rachema”, que no paratexto francês aparece grafada com “r” enquanto que no texto em inglês a palavra aparece grafada com “h”, talvez a produção aspirada da consoante tenha motivado a troca da representação gráfica.

### 3.2.5. Tradução do pequeno dicionário das palavras Azouzianas (Falar dos nativos de Lyon)

Ao traduzir este dicionário, Hargreaves utiliza o espaço dos paratextos do autor para fazer, além da tradução dos paratextos, a apresentação de suas paratraduções, que ampliam e ajudam o leitor anglófono a entender outros elementos linguísticos da língua francesa. Após a tradução dos verbetes, o autor coloca a título de sua paratradução “Outros termos franceses seguidos por uma explicação em inglês”<sup>71</sup>. Como podemos ver na tabela a seguir, ele introduz ao paratexto de Begag palavras que não constam nas edições francesas estudadas: “école”, “galette”, “lycée”, “Vercingétorix”.

Le gone du Chaâba (2001)	Shantytown Kid (2007)
<b>Petit dictionnaire des mots azouziens</b> (parler des natifs de Lyon)	<i>Azouzien Words (Slang spoken by natives of Lyon) Azouzien followed by English translation or explanation</i>

<sup>71</sup> Other French Terms French followed by English explanation.

<p>BARAQUE n. f. Composante élémentaire d'un bidonville, résidence principale d'un immigré algérien des années 60.</p> <p>BÔCHE n. f. Pierre, caillou.</p> <p>BRAQUE n. m. Vélo.</p> <p>GONE n. m. Gamin de Lyon.</p> <p>PÂTI n. m. Chiffonnier, clochard. Les chiffons et cartons usagés ramassés par les pâtis sont destinés au recyclage en pâte à papier, d'où le mot.</p> <p>RADÉE DE PIERRES n. f. Pluie de pierres.</p> <p>TRABOULE n. f. (du latin transambulare) Allée qui traverse de part en part un pâté de maisons. Cette conception architecturale permettait aux canuts de la Croix-Rousse de descendre leurs tissus jusqu'au bas de la colline en passant par le chemin le plus court. Comme on dit « couper à travers champs » à la campagne, on dit « passer par les traboules » à Lyon.</p> <p>VOGUE n. f. Fête foraine, à Lyon.</p>	<p><i>Baraque</i> shack; basic unit in a shantytown, key form of housing for Algerian immigrants in the 1960s.</p> <p><i>Bôche</i> stone, pebble.</p> <p><i>Braque</i> bicycle.</p> <p><i>Gone</i> kid.</p> <p><i>Pâti</i> garbage collector or tramp.</p> <p><i>Radée de pierres</i> hail of stones.</p> <p><i>Traboule</i> alleyway running through a block of houses, typical of the Croix-Rousse neighborhood.</p> <p><i>Vogue</i> Fair in Lyon.</p> <p><i>Other French Terms</i> French followed by English explanation</p> <p><i>école</i> see <i>lycée</i>.</p> <p><i>galette</i> flat cake; as used by Algerians such as members of Begag's family, denotes home-made bread made out of semolina.</p> <p><i>lycée</i> French high school. Until the 1960s, most French children did not continue their formal education beyond elementary school (<i>école primaire</i>, commonly shortened to <i>école</i>). Admission to the <i>lycée</i> at the age of 11 or 12 was reserved for only a minority of children and was therefore highly prized. With the raising of the school leaving age to 16, a middle school (<i>collège</i>) attended by all pupils from the age of 11 onwards was introduced between elementary school and the <i>lycée</i>. Today, entry to the <i>lycée</i> typically takes place at the age of 15. As the young Begag passed through the school system</p>
---	---

	<p>before the general introduction of the <i>collège</i> (middle school), he moved straight from <i>école</i> to <i>lycée</i>. <i>Vercingétorix</i> A Gaulish chief of the Roman period, generally regarded as one of the earliest ancestors of the modern French nation. A nineteenth century history textbook widely used in French and colonial schools contained a now legendary reference to “Nos ancêtres les Gaullois (our ancestors the Gauls)...” which has remained emblematic of the role of education in fostering a sense of nationhood among the French. The use of this textbook in colonies such as Algeria also typified the insensitivity of the French authorities towards the cultural heritage of non-Europeans.</p>
--	---

Tabela 9: Paratradução do pequeno dicionário de Azouz (206-207)

Com a introdução desses vocábulos, o tradutor explica as nuances de significado das palavras. No lugar de apenas explicar “Lycée” através da tradução, por exemplo, ele apresenta um pequeno texto para explicar o contexto da escola francesa e como este se difere do contexto educacional de sua cultura. Fica evidenciada a relação de “Lycée” com o “High School”, pois segundo Hargreaves, até a década de 60 a maioria das crianças francesas não continua a educação formal, além da escola primária.

A segunda palavra apresentada pelo tradutor é “galette”, um tipo de bolo com variações na culinária francesa, mas que para a obra significa um pão caseiro feito de sêmola, ou semolina, comumente usada nas receitas árabes. O último vocábulo acrescentado pelo tradutor é “Vercingétorix”, mostrado como um chefe gaulês durante o período Romano, geralmente apresentado como um dos mais antigos ancestrais da moderna nação francesa. Segundo o tradutor, um texto histórico do

século XIX amplamente utilizado na França e nas escolas da colônia chamado “Nos ancêtres les Gaullois” (Nossos ancestrais gauleses) continha a referência histórica a Vercingétorix. A utilização deste texto nas colônias, como na Argélia, evidenciava a autoridade dos franceses em relação a sua cultura, em detrimento das heranças culturais das comunidades não-europeias.

Podemos perceber que a tradução para o inglês, proposta por Hargreaves, foi uma tradução que se preocupou com a utilização de paratraduções, pois entendia que sem este aparato de ajuda ao leitor seria muito mais difícil o trabalho de leitura. Além de apresentar todos os elementos estrangeiros que aparecem na obra, o tradutor ainda mostra uma preocupação em trazer os contextos históricos e sociais que estão em evidência no discurso narrativo.

Esse espaço de voz do tradutor é necessário para a reflexão proposta neste trabalho, sendo que utilizamos a análise da tradução estadunidense para embasarmos nosso olhar sobre a produção paratextual. Após análise do paratexto e da paratradução das duas edições, poderemos chegar a uma reflexão sobre a necessidade de paratextos nas obras de Begag e nas obras literárias “mestiças”, no intuito de desenvolver uma apologia ao paratexto como indispensável na tradução de obras literárias de autores como Begag.

## Considerações finais

O principal objetivo desta pesquisa foi trazer para a discussão no campo da tradução os elementos que muito contribuem na publicação de obras literárias no cenário atual das editoras: os paratextos e as paratraduções. Apresentamos, como exemplo das modificações dos paratextos literários, a tradução estadunidense de *Le gone du Chaâba* realizada por Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf e a tradução espanhola de Elena García-Aranda. Podemos perceber que as duas traduções tiveram propostas tradutórias diferentes quanto à utilização e à manutenção dos paratextos. A tradução estadunidense, feita por um acadêmico, e impressa pela universidade, teve elementos de destaque quanto à apresentação da obra para o público leitor de inglês. Já a edição espanhola, sendo mais comercial, não teve uma apresentação de paratraduções ou dos paratextos semelhante à obra de partida. A edição estadunidense, se pensarmos nos termos de Venuti, foi estrangeirizadora, pois enquanto tradução apresentou o outro enquanto outro. Já a edição espanhola apresentou um texto mais naturalizado, de leitura fluida ao público leitor da Espanha, portanto, mais domesticadora.

Não cabe à pesquisa julgar qual tradução é melhor ou pior, pois existem muitos fatores que estão amalgamados ao fazer tradutório que não competem apenas ao tradutor, mas competem também ao sistema editorial que produz, comercializa, determina, as formas de traduzir. Entretanto, podemos analisar tais traduções para que, após essa análise, possamos pensar em uma tradução do texto para a língua portuguesa, para que leitores do português também tenham acesso à literatura dos escritores *Beur*. Assim, o cânone de literatura francesa traduzida no Brasil poderia ter nomes que não fazem parte da literatura hegemônica; nomes estes, porém, pertencentes a literaturas periféricas que muito tem a dizer sobre a experimentação do mundo através da escrita literária. Portanto, como reflexão final desta pesquisa, cabe a nós tradutores refletirmos sobre a visibilidade do tradutor, do processo tradutório e acerca de como esse tradutor pode se fazer presente nas traduções chegamos à ideia de que a paratradução é também a voz do tradutor.

Durante muito tempo a tradução foi relegada a um espaço de invisibilidade e de inferioridade em relação ao texto de partida, comumente conhecido como original. O trabalho do tradutor, segundo o que postula Venuti, sempre foi considerado efetivo quando no contato com o texto não percebemos de que se trata de um texto de outra cultura ou de outra língua; ou seja, quando a invisibilidade do tradutor aparece

como parte inerente ao processo tradutório. Entretanto, como se percebe atualmente, há modificações no fazer e no entender os estudos de tradução, pois temos a presença de mais e mais edições que se preocupam não somente com o texto literário em si, mas em apresentar estudos críticos, apresentações, posfácios, prefácios e introduções; elementos cada vez mais necessários para a complementação da leitura literária.

Mesmo sendo uma obra mais comercial e, portanto, mais domesticadora, a tradução espanhola trata-se de uma tradução assumida (TORRES, 2011:12), não a partir da capa, mas da folha de rosto, informando que a tradução foi feita por Elena-Garcia Aranda e cuja língua de partida foi o francês. Sua quarta capa também tem a preocupação de apresentar o autor ao público leitor do espanhol e ainda traz alguns elementos críticos sobre a obra. Apesar de não apresentar a tradução dos paratextos como estes são trazidos por Begag em língua francesa, sua proposta tradutória buscou transformar a língua espanhola trazendo para a literatura de língua espanhola novas formas de falar e de escrever, assim como Begag buscou transformar a língua francesa.

Já a tradução estadunidense mereceu um maior destaque, primeiramente por ter sido realizada por um acadêmico da Universidade da Flórida, especialista e pesquisador das culturas e literaturas francesas. Outro fator importante foi o material paratradutório apresentando, de maneira bem elaborada, e que pode servir como bibliografia para pesquisas sobre o autor e sobre a literatura *Beur*. A introdução é uma das resenhas críticas sobre a obra que tem relevância acadêmica para os estudos da tradução. Isso porque, neste caso, ela traz uma reflexão sobre a tradução de literatura de textos mestiços, textos de tradução sensível, que misturam, nessa produção literária, elementos de línguas distintas e que são um desafio para aqueles que se propõem a traduzi-los. Ao manter os elementos textuais mestiços tal como os encontramos na obra em língua francesa, o tradutor teve a oportunidade de elaborar sua paratradução ampliada e revisada pelo autor. Seu aparato paratradutório serve ao público anglófono como material sobre o contexto político e social vivido pelos imigrantes argelinos em solo francês, bem como sobre as manifestações literárias dos imigrantes que escrevem uma literatura que questiona a ideia de língua própria, de língua estrangeira. Literatura francesa ou Literatura árabe, o texto de Azouz Begag nos aproxima, *grosso modo*, daquilo que Goethe considera Literatura mundo, “a coexistência ativa de todas as literaturas contemporâneas” (BERMAN, 2002:102); uma literatura que toca não somente a ideia de nação, mas a ideia de unidades de línguas e de culturas.



A literatura *Beur*, como se percebeu, vem reivindicar um lugar dentro do sistema linguístico francês e tem como objetivo transformar a língua francesa, dando a ela traços árabes, mestiços e, principalmente, mostrando que as línguas não são intocáveis, mas se transformam através do contato com outras línguas. Entretanto, para a tradução destes textos, uma “teoria da tradução” não é única e muitas propostas surgem diferentes entre si, mas que ampliam e contextualizam a produção literária. Se a literatura *Beur* toca a ideia de linguagem única, a tradução amplia os horizontes dessas línguas. Muitos autores *Beur*, assim como Begag, sabem que seus textos necessitam de elementos que estejam fora da diegese para guiar, ou elucidar, passagens para os leitores, caso contrário suas literaturas seriam desinteressantes ao leitor que pouco compreenderia acerca das passagens.

Essa percepção de que as literaturas mestiças exigem um aparato paratextual e paratradutório faz com que a obra literária, apresentada em formato de livro, já contenha dentro deste suporte as primeiras reflexões sobre o fazer literário e sobre o fazer tradutório. Então, com esse entendimento, o tradutor é sujeito político de sua atuação e responsável por exigir esse espaço que o torna visível e que mostra ao leitor seu trabalho, longe de ser apenas uma função exercida tecnicamente, mas um trabalho, antes de tudo, crítico e intelectual que exige muito mais do que o conhecimento de duas línguas. O fazer tradutório pode ser entendido como essa ponte que liga as culturas e as literaturas, e, sem um elemento que torne isso visível, poucos leitores terão essa sensibilidade. Sabemos que os tradutores nem sempre são lembrados, nem citados em resenhas críticas (VENUTI, 1995:112); mesmo porque, muitas vezes, os estudos das traduções, mesmo na academia, esquecem-se de fazer as devidas referências ao trabalho do tradutor. Por isso, essa pesquisa, além de propor o estudo exclusivo dos paratextos, da tradução dos paratextos e da paratradução, como elementos distintos entre si, busca colocar o tradutor em destaque, enfatizando como ele se manifesta pelo uso de epitextos e de peritextos. Nesta pesquisa, a apresentação da literatura *Beur* tem a proposta de incluir o autor Azouz Begag no sistema de Literatura de expressão francesa traduzida, bem como de expor o trabalho paratradutório de Alec G. Hargreaves e de Elena García-Aranda.

Reivindicar o espaço da tradução e colocar o trabalho do tradutor através de paratraduções é um fenômeno que vem se ampliando e sendo responsável pelas reflexões teóricas mais expressivas da obra. Como exemplos de textos literários que dificilmente são apresentados sem paratraduções, podemos citar as traduções do grego clássico feitas

por Torrano (2003), Haroldo de Campos (2013), Gama Kury (1990), e a tradução das *Mil e uma Noites* proposta por Jarouche (2005). Grandes nomes da tradução em território nacional, estes tradutores, além de utilizarem diversos elementos paratradutórios, propõem um novo texto, uma nova tradução, se mostram visíveis e reclamam seu lugar de direito através da inclusão de estudos, notas de rodapé, introduções, bibliografias consultadas. Esse tipo de produção paratradutória é comum em tradução de textos clássicos que estão cronologicamente afastados de seu público na língua de chegada, mas essa estratégia poderia ser muito bem utilizada também na tradução de línguas modernas, pois, mesmo sendo contemporâneas às suas traduções, elas tem exigências de contexto, de performances de tradução para que entendamos os porquês das escolhas tradutórias.

Frías afirma que as formas contemporâneas de apresentação das obras a traduzir são revestidas de um aspecto visual que necessita de paratradução e, como podemos perceber, as traduções preocupam-se cada vez mais com esse elemento (2010:311). Ainda existe muita resistência quanto ao uso de paratextos e de paratraduções nas edições brasileiras, os tradutores citados são exceção do material traduzido em português, geralmente tradutores renomados tem a possibilidade de reivindicarem com mais dinamismo o espaço paratextual. Como exemplo, a tradução de Haroldo de Campos da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero, tradução clássica que apresenta o nome do tradutor em destaque maior do que o autor. Mesmo tendo consciência da questão homérica, a tradição editorial atribui os textos iniciais da literatura Ocidental a Homero e, no caso da tradução de Campos, o nome de Homero é apresentado em uma letra menor que o nome do tradutor. Dentro da obra, não são escassos estudos, notas explicativas, justificativas das escolhas tradutórias – ou seja, o tradutor tem mais voz.

Entretanto, existem mais exemplos de traduções comerciais no cenário brasileiro do que traduções acompanhadas de estudo. Essas traduções não apresentam tantos elementos paratextuais como as traduções clássicas e, para exemplificar a diferença de traduções, temos a obra em Francês *Kiffe-Kiffe demain de Faïza Guène* que foi traduzida para o português como *Amanhã, numa boa*, traduzida por Luciana Persice Nogueira. A análise desta tradução se dará em outro momento, pois o que nos serve agora é apenas evidenciar que na edição brasileira não há paratextos explicativos, nem notas de tradução. O texto de Faïza, assim como o de Begag, é palco para estrangeirismos e mistura de linguagens que muitas vezes são apagadas nas traduções e os elementos

paratextuais e paratradutórios podem ser o espaço propício para o tradutor se manifestar enquanto crítico de literatura e crítico de tradução.

Por isso, esta pesquisa propôs um diálogo com as traduções da obra *Le Gone du Chaâba* em duas línguas distintas, defendendo o espaço dos paratextos como elemento de visibilidade do tradutor. A partir daí, para a pesquisa de doutoramento, propomos utilizar essas informações para lançar uma proposta de tradução do romance completo para o português. Desejamos, nesse sentido, utilizar os elementos paratextuais e paratradutórios para ampliar e transformar a obra literária, sabendo que estes são responsáveis também por sustentar e manter a obra literária como obra traduzida no sistema de chegada.



## Referências Bibliográficas

BARRETO, Junia. *Introdução*. In: DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Minas Gerais: Editora UFMG, 2006.

BECHARA, Evanildo. **O que muda com o novo Acordo Ortográfico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BEGAG, Azouz. **Le gone du Chaâba**. Éditions du Seuil, Paris, 1986. Reimpressão 2001.

\_\_\_\_\_. **Le gone du Chaâba**. Éditions du Seuil, Paris, 1986. Reimpressão 2005.

\_\_\_\_\_. **Béni ou le paradis privé**. Éditions du Seuil, Paris, 1989. Reimpressão 2005.

\_\_\_\_\_. **Écrire et Migrer**. *Écarts d'identité* n°86 – Septembre, 1998. P. 9-12.

\_\_\_\_\_. **Morts et Identités dans les cités**. *Écarts d'Identités* n°100-101, Eté-Automne, 2002. P. 54-56.

\_\_\_\_\_. **Shantytown Kid**. Tradução de Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf. Lincoln: University of Nebraska Press Bison Books, 2007.

\_\_\_\_\_. **Identity and Self-construction among the Children of Maghrebian Immigrants in France**. The Nanovic Institute Lecture Paper. A. James McAdams. Lecture Paper 15. University of Notre-Dame, 2009.

\_\_\_\_\_. **El niño de las Chabolas**. Tradução de Elena Garcia-Aranda. Madrid: Ediciones Siruela Coleção Las Tres Edades, 2011.

\_\_\_\_\_. **Salam Ouessant**. Coleção classiques e contemporains, Paris: Éditions Albin Michel, 2012.

BELGHOUL, Farida. **Georgette!**. Paris: Barrault, 1986.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa (renúncia) do tradutor”. In Heiderman, Werner (org). **Antologia Bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução**, vol I: alemão-português. Tradução de Susana Kampff Lages.

Florianópolis: Núcleo de tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2ª. Edição. Copiart UFSC, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo, Nacional, 1965.

CATRYSSSE, P. **Pour une théorie de l'adaptation filmique**. Leuven: Peter Lang As, 1992.

CHAREF, Mehdi. **Le thé au harem d'Archi Ahmed**. Paris : Mercure de France, 1983.

DERRIDA, Jacques. **Idiomes, nationalités, déconstructions**. Casablanca: Les Éditions Toubkal, 1998.

\_\_\_\_\_. **Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine**. Paris: Éditions Gaillée, 1996.

\_\_\_\_\_. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Minas Gerais: Editora UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Editora Loyola, 16 Edição, 2008.

GENETTE, G. G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1981.

GENETTE, G. G. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUÈNE, Faïza. **Amanhã, numa boa**. Tradução de Luciana Persice Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

HARGREAVES, Alec G. *Introduction* In: **Shantytown Kid**. BEGAG, Azouz. Tradução de Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf. Lincoln: Univeristy of Nebraska Press Bison Books, 2007.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Haroldo de Campos; intro. e org. Trajano Viera; 2 v. (bilíngüe). São Paulo: Arx, 2003.

HUMBOLDT, W. von. “Introdução a Agamêmnon”. Tradução de Susana Kampff Lages. P. 91-103 In: HEIDERMAN, W. (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. 218 p. Antologia bilíngüe, alemão-português. V. 1.

IMACHE, Tassadit. **Une fille sans histoire**. Paris : Calmann-Lévy, 1989.

LEFEVÈRE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru, São Paulo: Edusc, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **Le Pacte autobiographique**. Seuil, coll. "Poétique", 1975.

**LIVRO das mil e uma noites**. Ramos sírio e egípcio. Ed. e Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2005. v.1.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. In Heiderman, Werner (org). **Antologia Bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução, vol I: alemão-português**. Florianópolis: Núcleo de tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução.** Traduzido da 3ª edição (1998) por Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

TAVARES, Ana Cristina. *Aspectos de Mestiçagem Linguística e Cultural no Magrebe.* In: **Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução. N 004.** Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal, 2006.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes.** Collection Traductologie Artois Presses Université. Arras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento.** Vol. 01. Copiart, Santa Catarina, 2011.

\_\_\_\_\_. **Traduzir o Brasil Literário: história e crítica.** Vol 02. Supervisão da tradução de Germana Henriques Pereira de Sousa, Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Sousa. Copiart: Santa Catarina, 2014.

VENUTI, Lawrence. **The scandals of translation: toward an ethics of difference.** New York: Routledge, 1998.

\_\_\_\_\_. *A invisibilidade do Tradutor* In: **Palavra.** Tradução de Carolina Alfaro. Departamento de Letras da PUC: Rio de Janeiro, 1995. p. 111-134

YUSTE FRÍAS, J. **Au seuil de la traduction : la paratraduction** in NAAIJKENS, T. [ed./éd.] *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels.* Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2010: Peter Lang, col./coll. *Genèses de Textes-Textgenesen (Françoise Lartillot [dir.]),* vol. 3, pp. 287-316.

ZIBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura.** São Paulo: Editora Ática, 1989.



WIEVIORKA, Michel. **Violence en France**. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

### Referências Digitais

AHMED, Rania Adel Hassan. **Étude Sociolinguistique du Roman « Le Gone du Chaâba » de Azouz Begag**. 2002. Thèse de Magistère présentée à l'Université de Aïn-Chams. Disponível em : <http://www.limag.refer.org/Theses/Adel/Table.htm> Acesso em 02 de outubro de 2013.

**Bíblia**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br> Acesso em 02 de outubro de 2013.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem Studies**. Essays published in Poetics Today. Tel-Aviv: Itamar Even-Zohar, 1997. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf> Acesso em: 10 maio 2013.

KUNZ, Martine. L'Algérie en français dans le texte. In: **Caligrama**. n.12, 2007. P. 149-170. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/186/138> Acesso em 02 de Agosto de 2013.

LANDRIN, Sophie. **Azouz Begag, notable Lyonnais**. 2005. Disponível em <http://www.algerie-dz.com/article2750.html> Acesso em: 09 fevereiro 2013.

LANDRIN, Sophie. *Première sortie de ministre pour Azouz Begag*. **Le Monde**, 14 June 2005. Disponível em: [http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Bases/DP/articleDP.html/103707?id\\_fnbsp%5B0%5D=94&orderby=intitule+DESC&limit=20&position=300&suite=1&npos=309](http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Bases/DP/articleDP.html/103707?id_fnbsp%5B0%5D=94&orderby=intitule+DESC&limit=20&position=300&suite=1&npos=309) Acesso em: 09 de fevereiro de 2013.

LAKY, Lílian de Angelo. *Olímpia, Zeus Olímpio e a construção da identidade grega*. In: **Mare Nostrum**, 2012, n. 3. Disponível em : <http://www.fflch.usp.br/dh/leir/marenostrum/marenostrum-v3-2012/marenostrum-ano3-vol3-art13.pdf> Acesso em: 10 de Junho de 2013.

HINOJOSA, Fedra Osmara Rodríguez. **Traduções comentadas de contos marroquinos: por uma antologia do estrangeiro.** Florianópolis, 2012. Tese de Doutorado do Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução – PGET, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: [http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Fedra\\_Osmara\\_Rodriguez\\_Hinojosa\\_-\\_Tese.pdf](http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Fedra_Osmara_Rodriguez_Hinojosa_-_Tese.pdf) Acesso em 10 de agosto de 2013.

SEBKHI, Habiba. **Une littérature "naturelle": le cas de la littérature "keur"**, 1999. <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm> Acesso em: 10 de Agosto de 2013.

SEMUJANGA, Josias. **Problématiques des Littératures Francophones**, 1991. Disponível em <http://www.erudit.org/livre/CEFAN/1991-2/000337co.pdf> Acesso em 03 de fevereiro de 2013.

SUHETT, Luana M. de Lima. **O projeto de nação pós-colonial magrebino: a língua como elemento construtor de identidades nacionais.** Rio de Janeiro, 2012. 93 p. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) - Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPLN, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em [http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/luanamoncores\\_mestrado.pdf](http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/luanamoncores_mestrado.pdf) acesso em 21 de janeiro de 2013.

TCHEUYAP, Alexie; LASSI, Étienne-Marie. **Réécriture filmique et discours sur l'immigration : Le gone du Chaâba d'Azouz Begag et de Christophe Ruggia.** Tangence, n° 75, 2004, p. 41-62. <http://id.erudit.org/iderudit/010783ar>

<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/HU032607/algerian-shanty-town-near-paris> acesso em 20 de abril de 2013

<http://www.limag.refer.org/> acesso em 08 de agosto de 2013

## Dicionários

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA Disponível em <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola> Acesso em 07 de março de 2014.

DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, MARCELLESI, Christiane, MARCELLESI, Jean-Baptiste, MEVEL, Jean-Pierre. **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**. Paris:Larousse, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**, 3.<sup>a</sup> ed., Curitiba: Positivo, 2004.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão monousuário 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

LE NOUVEAU Petit Robert. **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**. Paris: Robert, 1994.

LINGUEE. Dicionário de corpora, disponível em <http://www.linguee.com.br/> Acesso em 07 de março de 2014.