



**UnB**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PósLIT

**O CÂNONE PARA OS PEQUENOS:**

A poesia de Hugo e Goethe em edições ilustradas para crianças brasileiras.

Lia Araujo Miranda de Lima

Brasília – 2020

## **O CÂNONE PARA OS PEQUENOS:**

A poesia de Hugo e Goethe em edições ilustradas para crianças brasileiras.

Lia Araujo Miranda de Lima

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientadora: Professora Doutora Germana  
Henriques Pereira

Brasília – 2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL732c Lima, Lia Araujo Miranda de  
O cânone para os pequenos: a poesia de Hugo e Goethe em edições ilustradas para crianças brasileiras / Lia Araujo Miranda de Lima; orientador Germana Henriques Pereira. -- Brasília, 2020.  
283 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2020.

1. Tradução de poesia. 2. Literatura Infantil. 3. Ambivalência. 4. Victor Hugo. 5. J. W. von Goethe. I. Pereira, Germana Henriques, orient. II. Título.

Para

Rafael  
chuva na minha noite

Emília, Margarida e Ana  
vida indomável

Sara, Marta e Rita  
de meu sangue tinto  
flor eterna.



## *Agradecimentos*

Agradeço aos familiares, colegas e amigos que caminharam comigo nos últimos quatro anos.

À professora Zohar Shavit, pela longa conversa sobre a noção de ambivalência. Ao colega Dennys da Silva Reis, por ter fotografado e compartilhado os índices de seus exemplares das obras completas de Victor Hugo. Aos professores Álvaro Faleiros e Alexandre Pilati, pelas ricas contribuições em minha banca de qualificação.

A Patrícia Rodrigues da Costa e Rodrigo D'Ávila, pela parceria em nosso trabalho na revista *Belas Infiéis* e pela amizade que alimenta a alma.

Às professoras e amigas Mariana Mastrella e Emília Carvalho Biato pelos nossos cafés e corridas, por compartilharem comigo suas experiências e pelo incentivo constante. Ao professor e amigo Daniel Neves Hora, sempre disponível para me aconselhar em questões acadêmicas.

À minha eterna orientadora, Germana H. Pereira, pelo olhar rigoroso e generoso e por me incentivar a dar o máximo de mim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) por financiar esta pesquisa.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF) e ao Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade de Brasília (DPG/UnB) pelo apoio à participação em eventos internacionais, nos quais pude entrar em contato com importantes pesquisadores dedicados à tradução de literatura infantil.

Aos meus pais e irmãos pela paciência e pelo cuidado com as crianças.

Ao Rafael, companheiro fiel no prazer e no luto. À Emília, à Margarida e à Ana, pelo perdão e pela gratidão incondicionais a cada vez que não consigo.

Ao meu Deus Eterno, criador da vida e vencedor sobre a morte.

## *Resumo*

Alguns escritores consagrados pela crítica literária e pelo tempo deixaram marcas, ainda que pontuais, na literatura infantil. Em edições ilustradas, esses textos, escritos originalmente ou não para crianças, constituem uma forma peculiar de passagem de uma obra do estrato adulto para o estrato infantil do sistema literário, que não se dá pelo tradicional procedimento de adaptação da linguagem, mas por sua publicação em um formato que aponta para seu direcionamento etário. Entram assim para o repertório da literatura infantil com a marca do cânone. Quando traduzidos, esses textos podem migrar para o sistema literário de chegada em suas edições originais, com a importação das ilustrações (quando há), ou podem ser reilustrados no país de chegada. Nesta tese, examinamos poemas de Victor Hugo e Johann Wolfgang von Goethe traduzidos em edições ilustradas para crianças, sob a perspectiva do trânsito de obras entre literatura adulta e infantil, literatura nacional e traduzida, literatura clássica e contemporânea. Dois dos poemas que compõem o *corpus* são de Victor Hugo. O primeiro deles é “*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*” (“A pão e água”), que faz parte da obra *Cantos para os meus netos*, organizada e traduzida por Marie-Hélène Torres e ilustrada por Laurent Cardon (Ed. Gaivota, 2014). O segundo, *L'Ogre de Moscovie (O ogro da Rússia)*, é um álbum ilustrado por Sacha Poliakova a partir do poema “*Bon conseil aux amants*” (“*Bom conselho aos amantes*”), traduzido no Brasil por Eduardo Brandão (Ed. Companhia das Letrinhas, 2012). Os outros dois poemas do *corpus* são de autoria de Goethe: *Der Zauberlehrling (O aprendiz de feitiçeiro)*, traduzido por Mônica Rodrigues da Costa e ilustrado por Nelson Cruz (Cosac Naify, 2006); e *Das Hexen-Einmal-eins (A tabuada da bruxa)*, extrato do *Fausto* traduzido por Jenny Klabin Segall em edição ilustrada por Wolf Erlbruch (Cosac Naify, 2006). Essas obras têm em comum o fato de não consistirem em adaptações assumidas para crianças, sugerindo um projeto tradutório (BERMAN, 1995) de certo comprometimento formal e semântico com o texto fonte. Em termos de normas de tradução, segundo a noção de norma inicial de Toury (1995), elas não se pretendem primeiramente traduções *aceitáveis*, orientadas para o alvo, mas traduções *adequadas*, tendentes à fonte. Tal escolha aponta para a dualidade de público (BECKETT, 2012; SHAVIT, 1986): enquanto o estatuto canônico do autor evoca o adulto, as ilustrações apelam para o leitor infantil. Os livros serão examinados em seus elementos textuais e paratextuais, acrescentando à análise a contextualização das obras originais e de suas edições brasileiras, a recepção das obras no Brasil, bem como o perfil de seus autores, ilustradores e tradutores. A pesquisa tem como base a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), associada ao ponto de vista histórico de Antonio Candido (2000), os Estudos Descritivos da Tradução e os estudos sobre cânone. Orientam a análise crítica dos poemas os parâmetros delineados por Shira Wolosky (2001) e Jean-Michel Adam (1985). Para a crítica das traduções, seguimos uma abordagem textual, conforme Faleiros (2012) e Britto (2002, 2012), buscando avaliar a coesão dos projetos tradutórios (BERMAN, 1995) e, a partir daí, em que medida as traduções se sustentam como obra literária e são capazes de recuperar a materialidade dos textos fontes. Com base nas análises, observamos e descrevemos aspectos do contato e das interferências entre a literatura infantil e o cânone ocidental, por meio da tradução, com ênfase no seu papel para a dinâmica e a evolução do sistema literário infantil.

*Palavras-chave:* Tradução de poesia. Literatura Infantil. Cânone. Ambivalência. Victor Hugo. J. W. von Goethe.

## *Abstract*

Some authors who are recognized by literary criticism have left prints in children's literature, even if only occasionally. Presented in illustrated editions, these texts, originally written for children or not, constitute a particular form of transit of works from the adult to the children's segment of the literary system. This passage does not occur by means of traditional procedures of language adaptation, but by the publishing of the text in a form that points to the age of its addressees. Therefore, they come to integrate the repertoire of children's literature while keeping canonic features. When these texts are translated, they can migrate to the receiving literary system in its original editions, with the import of the illustrations (when there are illustrations), or they can be re-illustrated in the receiving country. In this dissertation, we examine poems by Victor Hugo and Johann Wolfgang von Goethe that were translated and published in picture books for children, considering the transit of works between adult's and children's literature, national and translated literature, classic and contemporary literature. Two of the poems that compose our *corpus* are by Victor Hugo. The first of them is "*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*" ("A pão e água"), which is part of the compilation *Cantos para os meus netos*, edited and translated by Marie-Hélène Torres and illustrated by Laurent Cardon (Ed. Gaivota, 2014). The second one, *L'Ogre de Moscovie* (*O ogro da Rússia*), is an album illustrated by Sacha Poliakova from the poem "*Bon conseil aux amants*" ("*Bom conselho aos amantes*") and translated into Brazilian Portuguese by Eduardo Brandão (Ed. Companhia das Letrinhas, 2012). The other two poems from our *corpus* are by Goethe: *Der Zauberlehrling* (*O aprendiz de feiticeiro*), translated by Mônica Rodrigues da Costa and illustrated by Nelson Cruz (Cosac Naify, 2006), and *Das Hexen-Einmal-eins* (*A tabuada da bruxa*), an extract from *Faust* translated by Jenny Klabin Segall and published in a picture book illustrated by Wolf Erlbruch (Cosac Naify, 2006). These works have in common the fact that they are not assumed adaptations for children, suggesting a translation project (BERMAN, 1995) of a certain formal and semantic commitment to the source text. In terms of translation norms, according to Toury's (1995) concept of initial norm, they do not present themselves as *acceptable* translations, i.e. target oriented, but as *adequate* translations, i.e. source oriented. Such a choice suggests the duality of the audience (BECKETT, 2012; SHAVIT, 1986): whereas the canonic status of the author evokes the adult, the illustrations call to a child reader. The books will be examined in their textual and paratextual elements, adding to the analysis the contextualization of the original works and their Brazilian editions. We also examine the reception of these texts in Brazil and the profile of their authors, illustrators and translators. This research is based on Itamar Even-Zohar's (1990) Polysystem's Theory, associated with Antonio Candido's (2000) historical perspective, Descriptive Translation Studies and canon studies. For the critical analysis of the poems we adopt the parameters outlined by Shira Wolosky (2001) and Jean-Michel Adam (1985). For the criticism of the translations, we follow a textual approach, according to Faleiros (2012) and Britto (2002, 2012), seeking to evaluate the cohesion of the translation projects (BERMAN, 1995), and therefore consider to which point the translations are able to hold as literary works and to recover the materiality of the source texts. Based on the analysis, we observe and describe aspects of the contact and interferences between children's literature and the Western canon, through translation, emphasizing its role in the dynamics and evolution of the children's literary system.

*Keywords:* Poetry translation. Children's literature. Canon. Ambivalence. Victor Hugo. J. W. von Goethe.

## Résumé

Quelques écrivains consacrés par la critique littéraire et par le temps ont laissé des traces, même que ponctuels, dans la littérature d'enfance. Dans des éditions illustrées, ces textes, originellement écrits pour des enfants ou pas, constituent une forme particulière de passage d'une œuvre de la strate adulte vers la strate enfantine du système littéraire. Ce passage ne se produit point par la procédure traditionnelle d'adaptation du langage, mais par l'édition du texte dans un format qui suggère la tranche d'âge de son destinataire. Ces œuvres s'introduisent ainsi dans le répertoire de la littérature d'enfance gardant la marque du canon. Une fois traduits, ces textes peuvent migrer vers le système d'arrivée dans ses éditions originales, avec l'importation des illustrations (quand il y en a), ou ils peuvent être réillustrés dans le pays d'arrivée. Dans cette thèse, nous examinons des poèmes de Victor Hugo et Johann Wolfgang von Goethe traduits dans des éditions illustrées pour enfants, à partir de la perspective du trafic d'œuvres entre la littérature adulte et la littérature d'enfance, la littérature nationale et la littérature traduite, la littérature classique et la littérature contemporaine. Deux des poèmes qui forment notre *corpus* sont de Victor Hugo. Le premier est "*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*" ("*A pão e água*"), qui fait partie de l'ouvrage *Cantos para os meus netos*, organisée et traduite par Marie-Hélène Torres et illustrée par Laurent Cardon (Ed. Gaivota, 2014). Le deuxième, *L'Ogre de Moscovie (O ogro da Rússia)*, est un album illustré par Sacha Poliakova à partir du poème "*Bon conseil aux amants*" ("*Bom conselho aos amantes*"), traduit vers le portugais brésilien par Eduardo Brandão (Ed. Companhia das Letrinhas, 2012). Les autres deux poèmes du *corpus* sont de Goethe: *Der Zauberlehrling (O aprendiz de feiticeiro)*, traduit par Mônica Rodrigues da Costa et illustré par Nelson Cruz (Cosac Naify, 2006); et *Das Hexen-Einmal-eins (A tabuada da bruxa)*, extrait du *Fausto* traduit par Jenny Klabin Segall dans une édition illustrée par Wolf Erlbruch (Cosac Naify, 2006). Ces ouvrages ont en commun le fait qu'elles ne sont pas des adaptations assumées pour enfants, ce qui suggère un projet de traduction (BERMAN, 1995) d'un certain attachement formel et sémantique au texte source. Concernant les normes de traduction, selon la notion de norme initiale de Toury (1995), elles ne prétendent pas être des traductions *acceptables*, orientées vers la cible, mais des traductions *adéquates*, penchant vers la source. Ce choix met en évidence la dualité de public (BECKETT, 2012; SHAVIT, 1986): tandis que le statut canonique de l'auteur évoque l'adulte, les illustrations appellent l'enfant. Les livres seront examinés dans ses éléments textuels et paratextuels, ajoutant à l'analyse la contextualisation des œuvres originales et de ses éditions brésiliennes, la réception des œuvres au Brésil, aussi bien que le profil des auteurs, illustrateurs et traducteurs. Cette recherche est basée sur la Théorie des Polysystèmes, de Itamar Even-Zohar (1990), associée au point de vue historique de Antonio Candido (2000), aussi bien que les Études Descriptives de la Traduction et les études sur le canon. La critique des poèmes s'oriente par les paramètres dessinés par Shira Wolosky (2001) et Jean-Michel Adam (1985). Pour la critique des traductions, nous suivons l'approche textuelle, selon Faleiros (2012) et Britto (2002, 2012), cherchant à évaluer la cohésion des projets de traduction (BERMAN, 1995) et dans quelle mesure les traductions tiennent en tant qu'œuvres littéraires et sont capables de récupérer la matérialité des textes sources. Basés sur les analyses, nous observons et décrivons des aspects du contact et des interférences entre la littérature d'enfance et le canon occidental, par la traduction, avec le relief sur son rôle dans la dynamique et l'évolution du système littéraire d'enfance.

*Mots clés* : Traduction de poésie. Littérature d'enfance. Canon. Ambivalence. Victor Hugo. J. W. von Goethe.

## *Lista de figuras*

|  |        |
|--|--------|
| Figura 1 – Folha de rosto – <i>Histórias da Avozinha</i> , de Figueiredo Pimentel .....                                      | p. 56  |
| Figura 2 – Folha de rosto – <i>Mil e uma noites</i> , de Carlos Jansen .....   | p. 58  |
| Figura 3 – Capa 1 – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 141 |
| Figura 4 – Capa 2 – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 141 |
| Figura 5 – Capa 3 – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 141 |
| Figura 6 – Capa – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 144 |
| Figura 7 – Folhas de guarda – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 144 |
| Figura 8 – Folhas de rosto – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....   | p. 145 |
| Figura 9 – “Un brave ogre des bois [...]” – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 146 |
| Figura 10 – “Était fort amoureux [...]” – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 147 |
| Figura 11 – “L’ogre un beau jour [...]” – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 147 |
| Figura 12 – “Se présente au palais [...]” – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 148 |
| Figura 13 – “On laissa l’ogre et lui tout seuls [...]” – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....                                     | p. 148 |
| Figura 14 – “Le bâillement d’un ogre est frère de la faim [...]” – <i>L’ogre de Moscovie</i> .                               | p. 149 |
| Figura 15 – “Or, c’était maladroit [...]” – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....  | p. 150 |
| Figura 16 – “Que l’exemple vous serve [...]” – <i>L’ogre de Moscovie</i> .....   | p. 151 |
| Figura 17 – Comparativo entre <i>L’ogre de Moscovie</i> e <i>O ogro da Rússia</i> .....                                      | p. 152 |
| Figura 18 – Folhas de guarda – <i>O ogro da Rússia</i> .....   | p. 153 |
| Figura 19 – Folhas de rosto – <i>O ogro da Rússia</i> .....  | p. 153 |
| Figura 20 – Folhas de créditos – <i>O ogro da Rússia</i> .....   | p. 154 |
| Figura 21 – “A pão e água” – <i>Cantos para os meus netos</i> .....  | p. 166 |
| Figura 22 – “Jeanne était au pain sec [...]” – <i>Cantos para os meus netos</i> .....  | p. 167 |
| Figura 23 – Ilustração de Philippe Dumas para “Chanson de grand-père” – <i>Chanson pour faire danser en rond</i> [...] ..... | p. 170 |

|   |        |
|---|--------|
| Figura 24 – “Canção do avô” – <i>Cantos para os meus netos</i> .....                | p. 170 |
| Figura 25 – Ilustração de “A pão e água” – <i>Cantos para os meus netos</i> .....   | p. 177 |
| Figura 26 – “Com cinco e seis” – <i>A tabuada da bruxa</i> .....                    | p. 213 |
| Figura 27 – “Sete e oito, e a conta” – <i>A tabuada da bruxa</i> .....              | p. 213 |
| Figura 28 – “Mas o dez é nenhum” – <i>A tabuada da bruxa</i> .....                  | p. 214 |
| Figura 29 – “Um traço indicas/ E rico ficas” – <i>A tabuada da bruxa</i> .....      | p. 214 |
| Figura 30 – “Põe fora o quatro!” – <i>A tabuada da bruxa</i> .....                  | p. 215 |
| Figura 31 – Capa alemã – <i>Das Hexen-Einmal-Eins</i> .....                         | p. 216 |
| Figura 32 – Capa brasileira – <i>A tabuada da bruxa</i> .....                       | p. 216 |
| Figura 33 – “No dois e três” – <i>A tabuada da bruxa</i> .....                      | p. 218 |
| Figura 34 – Mancha gráfica – “Der Zauberlehrling” .....                             | p. 226 |
| Figura 35 – Capa – <i>O aprendiz de feiticeiro</i> .....                            | p. 245 |
| Figura 36 – “O meu mestre feiticeiro [...]” – <i>O aprendiz de feiticeiro</i> ..... | p. 247 |
| Figura 37 – “Água, cresce” – <i>O aprendiz de feiticeiro</i> .....                  | p. 247 |
| Figura 38 – “Mas que palavra dará” – <i>O aprendiz de feiticeiro</i> .....          | p. 248 |
| Figura 39 – “Eta-ferro!” – <i>O aprendiz de feiticeiro</i> .....                    | p. 248 |

## *Lista de quadros*

|  |        |
|--|--------|
| Quadro 1 – Obras de autores canônicos traduzidas em edições ilustradas no Brasil – 1997-2015 ..... | p. 28  |
| Quadro 2 – Traduções publicadas para crianças – Comparativo 1942 / 1975-1978 .....                 | p. 64  |
| Quadro 3 – “Bon conseil aux amants” – Original e tradução .....                                    | p. 126 |
| Quadro 4 – Ficha técnica: <i>O ogro da Rússia</i> .....  | p. 155 |
| Quadro 5 – Ficha técnica: <i>Cantos para os meus netos</i> .....                                   | p. 165 |
| Quadro 6 – “Jeanne au pain sec” – Original e tradução .....  | p. 170 |
| Quadro 7 – Poemas de Goethe em <i>Poesia alemã traduzida no Brasil</i> .....                       | p. 197 |
| Quadro 8 – <i>Das Hexen-Einmal-Eins</i> – Original e tradução .....                                | p. 203 |
| Quadro 9 – Ficha técnica: <i>A tabuada da bruxa</i> .....  | p. 212 |
| Quadro 10 – <i>Der Zauberlehrling</i> – Original e tradução .....                                  | p. 220 |
| Quadro 11 – Ficha técnica – <i>O aprendiz de feiticeiro</i> .....                                  | p. 244 |

## *Sumário*

|   |     |
|---|-----|
| <i>Agradecimentos</i> .....   | 3   |
| <i>Resumo</i> .....   | 4   |
| <i>Abstract</i> .....   | 5   |
| <i>Résumé</i> .....   | 6   |
| <i>Lista de figuras</i> .....   | 7   |
| <i>Lista de quadros</i> .....   | 9   |
| 1 Considerações iniciais .....  | 12  |
| 2 Sistema literário, normas de tradução e ambivalência: a posição da literatura infantil.....     | 46  |
| 2.1 Sistema literário, literatura infantil e literatura traduzida.....                            | 47  |
| 2.2 As transformações nas normas de tradução no sistema literário infantil brasileiro .....       | 51  |
| 2.3 A literatura infantil e seus estratos .....   | 68  |
| 2.4 Normas e fluxo internacional de literatura .....  | 70  |
| 2.5 Livros infantis para adultos? .....   | 80  |
| 2.6 Questões relativas à formação do cânone na literatura infantil.....                           | 89  |
| 3 Victor Hugo e suas sublimes crianças .....  | 105 |
| 3.1 Hugo, poeta da sociedade e do sublime .....   | 107 |
| 3.2 Hugo no Brasil e na literatura brasileira.....  | 117 |
| 3.3 As edições brasileiras: Hugo sobre a infância, Hugo para a infância?.....                     | 122 |
| 3.4 <i>O ogro da Rússia</i> : o cânone no álbum ilustrado .....                                   | 125 |
| 3.4.1 O texto de partida: “Bon conseil aux amants” como manifesto estético.....                   | 127 |
| 3.4.2 Amores canibais – a edição ilustrada .....  | 140 |
| 3.4.3 A tradução brasileira para Hugo ilustrado.....  | 151 |
| 3.5 “A pão e água” em uma antologia com fins didáticos .....                                      | 164 |
| 4 Goethe, o feiticeiro da linguagem. ....   | 184 |
| 4.1 A antiguidade e a tradição popular na obra de J. W. von Goethe .....                          | 185 |
| 4.2 A lírica de Goethe no Brasil.....   | 196 |
| 4.3 Das Hexen-Einmal-Eins (A tabuada da bruxa): o nonsense em livro ilustrado. ....               | 203 |
| 4.3.1 Uma tradução canônica para um livro infantil .....  | 208 |
| 4.3.2 A tradução de Segall reimaginada.....   | 211 |
| 4.4 <i>Der Zauberlehrling</i> : no comando da palavra, o mestre.....                              | 220 |
| 4.4.1 Uma tradução de aprendiz? Contradições editoriais em <i>O aprendiz de feiticeiro</i> . .... | 237 |
| 4.4.2 O aprendiz de brasileiro: Goethe nas aquarelas de Nelson Cruz.....                          | 244 |
| 5 Considerações finais.....   | 254 |





## 1 Considerações iniciais

As literaturas infantis do Ocidente, enquanto sistemas literários coletivamente autônomos, de maneira geral, apresentam um padrão recorrente de gênese: uma vez assumida a ideia da criança como um indivíduo diferente do adulto, considera-se a necessidade de educá-la de maneira formal. Desta visão, nascem as escolas, para as quais o principal instrumento de ensino até hoje ainda é o livro (cf. SHAVIT, 1986; OITTINEN, 2000; LAJOLO & ZILBERMAN, 2007). Quando nos referimos a um sistema literário infantil, tomamos a noção de sistema conforme definida por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* ([1959] 2000): um conjunto de textos e autores postos em circulação junto ao público – no caso, um público específico, delimitado por sua faixa etária –, dispendo de uma tradição própria que os novos autores irão mobilizar para escreverem a partir dela e contra ela. O sistema literário infantil (a rigor, um subsistema) integra o sistema literário em seu sentido amplo, este composto por todo o conjunto de textos e autores que se dirigem aos públicos infantil e adulto. Neste trabalho, empregaremos as expressões “sistema literário infantil” (*children’s [literary] system* ou *system of children’s literature*) ou “sistema literário adulto” (*adult [literary] system* ou *adult literature*) para nos referirmos a esses dois estratos do sistema literário como um todo, conforme as adota Zohar Shavit (1986).

O processo de diferenciação de um sistema infantil não se deu de maneira linear e progressiva, mas foi palco de idas e vindas de obras literárias do mundo adulto para o universo infantil e vice-versa. O contato e as interferências entre a literatura infantil e o cânone ocidental, por meio da tradução, constituem o problema central desta tese, trabalhado a partir de um *corpus* de poemas de autoria de Victor Hugo e Goethe, traduzidos para o português brasileiro e publicados em edições ilustradas para crianças.

É necessário pontuar que o adjetivo “infantil”, tanto acompanhando o substantivo “literatura” como a locução “sistema literário”, abarca aqui também o que amiúde se denomina como “infantojuvenil”. Discutimos suficientemente essas classificações em *Traduções para a primeira infância: o livro ilustrado traduzido no Brasil* (LIMA e PEREIRA, 2019), elucidando que se tratam de categorias móveis, adotadas muitas vezes de maneira arbitrária pelas editoras e livrarias como rubricas de consumo. Mister é reconhecer, entretanto, que é possível identificar, em obras direcionadas a faixas etárias diversas, o predomínio de certas características narrativas, certas temáticas, certa configuração gráfica. Ainda naquela obra, apresentamos as especificidades dos livros destinados a pré-leitores,

notadamente a presença significativa das ilustrações. Não se trata de negar as diferenças de natureza entre livros ilustrados para pré-leitores, por exemplo, e romances juvenis, mas de adotar uma classificação que favoreça os objetivos desta pesquisa, a saber, estudar o trânsito de obras da literatura adulta para aquela cujo público pode oscilar da primeira infância à adolescência.

Visitando a história das literaturas infantis na Europa ocidental, observa-se que os primeiros livros para crianças, produzidos apenas esporadicamente a partir do século XIV e com maior intensidade a partir do século XVIII, eram em grande parte traduções ou obras autorais que copiavam modelos estrangeiros, como ilustram as diversas versões das fábulas de Esopo que circularam naquele período. Nesse estágio inicial da literatura voltada para crianças, não havia ainda escritores especializados em um segmento que mal acabara de emergir.

O processo de *estratificação* dos sistemas literários ocidentais, termo empregado por Shavit (1986) para se referir ao desenvolvimento comercial de uma literatura específica para crianças, foi acompanhado pela produção de obras destinadas a um duplo leitorado. *O peregrino* (*The Pilgrim's Progress*, 1678), alegoria religiosa do britânico John Bunyan, é apontado por Rachel Falconer (2004, p. 561) como um dos primeiros livros ingleses a cruzarem a fronteira entre os públicos adulto e infantil, tendo sido adaptado para crianças logo após sua publicação. Já a tradição francesa é rica em obras desfrutadas tanto por adultos como por crianças, tais como as fábulas de La Fontaine e os contos de Perrault, que desde sua publicação, no século XVII, suscitaram debates acerca de seu leitorado (SORIANO, 1968). Já no século XX, mencionamos *O pequeno príncipe* (*Le Petit Prince*, 1943), de Antoine de Saint-Exupéry, *Histórias do gato sentado* (*Les contes du chat perché*, 1958), de Marcel Aymé, *Sexta-feira, ou a vida selvagem* (*Vendredi ou La vie sauvage*, 1971), de Michel Tournier<sup>1</sup>, e *Mondo et autres histoires* (1978), de Jean-Marie Le Clézio.

O estudo do trânsito de textos entre os sistemas literários adulto e infantil, objeto desta tese, implica inevitavelmente os estudos da tradução, uma vez que é por meio de traduções resumidas, abreviadas, manipuladas que usualmente se desloca um texto do segmento adulto para o infantil. Os textos que se prestam a essa empreitada, de maneira geral, apresentam elementos dos dois universos: enredos de fantasia ou aventura para as crianças e jovens, porém estruturados em uma narrativa que carrega elementos irônicos ou ambíguos, que se

---

<sup>1</sup> Os títulos em português referem-se às seguintes traduções brasileiras, em suas várias edições: *O pequeno príncipe*, tradução de Dom Marcos Barbosa, *Histórias do gato sentado*, tradução de Fernando Sabino, e *Sexta-feira, ou a vida selvagem*, tradução de Flávia Nascimento. *Mondo et autres histoires* (Mondo e outras histórias) ainda não tem tradução no Brasil.

prestam à leitura adulta. Entre os termos empregados para designar essa categoria de textos estão textos de *estatuto difuso* (*diffuse status*), *textos ambivalentes* (*ambivalent texts*) (SHAVIT, 1986) e textos de *público duplo* (*dual audience*) (OITINNEN, 1998).

Recentemente, especialmente após o sucesso da série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, entre crianças, adolescentes, jovens e adultos no fim da década de 1990, difundiram-se na academia os termos *crosswriting* e literatura *crossover*<sup>2</sup>. Majoritariamente empregados em trabalhos acadêmicos redigidos em inglês, eles têm aparecido em textos em espanhol, português e até mesmo em francês. Embora seja desnecessário emprestar um termo em inglês para definir entre nós os textos de duplo leitorado, buscamos conhecer a terminologia que tem sido empregada por muitos estudiosos de literatura infantil<sup>3</sup>, compreendendo sua carga conceitual.

Sandra Beckett (2017, não paginado), no verbete *Crossover Literature*, da *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, afirma:

A literatura *crossover* transcende os limites convencionalmente reconhecidos no mercado de ficção, dissolvendo a fronteira entre a literatura adulta e a literatura infantil. Os livros podem atravessar do público infantil para o adulto ou do adulto para o infantil, ou podem ser publicados explicitamente para os dois públicos.<sup>4</sup>

A categoria *crossover* é aqui empregada para se referir a um fenômeno de mercado, espaço que abarca apenas um dos aspectos da noção de sistema literário. Sandra Beckett reconhece que não há nada de recente neste fenômeno, e esclarece que foi pela necessidade de lidar com a recepção da série *Harry Potter* que os termos *crossover* e *crosswriting* ganharam projeção na crítica, na mídia e na indústria editorial, difundindo-se para a análise de outros tipos de texto de duplo leitorado:

Embora o gênero inclua ficção adulta lida por jovens leitores (travessia do adulto para a criança), o que tem precedentes históricos muito mais antigos, o termo frequentemente é usado para se referir apenas a livros infantis e juvenis que apelam

<sup>2</sup> Fenômeno semelhante ocorre na indústria do audiovisual, com filmes e séries indicados para famílias.

<sup>3</sup> Entre os autores que trataram dessa *escrita cruzada*, embora nem sempre empregando exatamente esses termos, destacamos: David Galef (1995), em seu artigo *Crossing Over: Authors Who Write Both Children's and Adults' Fiction*; Barbara Wall (1991), no livro *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*; Maria Nikolajeva (1996), na obra *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*; Bettina Kümmerling-Meibauer (2012), no artigo *Crosswriting as a criterion for Canonicity: the Case of Erich Kästner*; Marian Allsobrook (2004a e 2004b), em *Major authors' work for children* e *Writers for adults, writers for children*; e Sandra Beckett (2012), que organizou a coletânea de artigos *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*.

<sup>4</sup> “*Crossover literature transcends the conventionally recognized boundaries within the fiction market, blurring the borderline between adult literature and children's literature. Books may cross from child to adult or adult to child audiences, or they may be explicitly published for both audiences.*” Todas as traduções são minhas.

para os adultos (travessia da criança para o adulto).<sup>5</sup> (BECKETT, 2017, não paginado).

Vê-se que o termo – aqui equiparado a “gênero” – enfatiza o fluxo de mão dupla como uma questão contemporânea: não mais apenas os livros dos adultos são recebidos pelas crianças, mas livros editorialmente direcionados às crianças passam a trazer um apelo também para o público adulto. Como exemplos deste segundo caso mencionamos as obras de Roger Mello e Ângela-Lago<sup>6</sup>, que desafiam, no texto e na ilustração, modelos tradicionais de literatura infantil.

Mais complexa e refinada é a noção de *ambivalência*, que Zohar Shavit (1986) elabora a partir de Yuri Lotman (1977). Segundo Shavit (LIMA, 2019), a ambivalência implica, *a priori*, a exclusão de uma obra tanto do sistema adulto quanto do infantil, para sua inclusão, *a posteriori*, em ambos os sistemas. Significa que a obra primeiro é rejeitada – tanto pelo polo adulto, por possuir características que a remetem ao universo infantil, quanto pelo polo infantil, por não se enquadrar nos modelos conhecidos de literatura para crianças –, e só posteriormente passa a ser aceita nos dois sistemas. Para Shavit, a noção de literatura *crossover*, embora suficiente para tratar desse tipo de textos, permite apenas uma análise simplificada, que tem um mesmo ponto de partida e de chegada: a inclusão da obra em ambos os sistemas. O conceito de ambivalência permite uma análise mais aprofundada da dinâmica da exclusão, que nos interessa particularmente para a leitura do nosso *corpus*.

Em relação à ficção adulta lida por adolescentes e jovens, são prolíficos os estudos sobre adaptações de clássicos. No Brasil, são abundantes, por exemplo, estudos sobre as adaptações empreendidas por Monteiro Lobato<sup>7</sup>. Um fenômeno editorial contemporâneo no

<sup>5</sup> “Although the genre includes adult fiction read by young readers (adult-to-child crossover), which has a much longer historical precedent, the term is often used to refer only to children’s and young adult books that appeal to adults (child-to-adult crossover).”

<sup>6</sup> Roger Mello, escritor e ilustrador brasileiro, tem experimentado formas não convencionais de narrativa, em especial no que diz respeito à apresentação visual de suas obras. Recebeu o prêmio Jabuti em 2002, pela obra *Meninos do Mangue* (Companhia das Letrinhas, 2001), e o prêmio Hans Christian Andersen como ilustrador em 2014. Talvez seja o ilustrador brasileiro de maior projeção internacional atualmente. Ângela-Lago, escritora e ilustradora mineira, integra profundamente texto e ilustração, ambos elaborados artisticamente, em obras como *Chiquita Bacana & as outras pequetitas* (Lê, 1986). Também trabalha a temática social, sem apaziguamentos, no livro imagem *Cena de rua* (1994).

<sup>7</sup> Entre eles, destacamos: VIEIRA, Adriana Silene. **Viagens de Gulliver ao Brasil: estudos das adaptações de *Gulliver’s Travels*** por Carlos Jansen e por Monteiro Lobato. Tese de doutorado. Orientadora: Profa. Dra. Marisa Lajolo. Unicamp: Campinas, 2004; FARIA, Gentil de. As primeiras adaptações de Robinson Crusoe no Brasil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 13. São Paulo: Abralic, 2008; ABREU, Ana Lúcia Segadas Vianna. Pollyanna: domesticação e estrangeirização na tradução de Monteiro Lobato. **Cadernos do CNLF**, v. XIV, n. 4, Anais do XIV CNLF (tomo 2). Rio de Janeiro: 2010. p. 1543-1554; TRUSEN, Sylvia Maria. Contos de Grimm e novos contos de Grimm: Tradução e adaptação em Monteiro Lobato. **Cadernos de Tradução** (Florianópolis, Online), V. 36, nº 1, p. 16-33, jan-abr/2016.; OLIVEIRA, Anna Olga Prudente. Reescritas

Brasil, porém, que demanda noções teóricas complexas como a de ambivalência, é a proliferação de clássicos em suas versões integrais<sup>8</sup>, muitas vezes reilustradas por artistas brasileiros e publicadas em edições graficamente modernas, em traduções que se voltam para a fonte – embora nunca deixando de levar em conta o público receptor. Citamos *As aventuras de Pinóquio: história de um boneco* (*Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*), de Carlo Collodi (2014, trad. Ivo Barroso), ilustrado por Alex Ceverny; *Peter e Wendy* (*Peter and Wendy*), de J. M. Barrie (2012, trad. Sérgio Flaskman), ilustrado por Guto Lacaz; e *Mary Poppins*, de P. L. Travers (2014, trad. Joca Reiners Terron), ilustrado pelo estilista Ronaldo Fraga, todos publicados pela extinta editora Cosac Naify. As traduções, com poucas exceções, também são contemporâneas. Retraduções integrais de clássicos em projetos gráficos contemporâneos têm sido lançadas também por outras editoras, como a Autêntica e a Pequena Zahar.

Extrapolando a difusão de clássicos hoje consagrados como infantis, a coleção Dedinho de Prosa, da Cosac Naify, circulou entre 2002 e 2012 com o objetivo de apresentar às crianças textos de grandes autores brasileiros e estrangeiros, tais como Machado de Assis, Lima Barreto, Bocaccio, James Joyce, Goethe, todos ilustrados por artistas brasileiros. Conforme *site* da editora, “a seleção das histórias procura[va] contemplar autores fundamentais da literatura brasileira e universal”, mantendo seus textos integrais, e era recomendada “para futuros leitores da coleção Prosa do Mundo”<sup>9</sup>.

Ao lado dessas iniciativas editoriais, a academia tem reconhecido a necessidade da instituição de um cânone para a literatura infantil e vem empreendendo tentativas no sentido de defini-lo. O reconhecimento do estatuto canônico para livros infantis provocou mudanças nas práticas tradutórias, passando o sistema literário infantil canonizado a adotar como norma o respeito à integridade do original (O’SULLIVAN, 2005). Um dos debates mais presentes na área, portanto, é a legitimidade de se adaptarem os textos em função do público leitor, procedimento ainda mais aceito na literatura infantil que na adulta.

---

brasileiras dos contos de Perrault: caminhos diferentes em Monteiro Lobato e Mário Laranjeira. **Tradução em Revista** 18, 2015/1, p. 117.

<sup>8</sup> É pertinente notar que boa parte dos clássicos retraduzidos integralmente coincidem com o repertório literário das adaptações cinematográficas em longas de animação feitas pelos estúdios Disney, o que sugere que as editoras tenham uma expectativa de circulação apoiada na celebridade adquirida pelas obras em sua forma audiovisual. A coleção de clássicos da Autêntica logra escapar a esses limites, reapresentando traduções de Edmondo de Amicis (*Cuore*), Johanna Spyri (*Heidi, a menina dos Alpes*) e Condessa de Ségur (*Memórias de um burro*), entre outras.

<sup>9</sup> <<https://editora.cosacnaify.com.br/SubHomeSeca/66/Dedinho-de-prosa.aspx>>. Acesso em: 04/09/2015. O site da editora saiu do ar algum tempo depois do encerramento de suas atividades, em novembro de 2015, e já não pode ser acessado.

Zohar Shavit (1981, 1986) considerou o alto grau de manipulação nas traduções como uma característica típica do sistema literário infantil, atribuída a seu baixo estatuto no polissistema literário. Tendências de condensação, esclarecimento, adaptação cultural, entre outras, podem ser observadas em todo o espectro etário das obras infantis, desde aquelas direcionadas a pré-leitores até aquelas destinadas aos jovens.

Shavit serve-se da noção de polissistema, conforme definida por Itamar Even-Zohar (1990), para quem uma literatura raramente é um unissistema, mas um sistema múltiplo caracterizado por uma *rede de relações* entre atividades ditas literárias, que definem seu valor em relação umas às outras. Por esta razão, Shavit se refere às literaturas infantis nacionais consolidadas como *sistemas*, inseridos no polissistema (ou um sistema múltiplo) mais amplo da literatura em geral. A teoria dos polissistemas foi desenvolvida por Even-Zohar para responder a problemas específicos dos estudos literários, tais como aqueles propostos pela teoria da tradução e pela complexa estrutura histórica da literatura hebraica. O autor considera a literatura traduzida não apenas como um sistema fechado dentro de um polissistema literário, mas como um sistema ativo dentro desse último, que pode ocupar ali uma posição central ou periférica (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46-47).

A partir desta noção, e postulando que a literatura infantil detém uma posição periférica dentro do polissistema literário, Shavit (1981, 1986) observou os procedimentos de adaptação nas traduções para o hebraico de *As Viagens de Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726), de Jonathan Swift; *Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain; *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 1865), de Lewis Carroll; e *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe. Outros exemplos de obras anteriores ao século XX que cruzaram a fronteira entre a literatura adulta e a infantil por seu modelo de aventura são apresentados por Rachel Falconer (2004): traduções abreviadas da *Odisseia*, de Homero, e de *Dom Quixote* (*El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, 1605), de Cervantes, além de *O peregrino*, *Robinson Crusoe*, *As Viagens de Gulliver* e *A ilha do tesouro* (*Treasure Island*, 1883), este último de Robert Louis Stevenson. O surgimento dos romances de fantasia ou aventura, originalmente escritos para um público adulto e publicados nos *chapbooks*, edições baratas de literatura popular, representam na Inglaterra um marco na estratificação do sistema literário, segmentando o público por faixas etárias (SHAVIT, 1986). Obras como as acima mencionadas encontraram em diversas adaptações grande popularidade entre os jovens leitores.

A especialização de escritores em livros infantis é, portanto, um fenômeno relativamente recente, que só pôde ocorrer uma vez definida a literatura infantil como um

sistema específico no polissistema literário. Por questões econômicas, era necessário que um mercado editorial de livros infantis se estabelecesse para que autores pudessem se dedicar exclusivamente a essa atividade, o que só se deu a partir da segunda metade do século XIX (SHAVIT, 1986). No século XX, com a indústria de livros infantis firmando-se inclusive no continente americano, o número de profissionais que passa a se dedicar exclusivamente a esse segmento é crescente.

Por um lado, tal especialização permitiu que bons autores – Randolph Caldecott (1846-1886), Beatrix Potter (1866-1943) e Jean de Brunhoff (1899-1937), apenas para citar alguns dos pioneiros, – pudessem escrever com maior regularidade para crianças, deixando um legado não somente pontual, mas sistemático. Por outro, a disponibilidade de textos infantis assinados por um autor que a criança continuará a ler depois de crescida representa um importante seguimento na experiência de leitura do indivíduo, uma possibilidade de resgate das primeiras memórias de leitura e o desenvolvimento do amor e do afeto pela literatura. Felizmente, grandes autores da literatura adulta não pararam de escrever para crianças, embora suas obras representem uma parcela cada vez menor do que se encontra no mercado – menos pela diminuição de obras infantis de grandes autores que pelo crescimento industrial dos produtos literários para crianças.

Nossa investigação parte das seguintes hipóteses:

1. Para que um texto do sistema literário adulto seja selecionado por um tradutor/ilustrador/editor para figurar numa edição infantil, é necessário que haja nele algum elemento que o identifique, *a priori*, com o sistema infantil e que permita sua entrada nesse sistema. Esses elementos se situam nos planos temático – presença da fantasia e do maravilhoso, protagonistas infantis, aventura, lugares insólitos – e formal – estruturas sintáticas paratáticas, linguagem pedagógica. A aceitação de temáticas mais “adultas” na literatura infantil contemporânea, tais como a guerra e a morte, também tem aberto espaço para esse trânsito, permitindo que o ponto inicial da exclusão caminhe em direção à inclusão, conforme a noção de ambivalência em Shavit (1986);
2. O destinatário infantil da obra tende a transparecer textualmente na tradução, ainda que o projeto tradutório se incline às normas de respeito ao original devidas aos textos que gozam de prestígio e legitimidade cultural. Como resultado, a tensão entre *adequação* e *aceitabilidade* (TOURY, 1995), ou, poderíamos acrescentar, entre



literariedade e comunicabilidade, desafia de maneira mais acentuada a coerência da tradução;

3. A publicação do cânone traduzido em edições ilustradas para crianças é produtiva para a literatura infantil, atuando positivamente na renovação de seu repertório e seus modelos. Contribui ainda para a persistência de obras que mobilizem competências de decodificação da linguagem literária que devem ser aprendidas e desenvolvidas pela experiência e pela mediação leitora, em contraste com a subliteratura de massa.

Estas hipóteses serão verificadas a partir de uma análise textual das obras e suas traduções, inseridas na sociedade, segundo o método crítico de Antonio Candido (2000). Em *Formação da literatura brasileira*, Candido propõe um ponto de vista histórico que parte da obra literária:

Deste modo, sendo um livro de história, mas sobretudo de literatura, este procura apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética. (CANDIDO, 2000, p. 29).

Temos essa assertiva como guia para o estudo do cânone na literatura infantil e da participação da tradução em seu processo formativo: a obra, em sua integridade estética, inserida em um contexto cultural.

Evocamos ainda neste trabalho a noção de norma de tradução, conforme formulada por Gideon Toury (1995, 1998). Esta categoria permite que a análise das obras traduzidas transcenda os textos individuais e seja integrada à sociedade, sempre numa perspectiva sistêmica. Para Toury, as normas de tradução dizem respeito a convenções, valores gerais ou ideias compartilhadas por uma comunidade quanto à adequação ou à inadequação de um texto traduzido – em outras palavras, se aquela tradução será recebida ou rejeitada pelo polo de chegada. Por meio de uma abordagem descritiva e sistemática, que tinha como objeto traduções reais, Toury buscou mapear padrões recorrentes, cuja regularidade pudesse ser explicada por um conceito subjacente de tradução que regeria o comportamento dos tradutores: “A tradução como um ato e como um evento é caracterizada pela variabilidade, é histórica, social e culturalmente determinada, em suma, governada por normas”<sup>10</sup> (TOURY, 1998, p. 10).

As normas tradutórias operam por meio de restrições de maior ou menor intensidade, e são classificadas por Toury em três categorias: 1) normas iniciais (tratando-se o “inicial” de

---

<sup>10</sup>“*Translating as an act and as an event is characterised by variability, it is historically, socially and culturally determined, in short, norm-governed*”.

uma precedência semiótica, não cronológica), referentes à escolha pela *adequação*, com aderência às normas do texto fonte, ou pela *aceitabilidade*, com preferência pelas normas dominantes na cultura alvo; 2) normas preliminares, que governam a política de tradução e a seleção de textos ou tipos textuais a serem traduzidos, incluindo ainda o grau de tolerância às traduções indiretas; e 3) normas operacionais, que dirigem as decisões do tradutor durante sua atividade (TOURY, 1995, p. 61). A noção de norma será esmiuçada no primeiro capítulo desta tese. Para seguirmos, é importante ter em mente a relação da categoria de norma com a variabilidade do próprio conceito de tradução ao longo do tempo e em função do contexto sociocultural.

Tendo introduzido estas noções preliminares – sistema literário, ambivalência e normas de tradução –, passemos à justificativa e à contextualização desta pesquisa. Em relação à literatura infantil, cabem algumas considerações que explicam em grande parte a atenção acadêmica que ela vem recebendo. O mercado de livros infantis atualmente ocupa um peso considerável na indústria livreira, tendo as escolas como garantia de escoamento da produção. Neste cenário, os livros publicados para crianças assumiram perfis variados, desde aqueles sem autoria (normalmente em traduções também não assinadas), passando por material licenciado por empresas como Disney ou Mattel, até obras com importante grau de sofisticação literária. Especialmente relevantes na formação do repertório literário infantil brasileiro são as traduções, que predominam nos catálogos de muitas de nossas maiores editoras (Brinque-Book, Companhia das Letras, Callis, Zahar, Martins Fontes) e vinham tendo uma presença crescente nas seleções do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) para creches e pré-escolas, antes de sua descontinuação em 2015. Em 2008, as traduções representavam 25% dos acervos estatais destinados a esses níveis de ensino; em 2014, atingiram 35% do total<sup>11</sup>.

Desde o período que ficou conhecido entre pesquisadores e educadores como o *boom* da literatura infantil brasileira, ocorrido na década de 1970, a literatura infantil tem conquistado importante espaço nas pesquisas acadêmicas realizadas no país. Autores como Leonardo Arroyo (1990), Nelly Novaes Coelho (2010), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007) compõem uma bibliografia rica em pesquisa histórica e reflexão teórica sobre o tema. Embora ainda reivindicuem autonomia em relação principalmente aos departamentos de

---

<sup>11</sup> Acervos disponíveis para *download* e consulta no endereço eletrônico <[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13698&Itemid=986](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=13698&Itemid=986)>. Acesso em: 08/09/2015.

educação, os estudos sobre literatura infantil parecem ter atingido certa maturidade, já dispondo de um arcabouço teórico sólido para situá-la em seu contexto.

Em relação aos estudos sobre literatura infantil que tangenciam os Estudos da Tradução, arrolamos alguns autores e obras relevantes no cenário internacional a fim de situar este estudo no âmbito de uma emergente tradição de pesquisas na área. Zohar Shavit (1986), como já mencionamos, mobilizou a teoria dos polissistemas para o estudo histórico da literatura infantil. Em *Poetics of Children's Literature*, a autora adota uma perspectiva descritiva, buscando compreender as abreviações, cortes, adições, explicações e outras manipulações nos textos para crianças como reflexos de normas pertencentes àquele sistema literário. Além desta obra, Shavit publicou uma série de artigos tocando o tema da tradução sob a perspectiva de transferência cultural, com foco especialmente na formação do sistema literário infantil em língua hebraica a partir de traduções do alemão.

Outra figura importante é Emer O'Sullivan (2005), que sistematizou os estudos comparativos em literatura infantil e mapeou as áreas que estruturam esse campo de pesquisa, incluindo estudos de contato e transferência, intertextualidade, intermedialidade, imagem, narratologia e tradução, permitindo o questionamento do suposto caráter internacional da literatura infantil. Trabalhos sobre literatura infantil e tradução aparecem ainda nas séries *Children's Literature and Culture*, da Routledge, organizada por Jack Zipes desde 1994 a fim de promover a pesquisa em literatura e cultura infantis, que atualmente tem centenas de títulos publicados; e *Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance*, editada por Rose-May Pham Dinh, que contava, em 2018, com dez volumes publicados pela Peter Lang, editora internacional sediada na Suíça.

No campo mais estrito da tradução, têm-se multiplicado obras de fôlego dedicadas à literatura infantil, entre as quais destacamos *Translating for Children* (2000), da finlandesa Riitta Oittinen, *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers* (2010) e *Translating Children's Literature* (2015), de autoria da britânica Gillian Lathey, e *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*, de Riitta Oittinen, Anne Ketola e Melissa Garavini (2018). Oittinen organizou ainda uma edição especial da importante revista *Meta*, da Universidade de Montreal, dedicada à tradução para crianças (v. 48, n. 1-2, maio de 2003). No *Handbook of Translation Studies* (John Benjamins, 2010), organizado por Yves Gambier e Luc van Doorslaer, uma entrada sobre literatura infantil aparece já no primeiro dos quatro volumes da série, assinada pela sueca Cecilia Alvstad. Acha-se também o verbete “*Children's Literature: Translation of*” na

*Encyclopedia of Language & Linguistics* (Oxford, 2006), redigido pela finlandesa Tiina Puurtinen<sup>12</sup>.

No Brasil, embora careçamos de livros dedicados especificamente à tradução de literatura infantil, muitos pesquisadores têm se interessado pela área e começam a multiplicar-se monografias, dissertações, teses e artigos sobre o assunto<sup>13</sup>. Dois livros recentemente publicados são o já citado *Traduções para a primeira infância* (LIMA e PEREIRA, 2019) e *Mosaicos de culturas de leitura e desafios da tradução na literatura infanto-juvenil*, de Tania L. Wind (2015).

Como se vê, a literatura infantil é atualmente um objeto bastante presente nos estudos da tradução no Brasil e no exterior. Os trabalhos recentes ou em desenvolvimento abordam temáticas como: história da tradução para crianças, tradução de livros ilustrados e multimodalidade, adaptações para crianças, tradução de elementos culturais, tradução e moral, a voz do tradutor, a imagem do leitor infantil, o duplo destinatário na tradução de literatura infantil, entre outros. A literatura infantil tem interessado ainda à linguística de *corpus*, aparecendo em ferramentas como o COPA-TRAD, da UFSC<sup>14</sup>, que dispõe de um *corpus* paralelo específico de literatura infantil e juvenil.

Esta pesquisa, portanto, insere-se em um momento favorável às investigações em tradução de literatura infantil, pela disponibilidade de material teórico a ser aproveitado ou melhorado e pela abundância de aspectos a serem ainda explorados. Ressalta-se o caráter interdisciplinar e complexo da área, que envolve questões relativas a educação, mercado, jogos de poder, entre outras.

---

<sup>12</sup> Nota-se a força dos estudos sobre tradução de literatura infantil na Escandinávia, região muito aberta à tradução literária que, ao mesmo tempo, possui uma importante produção infantil autóctone.

<sup>13</sup> Dois importantes periódicos tiveram edições temática dedicadas à tradução e à literatura infantil. Em 2019, a revista *Belas Infâncias*, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (POSTRAD/UnB) publicou o número “A tradução e a infância: história, teoria, ensino e prática” (v. 8 n. 3), organizado por mim em parceria com Álvaro Faleiros e Germana H. Pereira. Em 2016, a revista *Cadernos de Tradução*, da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), teve uma edição temática sobre o assunto (v. 36, n. 1). Destacamos ainda alguns eventos ocorridos nos anos recentes, no Brasil e no exterior: Conferência *From morals to the macabre in translation for children*. Universidade Pedagógica de Cracóvia. Cracóvia, 4 a 5 de abril de 2018; Conferência *Translation Studies and Children's Literature*. Universidade de Leuven e Universidade de Antuérpia. Bruxelas e Antuérpia, 18 a 20 de outubro de 2017; Simpósio “O aspecto visual na tradução/adaptação: possibilidades representativas”. Coordenação: John Milton (USP) e Nilce Pereira (Unesp). V Congresso Internacional da ABES. UFF, Rio de Janeiro, 4 a 7 de abril de 2017; Simpósio “Experiências literárias e textualidades contemporâneas na literatura para crianças e jovens”. Coordenação: Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI); Fabiane Verardi Burlamaque (UPF) e Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (UNESP/Assis). Abralic 2017 – UERJ, Rio de Janeiro, 13 de março de 2017; Simpósio “Novas velhas histórias: a tradução dos clássicos da literatura infantil e juvenil”. Coordenação: Fernanda Coutinho (UFC), Lincoln Fernandes (UFSC) e Marie-Hélène Torres (UFSC). 7º Seminário de Literatura Infantil e Juvenil e II Seminário Internacional de Literatura Infantil e Juvenil e Práticas de Mediação Literária (SLIJ). Florianópolis, 26 a 28 de setembro de 2016.

<sup>14</sup> O COPA-TRAD tem o objetivo de auxiliar a pesquisa, o ensino e a prática da tradução. Disponível em: <<https://copa-trad.ufsc.br>>. Acesso em: 25/08/2017.

Afirmamos anteriormente que obras literárias dirigidas a um público duplo não são criações novas. Elas antecedem, inclusive, a diferenciação mercadológica entre literatura infantil e literatura adulta. Contudo, a partir do fim do século XX, alguns autores têm identificado um movimento de retorno, uma dissolução progressiva das fronteiras entre estratos no interior do sistema literário, com a multiplicação de obras com as quais se identificam igualmente os leitores mirins e os adultos. Se isso não acontece pela primeira vez, acontece de maneira diferente, atualizada conforme a realidade dos novos tempos. Rachel Falconer (2004) afirma que o terceiro milênio vive a consolidação de um fenômeno iniciado com a massificação da indústria cultural a partir da década de 1980: a *adultização* das crianças e a infantilização dos adultos (FALCONER, 2004). Emerge, de fato, uma “nova” visão (na realidade, o resgate de uma visão pré-moderna) a respeito da infância: a de que as crianças têm o direito de conhecer as versões integrais das obras literárias, independente dos tabus que nelas possam estar presentes – violência e sexo, notadamente. Evidentemente, essa perspectiva coexiste com aquela protetora, e por essa razão dividem espaço um sem número de maneiras de importar textos estrangeiros e/ou antigos. Conforme Shavit (1986), a visão que cada cultura, época ou sociedade tem acerca do que seja adequado ou interessante para a criança afeta a maneira como a literatura será traduzida.

Nesse cenário, o livro ilustrado representa uma forma de literatura de duplo leitorado que muitas vezes flerta com a erudição, dispensando o apelo popular dos romances épicos ou de aventura. São livros comercialmente dirigidos a consumidores adultos, que reconhecem um autor canônico e constituem um perfil de leitorado específico, desejoso de apresentar alta literatura às crianças sob sua tutela. Conforme Kümmerling-Meibauer (2012), o público duplo – ao lado de outros fatores tais como inovação, estilo, polivalência – é um critério distintivo da qualidade literária de uma obra infantil. Para ela, obras infantis canônicas são aquelas que se dirigem não apenas à criança, mas possuem uma camada de significação que apela para a sensibilidade amadurecida. A autora aponta que 76% dos autores por ela mencionados em seu *Klassiker der Kinder und Jugendliteratur* (1995) (Clássicos da literatura infantil e juvenil, sem tradução no Brasil) cruzam o limiar entre a literatura infantil e a adulta.

A tentativa de definir um cânone infantil, encabeçada por acadêmicos ocidentais preocupados em conferir à literatura para crianças e jovens uma posição mais importante na educação e na cultura, data da década de 1980, período em que a noção de um cânone estável estava sendo debatida e rejeitada na literatura adulta. Segundo Kümmerling-Meibauer (2012), este movimento é uma reação à impenetrabilidade dos livros infantis no cânone, estritamente

ligada à pouca atenção crítica recebida por estas obras na academia<sup>15</sup>. Compreendemos cânone como um conjunto de autores e obras considerados literariamente relevantes, isto é, que deveriam ser lidos e tomados como modelo, o que muitas vezes materializa-se em antologias. Até então, listas de livros recomendados para crianças eram formuladas essencialmente por bibliotecários e professores (PARUOLO, 2011). A construção de um cânone literário infantil, como sustenta Kümmerling-Meibauer (2012), é necessária para que livros de qualidade possam estar disponíveis na educação das crianças, visto que muitas vezes a seleta é feita apenas com base em critérios pedagógicos.

Ainda em relação ao cânone, evocamos o argumento de Pascale Casanova (2002a), que o identifica com instâncias consagradoras que habitam os centros literários e se tornam padrão de medida para sua legitimação. Casanova considera os mecanismos de poder atuantes na seleção de obras a serem traduzidas e na forma como serão traduzidas. Estudar o cânone a partir das teorias da tradução é uma empreitada lógica, pois os tradutores são importantes “intermediários cosmopolitas” (CASANOVA, 2002a) que asseguram a circulação das obras, definem o prestígio literário de uma língua e são cruciais na formação do cânone. Segundo André Lefevere (1992), é por meio de reescritas, entre elas a tradução (mas também a crítica, o comentário, a historiografia, o ensino, as antologias), que se define a reputação de um autor e de sua obra. A tradução, entre outras formas de reescrita, permite que a obra circule, que permaneça viva em outras culturas e outros tempos.

Além dos reescritores, agentes fundamentais na constituição do cânone, atuam como corpo regulador do sistema literário o que Lefevere chama de patronos: pessoas e instituições que influenciam indiretamente os escritores e reescritores, interferindo em quais obras serão publicadas, traduzidas, comentadas, e de que forma. O conceito de patronagem, que será estendido no item 2.6 desta tese, é pertinente para o trabalho com a literatura infantil. Sobre ela agem, além das tradicionais instituições que regulam o sistema adulto, instâncias ligadas à educação e à família.

As práticas tradutórias espelham, ainda, valores e normas vigentes na sociedade. Segundo O’Sullivan (2005), o modo de transmissão de clássicos da literatura infantil (que, para ela, não se confundem com o cânone, mas se referem a textos amplamente conhecidos, traduzidos, adaptados e parodiados) usualmente não corresponde ao modo de transmissão de clássicos da literatura adulta, no qual predomina a inviolabilidade do original. Em vez disso,

---

<sup>15</sup> Shavit (1994) se refere à literatura infantil como “a Cinderela dos estudos literários”. Até bem recentemente, estudiosos de bastante circulação, como Peter Hunt (2010), ainda se queixavam do estatuto periférico da literatura infantil nos estudos literários. Este cenário parece estar se modificando lentamente, como aponta a revisão de literatura que apresentamos nesta introdução, ainda que por vezes de maneira apenas superficial.

oscila entre o que a autora chama de *tradução literária e transmissão oral pela escrita*. A segunda forma, caracterizada por grande liberdade de reformulação, é a predominante, enquanto a primeira, mais aproximada ao que a crítica tradicional consideraria como uma “boa tradução”, permite aos leitores adultos experimentarem a obra sob a perspectiva da crítica literária (O’SULLIVAN, 2005, p. 123).

Ao longo desta tese, apoiados no referencial teórico acima esboçado e na análise das obras literárias do *corpus*, buscaremos desenvolver as hipóteses aqui levantadas, quais sejam: 1) a de que deve haver em uma obra literária não infantil a priori elementos internos que viabilizem sua inclusão no sistema infantil, o que caracteriza sua ambivalência; 2) a de que o destinatário infantil marca textualmente a tradução. Como resultado, a tensão entre *adequação* e *aceitabilidade*, ou entre literariedade e comunicabilidade, desafia de maneira mais acentuada a coerência da tradução; e 3) a de que a interação entre o cânone adulto e a literatura infantil, inclusive por meio da tradução, é produtiva, permitindo que novos modelos ingressem e se desenvolvam no sistema. A partir dessas hipóteses, averiguamos seus desdobramentos para os Estudos da Tradução, do cânone e da literatura infantil.

Nosso estudo parte de quatro poemas traduzidos, dois de autoria de Victor Hugo e dois de Goethe, integrados à literatura infantil por meio da ilustração. Não se trata de adaptações assumidas, daquela espécie caracterizada por cortes, omissões, acréscimos ou outras formas ostensivas de interferência no texto fonte. As traduções das quais tratamos sugerem um projeto tradutório, compreendido segundo Berman (2005), de manter a integridade e conservar os recursos estilísticos dos textos originais, a despeito de seu destinatário infantil. Tal projeto pode ser apreendido da análise textual. É importante ressaltar que ele não exclui a presença de procedimentos adaptativos, inerentes a toda tradução, nem confere um atestado de excelência às traduções, que serão criticadas em sua competência para sustentar-se esteticamente como obras literárias e em sua coerência com o projeto tradutório.

Os poemas estão inseridos em obras que chamamos aqui de livros ilustrados, definidos como aqueles nos quais texto e ilustração colaboram, de maneira equilibrada, para construir o valor semântico da obra, interagindo entre si para formar um só iconotexto. A noção de iconotexto, cunhada por Kristin Hallberg<sup>16</sup>, é retomada por Nikolajeva e Scott (2011, p. 21) e definida como “uma entidade indissociável de palavra e imagem, que cooperam para transmitir uma mensagem”. Embora admitindo a fluidez do conceito de infância (HUNT, 2010; OITTINEN, 2000), pode-se verificar um direcionamento etário pelo formato do livro

---

<sup>16</sup> HALLBERG, Kristin. Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. In: **Tidskrift för litteraturvetenskap**, n. 3-4, 1982. p. 163-168.

ilustrado, que aponta para crianças pequenas (incluindo aquelas ainda não alfabetizadas) em virtude de suas características típicas: textos relativamente curtos, redigidos em unidades de fôlego correspondentes à leitura em voz alta, e ilustrações com peso significativo, tanto pelo espaço ocupado na página quanto por sua carga semântica (VAN DER LINDEN, 2011).

Apuramos os efeitos da tradição canônica na seleção dos textos e na forma como esses textos são traduzidos (os mecanismos de patronagem mencionados acima). Investigamos, ainda, que espécies de deslocamento esses textos sofrem, não apenas no plano linguístico, mas também temporal, em suas edições, ilustrações e traduções contemporâneas.

Os quatro poemas ilustrados que compõem o nosso *corpus* são:

1) De Victor Hugo:

- “*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*” (“A pão e água”<sup>17</sup>), que faz parte da obra *Cantos para os meus netos*, organizada e traduzida por Marie-Hélène Torres e ilustrada por Laurent Cardon (Ed. Gaivota, 2014);
- *L'Ogre de Moscovie (O ogro da Rússia)*, ilustrado por Sacha Poliakova a partir de extrato do poema “*Bon conseil aux amants*” (“Bom conselho aos amantes”), traduzido no Brasil por Eduardo Brandão (Ed. Companhia das Letrinhas, 2012).

2) De J. W. von Goethe:

- *Der Zauberlehrling (O aprendiz de feiticeiro)*, traduzido por Mônica Rodrigues da Costa e ilustrado por Nelson Cruz (Cosac Naify, 2006);
- *Das Hexen-Einmal-eins (A tabuada da bruxa)*, extrato do *Fausto* traduzido por Jenny Klabin Segall em edição ilustrada por Wolf Erlbruch (Cosac Naify, 2006).

---

<sup>17</sup> O título “A pão e água” aparece entre aspas por se tratar de um dos poemas de uma antologia, diversamente das demais obras do nosso *corpus*, nomeadas pelo título da publicação, em itálico.



Essas obras compartilham características com um conjunto mais amplo de textos de autores consagrados por seu trabalho na literatura adulta, cuja produção infantil é apenas circunstancial. Textos relativamente breves, entre os quais encontramos poemas, histórias curtas ou contos, em traduções integrais, quer sejam os textos de partida obras completas ou fragmentos, e edições ilustradas compõem um conjunto pequeno, porém relevante, das publicações para crianças no Brasil neste início de século XXI. Na página seguinte trazemos um quadro com algumas obras, publicadas a partir de 1997, que conseguimos levantar dentro deste perfil – incluindo as quatro selecionadas para o *corpus*:

Quadro 1 – Obras de autores canônicos traduzidas em edições ilustradas no Brasil – 1997-2015

| Autor                        | Livros                           | Título original  | Ilustradores           | Editora            | Tradutor                    | 1ª edição* | Ano  |
|------------------------------|----------------------------------|--|------------------------|--------------------|-----------------------------|------------|------|
| Bertolt Brecht (1898-1956)   | A cruzada das crianças           | <i>Kinderkreuzzug</i>  | Carme Solé Vendrell    | Pulo do Gato       | Tercio Redondo              | 1940/2011  | 2014 |
| Julio Cortázar (1914-1984)   | O discurso do urso               | <i>El discurso del oso</i>                                   | Emilio Urberuaga       | Record             | Leo Cunha                   | 1962/2008  | 2009 |
| e. e. cummings (1894-1962)   | 4 Contos                         | <i>Fairy Tales</i>   | Eloar Guazzelli        | Cosac Naify        | Claudio Alves Marcondes     | 1965       | 2014 |
| T.S. Eliot (1888-1965)       | Os gatos                         | <i>The Old Possum's Book of Practical Cats</i>               | Axel Scheffler         | Cia. das Letrinhas | Ivo Barroso                 | 1939/2009  | 2010 |
| J. W. von Goethe (1749-1832) | A tabuada da bruxa               | <i>Das Hexen-Einmal-Eins (in Faust, eine Tragödie)</i>       | Wolf Erlbruch          | Cosac Naify        | Jenny Klabin Segall         | 1808/1998  | 2006 |
|                              | O aprendiz de feiticeiro         | <i>Der Zauberlehrling</i>                                    | Nelson Cruz            | Cosac Naify        | Mônica Rodrigues da Costa   | 1797       | 2006 |
| Victor Hugo (1802-1885)      | O ogro da Rússia                 | <i>L'ogre de Moscovie</i>                                    | Sacha Poliakova        | Cia. das Letrinhas | Eduardo Brandão             | 1870/2008  | 2012 |
|                              | Cantos para os meus netos        | -  | Laurent Cardon         | Gaivota            | Marie-Hélène Torres         | -          | 2015 |
| Aldous Huxley (1894-1963)    | Os corvos de Pearblossom         | <i>The crows of Pearblossom/ Les Corbeaux de Pearblossom</i> | Beatrice Alemagna      | Record             | Luiz Antonio Aguiar         | 1967/2005  | 2006 |
| Eugène Ionesco (1909-1994)   | Contos de Ionesco para crianças  | <i>Contes n. 1 et 2</i>                                      | Etienne Delessert      | Martins Fontes     | Dirce Waltrick do Amarante  | 1983/2002  | 2008 |
| James Joyce (1882-1941)      | O gato e o Diabo                 | <i>The cat and the devil</i>                                 | Lelis                  | Cosac Naify        | Lygia Bojunga               | 1936       | 2012 |
| Mario Vargas Llosa (1936-)   | Fonchito e a lua                 | <i>Fonchito y la luna</i>                                    | Marta Chicote Juiz     | Objetiva           | Ari Roitman e Paulina Wacht | 2010       | 2011 |
| Sylvia Plath (1932-1963)     | O terno tanto faz como tanto fez | <i>The it-doesn't-matter suit</i>                            | Rotraut Susanne Berner | Rocco              | Lya Wyler                   | 1996       | 1997 |
| Virginia Woolf (1882-1941)   | A cortina da tia Bá              | <i>Nurse Lugton's curtain</i>                                | Julie Vivas            | Ática              | Ruth Rocha                  | 1965/1991  | 2003 |

\* Quando há duas datas da 1ª edição, a primeira se refere ao texto original, e a segunda, à edição ilustrada correspondente à brasileira.

As obras que não apresentam data de publicação da edição ilustrada são aquelas cujo projeto gráfico foi elaborado pelas editoras brasileiras, aproveitando apenas o texto fonte.

Fonte: elaborado pela própria autora

O rol não é exaustivo, especialmente porque os critérios de seleção das obras têm um elemento subjetivo, e envolvem:

- decidir se o autor faz ou não parte do cânone;
- julgar se ele é de fato um escritor apenas pontual para crianças ou se poderia ser considerado um escritor para dois públicos;
- avaliar se o grau de adaptação das traduções não extrapola os limites da tradução dita *adequada* (TOURY, 1995).

Esse rol também não inclui obras oriundas de idiomas sobre os quais não temos conhecimentos mínimos que permitam avaliar as traduções, e, por isso, nesse levantamento preliminar nos limitamos a textos originalmente redigidos em francês, inglês, espanhol e alemão. Grande lacuna fica em relação à literatura russa, extremamente prolífica no que diz respeito à sua produção para crianças, muitas vezes assinada por imensos autores, e que renderia um trabalho à parte. Recordamos ainda a importância de se considerarem autores canônicos cujos textos infantis jamais foram traduzidos no Brasil, ou que aqui chegaram com um atraso considerável. É o caso da chilena Gabriela Mistral, cuja única publicação para crianças que pudemos localizar no Brasil foi a recém-publicada *Balada da estrela e outros poemas* (Olho de vidro, 2019. Trad. Leo Cunha).

Para serem aptos a receber ilustrações relevantes em termos de espaço ocupado nas páginas, os textos devem ter um limite máximo de extensão, definido pelo número de páginas e pelo tamanho mínimo da fonte que os livros ilustrados habitualmente aceitam (VAN DER LINDEN, 2011). Porém, interessa-nos aqui examinar não aqueles textos que foram abreviados para se encaixarem no formato do livro ilustrado, mas aqueles que já foram escritos de maneira suficientemente sucinta, ou que possuíam um fragmento curto que pudesse funcionar, ao lado da ilustração, de maneira autônoma em relação ao seu texto de origem. Trata-se de textos ambivalentes, direcionados ao mesmo tempo para os públicos adulto e infantil em suas várias camadas de leitura. Materialmente, são obras que, por elementos formais, se identificam com o universo das crianças.

A maior parte das obras arroladas no Quadro 1 foi escrita para crianças próximas dos autores: filhos, netos, sobrinhos, filhos de amigos. É o caso dos poemas de Hugo, de *O discurso do urso*, de Cortázar, *Os gatos*, de T.S. Eliot, *Contos de Ionesco para crianças*, *4 contos*, de e.e. cummings, e *Os corvos de Pearblossom*, de Aldous Huxley, estes dois últimos editados postumamente. Há ainda um caso de literatura infantil produzida sob demanda: *Fonchito y la luna* (*Fonchito e a lua*), de Mario Vargas Llosa, uma encomenda da editora

Alfaguara para a coleção *Mi primer...*, que visa a apresentar às crianças autores célebres por meio de obras redigidas especificamente para elas. Há, portanto, diversas situações representadas nesta amostra mais ampla.

Uma ampliação do *corpus* poderia resultar em análises mais superficiais, o que procuramos evitar, restringindo-o aos poetas alemão e francês. A menção às obras do Quadro 1, acima, tem o propósito de situar nosso objeto de análise no contexto editorial brasileiro. Para fins desta tese, restringimos o *corpus* de análise aos textos em versos, representados por Victor Hugo e J. W. von Goethe. As razões para tal recorte se baseiam essencialmente em dois elementos que unem as obras selecionadas: em primeiro lugar, o gênero lírico; em segundo lugar, o momento histórico vivido na Europa, marcado esteticamente pelo romantismo. Embora Goethe (1749-1832) seja anterior a Hugo (1802-1885), e o romantismo alemão seja em grande medida diverso do francês, marcam a produção de ambos poetas os acontecimentos políticos, literários, científicos e filosóficos que a circundaram a Revolução Francesa, de 1789. A partir desses poemas ilustrados para crianças, este trabalho tocará também as questões relativas à tradução de textos poéticos: a recriação do ritmo, das rimas, da metrificação, das figuras de estilo e linguagem.

Ressalta-se que os poemas de Goethe e Hugo não foram escritos originalmente para um leitor infantil, diferentemente de textos dos séculos XX e XXI, como *O terno tanto faz como tanto fez*, de Sylvia Plath, *Os corvos de Pearblossom*, de Huxley, *4 Contos*, de e.e. cummings, ou *Fonchito e a lua*, de Llosa. Vejamos neste extrato do conto “O elefante e a borboleta”, de cummings, em que sentido se percebe textualmente um destinatário infantil implícito na obra literária:

One day the elephant was sitting in his little house and looking out of his window doing nothing (and feeling very happy because that was what he liked most to do) when along this curling road he saw somebody coming up and up toward his little house; and he opened his eyes wide, and felt very much surprised.<sup>18</sup>

O uso do diminutivo (*little house/casinha*), a predominância de relações de coordenação entre as orações, o encadeamento narrativo sequencial, com o uso do *past*

---

<sup>18</sup> Quando uma obra literária estiver em análise, o texto original será reproduzido com a sua tradução em nota. Esta estrutura será mantida ao longo de toda esta tese. Aqui, o texto original foi extraído do site <<https://littlebirdexpress.tumblr.com/post/41697544153/the-elephant-the-butterfly-by-e-e-cummings/amp>> (conforme CUMMINGS, 1965). Acesso em: 01/11/2019. Trecho segundo a tradução de Claudio Alves Marcondes para o português brasileiro: “Um dia o elefante estava na casinha dele, sentado e olhando pela janela e sem fazer nada (e sentindo-se muito contente pois era isso mesmo o que gostava de fazer) quando, lá longe no caminho cheio de curvas, ele avistou alguém que vinha subindo na direção de sua casa. Ai ele abriu bem os olhos, pois ficou muito surpreso.” (CUMMINGS, 2014, p. 17).

*continuous* e do *simple past*, o léxico corrente, a descrição objetiva da personagem e do cenário são elementos que identificam o texto com leitores em desenvolvimento. É mister ressaltar que a simplicidade, por assim dizer, da linguagem não implica uma carga reduzida de literariedade. Cummings, neste nosso exemplo, trabalha essa literariedade a partir do ritmo.

Quando falamos em um destinatário infantil implícito, hipotético ou presumido, trabalhamos com uma das manifestações do chamado leitor implícito, conforme Schmid (2013): um destinatário presumido cujos códigos linguísticos, normas ideológicas e ideais estéticos são levados em conta no momento de redação da obra, de modo a fazê-la inteligível. Um destinatário infantil hipotético não transparece da mesma maneira que em cummings na poesia de Hugo, e menos ainda a de Goethe. Hugo compôs poemas sobre seus netos, como um tributo a eles, mas neles a linguagem poética não se particulariza, em relação à sua obra lírica em geral, por quaisquer procedimentos de facilitação da comunicação com uma criança. No caso de Goethe, a distância é ainda mais evidente.

É importante situar as obras de Goethe e Hugo em um período em que a poesia para crianças, enquanto gênero literário escrito, ainda não se havia definido da forma como a conhecemos hoje. A segunda metade do século XVIII e a primeira metade do XIX viram surgirem na Europa ocidental obras em versos que entrariam no rol de clássicos para a juventude, mas que, desde o princípio, exibiam uma ambivalência de público. Em 1668, apareceu a primeira edição das *Fábulas* de La Fontaine em versos rimados. Em torno de três décadas depois, publicaram-se os *Contes de ma mère l'oye* (conhecidos no Brasil como *Contos de mamãe gansa*), de Perrault, que trazia três contos em versos (“*Griselidis*”, “*Peau d’Âne*” e “*Les souhaits ridicules*”). A discussão acerca da orientação etária dessas obras é persistente. Sobre os contos de Perrault, Marc Soriano (1968, p. 17-18) escreve:

Trata-se de um livro para crianças? Mas então a que corrente pedagógica ele pertence? Se não é uma obra para a juventude, então o que é exatamente? O simples produto de uma moda? Um ressurgimento do gosto pelo maravilhoso e pelo erro, como pensava Leibniz?<sup>19</sup>

Infere-se da citação o pressuposto de que a literatura infantil seria algo ligado, em primeiro lugar, à pedagogia e, em segundo lugar, ao maravilhoso. A falta de uma orientação pedagógica clara nos contos de Perrault os afasta do que se considerava literatura para

---

<sup>19</sup> “S’agit-il d’un livre pour enfants ? Mais alors à quel courant pédagogique appartient-il ? Se ce n’est pas un ouvrage pour la jeunesse, alors qu’est-ce exactement ? Le simple produit d’une mode? Une résurgence du goût pour le merveilleux et pour l’erreur, comme le pensait Leibniz ?”

crianças naquele momento; por outro lado, o recurso à tradição oral no que ela tem de maravilhoso os devolve à infância.

Os primeiros livros direcionados abertamente às crianças, por meio da ilustração, começaram a emergir na Inglaterra no século XVIII, impulsionados pela revolução industrial e pelo desenvolvimento da indústria gráfica. No início do século XIX, Charles e Mary Lamb escreveram poemas para crianças, em colaboração com Coleridge e Wordsworth. Na Alemanha, a publicação de *Der Struwwelpeter* (*João Felpudo*, no título da tradução de Claudia Cavalcanti (Iluminuras, 2011)), de Heinrich Hoffmann, em 1845, marcou o advento do livro ilustrado no formato moderno, com ilustrações coloridas a mão. Já na segunda metade do século XIX, em 1865, Wilhem Busch publicou *Max und Moritz* (cujo título em português, *Juca e Chico*, ficou consagrado pela tradução de Olavo Bilac, de 1901), em formato já bastante próximo das histórias em quadrinhos contemporâneas. Ressalta-se que as obras de Hoffmann e Busch foram concebidas como uma unidade entre texto e ilustração – ambos ilustraram suas próprias histórias –, de modo que os versos foram compostos a partir de uma ideia de leitor que seria atraído também pelo aspecto visual dos livros.

Os desenvolvimentos do livro infantil na Alemanha são relativamente precoces, com a publicação de uma história da literatura infantil já em 1867 (*Geschichte der deutschen Jugendliteratur*, de A. Merget). Com uma forte tradição crítica neste campo, a Alemanha edificou uma literatura infantil sobre fontes diversas daquelas que alimentaram a literatura adulta, notadamente os preceitos didáticos difundidos com a reforma protestante. Foi com as luzes alemãs que surgiram movimentos que consideravam a criança como ser autônomo, apoiados nas teorias educacionais de J.B. Basedow, J.F. Herbart, e Friedrich Froebel (RYAN et al, 2019). Fruto deste movimento foi a célebre reescrita do *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe por Joachim Heinrich Campe, intitulada *Robinson der Jüngere*, de inspiração rousseauiana. Mas foi o romantismo que atuou com maior força na constituição de uma literatura infantil mais literária, mais imaginativa, e menos pedagógica.

No plano da poesia, uma obra originalmente não escrita para crianças, mas incorporada pelo seu repertório foi *Des Knaben Wunderhorn* (1805–08) (literalmente, “A corneta encantada do garoto”), uma coletânea de canções e versos populares legada por Gustav Mahler, no espírito do romantismo alemão. Esta coletânea teria sido uma fonte para poetas que se dedicaram posteriormente à infância, como A. H. Hoffmann von Fallersleben, August Kopisch, Franz Poggi, F.W. Güll e outros mais contemporâneos como Paula e Richard Dehmel (RYAN et al, 2019). Impossível deixar de mencionar os contos

recolhidos pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm entre 1812 e 1815 que, se não tinham como objetivo primeiro oferecer literatura às crianças, mas sim registrar e reconhecer a tradição alemã, conforme a filosofia herderiana de valorização do nacional, acabaram por tornar-se das maiores fontes de inspiração para a literatura infantil ocidental que se consolidaria durante o século XIX.

Assim, Goethe é anterior e Hugo é contemporâneo a um período em que os versos em apresentações infantis apenas começavam a aparecer nos países europeus. É esperado, portanto, que eles não compartilhem determinadas características textuais com as obras direcionadas às crianças nas décadas mais recentes, ainda que também redigidas por autores do cânone adulto. Os poemas que constituem nosso objeto de análise são obras deslocadas de sua situação de leitura original, numa nova apresentação possível apenas em um estágio de desenvolvimento do sistema literário em que a literatura infantil é reconhecida por seus produtores, pela crítica e pelo público como um segmento diferenciado dentro do sistema.

Interessa-nos investigar, primeiramente, o que possibilita este deslocamento, para em seguida avaliar seu impacto na literatura infantil. Em outros termos:

- por que o editor, o ilustrador, o antologista, o tradutor – agentes de reescrita dos textos – selecionam esta obra em vez daquela?
- o que permite que esses poemas sejam destacados de seu contexto original de leitura para outro – outro tempo e outro leitor – e que sigam gerando significado em nova apresentação?

Formularemos algumas possíveis respostas a estes questionamentos a partir de dois procedimentos, segundo o método crítico de Antonio Candido (2000): 1) uma análise textual das obras, localizando na sintaxe, no léxico, na temática, na presença do maravilhoso e na construção didática do discurso algumas chaves; e 2) uma análise contextual das obras, compreendendo a sociedade que as recebe. Esses dois passos serão estendidos da leitura dos textos originais para a crítica das traduções.

Delineiam-se, assim, os aspectos relativos à ambivalência das obras, ou à dualidade de público, questão que esmiuçaremos no segundo tópico desta tese e que perpassa toda a nossa reflexão. Por meio da análise, buscamos avaliar a dinâmica entre os sistemas literários adulto e infantil, considerando o papel da tradução nos processos de trânsito no interior do polissistema. Por essa razão, interessa-nos descrever e apreciar as traduções e situá-las no sistema, mobilizando a categoria de norma de tradução. A análise textual das traduções tem o objetivo de lançar luz sobre os fenômenos de ambivalência, como faz Shavit (1986) a partir de *Robinson Crusoe* ou *Alice*.

A metodologia para a leitura crítica das traduções foi construída a partir das reflexões sobre tradução de textos poéticos, compiladas em especial por Álvaro Faleiros em *Traduzir o poema* (2012), acrescidas das contribuições de Paulo Henriques Britto (2002, 2012). Esses dois autores oferecem ferramentas práticas para o trabalho analítico com o poema traduzido. Temos em mente ainda, numa camada mais ética e teórica que prática, o esboço de método desenvolvido por Antoine Berman (1995) em *Pour une critique des traductions: John Donne*. Faleiros e Britto nos servirão para a análise textual, enquanto Berman nos auxiliará na leitura contextual. Começamos por expor o pensamento deste último, do qual nos interessa sobretudo a importância conferida à figura do tradutor.

A abordagem crítica para as traduções delineada por Berman (1995) tem como guia a noção de crítica produtiva: aquela que busca extrair a verdade de uma tradução, iluminá-la a partir de uma “análise rigorosa de uma tradução, de seus traços fundamentais, do projeto que lhe deu origem, do horizonte no qual ela surgiu, da posição do tradutor”<sup>20</sup> (BERMAN, 1995, p. 13). A partir da obra de grandes críticos, em especial Schlegel e Walter Benjamin, Berman pretende superar a concepção, herdada da idade clássica, que considerava a crítica de traduções como simples julgamento ou avaliação, aos quais se chegaria por meio de análises comparativas. O autor exige uma análise rigorosa a fim de chegar a uma crítica que seja “desprendimento da verdade de uma tradução” (“*dégagement de la vérité d'une traduction*”) (BERMAN, 1995, p. 14). Esta verdade, para Berman, está ligada à noção de *letra* – que nada tem a ver com a tradução palavra por palavra, mas diz respeito à *forma* literária, específica a cada língua em suas singularidades. Traduzir a letra, para Berman (2007), pressupõe abertura à estranheza do outro.

Evidente que essa verdade não será apreendida, ou *liberta*, sem a confrontação com o texto original. O que Berman questiona é a forma como se dará esse confronto. Questão fundamental para Berman é como escrever a crítica a fim de que ela seja ilustrativa: “iluminada pela obra, ela a ilumina, por sua vez”<sup>21</sup> (BERMAN, 1995, p. 16). A comparação entre o texto traduzido e a obra original não devem partir de um pressuposto negativo, ou seja, a avaliação não objetiva desqualificar traduções julgadas ruins ou insuficientes: “ainda que o trabalho da análise descubra ali erros graves, sempre quis evitar o ataque sistemático e buscar antes, se possível, o porquê ou os porquês desses erros”<sup>22</sup> (BERMAN, 1995, p. 37).

<sup>20</sup> “...analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur.”

<sup>21</sup> “...illuminée par l'œuvre elle l'illumine à son tour [...]”

<sup>22</sup> “...même si le travail de l'analyse y décèle des fautes graves, j'ai toujours voulu éviter l'attaque systématique et chercher plutôt, s'il se pouvait, le ou les « pourquoi » de ces fautes.”



Berman considera crítica e tradução como práticas estruturalmente aparentadas. A tradução, para realizar-se, é acompanhada por um trabalho de ordem crítica; a crítica da tradução, portanto, sobrepõe-se a um trabalho que é, ele mesmo, crítica. Retomo aqui declaração de Haroldo de Campos a este respeito:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 1992, p. 43)

Esta delicada operação de crítica sobre crítica, de *vivisseção* sobre *vivisseção*, apenas recentemente se desenvolveu de forma comparável à crítica direta das obras literárias. A raridade das críticas positivas é assim comentada por Berman (1995, p. 41):

Essa tendência de querer “julgar” uma tradução, e de querer fazer apenas isso, remete fundamentalmente a dois traços fundamentais de todo texto traduzido. Um deles é que esse texto “segundo” deve supostamente corresponder ao texto “primeiro”, deve supostamente ser verídico, verdadeiro, e o outro é o que proponho chamar de *defectividade*, neologismo que busca reunir todas as formas possíveis de defeito, de falha, de erro que afetam *toda* tradução.<sup>23</sup>

Berman (1995, p. 42) se pergunta: uma tradução visa apenas a duplicar o original? Ela não almeja também a tornar-se uma obra de pleno direito? As ideias de “obra de pleno direito” e de tradução comprometida com a *verdade*, ou com a *letra*, estão atreladas à ideologia anti-etnocêntrica de Berman, que percebe como nocivo à tradução, sobretudo, o apagamento da estranheza do outro. A posição bermaniana coloca-se como contraponto à tradição francesa de traduções acomodadas, levantando outras possibilidades de enriquecimento da cultura de chegada a partir da tradição tradutória alemã. Aqui, esta posição será nuançada para centrar-se menos nas questões referentes ao etnocentrismo que na sustentação das traduções enquanto obras literárias autônomas e coerentes, conforme o projeto tradutório depreendido das análises. Observamos que o caráter ambivalente dos textos impõe ao tradutor problemas específicos, o que tende a afetar a coesão do projeto tradutório.

<sup>23</sup> “*Cette tendance à vouloir “juger” une traduction, et à ne vouloir faire que cela, renvoie fondamentalement à deux traits fondamentaux de tout texte traduit, l’un étant que ce texte ‘second’ est censé correspondre au texte ‘premier’, est censé être véridique, vrai, l’autre étant ce que je propose d’appeler la défektivité, néologisme qui cherche à rassembler toutes les formes possibles de défaut, de défaillance, d’erreur dont est affectée toute traduction.*” Grifos do autor.

Em seu esboço de método, elaborado a partir de suas experiências como tradutor literário, acrescidas de leituras de Benjamin, Meschonnic e de pesquisadores da escola de Tel-Aviv, Berman propõe um trajeto possível de análise, dividido em etapas sucessivas. As primeiras correspondem à leitura da tradução, ou das traduções, e do original. As etapas seguintes se realizam sob a forma de escrita e compreendem o ato crítico propriamente dito.

Berman sugere que a primeira leitura e as releituras que se fizerem necessárias sejam realizadas apenas sobre a tradução, deixando-se o original de lado. Somente assim pode-se avaliar se o texto traduzido se sustenta:

*Sustentar-se* tem aqui um duplo sentido: sustentar-se como um *escrito* na língua receptora, ou seja, essencialmente, não estar aquém das “normas” padrões de qualidade escriturária desta língua. Sustentar-se, em seguida, além desta exigência de base, como um verdadeiro *texto* (sistematicidade e correlatividade, organicidade de todos os seus constituintes). O que esta releitura descobre, ou não, é seu grau de *consistência imanente* fora de toda relação com o original.<sup>24</sup> (BERMAN, 1995, p. 65. Grifos do autor).

É essa consistência, essa sistematicidade, que tornará a tradução uma obra literária de pleno direito. A releitura descobre tanto pontos problemáticos na tradução – falhas rítmicas no poema, por exemplo –, como aquelas que Berman chama de zonas textuais “miraculosas”: passagens nas quais não apenas a tradução foi bem realizada, mas redigida numa “escritura-de-tradução”, uma “escritura de estrangeiro” que não se daria na pena de um autor que escrevesse originalmente na língua alvo (o francês, no caso). Essas zonas são as que enriquecem uma língua e uma literatura, e são mais presentes entre tradutores escritores, ou tradutores poetas. A estas primeiras leituras corresponde uma fase de impressões, que irão orientar o trabalho analítico posterior.

A valorização das primeiras impressões do leitor crítico é ressaltada também por Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema* (1996): “A análise e a interpretação, ao contrário do comentário, (fase inicial da análise) não dispensam a manifestação do gosto, a penetração simpática no poema. Comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo” (CANDIDO, 1996, p. 18). Tendo vivenciado o texto traduzido, o crítico pode se voltar para o texto original.

A leitura do original ainda não será feita tendo a tradução ao lado, mas evocará aquelas zonas textuais problemáticas ou milagrosas identificadas nas leituras do texto

<sup>24</sup> “Tenir a ici un double sens: tenir comme un écrit dans la langue réceptrice, c’est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des ‘normes’ de qualité scripturaire standard de celle-ci. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable texte (systematicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants). Ce que découvre ou non cette relecture, c’est son degré de consistance immanente en dehors de toute relation à l’original”.

traduzido: “De simples leitura cursiva, ela se torna muito rapidamente *pré-análise textual*, ou seja, localização de todos os traços estilísticos, quaisquer que sejam, que *individuem* a escritura e a língua do original e fazem dele uma rede de correlações sistemáticas”<sup>25</sup> (BERMAN, 1995, p. 67. Grifos do autor). Trata-se de um trabalho semelhante àquele realizado pelo tradutor. Para esta fase de leitura, são necessárias ferramentas analíticas que deem conta dos elementos expressivos formais do texto e que fundamentem sua posterior interpretação. Esta leitura, chamada por Berman de pré-análise, preparará a confrontação entre o texto de partida e o texto (ou textos) de chegada.

Ainda antes de partir para a confrontação entre original e tradução, Berman sugere a busca pelo sujeito que traduz. A pergunta “Quem é o tradutor?” não procura elementos biográficos irrelevantes à sua prática, mas informações que a elucidem:

Importa, para nós, saber se ele é francês ou estrangeiro, se é “apenas” tradutor ou se exerce outra profissão significativa, como a de professor [...]; queremos saber se ele também é escritor e produziu obras; a partir de qual(is) língua(s) ele traduz, que relação tem com ela(s); se é bilíngue, e de que espécie; que gêneros de obras traduz usualmente, e que outras obras traduziu [...].<sup>26</sup> (BERMAN, 1995, p. 75).

A estes, Berman acrescenta ainda muitos outros elementos que poderiam esclarecer a prática de um tradutor e ajudar o crítico a determinar sua posição tradutiva, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutivo.

Por posição tradutiva, Berman compreende a relação que o tradutor tem com sua atividade, ou as concepções que carrega sobre o que é ou como deve ser realizada a tradução. Essa posição não é meramente subjetiva, mas marcada pelo contexto social, e sintetiza-se na forma como o tradutor internaliza as normas, ou os discursos sobre a tradução que o circundam. Por vezes, essa posição é verbalizada em paratextos, como prefácios, ou em entrevistas, porém essa representação nem sempre corresponde à realidade que se manifesta concretamente no texto traduzido.

O projeto de tradução, por sua vez, é o que estabelecerá suas diretrizes, seu “modo” de ser. Ele inclui a decisão de traduzir uma obra integralmente ou em parte, de antologizar textos de certa maneira, de incluir notas ou paratextos ou, ainda, de produzir uma adaptação

---

<sup>25</sup> “*De simple lecture cursive, elle devient très vite pré-analyse textuelle, c’est-à-dire repérage de tous les traits stylistiques, quels qu’ils soient, qui individuent l’écriture et la langue de l’original et en font un réseau de corrélations systématiques*”.

<sup>26</sup> “*Il nous importe de savoir s’il est français ou étranger, s’il n’est ‘que’ traducteur ou s’il exerce une autre profession significative, comme celle d’enseignant [...] ; nous voulons savoir s’il est aussi auteur et a produit des œuvres ; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle ; s’il est bilingue, et de quelle sorte ; quels genres d’œuvres il traduit usuellement, et quelles autres œuvres il a traduites [...].*”

assumida de uma obra para atender a um leitorado específico. Esse projeto é determinado pela posição tradutiva e pelas exigências postas pela obra a ser traduzida. É a partir dele que o crítico deverá ler a tradução, e é na própria tradução que o projeto se revela. Traduções que não se sustentam, ou que se mostram incoerentes, são devidas a falhas no projeto de tradução.

Esses dois elementos – posição tradutiva e projeto de tradução – são reunidos em um horizonte, conceito emprestado por Berman à hermenêutica moderna, notadamente a Hans Robert Jauss. Na tentativa de esboçar uma hermenêutica tradutiva, Berman define horizonte como “o conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor”<sup>27</sup> (BERMAN, 1995, p. 79). Em outras palavras, é o “a-partir-de-quê” o tradutor traduz certo autor. Este horizonte é múltiplo, e ao mesmo tempo em que vincula o tradutor, abre caminhos. Algumas perguntas podem ajudar a desenhar os horizontes dos tradutores com os quais trabalharemos aqui:

- Há outras traduções do poema em língua portuguesa?
- Há outras traduções do poema no Brasil?
- Se houver outras traduções, elas foram publicadas em edições infantis ou em coletâneas não infantis?
- Se houver outras traduções em edições infantis, elas tendem à fonte (traduções *adequadas*) ou são adaptações para crianças (traduções *aceitáveis*)?
- A tradução em análise já foi publicada em outra edição, acompanhada por ilustrações diferentes ou sem ilustrações?
- As ilustrações que acompanham a tradução são de artistas brasileiros ou provêm de uma edição em outro idioma?

A partir desta sequência de etapas, partindo de uma análise crítico-literária do *texto*, extraíndo daí os elementos que levarão à busca pelo tradutor para, em seguida, retornar ao texto, procuraremos avaliar as traduções dos poemas. As contribuições de Berman nos são relevantes na medida em que ressaltam a presença de um indivíduo humano por trás do trabalho tradutório, alguém que carrega consigo determinada concepção acerca do que é traduzir, ou do que é uma boa tradução. Ademais, nos faz olhar para outros agentes que influenciam o resultado textual de uma tradução, notadamente aqueles envolvidos na cadeia editorial.

Para a análise textual das traduções, contudo, as orientações que Berman oferece são algo vagas, e não chegam a constituir uma metodologia. Conforme explicita no subtítulo da

---

<sup>27</sup> “...l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui ‘déterminent’ le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur.”

obra, “*esquisse de méthode*”, trata-se mais de um esboço de método. A fim de edificar uma base metodológica mais concreta para nosso trabalho crítico, recorreremos a tradutores e teóricos brasileiros.

Paulo Henriques Britto (2012) faz parte de uma corrente de tradutores e teóricos da tradução poética que adotam o que Álvaro Faleiros (2012) chama de abordagem textual, a qual “almeja a produção de um texto no qual os elementos, ainda que deslocados, sejam recuperados” (FALEIROS, 2012, p. 106). Essa aproximação se dá no plano metrorrítmico, num processo que implica transformações que fazem “que o texto reescrito seja habitado, tanto pela língua-cultura de partida, quanto por aquele que opera o processo de reescrita” (FALEIROS, 2012, p. 106). Trata-se, portanto, de uma perspectiva formal para a tradução e para a crítica da tradução poética.

Britto define parâmetros concretos para a análise de poemas traduzidos, que permitam relativo grau de objetividade na avaliação. O autor trabalha a partir de categorias comparativas, com as noções de correspondência, perdas e compensações, guardando, neste sentido, uma postura mais formalista (e normativa) e menos filosófica que aquela de Berman (1995). Algumas dessas noções serão aqui retomadas por seu caráter eminentemente prático e mobilizadas quando da leitura crítica das traduções.

Mais que outros teóricos da tradução dedicados à poesia, como Mário Laranjeira (1996) ou Paulo Vizioli (1985), que apresentam reflexões para estimular o tradutor a pensar seus procedimentos, Britto propõe um método concreto, que almeja à objetividade, para a crítica de traduções já existentes. Com isso, busca escapar a uma análise que não seja completamente subjetiva e arbitrária. Antes de seguirmos, cabe esclarecer que não se trata de “aplicar” os procedimentos de Britto à análise, nem de adotar uma abordagem estritamente textual. Consideraremos os projetos de tradução<sup>28</sup>, conforme Berman (1995), buscando identificar outros possíveis níveis de correspondência almejados pelo tradutor, pois importa verificar a coerência e a consistência desse projeto. Berman atribui ao crítico a tarefa de definir os momentos “altos” do texto, aqueles que são dignos de análises e enriquecem a língua de chegada. Por esta razão, importa esclarecer que evocamos a noção de correspondência e o aparato analítico delineado por Britto para fins práticos e pedagógicos, de forma a desdobrar o processo tradutório do poema para a compreensão da sua organicidade interna. Não ficamos, contudo, restritos a essas ferramentas.

---

<sup>28</sup> Uma tradução em prosa do Fausto, por exemplo, seria um possível projeto tradutório, que abandonaria a correspondência metrorrítmica para buscar uma correspondência superior em outras instâncias.

Sem falar em equivalência, noção desgastada nos debates teóricos sobre a tradução, Britto trabalha com a categoria de *correspondência*, que pode realizar-se em níveis mais elevados, quer dizer, mais específicos, ou mais genéricos. A noção é definida em termos formais e exemplificada a partir de uma tradução, realizada pelo próprio autor, de um poema de Elizabeth Bishop. Britto explica que um pentâmetro jâmbico inglês, por exemplo, teria seu correspondente mais forte em língua portuguesa em um decassílabo jâmbico, o que preservaria tanto o número de sílabas fonéticas quanto a acentuação original. Num nível de correspondência mais atenuado, o pentâmetro jâmbico poderia ser traduzido por um decassílabo que obedecesse a outro padrão de acentuação. Num nível ainda mais genérico de correspondência, o verso inglês seria traduzido por outro verso longo em português, um alexandrino, por exemplo. Segundo Britto, esta gradação de níveis de correspondência determinaria o *grau de perda* de uma determinada tradução poética, noção que buscamos evitar em nossa análise em razão de ela ser pouco produtiva do ponto de vista crítico.

Um fator que deve ser levado em consideração na análise é a importância de determinado elemento no poema original. Esta importância pode ser estimada pela regularidade: “Na tradução do poema, deveremos tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua original” (BRITTO, 2002, p. 59). No caso do poema de Bishop tomado como exemplo, *The Shampoo*, a métrica, mais livre, é menos marcante que a rima, esta, sim, construída de maneira calculadamente regular. Assim, o tradutor elege este elemento como aquele que deverá ser preservado, ou recriado, em um nível de correspondência mais refinado.

A partir de uma leitura aprofundada do texto original e da identificação de seus elementos formais fundamentais, sobre os quais o poema se alicerça, o crítico (e aqui quem usa o termo somos nós, não Britto) dispõe de uma base sólida a partir da qual avaliar uma tradução. Evidentemente, e Britto reconhece isto, o poema é uma unidade complexa de vários elementos que “trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos” (BRITTO, 2002, p. 54) de maneira tanto mais consciente quanto maior a obra literária. Contudo, é possível, pelo critério da regularidade, apontar um fio condutor para o trabalho do tradutor e para a avaliação da tradução, em termos de efeitos poéticos.

Tomemos os poemas de Hugo, ambos construídos sobre o alexandrino clássico, com rimas emparelhadas, como neste exemplo de *L’Ogre de Moscovie*:

*L’ogre, un beau jour d’hiver, peigne sa peau velue,  
Se présente au palais de la fée, et salue,*

*Et s'annonce à l'huissier comme prince Ogrousky.  
La fée avait un fils, on ne sait pas de qui.*

A regularidade da prosódia e da rima no poema original, em alexandrinos clássicos e com rimas emparelhadas, demanda que elas sejam recuperadas nas traduções, mesmo no caso da adoção de decassílabos no lugar dos alexandrinos, por exemplo. Assim, na análise da tradução brasileira, a correspondência métrica e rímica será um importante parâmetro de avaliação.

Em relação ao conteúdo lexical, sobre o qual Britto não se estende muito, o primeiro nível de correspondência, a tradução literal, tende a ser impossível. De fato, sob este ponto de vista, toda a discussão histórica acerca da dicotomia forma *versus* conteúdo na tradução poética pode ser encarada como uma questão de hierarquização de correspondências. Guardamos a lição de Antonio Candido (2000) quando afirma que o conteúdo se manifesta apenas através da forma, constituindo ambos, de forma indissociável, a expressão.

Ainda no que se refere ao léxico, Britto parte dos substantivos e verbos, que ele considera mais centrais no poema de Bishop, para em seguida examinar os adjetivos e advérbios. Menciona também de passagem a estrutura sintática que, para nós que lidamos com a infância, é de suma importância: ela define em grande parte a acessibilidade e a força didática do texto.

Cabe apontar que, no artigo em questão, Britto contorna o termo “crítica”, falando sempre em “análise” da tradução. Tal cuidado terminológico, embora não explicitado pelo autor, decorre de seu ideal de uma avaliação o mais objetiva possível, buscando escapar à carga de subjetividade que carrega o vocábulo “crítica” (trata-se, na verdade, de uma reação à desconstrução, notadamente a Rosemary Arrojo (1986, 1992)). O autor evita ainda os qualificativos de valoração de uma tradução, como boa, má, bem-sucedida, ruim. Entretanto, insiste no conceito de perdas e em seu contraponto, a compensação, que diz respeito a um efeito novo criado na tradução a fim de contrabalançar aqueles que havia no original e não puderam ser recriados. Trata-se de uma visão diversa daquela das “zonas miraculosas” que aparece em Berman, e menos produtiva. Por essa razão, preferimos manter o termo crítica, sem nos esquivar ao juízo, porém guardando alguns procedimentos de Britto no momento de esmiuçar e confrontar tradução e texto fonte.

Em suma, podem-se visualizar duas etapas para a avaliação o mais objetiva possível de uma tradução, a partir de Britto (2002): em primeiro lugar, a análise do poema original, em seus elementos formais e semânticos, e a identificação daqueles de maior peso; em seguida, a

comparação do original com sua contraparte, graduando os níveis de correspondência atingidos em mais ou menos genéricos. Nesse sentido, seu método parece inverso àquele proposto por Berman e, mais uma vez, mais convencional. Berman propõe que se leia primeiramente a obra traduzida, a fim de prevenir uma análise preconceituosa que, em geral, parte do pressuposto de inferioridade da tradução. Na prática, é necessário ler original e tradução diversas vezes, o que muitas vezes ocorre de maneira alternada. Da mesma forma, há casos em que o crítico já conhece previamente o original da tradução que ele irá examinar, sobretudo no caso de traduções novas. O que importa conservar acerca do confronto entre original e tradução é, de Berman, a consideração da tradução não como um texto secundário, ou menor, mas como um texto que almeja constituir uma obra literária de pleno direito – embora sempre em relação com o texto fonte.

Resgatamos um último esquema de questões formuladas por Britto a fim de examinar a relação do original com a tradução: “(1) Até que ponto a questão é relevante no original? [...] (2) Até que ponto é possível o grau máximo de correspondência? [...] (3) Até que ponto uma correspondência exata seria de fato desejável? [...]” (BRITTO, 2002, p. 66). O grau máximo de correspondência pode ser impedido por diferenças estruturais das línguas fonte e alvo, por exemplo, enquanto, em alguns casos, uma correspondência funcional pode ser preferível a uma correspondência formal.

Essas reflexões serão retomadas quando da análise crítica das traduções e justificam sua apresentação estrutural: apresentamos, inicialmente, uma leitura dos textos originais, buscando identificar seus elementos centrais, que compreendem suas propriedades sonoras e de imagética visual (CAMPOS, 1992). Num segundo momento, expomos a análise da tradução. Vale ressaltar que, tratando da transposição dos poemas para um suporte tão específico quanto o livro ilustrado, a correspondência entre original e tradução encontrará alguns limites. À exceção de “A pão e água”, reproduzido em uma antologia, todos os demais poemas sofreram uma reconfiguração visual extrema para se encaixarem no formato de livro ilustrado.

Para a análise textual dos poemas e de suas traduções, recorreremos às contribuições de Álvaro Faleiros em *Traduzir o poema* (2012), por seu trato específico com a poesia em língua francesa. Referindo-se ao método de análise do poema de Jean-Michel Adam (1985), Faleiros compila informações fundamentais sobre o funcionamento da linguagem poética em francês, tais como as especificidades da rima e do sistema métrico. Embora trabalhe essencialmente



sobre o par linguístico francês-português, os princípios ali delineados convêm à tradução de poesia em geral.

Seguindo Adam, Faleiros (2012, p. 36) define poema como “regulagem rítmica e musical dos elementos languageiros”. Enquanto a música corresponde apenas à camada fônica, o ritmo não é somente sonoro, mas inclui os aspectos visuais, a disposição gráfica do texto na página. As três etapas de leitura definidas por Jean-Michel Adam são retomadas por Faleiros para a tradução do poema. Em primeiro lugar, observam-se os índices tipográficos, ou scripto-visuais do poema. Em segundo lugar, o leitor (aqui também tradutor, ou crítico) deverá atentar para sua dimensão sonora, ou textura fônica. É neste nível de leitura que se observarão as rimas, as aliterações, as assonâncias, enfim, os recursos de reiteração fônica. Finalmente, lê-se a textura (poli)isotópica, referente aos contextos de referenciais mobilizados pelo poema e ao deslizamento entre eles. Como sintetiza Faleiros (2012, p. 39): “É possível, dessa forma, organizar a reflexão sobre os processos rítmicos constitutivos do poema e sua tradução a partir dessas três manifestações: o espaço-gráfico, o metro e a textura fônica.”

A fim de exemplificar em que consistem estes três níveis de leitura, reproduzimos os quatro primeiros versos de “*Jeanne était au pain sec...*” (“A pão e água”):

*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir,  
Pour un crime quelconque, et, manquant au devoir,  
J'allai voir la proscrite en pleine forfaiture,  
Et lui glissai dans l'ombre un pot de confiture*

No nível scripto-visual, identifica-se uma apresentação tradicional em versos de extensão semelhante, que remete imediatamente à ideia geral de poema. Em relação à textura fônica, notam-se a isometria dos versos, a regularidade prosódica, as rimas emparelhadas, as aliterações em /k/.

Em relação ao campo semântico, ou aos universos de significados ao qual pertencem os signos que compõem os enunciados, evocamos a noção de isotopia conforme Adam (1985). Trata-se de um feixe de categorias que estruturam uma coerência, um campo semântico homogêneo que permite a recuperação das informações e que é condição para a legibilidade do poema (ADAM, 1985, p. 120). A tríade isotópica clássica é aquela do homem (*Antropos*), da natureza (*Cosmos*) e da escrita (*Logos*). O poema é um texto de coerência peculiar, caracterizado pela coexistência de isotopias múltiplas (heterotopia ou poli-isotopia). Em “*Jeanne était au pain sec*”, nota-se um deslizamento entre os universos infantil – a

criança de castigo num quarto escuro, recebendo um doce – e jurídico, com vocábulos como *crime, devoir, proscrire, forfaiture*.

Para a tradução, importa hierarquizar estes níveis a fim de balizar a reconstrução do poema. Faleiros nos auxilia ainda na análise da tradução do alexandrino francês (em Hugo) e das rimas (também em Goethe). Quanto às rimas, o autor considera a possibilidade do emprego de rimas soantes diminutas ou incompletas<sup>29</sup>, na medida em que elas estão incorporadas à tradição poética em língua portuguesa: “O que o tradutor deve recuperar, se possível, é o destaque que é dado, por meio da rima, a um determinado vocábulo, utilizando recursos que dialoguem com a poética do autor estudado” (FALEIROS, 2012, p. 127). Assim, a análise considerará se o tradutor atuou com base em elementos que situam retórico-formalmente o poeta em determinada época ou corrente estética. Em Hugo, por exemplo, é relevante conhecer a forma mais livre como ele lidou com a cesura no alexandrino, como inseriu na poesia, no drama e no romance os temas cotidianos, os párias, o vocabulário comum.

Finalmente, vale retornar à primeira das manifestações rítmicas do poema definidas por Faleiros, especialmente relevante para nós que lidamos com livros ilustrados: o espaço-gráfico. Partindo de Jacques Anis (1983), Faleiros fala em uma *topografia* e uma *tipografia* do poema. A primeira é definida como “...sua espacialidade, marcas como os brancos, a disposição do poema na página, a distribuição dos versos nas linhas, a repartição ou não do poema em estrofes”. Já a *tipografia* inclui “caracteres, maiúsculas, pontuação, cor do papel, suporte, título etc.” (FALEIROS, 2002, p. 42). À exceção de “A pão e água”, os demais textos do nosso *corpus* foram radicalmente reconfigurados em sua transposição para o formato de livro ilustrado.

Faleiros reinterpreta a noção de *reimaginação*, termo empregado por Haroldo de Campos para tratar da tradução da poesia chinesa, definindo-a como a reconfiguração do poema no espaço da página. A repaginação é forma mais comum de reimaginação (FALEIROS, 2002, p. 59). A disposição de um poema curto ao longo de várias páginas, como nos livros ilustrados, impede sua apreensão global em um só gesto do olhar, e condiciona a percepção visual a um tempo contínuo, a uma *durée*. Em *A tabuada da bruxa*, o mais extremo dos nossos casos de reespacialização, o poema é integrado graficamente à ilustração pelo uso de fontes tipográficas especiais e pela disposição de versos em posições não horizontais

---

<sup>29</sup> Faleiros (2012) retoma este termo de Chociay (1974) para caracterizar rimas em que há mínimas diferenças de traços fônicos nos segmentos rimantes, e defende a possibilidade de que sejam empregadas de maneira produtiva na tradução de poesia para o português.

(vertical, oblíqua). Temos, portanto, que a reimaginação, a reespecialização dos poemas, é um mecanismo frequente nas reescritas de textos não infantis em edições ilustradas.

Até o momento, definimos nossos objetivos, estabelecemos as hipóteses de investigação, descrevemos o objeto da pesquisa em seus contextos nacional e internacional, justificamos a escolha do *corpus* e delineamos a metodologia de análise. Esta tese está estruturada em cinco tópicos, incluindo estas considerações iniciais,

No tópico 2, são apresentadas as definições conceituais fundamentais para a análise e para os desdobramentos teóricos propostos a partir dela. Discutimos as noções de sistema literário (CANDIDO, 2000) e de polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990), bem como a categoria de normas de tradução definida por Gideon Toury (1995, 1998). Ainda nesse tópico, debatemos as noções de ambivalência, repertório e transferência literária (SHAVIT, 1986), a fim de pensar o lugar de contato entre a literatura infantil e a não infantil. Expomos em seguida as abordagens de viés sociológico que buscam compreender os condicionantes das práticas tradutórias (SAPIRO, 2008; CASANOVA, 2002a e 2002b) para, finalmente, discutimos algumas questões sobre a formação do cânone na literatura infantil.

O tópico 3 é dedicado à leitura analítica dos poemas *O ogro da Rússia* e “A pão e água”, de Victor Hugo, e o tópico 4 a *A tabuada da bruxa* e *O aprendiz de feiticeiro*, de Goethe. Ambos os tópicos seguem estrutura semelhante: apresenta-se uma contextualização da obra dos autores, com ênfase na sua recepção no sistema literário brasileiro, e depois expõe-se a análise. Todas as análises compreendem uma leitura minuciosa do texto de partida, seguida do exame da tradução brasileira, segundo metodologia já exposta aqui, e acompanhada da apreciação da obra ilustrada como um todo, compreendendo seus elementos gráficos e visuais.

Por fim, o tópico 5 expõe nossas considerações finais, articulando entre si as análises para a recuperação das principais questões discutidas no trabalho, sugerindo-se ainda desdobramentos futuros para a pesquisa.

## 2 Sistema literário, normas de tradução e ambivalência: a posição da literatura infantil

Um dos elementos distintivos da literatura infantil é a maneira como ela é traduzida. Estudos descritivos e históricos (SHAVIT, 1986; KLINGBERG, 1986; O’SULLIVAN, 2005) têm demonstrado que a consciência de um destinatário infantil afeta a maneira como os textos serão traduzidos. Em relação à literatura adulta, a literatura infantil esteve historicamente mais sujeita a abreviações, cortes, explicitações, acréscimos e outras formas de manipulação durante a transferência línguística e cultural. A esta maneira de traduzir, identificada pelo exame e pela descrição de um *corpus* considerável de textos, Gideon Toury chamou *normas* de tradução.

Estes textos infantis, traduzidos segundo *normas* diferenciadas em relação aos textos não infantis, compõem um conjunto articulado e dinâmico chamado *sistema*. Este sistema, ou subsistema, está contido em um sistema mais amplo – um *polissistema* –, no qual ele se relaciona com outros sistemas, entre eles o da literatura adulta. Este contato entre o sistema literário infantil e o adulto estabelece zonas de intersecção onde se tem um destinatário difuso, constituindo os chamados textos *ambivalentes*.

As categorias de *norma*, *sistema* e *polissistema* literário e *ambivalência* serão mobilizadas ao longo de toda esta pesquisa na descrição dos fenômenos envolvendo a tradução de textos do cânone em edições ilustradas. O conceito de norma de tradução, tal como desenvolvido por Gideon Toury (1995, 1998), está relacionado àquele de sistema literário, uma vez que é por meio de relações sistêmicas que as normas se definem, se impõem e determinam sua força relativa. A depender do estatuto do autor nos sistemas de partida e de chegada e do projeto editorial de certa obra, as normas que regerão sua tradução poderão variar.

Neste capítulo, desenvolveremos melhor as noções de sistema literário, normas de tradução e ambivalência, apenas esboçadas nas considerações iniciais, buscando compreender como se define um sistema literário infantil no seio do polissistema literário e como as normas tradutórias evoluem no tempo.

## 2.1 Sistema literário, literatura infantil e literatura traduzida

Tomamos a noção de sistema literário conforme formulada por Itamar Even-Zohar e Antonio Candido. Do primeiro, vale a pena reproduzir o fragmento abaixo, que sintetiza sua definição de sistema:

Em suma, para a teoria dos polissistemas, o significado de “sistema literário” pode ser formulado nos seguintes termos:

*A rede de relações que, hipoteticamente, se obtém entre uma série de atividades ditas “literárias” e, conseqüentemente, essas próprias atividades observadas por meio dessa rede.*

Ou:

*O complexo de atividades, ou qualquer segmento daí oriundo, para o qual relações sistêmicas podem ser hipoteticamente formuladas para apoiar a escolha de considerá-las “literárias”.*<sup>30</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 29. Grifos do autor).

Para Even-Zohar, portanto, um sistema literário se caracteriza por uma *rede de relações* entre atividades ditas literárias que vai além dos produtos textuais finais. Nesse sentido, nota-se uma nuance em relação à noção de sistema de Cândido, cujo foco são as obras literárias. A teoria de Even-Zohar examina as correlações entre repertório e sistema, entre produção, produtos e consumo (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 6), rejeitando a ideia da literatura como um conglomerado de elementos desconectados entre si. O sistema literário é dinâmico.

Even-Zohar observa que a literatura é um *polissistema*, ou um conjunto composto por múltiplos sistemas que se inter-relacionam e definem seu valor em relação uns aos outros. O sistema infantil, portanto, é um dos que compõem a literatura em geral, e ele mesmo é composto por outros subsistemas.

A definição de Antonio Candido é cronologicamente anterior à de Even-Zohar e inclui as mesmas ideias de relação e dinamismo, embora aqui a ênfase recaia sobre as obras, mais que sobre as *atividades* literárias. Candido encara o sistema literário como o corolário na formação histórica de uma literatura, que sucede as fases das primeiras manifestações literárias e de configuração do sistema:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as

<sup>30</sup> “In short, for polysystem theory the ‘literary system’ can be formulated to mean: The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called ‘literary’, and consequently these activities themselves observed via that network. Or: The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them ‘literary’.”

notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2000, p. 23. Grifos do autor).

Os *denominadores comuns* que ligam as obras literárias dentro de um sistema são elementos chave para se compreender como se delimita, em primeiro lugar, um sistema literário infantil em geral e, em seguida, um sistema literário infantil brasileiro. Por sistema literário infantil compreendemos o conjunto de obras e autores que se dirigem a um destinatário final não adulto – recordando, como explicitado na introdução, que tomamos o termo infantil em seu sentido amplo, englobando também o juvenil. Esse destinatário hipotético marca internamente a obra literária, que passa a fazer parte de um grupo de textos com características comuns – e que alguns, inclusive, consideram um gênero literário específico (cf. NODELMAN, 2008; COLOMER, 2003). A esse respeito, vale retomar declaração de Lajolo e Zilberman quanto à dinâmica do adjunto infantil, entre rubrica de consumo ou natureza da obra:

Mas, se o caráter infantil de uma obra talvez não se defina necessariamente por seus elementos internos, à medida que os livros para crianças foram se multiplicando, eles passaram a ostentar certas feições que, pela frequência com que se fazem presentes, parecem desenhar uma segunda natureza da obra infantil. É o caso, por exemplo, da ilustração. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 12).

Estas “feições” foram mapeadas por Teresa Colomer (2003) a partir de um *corpus* extenso de livros infantis publicados na Catalunha entre 1977 e 1990. A autora delineia alguns traços comuns entre as obras, segundo a faixa etária a que se destinam, tanto no plano temático como naquele dos procedimentos narrativos. A autora aponta, por exemplo, grande presença de animais antropomorfizados em livros para a primeira infância, ou o desenlace positivo das tramas, com o desaparecimento do problema proposto. Colomer precede sua análise de um estudo sobre a evolução histórica da literatura infantil, apontando como os debates teóricos acerca da infância, incluindo aqueles do campo da psicologia e da educação, repercutem no texto literário para crianças. Foi o caso, por exemplo, do banimento da aventura clássica com a ascensão das políticas antirracistas no período por ela analisado.

A formação da literatura infantil no Ocidente, que se dá a partir da difusão de uma noção moderna de infância, já foi mapeada por pesquisadores (SHAVIT, 1986; COELHO, 2010) e tem seus marcos quase que unanimemente situados nestes termos: (1) até o século XVII, a produção para crianças era pontual e esporádica; (2) a partir de fins do século XVII, surge um conjunto mais regular de publicações, ainda não plenamente diferenciadas da literatura adulta, em razão da expansão dos sistemas escolares na Europa, que passam a circular sob premissas capitalistas no século XVIII; (3) na segunda metade do século XIX, já se dispõe de um acervo sólido de obras e autores que constituirão uma tradição literária. Traçando um paralelo com as fases de formação de uma literatura, tal como delineadas por Antonio Candido, poderíamos relacionar as três etapas acima referidas: (1) às primeiras manifestações literárias; (2) à configuração de um sistema de livros para crianças na Europa ocidental; e (3) à consolidação desse sistema.

Não é nosso objetivo aqui retratar o percurso histórico da formação de nossa literatura infantil, que atualmente já conta com pesquisas de fôlego (cf. ARROYO, 1990; COELHO, 2010; LAJOLO & ZILBERMAN, 2007), mas esclarecer a que nos referimos quando usamos as expressões “sistema literário infantil” e “sistema literário infantil brasileiro”. No primeiro caso, falamos da literatura infantil em geral, tal como compreendida no Ocidente. Assim, quando nos referimos a normas de maior tolerância em relação a cortes, omissões, acréscimos e alterações nos textos fontes na literatura infantil, não nos restringimos à prática tradutória no Brasil, mas partimos de constatações de pesquisadores em diversas partes do mundo (KLINGBERG, 1986, na Suécia; SHAVIT, 1986, em Israel; OITTINEN, 2000, na Finlândia; O’SULLIVAN, 2005, na Alemanha) a partir da análise de textos traduzidos para crianças ao longo da história. Quando mencionamos sistema literário infantil brasileiro, por sua vez, tratamos de um espaço geográfico, linguístico e social definido, considerando suas especificidades.

Nelly Novaes Coelho (2010) recupera a trajetória da literatura infantil no Ocidente, desde suas origens orientais, para tratar finalmente da literatura infantil brasileira. Ela reconhece, desde o título de sua obra – *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo* –, a necessidade de enxergar a literatura infantil brasileira como um desdobramento da europeia. Nesse percurso, Coelho levanta amiúde o papel das traduções para a difusão e a circulação das narrativas que acabaram constituindo a base de um acervo literário para crianças. Embora não faça referência direta a Antonio Candido, nem liste nenhuma obra desse autor em sua bibliografia, a visão sistêmica

de Coelho fica explícita em seu método de reconstituição historiográfica da literatura infantil, incluindo a leitura crítica das obras. Evidente também a relação de seu panorama com as fases de formação da literatura definidas por Candido no título do segundo capítulo da obra em referência: “As primeiras manifestações literárias no ocidente europeu”.

A partir do trabalho de Coelho é possível afirmar, assim como postulou Candido (1999) para a literatura brasileira, que o sistema literário infantil brasileiro faz parte orgânica do conjunto das literaturas ocidentais, modificado pelas condições do Novo Mundo. Em razão do atraso político e econômico do Brasil, decorrentes de sua colonização, aqui a literatura infantil passou a circular tardiamente, com produções minimamente regulares somente a partir da abolição da escravatura (1888) e da proclamação da República (1889). Estes dois acontecimentos políticos implicaram amplas reformas no sistema escolar, que exigiram livros para o letramento das crianças, importados então da Europa por escassez de gráficas e editoras no país (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007; COELHO, 2010). O fim do século XIX é ainda dos pioneiros, com muitas traduções e adaptações de obras estrangeiras e uma incipiente produção autônoma, muito conforme aos modelos europeus. Ao longo do século XX, e com a obra de Monteiro Lobato constituindo um de seus momentos decisivos, firma-se aos poucos um sistema literário infantil brasileiro propriamente dito.

Ressaltamos, por fim, que a literatura traduzida, embora compondo um subsistema próprio, compõe organicamente o sistema literário brasileiro, e não pode ser desconsiderada caso se objetive fazer um trabalho sério de compreensão da nossa literatura. Se as abordagens de aspirações totalizantes podem parecer utópicas e, na prática, inviáveis, é indispensável que a totalidade seja um norte, e que se tenha a consciência de que cada uma das partes desse sistema – ou polissistema, como prefere Even-Zohar – está interconectada para a configuração de um todo.

Even-Zohar (1990, p. 46) afirma que, de maneira geral, as histórias das literaturas mencionam as traduções apenas quando isso se torna inevitável, e as referências esporádicas a traduções literárias individuais raramente são incorporadas de maneira coerente ao percurso histórico de uma literatura. Em outras palavras, para Even-Zohar, a literatura traduzida constitui um sistema particular, no qual haveria a mesma espécie de rede cultural e verbal de relações que está presente nos sistemas literários. Even-Zohar demonstra que esta rede de relações pode, sim, ser identificada na literatura traduzida, e que esta não constitui um conglomerado aleatório de textos sem identidade entre si. As obras traduzidas se correlacionam de pelo menos duas formas: pelos princípios de seleção dos textos fontes pela



literatura alvo e pelo uso que as traduções fazem do repertório literário, adotando normas, comportamentos e políticas específicas. Dessa forma, a literatura traduzida constitui um sistema próprio, não isolado, mas ativo dentro do polissistema literário, podendo ocupar dentro dele uma posição central ou periférica.

Esta nossa pequena contribuição, partindo do cânone traduzido para crianças, faz parte de um projeto maior de síntese e compreensão da formação da literatura infantil brasileira. Esta tese não toma as obras traduzidas como entes isolados em nosso sistema literário, mas como elementos que dialogam com a produção autóctone. A partir da longa tradição do pensar sobre a tradução, pode-se afirmar que a literatura estrangeira alimenta e transforma um sistema literário. Contudo, ainda não se ressaltaram de maneira suficiente as marcas do repertório nacional na reescrita de obras estrangeiras pelos tradutores – sobretudo quando se trata de tradutores-escritores.

Tendo delimitado as noções de polissistema e sistema literário, bem como suas implicações para o estudo da literatura infantil traduzida, nos debruçamos a seguir sobre a categoria de norma em tradução. Veremos como o exame dos textos traduzidos revela padrões recorrentes, que implicam conceitos subjacentes acerca da tradução associados a momentos históricos ou ideologias diversas, imbricados nos processos formativos dos sistemas literários.

## **2.2 As transformações nas normas de tradução no sistema literário infantil brasileiro**

A noção de normas em tradução foi definida de maneira mais consistente por Gideon Toury durante as décadas de 1970 e 1980 e incorporada pelos Estudos Descritivos da Tradução como conceito chave. O desenvolvimento conceitual do termo, que visa a fundamentar estudos historicamente orientados, apoia-se na ideia de que a tradução, mais que mera atividade linguística e textual, é um fenômeno de relevância cultural. O tradutor e a tradução têm uma função social, atribuída por uma comunidade conforme certos parâmetros de aceitabilidade. Para se tornar um tradutor, o indivíduo precisa introjetar um conjunto de normas que determinarão a adequação de cada comportamento, e manobrar entre essas restrições (TOURY, 1995, p. 53).

As normas tradutórias, segundo Toury (1995, 1998), se referem a uma série de comportamentos aceitáveis – e, portanto, recorrentes – entre os tradutores em um dado sistema literário, que podem ser identificados a partir da análise descritiva dos textos

traduzidos. Essas normas se definem a partir de convenções sociais, muitas vezes tácitas, que estão sempre em negociação, e não se confundem com regras ou regulamentos prescritivos. Nas palavras de Toury (1998, p. 16-17):

As normas têm sido, há muito tempo, consideradas como a tradução de valores e ideias gerais compartilhados por um grupo – relativos ao que se considera convencionalmente certo e errado, adequado e inadequado – em instruções performáticas apropriadas e aplicáveis a situações particulares, especificando o que é prescrito e proibido, bem como o que é tolerado e permitido em certa dimensão comportamental (o famoso “quadrado de normatividade”, que recentemente foi elaborado especificamente para a tradução, e.g. in De Geest, 1992:38-40).<sup>31</sup>

Trata-se, portanto, de restrições socioculturais que sujeitam a tradução, em maior ou menor grau, para além das diferenças entre os idiomas fonte e alvo ou das limitações cognitivas do tradutor (TOURY, 1995). As normas passam a conformar um repertório, um conjunto de hábitos a partir dos quais os tradutores definirão suas estratégias de atuação, marcando as traduções produzidas em um determinado sistema literário, em um determinado período. As normas permitem perceber se o sistema literário de chegada é mais ou menos receptivo a inovações estéticas.

As restrições implicadas pelas normas de tradução oscilam entre, de um lado, regras absolutas (mais objetivas) e, do outro, idiosincrasias relativas (mais subjetivas). Ao longo dessa escala, as normas graduam-se entre aquelas de mais força, mais assemelhadas às regras, e aquelas mais fracas. Conforme sua intensidade, ou seu nível de aprovação pelo grupo (e, portanto, de vinculação da prática tradutória), as normas de tradução podem ser classificadas como: a) normas básicas, ou primárias; b) normas secundárias, ou tendências – comuns, mas não obrigatórias do ponto de vista do grupo; e c) comportamento tolerado (permitido) (TOURY, 1995, p. 67).

Uma forma de comportamento pode ser mais coercitiva em determinados subgrupos que integram grupos mais heterogêneos. Por exemplo, no âmbito da interpretação, ou da tradução legal ou, poderíamos acrescentar, da tradução para crianças. Ao mesmo tempo, diferentes editoras, se pequenas e independentes ou grandes e estabelecidas no mercado, podem ter padrões de aceitabilidade diversos para as traduções. O nível de vinculação das

---

<sup>31</sup> “Norms have long been regarded as the translation of general values or ideas shared by a group — as to what is conventionally right and wrong, adequate and inadequate — into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden, as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension (the famous ‘square of normativity’, which has recently been elaborated on with specific regard to translation, e.g. in De Geest, 1992: 38–40).”

normas tradutórias varia igualmente ao longo do tempo, em movimentos de ascensão e declínio.

As normas têm a ver com a manutenção de uma certa ordem social. Se as normas não se impusessem, não se poderia falar em desvios, mas em simples variações. Um comportamento que não se conforme às normas dominantes é possível, e não as invalida, mas poderá estar sujeito a sanções, como a recepção negativa por parte da crítica ou do mercado. Por outro lado, em alguns casos a transgressão à norma pode ser bem aceita, conforme o momento histórico e as necessidades de renovação do sistema. A transgressão pode inclusive chegar a constituir-se como nova norma, como é o caso hoje das traduções preocupadas em preservar elementos semânticos e estilísticos do texto original, inclusive no âmbito da literatura infantil.

As normas de tradução podem ser formuladas verbalmente – por exemplo, em teorias da tradução ou depoimentos de tradutores – ou, como é frequentemente o caso, podem ser tácitas. Quando verbalizadas, refletem uma consciência coletiva acerca de sua existência, bem como o desejo de controlar o comportamento dos tradutores.

A tradução envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais, o que implica dois sistemas de normas em cada um desses níveis (TOURY, 1995, p. 56). A partir dessa constatação, Toury desenvolve a categoria de *norma inicial*: a escolha básica entre as exigências das duas diferentes fontes – a do texto original, com as normas da cultura que ele reflete, ou a da cultura alvo. A escolha pelas normas do texto fonte, com frequência enxergada como a busca por uma tradução adequada, pode manifestar incompatibilidades com as normas e práticas da cultura alvo, especialmente com aquelas que transcendem os aspectos linguísticos (TOURY, 1995, p. 57). Aqui, quando falamos em cultura fonte e cultura alvo, consideramos não apenas o aspecto territorial e linguístico, mas o aspecto etário: a cultura fonte sendo domínio dos adultos e a cultura alvo, espaço das crianças. Daí o incremento das tensões inerentes à tradução nas operações envolvendo o público infantil, sobretudo quando o texto fonte não foi originalmente redigido para ele.

A aderência às normas da fonte constitui a *adequação* de uma tradução, enquanto a submissão à cultura alvo implica sua *aceitabilidade*, embora nenhuma tradução responda de maneira totalmente coerente ao dilema adequação X aceitabilidade. Toury recupera assim a noção de equivalência, porém sob uma perspectiva histórica e não prescritiva. O que interessa para ele não é julgar como boas ou más as alterações em relação ao texto fonte – inevitáveis em toda tradução –, mas descrever a forma como essas alterações ocorrem.

A noção de norma inicial serve como ferramenta explicativa para as decisões reais do tradutor, que envolvem uma combinação dos dois extremos nela implicados. Partindo dela, Toury estabelece outras duas espécies de normas aplicáveis à tradução: normas preliminares e normas operacionais. O primeiro grupo inclui a política de tradução, ou os fatores que governam a escolha de tipos textuais, ou textos em particular, a serem importados por meio da tradução. As normas preliminares abarcam também considerações referentes à exigência de que as traduções sejam realizadas diretamente da língua fonte, sem um idioma intermediário, como aconteceu, no Brasil, no caso das traduções de autores russos feitas a partir do francês até quase o final do século XX. Rachel de Queirós traduzindo Dostoiévski é um exemplo.

As normas operacionais, por sua vez, compreendem aquelas que dirigem as decisões do tradutor durante sua atividade, ou que servem para ele como modelo. Entre elas, encontram-se as *normas matriciais*, referentes aos fenômenos de acréscimos e omissões à matriz do texto traduzido, incluindo segmentação textual ou inclusão de notas, e as normas *linguístico-textuais*, que dizem respeito a preferências linguísticas e estilísticas.

As normas tradutórias dependem da posição que a tradução (tanto como atividade quanto como produto) ocupa na cultura alvo. Para avaliar esta posição, é necessário enxergar a literatura traduzida como um sistema, como defendeu Even-Zohar. Uma maneira de avaliar essa posição, conforme propõe Toury, seria uma abordagem comparativa que considerasse a relação entre as normas de tradução e aquelas que governam textos não traduzidos. Ou, como fez Zohar Shavit (1981), uma comparação entre as normas tradutórias que governam o sistema literário adulto e aquelas que governam a literatura infantil. No segundo caso, Shavit atribui ao estatuto periférico da literatura infantil as maiores liberdades que seus tradutores assumem em relação àqueles que lidam com a literatura para adultos.

Pesquisadores na área da literatura infantil comparada têm trabalhado com a noção de norma com grande sucesso na observação do percurso histórico das literaturas infantis em diversas partes do mundo (sobretudo no Ocidente). Sandra Beckett (1997, 2001, 2012), em seus extensos estudos sobre as múltiplas versões de Chapeuzinho Vermelho, ao longo do tempo e em diversos países, e sobre o trânsito de obras literárias entre os sistemas adulto e infantil, observa a oscilação de normas na tradução para crianças, relacionadas à noção de infância, ao que se considera adequado, interessante ou compreensível a elas em cada momento histórico. A partir daí surgem as versões integrais, resumidas, ou estendidas, editadas ou censuradas do conto.

Zohar Shavit (1986) propõe um modelo histórico para a formação das literaturas infantis no Ocidente, apoiada sobretudo em suas pesquisas sobre a gênese da literatura infantil hebraica, tendo a noção de norma de tradução como central. Shavit (2016) observa, por exemplo, como a influência ideológica do iluminismo hebraico (*Haskalah*) afetou diretamente os procedimentos adaptativos na tradução de clássicos da literatura mundial para o hebraico. Finalmente, Emer O'Sullivan (2005, 2006a) se refere explicitamente à noção de norma de tradução formulada por Toury para tratar do trânsito internacional de obras literárias, tomando como estudo de caso a trajetória de Pinóquio fora da Itália.

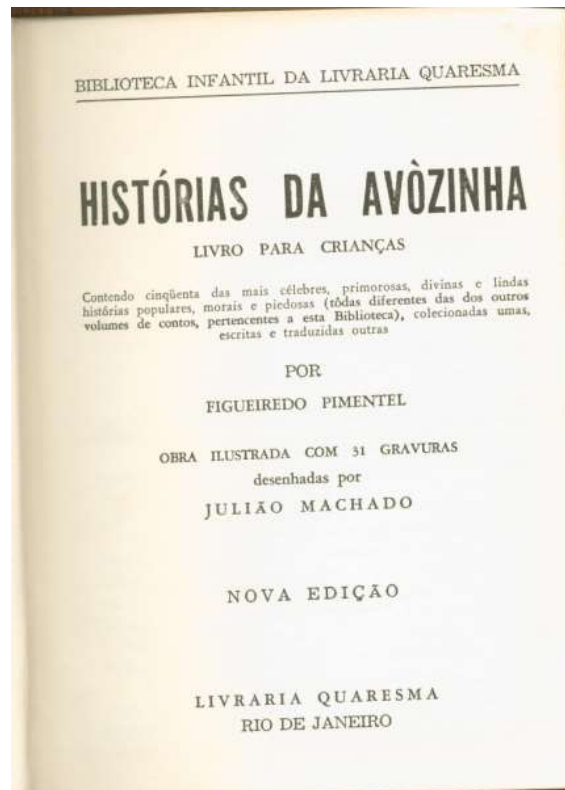
No que concerne à pesquisa sobre literatura infantil no Brasil, a noção de norma de tradução, no arcabouço maior de sua perspectiva sistêmica, é fundamental para relacionar a tradução com a formação de nosso sistema literário infantil, segundo uma visão que considere a literatura traduzida fundamental para a história literária nacional (cf. SOUSA, 2015). As normas depreendidas das obras traduzidas para crianças informam muito acerca de cada etapa do desenvolvimento histórico de nossa literatura infantil. Tomemos de maneira bastante panorâmica a evolução<sup>32</sup> das normas tradutórias desde os pioneiros, em fins do século XIX, até os dias atuais, considerando as obras literárias e os tradutores mais citados nas pesquisas históricas sobre o tema.

Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914), que nos deu em português brasileiro algumas das primeiras versões de contos de Perrault (1628-1703), dos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm e de Hans Christian Andersen (1805-1875), não tinha como preocupação a aderência aos textos fontes, mas a sua adequação às supostas necessidades de um público que, à época, tinha acesso quase nulo à literatura redigida na linguagem local. Não havia, em suas antologias, a preocupação em mencionar a autoria dos textos fontes, ou sequer de diferenciar os relatos traduzidos daqueles coletados da tradição oral que já se estabelecera no Brasil, como se lê na apresentação de *Histórias da avozinha* (1896):

---

<sup>32</sup> Considere-se o termo “evolução” não no sentido progressista, para formas cada vez melhores de traduzir. Tomamo-lo simplesmente como mudança, transformação e resposta a cada nova realidade.

Figura 1 – Folha de rosto – *Histórias da Avozinha*, de Figueiredo Pimentel



Fonte: <<https://www.traca.com.br/capas/448/448222.jpg>>

Livro para crianças

Contendo cinquenta das mais célebres, primorosas, divinas e lindas histórias populares, morais e piedosas (todas diferentes dos outros volumes de contos pertencentes a esta biblioteca), *coleccionadas umas, escritas e traduzidas outras* por FIGUEIREDO PIMENTEL<sup>33</sup>

Pimentel veio atender a uma urgência de introduzir, na literatura brasileira, produções direcionadas à infância. Como já dissemos, a demanda regular por livros infantis emergiu com o estabelecimento, pela jovem República, de um sistema escolar menos restrito que o imperial, em razão da necessidade de formar cidadãos aptos a ingressar no novo projeto de desenvolvimento para o país (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 31-32).

As questões políticas e econômicas, embora sejam cruciais para o desenvolvimento das literaturas infantis no Ocidente, não podem ser observadas de maneira isolada. De um lado, houve aspectos práticos que permitiram a circulação do livro infantil no Brasil: uma classe média assalariada, com poder aquisitivo para adquirir os livros; um sistema escolar que garantiu o letramento de uma parcela representativa da população; meios de produção e distribuição modernos, que possibilitaram impressão local e em larga escala; uma urbanização

<sup>33</sup> PIMENTEL, Figueiredo. **Histórias da Avozinha**. 1ª Edição. Rio de Janeiro, 1896. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>>. Acesso em: 23/11/2017. Grifos meus.

progressiva. De outro, participaram da gênese de nossa literatura infantil ideias sobre a infância oriundas da Europa. Figueiredo Pimentel, por exemplo, acreditava que as crianças deveriam ter histórias escritas especificamente para elas, como se depreende de sua dedicatória em *Contos da Carochinha* (1884):

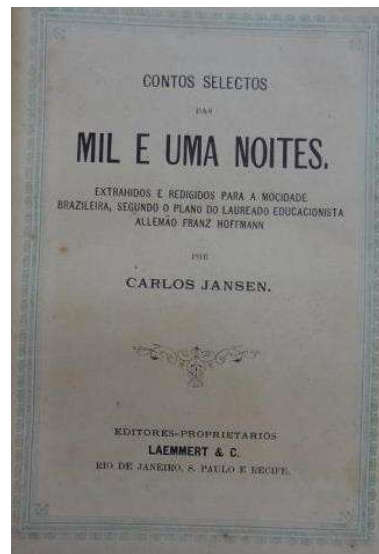
Aprende de cor estas historietas. E mais tarde, conta-as na tua voz harmoniosa, num estilo, com imagens tuas, a teus filhos, no berço, à hora do sono, ou nos serões do lar, durante as longas noites de frio e chuva...

*Não lhes contes, a ele, a minha história – que é a história triste dos Desgraçados. Cria-os no Bem, cria-os na Virtude, inculcando-lhes o amor de Deus e o amor do próximo.* (PIMENTEL, 1959, p. 5. Grifo meu).

É de se notar que as coletâneas de Pimentel não eram pensadas para uso das escolas, mas para a leitura doméstica, compartilhada e mediada. Associadas à hora de dormir e aos momentos de convivência em família, as histórias que colecionou e reescreveu dispensavam a aderência a originais, mas gozavam de liberdade de elaboração para formarem um repertório destinado a uma faixa etária específica, considerada despreparada para a “história triste dos Desgraçados”.

Carlos Jansen (1829-1889), que publicou suas versões de clássicos da literatura mundial à mesma época em que Pimentel lançou suas antologias, partilhava a concepção da tradução como recurso para oferecer leitura acessível em um cenário de escassez de livros. Professor do Colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro, Jansen decidiu, ele mesmo, produzir literatura para seus alunos. Assim, suas traduções de *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusoe* (1885), *D. Quixote de La Mancha* (1886), *As viagens de Gulliver a terras desconhecidas* (1888) e *Aventuras pasmosas do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891) eram facilitadoras e didaticamente construídas. Conforme relatam Lima e Sousa (2015, p. 108/109) em artigo dedicado à atuação desse educador nos primórdios da nossa literatura infantil, “[a]lém de selecionar episódios das histórias, excluindo outros, Jansen condensava a narrativa, cortava frases, reescrevia-as em ordem direta e substituía o uso da primeira pela terceira pessoa [...]”. Nas primeiras edições, o nome do tradutor/adaptador prevalecia sobre o do autor, algumas vezes sequer mencionado nas capas ou folhas de rosto, o que elevava o tradutor à posição de autor.

Figura 2 – Folha de rosto – *Mil e uma noites*, de Carlos Jansen



Fonte: recorte de <[https://d1o6h00a1h5k7q.cloudfront.net/imagens/img\\_m/4288/1768570\\_2.jpg](https://d1o6h00a1h5k7q.cloudfront.net/imagens/img_m/4288/1768570_2.jpg)>

Na virada do século XIX para o XX, já havia entre os intelectuais brasileiros um pensamento crítico que se opunha aos processos adaptativos, como bem ilustram os ataques do jornalista Valentim Magalhães e do escritor Artur Azevedo ao *Dom Quixote* de Jansen, e especialmente ao prefácio que o acompanhava, assinado por Ferreira de Araujo, que legitimava as liberdades do tradutor com o texto de Cervantes (cf. LIMA & SOUSA, 2015). A concepção purista dos primeiros era derivada do trato com a literatura não infantil e da herança romântica que considerava o autor como gênio intocável. O *Dom Quixote* de Jansen recebeu críticas que jamais foram feitas a outras traduções suas, o que advém, sem dúvida, do estatuto de Cervantes no cânone. Enquanto Swift e Defoe, por exemplo, ganharam notoriedade com livros de aventura que logo ingressaram no sistema literário infantil, e hoje são muito mais lidos em suas versões adaptadas que nos textos integrais, o reconhecimento de Cervantes perante a crítica e a academia ainda se dá na posição de autor para adultos – embora, é preciso admitir, também a sobrevida de Cervantes deva muito às adaptações.

Sem nos alongarmos no debate acerca da legitimidade da adaptação do cânone para crianças, o que discutimos de maneira mais aprofundada em Lima e Sousa (2015), digamos apenas que este é um fenômeno natural e inevitável na formação e no desenvolvimento de um sistema literário, em especial quando se trata de literatura infantil. Figueiredo Pimentel e Carlos Jansen adotaram mecanismos de condensação e adaptação para a inserção de textos estrangeiros, muitas vezes redigidos para um público não infantil, entre o leitorado brasileiro.



Diverso é o caso de *Cuore* (1886), de Edmondo de Amicis, publicado em 1891 no Brasil pela Editora Francisco Alves, na tradução de João Ribeiro, e reeditado por esta mesma editora até 1968 (NETTO, 2012, p. 18). Diferentemente dos clássicos vertidos por Jansen, *Cuore* era um livro que, já em sua versão italiana, tinha como destinatários as crianças e adolescentes. Assim, não havia necessidade de adaptar o texto para crianças, apenas considerar as especificidades da cultura de chegada. Da mesma maneira, havia uma identidade ideológica entre as instâncias envolvidas na publicação de *Cuore* na Itália (autor, editoras, Estado, instituições escolares) e aquelas que trouxeram a obra traduzida à jovem República brasileira apenas cinco anos depois de sua primeira edição no país de origem:

[...] a grande lição que os leitores devem aprender nas páginas de De Amicis é o patriotismo, o amor e respeito à família e aos mais velhos, a dedicação aos mestres e à escola, a piedade pelos pobres e fracos. Livro que cumpre importante função na consolidação da unificação italiana, o patriotismo sobreleva todas as demais lições do livro. (LAJOLO & ZILBERMAN, p. 31-32).

Assim, o *Coração* de João Ribeiro não se apresenta como adaptação, mas como obra traduzida, ou *assumed translation* (TOURY, 1995), fazendo referência explícita a De Amicis. Conforme anúncio da editora, era “a única [tradução] autorizada pelo ilustre autor, tanto em Portugal como no Brasil” (Revista Pedagógica. Tomo 3, n. 16/17, fev.1892. Apud BASTOS, 2004, p. 8). Além disso, o prefácio à obra italiana foi mantido nas edições brasileiras e havia o cuidado de atualizar as traduções conforme as sucessivas edições que foram sendo lançadas na Itália. A adesão da tradução de João Ribeiro ao texto original pode ser ilustrada pela declaração de Lobato, em 1916, sobre este ser “um livro tendente a formar italianinhos...” (LOBATO, 2010, não paginado).

Havia, portanto, uma única preocupação no ajuste do texto à realidade brasileira: o uso de uma linguagem nacional, corrente. Essa linguagem brasileira não se opunha à italiana, mas sim à portuguesa, na qual até então circulava a maioria esmagadora das traduções – inclusive uma de *Cuore*. O tradutor salienta, em advertência, “o caráter *brasileiro* da tradução, em cotejo com a tradução portuguesa, ‘assaz rara e sem circulação legal no Brasil’” (WATAGHIN, 2016, p. 45). Essa escolha, longe de apontar uma tendência domesticadora da tradução, corrobora os objetivos patrióticos do livro e se alinha, portanto, à proposta italiana de submeter a literatura aos ideais políticos de formação de uma identidade nacional.

Assim, é possível observar, no incipiente sistema literário infantil brasileiro do fim do século XIX, diferentes tendências, ou normas de tradução, a depender primordialmente da natureza do texto fonte: se originalmente escrito para crianças ou não, se contemporâneo ou

não, se alinhado ou não às ideologias dominantes no momento em que a tradução foi realizada. A pesquisa histórica aponta para a variabilidade das normas, cuja rigidez tende a atenuar-se durante os processos formativos de uma literatura.

Pode-se dizer que Monteiro Lobato introduziu novas maneiras de se traduzir literatura infantil no Brasil, embora seu “método” tradutório, por assim dizer, se baseasse na velha prática da adaptação. A inovação reside no caráter brasileiro da linguagem, que foi muito além do que se propunha João Ribeiro. Lobato radicalizou o uso da língua nacional, removendo os limites impostos pela norma culta e incorporando a coloquialidade da fala, numa atitude modernista. Uma pequena amostra se vê neste fragmento de seu *Robinson Crusóé*, cuja primeira edição foi publicada em 1931: “Trabalhar o dia inteiro em oficinas cheias de pó era coisa que não ia comigo. Também não suportava a ideia de viver toda a vida naquela cidade de Iorque. O mundo me chamava” (LOBATO, 1999, p. 5).

Assim como os demais tradutores mencionados, Lobato preocupava-se com a criança brasileira. A diferença reside no fato de que Lobato assumia mais o ponto de vista da criança, buscando produzir algo que fosse agradável a ela, e menos o ponto de vista do adulto/educador/doutrinador. Suas reflexões acerca do processo tradutório e de como escrever para crianças já foram largamente expostas em estudos<sup>34</sup> que se referem à sua correspondência com o também escritor Godofredo Rangel, reunida em *A barca de Gleyre* (primeira edição de 1944), e sua declaração de 1925 acerca das “traduções galegas” disponíveis até então se tornou uma das referências mais citadas em trabalhos acadêmicos: “Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abrasilizar a linguagem” (LOBATO, 2010, não paginado).

Sintetizamos a visão de Lobato acerca da escrita e da tradução para crianças nesta seguinte recomendação a Rangel: “Lembra-te que os leitores vão ser todos os Nelos deste país e escreve como se estivesse escrevendo para o teu” (LOBATO, 2010, não paginado). Nelo era o filho de Rangel, e o conselho aponta a centralidade do destinatário infantil na estética lobatiana. A proposta de uma língua “desliteraturizada”, com uma redação direta, objetiva e corrente habita tanto sua produção autoral quanto suas traduções – adaptações assumidas desde as capas e folhas de rosto (FARIA, 2008, p. 49).

Lobato é ainda um ícone da participação da literatura estrangeira na formação da literatura nacional. Ademais das referências explícitas que faz, na saga do Sítio do Picapau

---

<sup>34</sup> Cf. FARIA, 2008; BECKER, 2010; OLIVEIRA, 2015.

Amarelo, aos contos de fadas e a personagens da literatura e da indústria cultural europeia e norte-americana, como Peter Pan ou o Gato Félix, mesclando-os a figuras do folclore nacional (o saci, a cuca, etc.), Lobato pontua uma virada de influências na literatura infantil brasileira: da literatura francesa para aquela em língua inglesa. Em 1908, escreve:

O francês anda a me engulhar todas as tripas. Como cansa aquela eterna historinha dum homem que pegou a mulher do outro – como se a vida fosse só, só, só isso! A literatura inglesa é muito mais arejada, variada, mais cheia de horizontes, árvores e bichos. Não há tigres nem elefantes na literatura francesa, e a inglesa é toda uma arca de Noé. Só em Kipling há material para um tremendo jardim zoológico: Kaa, Bagheera, Shere Khan, a macacada... E há focas e pinguins. Estou lendo *The water-witch* de Fenimore Cooper, um Alencar americano, mas sem idealismo. (LOBATO, 2010, não paginado).

Na fortuna crítica sobre Lobato tradutor (cf. LAJOLO, 2011; RIBEIRO & MARTINS, 2002; TRUSEN, 2016; MILTON, 2003), vê-se com bons olhos a liberdade com que vertia os clássicos. Mesmo quando aparece o contraponto com as reflexões acerca da domesticação e da estrangeirização (cf. VENUTI, 2004), compreende-se que Lobato atuou positivamente em suas operações “abrasileiradoras”. Por quê? Simplesmente porque Lobato conquistou celebridade e uma posição central – e canônica – no sistema literário brasileiro, abafando eventuais críticas que seriam feitas a qualquer outro que tivesse traduzido/adaptado como ele fez? Não cremos, até porque Lobato não escapou do patrulhamento ideológico que, no início do século XXI, qualificou sua obra de racista e ameaçou tirá-lo de circulação das escolas. A legitimidade dos critérios que Lobato empregava na versão de clássicos da literatura mundial deve-se, sobretudo, ao momento histórico no qual ele se insere, aliado ao seu talento para produzir peças literárias de valor estético. Evocamos uma declaração de Candido em *Formação da literatura brasileira* acerca da presença do nacionalismo na literatura que se desenvolveu no Brasil após a Independência e que encontra paralelo no nacionalismo tradutório na literatura infantil, que assumiu diversas formas de Figueiredo Pimentel a Lobato: “Aliás o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade” (CANDIDO, 2000, p. 27).

Lobato e sua obra constituem um momento decisivo na formação da literatura infantil brasileira, para usar os termos de Antonio Candido (2000). A preocupação com a língua nacional que tinham Pimentel, Jansen, João Ribeiro, Olavo Bilac e outros tradutores para a infância ia de mãos dadas com aquela dos escritores que, à época, produziam as primeiras obras autorais para crianças no Brasil – novamente Bilac, além de Manuel Bonfim e Júlia

Lopes de Almeida, entre outros. Os livros deveriam ser brasileiros pela linguagem e pelos temas; contudo, os modelos literários ainda eram os europeus (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 26). Monteiro Lobato opera uma ruptura, supera a imitação, canibaliza o acervo europeu e produz algo novo. Sua obra foi inovadora não porque não trouxesse referências externas, mas porque todas essas referências eram apropriadas e modificadas nacionalmente, de modo que sua atividade como tradutor contribuiu para seu trabalho autoral. As traduções abasileiradoras de Lobato, embora não permaneçam tão vivas entre o leitorado contemporâneo como sua obra autoral, tiveram ampla e longa circulação entre os leitores brasileiros e constituem um exercício e um manifesto de emancipação da nossa literatura infantil.

As traduções *adequadas* (TOURY, 1995) ainda levariam tempo para se tornarem norma no sistema literário infantil brasileiro, e somente em fins da década de 1970, com o início da redemocratização após a segunda ditadura da República, passou a haver uma maior preocupação com a adesão aos textos fontes. Depois de Lobato, não havendo seguidores à altura, a literatura infantil brasileira voltou a ser tutelada de maneira mais significativa pelo Estado, pelo mercado e pelas instituições escolares. Desta maneira, a manipulação das traduções permaneceu corriqueira nas décadas que se seguiram a Lobato, não mais como forma de construção de uma identidade literária nacional, mas como instrumento de controle ideológico.

Ressaltamos mais uma vez a coexistência de normas de tradução distintas, por vezes antagônicas, num mesmo momento histórico e espaço geográfico. Em meados da década de 1920, quando Lobato já havia publicado *Narizinho arrebitado* (*Segundo livro de leitura para uso das escolas primárias*) (1921) e discutia com Godofredo Rangel a tradução de *Dom Quixote*, *Robinson Crusóe* e *As viagens de Gulliver* a um modo “mais corrente” (LOBATO, [1925] 2010, não paginado), Lourenço Filho assumia a direção da Biblioteca Infantil da editora Melhoramentos, então Weiszflog Irmãos. Educador e pedagogo, Lourenço Filho era adepto da pedagogia escolanovista, que tinha como principal princípio “a reforma da sociedade pela reforma do homem”, ou seja: a escolarização em massa como meio de transformação social (SOARES, 2006, p. 514). Soares explica que a ideologia da Escola Nova, de origem europeia e norte-americana, se difundiu no Brasil com especial força a partir de 1927, quando Lourenço Filho criou a Biblioteca de Educação, composta por obras teóricas e científicas que

apresentavam concepções educacionais e psicológicas que pautaram, articuladas a concepções literárias, estéticas e editoriais, o trabalho de apreciação e edição de livros de literatura infantil que a Melhoramentos estudava publicar, levado a cabo por Lourenço Filho até o ano da sua morte, em 1970. (SOARES, 2006, p. 516).

Lourenço Filho acompanhou a seleção, a tradução e a publicação de uma infinidade de obras estrangeiras, infantis e não infantis, pela Melhoramentos. Como consultor, produziu pareceres que revelam critérios de aceitabilidade para a literatura infantil, segundo os princípios escolanovistas que ele representava. A literatura deveria ser aliada da escola na formação do indivíduo, de sua vontade livre e autônoma, porém “orientada para a moralidade e para a progressiva adaptação do indivíduo a seu meio social” (SOARES, 2006, p. 516).

Durante sua atuação junto à Melhoramentos, que esteve entre as seis maiores editoras do país entre 1938 e 1943 e cujos livros infantis representavam mais que a terça parte de suas publicações, Lourenço Filho recomendou a manipulação de diversos títulos em nome da simplificação do vocabulário e da exclusão de passagens que pudessem provocar medo ou terror (SOARES, 2006, p. 514). Para os idealistas da Escola Nova, as narrativas infantis deveriam contribuir para a construção da ideia de harmonia social, cuidando para não desqualificar os costumes e instituições estabelecidos, e, ao mesmo tempo, despertar nos jovens o espírito crítico (SOARES, 2006, p. 514). Livros que ridicularizavam as autoridades políticas ou religiosas ou apresentavam crítica social eram editados ou sequer eram publicados, e a atuação de Lourenço Filho na Melhoramentos poupava ao Estado (lembrando que Filho esteve na Melhoramentos durante toda a ditadura de Vargas) o trabalho da censura.

Embora tanto Lobato quanto Lourenço Filho trabalhassem com um ideal de tradução orientada para a fonte, suas motivações eram inteiramente diversas. Assim, a norma inicial de Toury (1995) é apenas um primeiro parâmetro, que precisa ser ampliado a fim de se compreender a função histórica das traduções na formação do sistema literário nacional. Até a década de 1970, as traduções aceitáveis foram a norma predominante. No entanto, cada uma dessas traduções tinha parâmetros diversos acerca do que se considerava “aceitável”.

Pensando, por exemplo, nas “Belas Infiéis” da França do século XVII – expressão popularizada por Georges Mounin com a publicação de livro homônimo em 1955 – nota-se o padrão de aceitabilidade levado ao extremo: a tradução era feita para se ajustar ao gosto do leitor, ainda que isso implicasse a “traição” ao original. Segundo Casanova (2002b, p. 11), isso se dava em razão da posição dominante da literatura e da língua francesas na Europa, o que autorizava a anexação da literatura estrangeira à estética e às categorias de pensamento da cultura alvo.

Em relação à tradução para crianças, os critérios de aceitabilidade estão intimamente relacionados com a noção de infância, de como se deve formar a infância, do que é bom e adequado para as crianças, do que as crianças são capazes de compreender e desfrutar – juízos que devem muito a ideologias políticas e culturais. Nesse sentido, não é surpreendente que os momentos de ruptura e inovação na produção autóctone venham acompanhados de uma revisão nas normas de tradução.

O ideal de harmonia social do movimento Escola Nova, que se refletiu numa posição politicamente conservadora, ao lado da desconfiança em relação aos contos de fadas e à fantasia, contribuiu para um retrocesso nas inovações formais que a literatura infantil brasileira havia conquistado com a geração modernista entre os anos 1930-1945, com Lobato, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos e poetas como Guilherme de Almeida e Henriqueta Lisboa. Durante a breve democracia que sucedeu a renúncia de Vargas em 1945, a literatura infantil no Brasil seguiu em bases eminentemente conservadoras. A esse período pouco criativo da produção infantil nacional, correspondeu um predomínio absoluto da literatura traduzida, segundo as normas preconizadas pela Escola Nova.

A segunda ditadura do Brasil republicano, iniciada com o golpe de 1964, foi cenário para o conhecido *boom* da nossa literatura infantil. O nacionalismo do regime militar transbordou para a esfera cultural, havendo uma importante redução no percentual de traduções publicadas para crianças:

Quadro 2 – Traduções publicadas para crianças – Comparativo 1942 / 1975-1978

| Ano       | Títulos publicados | Percentual de traduções |
|-----------|--------------------|-------------------------|
| 1975-1978 | 1.890              | 50,4 <sup>35</sup>      |
| 1942      | 605                | 71,7 <sup>36</sup>      |

Fonte: elaborado pela própria autora

A adoção, por força de lei, de livros de autor brasileiro nas escolas do então chamado primeiro grau (SANDRONI, 1998, p. 17) contribuiu para o incremento na qualidade da produção nacional, com a profissionalização de escritores e ilustradores. Além disso, Estado e iniciativa privada investiram em campanhas de leitura, o que tornou a literatura infantil um mercado promissor (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 120). A partir de fins da década de 1960, emergiram autores que deixariam uma importante obra literária para crianças e jovens:

<sup>35</sup> Fonte: LAJOLO & ZILBERMAN, 2002, p. 121.

<sup>36</sup> Fonte: LOURENÇO FILHO, Manuel. Como aperfeiçoar a literatura infantil. *Boletim Informativo*, Rio de Janeiro, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, s.d. p. 12. Apud LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 82.

Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos de Queirós, Lygia Bojunga, Sylvia Orthof, Ruth Rocha, entre outros. A censura teve sobre a literatura infantil efeitos diversos em relação à literatura não infantil. Conforme relata Bordini (1998, p. 33), autores que se opunham ao regime lançaram mão do humor, da fantasia e da ironia para driblar a censura, o que repercutiu em obras esteticamente complexas e inovadoras e constituiu a linha social da narrativa infantil brasileira (LAJOLO e ZILBERMAN, p. 124). Alguns dos autores e obras que ilustram este movimento são Elvira Vigna, com *A breve história de Asdrúbal, o terrível* (1971), e Lygia Bojunga, com *A bolsa amarela* (1976).

A consolidação de uma literatura infantil brasileira num momento de decréscimo da importação de livros chamou a atenção de pesquisadores fora do país (O’SULLIVAN, 2005; RUTSCHMANN, 1992). Emer O’Sullivan, comentando esse fato, alerta para os perigos de se generalizar a relação inversa entre o montante de traduções e a força de um determinado sistema literário – medida, entre outros fatores, pela sua tradição. A autora cita como contraexemplo a literatura sueca, cujo repertório consolidado historicamente não impediu que seguisse amplamente aberta às traduções. Ela reconhece, contudo, o papel da tradução em massa na formação de um sistema literário e uma redução posterior no número de traduções à medida que o sistema vai ganhando autonomia:

A proporção de traduções é particularmente elevada em culturas onde uma tradição literária está sendo estabelecida. A proporção de 80% de traduções de literatura infantil na Finlândia tem a ver com o estatuto e a situação de uma literatura que não pode voltar-se para uma longa tradição de escrita em sua própria língua. A literatura infantil hebraica moderna, que estava começando a se desenvolver na Palestina/Eretz Israel no início do século XX (cf. SHAVIT, 1994:10), também se esforçou para enriquecer-se e estender-se por meio da importação de títulos de outros países. Contudo, o número de traduções ali decresceu à proporção em que se desenvolveu a literatura autóctone.<sup>37</sup> (O’SULLIVAN, 2005, p. 58).

O balanço entre o montante de traduções e a produção nacional, tema que requer maiores investigações, forneceria valiosos indícios sobre a evolução do sistema e a formação da literatura infantil nacional. No panorama que esboçamos acima, pode-se visualizar como as normas se modificam ao longo do tempo e como pode haver a concomitância de normas divergentes, ou até antagônicas, em um mesmo momento histórico. As antologias de

---

<sup>37</sup> “The proportion of translations is particularly high in cultures where a literary tradition is being established. The 80 per cent proportion of translations of children’s literature in Finland has to do with the status and situation of a literature which cannot look back on a long tradition of writing in its own language. Modern Hebrew children’s literature, which was beginning to develop in Palestine/Erez Israel at the beginning of the twentieth century (see Shavit 1994:10), also endeavoured to enrich and extend itself by importing titles from other countries. However, the number of translations decreased there in proportion to indigenous literary development.”

Figueiredo Pimentel, por exemplo, desde a sua primeira publicação em fins do século XIX, tiveram inúmeras edições, tendo composto a Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma na década de 1950. A edição mais recente de *Contos da Carochinha*, publicada pela editora Villa Rica, data de 2006, apontando para a persistência da receptividade do sistema literário infantil brasileiro às adaptações, mesmo num tempo em que as traduções diretas e a aderência aos textos fontes têm ganhado espaço.

A profissionalização editorial no campo da tradução de literatura infantil no Brasil data da década de 1980, com a valorização das traduções diretas e integrais, como relata Ana Lúcia Brandão:

[...] as crianças tiveram acesso, por exemplo, aos contos dos Irmãos Grimm em publicações traduzidas diretamente do alemão, com texto integral, por Tatiana Belinky, *Contos de Grimm* para as Edições Paulinas, por Verônica Sônia Kühle para a “Coleção Era uma vez Grimm” para a editora Kuarup, por Maria Heloisa Penteado para *Contos de Grimm* da Ática ou as de Ana Maria Machado para *Chapeuzinho e outros contos de Grimm* feitas para a Nova Fronteira. (BRANDÃO, 1998, p. 49-50).

Brandão descreve ainda a organização de coleções sob consultoria especializada, como foi o caso de “Contos Orientais de Hauff”, organizados por Samira Chalhub e Samir Meserani, com tradução do árabe por Naumin Aizem, publicados pela Kuarup, e a tradução de *Alice no país das maravilhas*, por Ana Maria Machado<sup>38</sup>, para Ática.

Com esse movimento, a prática da tradução para crianças no Brasil segue uma tendência internacional. Desde fins da década de 1980, com a publicação do trabalho de Göte Klingberg *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (1986), os estudos sobre tradução de literatura infantil estiveram muito focados em reavaliar criticamente as normas tradutórias e o grau de adaptação usualmente aceito no sistema<sup>39</sup> (cf. STOLT, 2006;

<sup>38</sup> Esta tradução de Machado não é exatamente integral, ao contrário do que afirma Brandão, pois elimina todos os poemas da obra original – sem dúvida um dos elementos mais desafiadores ao tradutor. Nos anos recentes, a obra de Carroll ganhou traduções de fato completas, entre as quais citamos: *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá* (2015), por Cynthia Beatrice Costa, para a editora Poetisa; *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (2013), por Maria Luiza X. de A. Borges, para a Zahar (2015); e *Alice no país das Maravilhas* (2009), por Nicolau Sevcenko, para a Cosac Naify.

<sup>39</sup> Essa preocupação segue viva nos eventos acadêmicos sobre o tema. Em outubro de 2017, a Universidade Católica de Leuven e a Universidade de Antuérpia promoveram em Bruxelas e Antuérpia a conferência *Translation Studies and Children's Literature – Current topics and future perspectives*. Na palestra de abertura, Jan Van Collie fez referência a artigo seu, publicado na revista *Meta*, sobre diferentes versões do conto *A roupa nova do imperador*, de H. C. Andersen, levantando o papel das interferências dos tradutores/adaptadores no apagamento do duplo destinatário que se observa no texto original. Outros trabalhos se debruçaram sobre o papel dos revisores na neutralização estilística da literatura infantil traduzida (MOE e ŽIGON, 2017), sobre a domesticação e alteração na imagem do leitor infantil implícito nas traduções húngaras de *Alice no país das maravilhas* (KÉRCHY, 2017) e sobre censura e ideologia na tradução de literatura infantil (Painel 5 – *Censorship* e Painel 9 – *Ideology in children's literature translations*). Embora algumas abordagens ainda adotem uma visão anti-domesticadora e prescritiva, muitos trabalhos têm visto as interferências na tradução de



O’SULLIVAN, 2006b; VAN COLLIE, 2008). Tais discussões parecem ter afetado as normas dominantes no sistema literário infantil, como aponta O’Sullivan (2005, p. 72).

Nos anos recentes, observa-se no Brasil a publicação de não poucas traduções de obras infantis assinadas por professores universitários, tais como Dirce Waltrick do Amarante<sup>40</sup>, da UFSC, Álvaro Faleiros<sup>41</sup> e Tercio Redondo<sup>42</sup>, da USP, Marcos Bagno<sup>43</sup> e Eclair Almeida Filho<sup>44</sup>, da UnB, e pela própria Marie-Hélène Torres, de quem tratamos neste trabalho. Essas traduções, via de regra, exibem uma preocupação com a adesão aos textos fontes e sugerem a intenção de recriar uma obra esteticamente relevante na língua de chegada. Em suma, são trabalhos dos quais se depreende uma consciência ética e reflexiva acerca da tradução, o que diverge do modelo das liberdades tradutórias associado à literatura infantil enquanto sistema periférico.

A retrospectiva aqui traçada acerca das transformações nas normas tradutórias para a literatura infantil ao longo da história tem o objetivo de edificar um olhar complexo acerca de como se traduz para crianças. Se ainda hoje podem-se observar tendências de acomodação em maior escala que na literatura não infantil, nem sempre este é o caso. A multiplicação das traduções integrais, ou *adequadas* – por vezes apenas corretas, por outras também literárias –, é um importante sinalizador da evolução da posição da literatura infantil dentro do sistema literário. Buscamos compreender, a partir de traduções contemporâneas, as diversas formas de se traduzir para crianças conforme o momento histórico, conforme a natureza do texto fonte, conforme o projeto editorial, e segundo as necessidades e conjunturas do sistema receptor.

literatura infantil sob um viés mais complexo, considerando as relações centro-periferia no fluxo tradutório e o papel das adaptações na formação das literaturas nacionais. Destacamos aqueles que se debruçam sobre a tradução no antigo bloco soviético (cf. VID, 2017; BOULOGNE, 2017). Da mesma forma, as pesquisas sobre Monteiro Lobato tradutor costumam ser simpáticas a seus procedimentos de nacionalização da linguagem, considerando-os positivamente rebeldes e modernos, como foi sua Emília (cf. TRUSEN, 2016).

<sup>40</sup> Entre as obras classificadas como literatura infantil publicadas recentemente com a tradução de Amarante, destacamos *Viagem numa peneira* (2011) e *Conversando com varejeiras azuis* (2016), de Edward Lear; e *O gato e o diabo* (2013) e *Os gatos de Copenhague* (2013), de James Joyce, com ilustrações de Michaela Pivetti, todos pela editora Iluminuras.

<sup>41</sup> Entre as traduções para crianças assinadas por Faleiros, citamos *Quando o lobo tem fome* (2013), de Christine Naumann-Villenin, com ilustrações de Kris di Giacomo; *Princesa Barulhinhos* (2015), de Anne Duguel, il. Marjolein Pottie; e *Eu não posso fazer nada* (2015), de Thierry Robberecht e Annick Masson, todos publicados pela Berlendis & Vertecchia.

<sup>42</sup> BRECHT, Bertolt. A cruzada das crianças (*Kinderkreuzzug, 1939*). Il. Carme Solé Vendrell. Tradução Tercio Redondo. São Paulo: Pulo do Gato, 2014.

<sup>43</sup> Bagno tem uma vasta produção tradutória em literatura infantil. Destacamos *Fedelho: Manual do proprietário (Ou como as crianças funcionam)*, de Babette Cole (Ática, 2004) e *Francisco e Clara*, de Guido Visconti (Ática, 2011).

<sup>44</sup> Eclair Filho traduziu, em parceria comigo, a coleção *O jardim de Desnos*, que reúne as obras *Cantafábulas*, *Cantaflores*, *A bicharada de Tristão* e *o Canteiro de Jacinto* (Lumme, 2017). Também traduziu *O gato e o Diabo* e *Os gatos de Copenhague* (Lumme, 2015), no âmbito de um projeto de retradução da obra completa de James Joyce.

### 2.3 A literatura infantil e seus estratos

Para melhor compreender a existência de traduções mais voltadas para a fonte ou para o alvo, e as diversas nuances aí envolvidas, é necessário problematizar o estatuto do sistema literário infantil dentro da literatura em geral, bem como os estratos, ou subsistemas da literatura infantil.

Zohar Shavit (1986), discípula de Even-Zohar na Escola de Tel-Aviv, identifica na literatura infantil um sistema canonizado (oficial e pedagógico) e um não canonizado (popular e de entretenimento), estratos que se definem a partir do século XVIII. A princípio caracterizados pela oposição entre literatura dita “realista” e literatura fantasiosa, esses subsistemas redefinem suas características à medida que os modelos de fantasia passam a ser aceitos pelo núcleo canonizado e outros elementos ingressam no sistema não canonizado (SHAVIT, 1996, p. 176).

O estatuto de uma obra influi na maneira como ela trafegará no cenário internacional, ou mesmo chegará a ser conhecida em outros idiomas. Um livro ou um autor que viajam, por sua vez, terão seu estatuto elevado dentro do sistema de origem, sobretudo se oriundos de uma literatura mais desprovida de tradição. Daí as editoras aproveitarem-se do currículo internacional de determinada obra ou autor para os promoverem e legitimarem. Ao mesmo tempo, autores situados no segmento canonizado do sistema infantil tenderão a ser traduzidos de forma menos livre.

Segmentação semelhante é definida por Emer O’Sullivan (2005), quando fala dos modos pelos quais pode se dar a transmissão de clássicos infantis: *tradução literária* e *transmissão oral pela escrita*. O primeiro modo, considerado convencionalmente como uma boa tradução, ou uma tradução correta, pressupõe a inviolabilidade do original e costuma prevalecer na transmissão de clássicos da literatura adulta. Na literatura infantil, porém, predomina um segundo modo, caracterizado pela variabilidade e por mudanças no texto de partida a fim de adequá-lo aos novos tempos e ao público receptor. Isso implica especialmente redução e cortes nas obras: “[...] em vez de obras completas, encontramos compilações [...]” (O’SULLIVAN, 2005, p. 123). Mas em função de quê é determinado o modo como esses clássicos serão traduzidos? Segundo O’Sullivan, o principal fator é a origem do clássico: se originalmente escrito para crianças, como *Alice*, *Pinóquio* ou *João Felpudo*; se emprestado à literatura adulta, como *Robinson Crusoe*, *Viagens de Gulliver* ou *Dom Quixote*; se oriundo da tradição oral, como os contos de fada e de encantamento. Apenas o primeiro caso favorece o

que ela chama de tradução literária. Tal segmentação esclarece os comentários que fizemos anteriormente sobre, de um lado, as adaptações de Jansen ou Pimentel e, do outro, a tradução que João Ribeiro fez de *Cuore*. Jansen, lidando com textos oriundos da literatura adulta, e Pimentel, trabalhando com contos folclóricos, adaptaram livremente as obras para as crianças brasileiras. João Ribeiro, por sua vez, verteu um texto que já era infantil na sua origem, dispensando-se da tarefa de modificá-lo muito além do que exigia a diferença entre as línguas.

Vê-se, portanto, que o sistema literário infantil se caracteriza por obras de origem bastante heterogênea. Esta é uma das razões pelas quais normas tão diversas são encontradas dentro de um mesmo sistema literário, em um mesmo momento histórico. Nas intersecções entre a literatura adulta e a infantil, entre os séculos XVIII-XIX e a literatura contemporânea, entre o cânone e o livro ilustrado, o que se traduz, quem traduz e como traduz? E, mais importante, o que essas traduções têm a dizer sobre os desenvolvimentos do sistema literário?

Em relação à posição da literatura infantil no seio do sistema literário como um todo, Shavit (1986) observa seu caráter periférico, funcionando como um repositório de normas em declínio no sistema não infantil. Aqui, Shavit toma norma como um conceito mais amplo que aquele de normas de tradução (TOURY, 1995), referindo-se a tendências estéticas que predominam na sociedade em geral, em especial na literatura. Sua tese é assentada nas pesquisas de Phillippe Ariès (1962) acerca da história social da infância, que vê nela um depósito de costumes abandonados pelos adultos. Shavit (1986, p. 74) exemplifica esse fenômeno pela persistência do romantismo na literatura infantil em fins do século XIX:

O declínio do Romantismo no sistema adulto canonizado e a ascensão das normas do Realismo não implicaram um repentino desaparecimento das normas do movimento romântico. Em vez disso, como ocorre com frequência, as normas em declínio foram empurradas para a periferia do polissistema literário – o sistema infantil. Daí o sistema infantil serviu, como em muitos outros exemplos históricos, como um agente perpetuador. Ele absorveu normas que haviam perdido o poder no sistema adulto, mas que começaram a funcionar como as novas normas do sistema infantil.<sup>45</sup>

A partir do exame das diferentes versões alemãs do clássico sueco *Pippi Långstrump* (*Pippi Meialonga*, nas traduções brasileiras mais recentes, publicadas pela Companhia das Letrinhas), de Astrid Lindgren, Emer O'Sullivan (2005) observa o mesmo fenômeno em relação às normas de tradução. A princípio bastante livres e ambientadas, as primeiras versões

---

<sup>45</sup> “The decline of Romanticism in the canonized adult system and the rise of the norms of Realism did not imply a sudden vanishing of the norms of the Romantic movement. Rather, as is often the case, the declining norms were pushed to the periphery of the literary polysystem – to the children's system. Hence the children's system served, as in many other historical examples, as a perpetuating agent. It absorbed norms that had lost power in the adult system, but which began to function as the new norms of the children's system.”

de Pippi na Alemanha foram revisadas na década de 1980 – justamente quando se começava a discutir a sério a instituição de um cânone infantil:

Este exemplo mostra como um comportamento considerado inaceitável em um texto fonte pode ser modificado na tradução e como, após um lapso de tempo, durante o qual as normas mudaram, ela pode ser novamente aproximada do texto original. Mudanças gerais nas noções de aceitabilidade no nível do enredo no seio de literaturas infantis “estrangeiras, mas culturalmente próximas” são responsáveis por este *retorno ao original*, mas também o fato de que, no domínio dos clássicos infantis, ao qual Pippi Långstrump agora sem dúvida pertence, a prática tradutória mudou parcialmente *no que havia sido anteriormente uma norma de tradução somente na literatura adulta canonizada – o respeito à integridade do original – agora é adotado em traduções “literárias” de clássicos infantis.*<sup>46</sup> (O’SULLIVAN, 2005, p. 73. Grifos nossos).

As versões mais recentes de Pippi na Alemanha revelam que agora os enredos suecos são aceitos como no original, não havendo mais a necessidade de alterá-los para adequar-se aos costumes e ideologias alemães. Trata-se de um exemplo de deslocamento das normas de tradução de um sistema central – a literatura adulta – para a periferia do polissistema literário – a literatura infantil.

No *corpus* desta pesquisa, buscamos avaliar em que medida se observa este *retorno ao original*, considerando o estatuto canônico dos textos fontes, o perfil dos tradutores e os projetos editoriais. A partir daí, refletimos acerca do lugar desta obras no sistema literário brasileiro e do seu significado para a nossa literatura infantil.

## 2.4 Normas e fluxo internacional de literatura

Conforme vimos até aqui, temos lidado com transferências literárias no mínimo duplas: em primeiro lugar, entre línguas e culturas; em segundo lugar, entre o sistema adulto e o infantil. Some-se o lapso temporal entre a primeira publicação dos poemas de Victor Hugo e Goethe nos sistemas de origem e suas edições ilustradas, que compõem o nosso *corpus*, o que acrescenta ainda os aspectos relativos à evolução da língua. Tal combinação complexifica os condicionantes sociais envolvidos na tradução, sobre os quais nos debruçamos neste item.

---

<sup>46</sup> “*This example shows how conduct regarded as unacceptable in a source text may be modified in translation, and how after a lapse of time, during which the norms have shifted, it can be brought back closer to the original text. General changes in notions of acceptability on the level of the story within ‘foreign but culturally close’ children’s literatures are responsible for this return to the original, but so is the fact that within the realm of children’s classics, to which Pippi Långstrump now undoubtedly belongs, translation practice has partially changed, with what has previously been a norm of translation in canonized adult literature only— respect for the integrity of the original—now being adopted in ‘literary’ translations of children’s classics.*”

Gisèle Sapiro (2008) propõe um exame das normas de tradução sob uma perspectiva sociológica, desenvolvendo, a partir dos trabalhos de Gideon Toury (1995), estudos acerca dos condicionantes sociais que determinam as práticas de tradução literária. Sapiro articula a análise das normas de tradução, conforme quadro teórico dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), com a sociologia da produção e da circulação de bens simbólicos, estabelecida a partir dos estudos de Pierre Bourdieu<sup>47</sup>.

Sapiro destaca que o conceito de norma traz uma dimensão social e coletiva, uma vez que é por meio de condicionantes externos, que habitualmente envolvem sanções, que as normas se impõem ao tradutor e são por ele interiorizadas. As normas de tradução se manifestam não apenas nas escolhas linguísticas, mas também na seleção dos textos a serem traduzidos, na decisão sobre sua tradução integral ou em fragmentos, nos paratextos. A sociologia se interessa pela variabilidade dessas normas segundo as posições sociais do texto e do importador (*importateur*) (SAPIRO, 2008, p. 200).

Os condicionantes que atuam sobre a produção e a circulação de bens simbólicos (e, portanto, sobre as transferências culturais) são, conforme Sapiro, de ordem política, econômica ou cultural. Cada condicionante atua em interação com os demais, porém um deles tende a prevalecer sobre os outros. Esses três condicionantes caracterizam também a dominação de uma cultura pela outra, relações que definem o caráter desigual das trocas culturais (ressaltado por O'Sullivan (2005) na literatura infantil).

Se o condicionante político, por exemplo, predomina em regimes autoritários, a lógica do mercado parece ser o grande maestro dos intercâmbios culturais no mercado mundial liberal. Bens culturais considerados mercadorias são regidos pelo princípio de um alto lucro a um baixo custo. De acordo com Bourdieu (1977), esses bens fariam parte de um circuito de grande produção, em oposição a circuito de produção restrita. A esse respeito, Sapiro apresenta a hipótese de que

[...] cada tipo de restrição implica normas de tradução particulares do ponto de vista da seleção, do recorte e das modalidades de tradução dos textos.

Assim, as normas de respeito ao texto original em sua integralidade, de fidelidade ao conteúdo e à forma (sequências, estilo, etc.), bem como a ideia da superioridade das traduções diretas sobre as traduções indiretas, que são frequentemente pressupostos nos estudos sobre a tradução, *são apenas um caso particular das práticas*.<sup>48</sup> (SAPIRO, 2008, p. 202. Grifos nossos).

<sup>47</sup> BOURDIEU, Pierre. « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 3-43. \_\_\_\_\_ . « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126/127, « Édition, Éditeurs (1) », mars 1999, p. 3-28.

<sup>48</sup> “[...] chaque type de contrainte implique des normes de traduction particulières du point de vue de la sélection, du découpage et des modalités de traductions des textes.

Segundo Sapiro, as práticas de tradução dos textos em sua integralidade e de fidelidade, bem como a superioridade das traduções diretas, impuseram-se pela tradução de textos dotados de certa *legitimidade cultural*, e foram codificadas através das leis de direitos autorais. Contudo, não prevalecem em todos os circuitos, como ilustra o caso da literatura infantil. Autores como Klingberg (1986) e Shavit (1986) identificaram como norma no sistema literário infantil a aceitação de procedimentos de simplificação, abreviação, ambientação, entre outros. O que Shavit identifica como o baixo estatuto da literatura infantil e dos escritores para crianças pode ser relacionado ao grau de legitimidade cultural que condiciona as normas de tradução – o que explica a ascensão das traduções voltadas para a fonte a partir do momento em que a literatura infantil passou a receber maior atenção da academia. Essa legitimidade é atribuída pela posição do texto na hierarquia de gêneros, por sua antiguidade, pelo prestígio de que goza a cultura da qual ele é originário e por sua fama (SAPIRO, 2008, p. 203).

Essa hierarquia de gêneros varia com o tempo e a cultura. O interesse acadêmico pela literatura infantil a partir das décadas de 1960 e 70 no Brasil e no exterior, entre outros fatores relativos à cultura da infância e da juventude, parece ter movimentado seu estatuto no sistema literário<sup>49</sup>. Como já mencionado anteriormente, atualmente são numerosas as reivindicações em favor de traduções infantis mais voltadas para a fonte. Entretanto, reparamos que o destinatário infantil segue deixando traços na tradução, mesmo quando esta sugere um alinhamento aos pressupostos tradutórios devidos aos textos de maior legitimidade cultural. Essa tensão pode ser notada nas traduções de nosso *corpus*, nas quais por vezes transparece uma hesitação entre a inovação estética e a comunicabilidade.

De certa maneira, as obras que aqui selecionamos podem ser associadas ao chamado circuito de produção restrita. Os nomes de Victor Hugo e Goethe encerram um capital simbólico e têm para as editoras uma função de legitimação literária de seu catálogo, o que motiva sua publicação, mesmo sem a mesma perspectiva de retorno financeiro que um *bestseller*. Esses dois circuitos – restrito e de grande produção – estruturam o espaço de

---

*Ainsi les normes de respect du texte original dans son intégralité, de fidélité au contenu et à la forme (séquences, style, etc.), toute comme l'idée de la supériorité des traductions directes sur les traductions indirectes, qui sont souvent présumées dans les études sur la traduction, ne constituent qu'un cas particulier des pratiques."*

<sup>49</sup> Zohar Shavit, em entrevista de 2019, discorre sobre as tensões envolvendo estatuto da literatura infantil e da sua pesquisa: "...por um lado, os estudos sobre literatura infantil permanecem não muito ousados e um tanto conservadores e, ao mesmo tempo, parte da pesquisa feita é de fato inovadora e não poderia ter sido levada a cabo em nenhum outro campo de estudo, por causa da perspectiva única que oferece." (LIMA, 2019).

produção<sup>50</sup>, podendo coexistir em uma mesma editora, como é o caso da Companhia das Letras<sup>51</sup>. O balanço entre obras comerciais e obras de valor simbólico conferiu a essa editora o reconhecimento de qualidade literária, ao mesmo tempo em que garantiu uma movimentação constante em seu catálogo. Já a Cosac Naify, que em seus anos de atuação apenas timidamente selecionou obras de apelo mais popular<sup>52</sup>, foi incapaz de manter-se num mercado cujo público de nível cultural e poder aquisitivo suficiente para adquirir suas obras é extremamente reduzido.

As normas de tradução variam também conforme a posição do tradutor. Segundo Sapiro (2008), os tradutores profissionais tendem a estar mais sujeitos às restrições editoriais que os tradutores ocasionais, representados pelos acadêmicos e escritores, que em geral gozam de maior liberdade para impor seu projeto tradutório. A autora aponta ainda a tendência dos escritores de se voltarem para o alvo, enquanto os acadêmicos buscam, em geral, uma tradução mais conforme à fonte, justificada pelo fato de cada um deles atribuírem funções diversas à tradução:

...enquanto que, para os escritores, trata-se de um trabalho que se relaciona antes de tudo a sua própria pesquisa estética, que ela pode buscar legitimar no campo de produção literária-alvo, para os universitários que não estão animados por ambições criadoras trata-se antes de fazer valer a obra em relação à sua cultura de origem.<sup>53</sup> (SAPIRO, 2008, p. 205).

A separação que Sapiro faz entre escritores e universitários não é universalmente válida, uma vez que essas duas figuras muitas vezes coincidem e os acadêmicos também podem estar interessados em “sua própria pesquisa estética”. Em todo caso, as observações da autora endossam a necessidade da busca pelo tradutor (BERMAN, 1995) ao analisarmos criticamente uma tradução. O fato de que a diversidade de origens dos tradutores – mercado,

<sup>50</sup> Em visita recente (2019) ao setor infanto-juvenil da livraria Saraiva, notei um incremento no montante de livros não literários – informativos, livros de adesivos ou de atividades, além da subliteratura produzida a partir de filmes de animação – em relação aos literários. De autores consagrados como Ziraldo, Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Sylvia Ortóff, Eva Furnari, encontravam-se apenas poucos exemplares isolados. Restava ao literário a segurança dos clássicos, com destaque para obras recém ingressas em domínio público, como as de Monteiro Lobato e de Saint-Exupéry. Completando a parca oferta literária, alguns autores do cânone escolar (Machado de Assis, José de Alencar, Moacyr Scliar) e reedições de romances menores da série Vaga-Lume.

<sup>51</sup> Os efeitos da associação da editora com a Penguin, que em 2018 passou a ser sócia majoritária, ainda estão por ser avaliados.

<sup>52</sup> Como os quadrinhos de Dav Pilkey, a série *Clifford, o cachorrão vermelho*, de Norman Bridwell, ou a série *Freckleface Strawberry*, da atriz de Hollywood Julianne Moore.

<sup>53</sup> “...alors que pour les écrivains, c'est un travail qui se rapporte avant tout a leur propre recherche esthétique, qu'elle peut chercher a legitimer dans le champ de production litteraire-cible, pour les universitaires qui ne sont pas animés d'ambitions creatrices il s'agit plutot de faire valoir l'œuvre par rapport a sa culture d'origine.” Esta discussão se complexifica quando se fala em tradutores que são ao mesmo tempo poetas e pensadores da tradução, como foram Augusto e Haroldo de Campos ou como atualmente Álvaro Faleiros e Alípio Correa de Franca Neto.

academia, literatura – também se observa na literatura infantil aponta para uma variação nas práticas que pode ser notada mesmo em um *corpus* restrito como o nosso.

É importante acrescentar que a escolha do tradutor é, ela mesma, muitas vezes previamente condicionada pelo estatuto do texto a ser traduzido e da cultura da qual ele é originário – excluindo-se os casos em que o próprio tradutor propõe a publicação da obra. Esses condicionantes inserem-se na noção de patronagem de André Lefevre (1982), que definimos brevemente nas considerações iniciais e sobre a qual discorreremos de maneira mais aprofundada no item 2.6 deste tópico.

Ainda em relação à posição do tradutor e do texto a ser traduzido, diz Sapiro (2008, p. 206):

...parece que a posição elevada do texto na hierarquia simbólica e o capital simbólico do tradutor garantem uma relativa autonomia face às restrições heterônomas (notadamente as econômicas) que os diversos agentes implicados na transferência cultural (os editores, em particular) podem impor aos tradutores.<sup>54</sup>

De fato, é como se esse capital simbólico tivesse o poder de minimizar as sanções dos patronos, ou dos agentes que impõem padrões para a circulação de obras literárias. No caso de um tradutor que seja um escritor de projeção, liberdades que ele eventualmente venha a tomar sobre o texto fonte tendem a ser mais facilmente admitidas pela crítica.

Ainda no quadro das abordagens sociológicas da tradução, Pascale Casanova (2002b) propõe o exame da literatura traduzida sob o ponto de vista dos intercâmbios internacionais, negando uma perspectiva veicular da tradução como mero intermediário de textos entre um campo literário e outro, ou como transformação singular de um texto singular. A expressão “campo literário” predomina nos estudos de viés sociológico, como aqueles de Bourdieu, Sapiro e da própria Casanova.

A noção de campo, segundo Bourdieu (1996), refere-se a microcosmos sociais constituídos a partir de um longo processo de autonomização, entre os quais o campo literário, o campo científico, o campo artístico. Cada um desses universos obedece a leis próprias, que se distinguem em relação àquelas do mundo social que os envolve, inclusive no plano econômico. O processo de conquista de autonomia de um campo, que corresponde à sua diferenciação no seio do contexto social, não é linear e contínuo, mas pode ser interrompido e sofrer retrocessos, como no caso da instauração de regimes autoritários que podem privar a

---

<sup>54</sup> “...il semble que la position élevée du texte dans l'hierarchie symbolique et le capital symbolique du traducteur garantissent une relative autonomie face aux contraintes hétéronomes (économiques notamment) que les divers agents impliqués dans le transfert culturel (les éditeurs, en particulier) peuvent imposer aux traducteurs.”



arte de suas conquistas passadas. A partir dessa perspectiva, Casanova (2002b, p. 7) busca compreender os mecanismos e as apostas envolvidas na circulação internacional da literatura.

A autora observa que esse intercâmbio é desigual e que as línguas têm posições hierárquicas distintas na economia das trocas linguísticas. A luta que se opera no campo literário internacional é pela consagração, e todas as operações tradutórias se inscrevem em uma dupla hierarquia: nacional e linguística (CASANOVA, 2002b, p. 8). A proposta de Casanova consiste em descrever as posições possíveis das línguas, autores e tradutores no espaço literário.

A relação de força e dominação de um campo literário nacional sobre outro é definida pelo volume e pela antiguidade de seu capital literário; pelo seu grau correlativo de autonomia; pelo prestígio de uma língua e pela crença de que ela seja especialmente literária; pelo número de políglotas que dominam a língua, bem como pelo montante de tradutores literários que atuam a partir dessa língua ou para ela; pelo reconhecimento internacional de uma literatura. Casanova associa as línguas dominantes àquelas que possuem certo número de textos declarados universais.

Para nós, é de especial interesse a leitura que a autora faz acerca da posição que as línguas, o autor e o tradutor de um determinado texto ocupam em cada um dos campos literários nacionais, e também no internacional:

[...] sua significação [da tradução] depende, de fato, da posição respectiva das três instâncias que a fundam: em primeiro lugar, a língua – ou melhor, ambas as línguas, a de partida e a de chegada –, em seguida, o autor e, por fim, o tradutor. Para se ter uma oportunidade de compreender as apostas reais (e frequentemente negadas) da tradução de um texto, é então necessário descrever previamente a posição que ocupam tanto a língua de partida como a língua de chegada no universo das línguas literárias; em seguida, situar o autor traduzido no campo literário mundial, e isso duas vezes: uma vez segundo o lugar que ele ocupa em seu campo literário nacional e uma vez segundo o lugar que esse espaço ocupa no campo literário internacional; analisar, enfim, a posição do tradutor e dos diversos agentes consagradores que participam do processo de consagração da obra.<sup>55</sup> (CASANOVA, 2002b, p. 9).

Conscientes da desigualdade das trocas literárias no espaço internacional e das lutas pela consagração, podemos compreender melhor os motivos que levam à escolha desta ou

---

<sup>55</sup> “[...] sa signification dépend en effet de la position respective des trois instances qui la fondent : la langue d’abord – ou mieux, les deux langues, celle de départ et celle d’arrivée –, l’auteur ensuite, le traducteur enfin. Pour se donner une chance de comprendre les enjeux véritables (et le plus souvent déniés) de la traduction d’un texte, il est donc nécessaire de décrire au préalable la position qu’occupent et la langue de départ et la langue d’arrivée dans l’univers des langues littéraires ; de situer ensuite l’auteur traduit dans le champ littéraire mondial, et ce deux fois : une fois selon la place qu’il occupe dans son champ littéraire national et une fois selon la place que cet espace occupe dans le champ littéraire international ; d’analyser enfin la position du traducteur et des divers agents consacrant qui participent au processus de consécration de l’œuvre.”

daquela obra para ser traduzida, deste ou daquele tradutor, bem como os condicionantes que guiarão essas traduções. Ademais de considerar o aporte das literaturas francesa (no caso de Hugo) e alemã (no caso de Goethe) para a literatura brasileira, levamos em conta também o prestígio estético que o cânone pode oferecer à literatura infantil.

Casanova estabelece uma oposição entre dois polos no espaço literário internacional: um autônomo, composto por aqueles campos mais dotados de capital literário, e outro dependente, formado pelos campos nacionais desprovidos ou em formação. A ideia de campo em formação insere as reflexões de Casanova no âmbito da história e abarca não somente os fatores sincrônicos que atuam no intercâmbio literário internacional, mas também aqueles diacrônicos. Trata-se, em suma, de uma visão sistêmica, que compreende o dinamismo que Even-Zohar (1990) observa em sua Teoria dos Polissistemas.

A partir dessa polarização, Casanova define duas funções para a operação tradutória: a acumulação de capital literário por um sistema desprovido (“tradução-acumulação”) e a consagração de um autor no cenário internacional (“tradução-consagração”). O primeiro caso se dá de uma língua dominante para uma língua dominada, como foi com a Alemanha durante o romantismo. Devido à formação tardia daquele país enquanto nação, era necessário incrementar seu capital literário, o que se deu por meio de um projeto de tradução em massa: “Essa ‘nacionalização’ de um patrimônio estrangeiro e nobre entre todos permite aos alemães, de certa forma, *recuperar o tempo*, reconquistar, pela acumulação inicial desse capital que a tradução torna possível, a antiguidade que faltava”<sup>56</sup> (CASANOVA, 2002b, p. 10. Grifos nossos). A noção de recuperação do tempo perdido é essencial para se observar a posição da tradução em sistemas literários jovens e sem uma tradição própria. Os espaços literários nacionais conseguem emergir e, em seguida, tornar-se autônomos, usando como apoio o polo autônomo do campo mundial (CASANOVA, 2002b, p. 9).

Conforme a função que a tradução desempenha em um dado campo literário, em um dado momento histórico, diferentes teorias da tradução são desenvolvidas:

A teoria alemã da tradução, e a prática que daí decorre, estão fundadas, na realidade, sobre uma oposição, termo a termo, com a tradição francesa nesse domínio. Na França, na mesma época, traduz-se, de fato, sem a menor preocupação com a fidelidade: a posição dominante da literatura e da língua francesas incita os tradutores a anexar os textos, adaptando-os à sua própria estética ou categorias de pensamento. [...]

---

<sup>56</sup> “Cette « nationalisation » d’un patrimoine étranger et noble entre tous permet aux Allemands, en quelque sorte, de rattraper du temps, de regagner, par l’accumulation initiale de ce capital que la traduction rend possible, l’ancienneté manquante.”

Na Alemanha, para se opor a essa tradição, será teorizado o princípio da “fidelidade”: “Se a tradução devia permitir à língua e ao espírito da nação apropriar-se do que ela não possui [...] a primeira exigência é então uma fidelidade pura e simples”, afirma Humboldt.<sup>57</sup> (CASANOVA, 2002b, p. 11).

A teoria de Humboldt, grosso modo, tem muito em comum com os postulados que Göte Klingberg estabeleceu para a tradução de literatura infantil. Em *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (1986), Klingberg apresenta uma reflexão sistemática sobre os procedimentos empregados pelos tradutores de livros para crianças e adolescentes na Suécia, até a década de 1980, quando escreve. O autor, ligado ao Departamento de Educação da Universidade de Lund, atribui à tradução de literatura infantil uma função bem definida:

Um dos objetivos da tradução de livros infantis deve ser simplesmente disponibilizar mais literatura para as crianças (obras de mérito literário, espera-se). Esse objetivo justificará uma forte aderência ao texto original. Caso contrário, não é a obra literária enquanto tal, em sua totalidade e com suas características distintivas, que é apresentada aos leitores na língua alvo. Outro objetivo de se traduzirem livros infantis é ampliar a perspectiva e o entendimento internacionais dos jovens leitores. Esse objetivo levará à mesma aderência ao original.<sup>58</sup> (KLINGBERG, 1986, p. 10).

Sendo assim, a única forma possível de se traduzirem livros para crianças, segundo Klingberg, seria a aderência ao texto fonte. Caso contrário, afirma: “A remoção de peculiaridades da cultura estrangeira ou a substituição de elementos culturais por outros que pertençam à cultura da língua alvo não ampliará o conhecimento dos leitores sobre a cultura estrangeira e o seu interesse nela”<sup>59</sup> (KLINGBERG, 1986, p. 10). Klingberg foi dos primeiros a chamar a atenção para as questões éticas envolvidas na prática tradutória de livros para crianças, historicamente mais suscetível a manipulações. Sua reação às normas domesticadoras no sistema literário infantil o levou a uma posição prescritiva e dogmática, estabelecendo uma série de procedimentos tradutórios condenáveis. Klingberg não levou em

---

<sup>57</sup> “La théorie allemande de la traduction, et la pratique qui en découle, sont fondées en réalité sur une opposition terme à terme avec la tradition française en ce domaine. En France, à la même époque, on traduit en effet sans le moindre souci de fidélité : la position dominante de la littérature et de la langue françaises incite les traducteurs à annexer les textes en les adaptant à leur propre esthétique ou à leurs catégories de pensée. [...] En Allemagne, pour s'opposer à cette tradition, on théoriserait donc le principe de la « fidélité » : « Si la traduction devait permettre à la langue et à l'esprit de la nation de s'approprier ce qu'elle ne possède pas [...] la première exigence est alors une pure et simple fidélité »<sup>23</sup>, affirme Humboldt.”

<sup>58</sup> “One of the aims of translating children's books must simply be to make more literature available to children (hopefully, works of literary merit). This aim will justify a close adherence to the original text. Otherwise it is not the literary work as such, in its totality and with its distinctive characteristics, that is presented to the readers in the target language. Another aim of translating children's books is to further the international outlook and understanding of the young readers. This aim will lead to the same adherence to the original.”

<sup>59</sup> “Removal of peculiarities of the foreign culture or change of cultural elements for such elements which belong to the culture of the target language will not further the readers knowledge of and interest in the foreign culture.”

conta a posição relativa da literatura infantil sueca em relação a outras literaturas europeias, e parece não considerar essa posição especialmente relevante para seu modelo de ética tradutória. Se, como afirmou, a tradução de literatura infantil tem como objetivos essenciais (1) ampliar o repertório literário das crianças de um determinado país e (2) promover o entendimento internacional entre crianças de diversas culturas, só haveria de fato uma maneira de se traduzir: de maneira adequada (TOURY, 1995), ou estrangeirizante (VENUTI, 2004).

O caso de Klingberg confirma as relações que Casanova estabelece entre o desenvolvimento de teorias da tradução (embora não se possam considerar os postulados de Klingberg exatamente uma teoria) e a função que se atribui à tradução em um determinado contexto. Na Suécia dos anos 1980, tratava-se de *tradução-acumulação*.

Deixemos claro que as posições teóricas opostas do romantismo alemão, com seu projeto de acumulação de capital literário por meio da tradução em massa, e das Belas Infiéis francesas, com sua preferência pelos modelos estéticos locais em detrimento da fidelidade às fontes, não implicam que sempre que a tradução tiver a função acumulatória ela será estrangeirizante, e sempre que tiver a função consagradora, será domesticadora. Zohar Shavit (2016), analisando a tradução de obras de J. H. Campe e de *As viagens de Gulliver* para o hebraico durante o iluminismo judeu (*Haskalah*), observou uma adequação das obras originais aos valores iluministas. Era um momento formativo de uma literatura em hebraico na Palestina (*Eretz Israel*), e as traduções tinham um objetivo pedagógico, de ensino de uma língua, cultura e valores. Assim, no âmbito da literatura infantil, seu caráter pedagógico deixa marcas tanto na forma como se traduz quanto no pensar sobre a tradução. Em alguns casos, como nas primeiras traduções para crianças e jovens no Brasil ou como em Israel, a pedagogia favoreceu empreitadas domesticadoras. Em outros, como na Suécia da década de 1980, os valores pedagógicos exigiram uma revisão ética da tradução.

A significação da tradução, lembra Casanova, é sempre relativa. Depende da posição das línguas de partida e de chegada, bem como da posição do autor traduzido, seja em seu campo literário de origem, seja no de destino. É importante ter em mente que, tanto nos poemas de Hugo e Goethe como nas demais obras arroladas na introdução, trata-se de autores consagrados internacionalmente, traduzidos para uma língua de menor prestígio, em uma literatura periférica. Uma questão que nos colocamos é em que medida tal posição afeta as normas de tradução. Mais especificamente, se ela implica uma maior aderência à fonte.

Observa-se que este nem sempre é o caso, e que justamente o cânone tem sido, historicamente, um dos maiores objetos de paráfrases, paródias, adaptações. No que diz respeito à posição da língua e do sistema literário de partida em relação ao de chegada, bem como ao estatuto dos autores, o que importa é a significação da tradução, retomando Casanova. No que se refere ao sistema infantil, periférico em relação ao adulto, a publicação de obras do cânone em edições ilustradas atua como recurso de acumulação de capital literário.

Outra noção que Casanova empresta a este trabalho é a de legitimidade, que diz respeito à luta pela consagração dos autores e dos textos. O grau de legitimidade de uma obra traduzida em um dado sistema é dado pela posição do texto ou do autor traduzido no seu sistema de origem, bem como pela posição do tradutor:

Por ser a tradução uma das formas de transferência de capital literário, o valor da tradução e seu grau de legitimidade dependem do capital do próprio tradutor-consagrador, e do capital linguístico-literário de sua língua de chegada (aos quais seria necessário acrescentar também aquele do editor, o prestígio da coleção ou da revista na qual o texto aparece, etc.). Dito de outra forma, pode-se deduzir da posição do mediador em seu campo nacional, da posição da língua alvo, e, secundariamente, da posição do editor do livro traduzido, o grau de legitimidade deste.<sup>60</sup> (CASANOVA, 2002b, p. 17).

Casanova insere o tradutor numa posição central para a definição do grau de legitimidade de uma tradução. Ele é um dos mediadores cujo prestígio confere nobreza à tradução, como no caso de Valéry Larbaud supervisionando a tradução de *Ulisses*, de Joyce. É importante lembrar, contudo, que neste trecho ela se refere à tradução-consagração, aquela por meio da qual escritores oriundos de campos literários menos favorecidos chegam a inserir-se no campo mundial. Não é, portanto, o caso de Victor Hugo ou Goethe. De todos os modos, a posição do tradutor segue tendo seu papel na legitimação do texto traduzido, embora ofuscado pelo próprio nome do autor.

Retomo aqui comentários de Casanova (2002b, p 18) acerca de tradutores ligados ao meio acadêmico, que constituem o que ela chama de “consagradores institucionais”: “O tradutor designa, por seu próprio gesto, um texto que vale a pena ler [...]”<sup>61</sup>. Esses tradutores atuam como mediadores, especialistas habilitados a triar e definir o que é literatura e o que

<sup>60</sup> “Du fait que la traduction est l’une des formes de transfert de capital littéraire, la valeur de la traduction et son degré de légitimité dépendent du capital du traducteur-consacrant lui-même, et du capital linguistico-littéraire de la langue d’arrivée (auxquels il faudrait ajouter aussi celui de l’éditeur, le prestige de la collection ou de la revue dans laquelle le texte paraît, etc.). Autrement dit, on peut déduire de la position du médiateur dans son champ national, de la position de la langue cible, et, secondairement, de la position de l’éditeur du livre traduit, le degré de légitimité du livre traduit.”

<sup>61</sup> “Le traducteur désigne, par son geste même, un texte qu’il vaut ensuite de lire [...]”.

não é, o que merece e o que não merece ser traduzido, o que é universal e o que não é. É uma forma de atribuir valor ao texto que importam, constituindo verdadeiros agentes de câmbio (CASANOVA, 2002b, p. 19).

Finalmente, no que concerne nosso objeto de estudo, cabe destacar que os mecanismos de valorização institucional também atuam na literatura infantil em favor de escritores que conquistaram sua celebridade a partir de sua produção destinada aos adultos. Como afirma Nières-Chevrel (2002, p. 101): “A celebridade do nome tem valor de caução”<sup>62</sup>, atuando como garantia de qualidade literária, o que explica a frequência com que textos originalmente não escritos para crianças são incluídos em seu repertório.

Tendo discorrido sobre as normas de tradução, dentro do quadro de uma visão sistêmica da literatura, avaliamos alguns de seus fatores determinantes: a posição do sistema infantil dentro da literatura em geral; a posição de uma obra segundo os estratos que segmentam o subsistema infantil; a posição relativa das línguas de partida e de chegada; o estatuto do autor; a legitimidade do tradutor; e a função histórica que a tradução desempenha no sistema de chegada em determinado momento e contexto social.

A seguir, discutimos os limiares do sistema literário infantil, buscando compreender as noções de ambivalência, repertório e transferência.

## 2.5 Livros infantis para adultos?

Esta investigação se situa sobre fronteiras e trabalha com travessias. Se a tradução é forma de transpor barreiras linguísticas, geográficas e temporais, ela também é movimento entre faixas etárias, recurso de empréstimo de capital literário da tradição adulta à literatura infantil.

Neste item, discutimos as categorias de *ambivalência*, *repertório* e *transferência*. A primeira delas, na acepção de Zohar Shavit (1986), nos leva a averiguar como a estrutura de determinado texto invoca um duplo leitorado e de que maneira os textos ambivalentes atuam na renovação do sistema literário. Já as noções de repertório e transferência, também empregadas por Shavit, são definidas conforme Itamar Even-Zohar (1997) e mobilizadas aqui a fim de situar o trânsito de textos entre os sistemas adulto e infantil nos desenvolvimentos do sistema literário infantil.

---

<sup>62</sup> “*La célébrité du nom a valeur de caution.*”

Uma das questões recorrentes nos debates acerca da tradução de literatura infantil é: traduzir para crianças é diferente de traduzir para adultos? Na esfera teórica, a partir de Klingberg (1986), predomina atualmente a ética da reverência ao texto fonte, numa tentativa de aproximar as normas prevalentes no sistema infantil àquelas já sedimentadas na literatura adulta. No entanto, nas práticas e mesmo nos debates acadêmicos há muitas nuances. Oittinen (2000), embora reconhecendo o princípio de lealdade ao autor<sup>63</sup>, situa o leitor – a criança – no centro da empreitada tradutória, e admite a pertinência das adaptações. A complexidade da questão relaciona-se ao fato de que os textos editorialmente direcionados a crianças e adolescentes possuem graus diferentes de ambivalência, no sentido de constituírem textos ostensivamente infantis ou não. Algumas obras exibem de maneira mais intensa o que poderíamos chamar de contaminação, ou mescla entre modelos, temas, recursos estilísticos mais recorrentes em um ou outro universo.

A oposição binária entre textos infantis e textos para adultos não se aplica uniformemente a todas as obras literárias, entre as quais encontram-se aquelas de estatuto difuso (SHAVIT, 1986, p. 64). São obras que se inserem em mais de uma oposição dentro do sistema, e que não se enquadram em categorias homogêneas e estáticas no seio da literatura. A ideia da literatura como estrutura sistêmica e dinâmica, conforme Zohar Shavit, permite perceber estas zonas de contato e sobreposição entre seus elementos, criando um espaço para o estudo de textos ambivalentes.

Shavit toma a noção de ambivalência a Yuri Lotman (1977), estreitando-a para seu propósito de lidar com clássicos da literatura infantil: textos que pertencem formalmente ao sistema infantil mas que são igualmente lidos por outro público, o adulto (*Alice no país das maravilhas*, *O pequeno príncipe*, *O Hobbit*, etc.). Para Lotman, a ambivalência ocorre dentro de um espaço de neutralização estrutural entre os polos de oposição binária em um sistema, sempre em relação ao contexto que circunda a obra ambivalente. O autor exemplifica esta noção a partir de poemas que conferem ao leitor um maior espaço de criação durante a leitura, seja pela ausência de um desfecho definido, seja pela apresentação de variantes de um mesmo verso. Lotman opõe a ambivalência à noção de univalência, mas também à de *monossemia*, inserindo-a na análise dos processos de mudança e renovação do sistema. Textos ambivalentes desafiam a previsibilidade do sistema literário, conferindo-lhe maior flexibilidade:

---

<sup>63</sup> A noção de lealdade é emprestada a Christiane Nord e diz respeito a um princípio moral de comunicação interumana, uma responsabilidade simultânea para com o emissor e o receptor. A ênfase de Oittinen não é nos textos (original e tradução), mas nos agentes – autor, tradutor e leitor.

...o crescimento da ambivalência interna corresponde ao momento da transformação do sistema para um estado dinâmico no curso do qual o não-definido é estruturalmente redistribuído e adquire, no quadro da nova organização, um novo valor monossêmico. Dessa forma, um aumento na univalência interna pode ser considerado uma intensificação de tendências homeostáticas, enquanto o crescimento da ambivalência é um índice de um salto dinâmico iminente.<sup>64</sup> (LOTMAN, 1977, p. 201).

Shavit restringe a noção de ambivalência, que em Lotman abarca transformações históricas no estatuto de um mesmo texto, a uma perspectiva sincrônica. A autora se debruça sobre textos que, em um mesmo momento histórico, mantêm a tensão dos destinatários:

Esses textos pertencem simultaneamente a mais de um sistema e, conseqüentemente, são lidos de forma diferente (embora concorrentemente) por pelo menos dois grupos de leitores. Esses grupos divergem em suas expectativas, bem como em suas normas e hábitos de leitura.<sup>65</sup> (SHAVIT, 1986, p. 66).

Duas questões que se colocam são: 1) a atribuição desses textos a um ou outro sistema é baseada no fator etário, oposição que se dissolve na leitura; e 2) esses textos, embora oficialmente rotulados como infantis, frequentemente precisam ser reescritos para serem compreendidos pelas crianças (SHAVIT, 1986, p. 65). Shavit enxerga a ambivalência na própria *estrutura* dos textos, o que nos interessa particularmente e endossa a análise textual dos originais e das traduções de Goethe e Hugo que apresentaremos nos tópicos seguintes.

Seguindo Even-Zohar, Shavit fala em *modelos* literários que são familiares ou estranhos ao sistema adulto ou infantil. Os textos ambivalentes adotam modelos que são, ao mesmo tempo, alheios aos dois sistemas: “...é exatamente seu desacordo com cada um dos sistemas, e o fato de que eles não poderiam ser aceitos de maneira exclusiva por nenhum deles, que torna possível sua aceitação simultânea por ambos os sistemas”<sup>66</sup> (SHAVIT, 1986, p. 67). Ou seja: pelo emprego de modelos literários discordantes daqueles prevalentes na literatura adulta e na literatura infantil, parte-se de uma situação inicial de dupla exclusão para

---

<sup>64</sup> “...the growth of internal ambivalence corresponds to the moment of the system's transformation into a dynamic state in the course of which that non-defined is structurally re-disposed and acquires, within the framework of the new organization, new monosemic value. In this way an increase in internal univalence can be considered as an intensification of homeostatic tendencies, while a growth of ambivalence is an index of an imminent dynamic leap.”

<sup>65</sup> “These texts belong simultaneously to more than one system and consequently are read differently (though concurrently), by at least two groups of readers. Those groups of readers diverge in their expectations, as well as in their norms and habits of reading.”

<sup>66</sup> “...it is exactly their disagreement with each of the systems, and the fact that they could not be exclusively accepted by either, that makes possible their simultaneous acceptance by both systems.”



uma situação final de dupla inclusão. Dessa maneira, os textos ambivalentes cooperam para a renovação estética do sistema:

Historicamente falando, textos ambivalentes tendem a manipular modelos que já foram rejeitados pelo sistema adulto, mas ainda não são aceitos no infantil. Entretanto, uma vez que o texto ambivalente é admitido, graças à aprovação dos adultos, no centro do sistema infantil, abre-se caminho para a aceitação do novo modelo. Dessa forma, o texto torna-se sujeito a imitações e é usualmente descrito como um ponto de virada histórica.<sup>67</sup> (SHAVIT, 1986, p. 67).

Shavit considera *Alice no país das maravilhas* como um caso de introdução de um novo modelo no sistema. Publicado em uma época em que a literatura infantil inglesa tinha como norma central o realismo e o didatismo, a obra incorpora referências externas (a partir de traduções de Grimm e Andersen que circularam na Inglaterra no século XIX) para inserir no sistema, de maneira mais profunda, a fantasia.

Ressalte-se que os poemas com os quais lidamos aqui diferem de modo importante dos clássicos de ficção reunidos por Shavit sob sua noção sincrônica de ambivalência. Shavit considera textos dirigidos intencionalmente pelos autores a um suposto destinatário infantil, porém conferindo-lhes relativo grau de “sofisticação” em relação ao que a criança supostamente estaria preparada para ler. Tensionando comunicabilidade e literariedade, almejam uma aceitação pelos dois sistemas por meio da aprovação, pelo adulto, do valor literário da obra, e conseguem atingir posição central no seio do sistema infantil, fazendo penetrar ali novos modelos: “Devido à sua estruturação dual, o texto logra romper com as normas prevalentes e, ao mesmo tempo, alcançar um estatuto proeminente no centro do sistema, cujas normas ele viola”<sup>68</sup> (SHAVIT, 1986, p. 69).

A peculiaridade do nosso *corpus* em relação aos clássicos estudados por Shavit reside no fato de que não foram os autores dos poemas – Goethe e Hugo – que pretenderam dirigir seus textos às crianças, mas outros agentes que os sucederam: as editoras, os tradutores e os ilustradores. Não se trata, portanto, de escritores em busca de ampliar seu público ou reforçar seu estatuto no sistema literário, como teria sido o caso de Carroll, Tolkien ou Exupéry, mas de instituições literárias interessadas em fazer circular as obras entre outro leitorado.

---

<sup>67</sup> “Historically speaking, ambivalent texts tend to manipulate models that are already rejected by the adult system but are not yet accepted by the children's. However, once the ambivalent text is admitted, thanks to the adult approval, into the center of the children's system, the way opens for the new model to be accepted. In this manner, the text becomes subject to imitations and is usually described as constituting a historical turning point.”

<sup>68</sup> “Due to its dual structuring, the text manages to break the prevailing norms and at the same time to achieve a prominent status within the center of the system, whose norms the text violates.”

Partindo desta observação, podemos retomar o que diz Shavit acerca da estrutura dos textos ambivalentes, nuançando-o quando for pertinente para o que solicita nosso *corpus*:

O que torna possível o apelo do texto ambivalente a dois grupos de leitores, do ponto de vista estrutural, é o fato de que o texto é composto por pelo menos dois modelos diferentes e coexistentes – um mais estabelecido, e outro, menos. O primeiro é mais convencional e se dirige ao leitor infantil; o segundo, que se dirige ao leitor adulto, é menos estabelecido, mais sofisticado, e algumas vezes baseado na distorção ou na adaptação e renovação do modelo mais estabelecido.<sup>69</sup> (SHAVIT, 1986, p. 68).

Podemos afirmar que esse modelo mais convencional, estabelecido e previsível é marcado por um maior grau de comunicabilidade com o público, enquanto aquele mais “sofisticado” tenderia a uma literariedade que desafia o leitor, exigindo maior esforço interpretativo. Ora, tratando-se das propriedades que fazem de um texto uma grande obra literária, aproximamo-nos do segundo modelo, caracterizado pela sofisticação e pela renovação dos modelos estabelecidos.

Em relação à poesia, na qual a linguagem verbal é manejada com um grau elevado de consciência e síntese, compreende-se a necessidade do aprendizado da leitura poética para sua plena compreensão e fruição. Como coloca Wolosky (2001, p. 4), aprender a ler poesia é aprender as funções de cada palavra em seu lugar específico no poema. No caso de um leitor infantil, ainda não familiarizado com muitos dos recursos da linguagem poética, de que formas o texto canônico pode se comunicar? Em outros termos, haveria na estrutura dos poemas de Goethe e Hugo a presença simultânea de um modelo “sofisticado” e outro mais convencional e estabelecido, que poderia remetê-los ao leitor infantil? Ou a leitura desses textos seria completamente dependente de um repertório cognitivo ainda insuficiente na fase da infância e, portanto, sua publicação em formato ilustrado seria capricho intelectual, vazio de sentido?

Observamos, por meio da análise, que esse modelo tradicional habita mais o plano temático, enquanto o modelo sofisticado predomina no plano estilístico-formal. Entretanto, o elemento literário não implica, necessariamente, a obstrução da comunicabilidade<sup>70</sup>, para a

<sup>69</sup> “*What makes possible the appeal of the ambivalent text to two groups of readers from the structural point of view is the fact that the text is composed of at least two different coexisting models – one, more established, and the other, less so. The former is more conventional and addresses the child reader; the other, addressing the adult reader, is less established, more sophisticated, and sometimes based on the distortion and/or adaptation and renewal of the more established model.*”

<sup>70</sup> Acerca da conciliação entre inovação e comunicabilidade, ver artigo do poeta Tarso de Melo para a revista *Cult*, no qual discorre sobre a popularidade da obra poética de Paulo Leminski. (MELO, Tarso de. Por que amamos Paulo Leminski? *Cult*, 248, ano 22, agosto de 2019. p. 10-15). No plano da literatura infantil, mencionamos a aparente simplicidade por trás dos textos poeticamente elaborados de Mary França, como neste

qual contribuem as escolhas sintáticas e lexicais. O que pudemos observar, a partir da análise crítica das traduções, é que existe uma tendência a garantir ou incrementar essa comunicabilidade, mesmo num projeto tradutório não assumido como adaptação. Em outras palavras, o leitor infantil como que paira sobre as decisões tradutórias, deixando marcas no texto.

Nos clássicos a que Shavit se dedica, supõe-se que somente a camada mais convencional e estabelecida será percebida pela criança, enquanto o modelo menos convencional, ali presente por meio de procedimentos de paródia ou empréstimo de elementos de outros modelos, será apreendido exclusivamente pelo adulto. É como se a camada de leitura não infantil estivesse disfarçada sob um destinatário infantil mais evidente. Para nós, trata-se do inverso: fora de suas edições ilustradas, os poemas com os quais lidamos são simplesmente obras literárias para adultos. Por que, então, apresentá-los nesse formato?

Comprendemos que aí operam fatores externos e internos à obra literária: de um lado, motivações pedagógicas, crenças sobre o proveito ou o direito de as crianças conhecerem o cânone em suas formas complexas; do outro, identificamos nos poemas traços de modelos familiares ao sistema infantil, no plano temático e estilístico – sintaxe paratática, léxico acessível, presença de personagens infantis, fantasia, etc. Esses elementos conferem aos poemas a possibilidade de penetrarem entre o leitorado infantil, mitigando uma possível rejeição pelo sistema. Nota-se, em todo caso, um pressuposto de competência leitora da criança, ainda que parcial, que justificaria as edições em formato ilustrado.

Ainda segundo Shavit, cada grupo etário percebe o texto literário de maneira diversa por estar habituado a certas normas: “a oposição entre eles pode ser descrita como a oposição de normas de maior estruturação e normas de menor estruturação do texto”<sup>71</sup> (SHAVIT, 1986, p. 70). Para Shavit, não se trata de uma inabilidade natural da criança para a compreensão de textos complexos, mas de sua familiaridade a modelos reduzidos e simplificados, o que leva ao pressuposto de que certos níveis de leitura do texto serão ignorados por ela. Na esfera institucional, este pressuposto é confirmado pela existência de diferentes versões de um mesmo texto – integral, abreviada, anotada, etc.

Em suma, a noção de ambivalência em Zohar Shavit diz respeito à existência simultânea de dois grupos de leitores implícitos em um mesmo texto literário – as crianças e os adultos. O primeiro seria apenas um “pseudo-destinatário”, um leitor “oficial” a quem o

---

extrato de *Chuva!*: “Ana vê a chuva da janela. / A chuva molha aqui e lá. / Aqui, a chuva molha o telhado. / Lá, a chuva molha o mar.” (FRANÇA, Mary; FRANÇA, Eliardo (il.). **Chuva!** São Paulo: Ática, 1986).

<sup>71</sup> “...opposition between them can be described as the opposition of norms of greater structuring and norms of lesser structuring of the text.”

texto é dirigido, mas do qual não se espera uma compreensão integral da obra. A criança funcionaria, assim, como um pretexto para se atingir o adulto, real destinatário dos textos ambivalentes e aquele que pode endossar a obra literária. Para Shavit, portanto, a ambivalência é um recurso de legitimação literária da obra que, sendo apenas “infantil”, estaria condenada a permanecer na periferia do sistema literário.

O que dizer então de autores já consagrados cujas obras estão sendo apresentadas às crianças em edições ilustradas? Já não se trata de uma empresa de certo autor para ingressar no centro do sistema – a busca pela consagração –, mas de um movimento de empréstimo de capital literário pelo sistema periférico, o infantil, para a constituição e renovação de seu *repertório*. Seguimos então para a noção de construção de repertórios, que conecta nosso *corpus* à literatura infantil, como sistema.

Em *The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer* (A construção de repertório cultural e o papel da transferência), Itamar Even-Zohar (1997) trata das relações entre a construção de repertórios culturais e os fenômenos de importação e transferência. Já em seu clássico *Polysystem Studies* (1990), o autor propunha explicitar a relação de analogia entre tradução e transferência, então já implícita nos estudos sobre tradução, em termos de uma teoria da transferência. Estreitando a noção de transferência do quadro mais amplo da cultura para o campo mais específico da literatura, que nos interessa, temos que é por meio de importações e transferências que os repertórios literários são produzidos.

A construção de um repertório liga-se à formação da cultura, ou dos sistemas culturais, entre os quais está a literatura. Articulado mais uma vez o conjunto de noções teóricas formuladas por Even-Zohar àquelas elaboradas por Antonio Candido, como fizemos no item 2.1 deste tópico, podemos desdobrar a ideia de produção de repertórios literários como parte basilar do processo mais amplo de formação do sistema literário.

O conceito de *repertório* é tomado da teoria da cultura e definido por Even-Zohar como “o conglomerado de opções usadas por um grupo de pessoas, e pelos membros individuais do grupo, para a organização da vida”<sup>72</sup> (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 355). O repertório cultural, também chamado cultura, viabiliza o ordenamento da vida desse grupo, que pode ser pequeno como uma família nuclear ou amplo como uma sociedade. No que Even-Zohar chama “aspecto passivo”, os repertórios permitem que o mundo se torne

---

<sup>72</sup> “...the aggregate of options utilized by a group of people, and by the individual members of the group, for the organization of life.”

compreensível, estruturam-no em uma forma não caótica.<sup>73</sup> Essa perspectiva deriva da semiótica da cultura e baseia-se na tradição hermenêutica e exegética que enxerga o mundo como um conjunto de signos que devem ser interpretados a fim de tornar a vida possível – ou, em outros termos, a fim de dar sentido ao mundo. Em seu aspecto ativo, a cultura oferece a cada indivíduo um conjunto de ferramentas – hábitos, habilidades, estilos – para que ele atue no mundo. O repertório cultural tem a dupla função de permitir a compreensão do mundo e a ação dentro dele, por seu poder estruturante e organizador da realidade.

Even-Zohar chama a atenção para a geração contínua do repertório cultural. Embora possa ser percebido como algo dado, quase natural, o repertório é construído e aprendido pelos membros de determinado grupo, seja anonimamente, seja deliberada e ostensivamente:

Seja qual for a fonte do repertório, o fator crucial é se ele é aceito pelo grupo visado como uma ferramenta para organizar a vida. Isso depende de uma rede intrincada de relações, que pode ser rotulada sinteticamente como “o sistema da cultura”, que inclui fatores como o mercado, os detentores de poder e os potenciais usuários que servem como interface dinâmica entre eles.<sup>74</sup> (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 357).

Aqui Even-Zohar afirma que somente alguns elementos desse repertório chegam a se estabelecer no sistema e se tornar instrumentais. Embora Even-Zohar não defina, em termos concretos, em que consiste esta aceitação, se recorremos ao seu clássico *Polysystem Studies* (1990), veremos que, na esfera da literatura, ela diz respeito aos mecanismos de canonização, que definem a circulação e a reputação dos textos (ou repertórios de textos) em um dado sistema. Bem entendido, repertórios periféricos podem vir a deslocar-se para o centro do sistema, e nisso consiste a dinâmica do polissistema, que enquadra nosso olhar sobre o trânsito de obras entre os sistemas adulto e infantil.

Voltando ao texto de 1997, no qual Even-Zohar não trata especificamente da literatura, mas da cultura de forma mais ampla, o autor fala de “bens semióticos” em analogia com bens materiais, ou produtos. Trata-se de uma visão que equipara os bens culturais a bens de consumo. Os dois principais procedimentos de construção de repertórios são a “invenção” e a “importação”. Esses procedimentos, ainda segundo Even-Zohar, não são antagônicos, mas complementares. Bens semióticos importados se tornam parte do sistema alvo “se

---

<sup>73</sup> Aqui Even-Zohar trata da cultura como um todo, incluindo manifestações como a música, a gastronomia, as rotinas, etc. Em *O direito à literatura* (2011), Antonio Candido, tratando especificamente da literatura, discorre de maneira semelhante acerca de seu poder organizador e estruturador da experiência.

<sup>74</sup> “Whatever the source of repertoire might be, the crucial factor is whether it is accepted by the targeted group as a tool for organizing life. This depends on an intricate network of relations, which may be labeled for brevity “the system of culture”, which includes such factors as market, power holders, and the prospective users serving as a dynamic interface between them.”

conseguirmos observar que eles podem ter se tornado óbvios, auto-evidentes, para o grupo alvo, de fato indispensável à vida”<sup>75</sup> (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 358). Ou seja: sua presença integra-se à vida da comunidade e sua ausência provoca repercussões. Ao fenômeno de integração de bens importados a um repertório doméstico, Even-Zohar (1997, p. 359) chama *transferência*<sup>76</sup>. Esse procedimento de integração não é casual, natural, mas vem acompanhado de práticas de convencimento, que mesclam publicidade e pedagogia.

Dentro dessa lógica, um texto traduzido não é necessariamente um texto transferido. A transferência é um resultado de *integração* do bem (da obra literária, por analogia) ao sistema. Seu papel no “repertório doméstico” (sistema alvo, por analogia) é historicamente variável:

Quando ocorre uma transferência bem sucedida, não são apenas os próprios bens que se tornam domesticados, mas antes a *necessidade* desses bens. [...] De maneira semelhante, aqueles que importam textos de uma cultura para a outra, por exemplo, via tradução, podem estar realizando um ato bem sucedido de transferência se conseguirem tornar os *modelos* semióticos desses textos partes integrantes do repertório doméstico.<sup>77</sup> (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 359. Grifo do autor).

Entendemos que este é um motivador das edições traduzidas com as quais lidamos aqui: trazer novos “ingredientes”, ou novos modelos, para a literatura infantil. Sua eficácia – a efetiva incorporação deste ingrediente às receitas dos escritores – é difícil de comprovar, mas o fato é que a invocação aos autores canônicos, ou a modelos menos tradicionais e sedimentados insiste, e é necessária para que o sistema não fique estagnado. Na literatura infantil brasileira vemos traços desse contato: na prosa poética de Thiago de Mello; no *nonsense* dos textos e das ilustrações de Roger Mello; na poética social de Ângela-Lago; nos poetas que escreveram também para crianças, como José Paulo Paes e Cecília Meireles; na publicação de poetas do cânone brasileiro em edições ilustradas, como Carlos Drummond e Manoel de Barros.

Além da transferência entre grupos etários, nosso *corpus* constitui ainda um caso de importação entre culturas, entre línguas. Segundo Even-Zohar, há duas motivações para a

---

<sup>75</sup> “*This occurs if we can observe that they may have become obvious, self-evident, for the target group, indeed indispensable for life.*”

<sup>76</sup> No âmbito do estudo do contato entre a literatura infantil e a não infantil, Stuart Hannabuss (2005, p. 417), jogando com a noção de *adaptação*, propõe o termo *adoção* para se referir ao processo pelo qual livros originalmente escritos para adultos são incorporados à literatura infantil, sempre que se encontram formas de *mediação* das obras (adaptação da linguagem, ilustração, etc.). Trata-se de um termo mais específico que a noção de transferência de Even-Zohar, a qual elegemos por permitir uma análise mais refinada do duplo trânsito que acontece entre os sistemas adulto e infantil e entre línguas-culturas.

<sup>77</sup> “*When a successful transfer occurs, it is not only the goods themselves which become domesticated, but rather the need for those goods. [...] Similarly, when those who import texts from one culture to another, for instance via translation, may be performing a successful act of transfer if they may have managed to make the semiotic models of these texts integral parts of the home repertoire.*”

importação de bens culturais. O caso mais evidente é a necessidade de suprir funções ausentes na cultura alvo, quando há para elas uma demanda de consumo. O segundo diz respeito a uma necessidade que não é original à cultura alvo, mas que é criada a partir do contato com outras culturas, que desperta a sensação de insuficiência, “especialmente se o outro repertório é mais rico, mais prestigioso entre muitos grupos, ou puder até prometer uma ‘vida melhor’”<sup>78</sup> (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 360).

Dentro da realidade da literatura infantil brasileira, o primeiro caso pode ser ilustrado pela importação de modelos literários patrióticos<sup>79</sup> na virada do século XIX para o XX, quando a jovem República desejava inculcar, por meio da educação, a imagem de um Brasil moderno. O segundo caso parece-nos mais representativo do conjunto de textos que compõem o nosso *corpus*, que oferecem à literatura infantil uma ampliação de suas possibilidades poéticas e desafiam as crianças e os mediadores (pais e professores, notadamente) a uma leitura ativa e atenta.

Articulando as categorias de repertório, transferência e ambivalência, constatamos que a ambivalência ocorre em meio à transferência de modelos literários do sistema adulto para o infantil ou vice-versa e contribui para a formação do repertório infantil e para o dinamismo e a renovação do sistema. Admitimos a ambivalência das obras do nosso *corpus* não apenas na materialidade do livro ilustrado, mas também no plano textual, e descrevemos o movimento das obras a partir desta dupla exclusão até a tentativa de inclusão em ambos os sistemas.

## 2.6 Questões relativas à formação do cânone na literatura infantil

A presença de obras do cânone adulto na literatura infantil deve muito a recursos de mediação, ou a formas diversas de adaptação – entre elas a adaptação textual típica, com a manipulação intencional e transparente do texto de partida – que permitam que uma obra originalmente redigida para um público com uma competência leitora mais amadurecida possa ser compreendida e desfrutada por leitores em formação. A apresentação de obras reduzidas ou comentadas, a antologização, a leitura dirigida, ocorrem sobretudo no espaço escolar.

<sup>78</sup> “Such contacts may raise a sense of insufficiency, especially if the other repertoire is richer, more prestigious among many groups, or may even promise ‘a better life’.”

<sup>79</sup> Entre os escritores brasileiros que ilustram esse modelo, inspirados em similares europeus, destacamos Júlia Lopes de Almeida, com *Histórias da nossa terra* (1907), Olavo Bilac e Manuel Bonfim, com *Através do Brasil* (1910), Coelho Neto e Tales de Andrade, com *Saudade* (1919).

O fenômeno de transferência de obras literárias entre sistemas definidos por grupos etários, por língua ou espaço geográfico, como acabamos de ver, participa na construção de repertórios e relaciona-se aos processos de canonização. Neste item, exporemos algumas reflexões acerca do cânone infantil e da sua formação.

O termo cânone, conforme Rechou (2010), foi introduzido no vocabulário crítico literário pelo filólogo D. Ruhnken em 1768 para designar um rol de autores seletos de determinado gênero literário. Seu uso se difundiu a partir da publicação da polêmica obra de Harold Bloom, *O cânone ocidental*, em 1994. Nesse livro, Bloom examina 26 escritores que considera canônicos, ou seja, “obrigatórios em nossa cultura”, buscando isolar as qualidades que os tornam canônicos: invenção, originalidade, estranheza. O autor considera que existe um valor estético interno às grandes obras, refutando a relativização e a dissolução do julgamento crítico. Bloom reivindica a autonomia do valor estético na formação do cânone, opondo-se à sua politização. Para ele, “abrir” o cânone equivaleria a destruí-lo (BLOOM, 1994).

As controvérsias em torno do discurso de Bloom suscitaram discussões importantes em torno da constituição da história das literaturas, da tradição literária, da noção de clássico e do ensino de literatura (RECHOU, 2010). Na mesma década de publicação de *O cânone ocidental*, os anos 1990, divulgaram-se também as pesquisas levadas a cabo na Universidade de Tel-Aviv sob a direção de Itamar Even-Zohar. Em sua *Teoria dos polissistemas* (1990), Even-Zohar adota uma terminologia que ressalta antes o processo de formação dos cânones que o seu resultado acabado: prefere falar em canonização em vez de cânone, canonizado em lugar de canônico,

ao contrário de muitas correntes teóricas que tenderam a identificar “o sistema” (o “único”, o constituído pela literatura canonizada por meio da cultura oficial e da língua considerada também oficialmente padrão) com o repertório literário canonizado e legitimado numa determinada situação histórica, deixando fora das análises fenômenos marginais, tais como a literatura infantil e juvenil, a chamada literatura de consumo, a paraliteratura, a literatura traduzida, os materiais literários de transmissão oral. (RECHOU, 2010, p. 76).

Even-Zohar (1990) define o segmento canonizado do polissistema literário como o conjunto de normas e obras legitimadas pelos círculos hegemônicos em determinada cultura, cujos produtos são preservados pela comunidade e passam a fazer parte da sua herança histórica. Assim, incluem-se no cânone não apenas os textos, mas também os modelos literários. Ao núcleo canonizado do sistema opõe-se o não canonizado, que abarca normas e



textos rejeitados pelos ditos círculos dominantes e cujos produtos, a menos que logrem mudar de estatuto, tendem a ser esquecidos pela comunidade no longo prazo (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15).

A estratificação dos sistemas culturais com base em juízos e escolhas de grupos influentes é permeada por tensões. A disputa por um espaço no núcleo canonizado confere dinamismo ao sistema, embora a imposição de um sistema educacional centralizado e de uma cultura oficial tente mascarar os conflitos envolvidos na regulação dos sistemas culturais. Ainda segundo Even-Zohar, onde não há uma “sub-cultura” (literatura e arte populares, “baixa cultura”), ou onde ela não é autorizada a pressionar o centro, o cânone tende a cristalizar-se, com a petrificação dos repertórios, que se tornam estereotipados (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17). Daí a importância dos fenômenos convencionalmente relegados à periferia, entre os quais incluímos a literatura infantil e a tradução, para a vitalidade e a renovação do sistema. No quadro da definição de cânone de Even-Zohar e de suas observações acerca dos movimentos centro-periferia, levantamos algumas questões relativas à formação do cânone na literatura infantil e às interfaces com a literatura adulta no processo.

Pensando igualmente nas produções que habitam o segmento não canonizado do sistema e cujo estudo é crucial para a compreensão da formação dos cânones, André Lefevere (1982) discorre sobre a influência da reescrita em suas várias modalidades, entre elas a tradução, na recepção e na canonização de obras literárias. O termo reescrita foi adotado pelo autor na década de 1980 para designar o que até então ele vinha chamando de refração, sob a seguinte definição: “a adaptação de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a maneira pela qual esse público lê a obra”<sup>80</sup> (LEFEVERE, 1982, p. 4). A tradução é a forma mais evidente de refração (doravante, reescrita). A ela somam-se a crítica, o comentário, a historiografia, o ensino de literatura, as antologias, a montagem de peças teatrais.

Ainda segundo Lefevere, a reescrita é responsável pela recepção e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não profissionais. Embora Lefevere não desenvolva a fundo as categorias de leitor profissional e leitor não profissional, depreende-se que a segunda compreende leitores em geral, excluindo-se os estudiosos de literatura. Evidentemente, as crianças se incluem no rol de leitores não profissionais, para as quais a reescrita é a única forma de acesso a determinadas obras literárias, e a escola, o principal ambiente onde o contato com a literatura acontece.

---

<sup>80</sup> “*the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work.*”

As traduções ditas fiéis também constituem reescritas, assim como a publicação de um texto original em uma edição ilustrada. Assim, quando afirmamos que a reescrita é a única maneira pela qual o público infantil pode acessar certas obras, não falamos necessariamente de facilitação da linguagem, versões resumidas, omissões e acréscimos ao texto, etc. A criança pode ler e compreender textos originais, ou traduções integrais, desde que a obra seja apresentada – ou mediada – de certa maneira. Uma apresentação peculiar (por exemplo, em uma obra ilustrada) constitui uma reescrita, bem como as antologias e ou a apresentação de fragmentos literários em livros didáticos.

Para Lefevere, o valor intrínseco da obra tem um papel menos relevante na sua recepção que a atuação daqueles que a intermedeiam (os reescritores). O autor menciona o caso de obras esquecidas por décadas e que foram resgatadas e republicadas em um contexto mais favorável à sua recepção, como os textos feministas das décadas de 1920-40, republicados nos anos 1970-80, impulsionados pela crítica feminista. Assim, a análise textual de obras literárias não seria suficiente para explicar os fenômenos de recepção das obras nem da formação do cânone. Entre os fatores concretos que aí atuam, a reescrita é o principal, a força motriz por trás da evolução literária (LEFEVERE, 1992, p. 2).

Lefevere fala em um duplo mecanismo de controle sobre o sistema literário, de modo que ele não se distancie demasiado dos outros subsistemas que compõem a sociedade. O primeiro atua de dentro do sistema, personificado pelo “profissional”: críticos, resenhistas, professores, tradutores, que prestam um serviço e são considerados competentes em sua área de atuação:

Eles ocasionalmente reprimirão certas obras literárias que são ostensivamente opostas ao conceito dominante acerca do que a literatura deveria (ser autorizada a) ser – sua poética – e do que a sociedade deveria (ser autorizada a) ser – ideologia. Mas muito mais frequentemente, eles reescreverão obras literárias até que sejam julgadas aceitáveis à poética e ideologia de certo tempo e lugar [...].<sup>81</sup> (LEFEVERE, 1992, p. 14).

O processo de aceitação e rejeição de obras ou normas e modelos literários é dinâmico, e oscila em um mesmo espaço geográfico conforme o tempo, de maneira não linear. Uma obra que era aceita passa a ser rejeitada, depois volta a ser aceita. Um exemplo é o caso de *Juca e Chico*, de Wilhelm Bush (*Max und Moritz*, 1865), cuja primeira tradução

---

<sup>81</sup> “*They will occasionally repress certain works of literatura that are all too blatantly opposed to the dominant concept of what literatura should (be allowed to) be – its poetics – and of what society should (be allowed to) be – ideology. But they will much more frequently rewrite works of literatura until they are deemed acceptable to the poetics and the ideology of a certain time and place...*”

brasileira, de Olavo Bilac (1901), foi reeditada em 2012 pela Pulo do Gato após ter ficado desde a década de 1950 fora de circulação. O mesmo se dá com os contos de fadas, cujas versões integrais ou adaptadas dominam certos momentos históricos.

O segundo mecanismo de controle, que opera essencialmente fora do sistema literário, é chamado *patronagem*. Ele é constituído por poderes (pessoas ou instituições) que promovem ou entram a leitura, a escrita e a reescrita da literatura (LEFEVERE, 1992, p. 15). Quem exerce a função do *patron* (que poderíamos traduzir por mecenas ou patrono<sup>82</sup> – muitas vezes o *patron* é, literalmente, um patrão, um chefe a quem se presta serviço), sejam pessoas ou instituições, delega ao profissional responsável pela poética da reescrita a autoridade para trabalhá-la. O sistema educacional é citado por Lefevere como o mais importante desses patronos. Isso se dá ainda mais claramente quando se fala em literatura para crianças. Não apenas os editores e livreiros, mas todos os mediadores (quem compra o livro ou quem o lê para a criança) exercem a *patronagem* nesse campo.

Quando, num sistema, uma literatura é produzida fora dos padrões impostos pelos patronos, ela é considerada “dissidente” e terá dificuldades para circular pelos canais oficiais. Sob um certo aspecto, poderíamos afirmar que os livros com os quais trabalhamos aqui são dissidentes, no sentido em que não se encaixam sem atritos nos padrões dominantes do mercado. Das obras listadas no Quadro 1, nas considerações iniciais deste trabalho, apenas *A cortina da tia Bá* teve reedições, as demais permanecendo num circuito de circulação mais restrito. Não se trata de lamentar a popularidade limitada desses “livros infantis para adultos”, mas de ponderar as razões e os efeitos da sua presença no sistema. Perguntamo-nos se as traduções “fiéis” do cânone para crianças não seriam também uma forma de não abandonar a obra à multidão ordinária, de selecionar um público – intelectualizado – e assim atestar o estatuto do produto, e por aí do próprio público que o consome.

Embora negando o padrão lucrativo mais evidente, o de vendas em larga escala, as obras no nosso *corpus* atendem a outros parâmetros de aceitabilidade que não o econômico, estabelecidos por uma elite intelectual. Num cenário de *patronagem* diferenciada (LEFEVÈRE, 1992), ou, para recuperar a linguagem de Toury (1995), num sistema onde existem normas de tradução diversas e com diferentes intensidades, o tradutor pode desviar-se de uma norma dominante para sujeitar-se a outra, hierarquicamente inferior, mas capaz de legitimar sua atuação.

---

<sup>82</sup> Claudia Matos Seligmann, em sua versão da obra de Lefevere em português brasileiro (*Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, Edusc, 2007), traduz “*patron*” como “mecenas” e “*patronage*” como “mecenato”. Como observa Cristina Carneiro Rodrigues (2011) em resenha sobre esta tradução, a escolha de Seligmann é possível, mas destoa da literatura da área, que tem preferido o termo “*patronagem*”.

A visão que Lefevere tem acerca do cânone alinha-se às correntes sociológicas que questionam o valor literário absoluto de um conjunto de obras julgadas dignas de leitura e emulação. Conforme as poéticas dominantes em um dado momento histórico, os cânones vão sendo reformulados, mantendo habitualmente um núcleo perpetuado pela antiguidade – obras canonizadas há séculos – e exibindo uma tendência essencialmente conservadora. As obras muito antigas permanecem vivas por meio da reescrita, como é frequente na transmissão de clássicos, fábulas e contos de encantamento na literatura infantil.

A fim de não nos perdermos em um viés puramente sociológico, afastando-nos da literatura, remetemo-nos a Antonio Candido em *Estrutura literária e função histórica* (2006). Se, como afirma Lefevere, no que é seguido por Casanova (2002a, 2002b) e Sapiro (2008), não se pode explicar a recepção das obras literárias e a formação do cânone apenas por uma análise textual, Candido não nos deixa abandonar o texto literário e sua estrutura interna: “...a função histórica ou social [da obra] depende da sua estrutura literária. É que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita” (CANDIDO, 2006, p. 174).

Candido explica as “variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável” (CANDIDO, 2006, p. 174) pelas diferentes perspectivas de leitura que adotam, por um lado, os contemporâneos da obra e, por outro, a sua posteridade. Essas maneiras diferentes de interpretar definirão o destino da obra no tempo: “[...] o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas” (CANDIDO, 2006, p. 197).

Se, por um lado, é preciso reconhecer o papel das instâncias consagradoras na constituição do cânone, por outro lado, não haveria nos clássicos, na própria estrutura interna das obras, uma grandiosidade literária e um aspecto universalizante que sustentariam sua permanência no tempo? O ponto de vista histórico de Candido contorna falsas dicotomias entre o valor intrínseco da obra, determinado por sua estrutura interna, e os condicionantes sociais:

O fato de ser este um livro de história literária implica a convicção de que o ponto de vista histórico é um dos modos legítimos de estudar literatura, pressupondo que as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização.

Um esteticismo mal compreendido procurou, nos últimos decênios, negar validade a esta proposição, – o que em parte se explica como réplica aos exageros do velho método histórico, que reduziu a literatura a episódio da investigação sobre a

sociedade, ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social. (CANDIDO, 2000, p. 29).

De fato, é uma abordagem ambiciosa, que exige uma visão de conjunto assaz desafiadora para o pesquisador. Mas, cientes de nossas limitações, este nos parece o modo mais honesto de trabalhar. Por esta razão, o corolário deste trabalho é a análise textual e a crítica das traduções dos quatro poemas que compõem nosso *corpus*, de modo a unir à leitura das condições de circulação das obras a identificação dos elementos internos que permitiram seu ingresso no sistema infantil brasileiro contemporâneo. Partindo então da literatura (e não da história) e de seus componentes estéticos, mas sem ignorar o contexto social na qual ela se insere, observamos as mudanças que ocorrem no sistema literário ao longo do tempo, incluindo a evolução das normas tradutórias. Essas transformações, como diz Lefevere, também são conduzidas em grande parte pelas relações de patronagem.

Movimento semelhante de articulação entre estrutura interna e função histórica das obras literárias levou autores como Bettina Kümmerling-Meibauer (1999), Elena Paruolo (2011) e Blanca-Ana Rechou (2010) a pensarem a constituição de um cânone literário infantil tendo em conta, ao mesmo tempo, o valor estético das obras e o caráter periférico da literatura infantil dentro do sistema. Considera-se ainda a relação da literatura infantil com a escola e a intervenção pedagógica na definição das obras a serem adotadas.

Vimos mais acima que a noção inicial de cânone, datada do século XVIII, dizia respeito a listas de autores importantes. Da mesma forma, a história literária definiu-se durante muito tempo como “o traçado de uma antologia (*florilégio, silva, cancionero*, conforme a época), que seleciona dentre todos os escritos, a partir do cânone potencial, o que merece ser salientado, preservado e ensinado, enfim, o cânone seletivo” (RECHOU, 2010, p. 76). A finalidade da seleção é por natureza pedagógica, ligada à educação, à escola e à universidade.

Rechou (2010) traça, desde a Grécia antiga, a atuação da escola na construção dos cânones, “pois nela se formavam, através de uma tradição de estudos, antologias e histórias literárias, que ordenavam, hierarquizavam, impunham, por meio da educação, um cânone por épocas” (RECHOU, 2010, 76). Escritos de Sócrates e dos filólogos helenistas, aponta a autora, já propunham a concentração dos estudos escolares em determinada matéria literária, de forma que algumas obras eram conservadas, enquanto as demais eram rejeitadas. Nas

literaturas modernas, porém, que não se realizam em uma língua única, como o latim da antiguidade, a seleção se complexificou, incorporando fatores políticos e ideológicos:

Também se vê, ao consultar histórias literárias das diferentes línguas que convivem na Espanha, que o cânone, como indicou Anxo Tarrío (1996), se configurou em linhas descontínuas e com sucessivas mudanças de orientação, mesmo do ponto de vista estético que servia como princípio de seleção. (RECHOU, 2010, p. 77).

A partir de casos reais da história da formação do cânone espanhol (o reconhecimento tardio de San Juan de la Cruz e a ausência de reedições da poesia de Lope de Vega por séculos, por exemplo), Rechou alerta para os perigos de “toda afirmação do cânone em pretensos valores antropológicos fundamentais de natureza suprahistórica” (RECHOU, 2010, p. 77). Seguindo Even-Zohar (1990), a autora considera a canonização como um processo no qual intervêm diversos agentes e, assim como Zohar-Shavit (1986), entende a literatura infantil como conjunto periférico, e sobre ela se debruça ao estudar a canonização escolar.

No âmbito de uma sociedade burguesa industrial, a literatura escolar só passou a contar com um cânone potencial com a configuração e a consolidação dos sistemas literários infantis a partir de fins de século XIX, nos países desenvolvidos, e em meados do século XX, em países como o Brasil. O princípio fundamental da literatura escolar é que ela deve não apenas provocar prazer, mas também instruir, “aproximar o leitor de outras vidas, conhecimentos, valores da sociedade do momento e eternos, como também realizou Cervantes no *Quixote*” (RECHOU, 2010, p. 77). Na seleção de obras para o cânone escolar atuam agentes ligados à educação, no Estado ou na iniciativa privada, bem como agentes extraescolares, tais como as editoras e os meios de comunicação:

Dá-se, assim, uma convergência de critérios na seleção de textos escolares. De um lado, situam-se as variáveis empresariais, econômicas, ideológica; de outro, as acadêmicas, que deveriam basear-se, penso, como veio ocorrendo através dos tempos na literatura central, na qualidade literária, no conceito de clássico, nos modelos literários, em suma, nos juízos de valor, que mesmo as novas teorias sistêmicas não deixam de reconhecer [...]. (RECHOU, 2010, p. 78).

Rechou defende a adoção de critérios amplos para a construção de cânones na literatura infantil, que salientem a qualidade literária das obras e levem em conta as teorias recentes, as reflexões sobre os critérios de constituição de uma tradição literária, a noção de clássico e o ensino da literatura (RECHOU, 2010, p. 78). Para tanto, ressalta a importância crucial do traçado de histórias literárias para aquelas literaturas infantis que não as possuem, considerando “os fatores que intervêm na configuração do sistema. Ou seja, os agentes que

participam da canonização, como e por que se produzem os vaivéns de textos e autores do centro à periferia do sistema” (RECHOU, 2010, p. 78). Com isso, e a partir de sua posição de educadora, Rechou propõe resistir aos critérios restritos de grupos comerciais e políticos para a seleção de obras literárias para escolas e universidades.

Na mesma linha de atenção aos processos de canonização, Elena Paruolo (2011), em sua introdução a *Brave New Worlds: Old and New Classics of Children’s Literature* (Bravos novos mundos: novos e velhos clássicos da literatura infantil), aborda o estabelecimento de clássicos e listas de melhores livros no quadro da literatura infantil. A autora retoma os debates sobre o cânone, notadamente o conflito entre, de um lado, aqueles que defendem sua abertura e ampliação, e, do outro, aqueles que detêm uma visão mais conservadora e eurocêntrica do cânone.

Em primeiro lugar, Paruolo aponta a escassez de livros infantis no cânone geral, sendo *Alice no País das Maravilhas* uma das poucas exceções: “São livros que fizeram parte da cultura durante um tempo muito longo e foram levados a sério por críticos adultos. Há também livros que estão na fronteira entre os livros infantis e os livros para adultos que são tratados de maneira séria. Mas são poucos.”<sup>83</sup> (PARUOLO, 2011, p. 12). Em outras palavras, livros infantis tendem a ser tratados com mais seriedade quando transcendem fronteiras etárias.

Paruolo expõe as contradições inerentes à constituição de um cânone de livros infantis. A autora recorda que, na década de 1960, foi retomado o questionamento do cânone que havia sido levantado em décadas anteriores por Curtius e Auerbach, tendo como alguns dos seus expoentes Frank Kermode e John Guillory. No início dos anos 1980, exatamente quando o cânone estava sendo debatido, rejeitado, aberto e ampliado na literatura adulta, acadêmicos norte-americanos dedicados à cultura da infância “sentiram a necessidade de criar seu próprio cânone, acreditando que, desta maneira, poderiam conferir aos livros infantis uma posição mais importante na educação e na cultura”<sup>84</sup> (PARUOLO, 2011, p. 13). Era como se a literatura infantil estivesse entrando num contrafluxo, numa tentativa de reforçar seu estatuto no polissistema. Paruolo (2011, p. 12) assim descreve essas tensões:

Alguém poderia se perguntar se faz sentido – depois das “guerras do cânone” na segunda metade do século XX – tentar impor às literaturas infantis as normas

---

<sup>83</sup> “*They are books that have been part of the culture for quite a long time and have been taken seriously by adult critics. There are also books that are on the boundary between adults’ and children’s books and which are treated in a serious manner. But they are few.*”

<sup>84</sup> “*...felt the need to create their own canon, believing that, in this way, they could give children’s books a more important position in education and culture.*”

prescritivas que estavam sendo descartadas na literatura adulta (o cânone infantil tem estrutura bastante semelhante à do cânone adulto). Além disso, alguém poderia cogitar se este não é apenas um gesto que relega qualquer coisa que tenha a ver com literatura infantil a um estado anterior já superado pela literatura adulta.<sup>85</sup>

As reflexões de Paruolo remetem às constatações de Shavit (1986) e O’Sullivan (2005) acerca do deslocamento de hábitos do sistema literário adulto para o infantil.

O movimento de construção de cânones nacionais de livros infantis não se restringiu à América do Norte e à Inglaterra, mas teve importante força também na Alemanha e na Itália. No Brasil, a definição de uma lista de livros importantes acompanhou a escrita da história da literatura infantil brasileira, cujos principais expoentes são Leonardo Arroyo (1990), Nelly Novaes Coelho (2010), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007). Coelho provavelmente foi quem mais se aproximou das tentativas britânicas, alemãs e italianas de arrolar obras clássicas, em seu *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*, de 1983.

Quanto à França, Paruolo observa um menor interesse acadêmico em segmentar um cânone específico para a literatura infantil, rejeitando-se a ideia de fronteiras definidas entre a literatura infantil e a não infantil.

O que ocorre a partir da década de 1980 é um deslocamento da tutela sobre a indicação de livros, outrora tarefa de professores e bibliotecários, para os acadêmicos do campo da literatura. Esse movimento está intimamente relacionado à tentativa de afirmar a literatura infantil como campo legítimo de pesquisa científica.

Paruolo, referindo-se a constatações de Sandra Beckett (1997), chama a atenção para a proliferação de séries de clássicos infantis criadas por editoras em diversos países, e explica a situação a partir desta fala irônica atribuída Peter Hunt: os livros vendem, apoiados no estatuto da palavra “clássico”; e são baratos de produzir, pois já estão em domínio público (PARUOLO, 2011, p. 14). As coleções Abre-te Sésamo, editada pela Record na década de 1980, e a já mencionada Dedinho de Prosa, que a editora Cosac Naify publicou em seus últimos anos de atividade, são representativas do fenômeno de publicação de séries de clássicos no Brasil.

A respeito da relação das editoras com os clássicos, é curioso observar a seguinte descrição do programa “Expresso letrinhas”, clube de assinatura de livros infantis do selo Companhia das Letrinhas, da editora Companhia das Letras, que distribui mensalmente a seus

---

<sup>85</sup> “One can ask whether it makes sense – after the “canon wars” in the second half of the 20th century – to try to impose on children’s literatures the prescriptive norms that were being discarded in adult literature (the children’s canon has much the same structure as the adult canon). Also, one might wonder whether this is not just a gesture that relegates anything that has to do with children’s literature to an earlier state already superseded in adult literature.”



assinantes dois títulos literários: “Um dos livros continuará a ser um clássico da literatura infantil, portanto não será escolhido com base na idade das crianças, já que clássicos são para todos — inclusive para os adultos — e podem fazer parte de qualquer biblioteca”.<sup>86</sup> Além da respeitabilidade do clássico e das vantagens econômicas de se editar uma obra em domínio público, a editora faz proveito do suposto caráter trans-etário dos clássicos, a fim de promovê-los.

Por um lado, a reedição de clássicos em muitas reescritas que pouco acrescentam às anteriores pode apontar para uma falta de inovação no sistema literário. Por outro, o resgate de obras que circularam insuficientemente no sistema, ou mesmo que nunca foram traduzidas, pode abri-lo para novas fontes de inspiração. Víctor Hugo, embora seja um autor de grande reputação e esteja em domínio público, não teve toda a sua obra traduzida no Brasil. O álbum *O ogro da Rússia*, até onde pudemos verificar, apresenta uma tradução inédita, e chega a ser irônico o fato de algumas obras não infantis aparecerem pela primeira vez em outros idiomas justamente em edições infantis.

Paruolo atenta para as diferentes acepções que o termo “clássico” pode adquirir. Numa primeira abordagem, clássicos seriam aquelas obras de alto valor literário, que se tornam modelo de imitação. Uma segunda visão considera a circulação como critério de definição de um clássico, que seria então uma obra de grande alcance e sucesso entre o público: “Hoje, cada vez mais, o impulso para que obras alcancem o rótulo de clássicas são números elevados de vendas relatados por escritores, em um nível nacional ou internacional, sua indicação para prêmios ou a integração de uma obra no currículo escolar”<sup>87</sup> (PARUOLO, 2011, p. 15).

A partir daí, a autora expõe o problema da tradução dos clássicos infantis, marcados usualmente por um duplo destinatário (ao menos em potencial). Traduções que intencionam agradar aos dois públicos, o infantil e o não infantil, ou o popular e o erudito, correm o risco de adotar estratégias confusas e incoerentes, como é o caso de *O aprendiz de feiticeiro*. Como veremos em detalhes no tópico 4 desta tese, a tradutora Mônica Rodrigues da Costa, buscando transpor em versos rimados esta balada tão desafiadora, ao mesmo tempo mantendo-a acessível ao público infantil, produziu na língua de chegada um texto com pouca sustentação estética.

Entretanto, não é sempre que a atenção ao duplo destinatário precisa ser malograda. O sucesso da tradução enquanto obra de qualidade literária se deverá às características do texto

<sup>86</sup> Disponível em: <https://www.expressoetrinhas.com.br/>. Acesso em: 07/02/2018.

<sup>87</sup> “Today, increasingly, the impetus for works to achieve the label of classics are high sales figures reported by authors, on a national and/or international level, their being shortlisted for awards or work being integrated into school curricula.”

de partida, à habilidade do tradutor, à coerência do projeto tradutório editorial, às condições de realização da tradução.

Em relação ao texto de partida, é possível renunciar à condescendência com o público infantil e mesmo assim alcançá-lo, contanto que haja na obra certo grau de acessibilidade. Hans-Heino Ewers (2009, p. 142) postula que “a adequação à infância nem sempre precisa ser resultado de alterações, mas pode ser uma qualidade de parte da literatura em geral que está disponível”<sup>88</sup>. Em relação às adaptações, Ewers aponta que os aspectos de um texto originalmente escrito para adultos que se mostram adequados ao público infantil podem ser localizados naqueles elementos que permanecem inalterados nas versões infantis. Assim, conclui que nenhuma obra adulta teria sido adaptada para crianças se já não contivesse em si características consideradas, em um determinado momento, apropriadas às crianças – em outras palavras, e retomando Shavit (1986), se esta obra não contivesse em si certo grau de ambivalência. Ewers chama de *acomodação* toda mudança feita em vista do novo público alvo, com o objetivo de ajustar aspectos que, na obra original, não seriam acessíveis à criança. Esses critérios de adequação são definidos por um sistema simbólico literário.

Com a preocupação de garantir a oferta de literatura de qualidade para as crianças, e absorvendo ainda a tendência dos acadêmicos no campo da literatura de emancipar-se dos condicionantes pedagógicos que habitualmente regem as escolhas feitas por educadores, Bettina Kümmerling-Meibauer elaborou uma lista internacional de clássicos para jovens e crianças na Alemanha (*Klassiker der Kinder und Jugendliteratur*, 1995). A partir de sua própria seleção de títulos, Kümmerling-Meibauer (1999) defende a tese de que a dupla camada de leitura de um texto, ou sua capacidade de apelar ao mesmo tempo para a sensibilidade adulta e infantil (novamente, a ambivalência), é um critério de canonicidade.

A autora, assim como Lefevere (1992) ou Casanova (2002a, 2002b), vê os cânones como fenômenos culturais, em cuja formação estão envolvidos diversos fatores extra-literários. Ela reconhece, entretanto, que não é possível viver sem os cânones, e aproveita os movimentos de seu questionamento e desconstrução para propor novos cânones – notadamente o infantil: “Como o cânone literário adulto, em geral, não é acessível para as crianças, elas têm direito a ter seu próprio cânone literário infantil, suprimindo assim sua demanda por literatura de qualidade”<sup>89</sup> (KÜMMERLING-MEIBAUER, 1999, p. 14). Trata-se de um trabalho de juízo crítico por parte de leitores profissionais a fim de garantir o valor

<sup>88</sup> “[...] *child suitability does not always have to be the result of alteration but can be a quality of some of the general literature that is available.*”

<sup>89</sup> “*As the adult literary canon is in general not accessible to children, they therefore have the right of their own children’s literature canon, thus matching their demand for qualitative literature.*”

literário daquilo que se apresenta às crianças, triado em meio à profusão de subliteratura. Daí a proposta de compilar antologias.

Kümmerling-Meibauer (1999, p. 14) enxerga os livros infantis como espaço para o aprendizado de convenções – normas poéticas e características de gêneros literários – que prepararão a criança para ler, posteriormente, a literatura não infantil. A proposta da criação acadêmica de um cânone para crianças visa também a inserir critérios literários para as seletas que são feitas pelas escolas (o cânone escolar, do qual falamos mais acima), sobrepujando os pedagógicos. Pode-se dizer que Marie-Hélène Torres, ao selecionar e traduzir os poemas de Hugo para crianças, também tem essa aspiração, certamente tributária de sua educação francesa.

A consagração de uma obra infantil como clássica ou canônica não pode ser construída pelas próprias crianças: “É o ato adulto da releitura que consagra as obras primas para crianças”<sup>90</sup> (KÜMMERLING-MEIBAUER, 1999, p. 14). A releitura ao longo de várias gerações, o que constitui a persistência histórica de uma obra, corresponde a critério de canonização da literatura como um todo. Quando a obra não é antiga o suficiente para ter tido uma dupla leitura pelo mesmo indivíduo – a primeira, na infância, e a segunda, na idade adulta –, caberá aos adultos contemporâneos a ela sua descoberta e análise crítica, contornando a segurança dos velhos clássicos. Este leitor crítico encontrará valor literário mais facilmente em obras que também se dirigem à sua sensibilidade.

Do que foi exposto, observa-se que o tema do cânone infantil já permeia há algumas décadas a reflexão acadêmica. A ideia de um cânone construído a partir de obras originalmente escritas para crianças, porém, não elimina a necessidade do sistema de absorver outras que não o foram. Pelo contrário: a preocupação com a qualidade literária da literatura infantil, mais que com sua relevância pedagógica, abre espaço para este olhar para cima, ou olhar para trás. O que leem aqueles que vieram antes? Isso pode ser lido por quem está chegando? Como?

Este tópico expôs o arcabouço teórico que sustenta nossa investigação, com categorias que serão mobilizadas nos tópicos 3 e 4, nos qual procederemos à análise das obras do *corpus* e de suas traduções. A leitura dos poemas e a crítica das traduções integra o objetivo desta tese, qual seja, estudar o contato entre a literatura adulta e a literatura infantil, por meio da tradução, e sua função na renovação estética do repertório desta última.

---

<sup>90</sup> “It is the adult act of rereading that consecrates the masterpieces for children”.

Nos próximos dois tópicos desta tese (3 e 4), apresentamos uma análise dos textos fontes dos quatro poemas que compõem o nosso *corpus*, bem como a crítica de suas traduções. Esta leitura será articulada aos aspectos materiais das obras ilustradas (ilustrações, paratextos, configuração espacial dos poemas na página, etc.) a fim de compreendermos os modos de transferência de textos do sistema adulto para o sistema infantil por meio de reescritas que incluem, pelo menos, a tradução e a ilustração. A análise pretende ainda apontar os aspectos ambivalentes nas obras, que as situam em uma zona imprecisa entre os sistemas literários adulto e infantil.

Tratando-se de textos em versos, é indispensável mobilizar ferramentas metodológicas para a leitura do poema e para a crítica da tradução poética. A citação de Candido abaixo sintetiza o problema central dos debates acerca da tradução de poesia:

[...] as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade. A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradora de equilíbrio entre estes contrastes. Mas, mesmo quando relativamente perfeita, deixa vislumbrar a contradição e revela a fragilidade do equilíbrio. (CANDIDO, 2000, p. 30).

Assim, como verter para outro idioma uma forma verbal à qual está aderido um conteúdo, de maneira indissociável, e que constitui, com ele, a expressão? Como traduzir uma mensagem que é, ela mesma, forma? A tradução denuncia a fragilidade do equilíbrio entre os contrastes tensionados na obra de arte.

Expusemos, nas considerações iniciais, o arsenal metodológico para a análise. Em relação aos aspectos textuais, avaliaremos os graus de correspondência entre os textos originais e as traduções a partir de uma hierarquização dos recursos poéticos mais relevantes, definidos com base em sua regularidade (BRITTO, 2002, 2012). Consideraremos os três componentes essenciais da estrutura rítmica do poema, segundo Faleiros (2012) – o espaço-gráfico, o metro e a textura fônica – e o trato de cada um deles pelos poetas e pelos tradutores. Esta análise textual será acompanhada da busca pelo sujeito que traduz, conforme Berman (1997), sempre que esta busca concorrer para elucidar sua prática.

As obras a serem analisadas são:

## 1) de Victor Hugo:

- *O ogro da Rússia (L'ogre de Moscovie)*. Il. Sacha Poliakova, trad. Eduardo Brandão. Companhia das Letrinhas, 2012. Trata-se de álbum ilustrado a partir de um fragmento do poema “*Bon conseil aux amants*”, publicado pela primeira vez em *Toute la lyre* (1888);
- “A pão e água” (“*Jeanne était au pai sec dans le cabinet noir*”), parte da coletânea *Cantos para os meus netos*. Il. Laurent Cardon, org. e trad. Marie-Hélène Torres. Gaivota, 2014. O poema faz parte originalmente do livro *L'art d'être grand père* (1877).

## 2) de Johann Wolfgang von Goethe:

- *O aprendiz de feiticeiro (Der Zauberlehrling)*. Il. Neson Cruz, trad. Mônica Rodrigues da Costa. Cosac Naify, 2006. Livro ilustrado a partir de balada composta em 1797, publicada pela primeira vez no Almanaque das Musas de 1798.
- *Das Hexen-Einmal-eins (A tabuada da bruxa)*, Il. Wolf Erlbruch, trad. Jenny Klabin Segall. Cosac Naify, 2006. Álbum ilustrado a partir de pequeno extrato da Primeira Parte do *Fausto* (1808).

Para situá-los em seu contexto, expomos pequena parcela da vasta fortuna crítica referente a cada um dos autores, com ênfase em sua produção poética. Discorreremos ainda sobre sua presença na cena literária brasileira, tanto como autores traduzidos quanto como influências, referências ou modelos para autores nacionais. Em relação às edições brasileiras, apresentamos uma ficha técnica para cada uma, bem como características materiais gerais – formato, posição dos elementos iconográficos e textuais em capas, quartas capas e folhas de rosto, etc. Completamos a exposição do objeto com dados referentes aos seus ilustradores e tradutores, expondo, em seguida, a análise crítica de cada uma das traduções.

O leitor poderá perceber alguma assimetria em relação à ordem em que estes elementos serão apresentados em cada análise. As fichas técnicas ou o comentário das ilustrações, por exemplo, foram posicionados para cada obra segundo a conveniência da análise, levando em conta sobretudo se a obra ilustrada foi inteiramente importada do sistema de origem ou se ilustrações brasileiras foram posteriormente realizadas para acompanhar a tradução. Estas divergências de estrutura serão explicitadas em cada tópico.

Para cada uma das obras traduzidas, selecionamos um ou mais aspectos que servirão de guia para a análise, conforme a relevância que eles têm na reescritura dos poemas. Aproveitando-nos da heterogeneidade dessas reescritas, tocamos dimensões relevantes das estratégias de transferência de textos do cânone ocidental para o acervo da literatura infantil no Brasil: em “A pão e água”, podemos observar a intenção didática da antologia, com seus discursos de acompanhamento; em *O aprendiz de feiticeiro*, notam-se o papel da ilustração na ambientação do relato na paisagem brasileira, bem como a inconsistência nas estratégias do tradutor, hesitando entre a comunicabilidade e a literariedade; em *O ogro da Rússia*, vemos como a ilustração se integra ao poema no que talvez seja o caso em que a presença do destinatário implícito mais marca a tradução; em *A tabuada da bruxa*, temos um caso radical de reconfiguração visual do poema e o aproveitamento de uma tradução canônica, produzida originalmente para adultos.

O estudo deste pequeno *corpus* lança alguma luz sobre esse espaço de interseção entre literatura adulta e literatura infantil e sobre o lugar da tradução nesse fenômeno.

### 3 Victor Hugo e suas sublimes crianças

*Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?  
Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit ?  
Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ?  
Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules  
[...]*  
Victor Hugo, *Où vont tous ces enfants...*

A celebridade de Victor Hugo (Besançon, 1802 – Paris, 1885) dispensa uma apresentação mais extensa. O chamado “homem século”, ou “gênio sem fronteiras” – conforme alcunha recebida de Baudelaire –, dramaturgo, poeta e romancista, expoente do Romantismo francês, amado por seus compatriotas e celebrado ao redor do globo, teve importante penetração no Brasil e sua obra segue sendo editada e estudada.

Em 2002, por ocasião do bicentenário do nascimento de Victor Hugo, pesquisadores e críticos na França e em outras partes do mundo voltaram sua atenção para o autor. Aqui, publicou-se naquele ano, como parte das homenagens, a antologia *Dois séculos de poesia*, com tradução e notas de Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronimo Rivera, que veio atenuar a escassez de traduções contemporâneas de poesias de Hugo. Além desta, tivemos a publicação de *Poésie de l'enfance/Poesia da infância* (UFSC, 2002), coletânea bilíngue de poemas cuja temática é a infância, traduzidos por Zélia Anita Viviani, Marie-Hélène Catherine Torres e Noêmia Guimarães Soares.

Em 2012, o grupo de pesquisa Victor Hugo e o Século XIX realizou, na Universidade de Brasília, o 1º Seminário Internacional 210 Hugoanos. A partir desse evento, foi compilado o livro *Victor Hugo: Disseminações*, organizado por Junia Barreto, professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Em artigo intitulado “Victor Hugo, hoje e amanhã”, publicado nesse livro, Arnaud Lester afirma que Hugo seguia sendo lido, publicado e encenado na França e no mundo 210 anos após seu nascimento. O pesquisador menciona o importante número de eventos realizados por aquele período em torno da obra do autor e cita a Sociedade dos amigos de Victor Hugo (*Société des amis de Victor Hugo*<sup>91</sup>), fundada em 2000 com a intenção de seguir difundindo a obra e o pensamento do escritor na França e no mundo. Essa sociedade, aponta Lester, manifesta uma relação pessoal de seus membros com Hugo, que extrapola a literatura e transborda para o compartilhamento de

---

<sup>91</sup> <<http://victor-hugo.org/fr/>>.

afinidades. A “atração persistente” de Hugo sobre o público, como diz o autor, pode ser percebida pelos registros de muitos de seus poemas em declamações ou canções, entre os quais estão os dois com os quais trabalhamos aqui. *L’art d’être grand-père* foi transformado em livro áudio<sup>92</sup>, e “*Bon conseil aux amants*” foi musicado por Gaël Liardon<sup>93</sup>.

Referências bastante citadas nos artigos recolhidos por Barreto são: *Victor Hugo no Brasil* (1960), de Carneiro Leão, que traz amplo levantamento das traduções que o autor recebeu no país, com ênfase naquelas realizadas por poetas brasileiros; e a antologia *Hugonianas* ([1885] 2003), organizada por Múcio Teixeira por ocasião da morte de Victor Hugo, que reúne poemas traduzidos por poetas tais como Castro Alves, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Vicente de Carvalho, Artur Azevedo e Raimundo Correia.

Embora a maior parte dos trabalhos que compõem a referida antologia *Disseminações* se dediquem aos romances de Hugo, a coletânea traz dois artigos sobre sua poesia e mais três sobre tradução – no caso, todos tratam da tradução de poesia. O primeiro deles, assinado pelo poeta Francisco Alvim, é uma proposta de tradução do poema *L’Âne* (1880), que empresta seu título ao artigo. O segundo, de Anderson Braga Horta, intitulado “Poesia hugoana em tradução”, dedica-se à obra poética de Hugo vertida no Brasil pelos nossos poetas. O terceiro, “Choses du soir: O que se traduz quando se traduz poesia?”, de autoria do professor Marcos Bagno, apresenta uma crítica à tradução de *Choses du soir* (1877) por Fernando Sabino – edição infantil sobre a qual falaremos mais adiante – e propõe outra versão brasileira do texto.

Na França, destacamos o *Groupe Hugo*, grupo de estudos sobre Victor Hugo que atua desde 1986 na Universidade Paris-Diderot (Paris 7)<sup>94</sup>. No *website* do grupo podem ser consultados mais de uma centena de artigos sobre sua obra literária. Entre livros e artigos acadêmicos, não localizamos um sequer que versasse sobre *L’art d’être grandpère*, sobre *Toute la lyre* ou, de maneira mais geral, sobre a poesia de Hugo dedicada aos seus netos. Grande parte desses trabalhos se debruça sobre *Os miseráveis* e, quanto à poesia, há um predomínio absoluto de estudos sobre *Les contemplations*<sup>95</sup>. Dessa forma, este trabalho apresenta um aspecto da produção de Victor Hugo que parece estar à margem nas pesquisas acadêmicas consagradas à sua obra.

<sup>92</sup> Aqui, lido por Bernard: <<https://www.youtube.com/watch?v=i8cegem9Fas>>. Aqui, lido por Juliette: <<https://www.audiocite.net/livres-audio-gratuits-poesies/victor-hugo-l-art-detre-grand-pere.php>>. Acesso em: 04/03/2018.

<sup>93</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Twr9NZHz0g](https://www.youtube.com/watch?v=_Twr9NZHz0g)>. Acesso em: 04/03/2018.

<sup>94</sup> Disponível em: <[http://groupugo.div.jussieu.fr/Default\\_Etudes.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/Default_Etudes.htm)>. Acesso em: 04/03/2018.

<sup>95</sup> A obra *Les contemplations*, inclusive, foi objeto de um colóquio em 2016, organizado pelo Centro de estudo da língua e das literaturas francesas (CELLF), da Universidade Paris-Sorbonne/CNRS, pelo Centro de Pesquisas sobre as Poéticas do século XIX (CRP19), da Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3, e pelo Groupe Hugo (CÉRILAC), da Universidade Paris Diderot.



### 3.1 Hugo, poeta da sociedade e do sublime

De tudo o que já foi escrito sobre Victor Hugo, na França, no Brasil e no resto do mundo, importa-nos aqui ressaltar os aspectos de sua obra que se manifestam de forma mais evidente nos poemas do nosso *corpus* e podem vir a elucidar possíveis pontos de acesso ao leitor infantil. Embora o que nos interesse seja Victor Hugo poeta, sempre que necessário levantamos atributos de sua produção como romancista e dramaturgo a fim de compreender sua obra de maneira mais total e, especialmente, o lugar da infância em sua escrita – lembrando que, em Hugo, a interpenetração de gêneros literários é uma constante. Para fins didáticos, estruturamos esses aspectos em quatro eixos fundamentais: 1) a temática social; 2) o esforço da clareza, ou uma preocupação constante em se fazer compreendido; 3) a imaginação descomedida e o gosto pelo fantástico; e 4) a retórica dos contrastes, ou a estética do grotesco e do sublime.

Hugo é um autor que se situa numa posição bastante vulnerável a críticas negativas. Seus exageros, suas inverossimilhanças, suas digressões, suas repetições e sua prolixidade foram, desde o início de sua atuação como escritor, alvo de censura. Ofir Aguiar (2001), estudando a recepção de *Os miseráveis* no Brasil, traz uma amostra do que dele foi dito por ocasião da publicação do romance aqui. A autora observa, nas primeiras críticas que circularam no país, uma ênfase nos “aspectos relativos à história, isto é, ao plano dos conteúdos narrados, em detrimento de aspectos relativos ao discurso” (AGUIAR, 2001, p. 165). Segundo a autora, o autor foi alvo de ataques semelhantes na França, conforme ensaio de Max Bach:

Victor Hugo quisera que seu romance fosse uma manifestação política, sustenta o estudioso (BACH, 1962, p. 604); Gramsci, por sua vez, classifica-o como romance popular “de caráter acentuadamente ideológico-político, de tendência democrática ligada à ideologia de 1848” (apud MEYER, 1996, p. 212). Daí a obra hugoana ter sido julgada, sobretudo, por suas implicações políticas, sociais, morais e religiosas, tendo sido negligenciados os aspectos literários. (AGUIAR, 2001, p. 168).

Esse breve compêndio crítico, acompanhado do comentário de Aguiar, sinaliza a ostensividade do aspecto social em Hugo, elemento novo na literatura francesa do período. Felizmente, a maior parte da crítica abandonou a perspectiva rasa e unilateral que via em Hugo apenas um panfletário, o que permitiu sua consagração ainda em vida como um dos maiores escritores franceses de todos os tempos.

Aparecem sobretudo nos romances de Hugo (mas também em sua poesia e seu teatro) personagens à margem da sociedade: Jean Valjean, condenado a trabalhos forçados por uma

contravenção mínima; Fantine, explorada e forçada à prostituição; Cosette, criança órfã e maltratada, no modelo de Cinderela; Quasímodo, o corcunda manco e caolho (“*bossu, borgne, boiteux*”); Esmeralda, a cigana; Gwynplaine, criança deformada para o divertimento do público. Ao mesmo tempo, as personagens antagônicas a esses heróis marginais são figuras que representam o poder, como Javert, agente da justiça, ou Frollo, o clérigo. Hugo simpatiza com o pequeno diante do grande.

Tributária de Rousseau, a base social da literatura de Hugo em particular e do romantismo francês em geral é contrastada por Otto Maria Carpeaux, em sua *História da literatura ocidental*, com o evasimismo do romantismo anglo-germânico:

Os românticos ingleses e alemães são, em geral, evasionistas; os românticos franceses são, em geral, revolucionários que se conservam mais perto da realidade social. Em compensação, os românticos franceses entregam-se com volúpia a excessos da imaginação mais arbitrária, até frisando o absurdo, sem consideração dos limites do elemento fantástico, impostos aos ingleses e alemães pelas tradições medievais e folclóricas que cultivaram. (CARPEAUX, 2011, p. 1.947).

A citação traz duas oposições fundamentais entre, de um lado, os franceses e, do outro, os ingleses e alemães: a participação social em uns contra o evasimismo nos outros e os excessos imaginativos em uns contra a contenção do fantástico nos outros. Significa dizer que, no romantismo francês, a aproximação à realidade social é acompanhada por uma falta de medida no exercício da imaginação, o que vincula o primeiro e o terceiro aspectos da obra hugona que definimos no primeiro parágrafo deste item – a temática social e o gosto pelo fantástico. Estes dois elementos estão presentes nos poemas com os quais trabalharemos aqui, o primeiro com maior destaque em “A pão e água” e o segundo com mais ênfase em *O ogro da Rússia*.

Milner e Pichois (1996), fazendo um balanço das definições do romantismo desde o século XIX, ressaltam, da descrição do austríaco René Wellek<sup>96</sup> acerca desse movimento na Europa, dois traços fundamentais: a importância do símbolo e do mito e a substituição da filosofia mecanista clássica por uma visão orgânica do cosmos (MILNER e PICHOSIS, 1996, p. 8). Esta virada ocorre já no final do século XVIII na Alemanha, quando Schelling publica seu *Idéias para uma Filosofia da Natureza (Ideen zu einer Philosophie der Natur, 1797)*:

A Natureza cessa de ser um não-eu para se tornar um espírito inconsciente que tende à consciência. [...] O universo não é mais, para alguns, uma grande máquina que

<sup>96</sup> WELLEK, R. “The concept of Romanticism” e “Romanticism Re-examined”. In: NICHOLS, S. (org.). *Concepts of criticism*. New Haven e Londres: Yale Univ. Press, 1963, p. 128-221.

repousa na frágil mãos de Deus. Ele se torna um grande organismo, um animal cósmico aparentado a Deus. A lógica, que fundamentava a causalidade, cede lugar à analogia, que se contenta com o princípio da contradição.<sup>97</sup> (MILNER e PICHOSIS, 1996, p. 9-10).

Essa nova filosofia da natureza implica maior liberdade e responsabilidade para o homem, doravante capaz de interagir organicamente com a natureza e o universo. A poesia ganha espaço como ato individual, liberta das restrições da imitação, como aparece em *Lyrical Ballads*, de Coleridge e Wordsworth, e *Athenaeum*, dos irmãos Schlegel, ambos de 1798.

O romantismo literário francês, contudo, só se firma com um atraso de meio século em relação à Alemanha e à Inglaterra, por volta de 1840. Milner e Pichois identificam, ainda no fim do século XVIII, manifestações em torno a Diderot e sobretudo a Rousseau, com suas ideias de uma nova sociedade. A nova sociedade de Rousseau exigia a reformulação da fé, da pedagogia, das relações humanas, do amor e, portanto, da estética:

Em volta de Rousseau agrupavam-se discípulos, frequentemente renegados, admiradores, que admiravam também Ossian e Shakespeare, que amavam a natureza, que buscavam os traços e os vestígios do homem e do mundo primitivos e que se entregavam às delícias do sentimento.<sup>98</sup> (MILNER e PICHOSIS, 1996, p. 12).

Entretanto, este “primeiro romantismo” (nos termos de Milner e Pichois) que se desenvolveu paralelamente ao classicismo de Voltaire entre 1760 e 1790, sofreu uma interrupção, acentuada pela Revolução Francesa e pelo Império de Napoleão. A partir de 1780, há um retorno à antiguidade e aos modelos clássicos, como testemunham a pintura de Jacques-Louis David e a poesia de André Chenier (MILNER e PICHOSIS, 1996, p. 13).

Os eventos políticos se imbricam com a evolução do romantismo em razão de este não ser estritamente um movimento literário, mas antes “uma concepção do mundo e da existência, de um mundo que estrutura a analogia, de uma existência pela qual o homem é restaurado em sua dignidade de reflexo de Deus ou de alma do mundo”<sup>99</sup> (MILNER e PICHOSIS, 1996, p. 16). Depois de 1840, a poesia romântica francesa conhece seu

<sup>97</sup> “*La Nature cesse d’être un non-moi pour devenir un esprit inconscient qui s’efforce vers la conscience. [...] L’univers n’est plus, pour quelques-uns, une grande machine qui repose dans la main fragile de Dieu. Il devient un grand organisme, un animal cosmique apparenté à Dieu. La logique, qui fondait la causalité, cède place à l’analogie, qui s’accommode du principe de contradiction.*”

<sup>98</sup> “*Autour de Rousseau se groupaient des disciples, souvent reniés, des admirateurs, qui admiraient aussi Ossian et Shakespeare, qui aimaient la nature, qui recherchaient les traces et les vestiges de l’homme et du monde primitifs et qui se livraient aux délices du sentiment.*”

<sup>99</sup> “[...] *une conception du monde et de l’existence, d’un monde que structure l’analogie, d’une existence par laquelle l’homme est restauré dans la dignité de reflet de Dieu ou de l’âme du monde.*”

florescimento, com obras como *As flores do mal* (*Les fleurs du mal*, 1857), de Baudelaire, e *As contemplações* (*Les contemplations*, 1856), de Hugo.

A plenitude do romantismo francês a partir de meados do século XVIII encontrou expressão em uma revolução dos gêneros literários, que se tornaram maleáveis a fim de permitir a manifestação do gênio pessoal e acolher a imagem e a música, como se vê também em romances do século XIX como *Madame Bovary*, de Flaubert (1857).

A expressão é ditada igualmente pela índole da língua, pela “fatal clareza da língua francesa”<sup>100</sup>. Se o astro icônico da lírica romântica anglo-germânica é a lua, habitante da noite, da escuridão, do mistério (CARPEAUX, 2011), o romantismo francês rege-se pelo sol, o que se realiza em uma escrita guiada pela nitidez e pela comunicabilidade que concorreu para a popularidade de um Victor Hugo. Daí seus arroubos de prolixidade, sua necessidade de reformular a mesma ideia em outros termos, seu desejo de explicitação.

O mesmo cuidado com a compreensão leva o escritor – aqui como poeta – à busca por um léxico mais corrente, como proclama nestes versos de *Réponse à un acte d'accusation* (1854)<sup>101</sup>:

*J'ai dit à la narine : Eh mais ! tu n'es qu'un nez !  
 J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire !  
 J'ai dit à Vaugelas : Tu n'es qu'une mâchoire !  
 J'ai dit aux mots : Soyez république ! soyez  
 La fourmilière immense, et travaillez ! Croyez,  
 Aimez, vivez ! – J'ai mis tout en branle, et, morose,  
 J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose.*<sup>102</sup>

Nota-se neste poema emblemático, espécie de manifesto estético-político, a conexão entre a clareza e o ideal de democratização da poesia, conforme estes versos do mesmo poema: *Qui délivre le mot, délivre la pensée* (Quem liberta a palavra, liberta o pensamento). *Narine / fruit d'or / Vaugelas* (narina / fruto d'ouro / Vaugelas<sup>103</sup>), representantes do léxico da nobreza, se opõem aos triviais *nez / poire / mâchoire* (nariz / pêra / mandíbula). E assim se

<sup>100</sup> Nos termos de Milner e Pichois (1996, p. 17): “*Restait la fatale clarté de la langue française. L'instrument commande l'expression.*”

<sup>101</sup> In HUGO, Victor. *Les contemplations*. Poème VII, Livre premier.

<sup>102</sup> “Eu disse à narina: mas és apenas um nariz! / Disse ao longo fruto d'ouro: mas és apenas uma pêra! / Disse a Vaugelas: és apenas uma mandíbula! / Disse às palavras: sejam república! Sejam / O formigueiro imenso, e trabalhem! Creiam, / Amem, vivam! – Pus tudo em movimento e, taciturno, / Arremessei o verso nobre aos cães negros da prosa.” Todas as traduções apresentadas sem fonte nas notas de rodapé são minhas, e têm a função exclusiva de apoiar a leitura daqueles que não compreendem plenamente o francês e o alemão. Nuances acerca do uso da linguagem em Hugo e em Goethe são discutidas nas análises.

<sup>103</sup> Célebre gramático do século XVII, membro da Academia Francesa.

articulam neste autor, que escreve não apenas sobre os proscritos, mas também para os proscritos, a clareza e o utopismo social.

Esta poesia revolucionária, devastadora “do velho ABCD”<sup>104</sup>, não se desvincula completamente dos clássicos do século XVII, entre os quais Racine e Corneille. Daí o rigor formal, a eloquência, a manutenção da rima e do alexandrino – que Hugo modificou em seu alexandrino ternário, com duas cesuras em vez de um hemistíquio. Nesta espécie de primitivismo, ou de retorno a uma epopéia barroca, Hugo encontra-se com a voz da França, tornando-se um fenômeno social de democratização da linguagem poética em francês – o que Carpeaux chama de “barroco democrático”, ou “barbarização da literatura” (CARPEAUX, 2011, p. 1.675).

Das definições que o romantismo recebeu ainda na primeira metade do século XIX por Stendhal (*Racine et Shakespeare*, 1823), Baudelaire (*Salon de 1846*) e Hugo (*Préface à Hernani*, 1830), o ponto comum é seu aspecto inovador, seu alinhamento com as questões do tempo presente. Para Stendhal, as obras românticas são aquelas ao gosto de seus contemporâneos, em contraste com as clássicas, já incapazes de proporcionar prazer<sup>105</sup>. Baudelaire fala em “arte moderna”, reunindo a intimidade e a espiritualidade em todos os seus meios expressivos<sup>106</sup>. Hugo, finalmente, define o romantismo como “o liberalismo em literatura”<sup>107</sup>.

A atualidade e o liberalismo do romantismo se manifestam, como dissemos anteriormente, na fluidez dos gêneros literários. O lirismo, elemento fraco na poesia clássica francesa, ingressa com força na literatura romântica. Em Hugo, ele não se opõe à eloquência retórica, constituindo com ela forma potente de expressão argumentativa e pessoal. Milner e Pichois (1996), comentando a série *La légende des siècles* (1859), afirmam que a poesia de Hugo, cheia de idéias, não é uma poesia de tese (*poésie à thèse*): “[...] nele, o verbo é primeiro, a forma cria o fundo ou lhe é consubstancial; não há sentido em querer distinguir

<sup>104</sup> “*Je suis le démagogue horrible et débordé./ Et le devastateur du vieux A B C D*”. (Sou o demagogo horrível e dissoluto, / E o devastador do velho ABCD). Versos de *Réponse à un acte d'accusation* (1854).

<sup>105</sup> “*Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.*” (STENDHAL, [1823] 1928, p. 43).

<sup>106</sup> “*Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.*” (BAUDELAIRE, [1846] 1956, p. 115).

<sup>107</sup> “*Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est la sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le libéralisme en littérature.*” (HUGO, [1830] 2016, p. 2)

retórica e poesia. É preciso ler Hugo em voz alta, deixar-se levar por esse fluxo poderoso”<sup>108</sup> (MILNER e PICHOS, 1996, p. 365).

Vimos exemplos desta eloquência lírica, ou lirismo eloquente, no fragmento de *Réponse à un acte d'accusation* citado acima, marcado pelo índice pessoal “je”. Em “*Bon conseil aux amants*” (texto de partida para *O ogro da Rússia*), o elemento narrativo estrutura a argumentação, sustentada pela alegoria; em “A pão e água”, o discurso se constrói em torno do diálogo entre réu e justiça. Em ambos os casos, as vozes poéticas inserem poeta e leitor dentro do texto, em uma argumentação caracterizada pela personalidade.

Carpeaux identifica na poesia de Hugo dois elementos essenciais e contraditórios: “o elemento pitoresco e o elemento intimista” (CARPEAUX, 2011, p. 1.673). A apreciação pelo pitoresco, herança de Walter Scott, cujas traduções começaram a se difundir na França em 1816 (MILNER e PICHOS, 1996, p. 1999), em Hugo se realiza de maneira menos histórica e mais sentimental (assim como em Rousseau). As influências estrangeiras são, no entanto, bastante reduzidas: “o intimista Hugo, o poeta da família e da criança, tem fontes exclusivamente francesas, no idílio e drama burgueses do século XVIII, em Diderot, na pintura de Greuze” (CARPEAUX, 2011, p. 1.674).

De fato, a literatura francesa viveu um isolamento importante durante o classicismo, como testemunha Madame de Staël neste extrato de *De l'Allemagne*:

Mas nós estávamos então [há trinta anos] orgulhosos demais de nossos trabalhos, preocupados demais com nossa glória, para deixar-nos seduzir por uma ambição estrangeira. Sobre toda a França estendiam-se os raios de uma luz celeste. Ela levava nos ombros o manto da realeza literária; e quando ela enumerava os nomes ilustres dos seus prosadores, dos seus poetas, quando ela via sua influência se propagando ao sul e ao norte, quando tudo parecia assimilar-se a seu pensamento e dobrar-se a seu gênio, ela podia dizer, mudando uma palavra no orgulhoso axioma de Luís XIV: *A Europa sou eu!*<sup>109</sup> (STAËL, [1813] 1890, p. 5).

O romantismo francês situa-se num momento histórico em que a França começa a se abrir a outras influências. Todavia, sua tradição literária já está tão sedimentada, notadamente no drama e na poesia, com nomes como Corneille e Racine, que sua diferenciação no seio de uma literatura romântica internacional é mais marcante. Um dos elementos da sua

<sup>108</sup> “[...] le verbe, chez lui, est premier, la forme crée le fond ou lui est consubstantielle ; il n’y a pas de sens à vouloir distinguer rhétorique et poésie. Il faut lire Hugo à haute voix, se laisser porter par ce flux puissant.”

<sup>109</sup> “Mais nous étions alors trop fiers de nos travaux, trop préoccupés de notre gloire, pour nous laisser séduire par une ambition étrangère. Sur toute la France s’étendaient les rayons d’une lumière céleste. Elle portait sur ses épaules le manteau de la royauté littéraire; et quand elle énumérait les noms illustres de ses prosateurs, de ses poètes, quand elle voyait leur influence se propager au sud et au nord, quand tout semblait s’assimiler à sa pensée et se plier à son génie, elle pouvait dire, en changeant un mot à l’orgueilleux axiome de Louis XIV : L’Europe, c’est moi !”

originalidade é a retórica dos contrastes, ou a tensão entre o grotesco e o sublime, o quarto aspecto da obra de Hugo patente nos poemas do nosso *corpus*.

Dominique Peyrache-Leborgne (1993) discorre sobre o tema do sublime no século XIX francês, especialmente em Hugo, sempre em oposição ao grotesco, conforme reflexões do próprio autor em seus principais textos teóricos, do *Prefácio de Cromwell* (1827) a *William Shakespeare* (1864). No fim do século XVIII, os discursos sobre a arte ressaltavam as contradições entre o prazer estético, tributário das emoções fortes, do espetáculo trágico, e a vida real, na qual a dor é algo a se evitar. Peyrache-Leborgne sintetiza esta oposição em citação de Diderot: “Amamos o prazer em pessoa e a dor em pintura”<sup>110</sup> (apud PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 17). O pensamento estético sobre o sublime que se desenvolve no século XIX é tributário dessa tensão, modificado pelo sentido ético e político que ela adquire com a Revolução Francesa. Com a realização concreta das inquietações que eram apenas teóricas no século precedente, a arte pós-Revolução terá o papel de estabelecer uma moral unificadora para um homem desorientado diante da história (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 17). O sublime consiste em uma reunião entre ética e estética, superando o belo como foco principal da arte.

Essa noção não foi formulada de maneira explícita pelos românticos, permanecendo difusa em vários escritos. Peyrache-Leborgne postula que em Hugo, o sublime, embora não plenamente teorizado, aparece como categoria estética fundamental:

[...] a obra hugoana possui, contudo, o privilégio de uma confrontação mais direta com a categoria estética, e oferece dela uma problematização filosófica real, bem como uma notável tentativa de síntese. Ela traz à luz um novo *topos* do sublime. Seja sob a forma conceitual ou como determinação estrutural, como isotopia poética e romanesca, o sublime é em Hugo uma tonalidade estética que deve ser compreendida como um verdadeiro prolongamento dos desenvolvimentos teóricos.<sup>111</sup> (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 18).

Em outros termos, a teorização sobre o sublime em Victor Hugo se prolonga para sua produção literária, “sob a forma conceitual ou como determinação estrutural, como isotopia poética e romanesca”. O sublime é ressaltado por seu inverso: o grotesco. Essa teoria se sustenta sobre uma retórica de contrastes, mais à moda de Shakespeare que do sensualismo que dominava a representação estética do Iluminismo. Hugo propõe uma poética da

<sup>110</sup> “*Nous aimons le plaisir en personne et la douleur en peinture.*”

<sup>111</sup> “[...] *l'œuvre hugolienne possède cependant le privilège d'une confrontation plus directe avec la catégorie esthétique, et en offre une problématisation philosophique réelle ainsi qu'une éclatante tentative de synthèse. Elle met au jour un nouveau topos du sublime. Que ce soit sous forme conceptuelle, ou comme détermination structurelle, comme isotopie poétique et romanesque, le sublime est chez Hugo une tonalité esthétique qui doit être comprise comme un véritable prolongement des développements théoriques.*”

totalidade, “aliança ao mesmo tempo dessacralizante e fecunda do alto e do baixo, do nobre e do vulgar, do cômico e do patético”<sup>112</sup> (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 18).

No *Prefácio de Cromwell* (1827), Hugo reivindica liberdade em relação às convenções estéticas do classicismo, propondo uma nova harmonia construída sobre contrastes violentos e sobre a fusão dos opostos. *Cromwell* é a “dramatização do problema posto pelo destino de Napoleão: restaurar a liberdade ou instaurar a tirania”<sup>113</sup> (MILNER e PICHOS, 1996, p. 365), um reflexo das incertezas políticas do próprio Hugo. O prefácio ao drama exalta o grotesco, como recurso que permite a Hugo

libertar-se da visão unilateral do mundo que lhe propunham uma ideologia pré-fabricada e uma estética acadêmica, de revelar o inverso das coisas, seja este inverso também aquele da lógica e da razão, de dar voz àquela que não tem voz (e adivinhamos que o mundo liberto pelo grotesco se situa do lado do povo, cuja ausência e o mutismo tornam impossível toda ordem verdadeira). (MILNER e PICHOS, 1996, p. 358).

Retomando apenas alguns dos personagens antitéticos mais célebres de Hugo: Quasímodo e Esmeralda, Gwynplaine e Déa, Jean Valjean e Cosette. O efeito é o reforço do sublime, ressaltado pelo seu pano de fundo negro: a deformidade, o cômico, o popular. “Neste sentido, o feio e o grotesco se afirmam como fatores de impulsão dialética; eles são elementos constitutivos, embora paradoxais, do efeito sublime. Nisso, o poeta opõe-se inteiramente às teorias neoclássicas do bom gosto, da imitação dos Antigos e do belo ideal [...]”<sup>114</sup> (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 19).

A teoria da dinâmica dos contrários realiza-se no plano estético em Hugo na medida em que nele “o mal contém sua própria negação, seu poder interno de metamorfose”<sup>115</sup> (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 19). A propensão ao excesso e as noções de dinamismo e metamorfose, típicas do barroco, reúnem-se, pela vocação unificadora do romantismo, às categorias da vastidão e do ilimitado, tradicionalmente vinculadas à representação do sublime. Trata-se de uma concepção dualista do mundo, que reproduz uma espécie de microcosmos da criação, daí almejando a totalidade: as oposições são amarradas por convergências e metamorfoses, a que Peyrache-Leborgne se refere como “retórica do sublime”.

<sup>112</sup> “[...]alliance à la fois désacralisante et féconde du haut et du bas, du noble et du vulgaire, du comique et du pathétique”.

<sup>113</sup> “[...] la dramatisation du problème posé par la destinée de Napoléon : restaurer la liberté ou instaurer la tyrannie.”

<sup>114</sup> “Et en ce sens, le laid et le grotesque s’affirment comme facteurs d’impulsion dialectique ; ils sont des éléments constitutifs, bien que paradoxaux, de l’effet sublime. En cela, le poète s’oppose entièrement aux théories néo-classiques du bon goût, de l’imitation des Anciens et du beau idéal [...]”

<sup>115</sup> “[...] le mal contient sa propre négation, son pouvoir interne de métamorphose [...]”



Essa retórica se realiza, no nível da linguagem, pelo emprego da antítese e do oxímoro: “Figuras privilegiadas da poética hugoana, esses tropos falam dos grandes paradoxos que pontuam nossa existência, aqueles das trevas luminosas, da morte-nascimento, do invisível que se revela ao poeta visionário das *Contemplações*”<sup>116</sup> (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 20).

A retórica do sublime, efetivada em uma estética do desmedido, não se restringe às *Contemplações* ou aos romances mais difundidos de Hugo, com seus personagens grotescos e idealizados: ela é elemento estruturante de toda a sua obra. Nos poemas com os quais trabalhamos, isso pode ser observado mesmo sem a necessidade de uma leitura mais aprofundada. Adiantamos alguns breves exemplos: em *O ogro da Rússia*, o contraste entre o ogro e a fada, o ogro e o bebê, a ingenuidade e a violência; em “A pão e água”, as oposições entre a infância e a velhice, a lei e a condescendência, o pão seco e a compota.

Peyrache-Leborgne percebe no sublime dinâmico de Kant o substrato onde floresce a noção de subversão de limites que sustenta a estética do sublime em Hugo. Em voga na França do século XIX, propagado por Madame de Staël e Victor Cousin, o kantismo não exerce sobre Hugo uma influência direta, mas paira no ar como um “pensamento difuso”:

Questionamento sem fim do infinito, a retórica hugoana constitui na verdade uma modificação da ideia kantiana do sublime como esforço da razão para assimilar a totalidade absoluta a uma ideia real. Trata-se, para Hugo, não de uma vitória da razão, mas sim da imaginação que supera o caos natural, a variedade infinita do universo, para daí desprender a harmonia; é um sincretismo totalizante que permite levar o informe a uma verdade estética.<sup>117</sup> (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 22).

O gênio, ou artista, elevado a uma categoria semelhante à de profeta, expressa a verdade eterna de seu tempo e aquela que está fora dele, participando do universal a partir de sua solidão. Hugo se inscreve, portanto, entre os pensadores idealistas, congregando a ética e a estética: o belo é também o verdadeiro, como formulara Madame de Staël em *De l'Allemagne*. Esse belo, em Hugo, não nega o monstruoso, mas reabilita o feio, o exagerado, o desconhecido, de modo a edificar seu sublime.

Retomando as análises de Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur*, Peyrache-Leborgne depreende das menções de Hugo aos gênios da religião, tanto em sua poesia como

<sup>116</sup> “*Figures privilégiées de la poétique hugolienne, ces tropes disent les grands paradoxes qui ponctuent notre existence, ceux des ténèbres lumineuses, de la mort-naissance, de l'invisible qui se révèle au poète visionnaire des Contemplations.*”

<sup>117</sup> “*Questionnement sans fin de l'infini, la rhétorique hugolienne constitue en fait une modification de l'idée kantienne du sublime comme effort de la raison pour assimiler la totalité absolue à une Idée réelle. Il s'agit pour Hugo, non d'une victoire de la raison, mais bien celle de l'imagination qui surmonte le chaos naturel, la variété infinie de l'univers, pour en dégager l'harmonie ; c'est un syncrétisme totalisant qui permet de ramener l'informe à une vérité esthétique.*”

em suas reflexões teóricas, a ideia da abjeção ligada à santidade, como na dialética bíblica. O abjeto, que implica ao homem que ali desce despojar-se de seu “envelope material”, leva-o à catarse, aqui compreendida como purificação do profeta. Esses santos ignóbeis são elevados acima das pompas litúrgicas hipócritas que caracterizam, de hábito, a religiosidade: “O sublime é, então, a marca da reversibilidade dos contrários, da impulsão dialética em direção ao espiritual, e é por meio da noção de sacrifício que se realiza essencialmente essa virada”<sup>118</sup> (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 23).

Para Peyrache-Leborgne, a manifestação concreta e visível do sacrifício é o grotesco. Ele funciona como impulso positivo em relação ao sofrimento, representando uma etapa do processo de sublimação ao qual devem se submeter os heróis (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 23). É, enfim, um processo de redenção. Talvez a maior encarnação deste herói grotesco e sacrificial seja Quasimodo, imagem que também aparece em Jean Valjean e Gwynplaine e, em certa medida, em nosso ogro apaixonado e no avô que alimenta de doces a neta cativa. O motivo arquetípico da bela e da fera, identificado por Peyrache-Leborgne em *O homem que ri*, aparece também em *O ogro da Rússia*.

Embora vinculada a um espiritualismo místico, a estética do sublime está intimamente ligada à matéria, à realidade imediata do homem: ela é política. Peyrache-Leborgne observa como a simbologia estético-religiosa se desdobra em símbolo político e adquire sua força máxima em *O homem que ri*. O sofrimento humano é sublimado em energia positiva, realizada simultaneamente na paixão amorosa e na força popular:

Como os gênios descritos em William Shakespeare, o herói romanesco não será mais a exceção que domina o restante da humanidade, mas, ao contrário, a encarnação da grandeza dessa humanidade por vir da qual ele se faz guia. O herói grotesco é também gênio sublime, homem essencial e novo Cristo.<sup>119</sup> (PEYRACHE-LEBORGNE, 1993, p. 25).

Esse gênio, ao mesmo tempo grotesco e idealizado, encarna uma tentativa de domesticação do caos instaurado pelas revoluções sociais. Hugo busca confrontar o mal que perpassa a história, denunciando a sociedade como cenário de iniquidade. É por essa razão que ele tensiona o sublime e o trágico, rejeitando uma estética da ordem e do apaziguamento,

<sup>118</sup> “Le sublime est donc la marque de la réversibilité des contraires, de l'impulsion dialectique vers le spirituel, et c'est à travers la notion de sacrifice que se réalise essentiellement ce retournement.”

<sup>119</sup> “Comme les génies décrits dans William Shakespeare, le héros romanesque ne sera plus l'exception qui domine le reste de l'humanité, mais au contraire l'incarnation de la grandeur de cette humanité à venir dont il se fait le guide. Le héros grotesque est aussi génie sublime, homme essentiel et nouveau Christ.”

que não dá conta dos turbilhões da história. A invenção é verdade na medida em que tem, como resultado, a realidade.

Em suma, a estética do sublime em Victor Hugo está intimamente relacionada às suas inquietações políticas e a um ideal de justiça social. Por meio dela, Hugo traz à literatura os párias da sociedade: os pobres, as mulheres, os idosos, os deficientes e – fundamental para nós – as crianças. A antítese aparecerá nas duas obras analisadas tanto como figura de pensamento como de estilo, constituindo elemento formal da construção dos poemas.

Tendo levantado os aspectos da escrita hugoana que mais interessam à nossa análise, discorreremos a seguir sobre a presença desse autor no Brasil e na literatura brasileira.

### 3.2 Hugo no Brasil e na literatura brasileira

Historicamente, Victor Hugo é para a literatura brasileira influência e presença constante. Como afirma Antonio Candido (1989a, p. 26), Hugo alimenta o aspecto politicamente progressista do Realismo Poético, ou Realismo Social, que surge no Brasil na década de 1870. Escrevendo em 1879, Machado de Assis assim testemunha acerca da presença da poesia desse autor na cena literária brasileira:

Reina em certa região da poesia nova um reflexo muito direto de V. Hugo e Baudelaire; é verdade. V. Hugo produziu já entre nós, principalmente no Norte, certo movimento de imitação, que começou em Pernambuco, a escola hugoísta, como dizem alguns, ou a escola *condoreira*, expressão que li há algumas semanas num artigo bibliográfico do Sr. Capistrano de Abreu, um dos nossos bons talentos modernos. Daí vieram os versos dos Srs. Castro Alves, Tobias Barreto, Castro Rebelo Júnior, Vitoriano Palhares e outros engenhos mais ou menos vívidos. (ASSIS, 1994).

É fato que Machado passa, em seguida, a desqualificar a maneira deformante pela qual nossos poetas se apropriaram de Victor Hugo. O próprio Machado, aliás, traduziu *Os trabalhadores do mar*, publicado em folhetim em 1886, mesmo ano em que romance saiu na França. Sua posição, embora acertada do ponto de vista formal, é tributária de uma reverência ao autor e não possui o distanciamento histórico que lhe permita enxergar o papel renovador da obra de Hugo na literatura brasileira – o que se deu, é verdade, por meio de deformações. Poderíamos afirmar a esse respeito o que diz Candido sobre Machado, no mesmo texto, falando de Baudelaire:

Machado tinha razão formalmente; mas hoje podemos perceber que historicamente a razão estava com os moços que deformavam segundo as suas necessidades expressivas, escolhendo os elementos mais adequados à renovação que pretendiam promover e de fato promoveram. (CANDIDO, 1989a, p. 26).

A manipulação dos poemas de Hugo por meio da tradução e da imitação teve grande relevância histórica nos desenvolvimentos poéticos do nosso romantismo. A obra de Victor Hugo, ao lado de outros poetas e dramaturgos franceses como Lamartine e Musset, chega ainda nas primeiras décadas do século XIX a um Brasil em processo de construção de uma identidade nacional, após a independência de Portugal em 1822. A França será a principal influência artística e literária à qual os brasileiros se voltarão em busca de modelos que os diferenciem da antiga metrópole (PINTO, 2003, p. 117). A presença de Hugo se faz notar, de forma mais ostensiva, nas inúmeras epígrafes em poemas dos românticos brasileiros. Seu estilo e suas temáticas penetrarão a poesia de autores condoreiros como Castro Alves, que também traduziu Hugo<sup>120</sup>, e marcará o romantismo brasileiro de forma mais ampla:

Partindo de Gonçalves Dias (1823-1864) e seguindo por Álvares de Azevedo (1831-1852), Casimiro de Abreu (1839-1860) e Castro Alves (1847-1871), delinea-se um trajeto significativo dos leitores e difusores da obra de Victor Hugo (1802-1885), ainda que longe de ser exaustivo no seio do próprio romantismo brasileiro. (PINTO, 2003, p. 119).

A esses, somaram-se imitadores menores, que confirmam que Hugo entrou, para copiar a expressão francesa, no “ar do tempo”. Sua influência chegou até o parnasianismo, com Raimundo Correia, também tradutor de Hugo. Bem entendido, e como observou Machado, nem sempre se tratava de imitação servil. Nossos maiores poetas românticos interpretaram Hugo à sua maneira, para atender às suas necessidades expressivas, nos termos de Antonio Candido. Foi o caso de Gonçalves Dias, que o evocou por meio de diversas epígrafes e pelo tom épico em “O soldado espanhol” (*Primeiros cantos*, 1847) apenas para desenvolver o tema do exílio, que lhe era tão caro (PINTO, 2003, p. 119).

Talvez a contribuição mais relevante de Victor Hugo à literatura brasileira tenham sido as preocupações sociais, que libertaram o romantismo da redução ao subjetivismo sentimental: “...Hugo deu à nossa poesia, mediante estes seus prosélitos transatlânticos, a

<sup>120</sup> Entre as traduções de Castro Alves estão “Perseverando” e “As duas ilhas”, esta segunda uma paráfrase, ambos publicados em *Espumas flutuantes*. Além destes, Alves traduziu “Palavras de um conservador a propósito de um perturbador” e o poema longo “A Olímpio”, que compõe *As vozes interiores*. Trata-se de “300 versos distribuídos em quadras mistas de alexandrinos franceses e hexassílabos, tal e qual o original. Mas no esquema rimário, Castro Alves não manteve a organização ABAB, rimando apenas o 2º e o 4º versos.” (VIANNA, 2002 p. 19).

preocupação das questões humanas, o amor da liberdade, o ardor cívico, o gosto das ideias gerais” (VERÍSSIMO, 2015, não paginado). O grande emblema deste romantismo participante é Castro Alves:

Como é notório, a luta do poeta baiano centrada na abolição, ainda que chegue à defesa do oprimido entre os quais a mulher, não podia ter a abrangência daquela de Hugo. Sinaliza, porém, um avanço considerável sobre os que o precederam e seu verso, eventualmente desigual, gravou cenas na força de uma poesia superior a razões mesquinhas. Nisso, ainda uma vez Hugo: busca de um ideal, de um futuro na grande reconciliação. (PINTO, 2003, 126).

A grande renovação que Hugo opera na poesia brasileira é, portanto, participante, e antecipa os desdobramentos que levarão ao realismo.

Victor Hugo foi traduzido e trazido ao Brasil de forma quase simultânea (embora bastante incompleta) à edição de suas obras na França. Aguiar (2001) relata que, à época da publicação de *Os miseráveis* no Brasil, primeiramente em folhetins, em 1862, e em seguida em uma tradução de dez mil exemplares editada no Maranhão, já circulavam no país três ensaios críticos sobre a obra. Embora de autoria de críticos franceses, os ensaios reforçam a importante recepção do romance no Brasil. Enquanto na França apenas parte da obra havia sido publicada, “o público brasileiro já havia tido a oportunidade de ler o texto completo de *Os miseráveis* no *Jornal do Comércio*, que imprimiu a tradução da obra, na forma de romance-folhetim, de 10 de março a 16 de outubro de 1862” (AGUIAR, 2001, p. 163).

Uma forma de estimar a leitura e a recepção de determinado autor em um dado sistema literário é por meio das reedições e, no caso de autor estrangeiro, das traduções de sua obra. Em 1956, a Editora das Américas (Edameris) publicou as *Obras Completas de Victor Hugo*, que, “embora não sejam efetivamente completas, segundo a Profa. Júnia Barreto, trazem a maior parte da produção hugoana” (BOTTMANN, 2012, não paginado). A coleção traz:

(1) os romances: *Os miseráveis*, *Nossa senhora de Paris*, *O homem que ri*, *Noventa e três*, *O arquipélago da mancha*, *Os trabalhadores do mar*, *O último dia de um condenado*, *Han da Islândia*, *O segundo bug-jargal*;

(2) os ensaios, panfletos e textos diversos: *Napoleão, o pequeno*, *História de um crime*, *Paris*, *Coisas que eu vi*, *Literatura e filosofia entremeadas*, *William Shakespeare*, *Victor Hugo narrado por uma testemunha de sua vida*, *Atos e palavras*,

*Pós-escrito de minha vida, Em viagem, Cartas à noiva, Correspondência – 1815-1882;*

(3) as peças teatrais *Hernani, Marion de lorme, O rei se diverte, Lucrecia Bórgia, Maria Tudor, Angelo, A esmeralda, Ruy Bras, Os burgraves;*

(4) as obras em versos *Odes e baladas, As orientais, Os cantos do crepúsculo, As expiações, As vozes, Os raios e as sombras, As contemplações, A lenda dos séculos, Canções das ruas e dos bosques, O ano terrível, Os anos funestos, A arte de ser avô, O burro, A piedade suprema, Religião e religiões, Toda a Lira, Fim de Satã, Os quatro ventos do espírito, O papa, Poemas sobre Victor Hugo*<sup>121</sup>.

A coleção não teve reedições, e os volumes hoje podem ser encontrados apenas em sebos<sup>122</sup> e bibliotecas. O volume 44, que traz, entre outras coletâneas de poesia, a obra *Toda a lira* (na qual deveria encontrar-se o poema “*Bon conseil aux amants*”), tornou-se obra rara. A maioria das bibliotecas das universidades federais e estaduais brasileiras possui apenas parte da coleção: a Biblioteca Central da UnB tem os volumes 3 a 25; a UFMG dispõe dos volumes 1 a 19; no Sistema Integrado de Bibliotecas da USP não foi localizado nenhum exemplar; a UFRJ dispõe de dez volumes, entre os quais apenas o v. 2 aparece como disponível. Localizamos a coleção completa apenas na biblioteca da Unesp, campus de Bauru. A falta de um sistema unificado de busca nos acervos de todas as bibliotecas públicas brasileiras dificulta ainda mais a localização dos exemplares. Em todo caso, é patente a lacuna de disponibilidade da obra traduzida de Hugo para o público – sobretudo sua produção poética e teatral, publicada nos últimos volumes das *Obras completas*.

Ressalte-se que nenhum dos dois poemas de Hugo com os quais trabalhamos aqui aparecem na coleção da Edameris. Tanto o livro *Toda a lira* quanto *A arte de ser avô* foram traduzidos apenas parcialmente, de modo que, até onde pudemos apurar, a primeira vez que “*Jeanne était au pain sec*” recebe uma tradução brasileira é na já citada coletânea *Poesie de l'enfance/Poesia da infância* (2002). Já “*Bon conseil aux amants*” parece não ter nenhuma tradução completa publicada no Brasil, sendo *O ogro da Rússia* sua primeira referência no país.

Embora Victor Hugo tenha tido um ingresso precoce no Brasil, e sua obra em prosa permaneça relativamente conhecida, há que se reconhecer que sua produção poética caiu em

<sup>121</sup> Fonte: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/search/label/victor%20hugo>>. Acesso em: 26/10/2017.

<sup>122</sup> Volumes individuais podem ser adquiridos por valores na faixa de R\$10,00-15,00 em websites como Mercado Livre ou Estante Virtual. A coleção completa, contudo, pode chegar a mais de R\$3.000,00. Fonte: <<http://lista.mercadolivre.com.br/livros/victor-hugo-obras-completas-44-volumes>>. Acesso em: 26/10/2017.

certo ostracismo. Não arrolaremos aqui as traduções e retraduições de seus principais romances, que são numerosas, e que podem ser consultadas em levantamentos realizados por outros autores, tais como Denise Bottmann<sup>123</sup>. Iremos nos deter no que foi aqui traduzido de sua obra em versos.

O proêmio à obra *Victor Hugo: dois séculos de poesia*, coletânea já mencionada anteriormente, testemunha sobre a menor importância em geral conferida à poesia de Hugo. Referindo-se às homenagens ao centenário do nascimento do escritor, o texto afirma:

Centram-se elas, todavia, de um modo geral e se não nos equivocamos, preferentemente no romance, no teatro, na agitada vida política e sentimental do grande romântico. Parece-nos que a sua imensa obra de poeta não tem merecido a mesma atenção. (PROÊMIO. In: HUGO, 2002, p. 9).

Reis e Silva (2013), a partir de levantamento da poesia de Hugo traduzida no Brasil, (excluído seu teatro em verso), corroboram a assertiva acima. Além da ausência de uma publicação brasileira que reúna toda a obra poética de Hugo, as traduções realizadas a partir da década de 1960 são escassas e pontuais. Pequenas antologias, como a mencionada acima, além de *O sátiro e outros poemas* (Rio de Janeiro, 2002), dada pelos mesmos tradutores – Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera –, somam-se a *Poésie de l'enfance/Poesia da infância* e a três edições ilustradas dirigidas à infância – as duas que compõem o nosso *corpus* e mais *Coisas do entardecer* (1983), traduzida por Fernando Sabino.

É curioso notar que, entre as traduções brasileiras de poemas de Hugo publicadas em livro a partir da década de 1960, apenas duas são antologias mais gerais, dirigidas ao público adulto. *Poésie de l'enfance/Poesia da infância*, embora destinada a priori a um público não infantil, trata da temática da infância. Os outros três livros, *Coisas do entardecer*, *O Ogro da Rússia* e *Cantos para os meus netos*, são obras ilustradas para crianças. Reis e Silva (2013) mencionam ainda *Coisas do ocaso*, tradução de *Choses du soir* publicada em 2012 pelo professor e pesquisador da UnB Marcos Bagno na obra *Victor Hugo: Disseminações*, organizada por Junia Barreto (2012). A tradução de Bagno, contudo, foi publicada apenas no âmbito acadêmico, o que reforça a constatação de que a poesia de Hugo tem, atualmente, circulação limitada no Brasil.

---

<sup>123</sup> Disponíveis em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/search/label/victor%20hugo>>. Acesso em: 04/03/2018.

Como vimos no início deste tópico, os poetas românticos brasileiros muito traduziram, citaram, parodiaram e imitaram Victor Hugo. Mas sua atuação na difusão da poesia hugoana no Brasil é menos relevante para a literatura brasileira que sua efetiva incorporação de elementos novos, notadamente a atenção à realidade social. Sendo este um trabalho que se situa no campo dos Estudos da Tradução, ele não se afasta por isso dos estudos literários, no sentido em que compreende os fenômenos de transferência como formativos para o repertório local, conforme expusemos no tópico 2 desta tese. Assim, quando falamos em lacunas na disponibilidade da poesia de Hugo traduzida no Brasil, não o fazemos em tom de lamento, mas consideramos as demandas do sistema, no momento presente, em relação à literatura estrangeira. O fato de que uma parte expressiva das traduções mais recentes da poesia de Hugo esteja em edições voltadas para a infância é significativo, e sobre elas nos debruçamos a seguir.

### **3.3 As edições brasileiras: Hugo sobre a infância, Hugo para a infância?**

A poesia de Hugo está disponível para as crianças brasileiras em duas obras contemporâneas, que ainda podem ser encontradas em livrarias: *O ogro da Rússia* (2012), álbum ilustrado por Sacha Poliakova, artista russa radicada na França, que traz um fragmento do poema “*Bon conseil aux amants*”, traduzido por Eduardo Brandão; e *Cantos para os meus netos* (2014), coletânea de poemas organizada e traduzida pela professora da Universidade Federal de Santa Catarina Marie-Hélène Torres, ilustrada por Laurent Cardon – artista de considerável circulação no circuito literário infantil brasileiro. Essas obras apresentam importantes diferenças entre si, que decorrem de uma distinção primeira: a forma como são apresentadas em suas edições infantis. Embora se tratem ambas de obras de poesia ilustrada para crianças, *O ogro da Rússia* é um álbum ilustrado, enquanto *Cantos os para meus netos* é uma antologia poética.

Ambas as edições são explícitas em seu direcionamento ao leitor infantil, primordialmente devido à sua apresentação gráfica e à presença das ilustrações. No caso d’*O ogro*, acrescenta-se que se trata do típico álbum ilustrado, ou livro ilustrado, no qual a informação verbal e a informação visual têm pesos semelhantes, situando-o ainda mais tipicamente no universo infantil – incluindo aí os pré-leitores. Quanto a *Cantos para os meus netos*, além das grandes ilustrações que acompanham cada poema (embora, nesse caso, elas



tenham mais a função decorativa que narrativa), verifica-se nos paratextos a intenção de atingir jovens leitores.

Em “Traduzindo a poesia que traduzi”, Torres preocupa-se em usar uma linguagem com traços orais, como na declaração “Não tem receita pronta pra traduzir” (HUGO; TORRES, 2014, p. 7), além de períodos curtos, lançando mão com frequência do uso de exclamações. A tradutora elucida termos que poderiam ser desconhecidos à criança, como “neologismo”, e faz referência ao mundo infantil: “Traduzir também é brincar!” (Ibidem, p. 7). Finalmente, a organizadora/tradutora assina sua apresentação simplesmente com seu nome próprio, sem dúvida mais amigável: Marie-Hélène.

Ambas as obras apresentam uma ambivalência de público que poderia situá-las no limiar entre a literatura infantil e a não infantil. Embora vestidas de livro infantil, elas se dirigem igualmente ao público adulto, tanto pelo estatuto canônico do autor quanto pelos recursos poéticos dos textos.

Não é a primeira vez que a poesia de Victor Hugo, traduzida em versos, é publicada no Brasil em edição ilustrada. O poema *Coisas do entardecer* (*Choses du soir*), ilustrado pelo francês Patrick Couratin, saiu em 1983 como parte da coleção Abre-te Sésamo, da editora Record, com tradução de Fernando Sabino. A coleção circulou no início dos anos 1980<sup>124</sup>, inspirada na similar *Enfantimages* (1979), da editora Gallimard, que reunia 52 clássicos da literatura mundial, fossem eles relacionados ao universo infantil ou não, com belas ilustrações encomendadas a competentes artistas. Além de Victor Hugo, a Record adquiriu os direitos da Gallimard para a publicação de *O dedo mágico*, de Roald Dahl<sup>125</sup>; *O leite da leoa*, de Isaac Singer (trad. Moacyr Scliar); *Como matei um urso e História do pequeno Stephen Girard*, de Mark Twain; *Babine, o tolo*, de Léon Tolstói; *O touro fiel* e *O bom leão*, de Ernest Hemingway; *O gato e o diabo*, de James Joyce (trad. Antonio Houaiss); e *O cão e o cavalo*, de Voltaire. A Record acrescentou aos autores internacionais os brasileiros Carlos Drummond de Andrade, com o poema *O elefante* (1983), ilustrado por Regina Vater; Graciliano Ramos, com o conto *O estribo de prata* (1984), ilustrado por Floriano Teixeira; Jorge Amado, com *A bola e o goleiro* (1984), ilustrado por Ademir Martins; Fernando Sabino, com *Macacos me mordam* (1984), ilustrado por Apon; e Vinícius de Moraes, com *A arca de noé* (1984), ilustrado por Antonio Bandeira. Os livros de autor brasileiro seguem o mesmo projeto gráfico do restante da coleção, adquirido da Gallimard.

<sup>124</sup> Todos os livros que temos em mãos são de 1983, ou não apresentam data de publicação.

<sup>125</sup> Esta e todas as demais obras cujo tradutor não indicamos entre parênteses foram traduzidas por Fernando Sabino.

Essa digressão para tratar da coleção Abre-te Sésamo não é sem propósito: pelo perfil dos autores representados, dados às crianças ao lado de ilustrações primorosas, e pela seleta de tradutores, percebe-se a intenção de atingir um duplo público leitor. Algumas das obras tiveram várias reedições, como é o caso de *O dedo mágico* e daquelas de autoria de autores brasileiros. Já *O bom leão* e *Coisas do entardecer* foram adotados pelo programa Salas de Leitura (PNSL), programa oficial de fomento ao livro instituído em 1984, o que aponta uma boa recepção.

A coleção foi editada num momento de maturidade do sistema literário infantil brasileiro, após o *boom* da década de 1970. É também um período de redemocratização do país e de adaptação à nova cena cultural, livre da censura política, mas doravante sujeita à concorrência com os produtos culturais de massa importados. Trata-se, portanto, de um cenário favorável ao ingresso de autores estrangeiros canônicos, publicados em conjunto com autores nacionais, numa iniciativa notável da Record que situa a literatura traduzida e a literatura brasileira, a literatura infantil e a não infantil, num único sistema – ou, para usar o termo de Even-Zohar, polissistema.

Voltando a Hugo, vale a pena retomar a já mencionada coletânea *Poésie de l'enfance/Poesia da infância* (2002). A edição se apresenta como não infantil, sentindo a necessidade de deixar claro desde o princípio o público ao qual se direciona. Na segunda orelha, Sérgio Luiz Prado Bellei escreve: “Uma poesia que, vale a pena insistir, é sobre a infância, mas nunca infantil”. Na apresentação à obra, as tradutoras acrescentam:

Esperamos que esta temática, escolhida entre os aproximados cem mil versos compostos por Victor Hugo [...] possa proporcionar ao *público adulto* brasileiro a possibilidade de ouvir as “vozes interiores” de um dos maiores poetas franceses, de percorrer, através da sua arte, o caminho que vai da compreensão da infância até a compreensão do homem adulto ou, ainda, de atravessar a passagem que leva a outros de seus poemas. (VIVIANI et al, 2002, p. 13. Grifo meu.).

A hipótese de que os poemas de Hugo sobre a infância sirvam como “passagem” para outros de seus poemas levanta a questão: seriam eles considerados mais simples, mais fáceis, um estágio anterior na caminhada até os “outros de seus poemas”? Seriam eles, no fim das contas, poemas “infantis”, no sentido mais pejorativo do termo? A citação acima denuncia a dificuldade muita vezes patente em se compartimentar a literatura por destinatário. É curiosa, por exemplo, a dedicatória desta coletânea declaradamente não infantil: “A todos os poetas, *a todas as crianças* e a todos os que souberam preservar um coração e uma alma de criança” (HUGO, 2002, p. 5. Grifo meu.).

Outro fato notável é que, à exceção de “*Dieu fait les questions pour que l'enfant réponde*”<sup>126</sup>, todos os poemas da coletânea infantil organizada por Torres estão presentes na seleta não infantil. É certo que os poemas publicados por Torres em *Cantos para os meus netos* receberam novas traduções; contudo, não se pode afirmar que sejam traduções mais voltadas para o receptor infantil que aquelas de *Poésie d'enfance/Poesia da infância* – afirmação que buscaremos fundamentar a partir da análise da tradução de “*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*”.

O confronto das duas antologias, uma categorizada como edição para adultos e outra para crianças, mesmo trazendo majoritariamente os mesmos poemas, ilustra sua ambivalência. As rubricas de consumo não são suficientes para dar conta de textos que exibem simultaneamente modelos literários dos dois sistemas. Entretanto, a apresentação gráfica de um livro, a presença de ilustrações e de discursos de acompanhamento são recursos editoriais que favorecem a penetração do cânone entre o leitorado infantil, assim como poderia fazer uma adaptação textual assumida. São formas de reescrita que atuam na transferência de capital literário de um sistema central para um sistema periférico.

Procedemos a seguir ao exame dos poemas e de suas traduções, a fim de observar como esta ambivalência se realiza textualmente. Conforme estrutura descrita ao final do tópico precedente (2), acompanhamos a análise de observações sobre a apresentação gráfica das edições, considerando as ilustrações e os paratextos. Começaremos por *O ogro da Rússia*.

### 3.4 *O ogro da Rússia: o cânone no álbum ilustrado*

*O ogro da Rússia*, ou *L'ogre de Moscovie*, como no original em francês, é um fragmento do poema “*Bon conseil aux amants*”, redigido em 1861 e publicado pela primeira vez na coletânea *Toute la lyre*, em 1888. O título *L'ogre de Moscovie* foi atribuído por ocasião da publicação do fragmento em edições ilustradas, e não é de autoria de Hugo<sup>127</sup>. A leitura crítica do texto fonte considerará a versão integral do poema, partindo do fragmento

<sup>126</sup> Hugo não atribuiu títulos aos poemas, que são designados pelos seus primeiros versos. Por essa razão, o mesmo poema pode ter um título diferente em cada uma das edições, conforme a extensão do verso que se considera.

<sup>127</sup> Segundo cada edição, o poema ganha títulos diferentes. No exemplar digital *Livres & e-books*, que indica como fonte a edição de 1888, o título é “*Quiconque est amoureux*”. No lugar do primeiro verso do poema (“*L'amour fut de tout temps un bien rude Ananké*”), esta versão traz dois: “*Quiconque est amoureux est esclave et s'abdique. / L'amour n'est pas l'amour ; il s'appelle Ananké.*” Outro título que pudemos localizar em sites franceses de estudos escolares é “*L'ogre et la fée*”. O título “*Bon conseil aux amants*” está conforme a edição *Œuvres complètes de Victor Hugo: Toute la lyre*. Tome deuxième. Paris: Éd. Nelson, [193-?].

para em seguida contextualizá-lo dentro do texto completo. Comentários acerca das implicações da mudança de título e da eliminação dos dez primeiros versos para a edição ilustrada da Gautier-Languereau, a partir da qual foi realizada a tradução brasileira, estão diluídos ao longo da análise e da crítica da tradução. Reproduzimos abaixo o poema inteiro, ao lado da tradução de Eduardo Brandão (que se inicia no 11º verso):

Quadro 3 – “Bon conseil aux amants” – Original e tradução

|  |  |
|--|--|
| <p><i>Bon conseil aux amants (L'ogre de Moscovie)</i><br/>Victor Hugo (1888)</p> <p><i>L'amour fut de tout temps un bien rude Ananké.<br/>Si l'on ne veut pas être à la porte flanqué,<br/>Dès qu'on aime une belle, on s'observe, on se scrute ;<br/>On met le naturel de côté ; bête brute,<br/>On se fait ange ; on est le nain Micromégas ;<br/>Surtout on ne fait point chez elle de dégâts ;<br/>On se tait, on attend, jamais on ne s'ennuie,<br/>On trouve bon le givre et la bise et la pluie,<br/>On n'a ni faim, ni soif, on est de droit transi ;<br/>Un coup de dent de trop vous perd. Oyez ceci :</i></p> <p><i>Un brave ogre des bois, natif de Moscovie,<br/>Était fort amoureux d'une fée, et l'envie<br/>Qu'il avait d'épouser cette dame s'accrut<br/>Au point de rendre fou ce pauvre cœur tout brut :<br/>L'ogre, un beau jour d'hiver, peigne sa peau velue,<br/>Se présente au palais de la fée, et salue,<br/>Et s'annonce à l'huissier comme prince Ogrousky.<br/>La fée avait un fils, on ne sait pas de qui.<br/>Elle était ce jour-là sortie, et quant au mioche,<br/>Bel enfant blond nourri de crème et de brioche,<br/>Don fait par quelque Ulysse à cette Calypso,<br/>Il était sous la porte et jouait au cerceau.<br/>On laissa l'ogre et lui tout seuls dans l'antichambre.<br/>Comment passer le temps quand il neige en décembre.<br/>Et quand on n'a personne avec qui dire un mot ?<br/>L'ogre se mit alors à croquer le marmot.<br/>C'est très simple. Pourtant c'est aller un peu vite,<br/>Même lorsqu'on est ogre et qu'on est moscovite,<br/>Que de gober ainsi les mioches du prochain.<br/>Le bâillement d'un ogre est frère de la faim.<br/>Quand la dame rentra, plus d'enfant. On s'informe.<br/>La fée avise l'ogre avec sa bouche énorme.<br/>As-tu vu, cria-t-elle, un bel enfant que j'ai ?<br/>Le bon ogre naïf lui dit : Je l'ai mangé.</i></p> <p><i>Or, c'était maladroite. Vous qui cherchez à plaire,<br/>Jugez ce que devint l'ogre devant la mère<br/>Furieuse qu'il eût soupé de son dauphin.</i></p> <p><i>Que l'exemple vous serve ; aimez, mais soyez fin ;<br/>Adorez votre belle, et soyez plein d'astuce ;<br/>N'allez pas lui manger, comme cet ogre russe,<br/>Son enfant, ou marcher sur la patte à son chien.</i></p> | <p>O ogro da Rússia<br/>Trad. Eduardo Brandão (2012)</p> <p>Um ogro nascido num bosque de uma aldeia gelada perdida no meio da Rússia, se enamorou de uma fada Cismou de casar com ela: ele a amava a tal ponto que seu bruto coração ficou tonto, tonto, tonto. Um belo dia de inverno, penteou seu peito peludo, foi ao castelo da fada e disse ao porteiro pançudo: “Eu sou o príncipe Ogrovsky e venho ver sua ama!”. Mas justo naquele dia não estava a amada dama quem estava era seu filho, um lourinho rechonchudo, que se entupia de pão - e leite com nata e tudo! Marido a fada não tinha, só tinha aquele bebê, que atrás da porta escondido brincava de bambolê. Deixaram o ogro na sala, sozinho com o guri. E como passar o tempo, enquanto esperava ali? Não podia bater papo, na sala não tinha ninguém... Sem ter mais o que fazer, o ogro papou o neném! Mas é coisa que se faça, papar uma pobre criança? Até mesmo para um ogro é uma sinistra lambança, que nem nos confins deste mundo pode ser admitida. Mas se um ogro se enfada, sua fome é desmedida! Mal chega ao castelo, a fada procura o pimpolho: Não o acha, corre à sala e no ogro bate o olho: “Por acaso você viu meu lindo filhinho adorado?”. Responde o ogro na lata: “Eu o papei, bem papado!”.</p> <p>Será que ele acreditava ser possível ter assim o amor de quem se ama? Adivinhe você qual foi o fim que teve nas mãos da fada quem lhe fez tamanho [horror... Aprenda bem a lição: a quem ame não cause dor, não vá fazer como fez o bronco ogro da Rússia, respeite a pessoa amada e a quem ela tem amor gente, cachorro, gato... e até bicho de pelúcia.</p> |
|--|--|

Fonte: Hugo ([193-?], 2012)

A seguir, apresentamos uma leitura analítica do poema “*Bon conseil aux amants*”, que, sem a sua primeira estrofe, constitui o texto do álbum ilustrado *L’ogre de Moscovie*. Na sequência, procedemos a uma análise crítica da tradução, considerando sua inserção em uma edição infantil. Descrevemos os aspectos materiais e gráficos do livro e, sempre que útil à elucidação da análise, apresentamos informações referentes à ilustradora e idealizadora da obra, Sacha Poliakova, e ao tradutor Eduardo Brandão.

### 3.4.1 O texto de partida: “*Bon conseil aux amants*” como manifesto estético.

*E excedendo o rigor da crueldade,  
Com a chama do zelo  
O coração me acendes:  
Não é assim cruel a divindade.*  
(Claudio Manoel da Costa, Polifemo, Écloga VIII)

“*Bon conseil aux amants*”, de Victor Hugo, é um poema didático e narrativo, com características alegóricas, do qual se pode depreender um posicionamento estético e político de oposição ao classicismo e à sociedade aristocrática. Fruto da maturidade de Hugo, que tinha por volta de 70 anos quando o escreveu, o poema consiste em um relato trágico, protagonizado por um ogro, enquadrado no discurso de um narrador que interpela e adverte o leitor a respeito dos perigos do amor. Os versos finais do poema têm cunho moralizante, construídos de maneira a se auto negarem.

O título “*Bon conseil aux amants*” sugere uma lição, um discurso didático, e evoca gêneros literários como a fábula, a alegoria, a parábola. Alguém dará um “bom conselho” a um destinatário especificado no título: os amantes, ou os enamorados. Esse destinatário torna-se bem mais aberto e problemático com a leitura do poema, assim como o conselho oferecido. Os dez primeiros versos apresentam um discurso de tom doutrinário, a partir de observações generalistas sobre o amor. Esse bloco está ausente no álbum infantil, que principia diretamente pelo relato, pelo qual iniciamos nossa análise.

Em relação à estrutura estrófica, o poema é dividido em três grandes blocos: os primeiros dez versos constituem uma introdução, na qual o narrador interpela o leitor (bloco omitido na versão infantil); os 24 versos seguintes apresentam o relato; e os sete últimos versos concluem a exortação, retomando o conselho e o uso do imperativo. Na edição infantil,

na qual o poema é fragmentado em várias páginas, existe uma reorganização espacial dessas estrofes, com o isolamento de alguns versos, o que provoca novos efeitos de ênfase. Essa reorganização, porém, não é arbitrária, mas apoia-se em uma leitura que a ilustradora faz do poema, autorizada pelo poema. Esta questão será desenvolvida mais adiante.

O bloco narrativo, que atraiu a atenção de Poliakova e dos editores infantis, é o mais extenso, e pode ser fragmentado em unidades menores, de quatro versos, para fins de análise. As estrofes internas a este bloco são percebidas não apenas pelo seu conteúdo semântico, mas pelo emparelhamento das rimas, duas a duas, no esquema AABB<sup>128</sup>.

Os quatro primeiros versos deste bloco constituem o prólogo, cuja função é definir a situação inicial, o quadro contextual no qual a ação irá se desenrolar. Nesse quarteto, apresentado a seguir, os tempos verbais empregados são o *imparfait* e o *passé simple*, que sugerem um processo de enamoramento do ogro pela fada anterior à ação:

*Un brave ogre des bois, natif de Moscovie,  
Etait fort amoureux d'une fée, et l'envie  
Qu'il avait d'épouser cette dame s'accrut  
Au point de rendre fou ce pauvre cœur tout brut :<sup>129</sup>*

Não há evidências de que o ogro tenha jamais conhecido pessoalmente a fada, uma vez que ele habita nos bosques e ela, como se verá, mora em um castelo. Esse enamoramento à distância, devido a uma imagem idealizada da pessoa amada, encontra precedentes nos padrões de sensibilidade do Amor Cortês, que dominaram a trovadorística medieval entre os séculos XI e XIV (BARROS, 2015). O momento em que o bruto coração do ogro enlouquece é um elemento perturbador que dará início à intriga.

A referência à naturalidade do ogro permanece um tanto obscura. O nome *Moscovie* faz referência à região histórica da Rússia onde se desenvolveu o Principado de Moscou, cujos governantes se tornariam depois os czares da Rússia no século XVI. Até a fundação do Império Russo por Pedro o Grande, em 1721, ainda se falava em Moscóvia, ou Estado Moscovita<sup>130</sup>. Falar em Moscóvia no século XIX, época em que Hugo escreve, situa o relato num passado remoto, medieval. Trata-se de um cenário no qual o poder soberano dos czares permanece ameaçado por comoções populares. Pode-se sugerir um paralelo com a França absolutista, seguida pela revolução de 1789, ou com o período da Restauração. Por outro lado,

<sup>128</sup> Esta estrutura subjacente em quartetos foi retomada pelo compositor Gaël Liardon em sua versão musicada do poema, na qual há um respiro entre cada estrofe e a repetição da melodia em cada uma delas. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Twr9NZHz0g](https://www.youtube.com/watch?v=_Twr9NZHz0g)>. Acesso em: 05/09/19.

<sup>129</sup> “Um bom ogro dos bosques, nativo de Moscóvia, / Estava muito apaixonado por uma fada, e o desejo / Que ele tinha de desposar aquela dama cresceu / Ao ponto de enlouquecer aquele pobre coração bruto.”

<sup>130</sup> <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Moscovie/134169>.

o adjetivo pátrio *russe* aparece na última estrofe do poema, assumindo o valor de um qualificativo que confere características de brutalidade e falta de modos: “*N’allez pas lui manger, comme cet ogre russe, / Son enfant ...*” (Não vá lhe devorar, como aquele ogro russo, / Seu filho...). Esse cenário medieval enquadra a narrativa num momento histórico em que os desenvolvimentos literários da Europa ocidental tendiam à renovação estética da sensibilidade que ficou conhecida como Amor Cortês<sup>131</sup>, marcado pelo confronto entre a ética do refinamento amoroso e a sensualidade tida como brutal.

O quarteto seguinte dá início à ação – ou às peripécias, para usar um termo do teatro – com o uso do presente do indicativo, o que aproxima o leitor dos acontecimentos. O último verso desta estrofe retoma o *imparfait* a fim de esclarecer que a fada tinha um filho:

*L’ogre, un beau jour d’hiver, peigne sa peau velue,  
Se présente au palais de la fée, et salue,  
Et s’annonce à l’huissier comme prince Ogrousky.  
La fée avait un fils, on ne sait pas de qui*<sup>132</sup>

Aqui dá-se sequência à caracterização do ogro, com suas primeiras tentativas de adequação ao ambiente: ele penteia os pêlos, numa imagem burlesca, cumprimenta o porteiro e se anuncia como príncipe. Os quatro versos seguintes se ocupam da fada e de seu filho, já apresentado no último verso do quarteto acima. O filho é bastardo, a mãe não tem parceiro fixo:

*Elle était ce jour-là sortie, et quant au mioche,  
Bel enfant blond nourri de crème et de brioche,  
Don fait par quelque Ulysse à cette Calypso,  
Il était sous la porte et jouait au cerceau.*<sup>133</sup>

Os atributos da criança – bela, loura, alimentada de nata e brioques – cooperam para justificar o comportamento do ogro. A nata e os brioques eram alimentos caros, associados à elite. O brioche aparece no romance *Germinal* (1885), de Zola, como alimento da família burguesa. Hugo trabalha as relações entre a alimentação do corpo e aquela dos impulsos sexuais. Impossibilitado de possuir a fada, ele se nutre de seu filho:

<sup>131</sup> Documento relevante para a compreensão das formas de expressão do amor cortês é o *Tratado do amor cortês*, redigido por André Capelão no século XII. Comentários sobre as cantigas trovadorescas e os romances corteses podem ser encontrados em BARROS, 2011; 2015.

<sup>132</sup> “O ogro, um belo dia de inverno, penteia sua pele felpuda, / Apresenta-se ao palácio da fada e saúda, / E se anuncia ao porteiro como príncipe Ogrousky. / A fada tinha um filho, não se sabe de quem.”

<sup>133</sup> “Ela havia saído naquele dia, e quanto ao pequeno, / Bela criança loura nutrida de creme e brioche, / Dádiva de algum Ulisses àquela Calipso, / Ele estava atrás da porta e brincava com um aro”.

*On laissa l'ogre et lui tout seuls dans l'antichambre.  
Comment passer le temps quand il neige en décembre.  
Et quand on n'a personne avec qui dire un mot ?  
L'ogre se mit alors à croquer le marmot.<sup>134</sup>*

Na estrofe acima, o narrador intervém, por meio do discurso indireto livre, a fim de atenuar a falta do ogro e responsabilizar aqueles que o fizeram esperar. A polissemia da expressão “*croquer le marmot*”, que significa esperar por muito tempo<sup>135</sup>, literalmente quer dizer “mastigar o menino”. Os quatro versos seguintes suspendem temporariamente a narrativa para dar espaço à voz do narrador, que busca avaliar a situação:

*C'est très simple. Pourtant c'est aller un peu vite,  
Même lorsqu'on est ogre et qu'on est moscovite,  
Que de gober ainsi les mioches du prochain.  
Le bâillement d'un ogre est frère de la faim.<sup>136</sup>*

O comentário “*c'est aller un peu vite*”, combinado à referência ao mandamento bíblico de não cobiçar a mulher do próximo, no terceiro verso, retoma o paralelo entre a alimentação e o ato sexual e contribui para o efeito cômico. O tom dado pelos substantivos *marmot* e *mioche* é depreciativo. O último quarteto desse bloco conclui a narrativa, mesclando o *passé simple* com o presente do indicativo. Há ainda um diálogo no qual se emprega o *passé composé*, tempo verbal que implica o sujeito na enunciação:

*Quand la dame rentra, plus d'enfant. On s'informe.  
La fée avise l'ogre avec sa bouche énorme.  
As-tu vu, cria-t-elle, un bel enfant que j'ai ?  
Le bon ogre naïf lui dit : Je l'ai mangé.<sup>137</sup>*

Esse desfecho ligeiro e objetivo é edificado sobre períodos curtos e linguagem de registro quase trivial. A confissão do ogro é inesperada, e sinaliza que ele não percebe mal nenhum em seu comportamento – daí sua caracterização como bom e ingênuo. No bloco narrativo acima, a ação se articula por meio da mescla de tempos verbais do modo indicativo: *passé simple*, *présent*, *imparfait* e *passé composé*. A oscilação tem um efeito dramático, que aproxima o leitor da narrativa e do narrador, que aparece como voz que comenta e aconselha.

<sup>134</sup> “Deixaram o ogro e ele sozinhos na antessala. / Como passar o tempo quando neva em dezembro / E quando não se tem ninguém a quem dizer uma palavra? / O ogro então se pôs a mastigar o menino.”

<sup>135</sup> Segundo o banco lexicográfico do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), a expressão arcaica “*croquer le marmot*” significa “*attendre longtemps en se morfondant*” (esperar por muito tempo passando frio). Disponível em: <<https://www.cnrtl.fr/definition/marmot>>. Acesso em 28/11/2019.

<sup>136</sup> “É muito simples. Porém é ir um pouco rápido, / Mesmo quando se é um ogro e moscovita / Engolir assim os miúdos do próximo. / O bocejo de um ogro é irmão da fome”.

<sup>137</sup> “Quando a dama voltou, nada mais de criança. Pede informações. / A fada nota o ogro com sua boca enorme. / Você viu, gritou ela, uma bela criança que eu tenho? / O bom ogro ingênuo lhe disse: Eu a comi”.



Se o relato é uma história fantástica, situada num passado remoto, ela tem também pretensões proféticas: passado e futuro se unem pelo presente, imprimindo um ar de atemporalidade no poema.

Nota-se um movimento circular no texto, numa estrutura comum ao discurso argumentativo: a última estrofe retoma a primeira (ausente na edição ilustrada), refletindo sobre a matéria apresentada anteriormente e oferecendo uma espécie de síntese do que foi exposto:

*Or, c'était maladroit. Vous qui cherchez à plaire,  
Jugez ce que devint l'ogre devant la mère  
Furieuse qu'il eût soupé de son dauphin.  
Que l'exemple vous serve ; aimez, mais soyez fin ;  
Adorez votre belle, et soyez plein d'astuce ;  
N'allez pas lui manger, comme cet ogre russe,  
Son enfant, ou marcher sur la patte à son chien.*<sup>138</sup>

Veremos a seguir como esta coerência discursiva, que estrutura e expressa a segurança e a sabedoria de quem aconselha, reforça o caráter satírico da lição. Antes, porém, levantamos os principais elementos estilísticos do poema, a começar pelo seu léxico.

Hugo seleciona vocábulos de registro familiar, como *mioche* e *marmot*, para se referir à criança, e o faz conscientemente em prol de um efeito cômico. Há personagens do universo dos contos de fadas, como *ogre*, *bois*, *fée*, *palais*, *prince*, que permanecem ainda hoje acessíveis à infância, além de referências à mitologia greco-latina e às narrativas biográficas dos poetas-cantores medievais, o que confere ao poema uma heterogeneidade de fontes – populares e eruditas – que alimenta a estética romântica.

A acessibilidade do léxico é acompanhada por uma sintaxe direta, ou paratática, na qual predominam entre os versos relações de adição e coordenação (WOLOSKY, 2001, p. 24). Essa sintaxe simplificada reforça a estrutura didática do poema e se torna convincente na medida em que imprime naturalidade à sucessão dos fatos, o que também coopera para os efeitos de humor. As orações, em geral, coincidem com o fim dos versos, e as quebras de linha ocorrem, em sua maior parte, após uma pontuação: dois pontos, ponto vírgula, vírgula ou ponto final. Há uma economia de conectivos, predominando a conjunção “*et*”. Exceção é um importante *enjambement* que ocorre do segundo para o terceiro verso da segunda estrofe

---

<sup>138</sup> “Ora, foi desastrado. Você que busca agradar, / Julgue o que se tornou o ogro diante da mãe / Furiosa por ele ter ceado seu delfim. / Que o exemplo lhe sirva: ame, mas seja fino; / Adore sua bela, e seja cheio de astúcia; / Não vá lhe comer, como aquele ogro russo, / Seu filho, ou pisar na pata de seu cão.”

(“*Etait fort amoureux d'une fée, et l'envie / Qu'il avait d'épouser cette dame s'accrut*”<sup>139</sup>). A oração subordinada *qu'il avait...*, cujo referente se localiza no verso anterior (*l'envie*), foi isolada deliberadamente pelo poeta a fim de sugerir a ambiguidade do substantivo *envie*, que, sozinho, conota desejo sexual. O segundo verso pretende esclarecer a situação a partir do complemento *d'épouser*; o ogro desejava desposar a dama. A insinuação, porém, permanece no ar, e é reforçada pelo verbo “crescer” (*s'accrut*), ao fim do verso.

À exceção deste *enjambement*, no restante do poema as pausas na sintaxe acompanham a translineação. O alexandrino clássico, verso de doze sílabas fonéticas com cesura na sexta – o chamado hemistíquio – é a forma métrica escolhida por Hugo para este poema. Mais uma vez, o poeta retoma formas clássicas para renová-las. A respeito da relação de Hugo com o alexandrino, vale a pena citar o célebre verso do poema XXVI de *Les contemplations*, “*Quelques mots à un autre*” (Algumas palavras a um outro): “*J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin*” (Desloquei este grande tolo que é o alexandrino). Manifesto pela liberdade formal da poesia, este verso tem duas cesuras que o dividem em três grupos de quatro sílabas fonéticas, no lugar do hemistíquio clássico.

Afirmamos anteriormente que “*Bon conseil aux amants*” é um argumento contra certas convenções do classicismo. O poema evoca a tradição literária, referências externas que certamente serão desconhecidas para os leitores infantis ou mesmo por leitores adultos não profissionais: questões relativas à estética romântica e à sua ruptura com as convenções clássicas, notadamente as *bienséances*, ou normas de decoro. Além disso, há uma remissão evidente à tradição trovadoresca do amor cortês, com suas damas idealizadas e inatingíveis e o martírio dos amantes. Histórias trágicas, como aquelas que se contavam sobre os trovadores Guilhem de Capestanh e o Castelão de Coucy, cujos corações foram servidos às amadas pelos maridos ciumentos, alimentam a narrativa acerca do ogro. A partir destas referências, é possível indagar sobre o que a obra de Hugo apoia e realiza, e em que posição ele se situa dentro das discussões que o rodeiam. Existe um posicionamento estético, o que torna o poema auto-referente. A obra literária de Hugo, tomada de forma mais ampla, reforça esta nossa percepção.

Retomamos a sequência inicial do poema completo a fim de compreendê-lo tal como concebido pelo autor. O primeiro verso expõe o pressuposto que embasa a auto-ironia do poema: “*L'amour fut de tout temps un bien rude Ananké*” (O amor sempre foi um Ananké

---

<sup>139</sup> “Estava muito apaixonado por uma fada, e o desejo / Que ele tinha de desposar aquela dama cresceu”.

bastante rude). Ananké, na mitologia grega, é a deusa da necessidade, do destino, da fatalidade. O amor é caracterizado, na voz do narrador, como uma força irresistível em direção à ruína. Aqui, este amor se distancia da devoção piedosa, ou do amor civilizado: é desejo, instinto, paixão carnal, física, sexual. É a prevalência da natureza sobre a disciplina.

A palavra *ananké*, associada ao determinismo, aparece em outros momentos da obra de Hugo. Em *Notre Dame de Paris* (1830), está inscrita em uma pedra da catedral e ocupa as reflexões de Claude Frollo. Já no prefácio a *Os trabalhadores do mar* (1866), Hugo escreve:

Tríplice *ananke* pesa sobre nós, o *ananke* dos dogmas, o *ananke* das leis, o *ananke* das coisas. Em *Notre-Dame de Paris*, o autor denunciou o primeiro. em *Os miseráveis*, mostrou o segundo; neste livro indica o terceiro.  
A estas três fatalidades que envolvem o homem, junta-se a fatalidade interior, o *ananke* supremo, o coração humano. (HUGO, [1866?], p. 7).

Nesta declaração, o nome da deusa, com inicial minúscula, assume o valor de um substantivo comum, masculino, de conotação autoritária e negativa. Se Hugo denuncia o *ananké* dos dogmas, das leis e das coisas, é porque de certa forma se crê capaz de resistir a eles. O que ele aponta inicialmente como irremediável é trazido à luz para que, paradoxalmente, seja transformado. O “*ananké suprême*”, por sua vez, o coração humano, ou sua fatalidade interior, é o que parece ser o tirano absoluto. Diante dele, o grande romântico se dobra.

A deusa, desta vez com maiúscula, aparece também no “*Poème du Jardin des plantes*”<sup>140</sup> (Poema do Jardim das Plantas), que compõe a coletânea *L’Art d’être grand-père*:

[...] — *Selon l’Inde et les manichéens,  
Dieu doublé du démon expliquerait l’énigme ;  
Le paradis ayant l’enfer pour borborygme,  
La Providence un peu servante d’Anankè,  
L’infini mal rempli par l’univers manqué,  
Le mal faisant toujours au bien quelque rature,  
Telle serait la loi de l’aveugle nature,  
[...]*<sup>141</sup>

Percebe-se, neste trecho, que a dialética entre Deus e demônio, bem e mal, paraíso e inferno, infinito e incompleto é encarada como uma lei da natureza. Ananké, o destino, é superior mesmo à Providência, é o grande governante do universo. O termo aparece mais uma

<sup>140</sup> *L’Art d’être grand-père*, chapitre IV, “*Le Poème du Jardin des Plantes*”. Na citação, “Anankè” aparece com acento grave. Esta variação é resultado de diferentes edições.

<sup>141</sup> “[...] – Segundo a Índia e os maniqueístas, / Deus, ao mesmo tempo que o demônio, explicaria o enigma; / O paraíso, tendo o inferno por borborygmo, / A Providência um pouco serva de Anankè, / O infinito mal preenchido pelo universo falho, / O mal fazendo sempre ao bem alguma rasura / Tal seria a lei da cega natureza.”

vez nas *Contemplações*, no poema XVI – “*Lueur au couchant*” (Brilho ao pôr do sol), de 1855, como um elemento que assombra o poeta e prenuncia seu exílio e o fim de seus dias felizes na terra natal:

*Je savourais l'azur, le soleil éclatant,  
Paris, les seuils sacrés, et la Seine qui coule,  
Et cette auguste paix qui sortait de la foule.  
Dès lors pourtant des voix murmuraient : Anankè.*<sup>142</sup>

O termo, portanto, carrega traços de maldição. O amor como um rude Ananké, desde a origem dos tempos, é o que levará o ogro à perdição, ao apaixonar-se por uma criatura de casta superior. Apresentando-se em seu palácio para cortejá-la, o pobre ogro sem modos lhe devora o filho – por instinto, por tédio, por razões naturais. De todos os modos, não poderia ser diferente. Se é assim, de que valem os conselhos do narrador para que os apaixonados se contenham? São recomendações retóricas, feitas não para serem seguidas, mas para revelarem, em seu absurdo, o caráter excludente da sociedade. O ogro só pode ingressar na corte se se comportar; mas ele está destinado a não se comportar. Sua natureza brutal é superior à vontade.

Essas contradições entre o amor devoto e a sensualidade incontrolável, que constituem um círculo trágico, estão presentes também nas canções medievais:

O Amor Cortês, em suma, deleita mas faz sofrer, aprimora mas fragiliza, erotiza mas idealiza, educa mas enlouquece, submete mas enobrece. Emoções e resultados os mais contraditórios harmonizam-se no seu seio, nas vidas intensas dos trovadores, nos seus poemas apaixonados. Em todo o caso, proclama a autonomia dos sentimentos face à racionalidade medida pelo saber erudito, face à religiosidade controlada pela Igreja na sua forma ortodoxa, face aos poderes e micropoderes exercidos pela família e pela sociedade para conservar o indivíduo sob o jugo de seus imperativos principais. A seu modo, o Amor Cortês representa uma revolução nos modos de pensar e de sentir, e não deixa de empreender uma velada crítica aos padrões repressores de seu tempo. (BARROS, 2015, p. 221).

Assim, Hugo retoma elementos da trova medieval produzida sob a égide do Amor Cortês para se posicionar frente às questões de seu tempo. Para ser como desejam as damas, é necessário tornar-se antinatural, não sentir fome nem sede (“*On met le naturel de côté ; bête brute*”). Aqui a dama, importante assinalar, não constitui um referente para mulheres em geral, mas sugere certa classe social, certo código de comportamento e decoro.

---

<sup>142</sup> “Eu saboreava o azul, o sol brilhante, / Paris, as soleiras sagradas, e o Sena que corre, / E aquela paz augusta que saía da multidão. / Já então, porém, vozes murmuravam: Anankè.”

Após este primeiro verso, o narrador passa a uma série de declarações acerca do que faz um homem apaixonado – na verdade, do que deveria fazer. O uso do presente do indicativo tem o valor de imperativo: se você ama, abandone seus impulsos naturais e seja apazível. No processo de conquista amorosa, não se deve revelar a verdadeira natureza do desejo brutal:

*Si l'on ne veut pas être à la porte flanqué,  
Dès qu'on aime une belle, on s'observe, on se scrute ;  
On met le naturel de côté ; bête brute,  
On se fait ange ; on est le nain Micromégas ;  
Surtout on ne fait point chez elle de dégâts ;  
On se tait, on attend, jamais on ne s'ennuie,  
On trouve bon le givre et la bise et la pluie,  
On n'a ni faim, ni soif, on est de droit transi ;  
Un coup de dent de trop vous perd. Oyez ceci :<sup>143</sup>*

A estratégia persuasiva é reforçada pela anáfora, com a repetição do pronome “on” no início de cinco dos nove versos. O absurdo dos conselhos – não sentir fome nem sede, gostar da geada e da chuva – constitui a ironia da retórica: diz-se algo para afirmar exatamente seu contrário. O exagero das demandas em relação ao comportamento do amante é recurso para desqualificar um opositor que aí se projeta – que, como demonstramos a partir desta análise, identifica-se com aqueles que defendem a estética classicista e a política contrarrevolucionária.

O último dos versos da citação acima (“*Un coup de dent de trop vous perd. Oyez ceci:*”) introduz o relato, história moral apresentada como ilustração e justificativa para a lição que se pretende apresentar. O poeta faz uso do imperativo, tornando explícito o diálogo com o leitor: “oyez”. O verbo “ouvir” no imperativo remete à expressão medieval com a qual os anunciadores reais (*aboyeurs* ou *crieurs publics*) chamavam a atenção do público: “*Oyez! Oyez! Bonnes gens!*”. Já a expressão “*coup de dent*”, em seu sentido literal (mordida), anuncia a falta que o ogro cometerá ao final da história. Em seu sentido figurado, de crítica mordaz, a locução inclina o discurso para seu referente alegórico: posicionar-se criticamente diante das convenções estéticas, sociais e políticas dominantes pode render retaliações.

Victor Hugo edifica este poema satírico, de elementos tragicômicos, a partir de uma oposição de base entre o ogro e a fada. O ogro assume o lugar dos heróis grotescos e sublimes

<sup>143</sup> “Se alguém não quiser ser rejeitado à porta / Quando ama uma dama, se observa, se escrutina ; / Põe o natural de lado, animal bruto, / Se faz anjo ; é o anão Micromegas ; / Acima de tudo não faz estragos na casa dela ; / Se cala, espera, nunca se aborrece, / Acha bom a geada, e o vento, e a chuva, / Não tem fome, nem sede, está pela lei congelado ; / Uma dentada a mais o perde. Escute isto :” Micromegas é um personagem de um conto filosófico de Voltaire de 1752, que na realidade não é um anão, mas um gigante.

que protagonizam os romances de Hugo: Quasimodo, Gwynplaine, Jean Valjean. É um pária social, marcado física e psicologicamente por uma doçura rude e desajeitada. O ogro é descrito logo de início pelo adjetivo *brave*, anteposto ao substantivo: “*Un brave ogre*”. Nesta posição, o qualificativo imprime ao ogro os atributos de gentileza, ternura e pouca inteligência. Essas características se confirmam ao longo do relato pelas atitudes do ogro: pentear os pelos que lhe cobrem o corpo para apresentar-se à fada, como se assim fosse possível melhorar sua aparência; devorar a criança não por crueldade, mas por simples falta de ocupação. A brutalidade é, assim, associada à candura e à ingenuidade.

A fada, por sua vez, aparece como uma dama de reputação duvidosa, sedutora e misteriosa Calipso. Em *As aventuras de Telêmaco* (*Les aventures de Télémaque*, 1699), de Fénelon, a deusa Calipso, abandonada por Ulisses, acolhe seu filho Telêmaco com estas palavras: “Saiba, jovem estrangeiro, que ninguém vem impunemente ao meu império”<sup>144</sup> (FÉNELON, 1844, p. 2). Sob a alcunha da deusa, a fada de Hugo detém poder e autonomia semelhantes: tem um filho de paternidade desconhecida (“*La fée avait un fils, on ne sait pas de qui*”), que deixa só no castelo enquanto sai. Hugo trabalha sobre estereótipos que se opõem, o ogro e a fada, desconstruindo-os, invertendo-os e subvertendo-os para fazer referência a categorias sociais reais.

O paralelismo e a antítese conduzem em grande parte a retórica do poema. O ogro é, em si mesmo, um oxímoro. A simpatia que o poeta demonstra por esta personagem torna-se uma reivindicação pela livre expressão da poesia. O ogro pode ser também o poeta romântico, presença bruta da natureza, que deve conter-se a fim de não ser devorado pela aristocracia, ou pela crítica classicista.

A partir destes dois personagens centrais, descreve-se a luta entre o desejo e a resistência, luta cujo resultado é dado de antemão por *Ananké*. O conselho é para a resistência, mas o relato deixa claro que ela é impossível. A conquista da dama se dá pelo amor galante, que o ogro é incapaz de oferecer.

A constância dos personagens obedece a uma das regras do teatro clássico. Não há transformações de caráter: a fada permanece fada, o ogro permanece ogro até o fim da narrativa. Sobretudo, o ogro não é capaz de adaptar-se às normas do palácio. Essa categoria de constância, que deriva da regra das três unidades do teatro clássico francês – unidade de tempo, unidade de espaço e unidade de ação – é apropriada por Hugo com o intuito de questioná-la, em conjunto com todas as demais amarras clássicas.

---

<sup>144</sup> “*Sachez, jeune étranger, qu'on ne vient point impunément dans mon empire.*”

A história do ogro que se enamora de uma fada e termina por lhe devorar o filho é o mote para a lição que o narrador pretende passar: é necessário se submeter às normas de decoro social a fim de ser aceito no castelo da fada, da princesa – ou, por analogia, na corte, na alta sociedade, na Academia Francesa. À boca enorme do ogro pode-se associar a grande boca do escritor romântico, incapaz de calar-se ou de simular. O ogro ingênuo e bom confessa, com naturalidade e sem arrependimento: “*je l’ai mangé*” (eu a comi). Trata-se de uma tragédia didática que retoma a tradição dos contos de fada, em especial na pena de Perrault, que empregam o terror como recurso persuasivo. O narrador não se confunde com o eu-lírico do poema. É uma voz projetada pelo poeta a fim de evocar as vozes reais que ele pretende refutar. A lição que se apresenta no início do poema e é reiterada ao final é irônica, absurda, impossível.

Os dez versos iniciais, como já reiteramos, foram omitidos da edição ilustrada por Sacha Poliakova. A tradução de Eduardo Brandão, portanto, tem como fonte um texto que se inicia com o relato da história do ogro. A voz do narrador, no entanto, não desaparece na edição infantil: os sete últimos versos, nos quais ele apresenta a moral e retoma o uso do imperativo, são mantidos, bem como os comentários que ele faz ao longo da narrativa e que conferem a ela caráter subjetivo (“[ ... ] *Pourtant c’est aller un peu vite, / Même lorsqu’on est ogre et qu’on est moscovite, / Que de gober ainsi les mioches du prochain.*”<sup>145</sup>).

Por meio da observação dos elementos estruturais do poema, suas imagens e figuras de retórica, mostramos que os tipos do ogro e da fada fazem referência a embates estéticos e políticos vividos pela França do século XIX. Essas observações são corroboradas pela contextualização do poema na obra literária de Hugo, na qual ele assumiu um posicionamento político claramente pró-revolução burguesa e anti-monarquista e um posicionamento estético de libertação das convenções do classicismo.

O poema VII do primeiro livro de *Les contemplations*, intitulado “*Réponse à un acte d’accusation*”, inicia-se com a comparação do poeta a um ogro:

*Donc, c’est moi qui suis l’ogre et le bouc émissaire.  
Dans ce chaos du siècle où votre cœur se serre,  
J’ai foulé le bon goût et l’ancien vers français  
Sous mes pieds, et, hideux, j’ai dit à l’ombre : « Sois ! »*

---

<sup>145</sup> “Porém é ir um pouco rápido, / Mesmo quando se é um ogro e moscovita / Engolir assim os miúdos do próximo”.

*Et l'ombre fut. – Voilà votre réquisitoire.*<sup>146</sup>

Os referentes surgem aqui de maneira bem mais explícita do que em “*Bon conseil aux amants*”. O poeta romântico é como um ogro, um bode expiatório, destruidor do bom gosto e amante da sombra. A retórica é diversa, identificada com o discurso jurídico, uma vez que se trata de uma resposta a uma acusação. Os julgamentos públicos serão uma constante na obra de Hugo, tanto em seus romances quanto em sua poesia, e a linguagem jurídica reaparecerá como elemento estruturante em “*Jeanne était au pain sec*”, como veremos mais à frente.

Ainda no poema “*Réponse à un acte d'accusation*”, nota-se a relação entre política e estética, sendo o classicismo associado à monarquia: “*La poésie était la monarchie ; un mot / Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud ;*” (A poesia era a monarquia; uma palavra / Era duque e par, ou senão era apenas um menino de escola), e ainda “*La langue était l'État avant quatre-vingt-neuf ; / Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes ;*” (A língua era o Estado antes de oitenta e nove; / As palavras, bem ou mal nascidas, viviam confinadas em castas;). A escolha por palavras consideradas comuns, vulgares, ou mesmo de baixo calão tem valor político, da mesma forma que o espaço conferido pelo escritor à pobreza, à infância, à velhice, à deformidade.

Também estético e político é o elemento sexual em “*Bon conseil aux amants*”. A violência da paixão carnal realiza-se na violência da revolução, na destruição do que não se pode possuir. Observa-se neste poema uma contrarretórica: a voz do narrador é contradita pela voz do poeta. O narrador, aquele que interpela e adverte o leitor, como num monólogo dramático, não é o poeta, mas uma personagem por ele concebida e incorporada. O resultado é que se angaria a simpatia do leitor em relação ao ogro e sua repulsa pela fada. O “mau exemplo” é, de certa forma, o herói, o tipo marginalizado e injustiçado. Essa simpatia não é edificada de maneira segura e constante, mas pode oscilar. É possível que o leitor não aprove o fato de que o ogro tenha devorado o bebê. É uma construção ambivalente, complexa, um jogo de persuasão centrado em uma narrativa alegórica em cujo processo o leitor pode se identificar com pontos de vista diversos.

Não apenas neste poema, mas em sua obra, em geral, Hugo é eloquente, retórico; o tempo todo parece estar fazendo discursos públicos com viés político. Ao mesmo tempo, como observou Carpeaux (2011, p. 1.672-1.673), é sempre lírico, sentimental, envolvido

---

<sup>146</sup> “Então eu que sou o ogro e o bode expiatório. / Neste caos do século onde seu coração se aperta, / Esmaguei o bom gosto e o velho verso francês / Sob meus pés, e medonho, disse à sombra: Haja! / E houve a sombra. – Eis seu réquisitório.”



pessoalmente com a causa. Daí percebe-se sua identificação íntima com o ogro (o que talvez nos tenha levado a digitar acidentalmente, certa vez, Victor *Hugro*).

Essas camadas de leitura não são necessariamente percebidas pelas crianças, especialmente as crianças brasileiras. Espera-se que elas se interessem pela obra em razão da história fantástica e dramática e do humor da narrativa<sup>147</sup>, acompanhada pelas ilustrações imponentes de Poliakova. Como já comentado anteriormente neste trabalho, a apresentação de obras literariamente complexas para crianças parte da premissa de que esses textos carregam uma possibilidade de comunicação com um público que ainda não acumulou muitas referências, no caso, sobre mitologia grega, ou sobre a história da França, ou sobre os embates literários entre romantismo e classicismo. Essa possibilidade de comunicação no mínimo dupla permite que o texto transite entre faixas etárias diversas. Uma tradução que se pretenda literária buscará conservar esse nível de ambivalência.

A fim de concluir estes comentários, remeto-me a uma leitura que Shira Woloski (2001) faz acerca do poema “*A Poison Tree*”, de William Blake, inserido na coletânea *Songs of Innocence*. O poema emprega a imagem de uma árvore como metáfora para o ódio contido, retomando o relato bíblico da queda e a maçã envenenada dos contos de encantamento. Em “*A poison Tree*”, uma maçã é roubada ao poeta por seu inimigo, e seu consumo provoca a morte deste último. Para Wolosky, o poema de Blake trata de ações ocultas e das armadilhas que elas representam: o disfarce do ódio sob a capa dos sorrisos o faz crescer, e torna-se desejo de assassinato. Assim como em “*Bon conseil aux amants*”, a conclusão é violenta. Porém, sob certo aspecto, os poemas de Blake e de Hugo são opostos: no primeiro, a tragédia advém da hipocrisia, da ocultação dos sentimentos e da escolha consciente do mal; em Hugo, a tragédia decorre justamente de um excesso de franqueza, da falta de *politesse*, da desobediência às *bienséances*, a despeito de qualquer vontade consciente que o ogro pudesse ter. A personagem central do relato, na qual se projeta o eu-lírico, não é um herói ativo, que forja seu próprio destino, mas um servo de *Ananké*, à moda da tragédia grega ou do trovadorismo medieval.

As observações de Wolosky acerca do poema de Blake nos interessam no que diz respeito ao aspecto da inocência infantil, moldada por ações corretas, que aparece também, embora de forma bastante diversa, em “*Bon conseil aux amants*”. A lição apresentada solicita

---

<sup>147</sup> A captação da camada irônica do texto por uma criança pode ser percebida na leitura performática da pequena Justine, a partir de uma versão levemente adaptada por Julos Beaucarne, cantor e poeta belga, gravada em vídeo em 1977 e disponível *online* no endereço: < <http://www.ina.fr/video/I09069277>>. Acesso em 03/08/2018.

do leitor o autoexame, que deve se perguntar com qual voz ele se identifica: com o ogro inocente e bruto; com a fada volúvel e vitimizada; com o narrador experimentado? Sobre Blake, a autora se pergunta: “O que estamos escondendo de nós mesmos, para a nossa destruição e para a destruição de outros? Somos de fato como crianças, inocentes, ou devemos alcançar este estado como um empreendimento difícil, e como nossa conquista mais importante enquanto adultos?”<sup>148</sup> (WOLOSKY, 2001, p. 88). De maneira inversa, Hugo nos faz questionar: o que estamos deixando à mostra, para nossa destruição? O “clássico” é associado a características da maturidade, em especial o domínio das normas de comportamento social e o controle dos impulsos. O ogro, por outro lado, é como uma criança, inocente e instintivo. É o poeta romântico, associado à infância.

Embora se proclame defensor da sombra, Hugo é na realidade um escritor da luz. Ele deseja rasgar os véus que escondem a miséria, as *bienséances* que maquam as contradições sociais. E por aí, utopicamente, quer vencer Ananké.

Foi partindo deste poema que a ilustradora Sacha Poliakova idealizou a edição infantil. No item a seguir, veremos como Poliakova reinterpretou o poema em imagens para atingir um público leitor diverso, ou mais amplo.

### 3.4.2 Amores canibais – a edição ilustrada

Sacha Poliakova (1977-) é natural de São Petersburgo e radicada na França desde 1998, onde atua desde 2003 no mercado de livros infantis. Sua formação incluiu cursos de desenho, pintura e cenografia na Academia Teatral de seu país natal, aos quais se sucedeu sua formação na *École nationale supérieure des Arts Décoratifs* de Paris. Segundo a própria artista, ela sempre teve gosto por histórias de terror e uma predileção por criar cadáveres e esqueletos<sup>149</sup>. A origem russa da ilustradora e seu gosto pela iconografia grotesca explicam, ao menos em parte, seu interesse por transformar este fragmento de Hugo em obra ilustrada.

Além da edição ilustrada por Poliakova, há na França pelo menos mais duas obras para crianças intituladas *L’ogre de Moscovie*: uma por Pef e outra por L’Abbé, nenhuma delas traduzida no Brasil. A primeira, cuja primeira edição é de 2008 – contemporânea à de

<sup>148</sup> “What are we hiding from ourselves, to the destruction of ourselves and others? Are we really childlike and innocent, or must we achieve this state as a difficult undertaking, and as our most important adult achievement?”

<sup>149</sup> <<https://www.galerierobillard.com/fr/artists/details/35/sacha-poliakova>>. Acesso em: 05/09/19.

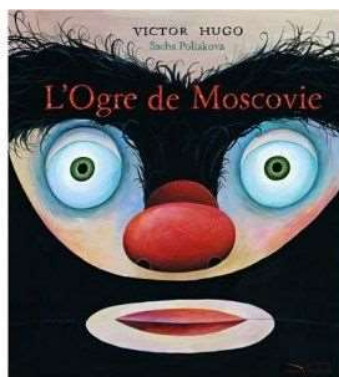
Poliakova –, é uma adaptação do texto de Hugo para quadrinhos. A segunda, de 2017, é uma reescrita livre do poema, e sua capa parece fazer referência à versão de Poliakova.

Figura 3 – Capa 1 – *L'ogre de Moscovie*



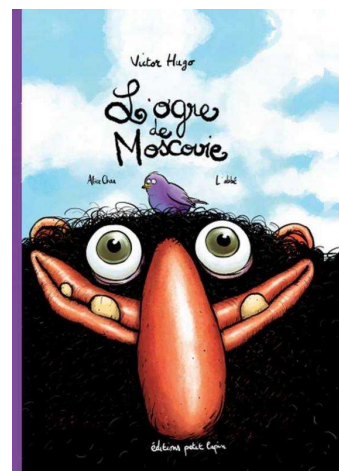
Fonte: *L'ogre de Moscovie: un poème de Victor Hugo*. Il. Pef. Lausanne: Quiquandquoi, 2008.

Figura 4 – Capa 2 – *L'ogre de Moscovie*



Fonte : *L'ogre de Moscovie*. Il. Sacha Poliakova. Paris: Gautier-Languereau, 2008.

Figura 5 – Capa 3 – *L'ogre de Moscovie*



Fonte: *L'ogre de Moscovie*. Adaptado por Alice Chaa. Il. L'Abbé. Villeurbanne: Lapin, 2017.

A publicação na França de três obras infantis a partir do poema de Hugo em um intervalo de uma década sugere certa penetração do texto entre o leitorado infantil e sinaliza que aqueles que fabricam e adquirem as obras indentificaram ali elementos compatíveis com a literatura para crianças.

Como exposto anteriormente, o poema a partir do qual Poliakova idealizou o livro traz um conselho em forma de alegoria, numa paródia bem-humorada de narrativas da tradição oral. Para o álbum ilustrado, adotou-se o título *L'ogre de Moscovie*, traduzido em português como *O ogro da Rússia*. Essa alteração no título provocou um deslizamento de público: se “*Bon conseil aux amants*” evocava uma exortação dirigida a um leitor potencialmente amante – ou seja, um jovem adulto –, *L'ogre de Moscovie* remete a uma narrativa fantástica, protagonizada pelo próprio ogro do título. A personagem principal, o ogro, ativa a tradição dos contos de fadas e de encantamento, muito associada à literatura para crianças.

Resumindo: o poema, que se tornou essencialmente narrativo com a eliminação do prólogo, conta a história de um ogro que se apaixona por uma fada. O relato é estruturado essencialmente sobre os tempos do passado, correlacionados para descrever as circunstâncias (*imparfait*), narrar ações concluídas (*passé simple*) ou ações implicadas no discurso (*passé composé*). Indo visitar a fada em seu castelo e não a encontrando, o ogro, sem ter o que fazer,

devora o bebê que brincava por ali. Conto terrível e grotesco para uma criança, poderiam dizer, mas narrado com tamanha irreverência que o efeito é antes cômico que aterrorizante. Ademais, os personagens pitorescos parecem saídos dos contos de encantamento tradicionais – um ogro e uma fada –, já bastante familiares às crianças.

Em relação a essa obra, buscaremos descrever mais detalhadamente suas ilustrações e demais elementos gráficos, uma vez que constituem construção consciente da ilustradora e se relacionam intimamente com o poema de Hugo. O que Poliakova oferece aos leitores é uma interpretação do texto, ou uma tradução intersemiótica, para usar os termos de Jakobson (1995). Diferentemente de *Cantos para os meus netos*, onde a mancha gráfica dos poemas é respeitada, em *O ogro da Rússia*, conforme a edição francesa *L'ogre de Moscovie*, o poema é fragmentado ao longo das páginas. Cada uma exibe entre um e cinco versos, que, embora gravados em grandes letras, ocupam ali um espaço reduzido em relação às imagens. Neste álbum, o texto foi inteiramente pintado a mão por Sacha Poliakova, constituindo parte integrante da imagem<sup>150</sup>.

Apresentamos sucintamente em nossas considerações iniciais a categoria de *reimaginação*, redefinida por Álvaro Faleiros a partir de Haroldo de Campos. Haroldo empregara o termo para descrever suas operações tradutórias sobre a poesia ideográfica chinesa, numa busca consciente por valorizar seu aspecto visual em língua portuguesa, conforme uma compreensão derivada do pensamento de Ezra Pound. Faleiros (2012) amplia esta noção para abarcar qualquer tradução que reconfigure o poema na página. A noção alargada de reimaginação, que não se restringe à tradução de línguas ideográficas, é basilar para a análise de textos – originais ou traduzidos – publicados em formato de livro ilustrado. Acrescente-se que a ilustração é uma imagem visual, e que *imaginar* significa conceber a imagem de um ser, objeto ou ideia. Assim, Poliakova ilustra, mas também *imagina*, ou *reimagina*, o texto de Hugo.

Achegamo-nos ao poema com a consciência de que sua fragmentação em várias páginas, a extensão de um verso de uma página à outra, a adoção de fontes diferenciadas, às vezes em cores, o posicionamento do texto na página e a presença de ilustrações ao redor modificam sua percepção. Nos livros ilustrados, uma alteração importante é o tempo da

---

<sup>150</sup> Informação extraída do documento “*Brindilles d’idées : L’ogre de Moscovie*”, relativo à exposição “*Les ogres pour les moins de 6 ans*”, realizado na Bibliothèque Robinson, Arras, em 2017. Disponível em: <

leitura, que tende a uma desaceleração provocada pelas pausas na virada de página e pelo tempo dedicado à leitura das imagens.

O livro original, no momento fora de catálogo, compunha a coleção *Pour les plus grands* (Para os maiores), conforme o site da editora Gautier-Languereau<sup>151</sup>. Depreende-se que são obras dirigidas a leitores fluentes ou em desenvolvimento, em oposição aos pré-leitores, os *petits*. A rubrica é antes um agrupamento etário que propriamente uma coleção, pois não há coerência estética ou temática entre as obras, com títulos tão diversos quanto *O lápis mágico de Malala* (*Le crayon magique de Malala*. Malala Yousafzai, il. Kerascoët, 2017) e *Une saison de super héros* (Rébecca Dautremer, il. Arthur Leboeuf, 2012).

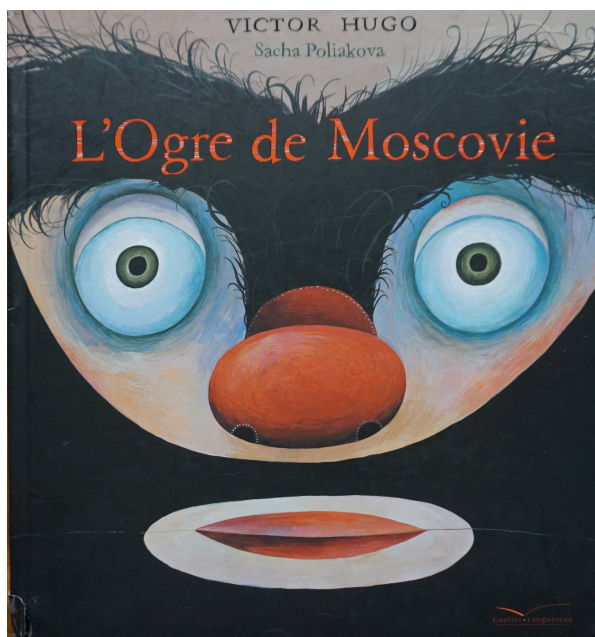
O primeiro aspecto que chama a atenção nessa edição são suas grandes dimensões (29x32cm, aproximadamente), o típico livro que não cabe na estante e que se destaca no mostruário de uma livraria, com o imenso rosto do ogro estampado. O tamanho do livro dialoga com a enormidade do seu protagonista, e antes de ser aberto já insere o leitor num universo fantástico. Seu formato favorece a leitura compartilhada em grupos, pois as ilustrações podem ser observadas a distância, porém dificulta o manejo das páginas na leitura individual pela criança e o transporte em mochilas escolares, por exemplo. Sugere, portanto, um objeto de uso coletivo.

A capa é tomada pela imagem do rosto do ogro, em *close up*, do qual se veem os grandes olhos redondos, um nariz vermelho oval, uma boca traspassada por um fio horizontal (como se verá no interior do livro, trata-se da abertura da boca de uma marionete) e as fartas sobrancelhas que se unem em cima do nariz. Pouco se percebe da pele do ogro, coberta quase completamente por sobrancelhas e barba. Embora grotesca, com seu tamanho exagerado e os olhos arregalados, a figura do ogro lembra um palhaço, e o corte da boca remete a *O homem que ri*. Sobre as sobrancelhas do ogro, aparece o título da obra, em vermelho. Acima deste, sobre o que seria a testa nua do ogro, leem-se o nome do autor e o da ilustradora logo abaixo, em fonte menor:

---

<sup>151</sup> Informação disponível em: <<https://www.gautier-languereau.fr/livre/logre-de-moscovie-9782013914604>>. Acesso em: 03/12/2019.

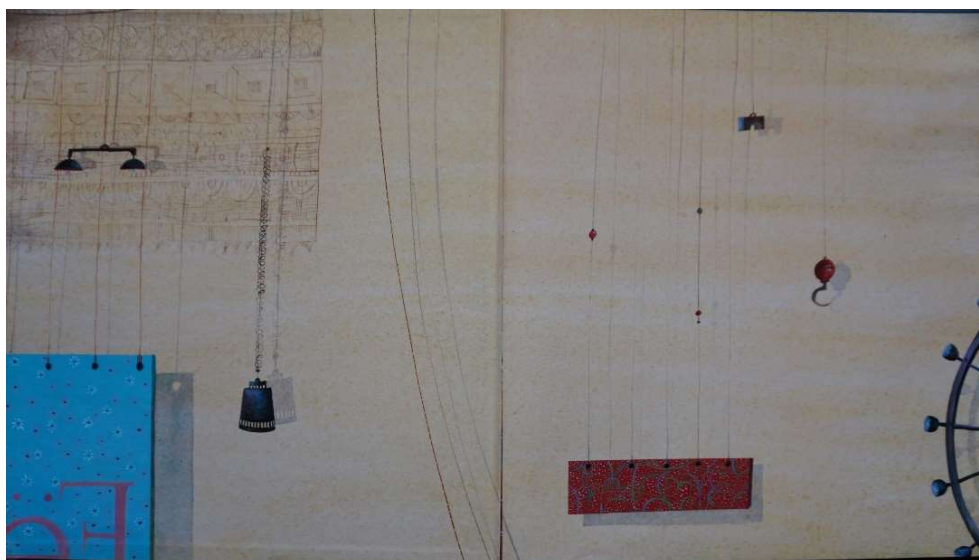
Figura 6 – Capa – *L'ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

Abrindo-se o livro, encontram-se as folhas de guarda, que exibem os bastidores de um teatro de marionetes, com fios sustentando placas coloridas:

Figura 7 – Folhas de guarda – *L'ogre de Moscovie*



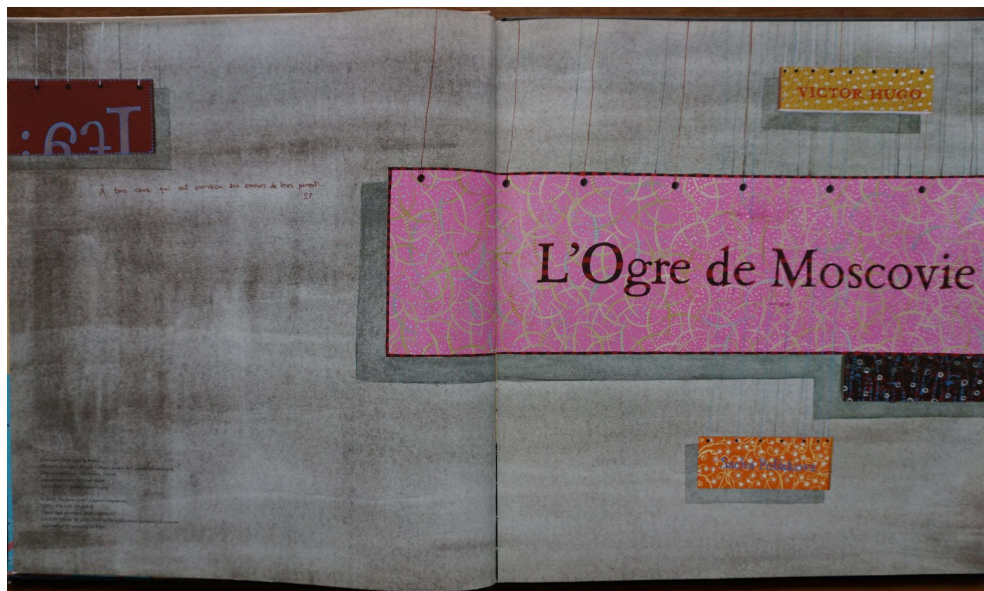
Fonte: foto da autora

Segue-se a folha de rosto (figura abaixo), na qual o nome do autor, o título da obra e o nome da ilustradora, nesta ordem, aparecem também em placas estampadas, atadas por fios que seguem até o alto da página, como letreiros. Na edição brasileira, o nome do tradutor é acrescentado logo abaixo do nome da ilustradora, porém sem o destaque da placa e em uma



fonte de tamanho menor. O ambiente cênico retoma a formação da jovem Poliakova na Academia Teatral da Rússia:

Figura 8 – Folhas de rosto – *L’ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

Na página esquerda, lê-se a dedicatória da ilustradora: “*À tous ceux qui ont survécu aux amours de leurs parents.. S.P.*” (“A todos os que sobreviveram aos amores de seus pais... S.P.”). Figuram nessas páginas elementos do cenário de teatro onde se desenrolará a narrativa: luminárias, um gancho, uma peça de brinquedo semelhante a uma ponte e mais placas estampadas. A história – o poema – inicia-se a seguir. A quarta capa, com fundo preto, traz em letras alaranjadas o primeiro verso do poema, segmentado em duas linhas, e um pedaço do segundo: “Un brave ogre des bois / natif de Moscovie, / était for amoureux d’une fée...”.

Enquanto livro para crianças, a obra é uma criação de Sacha Poliakova. O projeto da ilustradora vai além de uma submissão servil ao texto, propondo recriar a narrativa com o autor. Poliakova ilustra a história a partir de pinturas, chegando inclusive a assiná-las<sup>152</sup>. Com isso, afirma-se enquanto artista equiparável ao grande escritor. As assinaturas são discretas o suficiente para passarem despercebidas ao leitor desatento.

A primeira ilustração que acompanha os versos (Figura 9) retrata um quadro dentro de outro quadro. Aquele que está contido representa o cenário da aldeia que abrigava o bosque

<sup>152</sup> Poliakova assina S.P., 27.04.2008 (Figura 9); 06.06.08, S.P. (Figura 11); 18.06.08 S.P. (Figura 12); S.P. 2008 (Figura 13).

onde o ogro nascera. A pintura extravasa os limites da tela, fundindo-se ao fundo<sup>153</sup> da tela maior, sobre o qual se vê uma desproporcional marionete de um ogro. Esta, com sua sombra grotesca projetada sobre a parede ao fundo, contrasta com o estilo *naïf* da pintura, que retrata crianças brincando na neve. A ilustração exhibe todas as engrenagens, fios e suportes necessários ao funcionamento da cena.

Figura 9 – “Un brave ogre des bois [...]” – *L’ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

A segunda ilustração (Figura 10) introduz o horror: o coração enamorado do ogro, numa imagem mais anatômica que icônica, jaz entre seus dedos.

Esta imagem evoca, ao mesmo tempo, a tradição dos contos de fada – o pedido da rainha pelo coração de Branca de Neve, por exemplo, ou “O pé de Zimbro”, narrativa coletada pelos irmãos Grimm na qual a madrasta serve ao marido uma sopa feita com os restos mortais de seu próprio filho – e as biografias dos trovadores medievais, como os já mencionados Guilhem de Capestanh e Castelão de Coucy, cujos corações, literalmente, foram entregues para serem devorados pelas amadas.

<sup>153</sup> Este tipo de procedimento para efeitos de ilusão de ótica foi muito utilizado pelos pintores do surrealismo, notadamente pelo belga René Magritte.



Figura 10 – “Était fort amoureux [...]” – *L’ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

O trabalho de Poliakova sobre a intertextualidade pode ser observado também na figura abaixo, onde o coelho na cartola é uma possível referência a *Alice*, os corvos bicando na neve uma remissão a *Hansel e Gretel* (João e Maria) e a tela com um lobo de bengala, alusão mais evidente de *Chapeuzinho Vermelho*:

Figura 11 – “L’ogre un beau jour [...]” – *L’ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

Importante para o relato visual criado por Poliakova é o jogo sobre as dimensões dos bonecos. Sempre que o ogro aparece na mesma cena que o bebê, ele parece enorme, como na capa do livro. Nas imagens em que se vê a mão humana que manipula a marionete, porém, nota-se o tamanho diminuto do boneco. O contraste pode ser observado nas figuras abaixo.

Figura 12 – “Se présente au palais [...]” – *L’ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

Figura 13 – “On laissa l’ogre et lui tout seuls [...]” – *L’ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

Esse jogo de escala contribui para o efeito dramático, alternando impressões de horror (quando o ogro parece imenso) e de fantasia inofensiva (quando ele não é mais que uma pequena marionete manipulada por mãos humanas). O registro patético se dá também pelo



uso das cores, com o predomínio do vermelho e do preto, e do cenário teatral. As telas (pinturas) que decoram algumas das cenas (Figuras 9, 11 e 14) tensionam o universo *naïf* e o relato bizarro de antropofagia.

A fada aparece pela primeira vez na cena que ilustra os versos: “*Le bâillement d'un ogre est frère de la faim. / Quand la dame rentra, plus d'enfant. On s'informe. / La fée avise l'ogre avec sa bouche énorme. / As-tu vu, cria-t-elle, un bel enfant que j'ai ?*” (“Mas se o ogro se enfada, sua fome é desmedida! / Mal chega ao castelo, a fada procura o pimpolho. / Não o acha, corre à sala e no ogro bate o olho: / ‘Por acaso você viu meu lindo filhinho adorado?’”)<sup>154</sup>:

Figura 14 – “Le bâillement d’un ogre est frère de la faim [...]” – *L’ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

A figura da fada é tão monstruosa quanto a do ogro. As sobrancelhas espessas e o grande nariz pontudo remetem-na à representação tradicional das bruxas. Ela traz nas mãos um guarda-chuva e vem acompanhada por um cão salsicha. O ogro tanta ingenuamente esconder-se atrás do letreiro, como que sentindo medo, deixando visíveis o rosto, do nariz para cima, as pernas e os dedos da mão direita.

Aproximando-se do desenlace, Poliakova apresenta sua própria leitura sobre qual seria o fim do ogro, e o faz ser devorado pela fada, pela cabeça, assim como ele lhe havia devorado o filho (Figura 15). Essa página dupla pode ser considerada como um típico iconotexto, ou

<sup>154</sup> Para a análise da obra ilustrada, citamos os versos em francês conforme a edição da Gautier-Languereau (HUGO, 2008) e, em português, conforme a tradução de Eduardo Brandão para a Companhia das Letrinhas (HUGO, 2012).

seja, uma entidade indissociável de palavra e imagem, no qual a representação gráfica e o texto verbal contam juntos a história. Poliakova cria um desfecho a partir de uma sugestão mais aberta do autor: “*Or, c’était maladroit. Vous qui cherchez à plaire, / Jugez ce que devint l’ogre devant la mère / Furieuse qu’il eût soupé de son dauphin*” (“Será que ele acreditava ser possível ter assim / o amor de quem se ama? Adivinhe você qual foi o fim / que teve nas mãos da fada quem lhe fez tamanho horror...”).

Figura 15 – “Or, c’était maladroit [...]” – *L’ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

As páginas finais (Figura 16) exibem os bonecos pendurados, como que adormecidos, sem as mãos humanas a manipulá-los. Num pequeno varal, as fraldas da criança fazem parecer que tudo foi apenas uma ficção, e que o bebê continua vivo.

Se, por um lado, Poliakova apresenta a história em imagens aterrorizantes, por outro, seu jogo com uma representação dentro de outra, reforçado pela decoração com as telas, e os bonecos operados por mãos humanas, geram um distanciamento que torna possível ao leitor – adulto ou infantil – atenuar o horror da narrativa. Ninguém morre de fato, ninguém é devorado de fato. Os ventres da fada e do ogro, entretanto, permanecem abertos quando eles estão pendurados. No caso da fada, também a boca está aberta. São os locais onde o boneco é articulado para abrir e fechar. É uma imagem mórbida – e, de fato, o ogro e a fada assemelham-se a defuntos, enquanto o bebê lembra um pequeno anjo.

Figura 16 – “Que l'exemple vous serve [...]” – *L'ogre de Moscovie*



Fonte: foto da autora

Sacha Poliakov apresenta nesta obra uma criação artística que compartilha com o poema de Hugo seus recursos estéticos mais relevantes: a antítese, o exagero, o gosto pelo pitoresco, a *mise en scène* teatral, enfim, elementos que compõem sua estética do sublime e do grotesco. Ao mesmo tempo, a ilustradora se permite criar, a partir dos recursos contemporâneos, uma leitura própria e imagética da obra. No que diz respeito à transposição iconográfica do texto verbal, trata-se de uma adaptação, ou de uma tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1995). *L'ogre de Moscovie* é, portanto, uma obra literária diferenciada de qualquer outra publicação de “*Bon conseil aux amants*”, ou mesmo do fragmento isolado que apenas conta a história do ogro.

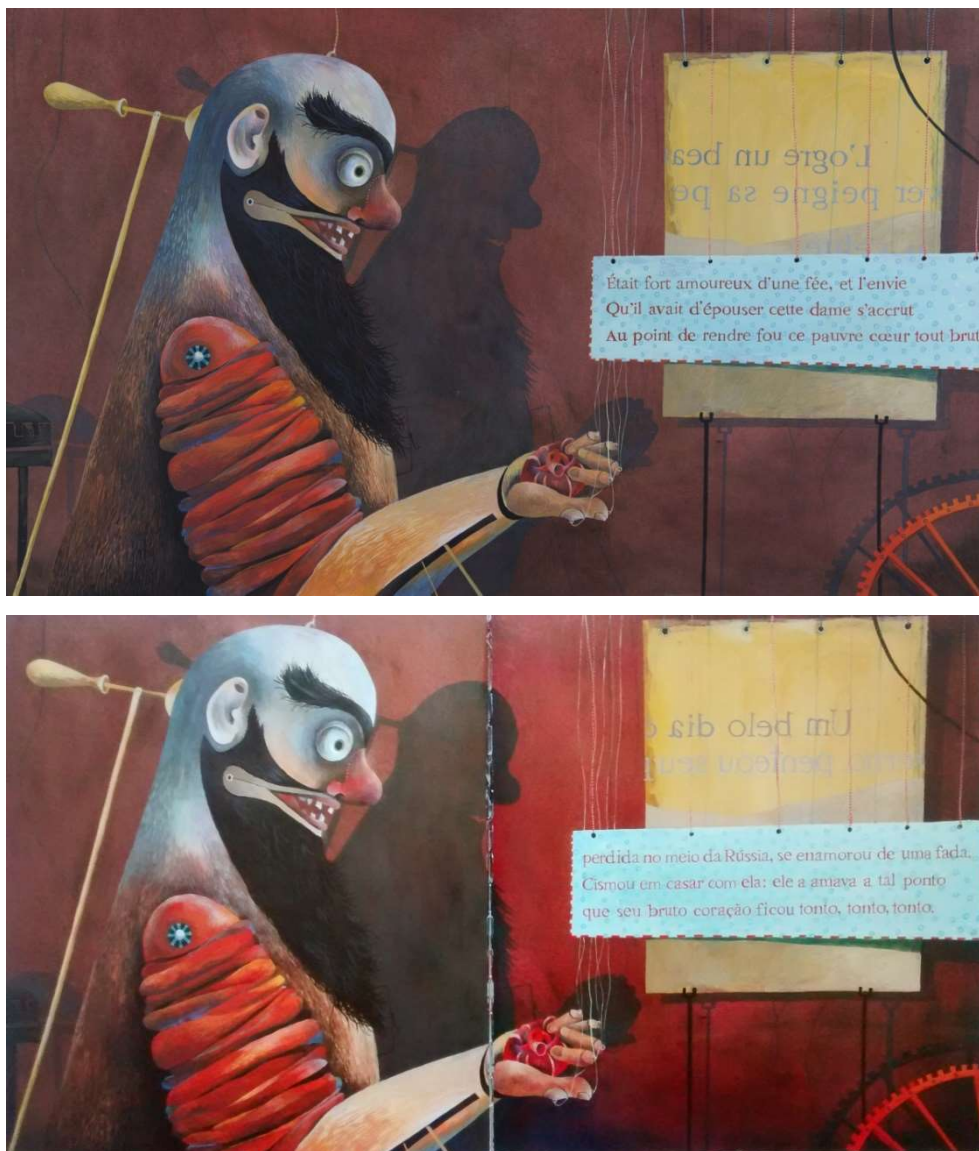
Foi a partir deste conjunto de matéria verbal e visual que Eduardo Brandão realizou sua tradução, sobre a qual nos debruçamos a seguir.

### 3.4.3 A tradução brasileira para Hugo ilustrado

A edição brasileira da Companhia das Letrinhas segue a maquete da edição original da Gautier-Languereau. As dimensões do livro são as mesmas, bem como a distribuição dos versos por página, como nas figuras abaixo:



Figura 17 – Comparativo entre *L'ogre de Moscovie* e *O ogro da Rússia*



Fonte: fotos da autora

Note-se que o texto espelhado na tela de fundo foi reproduzido na edição brasileira em língua portuguesa, o que aponta para um cuidado com a manutenção do projeto gráfico. Entretanto, a encadernação francesa é em capa dura, enquanto a brasileira é em brochura, o que reduz o custo do livro, mas também sua durabilidade. Por outro lado, alguns elementos valorizam a edição da Companhia das Letrinhas em relação àquela da Gautier-Languereau: enquanto nesta última a narrativa se inicia logo após a folha de rosto, onde se condensam todas as informações editoriais da obra (título, nome do autor, nome da ilustradora, dedicatória e ficha catalográfica), na edição brasileira tem-se a distribuição dessas informações por duas páginas duplas, precedidas por folhas de guarda vermelhas:

Figura 18 – Folhas de guarda – *O ogro da Rússia*



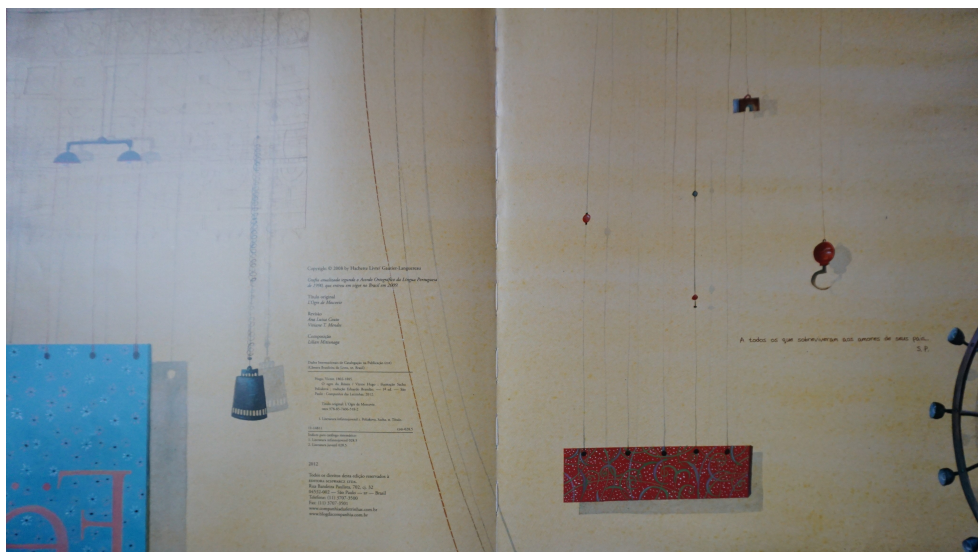
Fonte: foto da autora

Figura 19 – Folhas de rosto – *O ogro da Rússia*



Fonte: foto da autora

Figura 20 – Folhas de créditos – *O ogro da Rússia*



Fonte: foto da autora

A Companhia das Letrinhas acrescenta ainda na folha de créditos, ao fim da narrativa, uma biografia do autor, ausente na edição francesa. A linguagem busca aproximar-se do universo infantil:

Nasceu em 1802 numa cidadezinha chamada Besançon, mas passou parte da infância em Paris e depois em Nápoles e na Espanha. Isso porque seu pai, o conde de Singuenza, era um militar, chegando a ser um general do exército do imperador Napoleão Bonaparte (HUGO, 2012, não paginado).

Finalmente, o texto da quarta capa difere daquele da edição francesa, na qual eram reproduzidos versos de Hugo. Na edição brasileira, consta uma pequena sinopse do poema, em versos não rimados e não metrificados:

Um ogro apaixonado por uma fada,  
 como isso poderia dar certo?  
 Na verdade, nesta história não deu,  
 o pobre filho da fada que o diga...  
 Um conto infantil de um dos escritores  
 mais importantes de todos os tempos!  
 (HUGO, 2012, quarta capa).

A chamada qualifica o poema como “conto infantil”, realizando uma reclassificação de gênero literário e de público.

A fim de oferecer uma leitura crítica da tradução de Eduardo Brandão em seu contexto, tomaremos a edição brasileira publicada pela Companhia das Letrinhas. Avaliamos



como a tradução funciona, a partir do poema reimaginado de Hugo, ao lado das ilustrações. No quadro abaixo, listamos os principais elementos editoriais da obra:

Quadro 4 – Ficha técnica: *O ogro da Rússia*

|  |  |
|--|--|
| Título:                                  | O ogro da Rússia   |
| Título original:                         | <i>L'ogre de Moscovie</i> (Ed. Hachette Livre/ Gautier-Languereau, 2008) |
| Autor:                                   | Victor Hugo  |
| Ilustrador:                              | Sacha Poliakova  |
| Tradutor:                                | Eduardo Brandão  |
| Editora:                                 | Companhia das Letrinhas  |
| Ano:                                     | 2012   |
| Coleção:                                 | -  |
| Dados da capa:                           | - autor;<br>- ilustradora;<br>- título;<br>- editora.                    |
| Dados da quarta-capa:                    | - trecho do livro;<br>- código de barras.                                |
| Paratextos e discursos de acompanhamento | - dedicatória da ilustradora;<br>- sobre o autor.                        |

Fonte: elaborado pela própria autora

A edição brasileira de *O ogro da Rússia* apresenta, na folha de rosto, a indicação: “Tradução: Eduardo Brandão” (Figura 19). Apresenta-se, portanto, como texto *traduzido*, não adaptado. O leitor espera, assim, certo grau de comprometimento do texto de chegada com o texto de partida. Observamos, na tradução de Eduardo Brandão, que este comprometimento se dá essencialmente sobre três pilares: 1) a manutenção da forma versificada do poema; 2) a correspondência entre o número de versos do texto original e o número de versos da tradução, considerando como texto fonte aquele da Gautier-Languereau; e 3) a recriação do esquema rímico. Nota-se ainda, porém sem tanto rigor, algum esforço em direção à isometria dos versos, bem como a recuperação de jogos de linguagem, conservando o humor de Hugo. Quanto aos aspectos rítmicos e à correspondência semântica, porém, a versão de Brandão afasta-se muito do texto fonte. Começemos nossa análise por esses dois últimos pontos.

Um dos elementos que colaboram para a construção do ritmo do poema é o metro. Recordamos que Hugo apoia-se sobre o alexandrino clássico. Portanto, a maneira como o metro foi traduzido explica parte as alterações rítmicas em Brandão. Há um alargamento dos alexandrinos hugoanos, que se tornam versos de 14 sílabas poéticas, sem o rigor prosódico de Hugo. Em geral, na tradução de Brandão a baliza demarcatória do metro do poema é a redondilha maior, formada pela cesura no meio dos versos longos:

|   |  |
|---|--|
| <i>On laissa l'ogre et lui tout seuls dans l'antichambre.</i> | Deixaram o ogro na sala, sozinho com o guri.       |
| <i>Comment passer le temps quand il neige en décembre.</i>    | E como passar o tempo, enquanto esperava ali?      |
| <i>Et quand on n'a personne avec qui dire un mot ?</i>        | Não podia bater papo, na sala não tinha ninguém... |
| <i>L'ogre se mit alors à croquer le marmot.</i>               | Sem ter mais o que fazer, o ogro papou o neném!    |

Nota-se uma oscilação entre octossílabos e heptassílabos e uma impressão de versos mais curtos, familiares à tradição da poesia infantil brasileira<sup>155</sup>. Se translineássemos os versos acima conforme a cesura, teríamos:

|                                  |
|----------------------------------|
| Deixaram o ogro na sala, (8)     |
| sozinho com o guri. (7)          |
| E como passar o tempo, (7)       |
| enquanto esperava ali? (7)       |
| Não podia bater papo, (7)        |
| na sala não tinha ninguém... (8) |
| Sem ter mais o que fazer, (7)    |
| o ogro papou o neném! (8)        |

No exemplo acima, consideramos que houve uma recriação rítmica literariamente bem sucedida, conservando-se em grande parte a regularidade prosódica. Contudo, em outros trechos há prejuízo no fluxo da leitura em virtude da quebra da regularidade que havia no alexandrino clássico e do alongamento excessivo da linha, como nos primeiros versos do relato:

|   |   |
|---|---|
| <i>Un brave ogre des bois, natif de Moscovie,<br/>Etait fort amoureux d'une fée, et l'envie</i> | Um ogro nascido num bosque de uma aldeia gelada<br>perdida no meio da Rússia, se enamorou de uma fada |
|---|---|

O segundo verso do trecho acima consiste em dois octossílabos colados, somando dezesseis sílabas poéticas. A segunda seção do verso (“...se enamorou de uma fada”), sobretudo, resiste à leitura em voz alta e torna a cadência algo prosaica. Neste outro exemplo, a quebra de ritmo decorre da cesura após a quinta sílaba:

|   |   |
|---|---|
| <i>Quand la dame rentra, plus d'enfant. On s'informe.</i> | Mal chega ao castelo, a fada procura o pimplho: |
|---|---|

<sup>155</sup> Esta assertiva baseia-se na obra infantil de autores como Olavo Bilac (*Poesias infantis*, 1904), Guilherme de Almeida (*O sonho de Marina*, 1941), Cecília Meireles (*Ou isto ou aquilo*, 1964), Vinícius de Moraes (*A arca de Noé*, 1974), Bartolomeu Campos de Queirós (*O guarda-chuva do guarda*, 2004), Mary França (*Cacho de histórias*, 2011), bem como na tradição oral das parlendas e cantigas de roda.

Para “corrigir” a cadência do verso, conforme o ritmo assimilado ao longo da leitura dos versos precedentes, o leitor tem de forçar a tonicidade da preposição ligada a artigo “ao”, contornando artificialmente sua ligação ao “a” de “chega” e criando uma sílaba fonética a mais: “Mal/che/**ga/ao**/cas/te/lo...”. Ainda um exemplo relativo aos problemas rítmicos da tradução, os três primeiros versos da última estrofe:

|   |   |
|---|---|
| <p><i>Or, c'était maladroit. Vous qui cherchez à plaire,<br/>Jugez ce que devint l'ogre devant la mère<br/>Furieuse qu'il eût soupé de son dauphin.</i></p> | <p>Será que ele acreditava ser possível ter assim o amor de quem se ama? Adivinhe você qual foi o fim que teve nas mãos da fada quem lhe fez tamanho horror...]</p> |
|---|---|

O primeiro verso tende ao prosaísmo. Há um excesso de átonas após a tônica sobre a qual recairia a cesura, e que cortaria o verso em dois (“Será que ele acredita/va ser possível ter assim”), o que torna a pausa forçada. O molde métrico de Brandão impõe-se por vezes de forma artificial: ainda que correto na escansão, falha no sistema de acentos.

Segundo Faleiros (2012, p. 80), as escolhas tradutórias devem ser contextualizadas, importando a busca pela “cadência homóloga”, ou um efeito “rítmico semelhante”. Tal julgamento leva em conta a índole de cada idioma. Faleiros chama a atenção, por exemplo, para a inclinação aguda das palavras em francês, enquanto em português a tendência é ao grave. A pertinência do alongamento dos versos na tradução de Brandão, tendo como base o heptassílabo, deve ser avaliada também contra uma tradição de tradução de poemas de Victor Hugo no Brasil. A forma como os poetas tradutores do romantismo brasileiro ou os tradutores contemporâneos de Hugo lidaram com o alexandrino oferece parâmetros de comparação que permitem um julgamento mais acurado das escolhas métricas.

A tradição do século XIX aceita bem a transposição do alexandrino para o decassílabo, como fizeram Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu ao traduzirem Hugo. Entre os poetas reunidos na antologia *Hugonianas*, organizada por Múcio Teixeira, a maior parte traduz o alexandrino por decassílabos, metro mais familiar à tradição poética em língua portuguesa, e Castro Alves, em “*As duas ilhas*”, chega a usar os decassílabos brancos. Como afirma Faleiros (2012, p. 76):

O verso alexandrino em português é uma herança da literatura francesa. Em sua forma tradicional 6+6, ele é conhecido em nossa tradição poética como alexandrino *clássico* ou *francês*. Trata-se, pois, de uma forma importada que, na primeira metade do século XIX, ainda era pouco praticada [...].

Há também os românticos que conservaram em suas traduções o alexandrino clássico com algum sucesso, como é o caso de Bittencourt Sampaio nos poemas “O trabalho dos cativos”, “Clarão da lua” e “A cidade conquistada” (TEIXEIRA, 2003, p. 54-59). É justamente com o romantismo que o alexandrino entra na literatura brasileira, e talvez um dos maiores expoentes do seu uso seja Fagundes Varela.

Diversamente de grande parte dos poetas-tradutores do romantismo brasileiro, que preferiram o decassílabo, os tradutores contemporâneos Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera consideram importante “a caixa do alexandrino” (HORTA, 2012, p. 339). A fim de respeitar este molde em sua tradução de “O sátiro”, Horta recorre a inversões sintáticas e a um vocabulário emprestado à tradição romântica:

Um sátiro habitava o Olimpo, retirado  
 No bosque ao pé do monte aos deuses consagrado  
 A caçar e a sonhar vivia nessas plagas;  
 Noite e dia, a seguir as brancas formas vagas  
 (HUGO, 2002, p. 49)

Impossível não lembrar de Castro Alves na rima de “plagas” com “vagas” (embora as vagas de Castro Alves sejam substantivo, as ondas). Nota-se também entre os citados tradutores contemporâneos de Hugo um esforço prosódico de manutenção da cesura, ou, nas palavras de Horta (2012, p. 341), de “reproduzir em português a melodia da narrativa” (p. 341). O poema “*Veni, vidi, vixi*”, da coletânea *Les contemplations*, traduzido por Horta e Fernando Mendes Vianna, ilustra bem o caso:

Já bastante vivi, pois que nas minhas dores  
 Caminho e não encontro o socorro de um braço,  
 Nem sorrio se acaso uma criança enlaço,  
 Nem me sinto feliz andando em meio às flores.  
 (HUGO, 2002, p. 169)

Reconhecemos que tal caminho talvez não fosse o mais adequado à tradução de Brandão, divulgada em edição para crianças, o que constitui em si uma limitação. A inversão sintática é engenho a ser evitado nesse caso. Ressalte-se ainda que Horta, Vianna e Rivera, os três poetas, empreenderam traduções coletivas, e a leitura do trabalho pelos pares, associada à reflexão teórica e à experiência como poetas, é benéfica para o resultado final. Já Eduardo Brandão traduz profissionalmente e em larga escala<sup>156</sup> textos literários, sobretudo em prosa,

<sup>156</sup> No acervo da Biblioteca Nacional (<[http://acervo.bn.br/sophia\\_web/index.html](http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html)>), podem-se achar mais de uma centena de títulos traduzidos por ele.

além de obras de ciências humanas, em especial no campo da filosofia, artes plásticas, história e arquitetura. Seus principais idiomas de trabalho são espanhol e francês, embora trabalhe eventualmente também com inglês e italiano.

O tradutor ganhou certa projeção na imprensa e na academia por ocasião da publicação dos romances de Roberto Bolaño no Brasil nos anos 2000, pela Companhia das Letras. Brandão traduziu toda a obra de Bolaño publicada aqui, à exceção de *Estrela distante*, da qual se encarregou Bernardo Ajzenberg. Além do escritor chileno, Brandão tem traduzido a obra do espanhol Javier Marías. A literatura infantil é outro importante campo de atuação de Brandão, em especial pela editora Companhia das Letras.

Essa breve incursão no perfil dos tradutores visa a iluminar a tradução e compreender seu lugar entre a obra de Hugo traduzida no Brasil por poetas românticos e contemporâneos. Brandão trabalha a partir de um horizonte diverso daquele de Horta, Vianna e Rivera, estes últimos mais focados na escrita e na reescrita poéticas, estando mais inserido no mercado editorial e na tradução em larga escala. É também a partir de um ponto de vista de tradutor de literatura infantil, campo no qual tem vasta atuação<sup>157</sup>, que Brandão empreende sua tradução para *L'ogre de Moscovie*.

Retomando a questão do metro, haveria a partir da tradição uma série de opções viáveis para a preservação do ritmo do alexandrino, inclusive a tradução em versos brancos. Versos de quatorze sílabas com a cesura no meio, mimetizando a cadência da redondilha, seriam uma alternativa aceitável, desde que sustentassem o sistema de acentos.

Em relação ao metro, em suma, avaliamos que a correspondência (BRITTO, 2002, 2012) com o texto de partida se deu sem muita rigidez, com a substituição do alexandrino por redondilhas ou octossílabos colados numa mesma linha. Embora transpareça um esforço de isometria, as cesuras não são simétricas e há oscilações, ainda que mínimas, no tamanho dos versos, com prejuízo da regularidade prosódica encontrada no original. Seguimos, então, para os campos lexical e semântico, um ponto crítico da tradução de Brandão.

Há uma ação sistemática de substituição de vocábulos e expressões por outros cujo campo semântico nem sempre é tão próximo, envergados em favor da rima. Alguns versos foram completamente recriados pelo tradutor, e se na reconstituição métrica parecia haver algum empenho de correspondência, aqui as amarras se dissolvem. *Moscovie* (v. 1) torna-se “uma aldeia gelada,/ perdida no meio da Rússia”; *huissier* (v. 7) torna-se “porteiro pançudo”; *crème e brioche* tornam-se “pão – e leite com nata e tudo!”; “*quand il neige en décembre*”

---

<sup>157</sup> Alguns dos autores traduzidos por Brandão são Hergé, Janet Ahlberg, Nathalie Choux, Sylvie Girardet, Anne Gutman.

torna-se “enquanto esperava ali”. Há versos que foram completamente reformulados, como no exemplo abaixo:

|   |  |
|---|--|
| <i>C'est très simple. Pourtant c'est aller un peu vite,<br/>Même lorsqu'on est ogre et qu'on est moscovite,<br/>Que de gober ainsi les mioches du prochain.</i> | Mas é coisa que se faça, papar uma pobre criança?<br>Até mesmo para um ogro é uma sinistra lambança,<br>que nem nos confins deste mundo pode ser admitida. |
|---|--|

No trecho acima, os únicos vocábulos do texto de partida que são recuperados no texto de chegada são *ogre/ogro* e *mioches/criança*. Neste segundo caso, ressalta-se que a palavra em português aparece apenas dois versos à frente e que constitui um termo mais genérico e trivial, um hiperônimo, para o substantivo de uso mais popular e de conotação pejorativa *mioche*. É neste ponto que aparecem na tradução, que não se assume como adaptação, procedimentos de manipulação bastante tradicionais na literatura infantil: omissões, acréscimos, explicitação. No trecho acima, por exemplo, a alusão ao mandamento bíblico<sup>158</sup> é eliminada. Ao longo do poema há ainda outros casos. A referência mitológica a Ulisses e Calipso desaparece e é explicitada no texto alvo: “Marido a fada não tinha, só tinha aquele bebê”. Suprime-se ainda o viés sexual sugerido pelo isolamento da palavra “*envie*” no fim do segundo verso em Hugo, que na versão de Brandão se reduz a “Cismou em casar com ela: ele o amava a tal ponto...”.

A fim de concluir estas considerações sobre as licenças do tradutor em relação aos aspectos lexicais e semânticos, reproduzimos os quatro últimos versos do poema:

|  |   |
|--|---|
| <i>Que l'exemple vous serve ; aimez, mais soyez fin ;<br/>Adorez votre belle, et soyez plein d'astuce ;<br/>N'allez pas lui manger, comme cet ogre russe,<br/>Son enfant, ou marcher sur la patte à son chien.</i> | Aprenda bem a lição: a quem ame não cause dor,<br>não vá fazer como fez o bronco ogro da Rússia,<br>respeite a pessoa amada e a quem ela tem amor<br>gente, cachorro, gato... e até bicho de pelúcia. |
|--|---|

Os predicativos *fin* e *plein d'astuce*, bem como o imperativo *adorez*, são elementos que colaboram para o desenho dos conflitos estéticos e políticos de Hugo com a nobreza. Estes elementos desaparecem da tradução, que permanece focada na narrativa. E, mais uma vez em prol da rima, o tradutor faz uma inserção anacrônica: “bicho de pelúcia”. No que diz respeito à correspondência lexical e semântica, Brandão afastou-se da literalidade ao ponto de tornar tênue a correspondência entre alguns versos traduzidos e o texto de Hugo. Procedimentos tradicionalmente associados à tradução de literatura infantil, partindo da

<sup>158</sup> Êxodo 20: 17: “Não cobiçarás a casa do teu próximo. Não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem o seu servo, nem a sua serva, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma que pertença ao teu próximo.” Tradução João Ferreira de Almeida, Versão Revista e Atualizada.

crença na limitação de compreensão das crianças, são visíveis. Vocábulos considerados estranhos ao leitor alvo são eliminados: *Moscovie*, *Ulysse*, *Calypso*. As insinuações sexuais são atenuadas, ou não são percebidas pelo tradutor; as referências às exigências de decoro da corte francesa desaparecem.

É, portanto, nos planos métrico e lexical/semântico que consideramos que houve maior distanciamento do texto fonte. Embora não se assuma como adaptação, a tradução é farta em *procedimentos adaptativos* que apontam para uma atenção ao público leitor e para concepções do tradutor acerca das competências leitoras desse público. Compreendemos que a resposta de Eduardo Brandão ao dilema *adequação X aceitabilidade*, nos termos de Toury, não atingiu nesta obra a consistência devida, o que é sintoma de seu caráter ambivalente.

O empenho pela adequação, em contrapartida, manifesta-se essencialmente na adesão ao esquema rímico. Segundo o esquema analítico de Britto (2002), apoiado na regularidade, a rima em Hugo seria elemento a ser recuperado em graus superiores de correspondência. De fato, nem Hugo nem a tradição romântica francesa têm pendor aos versos brancos. Entretanto, duas considerações são necessárias: em primeiro lugar, a abundância de homófonos em língua francesa faz que a rima neste idioma seja mais fácil que em português (FALEIROS, p. 116). Em segundo lugar, pode-se achar na tradição literária brasileira precedentes para traduzir Hugo em decassílabos brancos, como o já mencionado caso de Castro Alves em “As duas ilhas” ou de Teixeira de Melo em “Pobrezinhos!” (TEIXEIRA, 2003). Na poesia para crianças, em contrapartida, há um maior pendor à rima, como exemplificam os poetas citados anteriormente na nota 155, referente à tradição da redondilha: Olavo Bilac, Guilherme de Almeida, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Bartolomeu Campos de Queirós, Mary França.

Em *O ogro da Rússia*, o tradutor conservou as rimas emparelhadas, alterando sua sequência apenas na última estrofe (de AABBCCB para AABBCBC). Depreende-se da apresentação editorial do texto como uma tradução, e não como uma adaptação, uma noção implícita de que a versão de um poema rimado em outro poema rimado seria suficiente para estabelecer sua relação com o texto de partida sob a categoria de tradução, em vez de adaptação ou reconto. A rima é, assim, tomada como atestado de equivalência, como não é raro na tradução de versos para crianças.

A rima é um dos aspectos rítmicos da poesia, ao lado do metro, da acentuação, da sintaxe e de outras modalidades de reiteração fônica. Talvez seja o mais ostensivo, e o que chama mais a atenção de leitores não profissionais. Como aponta Wolosky (2001), a rima é,

como o metro, um sistema de ênfase: as palavras rimadas em fim de verso ganham destaque, bem como as relações entre elas – oposição, reforço, contraste, complementaridade, etc. Ainda segundo Wolosky (2001, p. 155), uma das marcas de um poema menor é a escolha de palavras apenas pelo seu encaixe no esquema rímico, sem que pareçam naturais ou necessárias, sem que se relacionem umas com as outras de maneira relevante à arquitetura do poema. Na tradução de poesia em geral, e na tradução de versos para crianças em particular, grandes malabarismos se têm feito, especialmente na sintaxe, para se manterem o metro e a rima. Aquele que nos parece mais trivial no âmbito da literatura infantil é a posposição dos verbos ao fim dos versos, no infinitivo, no particípio, ou conjugados num mesmo tempo verbal<sup>159</sup>.

Não se pode acusar Eduardo Brandão de ter sido medíocre, nem de ter se entregue à rima fácil. Há que se reconhecer que ele muitas vezes se serviu da conveniência dos participios (como em *peludo/pançudo/rechonchudo*; *admitida/desmedida*; *adorado/papado*), mas também produziu rimas com palavras de classes gramaticais diferentes, a chamada rima rica (como em *gelada/fada*; *ponto/tonto*; *guri/ali*; *assim/fim*), e manteve em fim de verso alguns vocábulos que efetivamente têm destaque no poema original: *fada*, *ama*, *dama*, *bebê*, *guri*, *neném*, *criança*, *pimpolho*, *papado*, *Rússia*. Brandão preservou também a sintaxe paratática, com predomínio de relações de coordenação entre as orações e da ordem direta – sujeito-verbo-complemento.

Outro ponto de contato entre os textos de Brandão e de Hugo é o uso da ambiguidade e da polissemia como recurso humorístico. Nesse ponto, pode-se afirmar que Brandão entra no jogo de Hugo. No verso abaixo, o tradutor capta o desdém com que o poeta trata a criança e seu desprezo pela figura da fada:

|  |   |
|--|---|
| <i>As-tu vu, cria-t-elle, un bel enfant que j'ai ?</i> | Por acaso você viu meu lindo filhinho adorador? |
|--|---|

No verso em francês, o uso do artigo indefinido – “*un bel enfant que j'ai*” – reforça a indiferença da fada pela criança, como se ela fosse qualquer outro objeto caro de seu pertencimento: “uma bela criança que eu tenho”. Perde-se este elemento na tradução, porém a sequência “meu lindo filhinho adorador” recupera as contradições da personagem, contrastando o louvor ao filho com o fato de que a fada deixara a criança desacompanhada

<sup>159</sup> Vejam-se, por exemplo, algumas das dezenas de títulos traduzidos por Gilda de Aquino para a editora Brinquebook.



enquanto saía. Com isso, Brandão expõe ao ridículo o pequeno faniquito da fada, e permanece assim dentro das possibilidades de caracterização da personagem.

Em relação à construção da personagem do ogro, Brandão logrou recuperar seu caráter ingênuo e franco em versos como “seu bruto coração ficou tonto, tonto, tonto”, “Sem ter mais o que fazer, o ogro papou o neném!” ou “Responde o ogro na lata: ‘Eu o papei, bem papado!’”. Também adere aos jogos de palavras, brincando com as referências à ação de devorar no uso dos termos “bater papo” e “papar”. A fala do ogro “Eu o papei, bem papado” recorda uma linguagem infantil e sem amarras, coerente com a ingenuidade do ogro. Outro exemplo de uso bem sucedido do léxico, dentro da proposta lúdica de Hugo, é “enfada”, no qual está contida a palavra “fada”. Cria-se assim uma relação produtiva entre os vocábulos, que contribui para a elaboração dos personagens e para a força da narrativa.

Malgrado a falta de rigor nos planos léxico-semântico e métrico-prosódico, há êxito de correspondência no plano rímico e uma retomada, até certo ponto, do engenho burlesco do poeta. É uma tradução comunicante e lúdica, que funciona dentro do quadro de expectativas do leitorado de livros ilustrados, sejam os mediadores ou o destinatário final – a criança. E apesar dos deslizes no plano rítmico, na maior parte do tempo ela resiste à leitura em voz alta pela cadência das redondilhas. Sem o cotejo, portanto, o texto de Brandão se sustenta.

A fim de sintetizar essa análise crítica e relacioná-la às questões de ambivalência e de contato entre o cânone e a literatura infantil que vimos discutindo até aqui, tecemos estes últimos comentários.

A correspondência da tradução de Brandão com o texto de Hugo deu-se em níveis mais elevados naqueles aspectos em que o poema era mais familiar à literatura infantil: as rimas (emparelhadas) e a sintaxe (paratática). Já nos aspectos mais estranhos ao repertório infantil, ou, nos termos de Shavit (1986), naquilo em que o poema evoca modelos literários alheios ao sistema infantil, Brandão inclinou-se a manipulações mais importantes. Sua tradução é um exemplo de tensão entre o pendor para adequação, ou seja, a busca por correspondências mais elevadas entre tradução e original, e a inclinação para a aceitabilidade, que diz respeito à preocupação com o destinatário.

Como é necessário proferir algum juízo de valor, fiquemos com a constatação de que a tradução poderia ser melhor. Em relação ao poema de Hugo, há sem dúvida uma inferioridade na qualidade literária do texto traduzido, especialmente no plano rítmico. Tal resultado decorre de diversos fatores, desde limitações nas habilidades poéticas do tradutor até as

condições de prazo e remuneração envolvidas na tarefa. As traduções em larga escala realizadas por tradutores profissionais, que não podem se dar ao luxo de se dedicarem exclusivamente à literatura, inserem seu trabalho em um fluxo de tempo que pode inibir a criação poética.

Por outro lado, comparando este trabalho com o repertório mais amplo da literatura traduzida para crianças<sup>160</sup>, podemos afirmar que ela tem valor literário – embora inferior ao de Hugo – e relevância para o sistema. Há um esforço de correspondência, às vezes mais bem sucedido, como na rima, às vezes menos, como no metro, mas sobretudo há possibilidades reais de fruição do texto pelo leitor infantil brasileiro. Algo de Hugo permanece na tradução: seu humor, sua retórica dos contrastes, sua inclinação à subversão em nome do mais fraco. Finalmente, nota-se da parte do tradutor uma habilidade para se comunicar com as crianças, tributo de sua vasta experiência no segmento literário infantil.

Esta análise sinaliza a interferência do leitor implícito, ou presumido, nas estratégias de tradução, em conflito com as normas tradutórias associadas aos textos canônicos. Avancemos para a leitura de “*Jeanne était au pain sec*”, poema editorialmente apresentado de maneira bem diversa ao *Ogro*, a fim de apurar como estas tensões se desenvolvem ali.

### 3.5 “A pão e água” em uma antologia com fins didáticos

Neste item, apresentamos a obra *Cantos para os meus netos: poemas de Victor Hugo*, organizada e traduzida por Marie-Hélène C. Torres, na qual está inserido o poema “A pão e água”. Expomos a ficha técnica da obra, com suas informações editoriais mais relevantes, descrevemos seus aspectos materiais e gráficos e trazemos informações sobre o ilustrador e sobre a tradutora/antologista. Estes comentários pretendem situar o poema “A pão e água” em seu contexto para a análise que será apresentada em seguida.

---

<sup>160</sup> A partir de nossa avaliação de centenas de textos com os quais tivemos contato durante minha pesquisa de mestrado, que culminou a publicação do livro *Traduções para a primeira infância: o livro ilustrado traduzido no Brasil* (LIMA e PEREIRA, 2019).

### 3.5.1 *Cantos para os meus netos*: o livro em seus aspectos materiais.

No quadro abaixo, listamos os principais elementos que compõem a edição em estudo:

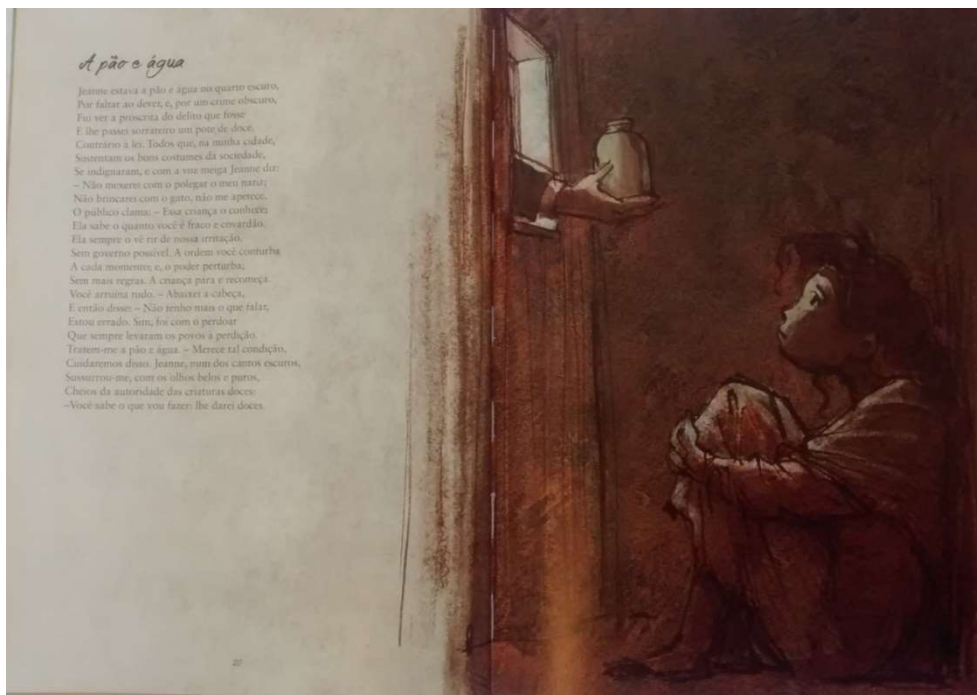
Quadro 5 – Ficha técnica: *Cantos para os meus netos*

|  |  |
|--|--|
| Título:                                  | Cantos para os meus netos: poemas de Victor Hugo   |
| Título original:                         | -  |
| Autores:                                 | Victor Hugo; Marie-Hélène C. Torres (org.)   |
| Ilustrador:                              | Laurent Cardon   |
| Tradutor:                                | Marie-Hélène C. Torres   |
| Editora:                                 | Gaivota  |
| Ano:                                     | 2014   |
| Coleção:                                 | -  |
| Dados da capa:                           | - título;<br>- subtítulo (no qual consta o nome autor);<br>- tradutora e organizadora;<br>- ilustrador;<br>- editora.  |
| Dados da quarta-capa:                    | - chamada do livro;<br>- código de barras.   |
| Paratextos e discursos de acompanhamento | - orelhas;<br>- Apresentação;<br>- Sumário;<br>- <i>Traduzindo a poesia que traduzi</i> ;<br>- <i>Sobre os poemas</i> ;<br>- biografia do autor;<br>- biografia da tradutora;<br>- biografia do ilustrador.  |
| Poemas:                                  | - O que comenta o público ( <i>Ce qui dit le public</i> );<br>- Cantiga de roda ( <i>Ronde pour les enfants</i> );<br>- O avô louco ( <i>Je suis enragé. J'aime</i> );<br>- Canção de avô ( <i>Chanson de grand-père</i> );<br>- Deus faz as perguntas e a criança responde ( <i>Dieu fait les questions pour que l'enfant réponde</i> );<br>- No convento das Feuillantines ( <i>Aux Feuillantines</i> );<br>- A pão e água ( <i>Jeanne était au pain sec</i> );<br>- Pepita ( <i>Pepita</i> ). |

Fonte: elaborado pela própria autora

Os elementos arrolados na ficha técnica aparecem no livro na ordem em que estão listados no quadro. Em relação aos poemas, as traduções vêm primeiro, organizadas da seguinte forma: cada página dupla traz um poema e uma grande ilustração, ocupando uma página inteira e vazando para a página do lado, onde está impresso o poema, como na figura abaixo:

Figura 21 – “A pão e água” – *Cantos para os meus netos*

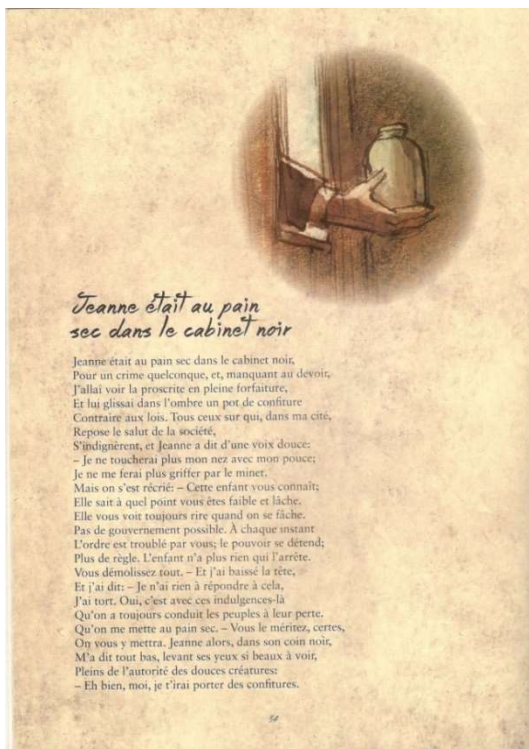


Fonte: foto da autora

Após o último dos poemas traduzidos, vem o texto “Sobre os poemas”, que discorre brevemente sobre cada um deles, informando ainda de qual obra foi extraído e o ano de sua redação. Em seguida, são apresentados os poemas originais, com um recorte das ilustrações anteriores em tamanho reduzido, impressas na mesma página dos versos.

Marie-Hélène Torres, organizadora e tradutora da obra, é professora da Universidade Federal de Santa Catarina e entusiasta dos discursos de acompanhamento, tendo dedicado sua tese a estudá-los na obra de autores brasileiros traduzidos na França<sup>161</sup>. Em *Cantos para os meus netos*, como se vê na ficha acima, a editora lhe concedeu bastante espaço para vestir a matéria literária de elementos que a situassem para o leitor.

<sup>161</sup> Sua pesquisa gerou os livros: TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento**. Vol. 1. Tradução do francês de Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011; e \_\_\_\_\_. **Traduzir o Brasil literário: história e crítica**. Vol. 2. Supervisão de tradução de Germana Henriques Pereira de Sousa; Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Souza. Tubarão: Copiart, 2014.

Figura 22 – “Jeanne était au pain sec [...]”– *Cantos para os meus netos*

Fonte: foto da autora

No item “Sobre os poemas”, Torres contextualiza, para o leitor mirim brasileiro, os poemas selecionados para a coletânea, além de apresentar comentários pessoais acerca de cada um deles. Sobre “A pão e água”, a organizadora e tradutora da obra diz o seguinte:

O poema “A pão e água” [Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir] integra também os dez poemas do “Grand âge et bas âge mêlés” [Os mais velhos e os jovens – todos juntos] e enfatiza a relação entre um avô, Victor Hugo, e sua neta, Jeanne. A criança, para Hugo, traz muitas vezes consigo uma denúncia política. E, no presente poema, a criança foi transformada em símbolo e em mito portador de valores morais exemplares. Hugo desenvolveu aqui a temática política para mostrar a dominação da criança sobre o adulto com o uso de palavras como *dever*, *crime*, *delito*, *ordem*, *governo*, *regras*, por exemplo. Aqui, o avô deixou de ser patriarca para tornar-se um ancião anárquico, apontando com o dedo o augusto armário onde estão guardados os potes de doces. Obra de muita maturidade, *L'art d'être grand-père* foi escrita por um grande poeta, um homem que sabe perdoar em nome de certa anarquia. (TORRES, 2014, p. 26).

Torres enfatiza a subversão do avô e a antítese entre sua atitude anarquista e a hierarquia tradicional, transpondo, com justeza, o microcosmos avô-neta para uma realidade social mais ampla e identificando aí o caráter de denúncia política, ubíqua na obra de Hugo. A

tradutora apresenta, assim, subsídios para uma leitura mais aprofundada dos poemas àqueles que o desejarem.

Nas antologias de textos traduzidos atuam pelo menos dois mecanismos de reescrita: a antologização e a tradução. Ao lado da tradução, há uma busca, uma seleção e uma organização sequencial do material a ser reunido, bem como a adição de comentários, que também constituem reescritas, segundo a noção de Lefevere (1992). No caso de antologias ilustradas, somam-se a estes mecanismos a interpretação visual dos textos.

Teresa Seruya (2013) enxerga nas antologias de textos traduzidos uma operação intensa dos mecanismos de planejamento e mediação cultural, noções emprestadas a Toury (2002, 2003). Trata-se de “selecionar e, por meio da seleção, avaliar os ‘coleccionáveis’ para certo público, configurando e/ou manipulando assim a recepção da cultura estrangeira por leitores nativos”<sup>162</sup> (SERUYA, 2013, p. 1). No caso, trata-se de um público específico dentro do sistema receptor – as crianças. Nessa operação, a antologista mobiliza suas noções acerca da infância, da competência leitora, do interesse e das necessidades da criança para compor sua coletânea. Transparece pela seleta e pelo projeto tradutório uma ideia de leitor capaz de ser desafiado, o que evidenciaremos pela análise do poema “A pão e água”.

As antologias de textos traduzidos têm como objetivos centrais armazenar e preservar a herança de certo autor, tema, gênero ou período literário, ou provocar inovação e mudança em determinado polissistema literário (SERUYA, 2013, p. 1). Tratando-se Hugo de autor consagrado, entende-se que o primeiro objetivo seja o mais significativo. De fato, essa antologia em particular apresenta traços conservadores no que recorre a outras coletâneas preliminares para compor seu repertório, uma brasileira e uma francesa: a já mencionada *Victor Hugo: Poésie de l'enfance/Poesia da infância* (trad. Zélia Anita Viviani, Marie-Hélène Catherine Torres e Noêmia Guimarães Soares. UFSC, 2002) e *Chanson pour faire danser en rond les petits enfants et autres poèmes* (Gallimard Jeunesse, 2013). A maior novidade em relação a *Poésie de l'enfance*, na qual a própria Marie-Hélène Torres estava envolvida, é sua apresentação gráfica, voltada para a infância, dentro do selo infantil da editora Gaivota. Nesse sentido, se assemelha ao projeto editorial da Gallimard Jeunesse de divulgação e conservação do cânone entre o leitorado infantil.

Gostaríamos apenas de sugerir, entretanto, que a recuperação do cânone almeja também, em certa medida, promover inovações e mudanças no sistema infantil a partir de uma acumulação literária do acervo da literatura adulta. Ela manifesta a crença em um público

---

<sup>162</sup> “...to select and, through selection, evaluate ‘collectibles’ for a certain public, thus configuring and/or manipulating the reception of a foreign culture by native readers.”

capaz de acessar algo do que foi produzido por grandes autores, para leitores grandes, e, por aí, a crença de que modelos literários associados ao sistema adulto possam povoar também a literatura infantil. É, em suma, um espaço de valorização da ambivalência.

### 3.5.2 *Jeanne au pain sec* e a doce revolução

O poema que intitulemos aqui “*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*”, ou simplesmente “*Jeanne au pain sec*”, foi publicado em 1877 na obra *L'art d'être grand père* (A arte de ser avô), compondo um dos dez poemas de *Grand âge et bas âge mêlés* (Os velhos e os jovens – todos juntos). Hugo tinha então quase 80 anos. Como informa Le Run (2003, p. 20), o poema foi escrito em Paris, em 1876, após o retorno de Hugo de seu exílio de vinte anos, ao qual fora condenado por opor-se ao golpe daquele a quem chamava Napoleão *Le Petit*. Sua protagonista é Jeanne, neta órfã de Hugo da qual o escritor se ocupou, junto com seu irmão Georges, após a morte dos pais Charles Hugo e Alice Lehaene, e sobre os quais escreveu inúmeros poemas.

Na França, o poema gozou de importante circulação escolar, sendo recitado por décadas em salas de aula (LE RUN, 2003, p. 17). Em edições infantis, aparece em *Pourquoi ma grand-mère tricote des histoires* (Bayard Jeunesse, 2012), antologia de Célia Galice que reúne poemas de vários autores em torno da temática familiar, com ilustrações de Aurélie Guillerey. O livro faz parte da coleção *Demande aux poèmes ! des réponses en poésie* e é classificado pela editora como *album*, indicado para crianças a partir de 6 anos. “*Jeanne était au pain sec*” também figura em *Chanson pour faire danser en rond les petits enfants et autres poèmes* (Gallimard Jeunesse, 2013), seleta de poemas de Hugo ilustrada por Phillipe Dumas que integra a coleção *Enfance en poésie*. Essa coleção reúne grandes poetas de língua francesa tais como Guillevic, Edmond Jabès, Georges Jean, Jean de la Fontaine, Jacques Prévert e Raymond Queneau. Sua primeira edição data de 1992, então na coleção *Folio Cadet*, recomendada para crianças de 7 a 11 anos. A nova edição amplia a faixa etária para o grupo de 6 a 12 anos.

O livro *Chanson pour faire danser en rond les petits enfants et autres poèmes* traz uma breve apresentação do poeta Guy Goffete e parece ter inspirado a antologia brasileira, uma vez que muitos de seus poemas coincidem e a proposta é semelhante: apresentar em edição ilustrada uma parcela da poesia de Hugo que trata da infância. Na edição francesa, a

ilustração de Dumas para o poema “*Chanson de grand-père*” se assemelha bastante àquela de Cardon para o mesmo texto.

Figura 23 – Ilustração de Philippe Dumas para “*Chanson de grand-père*” – *Chanson pour faire danser en rond* [...]



Fonte: foto da autora

Figura 24 – “*Canção do avô*” – *Cantos para os meus netos*



Fonte: foto da autora

Tendo traçado um breve histórico da circulação do poema “*Jeanne était au pain sec*” na França e no Brasil, prosseguimos para sua análise textual.

Trata-se de um poema narrativo, em versos alexandrinos, que relata a condenação, sem julgamento, de uma criança ao castigo. O relato é povoado por vozes: a da menina Jeanne, que promete absurdos para livrar-se da punição injusta; a daqueles que poderíamos chamar de “homens de bem”, responsáveis pela manutenção da ordem; e a do avô, subversivo ao ponto de levar à proscrita um pote de doce. Vislumbra-se o Victor Hugo poeta do povo e dos párias, atento à iniquidade social, que aqui faz sua pequena revolução ao contrabandear açúcar para aquela que havia sido condenada a viver de pão seco. Reproduzimos abaixo o poema e sua tradução por Marie-Hélène Torres:

Quadro 6 – “*Jeanne au pain sec*” – Original e tradução

|   |   |
|---|---|
| <p><i>Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir,<br/>Pour un crime quelconque, et, manquant au devoir,<br/>J'allai voir la proscrite en pleine forfaiture,<br/>Et lui glissai dans l'ombre un pot de confiture<br/>Contraire aux lois. Tous ceux sur qui, dans ma cité,</i></p> | <p>Jeanne estava a pão e água no quarto escuro,<br/>Por faltar ao dever, e, por um crime obscuro,<br/>Fui ver a proscrita do delito que fosse<br/>E lhe passei sorrateiro um pote de doce.<br/>Contrário à lei. Todos que, na minha cidade,</p> |
|---|---|



|  |   |
|--|---|
| <p><i>Repose le salut de la société,<br/>S'indignèrent, et Jeanne a dit d'une voix douce:<br/>- Je ne toucherai plus mon nez avec mon pouce;<br/>Je ne me ferai plus griffer par le minet.<br/>Mais on s'est récrié: - Cette enfant vous connaît;<br/>Elle sait à quel point vous êtes faible et lâche.<br/>Elle vous voit toujours rire quand on se fâche.<br/>Pas de gouvernement possible. À chaque instant<br/>L'ordre est troublé par vous; le pouvoir se détend;<br/>Plus de règle. L'enfant n'a plus rien qui l'arrête.<br/>Vous démolissez tout. - Et j'ai baissé la tête,<br/>Et j'ai dit: - Je n'ai rien à répondre à cela,<br/>J'ai tort. Oui, c'est avec ces indulgences-là<br/>Qu'on a toujours conduit les peuples à leur perte.<br/>Qu'on me mette au pain sec. - Vous le méritez, certes,<br/>On vous y mettra. Jeanne alors, dans son coin noir,<br/>M'a dit tout bas, levant ses yeux si beaux à voir,<br/>Pleins de l'autorité des douces créatures:<br/>- Eh bien, moi, je t'irai porter des confitures.</i></p> | <p>Sustentam os bons costumes da sociedade,<br/>Se indignaram, e com a voz meiga Jeanne diz:<br/>– Não mexerei com o polegar o meu nariz;<br/>Não brincarei com o gato, não me apetece.<br/>O público clama: – Essa criança o conhece;<br/>Ela sabe o quanto você é fraco e covardão.<br/>Ela sempre o vê rir de nossa irritação.<br/>Sem governo possível. A ordem você conturba<br/>A cada momento; e, o poder perturba;<br/>Sem mais regras. A criança para e recomeça.<br/>Você arruína tudo. – Abaixei a cabeça,<br/>E então disse: – Não tenho mais o que falar,<br/>Estou errado. Sim, foi com o perdoar<br/>Que sempre levaram os povos à perdição.<br/>Tratem-me a pão e água. – Merece tal condição,<br/>Cuidaremos disso. Jeanne, num dos cantos escuros,<br/>Sussurrou-me, com os olhos belos e puros,<br/>Cheios da autoridade das criaturas doces:<br/>– Você sabe o que vou fazer: lhe trarei doces.</p> |
|--|---|

Fonte: Hugo; Torres (2014)

O poema é protagonizado pela pequena Jeanne e por um narrador em primeira pessoa. O primeiro verso sintetiza informações preliminares: apresenta a vítima, o local onde ela está reclusa e a gravidade da punição. O verso seguinte reforça a situação de injustiça designando sua falta como “*un crime quelconque*” (um crime qualquer), algo sem importância e destituído de más intenções. O crime da criança provoca a continuidade da subversão pelo narrador: faltando ao dever, e de maneira desleal aos seus superiores, ele vai ver a condenada. Dialeticamente, a escuridão que serve de castigo à menina serve também de proteção para a entrega do doce, nas sombras. Trata-se de um louvor à subversão dos fracos contra o autoritarismo arbitrário dos grupos dominantes. Assim como na história do ogro moscovita, o relato assume caráter alegórico, permitindo que seus referentes – a criança castigada, o avô que lhe traz o doce e as autoridades que os condenam – possam ser desdobrados para uma realidade social mais ampla, tornando-se categorias universais.

O poema é estruturado sobre jogos de paralelismo e contrastes: o pão seco e a geléia; as autoridades e a criança inocente; a escuridão e a luz, num jogo de claro-escuro. As antíteses são reforçadas pelos pares de rimas. Como já apontamos mais acima, a rima é, como o metro, um sistema de ênfase (WOLOSKY, 2001), que confere destaque aos vocábulos emparelhados pela semelhança fonética ao fim dos versos. Ela também relaciona entre si as palavras rimadas, ampliando formalmente relações de semelhança, oposição, reforço, ironia, etc. O

adjetivo *noir* (negro) e o substantivo *devoir* (dever), nos dois primeiros versos, relacionam-se por semelhança, assumindo um aspecto negativo, por assim dizer, ou antagônico à criança e ao avô. *Forfaiture* (crime de traição, ou violação a juramento de lealdade), no terceiro verso, segue no lado negativo, porém é fortemente contrastado por *confiture* (geléia), no verso seguinte. O paralelo entre negativos segue no par subsequente, *cit /société* (cidade/sociedade), enquanto a dupla seguinte retorna ao lado positivo, identificado com as vítimas, com *pouce/douce* (polegar/doce (adj.)).

O léxico retoma termos do universo das leis e da ordem: *crime* (crime), *devoir* (dever), *proscrite* (proscrita), *fortaiture* (traição), *lois* (leis), *gouvernement* (governo), *ordre* (ordem), *pouvoir* (poder), *r gle* (regra), *autorit * (autoridade). Esse universo contrasta com o ambiente doméstico da criança. O quarto escuro adquire valor metafórico de prisão, enquanto a sociedade assume a posi o de tribunal.

Formalmente, poderíamos afirmar que este poema   menos “infantil” que “*Bon conseil aux amants*”, apesar de ser protagonizado por uma criança e de trazer referências de seu mundo, como o castigo e o doce. Sua sintaxe   razoavelmente mais complexa, com um maior número de subordina es, de *enjambements* e de locu es adverbiais intercaladas que afastam o sujeito de seu verbo, como no exemplo: “...**Tous ceux** sur qui, dans ma cit , / *Repose le salut de la société*, / **S'indign rent**, ...” (...Todos aqueles sobre quem, em minha cidade, / Repousa a reden o da sociedade, / Se indignaram...). Não há coincidência entre a translinea o e o fim das ora es, como no primeiro poema. Os quartetos, identificados pelos pares de rimas, t m maior contiguidade uns com os outros, em alguns casos com *enjambement* entre eles. Inserindo uma linha em branco entre os quatro primeiros quartetos, a fim de delimit -los visualmente, podemos perceber essa contiguidade:

*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir,  
Pour un crime quelconque, et, manquant au devoir,  
J'allai voir la proscrite en pleine forfaiture,  
Et lui glissai dans l'ombre un pot de confiture*

*Contraire aux lois. Tous ceux sur qui, dans ma cité,  
Repose le salut de la société,  
S'indignèrent, et Jeanne a dit d'une voix douce :  
– Je ne toucherai plus mon nez avec mon pouce ;*

*Je ne me ferai plus griffer par le minet.  
Mais on s'est récrié : – Cette enfant vous connaît ;  
Elle sait   quel point vous êtes faible et lâche.  
Elle vous voit toujours rire quand on se f che.*

Ademais, aqui a inserção do diálogo na narrativa ocorre de maneira mais complexa, exigindo maior esforço do leitor a fim de identificar os interlocutores. Enquanto em “*Bon conseil aux amants*” somente o ogro e a fada proferem falas diretas e breves, aqui há três personagens que participam do diálogo: Jeanne, a sociedade (*on*) e o narrador/avô. Embora os travessões resolvam qualquer ambiguidade, o início e o fim da fala de cada interlocutor não coincide necessariamente com o início e o fim dos versos, como se vê acima, no segundo verso do terceiro quarteto. Essa elaboração sintática está mais distante dos modelos da literatura infantil que *L’ogre de moscovie*, porém ela não implica necessariamente maiores dificuldades para o tradutor, o que sugere a versão quase literal de Torres.

A fala de Jeanne compreende dois períodos simples, sem inversões sintáticas, cada um deles correspondendo a um verso: “– *Je ne toucherai plus mon nez avec mon pouce ; / Je ne me ferai plus griffer par le minet.*” (– Não tocarei mais meu nariz com o polegar; / Não me deixarei mais arranhar pelo gatinho<sup>163</sup>). A menina faz promessas absurdas, demonstrando não saber por que está sendo castigada, e tentando inutilmente inocentar o avô. Seu recurso retórico é unicamente a candura. Nota-se a diferença de registro entre a fala da criança e a argumentação da sociedade, dos “homens de bem” (*les honnêtes gens*, como escrevia Balzac), que se seguirá no quarteto seguinte:

*Pas de gouvernement possible. À chaque instant  
L'ordre est troublé par vous ; le pouvoir se détend ;  
Plus de règle. L'enfant n'a plus rien qui l'arrête.  
Vous démolissez tout. – Et j'ai baissé la tête,<sup>164</sup>*

A argumentação é exagerada, apelativa e sem misericórdia, como se uma falta não punida fosse o suficiente para fazer desmoronar todo o edifício da ordem. Ademais, enquanto a voz de Jeanne era doce, contida, a voz da sociedade é ampla e prolixa. Vale notar que a voz da ordem se dirige ao eu-lírico, à figura do avô que leva o doce para a criança. Em nenhum momento Jeanne é interpelada; fala-se dela na terceira pessoa, *l'enfant*, embora se saiba que ela está presente à cena pela sua intervenção nos quartetos precedentes. A reação do avô ao bombardeio da ordem é baixar a cabeça e humilhar-se, como havia feito Jeanne:

<sup>163</sup> As traduções apresentadas aqui entre parênteses ou em nota são minhas, e têm o intuito de orientar o leitor durante a análise do poema original. Trechos da tradução de Torres serão sempre citados entre aspas, ou em destaque, e serão evocados quando da crítica da tradução.

<sup>164</sup> Não existe governo possível. A cada momento / A ordem é perturbada por você; o poder se relaxa; / Não existe mais regra. A criança já não tem nada que a detenha. / Você demole tudo. – E eu baixei a cabeça,

*Et j'ai dit : – Je n'ai rien à répondre à cela,  
J'ai tort. Oui, c'est avec ces indulgences-là  
Qu'on a toujours conduit les peuples à leur perte.  
Qu'on me mette au pain sec. [...] <sup>165</sup>*

Neste momento, a sensação é de derrota. A injustiça prevalece, e o avô parece que não lutará em favor de sua neta. No entanto, a cumplicidade entre os dois subversivos faz pensar numa ação calculada: a confissão é apenas da boca para fora, é o elemento de falsidade que o ogro do poema previamente analisado fora incapaz de incorporar. A subversão seguirá ocorrendo na sombra:

*On vous y mettra. – Jeanne alors, dans son coin noir,  
M'a dit tout bas, levant ses yeux si beaux à voir,  
Pleins de l'autorité des douces créatures :  
– Eh bien, moi, je t'irai porter des confitures. <sup>166</sup>*

A autoridade aqui é atribuída às doces criaturas, quase como um direito natural. A pequena Jeanne, mito de perfeição romântica, não teme. Ao final, a ordem é apenas aparente, e a dupla de cúmplices é senhora da sombra. Diferentemente do ogro, incapaz de discrição, o avô não tem qualquer ingenuidade: calcula seus atos, esconde o doce e confessa-se estrategicamente, a fim de poder seguir trabalhando às escondidas. Ele logra, de certa forma, superar o desajeito do ogro.

Hugo empresta à cena elementos pictóricos pelo jogo de claro-escuro. O quadro começa negro, com a menina encerrada na câmara diminuta<sup>167</sup>. A escuridão é aproveitada pelo avô para a ação oculta, entregar-lhe um pote de doce. O verbo *glisser*, deslizar, reforça o sentido da ação sorrateira. Paradoxalmente, a boa ação tem de permanecer nas trevas, o que transparece como denúncia da inversão social de valores. A misericórdia e o perdão passam a ser algo condenável. Assim, as trevas surgem como um elemento dialético, que incorpora ao mesmo tempo o terror do cárcere e a possibilidade de proteção.

Já a intervenção da sociedade, apresentada no poema como ente difuso – “... *Tous ceux sur qui, dans ma cité, / Repose le salut de la société*” – e designada pelo pronome *on*, acontece em liberdade, sob a luz do dia, portanto. A partir da expressão “*Mais on s'est récrié*” (Mas gritaram), o leitor experimenta uma sensação de claridade, ou de dilatação espacial. O

<sup>165</sup> E eu disse: – Não tenho nada a responder contra isso, / Estou errado. Sim, foi com essas indulgências / Que sempre se conduziram os povos à perda. / Que me ponham a pão e água...

<sup>166</sup> Vamos pô-lo. Jeanne, então, em seu canto escuro, / Me disse baixinho, erguendo seus olhos tão lindos de se ver, / Cheios da autoridade das doces criaturas: / – Bem, quanto a mim, lhe levarei compotas.

<sup>167</sup> Impossível não se lembrar do romance *O último dia de um condenado* (*Le dernier jour d'un condamné*, 1829), escrito por Hugo décadas antes em oposição à pena de morte.

grito só pode ser proferido em grandes espaços, ao contrário dos doces sussurros de Jeanne encarcerada. A luz volta a atenuar-se no momento em que o avô abaixa a cabeça: “*J’ai tort.*”. No último quarteto, nova iluminação, mas agora como um foco que resplandece nas trevas: de seu canto escuro, Jeanne ergue os olhos.

Shira Wolosky (2001, p. 87) nota que a voz poética em primeira pessoa convida o leitor a identificar-se com aquele que fala, quase como um pressuposto gramatical. Neste poema, o avô e o escritor coincidem, a começar pela designação da menina pelo nome real de sua neta. Ademais, o poema original inseria-se na coletânea *L’Art d’être grandpère* e é um dos poemas dedicados a seus netos Georges e Jeanne. Assim, é natural que o poeta edifique sua retórica de modo a inclinar a simpatia do leitor em direção ao eu-lírico e, por consequência, a Jeanne, sua cúmplice.

Para concluir estes apontamentos, sumarizamos alguns paralelos e contrastes entre este poema e aquele do ogro. Aqui opera-se a cândida revolução de Jeanne e seu avô, com um manejo maduro da dissimulação. Outrora um *brave ogre*, aqui o eu-lírico conserva a pureza de coração do ogro, porém agora é capaz de uma submissão fingida a seus antagonistas a fim de conquistar o espaço das sombras, um domínio mais sofisticado das convenções sociais do discurso. O elemento que o herói incorpora em seu combate à dureza injusta da alta sociedade é exatamente o que faltou ao ogro, as *bienséances*, a *politesse*. Tal contraste pode ser observado na tabela abaixo, na qual esquematizamos as estruturas mobilizadas na acusação do herói, na sua resposta e na sua punição:

|  | “ <i>Bon conseil aux amants</i> ”   | “ <i>Jeanne était au pain sec</i> ”   |
|--|---|---|
| Acusação                                   | “ <i>As-tu vu un bel enfant que j’ai?</i> ”   | <i>Pas de gouvernement possible. À chaque instant L’ordre est troublé par vous; le pouvoir se détend; [...]</i>                       |
| Resposta do réu                            | “ <i>Je l’ai mangé</i> ”  | <i>... - Et j’ai baissé la tête, Et j’ai dit: – Je n’ai rien à répondre à cela, J’ai tort.[...] Qu’on me mette au pain sec. (...)</i> |
| Conclusão do narrador/<br>Resposta do júri | <i>Jugez ce que devint l’ogre devant la mère Furieuse qu’il eût soupé de son dauphin.</i> | <i>[...] – Vous le méritez, certes, On vous y mettra. (...)</i>   |

Contraste-se a objetividade da acusação e da resposta em “*Bon conseil aux amants*” com o alongamento discursivo em “*Jeanne était au pain sec*”. Acrescente-se que na história do ogro o (anti)herói está sozinho, enquanto aqui o polo identificado com o eu-lírico é o binômio avô-neta. Narrativamente, em “*Jeanne...*” há uma estrutura circular que leva o desfecho à mesma situação do princípio, porém invertida: o avô agora é que está preso, e a

neta lhe leva os doces. Essa ação sacrificial do avô retoma a figura do profeta purificado sobre a qual discorreremos anteriormente.

Quanto às crianças que aparecem nos dois poemas, há uma oposição marcante. No primeiro, o bebê é filho bastardo de uma aristocrata libertina. Sua gordura e sua beleza loura são algo grotescas, que o tornam semelhante a um ganso ou um leitão que vinha sendo engordado para o abate. Ademais, a criança não fala, o que contribui para sua animalização. Jeanne, por outro lado, tem voz, olhos luminosos e “a autoridade das doces criaturas”. Segue o avô tanto nas palavras submissas quanto na ação subversiva.

Finalmente, e retomando o que afirmamos mais acima, “*Jeanne était au pain sec*” é um texto sintática e lexicalmente mais resistente à leitura infantil que “*Bon conseil aux amants*”. Embora narrativo do início ao fim, à diferença deste último, ele está retoricamente estruturado de maneira mais complexa. A pluralidade de vozes, por vezes mescladas em um mesmo verso, os *enjambements*, o léxico jurídico são elementos menos familiares à literatura infantil. Para a análise da tradução, atentaremos para como o modo como a tradutora lidou com esses modelos literários mais identificados com a literatura adulta em uma edição ilustrada. Ou, em outros termos, como enfrentou a tensão entre a literariedade e a comunicabilidade.

Antes de seguir para a análise da tradução, porém, tecemos alguns breves comentários sobre a ilustração que se combina com o trabalho de Marie-Hélène Torres. Laurent Cardon<sup>168</sup>, ilustrador francês radicado em São Paulo, elaborou figuras graciosas, apesar de convencionais, para acompanhar os poemas do afetuoso avô. Em tons de sépia, ao lado de uma reduzida paleta de cores pastéis, as imagens remetem a um tempo antigo. Com suas curvas e linhas oblíquas, elas também buscam reproduzir o movimento da dança, presente não apenas no conteúdo semântico dos poemas, mas em sua própria musicalidade (ver fig. 24).

A figura que ilustra “A pão e água” é mais sombria e estática, retratando uma criança encolhida num canto escuro do armário. De uma janelinha na porta, surge uma mão segurando um pote de doce, e dali provém a luz que banha o rosto da menina.

---

<sup>168</sup> Ilustrador de importante penetração no mercado editorial infantil brasileiro, Cardon publicou vários livros imagem pela Biruta, além de *Flop*, pela Panda Books, e *Calma, camaleão*, pela Ática, ambos selecionados para os acervos do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE 2012 e 2013). Como escritor e ilustrador, publicou na França pela editora Père Fouettard. Ilustrou ainda obras de autores brasileiros como Marta Lagarta, Leo Cunha e Caio Riter.

Figura 25 – Ilustração de “A pão e água” – *Cantos para os meus netos*



Fonte: foto da autora

Embora as ilustrações não sejam indispensáveis à leitura da obra e sejam, de certa forma, bastante redundantes em relação ao texto, elas carregam em si a compreensão que o ilustrador tem dos poemas. No que diz respeito a “A pão e água”, em particular, nota-se em sua construção imagética uma leitura bastante pertinente: a luz que vaza da janela, aberta pela mão do avô, faz a menina erguer o rosto. O contraste entre luz e sombra; o encolhimento do corpo da menina em contraponto a sua face elevada; a mão do avô como a mão de Deus, redentora; o pote de doce destacando-se na cela vazia, recriam as antíteses sobre as quais Hugo alicerça o poema. Ressalte-se que Cardon lê em francês, e pôde desenhar suas ilustrações a partir do poema original de Hugo.

Com base na análise textual do poema de Hugo e considerando ainda a breve leitura do material gráfico que o acompanha, passamos à leitura crítica da tradução de Marie-Hélène Torres.

### 3.5.3 “A pão e água”: uma tradução acadêmica para crianças

Começamos a análise da tradução do poema “*Jeanne était au pain sec...*” (“A pão e água”) recordando que a coletânea organizada por Marie-Hélène Torres ostenta um projeto

editorial e tradutório bastante diverso daquele da Companhia das Letrinhas para *O ogro da Rússia*. Enquanto este último adota modelos gráfico-visuais não escolares, mais associados à leitura por prazer, a edição da Gaivota traz elementos didáticos. Em primeiro lugar, pelo próprio procedimento de antologização, que pressupõe um mediador especialista entre a obra e o leitor. Em segundo lugar, pela presença de discursos de acompanhamento em abundância que buscam amparar a leitura dos poemas, tanto por sua contextualização histórica e bio-bibliográfica quanto pela sugestão de ferramentas de leitura a partir da crítica literária. Tendo isso em mente, nos achegamos à tradução de Torres com a seguinte pergunta: poder-se-ia esperar uma tradução menos “livre” que a de Brandão, mais comprometida com a *adequação* que com a *aceitabilidade*? Se mais que entreter, o objetivo da obra é fazer conhecida a poesia de Hugo entre as crianças, não seria desejável um máximo grau de adesão ao original (conforme postulados de KLINGBERG, 1986)?

No item 2.4 do segundo tópico desta tese, expusemos considerações de Gisèle Sapiro (2008) acerca da tendência de os acadêmicos realizarem traduções mais conformes à fonte, em contraste com a prática de tradutores escritores, que se inclinariam mais para o alvo. Naturalmente, esta é apenas uma das variáveis que, combinada com outras, define as práticas tradutórias. Influenciam igualmente as normas e práticas de tradução as condições de aquisição das línguas envolvidas e da relação do tradutor com a cultura fonte. Sapiro avança a hipótese de que

[...] a aprendizagem da língua por uma formação sistemática tende a favorecer as práticas de tradução voltadas para o alvo, ou seja, preocupadas com a adaptação à cultura receptora de maneira a fazer desaparecer todo traço de estranheza do texto, enquanto a aquisição da língua pela prática, no quadro de um percurso migratório, tende a favorecer, em razão da familiaridade com a cultura-fonte, um maior respeito de suas especificidades culturais e linguísticas.<sup>169</sup> (SAPIRO, 2008, p. 205).

Segundo a posição profissional do tradutor e sua relação com as culturas de partida e de chegada, temos motivos para esperar de Marie-Hélène Torres uma prática de “maior respeito de suas [da cultura fonte] especificidades culturais e linguísticas”. Em primeiro lugar, como já mencionado anteriormente, por se tratar de professora universitária envolvida com pesquisas acadêmicas no campo dos Estudos da Tradução. Tal posição tradutiva, para usar os termos de Berman (1995), envolve níveis elevados de consciência e reflexão sobre o fazer

---

<sup>169</sup> “...l'apprentissage de la langue par une formation systématique tend a favoriser les pratiques de traduction « ciblistes », c'est-à-dire soucieuses de l'adaptation à culture de réception de manière à faire disparaître toute trace d'étrangeté du texte, tandis que l'acquisition de la langue par la pratique, dans le cadre d'un parcours migratoire, tend à favoriser, du fait de la familiarité avec la culture-source, un plus grand respect de ses spécificités culturelles et linguistiques.”



tradutório, igualmente nos planos ético e estético. Em segundo lugar, por ser de origem francesa, a autora tem com a língua de partida uma relação de familiaridade, o que favoreceria, em tese, a conservação de suas especificidades culturais.

Associando a posição da tradutora e o projeto de tradução que descrevemos mais acima – uma antologia bilíngue, ilustrada, acompanhada de paratextos –, temos um horizonte propenso ao comprometimento com o texto fonte e mais resistente a concessões em nome da acessibilidade a um novo receptor – infantil e brasileiro. Ademais, em termos da posição do texto no espaço de produção e circulação cultural, seu capital simbólico é elevado. Avaliemos como essas expectativas se realizam de fato no texto traduzido.

Começemos pela tradução do título – ou, melhor dizendo, pela definição de um título em português. Conforme já expusemos, Hugo não atribuiu título ao poema, que é designado nessa coletânea pelo seu primeiro verso: “*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*”. A tradutora estabeleceu para o poema um título propriamente dito, recortado a partir de sua própria tradução do primeiro verso: “A pão e água”. A expressão toma lugar de “*au pain sec*” e oferece uma alternativa mais ritmada que uma eventual tradução literal (a pão seco). Torres permanece no plano das locuções particulares a cada língua, autorizada a inserir o elemento “água” pela variante do idiotismo em francês “*être au pain sec et à l’eau*”. Na antologia *Victor Hugo: Poésie de l’enfance...*, Zélia Anita Viviane traduz a expressão como “estava de castigo”, num procedimento de clarificação que Torres logrou contornar.

No plano formal, as correspondências mais imediatas que se percebem entre tradução e original então nos planos da rima e do metro, pois Torres conservou a maior parte dos dodecassílabos e as rimas emparelhadas. Entretanto, alguns versos que fogem ao molde do dodecassílabo e outros onde a cesura é deslocada prejudicam a recriação do esquema rítmico. Os versos abaixo possuem 10 e 13 sílabas poéticas, respectivamente:

- v. 14: A cada momento; e, o poder perturba;
- v. 15: Sem mais regras. A criança para e recomeça.

O poema de Hugo sustenta-se sobre a estrutura clássica 6+6 sílabas poéticas, o chamado hemistíquio. Em meio aos alexandrinos clássicos, identificamos no verso 22 um alexandrino ternário, ou trímetro, com dois ictos (tempos fortes) na 4ª e na 8ª sílabas:

- v. 22: *M’a dit tout BAS, levant ses YEUX si beaux à VOIR.*

O recurso ao alexandrino ternário tem função rítmica e dramática, rompendo o fluxo padrão do poema com pausas adicionais que criam expectativa. No mais, os versos são prosodicamente simétricos, o que na tradução não ocorre com o mesmo rigor. De 24 versos, Torres logrou reconstruir apenas cinco na estrutura do alexandrino clássico:

V. 2: Por faltar ao dever, e por um crime obscuro,  
 V. 12: Ela sempre o vê rir de nossa irritação.  
 V. 18: Estou errado. Sim, foi com o perdoar  
 V. 20: Tratem-me a pão e água. – Merece tal condição,  
 V. 23: Cheios da autoridade das criaturas doces:

No restante do poema, há oscilação na acentuação dos versos, com algum prejuízo para a regularidade da cadência que se encontra em Hugo, como em “Ela sabe o QUANTo você é FRACo e covardão” ou “Sem mais REgras. A criança PAra e recomeça”, este último com treze sílabas poéticas. O esforço de isometria pode ser tecnicamente comprovado pela escansão dos versos, mas a sustentação rítmica pelas posições fortes dos versos não chega à constância de Hugo. Admite-se, contudo, que as cesuras na quinta ou na sétima sílabas poéticas, partindo o verso em uma redondilha menor e uma maior, oferece cadência aproximada e favorece a leitura em voz alta, como no par de versos abaixo:

V. 3: Fui ver a prosCRIta do delito que fosse  
 V. 4: E lhe passei sorraTEIRRo um pote de doce.

Neste ponto em particular, a tradução de Zélia Anita Viviani publicada em *Poésie de l'enfance...* alcança uma homologia de maior interesse, como exemplificamos abaixo:

Jeanne estava de casTIgo na sala escura.  
 Por um crime qualQUER, e eu, faltando à lisura,  
 Ao vê-la cumprindo a PEEna, tive a ideia  
 De passar-lhe escondIDo um pote de geleia.  
 (HUGO, 2002, p. 55)

No trecho citado, os versos pares seguem a estrutura do alexandrino clássico, enquanto nos ímpares a cesura recai sobre a sétima sílaba poética. A interpolação de versos prosodicamente simétricos e o deslocamento do hemistíquio para a composição de duas redondilhas (uma maior e uma menor) nos versos ímpares permitiu uma ruptura mais atenuada do esquema hugoano.

Em relação às rimas, Torres conservou-as emparelhadas. Em alguns casos, houve redução na significância da rima, no que diz respeito aos paralelos de semelhança ou contraste

entre os elementos rimados. Em *noir/devoir* (v. 1 e 2), há a associação do dever à cor negra. No texto traduzido, tem-se escuro/obscuro, dois adjetivos semanticamente muito próximos. Em *forfaiture/confiture* (v. 3 e 4), ressalta-se o contraste entre a contravenção e o doce, usualmente associado a recompensas. A tradução rima “fosse”, verbo pouco específico, e “doce”. Nestes casos, há um enfraquecimento no sistema de ênfase. Entretanto, mais para o fim do poema, em *noir/voir* (v. 21 e 22), a rima escuros/puros recupera elementos centrais do poema, contribuindo para o realce da tensão.

Outro recurso sonoro mobilizado por Hugo e recuperado de forma bem sucedida por Torres são as assonâncias e as aliterações. No primeiro quarteto do poema em francês, cooperam para a estrutura rítmica as aliterações em /k/ e, em menor medida, em /r/. Na versão de Torres, as aliterações em /k/ permanecem com importante relevo, e os vocábulos por ela selecionados reiteram ainda mais uma oclusiva, o /t/:

|   |  |
|---|--|
| <i>Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir,<br/>Pour un crime quelconque, et, manquant au devoir,<br/>J'allai voir la proscrite en pleine forfaiture,<br/>Et lui glissai dans l'ombre un pot de confiture</i> | Jeanne estava a pão e água no <b>q</b> uarto <b>e</b> scuro,<br>Por <b>f</b> altar ao dever, e, por um <b>c</b> rime <b>o</b> bscuro,<br>Fui ver a proscrita do delito <b>q</b> ue fosse<br>E lhe passei <b>s</b> orrateiro um pote de doce. |
|---|--|

A tradutora recria uma textura fônica dura e seca, que reforça a condição impiedosa do encarceramento da criança. Ressalte-se que as aliterações em /t/ ganham espaço mais adiante no texto original:

|   |  |
|---|--|
| <i>Pas de gouvernement possible. À chaque instant<br/>L'ordre est troublé par vous; le pouvoir se détend;<br/>Plus de règle. L'enfant n'a plus rien qui l'arrête.<br/>Vous démolissez tout. - Et j'ai baissé la tête,</i> | Sem governo <b>p</b> ossível. A ordem você <b>c</b> ontur <b>b</b> a<br>A <b>c</b> ada momento; e, o <b>p</b> oder <b>p</b> ertur <b>b</b> a;<br>Sem mais regras. A <b>c</b> riança <b>p</b> ara e <b>r</b> ecomeça.<br>Você arruina tudo. – Abaixei a <b>c</b> abeça, |
|---|--|

Aqui, embora a recorrência do /t/ esteja atenuada na tradução, recuperam-se as aliterações em /p/, /b/ e /k/, sempre no campo das oclusivas. Trata-se, no trecho acima, do discurso de condenação da sociedade em relação às indulgências do avô. A textura fônica permanece compatível com a aspereza do discurso.

No último quarteto do poema em francês, há uma abertura sonora provocada pelas assonâncias em /a/. A esse arejamento, por assim dizer, corresponde o movimento de elevação do olhar de Jeanne. Na tradução, a conclusão do poema ficou algo mais contida, tanto pelos sons vocálicos mais fechados em /u/ como pela omissão do verbo “*lever*”:

|  |   |
|--|---|
| <p><i>On vous y mettra. Jeanne alors, dans son coin noir,<br/>M'a dit tout bas, levant ses yeux si beaux à voir,<br/>Pleins de l'autorité des douces créatures:<br/>- Eh bien, moi, je t'irai porter des confitures.</i></p> | <p>Cuidaremos disso. Jeanne, num dos cantos escuros,<br/>Sussurrou-me, com os olhos belos e puros,<br/>Cheios da autoridade das criaturas doces:<br/>– Você sabe o que vou fazer: lhe trarei doces.</p> |
|--|---|

Aparte este trecho de encerramento, observamos um empenho de correspondência fônica no plano das aliterações e assonâncias.

No plano lexical, a tradução sustenta o relevo do vocabulário jurídico, preservando o contraste entre a dureza do juízo institucional, da lei, e a ternura da criança. Wolosky (2001, p. 19) explica que as palavras são a unidade elementar dos padrões poéticos. Num primeiro nível, a poesia seria a arte de escolher palavras. A esta seleta vocabular a autora chama *dicção*. Entre as motivações que guiam essas escolhas, destacam-se aquelas sonoras e métricas, mas também aquelas de nível ou tipo, referentes, por exemplo, aos registros vulgar ou elevado. Trata-se de localizar o “endereço” de uma palavra: onde ela “vive” normalmente? As palavras carregam para o poema os seus contextos de origem, que nele se combinam. A disparidade na associação de palavras de contextos diversos provoca efeitos poéticos e compõem a textura do poema, ou o que Wolosky chama “as orquestrações da dicção”. Na tradução em tela, termos como “dever”, “proscrita”, “delito”, “lei”, “bons costumes”, “governo”, “ordem”, “poder”, “regras”, “autoridade” retomam o “endereço” jurídico que compõe o universo lexical base de Hugo.

Este léxico é estruturado por meio de uma sintaxe, que ampara e organiza as oposições, contrastes, crescendos, reforços. Por meio de uma dicção ordenada sintaticamente – e, portanto, ritmicamente –, percebem-se movimentos no poema: o encerramento inicial, marcado pelo abafamento de vozes e pela escuridão; o julgamento público, proclamado em alta voz; a submissão do avô, com o recolhimento do olhar e o direcionamento para o chão; o encerramento final, no qual se invertem as posições do avô e da neta, e o erguer de olhos de Jeanne.

Neste ponto, e por uma forte adesão semântica e contextual na escolha dos vocábulos, a tradutora logrou um nível maior de correspondência. A contenção em realizar inversões sintáticas, acréscimos ou omissões, bem como a manutenção da maior parte da pontuação, favoreceu a apreensão das camadas mais relevantes da retórica lírica de Hugo. Não se percebem reservas quanto ao uso de palavras que pudessem parecer difíceis ou demasiado abstratas às crianças: “obscuro” (v. 2), “delito” (v. 3), “proscrita” (v. 3), “apetece” (v. 9),

“conturba” (v. 13), “perdição” (v. 19), “condição” (v. 20). À exceção de “covardão”, também não se acham vocábulos usualmente associados a uma linguagem especificamente infantil.

Em suma, avaliamos que o projeto de adesão ao original sugerido pelos aspectos materiais da antologia e pelo perfil da tradutor foi realizado com consistência. Entretanto, a irregularidade prosódica e algumas construções mais resistentes à compreensão imediata e à leitura em voz alta, como no verso “Fui ver a proscrita do delito que fosse”, obstruem a fluidez da leitura. Se em *O ogro da Rússia* a tensão entre aceitabilidade e adequação pendeu para as convenções da literatura infantil, aqui a resposta se inclinou para exigências acadêmicas e supostas espectativas da crítica literária.

Após termos examinado estes dois poemas de Hugo, publicados em edições infantis com projetos editoriais bastante diversos, caminhamos para o estudo da poesia ilustrada de J. W. von Goethe, em traduções brasileiras. As análises serão articuladas em nossas considerações finais para uma descrição mais apurada dos fenômenos de contato e transferência entre o cânone ocidental e a literatura infantil, por meio da tradução.

#### 4 Goethe, o feiticeiro da linguagem.

*[...] o povo é o grande criador, e [...] o artista tem por missão operar como o instrumento estético por meio do qual o povo dá corpo definitivo e harmônico aos seus ingênuos esboços.*  
(Monteiro Lobato, *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*)

Antes de apresentar os livros ilustrados produzidos a partir da obra de Goethe, é necessário esclarecer que temos da língua alemã um domínio mais limitado que aquele que temos do francês, embora suficiente para a compreensão dos textos em seus elementos semânticos e estilísticos mais evidentes. Não pretendemos aqui atuar como germanistas, mas, mobilizando as ferramentas de análise oferecidas por Wolosky (2001) e Adam (1985), chegar a uma leitura dos poemas que nos permita avaliar suas traduções. O metro, a rima, as reiterações fônicas e os paralelismos puderam ser mapeados a partir dos conhecimentos fundamentais do idioma alemão, aliados à leitura de traduções dos poemas em outros idiomas – entre elas, a tradução em prosa de *Der Zauberlehrling* por Gérard de Nerval<sup>170</sup>, de 1877 –, à pesquisa em dicionários, à escuta de gravações de declamações dos textos e à consulta a colegas bilíngues<sup>171</sup>.

Por que, então, falar de Goethe?, alguém poderia nos questionar. De fato, como revela o Quadro 1, nas considerações iniciais desta tese, há outros autores canônicos publicados em edições ilustradas com traduções no Brasil e que escreveram a partir de idiomas com os quais temos maior intimidade, como o inglês e o espanhol. A escolha por Goethe se deu por razões já sugeridas anteriormente, que rerepresentamos aqui em termos mais objetivos:

- 1) Em relação aos textos de partida, a afinidade é histórica: Goethe e Hugo são ambos autores que escrevem em um momento marcado por revoluções burguesas e pela crescente industrialização da Europa. Sua lírica antecipa certos eventos, principalmente no caso de Goethe, e responde a eles, principalmente no caso de Hugo. Na historiografia da literatura, Goethe figura como síntese entre o classicismo e o

<sup>170</sup> GOETHE, J. W. *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de Poésies allemandes*. Trad. Gérard de Nerval. Garnier frères, 1877, p. 327-328.

<sup>171</sup> Agradeço em especial a Carina Weingaertner, Emanuel Kolcheen e Adriane Schelling, a quem consultei durante esta pesquisa.

romantismo alemães, enquanto Hugo é ícone do romantismo francês. Dos autores arrolados nas considerações iniciais (Quadro 1, p. 27), Goethe é o que mais facilmente se pode tratar em conjunto com Hugo, e de maneira comparativa, contrastando, de um lado, o romantismo social participante de Hugo e, do outro, o niilismo político de Goethe em uma literatura só acessível às elites.

2) Em relação aos textos de chegada: Assim como *O ogro da Rússia* e *Cantos para os meus netos* representam formas bem diversas de recuperação de textos não infantis pela literatura infantil, as duas obras de autoria de Goethe apresentam contraste semelhante. *A tabuada da bruxa* é uma obra inteiramente trazida do sistema alemão – texto, ilustrações e projeto gráfico. Foi concebida pelo autor e ilustrador Wolf Erlbruch aproveitando-se do *nonsense* da cena “*Hexenküche*” (“A cozinha da bruxa”), da primeira parte do *Fausto*, do qual extraiu um fragmento. A tradução escolhida para a edição infantil é aquela consagrada de Jenny Klabin Segall, da década de 1940. *O aprendiz de feiticeiro*, ao contrário, tem ilustrações brasileiras e uma tradução encomendada especificamente para este projeto editorial.

Ao longo da análise dos versos do poeta alemão em edições ilustradas, esperamos que a coerência do *corpus* se torne mais evidente, tanto pelas semelhanças quanto pelos contrastes.

#### **4.1 A antiguidade e a tradição popular na obra de J. W. von Goethe**

Apesar da proximidade cronológica dos dois poetas dos quais tratamos aqui, com Hugo encenando suas primeiras peças na década da morte de Goethe (1749-1832), rodeiam-nos diferenças históricas significativas. Essas diferenças são decorrentes não apenas das grandes transformações ocorridas na Europa nas pouco mais de cinco décadas que separam o nascimento de ambos, mas também dos contextos sociopolíticos da França e da Alemanha entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX, em tudo divergentes.

No que se refere aos poemas do nosso *corpus*, sempre pensando sua relação com a infância, ambos têm em comum o recurso às tradições orais e populares, com a decorrente mobilização do fantástico. O trato das narrativas antigas, porém, se dá de formas bastante diversas em Goethe, que abraçou o classicismo de Weimar, e em Hugo, escritor romântico no

sentido mais profundo. Também por esta razão a lírica de Goethe é sintética e pouco retórica, ao contrário daquela do poeta francês.

Outras diferenças se fazem notáveis. Em primeiro lugar, a relação de cada um com seus países. Enquanto Hugo foi um poeta intensamente francês, Goethe adotou um cosmopolitismo que o fez admirar escritores contemporâneos estrangeiros e desprezar seus conterrâneos. Nos termos de Benjamin (2009), Goethe foi antes um escritor europeu que alemão. Em segundo lugar, sua relação com o público. Hugo foi o poeta, dramaturgo e romancista do povo, alcançando celebridade e um fascínio das massas que se tornaram particularmente visíveis em seu funeral. Já Goethe, depois do sucesso de *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774), a partir da década de 1790 passa a desdenhar o público leitor, como era habitual entre os clássicos (BENJAMIN, 2009, p. 154).

Entre os principais documentos que constroem a imagem do poeta estão *Conversações com Goethe* (*Gespräche mit Goethe*, 1836), de Johann Peter Eckermann; *Conversas com Goethe* (*Unterhaltungen mit Goethe*, 1870), do chanceler von Müller; a autobiografia *Poesia e verdade* (*Dichtung und Wahrheit*, 1811), que abarca seu período de juventude; *Viagem à Itália* (*Italienische Reise*, 1816), *Campanha da França* e *Diários e anais* (*Tag- und Jahreshefte*, 1822), estes três últimos referentes a seus anos de maturidade (BENJAMIN, 2009). A partir destes documentos e de sua produção literária, científica e filosófica, desenha-se uma figura de grande versatilidade, interessada em uma quase universalidade de temas – aqui, sim, um ponto em comum com Victor Hugo.

A fim de situar os textos aqui analisados – o poema *O aprendiz de feiticeiro* (“*Der Zauberlehrling*”) e o fragmento do Fausto I que recebeu o título de *A tabuada da Bruxa* (*Das Hexen-Einmal-Eins*) – na produção literária de Goethe, contextualizamos brevemente sua obra. Aspectos relativos à sociedade e à política na Alemanha da segunda metade do século XVIII e no início do XIX, em contraste com outras nações europeias, notadamente França e Inglaterra, colaboram para a compreensão da evolução literária de Goethe e sua movimentação entre tendências românticas e o classicismo de Weimar. Preceitos do movimento Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drang*), contrapostos ao espírito do iluminismo, que desemboca no classicismo acolhido por Goethe após suas obras de juventude, transparecem nos versos com os quais trabalhamos aqui.

Fundamental para situar Goethe na literatura de seu país e da Europa é a peculiaridade da história literária da Alemanha em relação à Europa. Na segunda metade do século XVIII, o país não possuía grandes aglomerações urbanas como Londres ou Paris, o que tornava o



ambiente menos propício a revoluções. A instauração tardia de um Estado burguês moderno esclarece em grande medida os desenvolvimentos literários na Alemanha. De fato, no século XVIII, a burguesia alemã não possuía força econômica para sustentar uma literatura em sentido amplo: "...a literatura continuou a depender do feudalismo, ainda nos casos em que a simpatia do literato estava ao lado da classe burguesa" (BENJAMIN, 2009, p. 130).

Lukács (1970) sublinha o caráter descontínuo da evolução literária alemã, em contraste com outras literaturas europeias, tais como a russa, a francesa ou a inglesa:

Para abarcar esta deficiencia con una sola mirada basta con pensar en la evolución de la literatura rusa, de Puschkin a Gorki. Observando asimismo la moderna literatura francesa, crecida a partir del siglo XVIII y cuyo curso conduce a Laclos y Constant, a Balzac y Stendhal, Flaubert y Zola, y de ahí a Anatole France, Roger du Gard y Aragon, queda no menos claro el contraste con la evolución alemana: a ésta le falta continuidad. Idéntico contraste nos ofrece, asimismo, su comparación con la literatura inglesa. (LUKÁCS, 1970, p. 1).

Ou seja: é possível traçar uma linha evolutiva no percurso das literaturas russa ou francesa, com a menção de nomes que desenham uma continuidade e formam uma tradição. O mesmo não se pode fazer em relação à história literária alemã, pelo menos não até o século XVIII. Lukács atribui à literatura alemã um atraso temporal, um anacronismo decorrente do processo particular de evolução burguesa naquele país, no mínimo meio século atrás da Revolução Francesa. Recorrendo a escritos de Marx, o autor imputa ao pendor filosófico e pouco prático na leitura da história pelos alemães parte das razões do adiamento da instauração de organizações estatais modernas, e compreende a literatura alemã do século XIX neste contexto.

Esta base social é comum às duas grandes escolas literárias que se desenvolveram na segunda metade do século XVIII, o chamado período artístico alemão: o romantismo de Jena e o classicismo de Weimar, ao qual Goethe aderiu, na companhia de Schiller. Esses movimentos representam, para Lukács, as duas grandes sínteses da literatura alemã. Em Jena nota-se uma expressão reacionária, enquanto Weimar manifesta uma conexão mais profunda com a sociedade alemã. O período artístico caracterizou-se, assim, por uma luta entre a reação e o progresso.

O esforço de gestação de uma literatura nacional em uma Alemanha ainda não unificada foi permeado por uma escrita marcada pelo individualismo e pelo provincianismo. Na ausência de uma nação real, reinava uma ideia abstrata de cidadania universal e um conceito genérico do homem (LUKÁCS, 1970, p. 2). O velho Goethe, neste contexto,

constituiu um desvio do anacronismo ideológico e político, razão pela qual, compreendendo a debilidade da evolução literária alemã, preferiu os escritores contemporâneos estrangeiros aos seus conterrâneos.

Seguindo a leitura oferecida por Lukács, na Inglaterra, na França ou na Rússia, a construção literária de tipos humanos era apoiada em um ser social amplo e real, objetivamente desenvolvido, com uma base natal e vernácula comum, o que não era o caso na Alemanha no mesmo período. A grandeza do período artístico alemão repousa, assim, na antecipação da evolução espiritual dessas estruturas ideológicas e tipos humanos, numa relação entre pensamento e criação, ainda que sem uma base real sólida, ou com uma matéria insuficiente a ser configurada (LUKÁCS, 1970, p. 3). O período artístico, sustentado apenas por escassos sintomas reais, logra prever tendências de evolução ulterior. Lukács atribui essas sínteses literárias a façanhas isoladas de certas personalidades geniais, de onde a fragilidade do vínculo entre as obras literárias e a impressão de que a literatura alemã está sempre começando.

Se não há um estilo especificamente alemão, o passado do país tampouco aparece de forma ampla na literatura do período. Contrapondo-se a esta falta de unidade, a canção (*Lied*), junto com a filosofia, estão entre os poucos elementos típicos do espírito alemão (HEINE apud LUKÁCS, 1970, p. 9). Citando o próprio Goethe, Lukács sublinha o interesse do poeta pelos motivos presentes nas canções populares, extraídos imediatamente da natureza, bem como a objetividade da linguagem, num laconismo raro entre pessoas cultas. Esta aspiração ao laconismo constitui traço essencial da poesia de Goethe (LUKÁCS, 1970, p. 349). Lukács destaca a concisão das cenas do *Fausto*, seu sintetismo lírico e sua sobriedade, herdados da canção popular. Esse espírito de concisão aparecerá como figura de retórica em *Der Zauberlehrling*, um dos poemas de nosso *corpus*. Em relação à forma da balada, tão cara a Goethe, especialmente durante a década de 1790, ela o afasta de “toda reducción a un formalismo puramente épico y descriptivo” (LUKÁCS, 1970, p. 349). Há na lírica de Goethe uma economia de comentários, ou um afastamento da retórica.

A apropriação literária do espírito popular era um dos motes do movimento Tempestade e Ímpeto, de caráter marcadamente romântico, com o qual Goethe manteve contato em sua juventude. Grosso modo, o movimento se desenrolou no fim do século XVIII como contraponto à Ilustração ou Esclarecimento (*Aufklärung*), exaltando o impulso irracionalista, o popular e o nacional contra as regras clássicas de medida e harmonia estética (SAFRANSKI, 2010). Entre seus preceitos estavam as noções de gênio original e de unidade

entre a história do mundo e da humanidade. O canto era considerado a linguagem primeira da natureza, daí a exaltação dos *Lieds* e o resgate das tradições orais. Herder, um dos ícones do movimento, reuniu na antologia *Vozes dos povos em canções* (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1778) canções populares do mundo todo, e exerceu grande influência sobre a lírica de Goethe, liberta doravante dos temas tradicionais do rococó para a incorporação poética de figuras ligadas ao campo. Os poemas que escreveu em Estrasburgo, na primeira metade da década de 1770 (“Encontro e despedida”, “Com uma fita colorida”, “Canção de maio”, “Rosa do campo”<sup>172</sup>), abandonam a descrição, a didática e a ação narrada (BENJAMIN, 2009, p. 128). Segundo Carpeaux (2010, p. 1391), a expressão emprestada à poesia popular permitiu “a primeira poesia lírica inteiramente livre e espontânea em língua alemã.” Mais tarde, a redescoberta do gótico pelo velho Goethe produziria uma lírica diversa, como no *Divã Ocidental-Oriental* (*West-östlicher Divan*), que retoma o caráter didático por meio da presença de notas sobre seus estudos orientais.

Benjamin (2009) aponta que a poesia lírica mais vigorosa de Goethe corresponde ao período em que viveu em Weimar, em fins da década de 1770, quando se afastou do círculo literário de Estrasburgo e do movimento *Tempestade e Ímpeto*, com seu louvor à impulsividade. Entre as produções daquele período, Benjamin destaca “Viagem pelo Harz no inverno”, “À lua”, “O pescador”, “Só quem conhece a saudade”, “Sobre todos os cumes”, “Mistérios”<sup>173</sup>. Relevante também são as *Elegias romanas* (*Römische Elegien*, 1795), principal peça lírica de seu período na Itália, que “capta com precisão a Antiguidade e com perfeição formal a lembrança de múltiplas noites de amor romanas” (BENJAMIN, 2009, p. 141).

A obra de Goethe não pode ser compreendida partindo-se da dicotomia tradicional que a história da literatura desenha entre a *Aufklärung* e o *Sturm und Drang*. Lukács (1970) apresenta uma visão complexa dessas duas tendências que marcaram o período artístico, esforçando-se por desenhar uma corrente progressista na literatura clássica alemã, livre das tendência reacionárias e irracionistas oriundas de certas alas do romantismo (LUKÁCS, 1970). Nesta corrente progressista insere-se Goethe.

A classificação de Goethe como autor clássico ou romântico depende não apenas da maneira como se escreve a história literária, mas também a partir de que ponto de vista esta

<sup>172</sup> Em alemão: “*Willkommen und Abschied*”, “*Mit einem gemalten Band*”, “*Mailed*”, “*Heideröslein*”.

<sup>173</sup> Em alemão: “*Harzreise im Winter*”, “*An den Mond*”, “*Der Fischer*”, “*Nur wer die Sehnsuch kennt*”, “*Über allen Gipfeln*”, “*Geheimnisse*”.

história é observada. Carpeaux observa as diferentes perspectivas que os alemães e os estrangeiros apresentam acerca do classicismo de Goethe:

[...] continua de pé a dificuldade de interpretar Weimar como acontecimento europeu. Pois Goethe, que parece aos alemães o maior clássico ou classicista da literatura europeia é considerado pelos estrangeiros como um dos maiores românticos. Em comparação com os classicistas de outras nações, Goethe é diferente. A sua *Iphigenie auf Tauris*, tão grega aos olhos dos alemães, é menos grega e mais cristã do que a *Iphigénie en Aulide*, de Racine; e o terceiro ato da Segunda Parte de *Faust*, a “tragédia de Helena”, o mais grego de tudo o que existe em literatura alemã, está enquadrado entre atos e cenas de ambiente medieval e pensamento moderno. (CARPEAUX, 2010, p. 1331).

Carpeaux comenta ainda a confusão da cronologia exposta em manuais didáticos, que separam nitidamente três fases: “o *Sturm und Drang*, isto é, o pré-romantismo alemão, mais ou menos entre 1760 e 1780; o classicismo de Weimar, entre 1780 e 1800; e o romantismo entre 1800 e 1830” (CARPEAUX, 2010, p. 1332). Carpeaux atribui a rapidez dessa evolução, com duas ou três décadas de intervalo entre cada uma dessas etapas, ao atraso que a literatura alemã teve de recuperar em um curto espaço de tempo. A vida de Goethe compreende as três fases, de modo que a segmentação didática se torna problemática.

A produção literária do jovem Goethe esboça-se dentro do círculo cultural que frequentou na Universidade de Estrasburgo, na década de 1770:

Goethe e Klinger, oriundos de Frankfurt, Bürger e Leisewitz da Alemanha Central, Voss e Claudius de Holstein, Lenz da Livônia; Goethe como patricio, Claudius como burguês, Holtei, Schubart e Lenz, filhos de professores e pastores, o pintor Müller, Klinger e Schiller, filhos de pequeno-burgueses, Voss, neto de um servo da gleba e, por fim, condes como Christian e Fritz von Stolberg – todos eles atuaram juntos para introduzir na Alemanha a concepção do “novo” por caminhos ideológicos. (BENJAMIN, 2009, p. 124-125).

Benjamin relata que os poetas de Estrasburgo constituíam um movimento de vanguarda divorciado dos preceitos de emancipação burguesa ligados ao Esclarecimento: “Os revolucionários alemães não eram esclarecidos, os ilustrados alemães não eram revolucionários” (BENJAMIN, 2009, p. 125). Enquanto o grupo vanguardista centrava-se nas noções de revelação, linguagem, sociedade, os ilustrados pendiam para “uma doutrina da razão e do Estado” (BENJAMIN, 2009, p. 125). A burguesia, portanto, estava cindida, apartada dos desenvolvimentos burgueses dos países vizinhos. Goethe conservou-se contra a revolução, como os iluministas, e contra o Estado, como os revolucionários. Essa tensão em seu posicionamento político permeia toda a sua produção literária.

Benjamin menciona, por exemplo, o primeiro drama de Goethe, o *Götz von Berlichingen*, de 1773, no qual retrata a luta dos camponeses. O drama louva não a revolta, mas a persistência:

Nesse assunto, desenrola-se pela primeira vez o procedimento que irá caracterizar a obra literária de Goethe: como dramaturgo, ele sempre cede à tentação dos temas revolucionários, para depois se esquivar deles ou abandoná-los em forma de fragmento. [...] Na verdade, já em seu primeiro drama, Goethe subtraía-se à influência da energia revolucionária do *Tempestade e Ímpeto* [...]. (BENJAMIN, 2009, p. 129).

Assim, diferente de seus colegas universitários do *Sturm und Drang*, Goethe repelia as comoções populares com um vigor que beirava a patologia. Por ocasião da Revolução Francesa, abandonou seus deveres políticos para refugiar-se em uma intensa produção literária:

Não há dúvida de que Goethe – segundo suas experiências como conselheiro diplomático em Weimar – considerou extremamente problemático o despotismo esclarecido do século XVIII, muito antes de irromper a Revolução Francesa. Contudo, não conseguiu reconciliar-se com a Revolução, não só devido às suas íntimas ligações com o regime feudal e à sua recusa sistemática de todos os abalos violentos da vida pública, mas também, e principalmente, porque relutava e até mesmo lhe era impossível chegar a quaisquer concepções básicas em assuntos de Estado. (BENJAMIN, 2009, p. 141-142).

Este abalo emocional que lhe provocavam as insurreições desembocou em um evasão em relação a assuntos políticos, diante dos quais sempre se posicionou como um mediador moderado. Em outras palavras: em relação à classe burguesa, Goethe não ocupou a posição de um combatente de vanguarda, mas de porta-voz junto ao feudalismo e ao principado. O poeta acreditava na necessidade patriarcal de um poder central que amparasse o desenvolvimento da cultura. As obras literárias que redigiu entre 1791 e 1802, numa tentativa de definir sua posição diante da Revolução Francesa, estão entre as menos relevantes de sua carreira, o que levou Benjamin a afirmar a “incapacidade de Goethe de captar a história política” (BENJAMIN, 2009, p. 144). Consideramos que as baladas de 1797, entre as quais se encontra *Der Zauberlehrling*, não compartilham dessa irrelevância.

Lukács chama a atenção para as origens populares da inspiração poética de Goethe, a começar por Homero, “al que considera como un poeta popular; a las ‘Odas’ de Píndaro, a la tragedia griega, etc., así como a Shakespeare y a las canciones populares les corresponde en todo este proceso un papel verdaderamente primordial” (LUKÁCS, 1970, p. 431). Goethe sintetiza assim o espírito popular herderiano e o pendor clássico para a antiguidade. O retorno

à antiguidade, ainda segundo Lukács, não é puramente estético, como se ela fosse um modelo exemplar, mas associa-se a uma observação realista do mundo e dos homens em suas relações entre si:

[...] esta perfección formal no es a los ojos de Goethe sino la consecuencia del hecho de que la esencia del hombre y sus relaciones encontraron en la vida antigua – y, por lo tanto, también en el arte antiguo – una expresión mucho más pura que la que el presente les está correspondiendo. (LUKÁCS, 1970, p. 432).

Em outras palavras, Lukács defende que o classicismo goetheano tem raízes na própria vida. É um contraponto às tendências deformantes do Romantismo “em sentido estrito”, em termos de conteúdo e forma, na lida com a nova situação social da Europa a partir da revolução industrial inglesa e da Revolução Francesa, e a conseqüente ascensão da burguesia. Por esta razão, Lukács enxerga o suposto evasimismo político de Goethe de maneira complexa, enfatizando não seu testemunho em correspondências e declarações explicitamente envolvendo a Revolução Francesa, mas na sua produção ficcional, notadamente no *Fausto*.

Em relação à Guerra dos Camponeses<sup>174</sup>, por exemplo, que aparece no *Götz von Berlichingen* (1773), Goethe acreditava que não se tratava de uma revolução democrática:

Como la inmensa mayoría de los *Aufklärer*, Goethe tiene desde el principio al fin una actitud negativa frente a la revolución en general y frente a la democrática en particular. Siente, como los pensadores más significativos de la *Aufklärung*, una gran y vehemente simpatía hacia el pueblo oprimido; critica, como ellos, duramente a los opresores; comprende realmente los heroicos sufrimientos e incluso la heroica revuelta de algunos personajes. Pero no acepta en modo alguno la transformación revolucionaria, “desde abajo”, ni siquiera del orden social más despreciable. (LUKÁCS, 1970, p. 350).

Ainda em defesa de Goethe, Lukács ressalta que ele chegou a admirar Napoleão e a nova sociedade burguesa nascida da Revolução Francesa e que sua visão negativa não se dirigia ao conteúdo social da Revolução, mas exclusivamente “contra los métodos plebeyos empleados en la realización del movimiento revolucionario” (LUKÁCS, 1970, p. 360). Ainda assim, esta aversão aos processos revolucionários constitui, para Lukács, uma das “limitações insuperáveis” das luzes alemãs. Deslumbrado pela prosperidade da América do Norte, Goethe iludiu-se ao crer que o progresso tornaria supérflua a revolução política:

---

<sup>174</sup> Revolta de trabalhadores rurais ocorrida no Império Germânico durante o século XVI, considerada a maior insurreição popular na Europa antes da Revolução Francesa.

Ésta es una de las limitaciones y unilateralidades más notables de su visión del mundo, que influye igualmente en su filosofía de la naturaleza, en su concepción de la dialéctica y en el énfasis puesto en la evolución, reflejo de su repudio de toda “teoría de las catástrofes”. (LUKÁCS, 1970, p. 382).

O resgate da antiguidade e sua atualização ocorrem na balada *Der Zauberlehrling*, composta a partir da narrativa *Philopseudes (O amante das mentiras)*, de Luciano de Samósata (120-180). O comentário de Lukács acerca do *Fausto* que apresentamos abaixo ilumina a maneira como se dá esta atualização das lendas em Goethe:

Esta identificación del próprio destino con la leyenda y la consiguiente transformación paulatina y original de la leyenda no es, pues, una “introyección”, una introducción injustificada de la propia subjetividad en una materia extraña, sino un original y autónomo ahondamiento de la formación de la propia consciencia de la vida nacional, e incluso de la vida de la humanidad en general. (LUKÁCS, 1970, p. 346).

É nesse sentido que a época de Goethe, em especial a do jovem Goethe, transformava organicamente, nos termos de Lukács, as tradições folclóricas do mito. Lukács ressalta a preferência de Goethe por mitos populares como o Fausto, o Judeu Errante, Prometeu, e aí poderíamos incluir a história de Luciano, bem como por personagens históricos já elaborados pela tradição popular (Maomé, César, Goetz von Berlichingen). Ainda segundo Lukács, o recurso à tradição popular permite

...el vivo crecimiento de la vinculación de la leyenda a la realidad sin privar a la leyenda de su cohesión orgánica, ya que la actividad transformadora del folklore actúa ininterrumpidamente sobre los grandes temas, de tal modo que *la obra de un gran poeta puede convertirse en la prolongación legítima del trabajo poético e intelectual del pueblo*. De este modo, como prolongación orgánica de la tradición popular, la nueva concepción del escritor individual recibe la posibilidad interior de crecer y transformarse sin destruir los perfiles humanos de la figura principal, es decir, limitándose a modificarlos. (LUKÁCS, 1970, p. 346. Grifos nossos.).

A obra do poeta como “prolongação orgânica da tradição popular” constitui dialética marcante em Goethe, visitante do passado sob o faro, o instinto, para o atual. Por esta razão, diz Lukács, Goethe interessava-se pelas lendas mais vivas, mais enraizadas no presente – e, via de regra, mais antigas. Retornava ao passado naquilo onde podia identificar vínculos com as tendências nacionais de seu tempo, operando uma vivificação literária por meio da história e refletindo sobre a herança histórica a fim de iluminar questões do presente (LUKÁCS, 1970, p. 347). Tal operação constituía parte do espírito da *Aufklärung* de reanimar o conteúdo

autêntico das lendas. Princípio semelhante operava no ato da tradução literária, que para Goethe podia constituir uma “regeneração” do original (BERMAN, 2002, p. 21).

Em razão da presentificação do passado, a configuração fantástica em uma obra como o *Fausto* é, afirma Lukács, histórica:

Y en un sentido muy amplio y libre: tiene el aire histórico de una leyenda popular que a pesar de todas sus audaces inverosimilitudes empíricas jamás abandona el suelo real de la historia, que no hace más que exagerar lírica, patética o satíricamente sus determinaciones esenciales, pero sin alejarse jamás del auténtico colorido de la época. (LUKÁCS, 1970, p. 371).

Assim, não há em Goethe uma oposição entre o fantástico e o histórico – como muitas vezes era o caso entre os românticos alemães, entre os quais o retorno à Idade Média afetava tendências reacionárias. Em Goethe, pelo contrário, a criação poética sobre a fantasia popular teve o condão de eternizá-la. Lukács (1970, P. 352) define três problemas pivotais no *Fausto* que, a nosso ver, emergem igualmente em *O aprendiz de feiticeiro*: o conhecimento da natureza, o conhecimento em geral e a relação entre conhecimento e práxis.

Em suma, Goethe representou para a literatura alemã uma arte de vanguarda, que se antecipou às tendências de seu tempo. Sua filosofia, ao estender o pensamento ilustrado à dialética, que compreende a contradição como fundamento da vida e do conhecimento, representa uma transição da ideologia do século XVIII para o XIX, o que levou Lukács (1970, p. 361) a considerar Goethe uma “ponte viva” entre os dois séculos. Durante toda a sua vida, a Alemanha esteve despreparada para o advento das obras clássicas, o que só ocorreu com a emancipação burguesa por meio da revolução de 1848 – quando então já era tarde. Daí a relação ambígua de Goethe com a literatura de seu país:

Essência alemã, espírito da língua alemã – foram estas certamente as cordas em que Goethe tangia suas poderosas melodias, mas a caixa de ressonância desse instrumento não foi a Alemanha, mas sim a Europa de Napoleão. (BENJAMIN, 2009, p. 155).

Na ausência de uma tradição local na qual se amparar, os alemães do século XVIII se voltaram para a tradução como forma de acumulação de capital literário. Goethe, Schlegel, Voss, Hölderlin traduziram e teorizaram a tradução. Goethe traduziu Benvenuto Cellini, Diderot, Voltaire, Eurípedes, Racine, Corneille, além de poemas italianos, ingleses, espanhóis e gregos. Embora não tenham importância literária particular, como as traduções de Voss ou



Hölderlin, as traduções realizadas por Goethe “são testemunhas de uma prática constante”, acompanhada de reflexão (BERMAN, 2002, p. 98).

O fato de ele ter sido em vida um poeta traduzido alimenta igualmente seu pensamento sobre tradução, que pode ser interpretado à luz do conceito de *Weltliteratur* (literatura mundial): “A noção goetheana de *Weltliteratur* é um conceito histórico que diz respeito ao estado moderno das relações entre as diversas literaturas nacionais e regionais” (BERMAN, 2002, p. 101). Trata-se de uma visão sincrônica das literaturas locais, um estado em que as obras contemporâneas interagem simultaneamente, de onde o interesse de Goethe pela tradução de autores vivos. Para ele, a tradução coopera para os processos de intercâmbio entre homens, povos e nações, e por meio dela as identidades próprias são construídas em relação com o estrangeiro.

Depois de sua morte, Goethe não foi tão celebrado quanto, por exemplo, Schiller, poeta bem mais querido pela burguesia alemã. Somente na década de 1870, com a criação do Império Alemão e a busca por representantes do prestígio nacional do país, a imagem de Goethe passou para primeiro plano (BENJAMIN, 2009, p. 176). Apenas em fins do século XIX surgiram no Brasil as primeiras obras traduzidas de Goethe, e até os dias atuais sua lírica permanece pouco traduzida e pouco estudada no país, como veremos no item a seguir.

Esta revisão da conjuntura política e literária da Alemanha de Goethe, no que afeta a configuração de sua obra, foi exposta com o objetivo de subsidiar a análise textual dos poemas que será feita mais adiante. Para nós, o ponto nodal de sua poética é o ancoramento histórico da tradição literária, numa compromisso profundo com a realidade. Não é, portanto, uma obra desconectada das questões universais do homem, como poderiam fazer crer suas posições políticas oficialmente declaradas. Como afirma o autor em correspondência com Eckermann, toda a sua poesia se assenta na realidade:

O mundo é tão grande e rico, e a vida tão variada, que nunca lhe faltarão motivos para um poema. Mas devem ser sempre poemas de circunstância, ou seja, a realidade deve fornecer-lhe a motivação e a matéria. Um caso particular se torna universal e poético justamente por ser tratado pelo *poeta*. Todos os meus poemas são poemas de circunstância, foram inspirados pela realidade e nela têm seu solo e seu fundamento. Não dou valor a poemas apanhados no ar. (ECKERMANN, 2016, p. 56. Grifo no original).

O particular, a *ocasião* ou *circunstância*, ganha dimensões universais pelo tratamento poético que recebe. Tal assertiva se confirma na análise crítica de *O aprendiz de feiticeiro*,

provavelmente redigido em resposta a um embate estético pontual, mas que adquire dimensões universais e atemporais no que reflete sobre o próprio fazer poético.

Antes de caminhar para o exame da presença da lírica goetheana no Brasil, assinalamos um fato que o leitor deve ter notado por contraste em relação ao introito que fizemos à obra de Victor Hugo: não levantamos aqui elementos de identidade da lírica de Goethe com o universo infantil que pudessem justificar a eleição de seus poemas para edições ilustradas para crianças. No plano formal, seria demasiado forçado empreender tal tarefa: a amplitude de público da obra de Goethe não tem a dimensão daquela de Hugo. O mote para o aproveitamento de seus versos vem antes dos aspectos narrativos, incluindo aí a presença do *nonsense* (n'*A tabuada da bruxa*) e do maravilhoso (n'*O aprendiz de feiticeiro*). Ou, poderíamos afirmar, do resíduo de prosa em seus poemas, como nesta declaração do autor em *Poesia e verdade*:

Venero o ritmo e a rima como os elementos a partir dos quais a poesia se faz poesia, mas o que impacta mais profunda e determinadamente, o que mais verdadeiramente forma e fomenta é aquilo que sobra do poeta quando ele é traduzido em prosa (GOETHE, 2017, p. 590).

João Barrento (2019, p. 321) entende esse elemento prosaico como aquele que é “depurado e reduzido a uma essência comunicativa de grande simplicidade e transparência”. Buscaremos identificar esse resíduo por meio da análise dos textos fontes e verificar em que medida ele permite o contato com a infância, bem como a maneira como é resgatado nas edições ilustradas e traduzidas.

A fim de amparar a leitura crítica das traduções brasileiras, o item a seguir examinará a presença de Goethe no Brasil. Interessa-nos averiguar a partir de qual tradição trabalharam as tradutoras Jenny Segall, ainda na década de 1940, e Mônica Rodrigues da Costa, já no século XXI.

## 4.2 A lírica de Goethe no Brasil

Diversamente do que ocorreu com Hugo, a obra de Goethe chegou apenas tardiamente ao Brasil. Segundo Denise Bottmann (2015), a primeira tradução de uma obra sua no país foi uma paráfrase, ou uma “imitação” do *Fausto*, tal como a apresenta seu autor Múcio Teixeira, intitulada *Fausto e Margarida, poema dramático em XII quadros da tragédia de Goethe* (Porto Alegre, 1877/8). Ainda em fins do século XIX, Bottmann menciona *Prometheo*,

*fragmento drammatico* (Rio de Janeiro, Laemmert, 1879. Trad. Joaquim José Teixeira) e *Hermann e Dorothea* (Porto Alegre, Gundlach, 1884. Trad. Carolina von Koseritz). Além destes volumes editados em livro, Bottmann alude a poemas e excertos publicados na imprensa. Apenas no século XX surgirão as primeiras traduções integrais do *Fausto* em versos, entre as quais destacamos a de Sílvio Meira, de 1968, além daquela de Segall, de 1943.

Quanto à lírica de Goethe, além dos já referidos poemas avulsos publicados em revistas e suplementos literários, a primeira compilação de traduções de que temos conhecimento é *Poesia alemã traduzida no Brasil*, de Geir Campos, de 1960. Trata-se de uma antologia bilingue de poetas importantes da história literária alemã desde o século XVI até a década de 1960, organizados em ordem cronológica. A coletânea traz dezenove poemas de Goethe, listados abaixo, ao lado de seus respectivos tradutores:

Quadro 7 – Poemas de Goethe em *Poesia alemã traduzida no Brasil*

| <b>Título original</b>       | <b>Título em português</b> | <b>Tradutor</b>                        |
|------------------------------|----------------------------|--|
| <i>Legende</i>               | Lenda da ferradura         | Alberto Ramos                          |
| <i>Beherzigung</i>           | Recomendação               | Amélia de Rezende Martins              |
| <i>Gefunden</i>              | Achado                     | Barão de Paranapiacaba                 |
| <i>Nähe des Geliebten</i>    | Distante amor              | Bastian Pinto                          |
| <i>Mignon</i>                | Mignon                     | Bernardo Taveira Júnior                |
| <i>Meerstill</i>             | Mar calmo                  | Francisca Júlia                        |
| <i>Römische Elegie, XVII</i> | Elegia romana, XVIII       | Geir Campos                            |
| <i>Der König in Thule</i>    | Canção do rei de Thule     | Guilherme de Almeida                   |
| <i>Das Flohlied</i>          | Canção da pulga            | Jenny Klabin Segall                    |
| <i>Mignon</i>                | Canção de Mignon           | João Ribeiro                           |
| <i>Der Fischer</i>           | O pescador                 | Leony de Oliveira Machado              |
| <i>Erlkönig</i>              | O rei dos elfos            | Lindolfo Gomes                         |
| <i>Selige Sehnsucht</i>      | Anelo                      | Manuel Bandeira                        |
| <i>Wanderes Nachtlid</i>     | Canção do viandante        | Maria Stella de Faria Monat da Fonseca |
| <i>Elfenlied</i>             | Canção dos elfos           | Mário Faustino                         |
| <i>Soldatenlied</i>          | Canção dos soldados        | Onestaldo de Pennafort                 |
| <i>Das Veilchen</i>          | A violeta                  | Pedro de Almeida Moura                 |
| <i>Heidenröslein</i>         | Rosinha do campo           | Pedro Sinzig                           |
| <i>Das Wiedersehen</i>       | Rever                      | Roquette Pinto                         |

Fonte: elaborado pela própria autora, a partir de Campos (1960)

Segundo Azenha Júnior (2010), a iniciativa do Ministério da Educação de publicar essa coletânea inseria-se numa tentativa de retomar as relações teuto-brasileiras após a Segunda Guerra Mundial, quando a importação de livros alemães chegou a ser proibida no Brasil. A antologia percorre os principais movimentos literários ocorridos na Alemanha e segue até a contemporaneidade: “Nesse sentido, ela pode ser considerada representativa da

produção literária alemã para o gênero e segue pioneira no que respeita à recepção, no Brasil, de alguns escritores alemães” (AZENHA JÚNIOR, 2010, p. 75).

Apoiando-se em declarações do próprio Geir Campos na apresentação do livro, Azenha Júnior destaca que parte das traduções presentes na antologia, em especial as mais antigas, teriam sido feitas indiretamente, a partir de outros idiomas que não o alemão. Na ausência de indicação da fonte das traduções (embora os textos originais em alemão sejam colocados lado a lado com sua versão em português), Azenha Júnior furta-se a fazer um julgamento das traduções, limitando-se a comentar a heterogeneidade da seleta:

Como vimos, à recuperação, ao que tudo indica, inalterada do passado, soma-se uma atualização, em decorrência da qual passam a conviver, numa mesma obra, não apenas traduções indiretas e diretas, trianguladas e não trianguladas, mas também diferentes concepções de tradução motivadas por pressupostos diversos ao longo de uma linha de tempo que abrange mais de um século. (AZENHA JÚNIOR, 2010, p. 77).

Malgrado a falta de unidade das traduções, por meio de um recorte que abranja apenas os poemas de Goethe, podemos apontar algumas tendências. Em linhas gerais, as traduções coletadas por Campos se inclinam à frase melódica, bem à moda romântica, com uma preferência por versos isorrítmicos e isométricos e um achatamento das oscilações rítmicas de Goethe. Recorrente é o emprego da redondilha, como nas traduções de Amélia de Rezende Martins, Bernardo Taveira Júnior, Barão de Paranapiacaba e Onestaldo de Pennafort. Neste último, que traduziu a “Canção dos soldados” (“*Soldatenlied*”), ouvem-se ecos da “Canção do Tamoio”, de Gonçalves Dias, e do poema “Névoas”, de Fagundes Varela:

|   |  |
|---|--|
| <i>Burgen mit hohen<br/>Mauern un Zinnen,<br/>Mädchen mit stolzen<br/>Höhnenden Sinnen<br/>Möcht'ich gewinnen!<br/>Kühn ist das Mühen,<br/>Herrlich der Lohn!</i> | Cidades cercadas<br>de tôrres e praças!<br>Mentiras armadas<br>de encantos e graças!<br>Tomemos de assalto<br>o campo inimigo!<br>Se é grande o perigo<br>o prêmio é mais alto!<br>(In: CAMPOS, 1960 p. 115) |
|---|--|

As traduções feitas por poetas modernistas, por sua vez, logram escapar à índole romântica que permeia boa parte da seleta. Mário Faustino, em “Canção dos elfos”, lança mão dos versos brancos. Guilherme de Almeida, em “Canção do rei de Thule”, deixa cair a isometria, oscilando entre a redondilha e o octossílabo e apoiando-se mais na prosódia para

sustentar o ritmo. Também elege um léxico e uma sintaxe sem muita afetação, embora recorra a inversões para recriar a rima:

|  |  |
|--|--|
| <i>Dort stand der alte Zecher,<br/>Trank letzte Lebensgluth,<br/>Und warf den heiligen Becher<br/>Hinunter in die Fluth.</i> | E êle ergue-se acabrunhado,<br>bebe o último gole então<br>e atira o copo sagrado<br>às ondas que em baixo estão.<br>(In: CAMPOS, 1960, p. 91) |
|--|--|

Manuel Bandeira, no poema “Anelo”, elege a redondilha para substituir o octossílabo de Goethe e flexibiliza o esquema rímico ABAB, no original, para rimar apenas os versos pares. A ênfase de seu trabalho recai sobre o ritmo:

|   |   |
|---|---|
| <i>In der Liebesnächte Kühlung,<br/>Die dich Zeugte, wo du zeugtest,<br/>Überfällt dich fremde Fühlung,<br/>Wenn die stille Kerze leuchtet.</i> | Na noite – em que te geraram,<br>Em que geraste – sentiste,<br>Se calma a luz que alumiava,<br>Um desconforto bem triste.<br>(In: CAMPOS, 1960, p. 107) |
|---|---|

Vale a pena mencionar ainda a tradução da desconhecida Maria Stella da Fonseca para a “Canção do viandante”, limpa e simples, em versos brancos:

|  |  |
|--|--|
| <i>Über allen Gipfeln<br/>Ist Ruh,<br/>In allen Wipfeln<br/>Spürest du<br/>Kaum einen Hauch;</i> | Sôbre todos os cumes<br>Paz,<br>Em tôdas as árvores<br>Sente-se<br>Apenas um hálito.<br>(In: CAMPOS, 1960, p. 111) |
|--|--|

As edições mais recentes da antologia passaram a ser publicadas pela Ediouro a partir da década de 1980, sob o título *O livro de ouro da poesia alemã: antologia de poetas da língua alemã*, em edição de bolso. A edição da Ediouro manteve o prólogo de Geir Campos e a apresentação bilíngue dos poemas.

Das traduções presentes nessa antologia, a maior parte reaparece em uma seleta mais recente, organizada por Samuel Pfromm Netto, *Goethe: poesias escolhidas* (Campinas: Átomo, 2002). Dos poemas listados no Quadro 7 acima, estão ausentes apenas os traduzidos por Geir Campos, Jenny Klabin Segall, Leony de Oliveira Machado, Manuel Bandeira, Maria Stella de Faria Monat da Fonseca e Pedro Sinzig. Aos poemas anteriormente publicados na antologia de Geir Campos, Pfromm Netto acrescentou traduções próprias e de portugueses como Paulo Quintela e João Barrento. Há ainda um importante número de traduções assinadas

por Pedro de Almeida Moura, que orientou teses de doutorado no programa de estudos germânicos do Departamento de Línguas Modernas da USP na década de 1950.

Embora relevante em seu papel de difundir a lírica de Goethe traduzida em língua portuguesa, a seleta de Pfromm Netto falha ao não indicar a fonte das traduções, além de não trazer os textos originais em alemão. Ademais, elege uma maneira peculiar de organização para os poemas, ordenando-os em ordem alfabética segundo os títulos em português – o que torna a leitura bastante confusa. No mais, acompanha os textos de uma apresentação, na qual comenta as motivações para seu empreendimento, de notas sobre os poemas incluídos, de uma lista de poemas musicados de Goethe e de uma bibliografia sobre a vida e a obra do poeta. Em sua apresentação, Pfromm testemunha acerca da grande lacuna de publicações no Brasil de traduções de poemas de Goethe:

Esta antologia de poesias originou-se da constatação de que nenhum livro similar figura entre o que tem sido produzido no país. Os versos de Goethe postos em português limitam-se a uma coletânea – excelente, diga-se de passagem – que Paulo Quintela publicou na Universidade de Coimbra em meados do século passado e as traduções avulsas, dadas à luz em periódicos ou em meio a antologias da poesia alemã ou internacional. (PFROMM NETTO, 2002, p. 6).

*Goethe: poesias escolhidas* traz uma versão de “O aprendiz de feiticeiro” assinada por Roswitha Kempf. O antologista não indica a data nem o local de publicação da tradução. Roswitha Kempf conduziu uma editora em São Paulo entre as décadas de 1980 e 1990, pela qual organizou a seleta *A poesia Alemã: breve antologia* (1981), com poemas de Benn, Brecht, Enzenberger, Goethe, Heine, Hölderlin, Kachnitz, Lavant, Rilke e Schiller, traduzidos por ela mesma. Esta seleta traz sete poemas de Goethe, entre os quais “O aprendiz de feiticeiro”, na mesma tradução que Pfromm Netto incluiu em sua antologia.

A fim de completar essa escassa lista de livros que trazem traduções da lírica de Goethe no Brasil, mencionamos *Trilogia da paixão* (*Trilogie der Leidenschaft*, 1823), vertida pelo poeta Leonardo Fróes (1999) e acompanhada por um extenso ensaio assinado pelo tradutor, intitulado “A puberdade repetida e a obra plural de Goethe”. No ensaio, a ênfase de Fróes recai menos sobre a literatura propriamente dita que sobre a vida sentimental de Goethe e sua possível relação com processos de renovação estética ao longo da vida. Em meio a muitos dados biográficos sobre o poeta, encontram-se alguns comentários mais estritamente ligados à lírica de Goethe e aos problemas de tradução ali encontrados. Fróes aponta, por exemplo, um “aparente” desleixo no poema “A Werther”, marcado pela irregularidade nas estrofes e nas rimas, em contraponto à “firmeza” formal do poema “Elegia”, “cujas 23

estrofes de seis versos mantêm uma estrutura coesa, próxima da *ottava rima*, e não fraquejam jamais na intensidade e rigor” (FRÓES, 1999, p. 35).

As traduções de Fróes demonstram grande consciência poética e cuidado com o resgate da forma, incluindo metro e rima, como demonstra este extrato do poema “A Werther” (GOETHE, 1999, p. 10-11):

|   |  |
|---|--|
| <p><i>Noch einmal wagst du, vielbeweinter Schatten,<br/>Hervor dich an das Tageslicht,<br/>Begegnest mir auf neu beblühten Matten,<br/>Und meinen Anblick scheust du nicht.<br/>Es ist, als ob du lebstest in der Frühe,<br/>Wo uns der Tau auf Einem Feld erquickt<br/>Und nach des Tages unwillkommner Mühe<br/>Der Scheidesonne letzter Strahl entzückt;<br/>Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,<br/>Gingst du voran – und hast nicht viel verloren.</i></p> | <p>Mais uma vez, ó sombra tão carpida,<br/>Ousas à luz do dia aparecer<br/>E, ao me encontrar na várzea florescida,<br/>Não estranhas em nada ali me ver.<br/>É como se vivesses, tempos antes,<br/>Num campo que o sereno refrescava,<br/>Quando, ao findar das lutas estafantes,<br/>Ainda um raio de sol nos deleitava.<br/>Cá fiquei eu; e tu, neste curcuito,<br/>Foste na frente – e não perdeste muito.</p> |
|---|--|

Fróes trabalha a partir de uma consciência coletiva acerca do fazer tradutório já mais amadurecida, passado o auge da teoria da transcrição e estabelecidos os trabalhos de teóricos como José Paulo Paes, Jorge Wanderley, Ana Cristina César, Paulo Vizioli, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto, que recuperaram a preocupação ética sobre as relações entre o texto de partida e o texto de chegada (FALEIROS, 2012, p. 30). A antologia de Samuel Pfromm Netto, embora posterior à *Trilogia da paixão* de Fróes, não exhibe a mesma maturidade poética. Em vez disso, preocupa-se mais com a disponibilização da obra de Goethe para leitores brasileiros com o fim de tornar sua poesia mais conhecida e acessível.

O professor da UFPR Maurício Mendonça Cardozo, em entrevista concedida à revista *Voz da Literatura*, por ocasião do lançamento de sua tradução da obra *De minha vida. Poesia e verdade* (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 1811), arrola as principais publicações recentes de Goethe no Brasil:

Em 2014, Tércio Redondo publicou a tradução d’*As afinidades eletivas*. Em 2016, Mário Frungillo publicou a tradução das *Conversações com Goethe*, de Eckermann. E, na virada de 2017 para 2018, saiu a tradução da *Viagem à Itália*, realizada por Wilma Patrícia Maas. Tenho notícia de vários outros projetos em andamento, o que parece apontar para um aquecimento da tradução e edição da obra de Goethe em nosso país. (VOZ DA LITERATURA, 2018, p. 31).

A lado desses movimentos de tradução e retradução da obra de Goethe no Brasil, Cardozo menciona seu desejo de preparar uma edição ampla da poesia de Goethe, apoiado na percepção de que grande parte da obra lírica do autor é ainda inédita em português.

Os trabalhos acadêmicos voltados mais especificamente para a lírica de Goethe acompanham a pouca circulação de sua poesia traduzida no Brasil. Há apenas menções eventuais em obras mais amplas, como em *A literatura alemã* ou *História da literatura ocidental*, de Otto Maria Carpeaux. Nesta última, Carpeaux assim comenta sobre a importância da lírica na obra de Goethe:

A poesia lírica de Goethe é – ao contrário do que se pensa, sobretudo no estrangeiro – a parte mais importante da sua Obra; mais importante do que os dramas, que são principalmente líricos, os romances, de um estilo novelístico hoje já ligeiramente antiquado, e as numerosas *opere errate* que só um Benedetto Croce teve a coragem de condenar francamente. Segundo a opinião de um crítico americano, Goethe criou um número maior de poesias líricas perfeitas do que qualquer outro grande poeta – em todo o caso, um mundo lírico completo, no qual estão representadas todas as formas e metros: hinos pré-românticos em versos livres ao lado de elegias à maneira de Propércio. (CARPEAUX, 2011, p. 1396-1397).

Carpeaux destaca ainda o fato de que a maior parte de seus poemas são *Lieds*, tipo da poesia popular: “Da poesia popular autêntica distingue-se essa arte pelo poder de transfigurar a Natureza, poder tão grande em Goethe que lembra a força das nações primitivas para criar mitos” (CARPEAUX, 2011, p. 1397).

Aparte esses escassos comentários, ao lado daqueles presentes nos prefácios das antologias mencionadas acima, faltam estudos profundos dedicados à lírica de Goethe no Brasil. Recentemente, a revista Estudos Avançados (v. 33, n. 96, 2019), da USP, publicou ensaio de João Barrento intitulado “Poesia: a glorificação do sensível”, originalmente publicado no volume *Goethe. O eterno amador* (Lisboa, Bertrand Editora, 2018). O artigo versa sobre a lírica de Goethe numa visão panorâmica, com comentários que pincelam toda a sua produção poética, desde os primeiros trabalhos até a sua maturidade. Esse breve trabalho, contudo, é da pena de um tradutor português, o que mais uma vez corrobora a insuficiência de pesquisas brasileiras consagradas à questão.

É neste cenário que se situam os poemas aqui trabalhados, que fazem parte da obra de um autor canônico no plano internacional cuja poesia lírica ainda carece de traduções e estudos no país. Ressalte-se, finalmente, que à diferença de Hugo, a circulação de Goethe em edições infantis no Brasil que não constituem adaptações declaradas se restringe aos dois livros do nosso *corpus*. Há algumas edições contemporâneas do *Fausto* adaptadas para o público infantojuvenil<sup>175</sup> e a versão em prosa de *Rainke-Raposo* por Tatiana Belinky (Companhia das

<sup>175</sup> *Angústia de Fausto*, adaptado por Paula Mastroberdi (Rocco, 2004); *Fausto 1*, recontado por Cristine Röhrig (Girafinha, 2006, il. Lúcia Figueiredo); *Fausto*, recontado por Roberto Mussapi (FTD, 2009, il. Giorgio



Letrinhas, 1998, il. Odilon Moraes). Finalmente, é importante mencionar a tradução de Christine Röhrig de *O aprendiz de feiticeiro* (Cia Ed. Nacional, 2009), a partir de versão adaptada em língua alemã por Barbara Kindermann.

Caminhamos para a leitura crítica dos poemas e de suas traduções, conforme estrutura semelhante à que adotamos para os textos de Victor Hugo no tópico precedente: em primeiro lugar, faz-se a análise dos poemas originais, antecedida pela reprodução integral do poema e de sua tradução, lado a lado; em seguida, apresenta-se a crítica da tradução, considerando tanto os aspectos textuais como sua adequação no aparato gráfico do livro ilustrado. A análise crítica é precedida por uma ficha técnica das obras traduzidas, com seus principais elementos. Começaremos por *A tabuada da bruxa* e, num segundo momento, trataremos de *O aprendiz de feiticeiro*.

#### 4.3 Das Hexen-Einmal-Eins (A tabuada da bruxa): o nonsense em livro ilustrado.

Que tempos não gastei nisso! É notório  
Que uma contradição completa e boa  
É de mistério igual para um sábio e um simplório.  
(Goethe, *Fausto*)

Quadro 8 – *Das Hexen-Einmal-Eins* – Original e tradução

|   |  |
|---|--|
| <p><i>Das Hexen-Einmal-Eins</i><br/>J. W. von Goethe</p> <p><i>Du mußt verstehn!</i><br/><i>Aus Eins mach Zehn,</i><br/><i>Und Zwei laß gehn,</i><br/><i>Und Drei mach gleich,</i><br/><i>So bist du reich.</i><br/><i>Verlier die Vier!</i><br/><i>Aus Fünf und Sechs,</i><br/><i>So sagt die Hex',</i><br/><i>Mach Sieben und Acht,</i><br/><i>So ist's vollbracht:</i><br/><i>Und Neun ist Eins,</i><br/><i>Und Zehn ist Keins.</i><br/><i>Das ist das Hexen-Einmaleins.</i><sup>176</sup></p> | <p>A tabuada da bruxa<br/>Trad. Jenny Klabin Segall</p> <p>Vê, por quem és!<br/>Do um, faze dez,<br/>No dois e três<br/>Um traço indicas<br/>E rico ficas.<br/>Põe fora o quatro!<br/>Com cinco e seis,<br/>Diz a bruxa, fãreis<br/>Sete e oito e a conta<br/>Quase está pronta:<br/>É o nove é um,<br/>Mas o dez é nenhum.<br/>Das bruxas isto é a tabuada comum!</p> |
|---|--|

Fonte: Goethe (2006a, 2010)

Bacchin); e *Fausto: cenas de uma tragédia*, adaptado por Cláudia Cavalcanti (Scipione, 2011, il. Carlos Fonseca).

<sup>176</sup> O título, com dois hífen no termo Hexen-Einmal-Eins, está conforme a edição ilustrada da Carl Hanser Verlag. O texto alemão, onde se lê Hexen-Einmaleins, foi extraído da edição da 34 (GOETHE, 2010).

Neste item, examinaremos o fragmento do *Fausto* a partir do qual Erlbruch concebeu a obra ilustrada *Das Hexen-Einmal-Eins* (ed. Carl Hanser Verlag, 1998). Como se trata de um excerto de uma obra bem mais ampla, começemos por situá-lo brevemente em relação ao *Fausto*. A cena é “*Hexenküche*” (“A cozinha da bruxa”), local aonde Mefistófeles conduz Fausto a fim de rejuvenescê-lo. Conforme rubrica da peça, são versos declamados por uma bruxa, a partir de um livro, “com grande ênfase” (GOETHE, 2010, p. 261). Fausto está dentro de um círculo que a bruxa riscou no chão, acompanhado pelos primatas (*Meerkatzen*, espécie de símio que Segall traduz como *monos*) que sustentam o livro. Fausto considera absurdas as palavras declamadas e acusa a bruxa de delirar em febre, mas termina por submeter-se ao ritual proposto por Mefisto, seduzido pela imagem da mulher desejada projetada em um espelho.

A cena foi composta em 1788, período em que Goethe vivia na Itália. Após julho de 1789, impactado pelos acontecimentos revolucionários na França, o autor incluiu no *Fausto* adendos que “buscam reforçar a atmosfera desvairada que reina nessa ‘cozinha da bruxa’ com uma série de motivos que, para Goethe, apontam na direção do absurdo e do irracionalismo” (MAZZARI, 2004, p. 239). Lukács (1970, p. 359) atribui ao assombro de Goethe diante da Revolução Francesa o caráter fragmentário dos trechos de *Fausto* escritos em torno de 1790.

Na obra infantil, a fala da bruxa é isolada de seu contexto, adquirindo outras significações. Há diversas análises, em língua alemã e em outros idiomas, acerca da simbologia numérica desses versos, evocando a alquimia, a numerologia, a cabala, o tarô<sup>177</sup>. O próprio Goethe divertia-se observando aqueles que buscavam um sentido oculto nessas linhas, como relata Mazzari:

Recorrendo a textos ocultistas da Idade Média e do Renascimento, a escritos cabalísticos sobre a simbologia dos números, comentadores procuraram em vão descobrir um sentido no *nonsense* que subjaz a esta “tabuada” da bruxa. Numa carta de dezembro de 1827, endereçada ao seu amigo berlinense Carl Friedrich Zelter, Goethe fala dos leitores alemães que se torturavam no esforço de extrair um sentido “da tabuada da bruxa e de alguns outros disparates” que ele teria espalhado em suas obras com mãos generosas. (In: GOETHE, 2004, p. 261. Nota n. 20).

Wolf Erlbruch também deu sua contribuição às tentativas de desdobrar esses versos, porém em forma de imagem, interpretando-os ludicamente à luz de sua experiência na escrita e na ilustração para crianças. Antes de descrever e comentar a edição ilustrada por Erlbruch,

---

<sup>177</sup> Um mapeamento das pesquisas sobre o fragmento que ficou conhecido como “A tabuada da bruxa”, no contexto do *Fausto*, pode ser encontrado em Wolfgang Neubauer (1986). McCarthy (2006) também apresenta comentários sobre este trecho, com um viés crítico sobre pesquisas mais recentes envolvendo a psicanálise.

apresentamos uma leitura analítica do fragmento, considerando possíveis pontos de contato com a literatura infantil.

A tabuada da bruxa opera por meio da livre manipulação dos algarismos, transformando, por exemplo, o um em dez e o dez em nada. O tema da contagem remete ao universo infantil tanto no plano pedagógico quanto no sensorial. Nas civilizações ocidentais letradas, a quantificação e a comparação de objetos está no cerne do sistema econômico, no qual o escambo primitivo foi substituído pela moeda; por essa razão, a contagem e as operações matemáticas tornaram-se conteúdo fundamental no ensino. Mas não apenas para fins econômicos a sociedade emprega as noções numéricas: contar é uma forma de organizar a experiência e, em última instância, almejar a uma compreensão da sua totalidade. No plano material, a contagem de valores pequenos realiza-se pelo uso dos dedos das mãos – origem do sistema decimal –, e portanto ela é também sensorial, tátil.

Goethe faz proveito da experiência da contagem, usando a dezena como base, para desconstruir o poder ordenador dos números – ou das ciências ditas exatas. Por outro lado, é pela palavra ordenada em seu máximo grau de consciência que se faz um poema, em especial um longo poema dramático como o *Fausto*. *A tabuada da bruxa* tensiona assim a ordem e desordem, a lógica e o *nonsense*, a ciência e o ocultismo.

A significância do poema reside no jogo com a linguagem matemática e com a linguagem verbal propriamente dita. Uma empresa tradutória que busque recriar o essencial destes versos deve basear-se em uma hermenêutica da forma, de compreensão do ritmo. Assim, passemos à análise dos elementos estilísticos do poema, identificando os paralelismos (ADAM, 1985), as redundâncias e recorrências que o estruturam. Esses paralelismos são observados na sintaxe, no metro, na prosódia, nas reiteraões fônicas.

O poema é endereçado a um interlocutor evocado pelo pronome *du*, que carrega no alemão a marca da informalidade ou da intimidade no tratamento. Os traços de oralidade aparecem também na supressão de terminações verbais (*mach*’) e nas contrações de *Hexen* (*Hex*’) e *ist es* (*ist’s*). O interlocutor aparece já no primeiro verso, “*Du mußt verstehn!*” (Deves entender!, traduzido por Segall como “Vê, por quem és!”). O poeta interpela o leitor para que aceite como verdade o que se seguirá, sem colocar-se explicitamente no poema pelo uso da primeira pessoa. O imperativo em segunda pessoa aparece em cinco dos 13 versos, com os verbos *mach* (v. 2, 4, 9); *laß* (v. 3); e *verlier* (v. 6), como numa receita, ou numa série de instruções. O último verso é conclusivo: “*Das ist das Hexen-Einmaleins*” (na tradução de Segall, “Das bruxas isto é a tabuada comum”).

No que diz respeito aos tempos verbais, a sequência é construída sobre o emprego do imperativo e do presente do indicativo. Os verbos mais recorrentes são *machen* (fazer), verbo das operações matemáticas, que aparece três vezes, e *sein* (ser), que compõe cinco orações nominais. A ênfase recai, portanto, não sobre os verbos, mas sobre os numerais. Estes aparecem na posição de objeto (“*Und Zwei laß gehn*”; “*Verlier die Vier!*”; “*Mach Sieben und Acht*”<sup>178</sup>); de sujeito de orações nominais (“*Und Neun ist Eins, / Und Zehn ist Keins*”<sup>179</sup>); ou na posição 1 da frase (*Vorfeld*), com valor adverbial de origem (“*Aus Eins mach Zehn*”; “*Aus Fünf und Sechs*”<sup>180</sup>). A variação na função sintática dos numerais permite sua inserção em posições diversas da frase, uma vez que a estrutura sintática frasal do alemão, centrada no verbo, é bastante rígida.

Goethe cria estruturas homólogas a partir de construções sintáticas diversas, como nestes versos:

*Aus Eins mach Zehn,  
Und Zwei laß gehn,  
Und Drei mach gleich,  
So bist du reich.*<sup>181</sup>

Em todos eles há quatro vocábulos. Nos três primeiros versos, a segunda palavra é sempre um numeral, e a terceira, um verbo. Contudo, no primeiro verso, *Aus Eins* (de um) é adjunto adverbial, enquanto nos dois versos seguintes *Zwei* (dois) e *Drei* (três) são objetos das locuções *laß gehn* (deixa ir) e *mach gleich* (faz o mesmo), respectivamente. Interessante notar ainda que as categorias gramaticais dos vocábulos finais destes versos são todas diferentes: numeral (*Zehn*); verbo (*gehn*); advérbio (*gleich*); adjetivo (*reich*). Não é possível estabelecer uma equivalência sintática entre os versos, porém o paralelismo entre eles se impõe pelas rimas, pelo metro, pela prosódia e pela posição dos numerais nos três primeiros versos. Essas recorrências ritmam o poema, contribuindo para sua unidade e constituindo um dos elementos estruturantes do texto (FALEIROS, 2012, p. 155).

Importante para a coesão do texto são ainda as anáforas. *Aus* (de), preposição que indica origem, aparece no início dos versos 2 e 7; a conjunção *und* (e) abre os versos 3, 4, 11 e

<sup>178</sup> Oferecemos aqui uma tradução o mais literal possível dos versos, priorizando a manutenção da sintaxe original sobre a fluência em língua portuguesa, a fim de apoiar a compreensão do leitor: E dois deixa ir; Fica sem o quatro!; Faz sete e oito. Nossas traduções são expostas sem aspas de modo a evitar confusão com aquela de Segall.

<sup>179</sup> E nove é um, / E dez é nenhum.

<sup>180</sup> De um faz dez; De cinco e seis.

<sup>181</sup> De um faz dez, / E dois deixa ir, / E [com o] três faz o mesmo, / Então estás rico.

12; e o advérbio conjuntivo<sup>182</sup> *so* (então), de valor conclusivo, principia os versos 5, 8 e 10. Também elas edificam a cadência do poema.

Quanto ao metro, o poema é construído a partir de versos quadrissílabos, que se estendem até o oitavo com um ritmo regular marcado pela alternância de uma sílaba tônica, uma átona, uma tônica, uma átona – os chamados pés iâmbicos. Esta configuração acentual imprime ao poema cadência acelerada, reforçada pela abundância de monossílabos, funcionando como recurso musical e encantatório.

O nono verso, com cinco sílabas e uma acentuação diferente daquela dos versos anteriores, insere uma variação que não chega a romper de maneira brusca com o esquema anterior: “*Mach Sieben und Acht*” (Faz sete e oito). São duas sílabas longas (o chamado *spondée*), duas breves e uma longa. O verso seguinte, porém, retorna ao metro de quatro sílabas, mantido até o penúltimo. O último verso é um octossílabo também em pés iâmbicos, reproduzindo a estrutura métrica e acentual predominante no trecho – dois quadrissílabos fazem um octossílabo: “*Das ist das He/xen-Einmaleis*” (Isso é a tabuada da bruxa).

A métrica no *Fausto* é pródiga em variações, e a escolha por versos curtos neste discurso da bruxa evoca a palavra encantatória. O rigor da tradução de Segall, como veremos a seguir, mantém a métrica ao longo de todos os treze versos do fragmento, e recupera a maior parte da acentuação. O sortilégio é apoiado ainda pelo esquema rímico, em pares e em grupos de três: AAABBCDDEEFF. O sexto verso, embora não retome a terminação de nenhum outro, tem uma rima interna ostensiva (“*Verlier die Vier!*” – Fica sem o quatro!). As rimas emparelhadas organizam o poema em dísticos e tercetos.

Eis, em linhas gerais, os elementos estilísticos que consideramos mais relevantes no poema de Goethe, e a partir dos quais avaliaremos a tradução de Segall, considerando ainda a decisão editorial de aproveitar o fragmento da tradução completa do *Fausto* para esta edição infantil. A tradução de Segall será comentada antes de descrevermos a edição ilustrada por Erlbruch, diferentemente do que fizemos nos demais poemas. Esta decisão se apoia no fato de que a tradução antecede a edição ilustrada. Na apreciação da obra ilustrada retomaremos as questões referentes à reconfiguração gráfica do poema.

---

<sup>182</sup> As conjunções, em alemão, são diferenciadas segundo critérios sintáticos. Os “advérbios conjuntivos” (Konjunktionaladverbien) são o termo mais difundido para o que alguns gramáticos denominam “conjunções adverbiais”. (WELKER, 2015, p. 241).

### 4.3.1 Uma tradução canônica para um livro infantil

Como exposto anteriormente, a tradução adotada para o livro ilustrado *A tabuada da bruxa* é a mesma que Jenny Klabin Segall produziu para a edição completa do *Fausto* em 1943, após as sucessivas revisões que culminaram no texto publicado pela Editora 34 (GOETHE, 2010). É uma tradução consagrada, tida como canônica, ou seja, que pode ser considerada “definitiva” no sistema receptor ou servir de modelo para traduções ulteriores (MONTEIRO, 2018). Apresentamos uma breve revisão da crítica sobre essa tradução antes de desenvolver nossa própria análise, centrada especificamente no fragmento em questão e considerando a forma como ela funciona, *reimaginada*, dentro da obra ilustrada por Erlbruch.

Assim descreve Marcus V. Mazzari a tradução de Jenny Klabin Segall em seu prefácio à primeira parte do *Fausto* (Editora 34):

O leitor terá em mãos uma tradução em que a fidelidade ao “sentido profundo” do original (como observou Augusto Meyer) encontra-se sempre conjugada ao esforço de reproduzir a métrica, a disposição de rimas, o ritmo e inclusive o mesmo número de versos elaborados por Goethe. (MAZZARI, 2010, p. 22-23).

O comentário elogioso se completa pela declaração de que o trabalho da tradutora é marcado por uma exigência formal rigorosa. A proposta se distancia daquela das traduções literais em prosa, buscando conjugar a recriação da forma poética e a recuperação do conteúdo semântico, ou o som e o sentido (FALEIROS, 2012).

Além de Mazzari, escreveram sobre a tradução de Segall Sérgio Buarque de Holanda (1949) e Augusto Meyer (1949). Trata-se de críticas contemporâneas à publicação, formuladas a partir dos critérios de aceitabilidade da tradução naquele momento histórico. Vale a pena retomar algumas observações de Meyer que contribuem para a compreensão do projeto tradutório de Segall.

Em seu artigo, saído seis anos após a primeira tradução do *Fausto* por Segall, Meyer descreve o processo cuidadoso de revisão levado a cabo pela tradutora, a fim de garantir a correspondência de numeração entre os versos da tradução e do original, bem como o apuro do ritmo, da metrificação e da disposição das rimas. Segundo o crítico, a tradução preza pelo rigor e pela fidelidade, à qual ele propõe apenas alguns tímidos reparos críticos (MEYER, 1949). Meyer cotejou o trabalho de Segall com outras duas traduções em versos da obra de Goethe disponíveis à época, ambas portuguesas: a de Agostinho d’Ornellas, de 1867, e a de Castilho, de 1872, reeditada em 1920, esta última descrita como “um dos subprodutos mais

estranhos da história das traduções” (MEYER, 1949, não paginado). O crítico elogia, no trabalho de Segall, a manutenção dos octossílabos na primeira estrofe do “Prólogo no céu”, alargados em decassílabos e alexandrinos pelos tradutores portugueses.

Segall efetuou revisões contínuas em sua tradução, numa busca contínua por aperfeiçoamento. Já na segunda edição, publicada em 1949, trechos do “Prólogo no Céu” estão radicalmente reformulados (HOLANDA, 1949). Quanto ao extrato referente à *Tabuada da bruxa*, localizamos uma edição sem data<sup>183</sup> que parece ser anterior à de 1949 e que diverge desta apenas nos versos 2 a 5:

| Tradução 1 (provável primeira edição)                                 | Tradução 2 (GOETHE, 1949)                           |
|---|---|
| Larga o dois, ao invés;<br>No três risca um traço,<br>E ficas ricaço. | No dois e três<br>Um traço indicas<br>E rico ficas. |

O restante do fragmento permaneceu inalterado, à exceção das atualizações ortográficas, e a crítica de Meyer, no que tange a esse fragmento, recai portanto sobre versão idêntica à que compõe a edição ilustrada por Erlbruch.

Meyer salienta a ampla variação métrica e rítmica no *Fausto* de Goethe, identificando neste movimento estrutural da peça em versos um “sabor moderno” que transparece na tradução de Segall. Meyer pondera, contudo, que

essa fidelidade quase fanática, o esforço de seguir o texto à risca obrigou muita vez a tradutora a uma torsão da linguagem fluente, a requintes de arcaísmos ou de termos desusados, a maneirismos de rima rebuscada ou simples descaídas de rima bamba. *A dureza é então o imposto cobrado à fidelidade*, uma dureza contundente que fere o ouvido sensível do amador de poesia e acaba incutindo no leitor uma vaga saudade dos tradutores melódiosos. (MEYER, 1949, não paginado. Grifos nossos).

O comentário de Meyer constitui rica matéria de reflexão no que tange à tradução poética. A partir da leitura de uma tradução real e contemporânea, o crítico, também poeta, rompe as camadas superficiais dos debates sobre fidelidade e equivalência para penetrar na matéria literária. Meyer supera o cotejo na análise crítica para considerar o resultado poético da tradução enquanto obra autônoma.

<sup>183</sup> O exemplar, localizado na Biblioteca Central da Universidade de Brasília, perdeu a capa e a folha de rosto originais, não sendo possível localizar qualquer informação sobre a editora e o ano de publicação. Sabe-se que a tradutora é Segall pela comparação do texto com aquele da edição de 1949, o que se confirma pela presença de uma lista, ao final do volume, com outros títulos da tradutora, incluindo Molière e Racine. Supomos que esta seja a primeira edição, uma vez que se afasta mais dos textos recentes que aquela de 1949.

Em relação a esse trecho específico de “A Cozinha da Bruxa”, porém, não observamos arcaísmos ou “torsão da linguagem fluente”, pela própria natureza do texto fonte: versos curtos, de sintaxe paratática e léxico cotidiano.

Holanda (1949, p. 14), qualificou a concepção de fidelidade de Segall como “absolutista e intolerante”, fazendo com isso um louvor à sua escolha pelo caminho mais penoso para “para alcançar essa proximidade ideal a que deve tender qualquer tradução.” A ideia de que a poesia deve ser preferencialmente vertida em versos, tão trivial na contemporaneidade, ainda não havia ingressado plenamente no pensamento sobre a tradução naquela época, o que imprime caráter inovador ao trabalho de Segall.

A tradução de Segall pode ser considerada uma tradução consagrada, como aponta Galle (2004). Por este motivo, em *A tabuada da bruxa*, o nome da tradutora aparece com algum destaque na folha de rosto, em fonte de tamanho bastante legível, e ganha uma pequena biografia ao fim de edição. Avaliemos mais detidamente a tradução desse fragmento, para em seguida examinar como ela reagiu à nova configuração tipográfica e topográfica no livro ilustrado. Iniciamos a avaliação da tradução de Segall conforme o projeto inicial – publicação no seio da obra completa do Fausto.

Em primeiro lugar, chamamos a atenção para os pontos em que se nota maior parcela de recriação na tradução. A tradutora fez algumas substituições e inserções a fim de preservar a rima, o metro e a prosódia. Talvez a do primeiro verso seja a mais significativa: “*Du mußt verstehn*” (Deves entender) torna-se “Vê, por quem és!”, frase mais enigmática que a original, porém que recupera a noção de comando pelo uso do imperativo na segunda pessoa. O terceiro e o quarto versos – “*Und Zwei laß gehn, / Und Drei mach gleich,*” (E dois deixa ir, / E [com o] três faz o mesmo,) – tornam-se: “No dois e três / Um traço indicas”. A palavra “traço” está ausente do original, porém permanece dentro da isotopia das operações matemáticas. Apesar da inserção, recupera-se aqui o jogo com os numerais, que, a depender de sua posição e dos algarismos que os acompanham, podem representar valores maiores ou menores. Tais operações dão sentido ao verso seguinte: “E rico ficas.” (“*So bist du reich.*”). No seio do *Fausto*, a reunião dos números dois e três em um único verso na tradução não parece ter maiores repercussões<sup>184</sup>; no fragmento reimaginado, ela é mais significativa, como veremos adiante. Finalmente, no último verso, a fim de manter a rima entre “um” e “nenhum”, Segall acrescenta o adjetivo “comum”, ausente no original. Faz também uma

---

<sup>184</sup> Na primeira edição na tradução (1943), conforme exposto acima, o dois e o três estavam mantidos em versos separados: “Larga o dois, ao invés; / No três risca um traço.”



inversão sintática que lhe imprime um odor levemente parnasiano, encerrando o poema com um alexandrino clássico em lugar do octossílabo no alemão.

Nota-se que a pedra de toque para a edificação desta tradução foi a manutenção dos esquemas rímico, métrico e prosódico, ao qual outros elementos foram subordinados. Por essa razão, a tradutora se afasta de uma tradução palavra por palavra, priorizando os elementos formais que alicerçam o ritmo do texto. À exceção da rima interna no sexto verso (“*Verlier die Vier!*” – Fica sem o quatro!), Segall recriou todas as demais rimas, na mesma sequência em que aparecem no texto fonte. Salvo uma ocorrência de rima soante diminuta, no terceiro verso, no qual o “três” (/e/ fechado) retoma “és” e “dez” (/ɛ/ aberto) dos versos anteriores, as demais rimas são todas soantes completas, como no poema original.

O metro é outro aspecto que ocupou visivelmente a atenção da tradutora. Embora mais variado que o alemão, com o alongamento de alguns versos, o número de acentos em cada verso é sempre o mesmo que no poema fonte: dois nos quadrissílabos e três no nono verso (“*Mach Sieben und Acht*” – Faz sete e oito). Quando Segall alonga os versos, emprega sílabas átonas para fazê-lo, o que colabora para a preservação da cadência. Apenas no último verso Segall inseriu sílabas acentuadas, tornando um octossílabo em um alexandrino clássico.

A tradutora recuperou os elementos de estilo que aparecem com mais regularidade no original, a saber, o metro, a rima e a prosódia. Trata-se de uma tradução na qual transparece o cuidado com a recriação do ritmo, a partir da métrica e da rima, com relativa liberdade no plano semântico, sem deixar de preservar seu sentido essencial: o jogo matemático-linguístico que inverte o óbvio e põe em cheque a exatidão e a previsibilidade dos fenômenos e dos recursos que a razão emprega para apreendê-los. Os versos curtos, em geral com apenas duas sílabas fortes, e as rimas emparelhadas recuperam a velocidade do texto original. Apesar da inversão e do alongamento do último verso, permanece na tradução a maior parte da simplicidade sintática do texto fonte.

#### 4.3.2 A tradução de Segall reimaginada

Tendo exposto estas considerações críticas acerca da tradução de Segall para o fragmento, seguimos para comentários acerca da edição ilustrada por Erlbruch para, em seguida, avaliar como a tradução funciona ali. Na tabela abaixo arrolamos os principais elementos da edição brasileira ilustrada:

Quadro 9 – Ficha técnica: *A tabuada da bruxa*

|  |  |
|--|--|
| Título:                                  | A tabuada da bruxa   |
| Título original:                         | Das Hexen-Einmal-Eins (Carl Hanser Verlag München Wien, 1998)  |
| Autor:                                   | Johann Wolfgang von Goethe   |
| Ilustrador:                              | Wolf Erlbruch  |
| Tradutor:                                | Jenny Klabin Segall  |
| Editora:                                 | Cosac Naify  |
| Ano:                                     | 2006   |
| Coleção:                                 | -  |
| Dados da capa:                           | - autor;<br>- título;<br>- ilustrador.   |
| Dados da quarta-capa:                    | - chamada do livro;<br>- código de barras.   |
| Paratextos e discursos de acompanhamento | - <i>A magia de descobrir os números</i> ;<br>- biografia do autor;<br>- biografia do ilustrador;<br>- biografia da tradutora. |

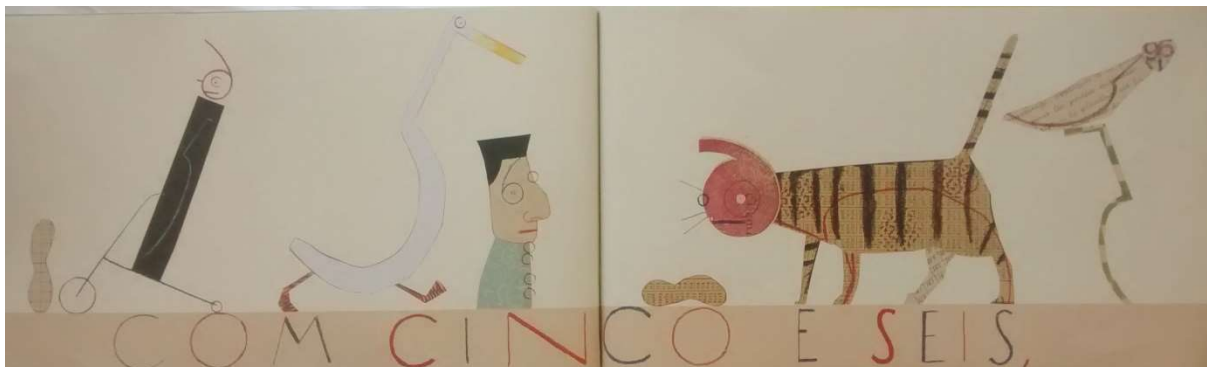
Fonte: elaborado pela própria autora

Assim como em *O ogro da Rússia*, o projeto gráfico para *A tabuada da bruxa* segue a maquete da edição original da Carl Hanser Verlag. As alterações da edição brasileira se restringem aos elementos relativos à editora, incluindo a ficha catalográfica e a inserção do nome e da biografia da tradutora, e à encadernação – em capa dura na edição alemã e brochura na edição brasileira. Além da posição e do corte dos versos nas páginas, a edição da Cosac Naify conservou a estilização da fonte do texto, essencial na composição, uma vez que o texto impresso aqui também se apresenta como ilustração.

O formato do livro, de 18 cm de altura por 31 cm de largura, cria uma forte impressão visual de horizontalidade, sobretudo quando aberto. Nessa paisagem alongada, Erlbruch compôs as ilustrações a partir de recortes e colagens, ocultando números entre as figuras, alguns deles ao revés. Há elementos lúdicos, como animais compostos por números (o pato, em forma de 5 (Figura 26), e a caveira empunhando um numeral 7 como foice (Figura 27), aparecerão depois em outra obra de Erlbruch, *O pato, a morte e a tulipa*<sup>185</sup>).

<sup>185</sup> ERLBRUCH, Wolf. *O pato, a morte e a tulipa (Enten, Tod und Tulpe)*. Trad. José Marcus Macedo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Figura 26 – “Com cinco e seis” – *A tabuada da bruxa*



Fonte: foto da autora

Figura 27 – “Sete e oito, e a conta” – *A tabuada da bruxa*



Fonte: foto da autora

Há também remissões a motivos recorrentes na história da arte, como no retrato da rainha – uma referência à tradição clássica de retratar a realeza –, que acompanha o verso “*So bist du reich*” (“E rico ficas” (Figura 29)), e na página dupla onde se lê o verso “*Und Zehn is Keins*” (“Mas o dez é nenhum” (Figura 28)), onde a silhueta de um coelho salta entre colunas de arquitetura greco-romana, possível influência dos pintores surrealistas Giorgio de Chirico e René Magritte:

Figura 28 – “Mas o dez é nenhum” – *A tabuada da bruxa*



Fonte: foto da autora

Figura 29 – “Um traço indicas/ E rico ficas” – *A tabuada da bruxa*



Fonte: foto da autora

Transparece nessa obra, classificada editorialmente como “literatura infantil”, um apelo ao público adulto. Tanto no plano visual quanto no plano verbal, reina um estranhamento em relação às convenções mais tradicionais da literatura infantil. A sintaxe, embora predominantemente paratática (com prevalência de relações de coordenação e adição entre as orações), abriga relações semânticas de pouco ou nenhum sentido lógico. Quanto às ilustrações, a técnica de recorte e colagem e a utilização de algarismos como partes de corpos humanos ou animais remetem à fragmentação e à reunião de partes díspares para a composição de figuras ao mesmo tempo familiares e bizarras.

O texto é integrado à ilustração pela escrita à mão, em tipos variados (letras *script*, cursivas ou em caixa alta) e sem maiores preocupações em facilitar a legibilidade para leitores em desenvolvimento. Alguns versos seguem o contorno das figuras, escritos de forma curvilínea (“*So bist du reich*” – “E rico ficas”, Figura 29), outros são alinhados na vertical da página (“*Und Neun ist Eins*” – “E o nove é um,”), outros ainda sofrem quebra de linha (“*Verlier die Fier*” – “Põe / fora / o quatro!”, Figura 30). Assim, o texto adquire uma

configuração gráfica, ou uma *topografia* (FALEIROS, 2002, p. 42), completamente diversa daquela do poema original.

Figura 30 – “Põe fora o quatro!” – *A tabuada da bruxa*



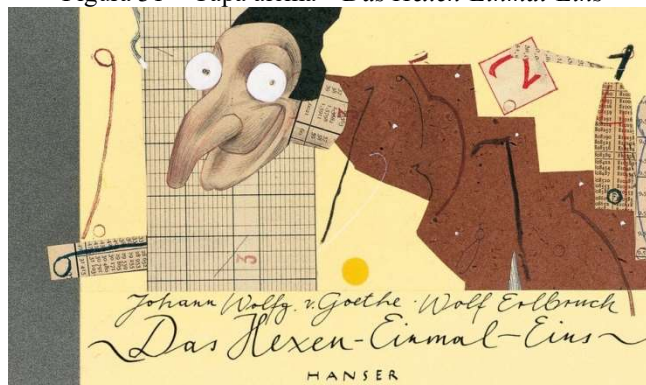
Fonte: foto da autora

Na obra ilustrada por Erlbruch, não há mais que um verso por página, e alguns chegam a se estender por toda a página dupla (“*So ist's / vollbracht:*” “Quase / está pronta:”). Marcas scripto-visuais como essas, nos termos de Faleiros (2002, p. 45), “vão sendo percebidas como discurso dentro do discurso, ampliando os sentidos do texto”. Assim, o sentido é elaborado a partir de níveis fragmentários. O alinhamento de palavras ou frases em outras orientações que não a horizontal as faz funcionar como vetores de leitura, direcionando o olhar em certo sentido. Erlbruch transforma o fragmento do *Fausto* em um poema visual, um texto-imagem espacializado e figurativo, o que reforça sua integração com a ilustração. A topografia e a tipografia, compondo um grafismo motivado, ganham relevância e expressividade ausentes no trecho originalmente parte do *Fausto*. Assim, em relação ao espaço gráfico, o ilustrador efetuou uma reconfiguração radical do poema. O projeto gráfico de Erlbruch é coerente com um poema no qual os numerais apresentam-se em combinações que desafiam a aritmética.

A tradução, anterior à obra ilustrada, foi realizada a partir do texto completo de *Fausto*. Seu aproveitamento para a edição em análise foi possível porque ela também pôde ser reespaçalizada. Antes de comentar a reconfiguração gráfica da tradução de Segall, porém, trazemos algumas observações sobre os elementos paratextuais das edições alemãs e brasileira.

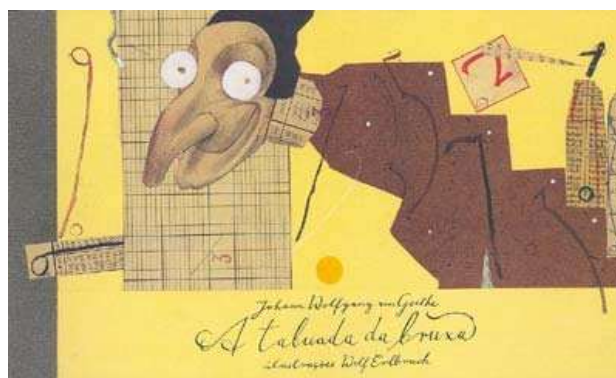
Na capa da edição alemã, os nomes de Goethe e Erlbruch aparecem na posição de autores, sobre o título. Na edição brasileira, o nome de Goethe ficou isolado, em cima, e o de Erlbruch embaixo, como ilustrador.

Figura 31 – Capa alemã – *Das Hexen-Einmal-Eins*



Fonte: <<https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/hexeneinmaleins/978-3-446-25095-6/>>

Figura 32 – Capa brasileira – *A tabuada da bruxa*



Fonte: <<https://www.amazon.com/Tabuada-Bruxa-Joham-Wolfgang-Goethe/dp/B004CMCSGQ>>

Percebe-se, na edição brasileira sobretudo, uma hierarquização na autoria, com a prevalência do autor canônico, da literatura adulta, sobre o ilustrador e escritor de livros para crianças. Ora, o livro é de fato obra de Erlbruch, a partir de um fragmento da obra de Goethe tornado poema visual. Essa hierarquia é mantida nos discursos de acompanhamento, que trazem, nesta ordem, as biografias de Goethe (mais extensa), Erlbruch e Segall. As biografias, que encerram a obra e são redigidas em linguagem relativamente acessível às crianças (embora sem esforço lúdico), são antecedidas por um texto explicativo intitulado “A magia de descobrir os números”. Ali se esboça uma tentativa de diálogo com o leitor infantil, o que resulta numa linguagem que mescla registros formais e coloquiais: “...as bruxas evocam os versos na feitura de uma poção e criam uma forma divertida – e um tanto maluca – de se

apresentar os números [...]”. O texto ensaia ainda algumas possíveis interpretações para os versos ilustrados por Erlbruch:

O número três, por exemplo, sinaliza a riqueza da rainha, e também pode aludir aos Três Reis Magos, que levaram presentes valiosos para o menino Jesus. Ou então, “põe fora o quatro”... referindo-se aos dentes que o boxeador perdeu na luta. [...] Mas engana-se quem achou que a conta já estava pronta: o sete e o oito nos lembram os caminhos tortuosos da tabuada – como os mapas do livro –, que quase nos levam à loucura! (In: GOETHE, 2006, sem paginação).

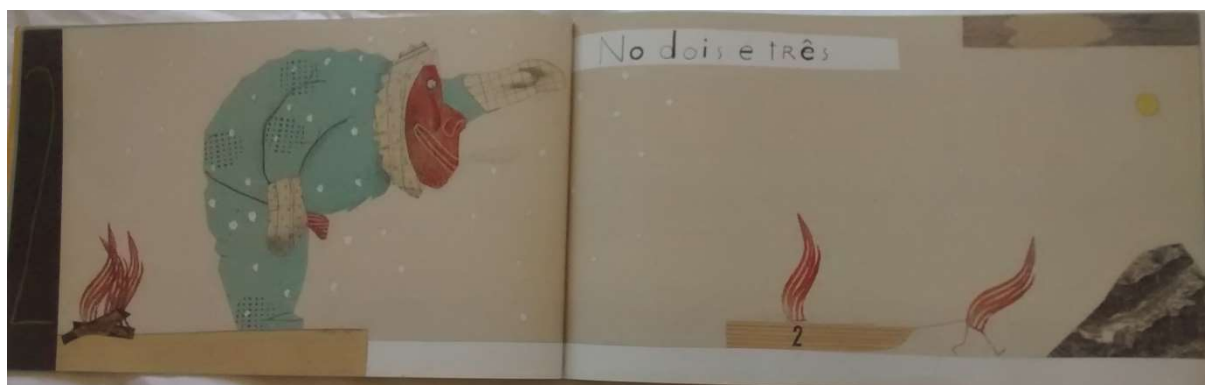
A proposição de significados estanques para os versos e as ilustrações constitui um esforço pedagógico para controlar a interpretação da obra, sugerindo que o leitor (adulto ou infantil) não será capaz de lê-la sem ser conduzido por um roteiro. Esse texto explicativo, também presente na edição alemã, retoma a tradição do discurso paradiático para tentar de certa forma atenuar o vanguardismo da obra e torná-la mais consumível. Sua presença deixa ainda mais aparentes as tensões que permeiam as obras literárias de público ambivalente.

Eis, em linhas gerais, o aparato gráfico e paratextual que ampara o poema ilustrado e traduzido. Um primeiro aspecto que permitiu que o texto de Segall resistisse à reespecialização na edição ilustrada foi o fato de que a tradutora não criou nenhum *enjambement*, preservando a unidade sintática de cada verso. Assim, eles puderam ser reproduzidos de maneira isolada, porém sucessiva, em cada página do livro. Há, no entanto, algumas ressalvas a serem observadas.

Erlbruch quis manter certo grau de literalidade nas ilustrações, propondo uma releitura que guardasse o *nonsense* do poema. Assim, para o verso “*Und Zwei laß gehn*” (E dois deixa ir), Erlbruch concebeu uma ilustração na qual figura uma chama, com pernas, puxando uma canoa com o algarismo 2, onde há outra chama sentada (Figura 33). A chama que arrasta a canoa caminha para a direita, ou seja, para fora na página (ela leva embora o dois, conforme leitura literal do verso), enquanto na página esquerda uma personagem recurvada as observa. A neve cai na página esquerda, sobre a fogueira, e à medida que se segue com os olhos o caminho das chamas, os flocos vão rareando e se percebe o sol. Acompanhada do verso “No dois e três”, a ilustração perde parte da aderência que tinha com o texto original.



Figura 33 – “No dois e três” – *A tabuada da bruxa*



Fonte: foto da autora

Para o verso seguinte (“*Und Drei mach gleich*” – E [com o] três faz o mesmo), que só aparece após a virada de página, o ilustrador apresenta uma composição bastante gráfica, com três círculos sobre uma “paisagem” denteada (Figura 29, p. 215). Ora, conforme análise precedente, a tradução de Segall reunira o dois e o três no mesmo verso: “No dois e três / Um traço indicas”. Na edição brasileira, aproveitou-se o fato de que o segundo destes versos tem três palavras, e reproduziu-se cada uma delas abaixo de um dos círculos. Os demais versos, bastante aderidos ao original, mantêm esta relação direta com a ilustração, como nas Figuras 26 e 27.

No que se refere à obra em exame, uma questão relevante é se seria necessário ou desejável acompanhá-la uma nova tradução em razão de se tratar de uma edição infantil. Uma retradução poderia ser motivada pela busca de uma redação mais atual, ou de uma composição pensada especificamente para crianças, ou especificamente para este álbum ilustrado. Respondemos, inicialmente, que a necessidade de uma nova tradução não se impõe. Em primeiro lugar, porque a edição alemã da obra traz os versos originais de Goethe, não uma reescrita destes. O que há de adaptação é a disposição visual do poema, conforme descrevemos anteriormente – trabalho de reespecialização que também foi operado sobre o texto traduzido. Em segundo lugar, porque se trata de um poema de significado obscuro, no qual o enigma e o jogo são os elementos essenciais. Assim, não há o que se poderia deixar mais claro ou menos estranho por meio de uma tradução “facilitadora”. Ademais, não há vocabulário elevado neste trecho da tradução de Segall, e o único aspecto um pouco menos familiar à linguagem comum das crianças brasileiras é o uso da segunda pessoa – que, no entanto, aparece corriqueiramente em poemas. Em relação à idade da tradução, avaliamos que este trecho resistiu bem ao tempo. Se há facilidade administrativa para o uso da tradução de Segall, considerando questões de direitos autorais, esta possivelmente foi a melhor alternativa.



Isso não invalida, porém, que outra tradução venha a ser proposta a partir da obra ilustrada de Erlbruch. Embora canônica, a tradução de Segall não está imune ao envelhecimento, nem deve ser barreira para outras empreitadas tradutórias – como por vezes pode ocorrer com algumas traduções, tornadas arquetípicas, que podem inibir retraduições ou tornar-se medida para a produção e a avaliação de traduções posteriores (MONTEIRO, 2018). Uma nova tradução poderia legitimar-se por um projeto inovador, que resistisse à leitura crítica e produzisse uma reescritura significativa, nos termos de Faleiros (2012, p. 99).

Da análise da obra *A tabuada da bruxa*, que abarcou uma leitura comparativa da tradução e do fragmento original, inseridos no material gráfico concebido por Wolf Erlbruch, depreende-se uma forte ambivalência de público. O destinatário infantil é evocado pelas camadas mais ostensivas da obra – sua classificação editorial, seu caráter de obra ilustrada, a pequena extensão do texto –, enquanto um leitor adulto e erudito deve ser provocado pelo nome de Goethe e pelo complexo trabalho de composição visual do poema. A escolha de uma tradução canônica, também associada ao universo adulto, alimenta esta ambivalência, ao mesmo tempo em que preserva a coesão do projeto editorial de renovação do cânone por meio da ilustração. Trata-se de um livro de pretensões artísticas e inovadoras, dentro do qual a tradução de Segall encaixou-se de maneira consistente.

Seguimos para a análise do último dos livros do nosso *corpus*, *O aprendiz de feiticeiro*, para em seguida relacionar entre si a leitura das quatro obras traduzidas e ilustradas e delinear os aspectos nas quais elas contribuem para a observação do fenômeno da ambivalência na literatura infantil.

#### 4.4 Der Zauberlehrling: no comando da palavra, o mestre.

Quadro 10 – Der Zauberlehrling – Original e tradução

|   |   |
|---|---|
| <p><i>Der Zauberlehrling</i><sup>186</sup><br/>J. W. von Goethe</p> <p>1<br/><i>Hat der alte Hexenmeister<br/>Sich doch einmal wegbegeben!<br/>Und nun sollen seine Geister<br/>Auch nach meinem Willen leben.<br/>Seine Wort' und Werke<br/>Merkt ich und den Brauch,<br/>Und mit Geistesstärke<br/>Tu ich Wunder auch.</i></p> <p>2<br/><i>Walle! walle<br/>Manche Strecke,<br/>Dass, zum Zwecke,<br/>Wasser fliesse,<br/>Und mit reichem, vollem Schwalle<br/>Zu dem Bade sich ergiesse.</i></p> <p>3<br/><i>Und nun komm, du alter Besen,<br/>Nimm die schlechten Lumpenhüllen!<br/>Bist schon lange Knecht gewesen:<br/>Nun erfülle meinen Willen!<br/>Auf zwei Beinen stehe,<br/>Oben sei ein Kopf,<br/>Eile nun und gehe<br/>Mit dem Wassertopf!</i></p> <p>4<br/><i>Walle! walle<br/>Manche Strecke,<br/>Dass, zum Zwecke,<br/>Wasser fliesse<br/>Und mit reichem, vollem Schwalle<br/>Zu dem Bade sich ergiesse.</i></p> <p>5<br/><i>Seht, er läuft zum Ufer nieder!<br/>Wahrlich! ist schon an dem Flusse,<br/>Und mit Blitzesschnelle wieder<br/>Ist er hier mit raschem Gusse.<br/>Schon zum zweiten Male!<br/>Wie das Becken schwillt!<br/>Wie sich jede Schale<br/>Voll mit Wasser füllt!</i></p> | <p>O aprendiz de feiticeiro<br/>Trad. Mônica Rodrigues da Costa</p> <p>1<br/>O meu mestre feiticeiro<br/>Um dia quis se ausentar.<br/>Seus espíritos tomei<br/>E fiquei em seu lugar.<br/>Vi suas magias,<br/>Vou fazer igual.<br/>Farei maravilhas<br/>Com força mental!</p> <p>2<br/>Água, cresce<br/>E transborda!<br/>Corre, entorna,<br/>Cria bolhas!<br/>Agora esta tina: ferve!<br/>E toda essa água escorra!</p> <p>3<br/>Vem, dona Vassoura! Entra,<br/>Enrola-te nestes panos!<br/>Já trabalhaste bastante:<br/>Estou, agora, no comando!<br/>Põe-te de pé,<br/>Cabeça pra cima,<br/>Anda, vá depressa,<br/>Pôr água na tina!</p> <p>4<br/>Água, cresce<br/>E transborda!<br/>Corre, entorna,<br/>Cria bolhas!<br/>Agora esta tina: ferve!<br/>E toda essa água escorra!</p> <p>5<br/>Ela busca água no rio.<br/>Veja lá, está na beira!<br/>Deixa tudo em desvario.<br/>Raios! Que aguaceira!<br/>Na segunda vez,<br/>Derramou a tina...<br/>Nessa rapidez,<br/>Enche uma piscina!</p> |
|---|---|

<sup>186</sup> O texto fonte está redigido conforme a versão que consta da edição brasileira ilustrada de *O aprendiz de feiticeiro* (GOETHE, 2006, não paginado). Variações na pontuação e no emprego de maiúsculas podem ser encontradas em outras edições. Todas as ocorrências da letra *ß* são grafadas como *ss*. A numeração das estrofes foi acrescentada por mim a fim de facilitar sua localização durante a leitura da análise.

|   |   |
|---|---|
| <p>6<br/> <i>Stehe! stehe!</i><br/> <i>Denn wir haben</i><br/> <i>Deiner Gaben</i><br/> <i>Vollgemessen!</i><br/> <i>Ach, ich merk es! Wehe! wehe!</i><br/> <i>Hab ich doch das Wort vergessen!</i></p>   | <p>6<br/> <i>Que pampeiro!</i><br/> <i>Basta,</i><br/> <i>Ou entro pelo cano!</i><br/> <i>O feitiço</i><br/> <i>Virou contra o feiticeiro.</i><br/> <i>Preciso acabar com isso!</i></p>   |
| <p>7<br/> <i>Ach, das Wort, worauf am Ende</i><br/> <i>Er das wird, was er gewesen!</i><br/> <i>Ach, er läuft und bringt behende!</i><br/> <i>Wärst du doch der alte Besen!</i><br/> <i>Immer neue Güsse</i><br/> <i>Bringt er schnell herein,</i><br/> <i>Ach! und hundert Flüsse</i><br/> <i>Stürzen auf mich ein!</i></p>                        | <p>7<br/> <i>Mas que palavra dará</i><br/> <i>Fim a tudo isso aqui?</i><br/> <i>Cadê a palavra... a...</i><br/> <i>Céus! Eu já me esqueci!</i><br/> <i>Ei, volta ao normal!</i><br/> <i>O quê? Ainda traz</i><br/> <i>Água? Mau sinal!</i><br/> <i>Ai, ai! Que enxurrada!</i></p>                                 |
| <p>8<br/> <i>Nein, nicht länger</i><br/> <i>Kann ichs lassen:</i><br/> <i>Will ihn fassen!</i><br/> <i>Das ist Tücke!</i><br/> <i>Ach, nun wird mir immer bänger!</i><br/> <i>Welche Miene! welche Blicke!</i></p>  | <p>8<br/> <i>Desse jeito,</i><br/> <i>O feitiço</i><br/> <i>Vai pro lixo!</i><br/> <i>Pára já!</i><br/> <i>Eu estou com tanto medo</i><br/> <i>Dessa cara e desse olhar!</i></p>  |
| <p>9<br/> <i>O, du Ausgeburt der Hölle!</i><br/> <i>Soll das ganze Haus ersaufen?</i><br/> <i>Seh ich über jede Schwelle</i><br/> <i>Doch schon Wasserströme laufen.</i><br/> <i>Ein verruchter Besen,</i><br/> <i>Der nicht hören will!</i><br/> <i>Stock, der du gewesen,</i><br/> <i>Steh doch wieder still!</i></p>                             | <p>9<br/> <i>Ó, espírito de porco,</i><br/> <i>Vais inundar toda a casa?</i><br/> <i>Vejo que sobre a escada</i><br/> <i>O aguaceiro louco</i><br/> <i>Escorre e desaba.</i><br/> <i>Malvada vassoura,</i><br/> <i>Não vais sossegar?</i><br/> <i>Não finjas que é boba!</i><br/> <i>Faz o que eu mandar.</i></p> |
| <p>10<br/> <i>Willst am Ende</i><br/> <i>Gar nicht lassen?</i><br/> <i>Will dich fassen,</i><br/> <i>Will dich halten</i><br/> <i>Und das alte Holz behende</i><br/> <i>Mit dem scharfen Beile spalten!</i></p>   | <p>10<br/> <i>Não vais parar,</i><br/> <i>Piaçava</i><br/> <i>Varre-varre?</i><br/> <i>Se voltares,</i><br/> <i>Prometo te arrebentar</i><br/> <i>Em muitas e muitas partes!</i></p>  |
| <p>11<br/> <i>Seht, da kommt er schleppend wieder!</i><br/> <i>Wie ich mich nun auf dich werfe,</i><br/> <i>Gleich, o Kobold, liegst du nieder;</i><br/> <i>Krachend trifft die glatte Schärfe.</i><br/> <i>Wahrlich! brav getroffen!</i><br/> <i>Seht, er ist entzwei!</i><br/> <i>Und nun kann ich hoffen,</i><br/> <i>Und ich atme frei!</i></p> | <p>11<br/> <i>Eia, capeta agitado!</i><br/> <i>Apressa-se, mas eu o pego</i><br/> <i>Ó duende, olha o machado!</i><br/> <i>Eu te cego e eu te quebro!</i><br/> <i>Ela se partiu...</i><br/> <i>Posso respirar!</i><br/> <i>Danada, sumiu!</i><br/> <i>O mal vai passar.</i></p>                                   |
| <p>12<br/> <i>Wehe! wehe!</i><br/> <i>Beide Teile</i><br/> <i>Stehn in Eile</i><br/> <i>Schon als Knechte</i></p>   | <p>12<br/> <i>Eta-ferro!</i><br/> <i>Dois pedaços</i><br/> <i>Apressados</i><br/> <i>Vêm e vão</i></p>  |

|  |  |
|--|--|
| <p><i>Völlig fertig in die Höhe!<br/>Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!</i></p> <p>13<br/><i>Und sie laufen! Nass und nässer<br/>Wirds im Saal und auf den Stufen.<br/>Welch entsetzliches Gewässer!<br/>Herr und Meister! hör mich rufen!<br/>Ach da kommt der Meister!<br/>Herr, die Not ist gross!<br/>Die ich rief, die Geister,<br/>Werd ich nun nicht los.</i></p> <p>14<br/><i>„In die Ecke,<br/>Besen! Besen!<br/>Seids gewesen.<br/>Denn als Geister<br/>Ruft euch nur, zu seinem Zwecke,<br/>Erst hervor der alte Meister.“</i></p> | <p>Feito criados do inferno<br/>Que azar! Que maldição!</p> <p>13<br/>Elas correm, inundando,<br/>Molham tudo, a sala inteira,<br/>A água está aumentando!<br/>Meu mestre, ouve estas queixas!<br/>O velho voltou...<br/>Senhor, vem olhar,<br/>Espíritos loucos<br/>Não sei afastar!</p> <p>14<br/>“Para o canto,<br/>Vassourinhas,<br/>Bem quietinhas!<br/>Benza-Deus...<br/>E acabou-se o quebranto:<br/>Das magias cuidou eu!”</p> |
|--|--|

Fonte: elaborado pela própria autora

A balada *Der Zauberlehrling*, composta em 1797 – o “ano das baladas”, ou *Balladenjahr*, para Goethe e para Schiller –, foi composta a partir de fragmento do texto *Philopseudes (O amante das mentiras)*, do grego Luciano de Samósata (120-180). A obra de Luciano difundiu-se na Europa a partir do século XII, traduzida para o latim, e teve repercussão especial entre os pintores renascentistas, sendo apreciada por figuras como Erasmo de Roterdã (LUZ, 2016). O diálogo tem como personagens Tychiades e Philocles, o primeiro deles na posição de narrador e o segundo, de ouvinte. A décima das histórias contadas por Tychiades foi a inspiração para a balada de Goethe. O feitiço secreto, que o personagem de Luciano consegue ouvir às ocultas, serve para trazer à vida objetos inanimados.

No geral, a trama de ambos os textos é bastante semelhante. Tanto em Luciano como em Goethe, figura-se o ideal dos autômatos – em Luciano, um pilão, em Goethe, uma vassoura – que trabalham pelo homem, garantindo sua prosperidade material (mito que permanece atual nos processos progressivos de robotização). Em Luciano, porém, não existe a relação hierárquica de aprendiz e mestre entre o narrador e o mago Pancrates. Aparte essa divergência, ambos os relatos são protagonizados por um leigo, narrador em primeira pessoa, que descobre a palavra secreta capaz de fazer o objeto trabalhar para si, e a põe em uso tão logo o mago, ou feiticeiro, se ausenta. E, em ambas as narrativas, o elemento perturbador do qual decorre o drama é o uso incompleto da fórmula verbal que garantiria o domínio sobre as formas mágicas. Daí advêm o descontrole sobre as águas e a inundação do recinto por um

pilão, ou uma vassoura, que não para de trabalhar. O narrador protagonista decide então destruir o objeto encantado. O uso do machado, como força física, só agrava o problema, pois agora o objeto vê-se duplicado, carregando água em dobro.

A imagem das águas como caos e o recurso à palavra para o retorno à ordem, na boca de quem tem autoridade para proferi-la, aparece em ambas as narrativas, que se encerram com o restabelecimento da situação inicial por meio da chegada do mago. Essa é, em linhas gerais, a fonte a partir da qual Goethe compôs seu poema. Em Goethe, porém, pela introdução da relação assimétrica entre aprendiz e mestre, o elemento pedagógico parece ganhar evidência.

Em termos formais, trata-se de uma balada de quatorze estrofes, na qual as estâncias pares constituem um refrão, com algumas variações. A balada é uma forma poética de índole narrativa na qual o elemento musical figura com grande relevo. Trata-se de um gênero primitivo, de origens populares, que Goethe atualiza na linguagem contemporânea e a partir das questões de seu tempo, conservando o tratamento misterioso e dramático da composição. Nessa balada em particular, os elementos musicais adquirem pendor encantatório, por meio das recorrências, configuradas em especial pelas anáforas, na combinação de elementos variáveis sobre uma posição iterativa fixa (por exemplo, na interjeição *Ach*, que aparece no início de seis versos, cinco deles entre as estrofes 6 e 8).

Antonio Candido (2000b), no artigo “Cavalgada ambígua”, no qual analisa o poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, apresenta alguns comentários sobre a balada. Forma romântica por excelência, muito praticada também por Schiller, ela ressurgiu nas literaturas europeias durante o século XVIII como uma visitação do passado:

Os pré-românticos, à busca de tradições, começaram a coligir poemas desse tipo, que estimularam o interesse pelo folclore e a Idade Média (na qual se originaram), tendo grande importância como fonte a coletânea de Percy, na Inglaterra: *Relics of ancient English poetry*, 1765. Mas a balada por excelência, que ficou como paradigma, foi a elaborada em nível erudito a partir das sugestões dessa obra pelos ingleses e os alemães; estes, a começar pela “Lenora”, de Bürger (1773) [...]. (CANDIDO, 2000b, p. 48).

A reelaboração erudita da herança folclórica realiza-se em Goethe de maneira pessoal e criativa, com a manipulação da regularidade prosódica da balada em favor de um ritmo veloz, de intensidade crescente, rompendo qualquer risco de monotonia pela variação métrica introduzida nos refrões. Recurso rítmico importante é a alternância entre estrofes de metro decrescente e estrofes de metro crescente: nas estrofes ímpares, há uma quadra de heptassílabos seguida por uma quadra de pentassílabos; nas estrofes pares, uma quadra de

trissílabos seguida por um dístico de heptassílabos. A oscilação mimetiza o movimento das ondas, coerente com a temática da inundação.

O poema *Der Zauberlerhling* tem um narrador protagonista, plenamente inserido na história. Assim como em Luciano, é o próprio aprendiz quem relata suas peripécias. Ele faz aqui o uso do presente do indicativo, que simula a passagem dos fatos diante dos olhos do leitor, como recurso para imprimir vivacidade ao relato. O uso do *Perfekt*, ou passado composto – verbo auxiliar (*haben* ou *sein*) combinado ao verbo principal no particípio passado – se restringe aos dois primeiros versos do poema: “**Hat der alte Hexenmeister / Sich doch einmal wegbegeben!**”<sup>187</sup> O afastamento temporal é reforçado pelo advérbio *einmal* (certa vez). Em contraste, os versos seguintes presentificam o relato, anunciando seus desdobramentos pelo uso do advérbio *nun* (agora, então) e da locução verbal *sollen... leben* (devem... viver), que sugerem eventos que ainda se seguirão: “**Und nun sollen seine Geister / Auch nach meinem Willen leben**”<sup>188</sup>. A partir daí, o presente do indicativo prevalece, ao lado dos imperativos.

Alguns momentos narrativos podem ser delineados a partir de rupturas, ou transições que se operam no poema. A primeira estrofe funciona como uma introdução, que apresenta ao leitor a situação inicial: um pupilo, na ausência do mestre, começa a manifestar ideias subversivas. A personagem do mestre encarna a ordem, o controle, e sua ausência permite a experimentação por parte do narrador (*der Zauberlerhling*<sup>189</sup>, o aprendiz). O narrador se explicita pelo uso dos pronomes em primeira pessoa (*meinem, ich*) e, ainda nessa estrofe, emprega o presente do indicativo (*sollen... leben; merkt; tu*) com o valor de futuro.

A segunda estrofe desencadeia a ação, e o aprendiz passa a comandar a vassoura pelo emprego de verbos no imperativo e no *Konjunktiv* (tempo verbal com valor condicional) distribuídos em versos curtos, que soam, de fato, como palavras encantatórias:

*Walle! Walle  
Manche Strecke,  
Dass, zum Zwecke,  
Wasser fliesse  
Und mit reichem, vollem Schwalle*

<sup>187</sup> O velho mestre feiticeiro/ Certa vez enfim se ausentou. Agradeço a Lukas Grzybowski pela revisão de minha tradução. Reitero que a proposta é apresentar uma transposição em língua portuguesa o mais próximo sintática e semanticamente possível do alemão, a fim de apoiar a análise. As aspas são omitidas para evitar confusão com a tradução de Costa.

<sup>188</sup> E agora os seus espíritos / Viverão também segundo a minha vontade.

<sup>189</sup> A palavra *Zauberlehrling* é composta pelos substantivos *Zaubern*, que se refere à arte da magia, e *lehrling*, aprendiz ou aluno.

*Zu dem Bade sich ergiesse.*<sup>190</sup>

As reiteraões fônicas mais uma vez são mobilizadas como recurso poético: a consoante lateral /l/ (*Walle, fliesse, vollen, Schwalle*) remete à liquidez das águas, enquanto as oclusivas /k/ em posição final de verso (*Strecke, Zwecke*) colaboram para a cadência entrecortada do encantamento.

Podem-se localizar no poema alguns pontos significativos, onde ocorrem viradas narrativas. Até a quarta estança (refrão que repete a segunda), o aprendiz mantém-se no controle. Na quinta estrofe, há um abalo: o rapaz percebe que a vassoura está trazendo água com muita rapidez, e o transbordamento se torna iminente. Ele ordena que a vassoura interrompa seu trabalho, e percebe que esqueceu a palavra capaz de fazê-la parar (sexta estrofe). Ainda tentando lembrar-se, descreve o princípio da inundação, e na estrofe seguinte exprime seu desespero: “*Nein, nicht länger/ Kann ichs lassen*” (Não, não posso / mais deixá-la). Na nona estrofe, o narrador recorre ao insulto, maldizendo a vassoura, numa manifestação intensa de exasperação. Já na décima, a agressão verbal torna-se violência física, e o aprendiz decide lançar-se sobre a vassoura com um machado. Na 11ª estrofe, ele realiza seu intento e, por dois versos, se crê livre: “*Und nun kann ich hoffen, / Und ich atme frei!*” (E agora posso ter esperança, / e respiro livremente). Mas logo, novo abalo: já nos primeiros versos da estrofe seguinte (12ª), o aprendiz suspira (*Wehe! wehe! – Ai! Ai!*) ao perceber que a vassoura partida voltou à vida, agora duplicada. Ele capitula e pede socorro aos poderes superiores (“*Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!*” – Ajudai-me! Poderes do alto!), e então o imperativo não tem mais valor de ordem, mas de súplica. A agonia segue ainda pelos quatro versos da estrofe seguinte (13ª), interrompida em seu quinto verso pela chegada do mestre (“*Ach, da kommt der Meister!*” – Ah, aí vem o mestre.). Então seguem-se os três versos mais célebres deste poema, que ganhou entre os alemães o valor de uma máxima contra o envolvimento em questões proibidas:

Herr, die Not is gross!  
Dich ich rief, die Geister,  
Werd ich nun nicht los.<sup>191</sup>

A última estrofe encerra o poema com a fala do mestre, que reestabelece a ordem. Em suma, temos no poema uma perturbação inicial – o esquecimento da palavra mágica que

<sup>190</sup> Perambula! Perambula / Por muitas vias / A fim de que / Água flua / E com ricas e cheias torrentes / Para o banho se derrame.

<sup>191</sup> Senhor, é grande a aflição! / Dos espíritos que invoquei / Já não posso me livrar.

interromperia o trabalho da vassoura –, que se intensifica no compasso do transbordamento hídrico. A percepção de um fluxo descontrolado das águas é acompanhada pela linguagem do esconjuro, e logo pela fúria física, que leva ao estraçalhamento da vassoura. A breve pausa que se sucede é seguida pelo desespero, durante o qual o aprendiz abre mão de seus instrumentos de controle, a palavra e o corpo, e humilha-se, recorrendo às forças superiores. A invocação chega ao ponto da confissão (*“Dich ich rief, die Geister,/ Wird ich nun nicht los.”* – Dos espíritos que invoquei/ Já não posso me livrar).

Essa estrutura narrativa é acompanhada por um trabalho formal que reforça o efeito torrencial da ação, o caos, a velocidade, a força das águas. Um dos recursos estilísticos para tanto, que mencionamos mais acima, é a alternância de estrofes de metro decrescente (ímpares) e crescentes (pares), que mimetiza o movimento de ondulação das águas.

Figura 34 – Mancha gráfica – “Der Zauberlehrling”

Hat der alte Hexenmeister  
Sich doch einmal wegbegeben!  
Und nun sollen seine Geister  
Auch nach meinem Willen leben.  
Seine Wort' und Werke  
Merkt ich und den Brauch,  
Und mit Geistesstärke  
Tu ich Wunder auch.

Walle! walle  
Manche Strecke,  
Dass, zum Zwecke,  
Wasser fliesse  
Und mit reichem, vollem Schwall  
Zu dem Bade sich ergiesse.

Und nun komm, du alter Besen,  
Nimm die schlechten Lumpenhüllen!  
Bist schon lange Knecht gewesen:  
Nun erfülle meinen Willen!  
Auf zwei Beinen stehe,  
Oben sei ein Kopf,  
Eile nun und gehe  
Mit dem Wassertopf!

Walle! walle  
Manche Strecke,  
Dass, zum Zwecke,  
Wasser fliesse  
Und mit reichem, vollem Schwall  
Zu dem Bade sich ergiesse.

Fonte: foto da autora



Outro é a mobilização recorrente de um léxico relacionado à ideia de velocidade: *laufen* (correr), *schon* (já), *mit Blitzesschnelle* (com a rapidez de um raio), *raschem* (velozes), *behende* (com agilidade), *schnell* (rápido), *in Eile* (depressa). A imagem de um transbordamento que não se pode deter aparece ainda na recorrência do verbo encher (*füllen*) e do substantivo cheio (*voll*), com seus derivados. São abundantes também os vocábulos relacionados ao campo semântico das águas e de suas manifestações na natureza, como os substantivos *Wasser* (água), *Schwall* (torrente), *Flüsse* (rios), *Güsse* (torrentes, enxurrada), *Wasserstrome* (torrentes de água), *Gewässer* (alagamento), os verbos *fliessen* (escorrer), *ergiessen* (derramar, verter), *ersäufen* (afogar, alagar) e o adjetivo *nass* (molhado).

A ondulação visual e rítmica da balada acompanha, no plano semântico, movimentos alternados de ascensão e descida, centrados na figura da vassoura. Na terceira estrofe, a vassoura se levanta (“*Auf zwei Beinen stehe, / Oben sei ein Kopf,*”<sup>192</sup>), tornando-se um ser vivente. Na estrofe seguinte, ela desce até o rio (“*...zum Ufer nieder;*”) para buscar água. Este movimento de descida é retomado na 11ª estrofe, quando o aprendiz se lança sobre a vassoura para a estraçalhar: “*liegst du nieder*” (jazes por terra). Em seguida, os pedaços se erguem (*Stehn*) para retomar seu movimento incansável de descer até o rio e voltar trazendo água. As alturas supremas, ou os poderes do alto (“*ihr hohen Mächte*”) são por fim invocados para fazerem baixar as águas.

Os recursos estilísticos que imprimem ritmo e movimento à balada são amparados por esquemas rítmico, métrico e prosódico regulares, que constituem o esqueleto estruturante do poema. A base métrica são versos curtos, sempre com número ímpar de sílabas fonéticas (3, 5 e 7), que se alternam segundo um esquema fixo: as estrofes ímpares, de oito versos, trazem quatro heptassílabos, seguidos de quatro pentassílabos. Pelo sistema acentual, temos uma base de tetrâmetros e trímetros troqueus, ou seja, quatro e três pés, respectivamente, compostos por uma sílaba breve e uma longa (ou uma átona e uma tônica). Quanto às rimas, elas são cruzadas nas estrofes ímpares e misturadas nas estrofes pares, neste último caso sempre no esquema ABBCAC.

A alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas provoca uma batida firme que imprime um ritmo ágil e cadenciado ao poema. Na primeira estrofe, este efeito é reforçado pela recorrência de consoantes oclusivas (/t/, /d/, /k/, /g/, /b/), sobretudo nos dois primeiros versos e nos quatro trímetros finais:

---

<sup>192</sup> Fica sobre duas pernas, / Em cima haja uma cabeça,

Primeira estrofe (molde métrico das estrofes ímpares)

Hat der alte Hexenmeister  
 Sich doch einmal wegbegeben!  
 Und nun sollen seine Geister  
 Auch nach meinem Willen leben.  
 Seine Wort' und Werke  
 Merkt ich und den Brauch,  
 Und mit Geistesstärke  
 Tu ich Wunder auch.<sup>193</sup>

Ainda nesta primeira estrofe, há uma antítese entre o material e o imaterial, as obras físicas (“*Seine Wort' und Werke*”) e os espíritos, os gênios, que viabilizam as maravilhas (*Geister, Geistesstärke, Wunder*). O aprendiz-narrador apropria-se da palavra encantatória, elemento concreto, material, do mestre a fim de submeter os espíritos, elemento transcendente, à sua vontade. O verbo *merken* (aperceber-se, reparar) sugere uma observação discreta e atenta dos trabalhos do mestre, com a intenção de imitá-lo quando surgir a oportunidade. O aprendiz considera a observação suficiente para a prática dos feitiços, e sua ingenuidade, ou ambição, levará ao caos.

A segunda estrofe, cujos versos se repetem depois da terceira, constitui um refrão, servindo de forma modelar para as estâncias pares seguintes. Ela é composta por quatro versos curtíssimos, de três sílabas fonéticas, e duas redondilhas maiores. A rima ocorre num esquema mais complexo, mesclando rimas cruzadas, emparelhadas e interpoladas (ABBCAC). A acentuação permanece regular:

Segunda estrofe (molde métrico das estrofes pares)

Walle! walle  
 Manche Strecke,  
 Dass, zum Zwecke,  
 Wasser fliesse  
 Und mit reichem, vollem Schwalle  
 Zu dem Bade sich ergiesse.<sup>194</sup>

Esta segunda estrofe se inicia com a repetição do imperativo (“*Walle! walle*”), que assinala o exercício da autoridade pelo aprendiz. O endereçamento é feito em segunda pessoa (*du*), que no alemão corresponde a um registro familiar. O aprendiz estabelece um objetivo

<sup>193</sup> O velho mestre feiticeiro / Certa vez enfim se ausentou / E agora os seus espíritos / Viverão também segundo a minha vontade. / Suas palavras e obras / Percebi, e suas maneiras, / E com as forças do espírito / Faço também maravilhas.

<sup>194</sup> Perambula! Perambula / Por muitas vias / A fim de que / Água flua / E com ricas e cheias torrentes / Para o banho se derrame.

para seus comandos, empregando o modo *Konjunktiv* (que corresponde ao subjuntivo) para sugerir um plano hipotético: Perambula... para que... a água escorra (“*Dass... Wasser fliesse*”). As torrentes cheias (“*vollem Schwalde*”) e o verbo derramar-se (“*sich ergiesse*”) sugerem um paralelo entre o transbordamento das águas, a abundância, e a sensação de poder que toma conta do aprendiz.

Assim como em todas as estrofes pares, esta é composta por quatro versos trissílabos e dois heptassílabos. Segundo John R. Williams (2002, p. 63), as baladas de 1797 são caracterizadas por uma sofisticação métrica, sobretudo em razão do uso do que ele chama de “refrão métrico”, noção que se opõe àquela de um refrão que retoma a forma métrica dos demais versos. Em vez disso, destaca-se por um metro diverso. O verso curto, novamente, acentua a cadência acelerada do poema, para a qual também colabora a predominância de fonemas vocálicos breves. O estiramento sonoro fica restrito ao /i/ longo do *Konjunktiv* em *fliesse* (flua, corra) e *ergiesse* (escoe, derrame) e do ditongo em *reichem* (ricos). Os contrastes entre a fluidez das vogais longas, ao lado das consoantes laterais /l/, e os golpes das vogais breves associados às consoantes oclusivas (/k/, /d/, /b/, /g/) provocam uma tensão rítmica importante, que prevalecerá ao longo de todo o poema, em maior ou menor intensidade, conforme as rupturas e continuidades narrativas.

Na terceira estrofe, o narrador externa um tratamento autoritário e arrogante para com a vassoura (“*du alter Besen*”), seguindo com o uso do imperativo (*komm; Nimm; erfülle; stehe; gehe*). O aprendiz declara que ela sempre foi serva (“*Bist schon lange Knecht gewesen*”), por isso parte do pressuposto que obedecer é da sua própria natureza:

Und nun komm, du alter Besen,  
Nimm die schlechten Lumpenhüllen!  
Bist schon lange Knecht gewesen:  
nun erfülle meinen Willen!  
Auf zwei Beinen stehe,  
oben sei der Kopf,  
eile nun, und gehe  
mit dem Wassertopf!<sup>195</sup>

No segundo grupo de versos dessa mesma estrofe, que compreende as redondilhas menores, a rima entre *Kopf* (cabeça) e *Wassertopf* (balde) é significativa. A relação entre os dois vocábulos é habitada pela antítese entre a inteligência – a parte do corpo humano que fica no topo, a ideia de cabeça erguida – e o receptáculo de água suja, um instrumento de trabalho habitualmente posto no chão. A expressão “*stehen auf zwei Beinen*”, que remete à autonomia

<sup>195</sup> E agora vem, velha vassoura! / Pega estes trapos horríveis; / Já foste serva por muito tempo; / Agora cumpra as minhas vontades! / Fica sobre duas pernas, / Em cima haja uma cabeça, / Depressa agora e vai / com o balde!

para caminhar, sozinho, sobre duas pernas, reforça o contraste entre o alto e o baixo, entre a razão ativa e a inércia, pela figura da personificação: a vassoura, tornada bípede, é antropomorfizada. Mais uma vez mobiliza-se a dinâmica vertical de ascensão e descida, já referida anteriormente.

A quinta estrofe segue-se à repetição do refrão. Neste momento, a vassoura já está de pé, conduzindo o balde, e a ação passa de um plano hipotético, situado num futuro próximo, para um presente que se desenrola diante dos olhos do leitor:

Seht, er läuft zum Ufer nieder!  
Wahrlich! ist schon an dem Flusse,  
und mit Blitzesschnelle wieder  
ist er hier mit raschem Gusse.  
Schon zum zweiten Male!  
Wie das Becken schwillt!  
Wie sich jede Schale  
voll mit Wasser füllt!<sup>196</sup>

Aqui o narrador interpela o leitor (*Seht*), convidando-o a ser espectador da cena, e já não se dirige à vassoura, mas fala dela em terceira pessoa, como de uma personagem distante. De fato, ela se afasta, descendo até a orla (“*zum Ufer nieder*”), ao que o narrador demonstra espanto (*Wahrlich!*). O paralelismo entre os substantivos *Flüsse* (rios) e *Güsse* (jatos, torrentes), reforçado pela rima, é significativo: as noções de rio e enxurrada evocadas pelo primeiro são completadas pela ideia de descontrole e acidente do segundo. Nas redondilhas menores, os verbos *schwillt* (inchar) e *füllt* (encher) também são colocados em paralelo por meio da rima. A ideia de transbordamento retorna com mais força, e a água passa a ser uma potência maior que o aprendiz.

O segundo refrão, posicionado na 6ª estrofe, já não repete o primeiro, porém mantém seu molde métrico e rímico: quatro trissílabos e duas redondilhas, sempre com pés troqueus, e rimas misturadas no esquema ABBCAC:

Stehe! stehe!  
Denn wir haben  
deiner Gaben  
Vollgemessen!  
Ach, ich merk' es! Wehe! wehe!  
Hab' ich doch das Wort vergessen!<sup>197</sup>

<sup>196</sup> Vejam, ela desce correndo até a margem; / Verdade! já está no rio, / E rápida como um raio de volta / aqui está em velozes derrames. / Ainda uma segunda vez! / Como infla o tanque! / Como cada bacia / ela enche d'água!

<sup>197</sup> Esta estrofe tem tradução de Marcus V. Mazzari em livro de Hans Christoph Binswanger (2011), que reproduzimos aqui: “Chega! Chega! / Pois já sorvemos / Teus dons / A goles plenos! / Ah! Estou vendo! Ai! Ai! / Pois que esqueci a palavra! / Ai! A palavra que por fim / O torna ao que antes ele [o cabo de vassoura] era!”.

Aqui ocorre uma perturbação: a vassoura já não obedece aos comandos do aprendiz. Ele ordena que pare (*Stehen*), argumentando já ter recebido o suficiente dos seus serviços, ou seus dons (*Gaben*). O autoritarismo é inútil sem a palavra encantada. A interjeição “*Wehe! wehe!*”, que sugere espanto e lamento, retoma aspectos fônicos dos imperativos, porém entra em oposição com eles no que manifesta a perda do poder.

Na estrofe seguinte começa a se desenhar a aflição do aprendiz, que se transformará em fúria. A recorrência da interjeição “*Ach!*” dá o tom de lamento:

Ach, das Wort, worauf am Ende  
er das wird, was er gewesen!  
Ach, er läuft und bringt behende!  
Wärest du doch der alte Besen!  
Immer neue Güsse  
bringt er schnell herein,  
Ach, und hundert Flüsse  
stürzen auf mich ein!<sup>198</sup>

A partir daí o aprendiz empreenderá nova tentativa de interrupção, desta vez não mais por meio do verbo, mas da força física. Nas estrofes seguintes, a vassoura sofrerá, aos olhos do aprendiz, uma metamorfose: ela adquire feições humanas e um olhar medonho (“*Ach! nun wird mir immer bänger! Welche Miene! welche Blicke!*”<sup>199</sup>), até ser comparada a uma aberração do inferno (“*O, du Ausgeburt der Hölle!*”). Ao final da nona estrofe, o aprendiz rejeita a vitalidade da vassoura, desejando que ela torne a ser madeira inanimada (“*Stock, der du gewesen, / Steh doch wieder still!*”<sup>200</sup>).

A décima estrofe retoma um verso da oitava (“*Will ihn fassen*”), porém agora não mais falando de uma terceira pessoa, mas dirigindo-se à vassoura: “*Will dich fassen / Will dich halten*”<sup>201</sup>. Esse deslizamento pronominal, da terceira (*ihn*) para a segunda pessoa (*dich*), corresponde ao afastamento ou à aproximação do aprendiz em relação aos acontecimentos. Sempre que emprega o *du* (tu), ele se constitui como agente, enquanto nos momentos em que se refere à vassoura em terceira pessoa, *er* (ele), coloca-se na posição de observador. Ao mesmo tempo, interpela o leitor, talvez buscando sua simpatia. Retomando a segunda pessoa das estrofes iniciais, o aprendiz empreende uma tentativa de recuperar o controle:

<sup>198</sup> Ah, a palavra, pela qual por fim / Ela se torne o que havia sido. / Ah, ela corre e traz ligeiro! / Antes fosses a velha vassoura! / Sempre novos jorros / Ela traz veloz para dentro / Ah! E centenas de rios / se lançam sobre mim.

<sup>199</sup> Ah! agora ela se torna cada vez mais medonha! / Que feições! Que olhares!

<sup>200</sup> Pau, que fostes, / Fica de novo parada!

<sup>201</sup> Quero apanhar-te, / Quero deter-te

Willst's am Ende  
 Gar nicht lassen?  
 Will dich fassen,  
 Will dich halten,  
 Und das alte Holz behende  
 Mit dem scharfen Beile spalten.<sup>202</sup>

Ainda acerca desta estança, vale reparar nova referência à velocidade (*behende*), desta vez atributo do machado (*Beile*) que deverá pôr fim ao caos. O primeiro verso da estrofe seguinte (11<sup>a</sup>) descreve, pela primeira vez, a vassoura em passo lento (*schleppend*), e dois versos à frente ela estará no chão. Aqui, mais uma vez o aprendiz se refere à vassoura como criatura demoníaca (*Kobold*), o que a uma vez solicita um juízo indulgente em relação à sua atitude destrutiva e explica a ressurreição miraculosa que se operará em seguida:

Seht, da kommt er schleppend wieder!  
 Wie ich mich nun auf dich werfe,  
 Gleich, o Kobold, liegst du nieder;  
 Krachend trifft die glatte Schärfe.  
 Wahrlich! brav getroffen!  
 Seht, er ist entzwey!  
 Und nun kann ich hoffen,  
 Und ich athme frei!<sup>203</sup>

O último par de versos da estrofe acima sugere uma pausa, um respiro. Sua brevidade, porém, impede a ruptura do ritmo desabalado dos acontecimentos. Seguem-se novamente as interjeições de aflição (“*Wehe! wehe!*”) ao constatar-se a reanimação dos pedaços da vassoura, agora duplicada:

Wehe! wehe!  
 Beide Teile  
 Stehn in Eile  
 Schon als Knechte  
 Völlig fertig in die Höhe!  
 Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!<sup>204</sup>

O verso “*Schon als Knechte*” (Ainda como servas) resgata este da terceira estrofe: “*Bist schon lange Knecht gewesen*” (Já foste serva por muito tempo). Existe um retorno à situação inicial com a referência à qualidade de serva, porém o que outrora era desejável

<sup>202</sup> Não queres por fim / de modo algum largar? / Quero apanhar-te, / Quero deter-te / E a velha madeira, ligeiro, / Com o machado afiado [quero] rachar.

<sup>203</sup> Vejam, aí vem ela, lentamente de volta! / Como me lanço sobre ela / Sem demora, oh gnomo, jaz deitada; / Em pedaços golpeia o claro gume. / Verdade! belo golpe! / Vejam, está partida em duas! / E agora posso ter esperança / E respiro livremente.

<sup>204</sup> Ai! Ai! / As duas partes / Erguem-se apressadas / Ainda como servas / Inteiramente prontas, nas alturas! / Ajudai-me! Poderes do alto!

agora se torna abominável. Então, sem mais recursos para sujeitar a vassoura, novamente erguida (“*in die Höhe*”), o aprendiz clama pelos poderes do alto (“*Helpft mir, ach! ihr hohen Mächte!*”). A estrofe seguinte dá sequência à lamentação e ao clamor e encerra-se com a confissão:

Und sie laufen! Naß und nässer  
Wird's im Saal und auf den Stufen.  
Welch entsetzliches Gewässer!  
Herr und Meister! hör' mich rufen! –  
Ach da kommt der Meister!  
Herr, die Noth ist groß!  
Die ich rief, die Geister,  
Werd' ich nun nicht los.<sup>205</sup>

O poema conclui-se com o retorno à ordem e a reafirmação da autoridade exclusiva do mestre. Aparentemente, trata-se de um desfecho conservador, pedagogicamente antagônico às aventuras subversivas. O apelo do aprendiz por ajuda se tornou um bordão conhecido na Alemanha para designar situações que fogem ao controle, como revoluções, crises políticas ou comoções sociais. O núcleo do poema converteu-se então uma espécie de moral, um alerta contra o envolvimento com poderes desconhecidos. Aqui, penetramos camadas mais profundas do poema a fim de oferecer uma leitura mais complexa em relação a essa primeira impressão moralizante.

H. B. Nisbet (2002) discorre sobre a posição de Goethe a respeito do controle dos elementos naturais pelo homem. Segundo sua interpretação, partindo de um ensaio<sup>206</sup> do velho Goethe, Nisbet afirma que o poeta se considerava a favor de que o homem dominasse a natureza, mas com a ressalva de que este deveria sujeitar-se à ordem inerente à própria natureza. Para o autor, *O aprendiz de feiticeiro* trata precisamente desta questão:

O que falta ao aprendiz de feiticeiro – como aos seus descendentes de hoje em dia – é aquela visão compreensiva e moralmente responsável da natureza, que Goethe esperava, com razão, que acompanhasse e sustentasse toda atividade científica [...]. (NISBET, 2002, p. 43).

Nicholas Boyle (2000), por sua vez, contrasta a densidade de estilo das baladas de Goethe, intensamente conectadas com a conjuntura social de seu tempo, com as parábolas morais narradas de Schiller. Em *O aprendiz de feiticeiro*, porém, Boyle observa uma possível

<sup>205</sup> E elas correm! Cada vez mais molhados / Ficam a sala e os degraus. / Que alagamento terrível! / Mestre e Senhor! ouve meu chamado! – / Ah, aí vem o Mestre! / Senhor, é grande a aflição! / Dos espíritos que invoquei, / Já não posso me livrar.

<sup>206</sup> *Versuch einer Witterungslehre* (1825).

influência de Schiller e de seu estilo, no qual reviravoltas dramáticas do destino servem ao triunfo de uma moralidade:

A atmosfera fantasmagórica das baladas anteriores sobrevive no uso aberto da magia e em um elemento onírico de assustadora repetição compulsiva, mas o principal interesse de Goethe parece estar em uma narrativa ágil e em uma moral sardônica e lapidar.<sup>207</sup> (BOYLE, 2000, p. 504).

Contudo, o próprio Boyle levanta uma outra possibilidade de leitura a partir de declarações presentes na correspondência de Karl Ludwig von Knebel (1744-1834): o poema é carregado de uma ironia dirigida não ao diletantismo político, mas aos inimigos literários de Goethe e Schiller, os chamados anti-xênias.

Os *Xenien* foram uma coleção de monodísticos satíricos, de autoria de Schiller e Goethe, redigidos em 1796 e publicados no *Almanaque das Musas* em 1797. Trata-se de modelo inspirado na forma poética eleita pelo poeta latino Marcial, com um verso de 16 sílabas poéticas seguido de um de quatorze. A coletânea provocou furor entre os homens de letras, agarrados ainda a seus métodos tradicionais de produção literária. Entre seus opositores estavam, de um lado, os pietistas, que acusavam os versos de paganismo, e do outro o influente editor berlinense Nicolai, defensor de um racionalismo extremado e raso que negava qualquer espiritualidade e censurava nas xênias o que taxava de superstição (BOYLE, 2000, p. 400).

As xênias constituíam um ataque à cena cultural de Weimar naquele fim de século, o que scandalizou muitos críticos da época:

A geração veloz e copiosa das xênias atesta o genuíno deleite que os autores tinham na forma, e seu conteúdo revela dois gigantes literários explorando sua superioridade e gozando a diversão de provocar, ou até insultar, seus colegas menores.<sup>208</sup> (RICHTER, 2005, p. 102).

Eis um exemplo, atribuído a Schiller:

Jamben  
Jambe nennt man das Tier mit einem kurzen und langen

<sup>207</sup> “The eerie atmosphere of the earlier ballads survives in the overt use of magic and in a deam-like element of frighteningly compulsive repetition, but Goethe's main interest seems to be in a deft narration and a sardonic and lapidar moral.”

<sup>208</sup> “The rapid and copious generation of *Xenien* atests to the authors' genuine enjoyment of the form, and the content reveals two german literary giants exploiting their superiority and reveling in the fun of teasing and even insulting their lesser colleagues”.



Fuss, und so nennst du mit Recht Jamben das hindekende Werk<sup>209</sup>  
(SCHILLER, 2014, p. 259).

Em resposta, seguiu-se uma série de anti-xênias em jornais e coletâneas, como as de Caspar Friedrich Manso e Johann Gottfried Dyck (RICHTER, 2005, p. 102). Réplicas sucederam-se de um lado e do outro, constituindo o que ficou conhecido como a disputa das xênias.

Knebel, em carta a Karl August Böttiger, viu na balada *Der Zauberlehrling*, publicada naquele mesmo ano, uma resposta às anti-xênias: se os opositores de Goethe imitaram-lhes a forma não rimada do monodístico, seriam eles capazes de trabalhar na forma complexa da balada rimada? (AMMON, 2005, p. 176). Assim, dentro do contexto da época, *Der Zauberlehrling* pode ser compreendida como a proposição de uma forma poética que apenas o mestre, que encarna Schiller e Goethe, é capaz de dominar. Qualquer um que ousar a aventura de manipulá-la libertará uma avalanche sob a qual terminará submerso. A balada também aponta para o fato de que Goethe e Schiller consideravam as anti-xênias imitações baratas das suas: “Assim sendo, *Der Zauberlehrling* tematiza a recepção literária das xênias, bem como o processo de canonização deste gênero. Na balada, Goethe critica esse processo, culpando por ele os autores das anti-xênias.”<sup>210</sup> (AMMON, 2005, p. 176).

Como toda grande obra literária, evidentemente, este poema não tolera uma interpretação unívoca e fechada. A “moral lapidar” da qual fala Boyle (2000) é fruto de uma construção poética em que as tensões são patentes, enquanto a dimensão factual apontada por Ammon (2005), a partir de Knebel, para a construção do poema – a saber, a resposta aos anti-xênias – realiza-se poeticamente de forma complexa. Como aponta Ammon (2005, p. 176):

Evidentemente, *Der Zauberlehrling* não deve ser reduzido a esta única dimensão de significado, antes a polivalência do texto é de fato uma parte de suas declarações: a múltipla codificação é uma demonstração de maestria poética. Agora ela não mais é proferida franca e polemicamente por meio dos monodísticos, mas em chave de parábola por meio da balada clássica. Os “grande[s] e digno[s]” textos do novo Almanaque das Musas tratam – eis a declaração pretendida – dos debates atuais doravante sublimados.<sup>211</sup>

<sup>209</sup> Iambos: / Um iambo é como se chama o animal com um pé longo e um pé / curto, então é com razão que chamas iambos à obra manca.

<sup>210</sup> “Mithin thematisiert *Der Zauberlehrling* die literarische Rezeption der Xenien bzw. den Prozess der Kanonisierung dieser Gattung. In der Ballade kritisiert Goethe diesen Prozess, weist die Schuld daran aber den Autoren der Anti-Xenien zu.”

<sup>211</sup> “Natürlich soll *Der Zauberlehrling* nicht auf diese eine Bedeutungsdimension reduziert werden, ist doch gerade die Polyvalenz dieses Textes ein Teil seiner Aussage: Die Mehrfachcodierung ist eine Demonstration poetischer Meisterschaft. Jetzt wird nicht mehr polemisch-direkt im Medium des Monodistichons, jetzt wird parabolisch-verschlüsselt im Medium der klassischen Ballade gesprochen. Die “grosse[n] un würdige[n]” Texte des neuen Musen-Almanachs sind – dies die intendierte Aussage – über die aktuelle Debatten nunmehr erhoben.”

Ainda conforme Ammon, *Der Zauberlehrling* é uma demonstração de maestria sobre as formas clássicas. O poema de quatorze estrofes, criação de Goethe, apresenta-se como forma inimitável, diversamente dos monodísticos, ao menos para os “aprendizes”. O relato termina com o banimento simbólico do gênero xênia, encarnado na vassoura, para a esquina da história literária (AMMON, 2005, p. 177).

*Der Zauberlehrling* é, portanto, um poema autorreferente, que trata do processo da escrita poética, do domínio sobre a palavra. Goethe contrapõe com brilhantismo a verborragia inútil do aprendiz – ou do mau poeta – à precisão eficaz das palavras do mestre. Nessa dialética, o elemento aquático é central: ritmicamente, o poema é uma enxurrada<sup>212</sup>, as palavras fluem sem descanso.

A matéria aquática aparece em outros momentos da obra de Goethe. Walter Benjamin (2009) menciona uma carta do compositor Carl Friedrich Zelter (1758-1832) ao autor, tratando do romance *Afinidades eletivas*, na qual Zelter evidencia semelhanças entre o estilo de Goethe e “o reflexo aprisionador na água”. Tal observação faz referência a um trecho do romance no qual Goethe contrasta a superfície agitada dos tempos com as profundezas plácidas da paixão:

Assim como a alma aparente mostra-se ali ambígua, atraindo com transparência inocente e conduzindo abaixo em direção da mais profunda escuridão, também a água participa dessa magia singular. Pois, por um lado, a água é o negro, escuro, insondável; mas, por outro, é o reflexivo, o claro e o que aclara. O poder dessa ambiguidade, que já havia sido tema do poema “O pescador”, tornou-se dominante na essência da paixão nas *Afinidades eletivas*. (BENJAMIN, 2009, p. 94-95).

A água, portanto, tem relação com o mistério, com a morte e com a vida. As águas e o caos estão ainda nas origens míticas do mundo, e relatos como o do dilúvio compõem uma tradição literária e folclórica na qual a água reúne o poder da vida e da destruição. Daí um paralelo com a criação artística, a que Benjamin se refere nesta declaração sobre a invocação:

Invocação pretende ser o contraponto negativo da criação. Também ela afirma construir o mundo a partir do nada. A obra de arte não tem nada em comum com nenhuma delas. Não é do nada que ela surge, e sim do caos. [...] A criação artística não ‘faz’ nada a partir do caos, ela não o penetra; do mesmo modo, tampouco permitirá o mesclar-se da aparência, como o faz na verdade a invocação mágica, a partir dos elementos desse caos. (BENJAMIN, 2009, p. 91).

---

<sup>212</sup> A aceleração progressiva da balada é captada com brilhantismo nesta interpretação do ator Klaus Kinski: <<https://www.youtube.com/watch?v=E2SOGCbXD5M>>. Acesso em: 20 ago 2019.

Assim, se o poema foi escrito a partir de uma ocasião – e, conforme já mencionamos, o próprio Goethe afirmara que todos os seus poemas eram de ocasião –, ele expande a questão específica da disputa dos xênias para as questões universais da escrita literária, dos processos sociais de canonização dos gêneros e do poder ordenador da palavra artisticamente trabalhada.

Essa balada exerceu encanto também sobre os produtores de material cultural para a infância, a começar pela célebre animação no filme *Fantasia* (1940). O mote dos objetos encantados que trabalham para os heróis aparece depois em outras animações da Disney, como *A Bela adormecida* (1959), *A espada era a lei* (1963) e *A Bela e a Fera* (1991). Na Alemanha, o poema tem sido publicado em diversas edições infantis, a maioria adaptada, como a já mencionada versão em versos de Barbara Kindermann (traduzida no Brasil por Christine Röhrig) e a releitura em prosa de Barbara Hazen, ilustrada por Tomi Ungerer (Diogenes, 2008, sem tradução no Brasil). Nas adaptações, sobrevivem dos versos altamente elaborados de Goethe a curiosidade perigosa do jovem aprendiz, o divertimento de observar o objeto inanimado criar vida e usufruir, ainda que brevemente, de seus benefícios, o suspense provocado pelo descontrole e o final apaziguador, sem maiores consequências provocadas pela aventura.

O projeto editorial da Cosac Naify, como veremos a seguir, pretendeu ir além das adaptações que já circulavam entre a infância, propondo uma edição artisticamente ilustrada com uma tradução em versos que, ao menos no aparato paratextual, não se assume como adaptação. É dela que trataremos a seguir.

#### **4.4.1 Uma tradução de aprendiz? Contradições editoriais em *O aprendiz de feiticeiro*.**

Neste item, apresentamos uma leitura crítica da tradução realizada por Mônica Rodrigues da Costa para a balada “*Der Zauberlehrling*”, de J. W. von Goethe, considerando sua inserção na edição ilustrada por Nelson Cruz. Avaliamos de que maneira a obra enfrenta a ambivalência de público, com todas as tensões ali presentes.

O título do livro ilustrado, *O aprendiz de feiticeiro*, é aquele consagrado pelo uso, o mesmo da tradução de Roswitha Kempf e da sinfonia de Paul Dukas (em francês, *L'apprenti sorcier*, 1897), que inspirou o longa-metragem de animação *Fantasia* (1940), dos estúdios Disney. Há também livros homônimos em língua portuguesa, como os de Mário Quintana (1950) e do escritor português Carlos de Oliveira (1971). A escolha pelo título tradicional é a mais esperada; propor uma nova tradução implicaria um projeto tradutório inovador, que

deveria ser bem fundamentado, sob risco de rejeição pela crítica e pelo mercado. A substituição das duas palavras do alemão por quatro em português se justifica pela estrutura das línguas, sendo o alemão um idioma de índole sintética e tendências aglutinantes. Assim, para a tradução do título, dispensamos maiores comentários e começamos a análise do trabalho de Mônica Rodrigues da Costa pela primeira estrofe do poema.

Conforme expusemos na introdução desta tese, a análise crítica da tradução segue princípios da abordagem textual, tomando os graus de correspondência delineados por Paulo Henriques Britto (2002, 2012) como um eixo condutor. Buscaremos avaliar em que medida a tradução se sustenta como obra literária a partir da coesão do projeto tradutório (BERMAN, 1995) depreendido da análise.

O esforço mais evidente de correspondência entre a tradução e o texto de partida diz respeito ao metro e à rima, embora nas estrofes ímpares o esquema de rimas cruzadas dê lugar a arranjos mais flexíveis. Na primeira estrofe, por exemplo, apenas os versos pares têm rimas completas, enquanto nos ímpares a recuperação fônica é mais sutil (**feiticeiro/tomei; magias/maravilhas**):

|   |   |
|---|---|
| <i>Hat der alte Hexenmeister<br/>Sich doch einmal wegbegeben!<br/>Und nun sollen seine Geister<br/>Auch nach meinem Willen leben.<br/>Seine Wort' und Werke<br/>Merkt' ich, und den Brauch,<br/>Und mit Geistesstärke<br/>Thu' ich Wunder auch.</i> | O meu mestre feiticeiro<br>Um dia quis se ausentar.<br>Seus espíritos tomei<br>E fiquei em seu lugar.<br>Vi suas magias,<br>Vou fazer igual.<br>Farei maravilhas<br>Com força mental! |
|---|---|

Já no que diz respeito ao metro, a correspondência é superior: as estrofes ímpares seguem a estrutura de um quarteto em redondilha maior e um quarteto em redondilha menor, enquanto as pares buscam obedecer ao esquema de quatro trissílabos seguidos por um par de versos pentassílabos. Este modelo, porém, não tem a regularidade que tem em Goethe, com alguma liberdade para a oscilação métrica em um ou outro verso, especialmente nas estrofes pares.

No refrão, especialmente aquele que se repete inteiramente nas estrofes 2 e 4, o trabalho de correspondência métrica figura como principal recurso para a recuperação do ritmo:

|  |  |
|--|--|
| <i>Walle! Walle<br/>Manche Strecke,<br/>Daß, zum Zwecke,</i> | Água, cresce<br>E transborda!<br>Corre, entorna, |
|--|--|

|   |   |
|---|---|
| <i>Wasser fließe,<br/>Und mit reichem vollem Schwalle<br/>Zu dem Bade sich ergieße.</i> | Cria bolhas!<br>Agora esta tina: ferve!<br>E toda essa água escorra |
|---|---|

Já no plano rímico, a tradutora faz concessão às rimas toantes: transborda/entorna; bolhas/escorra. A manutenção do quarteto de trissílabos logra sugerir a ideia de feitiço que está no original, reforçada pelas aliteraões em /k/ (cresce, corre, cria) e pela recorrência de outras oclusivas (/g/, /t/, /b/).

Quanto à correspondência semântica, o comprometimento é ainda inferior àquele devido ao metro e à rima. Mais uma vez recorrendo à primeira estrofe, a título de exemplo, nota-se a permanência de vocábulos chave como *Hexenmeister* (feiticeiro) e *Geister* (espíritos). Contudo, *Willen* (vontade), *Wort* (palavras) e *Werke* (obras), noções significativas para a construção de sentido do poema, desaparecem. A primeira foi substituída pela ideia de ficar “em seu [do mestre] lugar”, e as outras duas foram abarcadas pelo termo mais genérico “magias”.

No plano fônico, não se percebe um trabalho sistemático de recriação do ritmo entrecortado provocado pelas reiterações consonantais em Goethe, com destaque para as oclusivas, e pela regularidade da acentuação. Ainda na primeira estrofe, tem-se um texto mais fluido em língua portuguesa, com uma ambiência mais aberta e luminosa. Esse efeito provocado pela predominância de sons vocálicos abertos minora o ar de mistério presente no original.

No plano semântico, o refrão (2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> estrofes) já anuncia a grande liberdade em relação ao original, que será o eixo condutor de toda a tradução. Ali, a ideia do banho, ou banheira (*Bade*) é apenas vagamente sugerida pelo vocábulo “tina”. Há ainda uma conduta recorrente de deslocamento de termos ou frases de um verso a outro, ou de uma estrofe a outra. Ainda no refrão (estrofes 2 e 4), a palavra *Wasser* (água), que aparece apenas uma vez no quarto verso, ocorre duas vezes na tradução, no primeiro e no último versos. A única correspondência semanticamente mais aproximada e que permanece na mesma posição, tanto no texto original quanto na tradução, é *ergiesse* (escorra). As demais noções são excluídas, ou imprecisamente retomadas: *Strecke* (caminhos, vias, trajeto); [*zum*] *Zwecke* (desígnio, propósito – palavra que aparecerá novamente na última estrofe), *Schwalle* (torrentes). Ao mesmo tempo, outras são acrescentadas: “cresce”, “transborda”, “corre”, “entorna”, “cria bolhas”, “ferve”<sup>213</sup>. Essas noções aparecerão – à exceção das bolhas – também no texto

<sup>213</sup> O verbo “ferver” é eleito como correspondente para *wallen* também na tradução de Kempf (1981). No entanto, o professor Lukas Grzybowski, que leciona história medieval alemã na Universidade Estadual de

alemão, porém apenas nas estrofes seguintes. Há aqui, portanto, uma antecipação do transbordamento que acontecerá mais tarde. Neste momento da balada de Goethe, o aprendiz já comanda um fluxo intenso de águas (*reichem, vollem Schwalle*), porém ainda na esfera da abundância, não do excesso.

Deixando de lado o cotejo com o texto fonte, este trecho da tradução é pouco comunicável com o leitor infantil. O verso “Agora esta tina: ferve!”, em especial, introduz uma confusão de interlocutores que não estava presente no trecho original. O aprendiz está se dirigindo à água, à tina ou à vassoura?

Seguindo o texto, na terceira estrofe, o metro não logrou a mesma adesão ao original que a primeira:

|  |  |
|--|--|
| <i>Und nun komm, du alter Besen!<br/>Nimm die schlechten Lumpenhüllen;<br/>Bist schon lange Knecht gewesen;<br/>Nun erfülle meinen Willen!<br/>Auf zwey Beinen stehe,<br/>Oben sey ein Kopf,<br/>Eile nun und gehe<br/>Mit dem Wassertopf!</i> | Vem, dona Vassoura! Entra,<br>Enrola-te nestes panos!<br>Já trabalhaste bastante:<br>Estou, agora, no comando!<br>Põe-te de pé,<br>Cabeça pra cima,<br>Anda, vá depressa,<br>Pôr água na tina! |
|--|--|

O quarto verso (“Estou, agora, no comando”) é octossílabo, e o quinto é quadrissílabo. O prejuízo rítmico, porém, não foi tão grave, uma vez que foi mantido o mesmo número de sílabas acentuadas nos versos que, no original, eram isométricos: três para os heptassílabos e duas para os pentassílabos. No plano semântico, manteve-se o sentido da autoridade do aprendiz (“*Nun erfülle meinen Willen!*” – “Estou, agora, no comando!”), a verticalização da vassoura como símbolo da personificação (“*Auf zwey Beinen stehe, / Oben sei ein Kopf,*” – “Põe-te de pé, / Cabeça pra cima,”) e a velociade (*Eile*/depressa). A imagem dos trapos (*Lumpenhüllen*) ficou mais difusa pela escolha de “panos”, bem como a situação de servo (*Knecht*) da vassoura, para a qual a tradutora elegeu o verbo “trabalhaste”. Dissolveu-se, assim, o quadro de divisão de classes presente no original. Na esfera da inteligibilidade, porém, essa estrofe se sustenta melhor que o refrão, com um interlocutor explícito.

Um ruído de compreensão aparece novamente na 5ª estrofe: “Na segunda vez,/ Derramou a tina...” (“*Schon zum zweiten Male! / Wie das Becken schwillt!*”). A oração em português associa um verbo e um objeto que não costumam ocorrer juntos. Derramam-se fluidos, não objetos sólidos, como uma tina. Uma construção mais coerente com o original

---

Londrina, apontou que aqui o verbo tem a acepção de ir, perambular, considerando ainda o verso que se segue (“*manche strecke*” – por muitos caminhos).

seria “transbordou a tina”. A formulação eleita pela tradutora obstrui a compreensão do leitor, sem se justificar por um pretensão efeito metafórico:

|   |  |
|---|--|
| <i>Seht, er läuft zum Ufer nieder;<br/>Wahrlich! ist schon an dem Flusse,<br/>Und mit Blitzesschnelle wieder<br/>Ist er hier mit raschem Gusse.<br/>Schon zum zweitenmale!<br/>Wie das Becken schwillt!<br/>Wie sich jede Schale<br/>Voll mit Wasser füllt!</i> | Ela busca água no rio.<br>Veja lá, está na beira!<br>Deixa tudo em desvario.<br>Raios! Que aguaceira!<br>Na segunda vez,<br>Derramou a tina...<br>Nessa rapidez,<br>Enche uma piscina! |
|---|--|

Ainda nesta quinta estrofe, notam-se elementos de tentativa de aproximação com o leitor infantil, com elementos de uma linguagem mais familiar: a interjeição “Raios!” para *Wahrlich*, muito empregada em quadrinhos, além dos substantivos “aguaceira” e “piscina”. O segundo evoca um objeto estranho à época de redação do poema original, introduzindo um anacronismo que não encontra amparo na ilustração contemporânea.

A sexta estrofe é exemplo de grande permissividade, desta vez igualmente nos planos métrico e semântico:

|   |   |
|---|---|
| Stehe! stehe!<br>Denn wir haben<br>Deiner Gaben<br>Vollgemessen! –<br>Ach, ich merk’ es! Wehe! wehe!<br>Hab’ ich doch das Wort vergessen! | Que pampeiro!<br>Basta,<br>Ou entro pelo cano!<br>O feitiço<br>Virou contra o feiticeiro.<br>Preciso acabar com isso! |
|---|---|

O quarteto isométrico é substituído por versos de metro irregular – o que se percebe inclusive, e de maneira ostensiva, pelo seu aspecto visual. O esquema rímico complexo do original é sugerido apenas pelas rimas nos versos 1/5 e 4/6. Semanticamente, o afastamento é total. Conserva-se do original apenas o desejo de interrupção, mas sob uma forma completamente diversa. A inserção de clichês como “Que pampeiro!”, “entro pelo cano!” e “O feitiço virou contra o feiticeiro” parece sugerir um desejo de comunicabilidade com o leitor infantil. Na prática, a tentativa de trazer algo de familiar para a criança a partir do uso de expressões desgastadas produziu um texto de ar ultrapassado, vulgar e insípido. O mesmo se dá na estrofe seguinte, com o uso da interjeição “Céus!”.

Omissão importante diz respeito a termos que figuravam na primeira estrofe e que são repetidos nesta sexta estrofe. Na estança que abre a balada, o aprendiz mencionara ter percebido (*merken*) as palavras (*Wort*) e as obras do mestre. Aqui, ele percebe (novamente, *merken*) que esqueceu a palavra (novamente, *Wort*). Essa retomada lexical é ignorada pela

tradutora. Apenas na estrofe seguinte ela incluirá o episódio do esquecimento, mas para fazer isso sem alongá-la, omitirá estes dois versos inteiros: “*Ach, er läuft und bringt behende! / Wärst du doch der alte Besen!*”<sup>214</sup>:

|   |   |
|---|---|
| <i>Ach das Wort, worauf am Ende<br/>Er das wird, was er gewesen.<br/>Ach, er läuft und bringt behende!<br/>Wärst du doch der alte Besen!<br/>Immer neue Güsse<br/>Bringt er schnell herein,<br/>Ach! und hundert Flüsse<br/>Stürzen auf mich ein.</i> | Mas que palavra dará<br>Fim a tudo isso aqui?<br>Cadê a palavra... a...<br>Céus! Eu já me esqueci!<br>Ei, volta ao normal!<br>O quê? Ainda traz<br>Água? Mau sinal!<br>Ai, ai! Que enxurrada! |
|---|---|

Mesmo nestas correspondências tão precárias, o leitor consegue perceber a aflição crescente do aprendiz; porém, o tom é outro. Em “Ei, volta ao normal!”, temos uma tonalidade algo humilde; em “Ai, ai! Que enxurrada!”, a atmosfera é quase cômica, algo mais próximo dos desenhos animados dos estúdios Disney ou Warner Bros que do tom desesperado do poema de Goethe. Essa atmosfera mais relaxada, por assim dizer, permanece na oitava estrofe, com tiradas leves como “O feitiço/ Vai pro lixo!” e uma declaração de medo pouco convincente: “Eu estou com tanto medo/ Dessa cara e desse olhar”. Na balada original, a vassoura adquire aqui feições monstruosas, principiando sua transformação em criatura do inferno:

|  |  |
|--|--|
| <i>Nein, nicht länger<br/>Kann ichs lassen:<br/>Will ihn fassen!<br/>Das ist Tücke!<br/>Ach, nun wird mir immer bänger!<br/>Welche Miene! welche Blicke!</i> | Desse jeito,<br>O feitiço<br>Vai pro lixo!<br>Pára já!<br>Eu estou com tanto medo<br>Dessa cara e desse olhar! |
|--|--|

Na estrofe seguinte, a adoção da expressão “espírito de porco” para “*Ausgeburts der Hölle*” não é de todo infeliz, uma vez que resgata o plano espiritual e fantástico, ao mesmo tempo em que remete aos demônios que Cristo lança aos porcos no Novo Testamento<sup>215</sup>. Porém, pelo seu uso desgastado – a tradução, aliás, está repleta de expressões de uso desgastado –, ela perdeu seu poder ofensivo. Há aí, portanto, um procedimento explícito de atenuação que pode ser diretamente relacionado a uma preocupação com o público infantil. Novamente, quando o narrador chama da vassoura de *verruchter Besen*, o adjetivo carrega uma carga de danação, de vileza, de infâmia, bastante atenuada pelo adjetivo “malvada”,

<sup>214</sup> Ah, ela corre e traz [água] ligeiro! / Antes fosses a velha vassoura!

<sup>215</sup> Livro de Marcos, capítulo 5.



seguido de “boba”. Na tradução, o aprendiz segue falando com a vassoura em um tom de solicitação demasiado tímido, incompatível com a súplica furiosa do original:

|   |  |
|---|--|
| <i>O, du Ausgeburd der Hölle!<br/>Soll das ganze Haus ersaufen?<br/>Seh ich über jede Schwelle<br/>Doch schon Wasserströme laufen.<br/>Ein verruchter Besen,<br/>Der nicht hören will!<br/>Stock, der du gewesen,<br/>Steh doch wieder still!</i> | Ó, espírito de porco,<br>Vais inundar toda a casa?<br>Vejo que sobre a escada<br>O aguaceiro louco<br>Escorre e desaba.<br>Malvada vassoura,<br>Não vais sossegar?<br>Não finjas que é boba!<br>Faz o que eu mandar. |
|---|--|

Parece, entretanto, que a tradutora percebeu os esconjuros que o aprendiz dirige à vassoura, bem como sua relação com o universo espiritual, e quis resgatá-los, porém de maneira mais branda: nas estrofes 9 e 10, o que era *Ausgeburd der Hölle* (aberração do inferno), *verruchter Besen* (vassoura infame), *Stock* ([pedaço de] pau), torna-se “malvada”, “boba”, “piaçava”, “varre-varre”. Tendo preparado previamente o leitor pela construção deste tom mais lúdico, na 11ª estrofe a tradutora arrisca inserir “capeta”, “duende” e “danada” e, na 12ª, a interjeição “Eta-ferro!” e os substantivos “inferno” e “maldição”. Novamente, há um descolamento em relação à posição dos eventos no texto original. Na 12ª segunda estrofe, em Goethe, o aprendiz invoca com fervor as forças do alto. Na tradução, esta invocação aparecerá somente na 13ª segunda estrofe, bastante aplacada: “Meu mestre, ouve estas queixas!”. Da mesma maneira, a confissão se torna uma desculpa infantil: “Espíritos loucos/ Não sei afastar!”. A menção de que os espíritos foram invocados pelo próprio aprendiz (“*Die ich rief, die Geister,*”) desaparece.

A insuficiência da tradução em recriar a força poética da balada torrencial de Goethe parece ser resultado, num primeiro momento, de uma leitura insuficiente do texto fonte em seus elementos estilísticos significantes. Houve uma redução geral do enredo, sem uma preocupação com os recursos fônicos, sintáticos e lexicais que constroem o significado e os efeitos da balada de Goethe. Os movimentos de ascensão e descida desaparecem e o efeito de enxurrada é bastante atenuado, tanto pela insuficiência de reiteraões fônicas significativas como pela diminuição do tom de agressividade nas falas do aprendiz.

Trata-se, em suma, de uma recriação livre, aparentemente mais preocupada com a acessibilidade do texto para o leitor infantil que com a construção de um texto literariamente significante em língua portuguesa. A linguagem exhibe traços da indústria audiovisual e do discurso jornalístico, às vezes dando a sensação de estarmos diante de um desenho animado

dublado. Mesmo do ponto de vista de um produto de entretenimento, o projeto não chega a resultar em um texto envolvente e comunicante, com trechos confusos e o recurso eventual a inversões e *enjambements*. É uma tradução pouco coerente em seus objetivos e, portanto, pouco eficaz na penetração entre o leitorado, seja ele infantil ou adulto, leigo ou especialista, numa visível hesitação da tradutora em relação à orientação fonte-alvo.

Pelo confronto entre tradução e texto fonte, constata-se que aquela não resiste a uma crítica apoiada na categoria de correspondência formal – nos planos semântico, métrico, rímico e fônico. Ela tampouco sustenta uma possível alegação de projeto transcriativo (CAMPOS, 1992), como declara o texto biográfico sobre a autora reproduzido ao final da edição. A fim de melhor embasar estas assertivas, e no quadro de uma metodologia que avalia o livro como um todo, incluindo seus aspectos paratextuais, seguimos para uma exposição do projeto gráfico e editorial da obra *O aprendiz de feiticeiro*, em português brasileiro.

#### 4.4.2 O aprendiz de brasileiro: Goethe nas aquarelas de Nelson Cruz

A edição ilustrada do poema está esquematizada na tabela abaixo, em seus elementos principais:

Quadro 11 – Ficha técnica – O aprendiz de feiticeiro

|  |   |
|--|---|
| Título:                                  | O aprendiz de feiticeiro  |
| Título original:                         | <i>Der Zauberlehrling</i>   |
| Autor:                                   | J. W. Goethe  |
| Ilustrador:                              | Nelson Cruz   |
| Tradutor:                                | Mônica Rodrigues da Costa   |
| Editora:                                 | Cosac Naify   |
| Ano:                                     | 2006  |
| Coleção:                                 | Dedinho de Prosa  |
| Dados da capa:                           | - autor;<br>- ilustrador;<br>- título.  |
| Dados da quarta-capa:                    | - Texto com informações sobre a coleção, o autor e a obra;<br>- tradutora;<br>- código de barras.                               |
| Dados da lombada                         | - autor;<br>- título;<br>- editora.   |
| Paratextos e discursos de acompanhamento | - texto original em alemão;<br>- glossário;<br>- biografia do autor;<br>- biografia do ilustrador;<br>- biografia da tradutora. |

Fonte: elaborado pela própria autora

A obra integra a coleção Dedinho de Prosa, da Cosac Naify, já mencionada na introdução. A coleção foi concebida pelo professor da USP Augusto Massi e pelo ilustrador Odilon Moraes com a intenção de promover um primeiro contato do público infantojuvenil com os cânones nacional e ocidental. O suposto destinatário dessas obras permanece ambivalente. O próprio Odilon Moraes, em declaração ao jornal O Estado de São Paulo, em 2009, nuançou a presença da ilustração como um fator determinante do público do livro: uma obra ilustrada não é necessariamente uma obra infantil<sup>216</sup>. Moraes cita como exemplo *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto, uma das obras brasileiras da coleção Dedinho de Prosa. Existe assim uma tensão entre o desejo de penetração de textos selecionados em um setor de mercado consagrado ao público infantil e a lembrança de que estes textos não foram originalmente escritos para crianças e que, portanto, gozam de um estatuto diverso dentro do sistema literário.

É nesse contexto que se situa esta edição brasileira de *Der Zauberlehrling*. Dos livros do nosso *corpus*, é o único com encadernação em capa dura, o que valoriza o volume e contribui para a sua durabilidade. A capa exhibe o braço do aprendiz, com dedos angulosos, semelhantes a garras, que recordam a estética do cinema expressionista alemão<sup>217</sup>. Pairando sobre sua mão, uma grande gota d'água em forma de bola de cristal exhibe o reflexo de seu rosto, de cujos olhos só se veem manchas negras. A arquitetura do fundo, com arcos romanos e um piso geométrico e irregular reaparecerá em outras ilustrações no interior do livro:

Figura 35 – Capa – *O aprendiz de feiticeiro*



Fonte: foto da autora

<sup>216</sup> GONÇALVES FILHO, Antônio. **Ilustradores assumem o papel autoral**. O Estadão de S. Paulo, Cultura e Artes, 17/02/2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,ilustradores-assumem-o-papel-autoral,325061>. Acesso em 27/08/2019.

<sup>217</sup> Ver, por exemplo, o filme *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau.

Além das ilustrações, que comentaremos logo a seguir, a tradução brasileira é amparada por discursos de acompanhamento situados na quarta capa e nas suas páginas finais. Na quarta capa, tem-se um texto de apresentação que situa brevemente a obra de Goethe e, mais especificamente, o poema “O aprendiz de feiticeiro”. Esse pequeno texto explicita o caráter bilíngue da edição e comenta, de passagem, as “fantásticas ilustrações de Nelson Cruz” (GOETHE, 2006, quarta capa).

O texto de Goethe em alemão é reproduzido ao final da obra, logo após o texto em português, ocupando uma única página. Assim como na coletânea de Marie-Hélène Torres, não se trata de edição bilíngue com texto lado a lado, o que dificulta o cotejo dos textos. Em seguida, a edição traz um glossário com termos e expressões supostamente pouco familiares ao leitor mirim: “benza-o Deus”, “capeta”, “duende”, “enxurrada”, “espírito de porco”, “etaferro”, “pampeiro”, “piaçava”, “quebranto” e “tina”. Este glossário torna ainda mais confuso o leitor presumido pela editora, uma vez que apresenta vocábulos triviais como “capeta” e “duende”. Seguem-se biografias resumidas do autor, do ilustrador e da tradutora, cada uma em uma página, antes do encerramento do volume com a ficha técnica e as folhas de guarda.

A biografia de Goethe enfatiza suas afinidades com a alquimia, a astrologia e o ocultismo, dando relevo à presença do sobrenatural em suas obras. Isso sugere que a magia presente em “O aprendiz de feiticeiro” tenha sido um fator decisivo na seleção deste poema para compor a coleção. Já a biografia do ilustrador Nelson Cruz dá relevo aos prêmios por ele recebidos, assim descrevendo seu trabalho gráfico:

As ilustrações deste *O aprendiz de feiticeiro* levam o traço inconfundível de Nelson Cruz: a perspectiva em viés, os corpos alongados, criam um jogo de proporção que se acentua pela alternância de vinhetas e desenhos de página cheia. Dão a dimensão de um feitiço que se desenrola, pronto para – literalmente – inundar as páginas do livro. (In: GOETHE, 2006, p. 30) .

Esta perspectiva em viés, aliada a um jogo de luz e sombra que impede o leitor de identificar claramente as feições do aprendiz, bem como o uso reduzido de cores primárias e a predominância de tons terrosos e cinzentos, afastam o projeto visual dos típicos livros para a primeira infância. Em testes informais com crianças na faixa dos seis anos de idade, elas relataram incômodo com o fato de não conseguirem ver com nitidez o rosto da personagem ou situá-lo com precisão dentro do cenário – por vezes, bastante abstrato:

Figura 36 – “O meu mestre feiticero [...]” – *O aprendiz de feiticero*



Fonte: foto da autora

A minibiografia de Nelson Cruz aponta a influência do artista holandês Mauritz Escher (1898-1972) – que pode ser identificada na cena acima (Figura 36), no piso geométrico e nos arcos aquitetônicos –, combinada ao “cenário da arquitetura urbana brasileira”. Essa “arquitetura urbana” consiste na paisagem das favelas brasileiras, aglomerados de casas na periferia de uma grande cidade, à beira de um rio canalizado tornado esgoto a céu aberto.

Figura 37 – “Água, cresce” – *O aprendiz de feiticero*

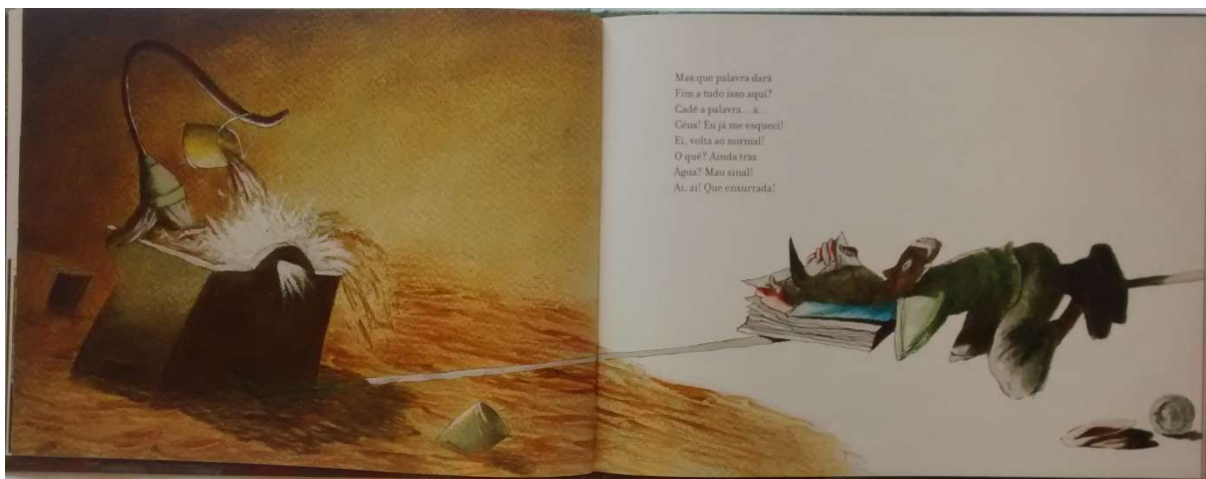


Fonte: foto da autora

Nessa leitura visual do texto de Goethe, transposta para o Brasil contemporâneo, a água que a vassoura vai buscar é uma água suja. Já o aprendiz em apuros é um jovem em trajas urbanos, de pele morena e lábios grossos.

Talvez o aspecto mais interessante nessa edição seja de fato a reinterpretação que Nelson Cruz faz do poema e que constitui, conforme as categorias de tradução delimitadas por Jakobson (1995), uma tradução intersemiótica, ou seja: a transposição de signos verbais para signos não verbais. Em sua releitura, Cruz introduz uma camada social ausente no texto de Goethe, despertando no leitor uma simpatia pelo rapaz negro e vulnerável. Na figura abaixo, a imagem do garoto folheando o enorme livro de feitiços com olhos arregalados, perplexo diante daquilo que não compreende, remete às questões nacionais de letramento e escolarização:

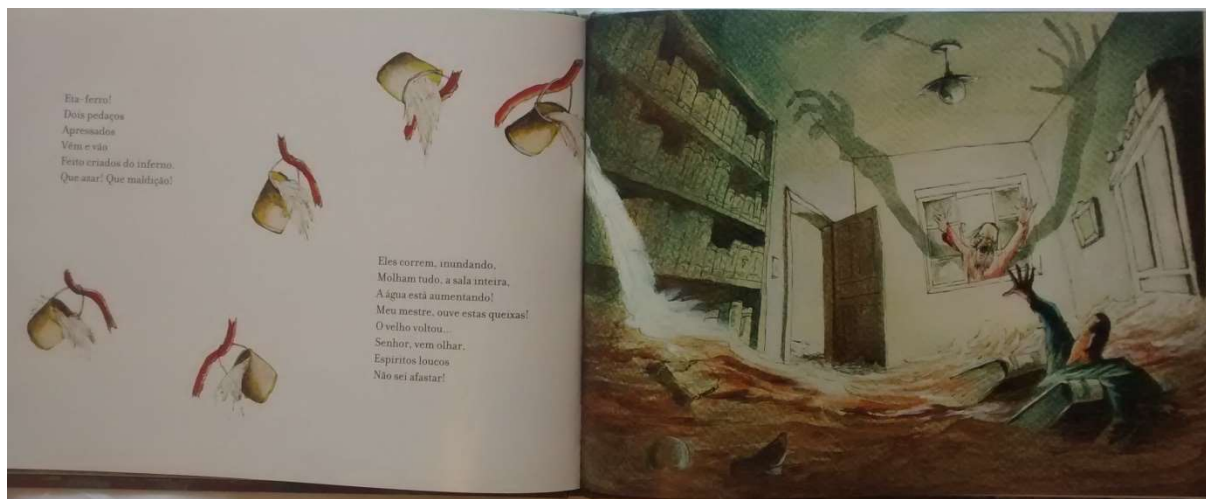
Figura 38 – “Mas que palavra dará” – *O aprendiz de feiticeiro*



Fonte: foto da autora

Já na imagem abaixo, os livros aparecem novamente, desta vez como boias, sustentando o rapaz sobre as águas da enxurrada:

Figura 39 – “Eta-ferro!” – *O aprendiz de feiticeiro*



Fonte: foto da autora



Esse projeto visual sofisticado, contudo, não encontra correspondência no texto traduzido em termos de inovação e domínio da linguagem, conforme constatamos a partir da análise precedente. A biografia resumida de Costa, publicada ao fim do livro, esforça-se por valorizar o trabalho da tradutora, fornecendo informações sobre o tempo e a pesquisa que ela teria dedicado à tarefa:

A tradução de *O aprendiz de feiticeiro* foi um trabalho de quase quinze anos. O desafio maior foi adaptar a rima e a métrica do alemão para o sistema do português, mantendo o efeito de tensão criado à medida que o aprendiz perde o controle sobre o feitiço. Para isso, recorreu às consagradas traduções de Haroldo de Campos, além de ler (e muito) as obras do autor. (In: GOETHE, 2006, p. 31).

A inspiração haroldiana, porém, não nos parece ter levado a uma tradução isomórfica (CAMPOS, 1992), mas a uma recriação destituída da força poética do original. Entre os níveis de correspondência mais afetados na tradução e esmiuçados na análise que fizemos no item anterior, ressaltamos aqui o prejuízo das recorrências que aparecem em Goethe. Nos primeiros versos das estrofes pares, “*Walle! walle*” torna-se “Água, cresce”; “*Stehe! stehe!*”, “Que pampeiro”; “*Wehe! wehe!*”, “Eta-ferro”; “*Besen! Besen!*”, “Vassourinhas”. Na décima estrofe, a repetição surge no início do segundo e do quarto versos: “*Will dich fassen, / Will dich halten*”, dada em português por “Não vais parar, / Piaçava”. A recorrência tem valor estilístico marcante neste poema, contribuindo para a atmosfera de encantamento do relato. Ainda na esfera das repetições, apontamos que o termo *Wort* (palavra), que aparece em três estrofes no alemão, em Costa está apenas em uma (embora repetida). Poderia parecer uma observação banal se a *palavra perdida*<sup>218</sup>, a palavra esquecida, não fosse central para o poema. Finalmente, recordamos as concessões que Costa faz ao metro e à pontuação, reduzindo a força rítmica provocada pela alternância das redondilhas maiores e menores com versos trissílabos em Goethe. A pontuação é recriada com grandes liberdades, e Costa chega mesmo a acrescentar um verso à nona estrofe. A proposta haroldiana parece ter sido evocada mais como um endosso para as correspondências que não puderam ser atingidas que como um projeto consistente de transcrição poética.

---

<sup>218</sup> Celeste H. M. Ribeiro de Sousa tratou desse assunto na conferência “A palavra perdida e *O aprendiz de feiticeiro*, de Goethe” (2015, texto não publicado).

Há que se reconhecer que o desafio era grande. Paulo Quintela, no prefácio à sua antologia poética de Goethe, assim lamenta e justifica a ausência desta e outras baladas na coletânea:

[...] há nesta antologia uma falha grave: a de uma boa representação das *baladas* de Goethe. Duas apenas estão incluídas, e só uma é bem característica do gênero – *O Rei de Thule*. Explicação? – Se é necessária, aí vai: – Simplesmente a consideração, que as tentativas existentes, em português e em outras línguas, confirmam, de serem insuperáveis as dificuldades de transposição. [...] Ninguém, mais do que eu, lamenta a ausência de maravilhas como *Der Sänger, Erbkönig, Der Zauberlehrling, Die Braut von Korinth, Der Gott und die Bajadere*.... Podia ao menos tentar, mas nem a isso me atrevi, por não me sentir capaz de lhes conservar o ritmo e a musicalidade que lhes são essenciais. (In: GOETHE, 1949, p. 23. Grifos no original).

As deformações (BERMAN, 2007) na tradução de Costa parecem ser resultado, em primeiro lugar, de competências linguística, tradutória e poética insuficientes para lidar com um texto de tamanha complexidade rítmica e melódica. Em segundo lugar, elas decorrem de um posicionamento confuso acerca do projeto tradutório, numa hesitação entre uma tradução facilitadora e uma tradução com maior aderência ao original. A fim de pensar alternativas de um projeto algo mais consistente, mencionamos outras versões brasileiras de *Der Zauberlehrling*.

A primeira é a tradução publicada em *A poesia alemã: breve antologia* (1981), de autoria de Roswitha Kempf, da qual reproduzimos abaixo um fragmento:

|  |  |
|--|--|
| <i>Seht, er läuft zum Ufer nieder!<br/>Wahrlich! ist schon an dem Flusse,<br/>Und mit Blitzesschnelle wieder<br/>Ist er hier mit raschem Gusse.<br/>Schon zum zweiten Male!<br/>Wie das Becken schwillt!<br/>Wie sich jede Schale<br/>Voll mit Wasser füllt!</i> | Vede, à margem ele desce,<br>À ribeira já chegou<br>E com a rapidez do vento<br>Com a água retornou.<br>Veio outra vez!<br>Como o vaso cresce,<br>Como cada concha<br>De água se abastece! |
| <i>Stehe! stehe!<br/>Denn wir haben<br/>Deiner Gaben<br/>Vollgemessen!<br/>Ach, ich merk es! Wehe! wehe!<br/>Hab ich doch das Wort vergessen!</i>  | Pára, pára!<br>Pois já temos<br>O bastante<br>Destas águas.<br>Ai percebo, ai que mágoa,<br>Esqueci-me da palavra.   |

Em Kempf percebe-se um maior esforço de correspondência, em especial no plano semântico, com alguma concessão ao esquema rítmico. A tradutora reproduz a maior parte das recorrências em Goethe (“*Walle! walle*” – “Ferva, ferva”; “*Stehe! stehe*” – “Pára, pára!”; “*Will dich fassen,/ Will dich halten*” – “Vou pegar-te,/ segurar-te”; “*Hab ich doch das Wort*”



*vergessen!* / *Ach, das Wort, worauf am Ende,*” – “Esqueci-me da palavra. / A palavra que a torna”) e manifesta em alguns trechos um esforço rítmico apoiado nas reiteraões fônicas, como nos dois versos que encerram o poema: “Só te chama de teu canto / A contento o velho mestre”. É certo que recorre a rimas pobres e não chega a produzir em língua portuguesa um texto de excelência poética, mas ainda assim o poema se sustenta melhor que o de Costa.

Conforme mencionamos anteriormente, esta tradução foi publicada inicialmente em uma coletânea de poetas alemães organizada pela própria tradutora em 1981 e republicada na antologia de Samuel Pfromm Netto em 2002. Não tem, portanto, nenhuma relação com o público infantil. Não afirmariamos, contudo, que ela seja menos acessível que a de Costa, exceto, talvez, pelo vocabulário mais elevado (“conjuras”, “intento”, “vã”, “torrente”, “abundante”, “perfidia”, “receios”, “transpassam”, “lenho”, “gume”, “deveras”, “contento”). As relações sintáticas permanecem predominantemente paratáticas e não há inversões importantes. Consideramos que seria uma tradução aproveitável para esta edição infantil.

A nova tradução pode ter sido encomendada por questões administrativas – é por vezes mais fácil e mais econômico encomendar uma nova tradução que negociar os direitos de uma tradução já existente – ou pelo desejo de apresentar uma tradução nova, com um novo público receptor em mente. Em todos os casos, a editora escolheu um nome mais ligado à cultura infantil que à literatura alemã. A biografia de Mônica Rodrigues da Costa ressalta sua atuação como jornalista e escritora de livros infantis, além de sua trajetória acadêmica. Trata-se, porém, de uma tradutora eventual, cuja experiência não é suficiente para superar as dificuldades impostas pela tradução desta balada.

A segunda tradução que gostaríamos de mencionar é de Christine Röhrig, que não tem como texto de partida o original de Goethe, mas uma reescrita assinada por Barbara Kindermann. A remissão vale a pena por se tratar de uma adaptação em versos rimados que conserva o mesmo número de estrofes que o poema de Goethe:

Já que o mestre feiticeiro  
 resolveu ir passear,  
 que os espíritos ligeiros  
 façam tudo o que eu mandar!  
 Aprendi todos os dizeres,  
 já sei bem como fazer  
 e com a ajudinha dos seres  
 vou mostrar o meu poder.

Abracadabra!  
 Faça e aconteça!  
 Água, apareça!  
 Jorre de montão!

Que a torneira se abra  
e o meu banho seja bom.  
(GOETHE, 2009).

Esta, sim, é uma tradução assumidamente voltada para crianças: adota-se a base da redondilha e um léxico familiar – passear, mandar, ajudinha, abracadabra, de montão, bom. Curiosamente, além de conservar com maior regularidade o esquema rímico, no plano semântico ela por vezes adere mais ao original que a tradução de Costa, como nesta estrofe:

| Goethe:   | Röhrig:  | Costa:   |
|---|--|--|
| <i>Willst am Ende<br/>Gar nicht lassen?<br/>Will dich fassen,<br/>Will dich halten<br/>Und das alte Holz behende<br/>Mit dem scharfen Beile spalten!</i> <sup>219</sup> | Ah, não vai parar?<br>Quer me desafiar?<br>Então você vai ver<br>o que eu vou fazer.<br>Eu vou parti-la em dois.<br>Quero ver varrer depois. | Não vais parar,<br>Piaçava,<br>Varre-varre?<br>Se voltares,<br>Prometo te arrebentar<br>Em muitas e muitas partes! |

A comparação do trabalho de Costa com outro assumido como adaptação (a rigor, a tradução de uma versão adaptada) torna patente sua falta de organicidade, ao mesmo tempo em relação à estrutura interna da tradução e ao projeto editorial no qual ela está inserida. Tanto um quanto o outro vacilam na definição de seus interlocutores presumidos, e a ambivalência, em vez de atuar como elemento de qualidade literária, fragmenta-se em elementos desconexos que ora se dirigem ao adulto, ora à criança. Sobretudo, não há uma integração entre o projeto tradutório e o projeto visual. Por um lado, o livro busca se afirmar como grande obra da literatura, apoiando-se no estatuto do autor e apelando ao público adulto por diversos recursos, entre eles as ilustrações artísticas, sombrias e de perspectiva oblíqua, e a apresentação do texto original em alemão. Por outro lado, pretende se dirigir ao público infantil por meio do glossário, do texto acessível das biografias e da escolha de uma tradutora a partir do universo infantil.

A despeito de todas as suas incongruências, a obra contribui para a circulação de um poema fundamental de Goethe no Brasil, em um projeto gráfico de importante valor artístico. No mais, trata-se de uma tradução que não resiste nem à crítica literária, nem à leitura infantil, permanecendo numa zona cinzenta entre a adesão ao original e a comunicabilidade.

<sup>219</sup> Não queres por fim / de modo algum largar? / Quero apanhar-te, / Quero deter-te / E a velha madeira, ligeiro, / Com o machado afiado [quero] rachar.

Nos tópicos 3 e 4, examinamos quatro obras ilustradas com poemas traduzidos de Victor Hugo e Goethe. Mesmo a partir deste *corpus* restrito, pudemos observar uma heterogeneidade de projetos editoriais e estratégias de tradução. Todas as obras são permeadas pela ambivalência de público, o que provoca uma tensão com a qual o ilustrador, o tradutor e o editor têm de lidar. Esta tensão por vezes se resolve de maneira mais coerente, como no caso de *A tabuada da bruxa* e *Cantos para os meus netos*, às vezes menos, como em *O ogro da Rússia* e *O aprendiz de feiticeiro*.

Caminhamos para as considerações finais, nas quais integramos as quatro análises e as articulamos com o arcabouço teórico apresentado na primeira parte desta tese, sugerindo ainda desdobramentos futuros para a pesquisa.

## 5 Considerações finais

Esta pesquisa examinou quatro poemas traduzidos para o português brasileiro em edições contemporâneas ilustradas para crianças: *O ogro da Rússia* (2012) e “A pão e água” (este último publicado na coletânea *Cantos para os meus netos*, 2014), de Victor Hugo, e *A tabuada da bruxa* (2006) e *O aprendiz de feiticeiro* (2006), de J. W. von Goethe.

Partimos de uma visão sistêmica, segundo as abordagens de Antonio Candido (2000) e Itamar Even-Zohar (1990). Consideramos o sistema literário como um conjunto de obras postas em circulação junto a um público, que se relacionam entre si de maneira coesa e dinâmica, fruto de um processo histórico que constitui finalmente uma tradição à qual os autores se referem para dar sequência aos desenvolvimentos e rupturas estéticas. Dentro do sistema (CANDIDO, 2000), ou do polissistema literário (EVEN-ZOHAR, 1990), encontra-se o sistema de obras traduzidas, integradas pela mesma rede de relações e em interação constante com a literatura autóctone, atuando de maneira ativa na formação e na renovação do sistema. Da mesma maneira, delineamos um sistema literário infantil, definido pelo seu destinatário, que ocupa historicamente uma posição periférica dentro do polissistema literário (SHAVIT, 1986) e que interage com a literatura adulta na constituição de seu repertório.

Nosso objetivo foi oferecer uma análise mais aprofundada acerca dos fenômenos de transferência literária (conforme EVEN-ZOHAR, 1990) entre o núcleo canônico da literatura adulta e a literatura infantil, a partir de um olhar que considerasse outras formas de trânsito literário entre sistemas além das tradicionais versões parafraseadas e abreviadas. Central para a nossa investigação é noção de *ambivalência* (SHAVIT, 1986), condição dos textos literários que mesclam modelos do sistema adulto e do sistema infantil. Buscamos ainda avaliar como a presença do cânone em obras editorialmente direcionadas ao público infantil atua dentro do sistema literário infantil, e se é capaz de lhe ampliar o repertório de possibilidades estéticas e contribuir para sua renovação. Ainda no primeiro tópico desta tese, discutimos a noção de cânone e os mecanismos institucionais envolvidos na sua construção e manutenção (CASANOVA, 2002a, 2002b; SAPIRO, 2008) e comentamos os debates acerca da criação de um cânone infantil (KÜMMERLING-MEIBAUER, 1999; PARUOLO, 2011).

A leitura crítica das obras literárias do *corpus*, integrando a análise das traduções ao exame dos projetos visuais nos quais estão inseridas, revelou um aspecto fundamental do contato entre a literatura infantil e o cânone em tradução, qual seja: a tensão constante entre o cuidado pela *adequação*, ou adesão a um texto fonte dotado de certa legitimidade cultural, e a

inclinação para a *aceitabilidade*, conforme expectativas acerca das competências leitoras e do gosto das crianças. As noções de adequação e aceitabilidade são empregadas conforme a categoria de normas de tradução, de Gideon Toury (1995). Adotaram-se como metodologia de análise para as traduções os parâmetros de leitura de enfoque textual (BRITTO, 2002, 2012; FALEIROS, 2012), aliados a uma busca pelo sujeito que traduz, seu horizonte e seu projeto de tradução (BERMAN, 1995). Todas as avaliações críticas das traduções foram precedidas por um exame do texto fonte, empregando as ferramentas de leitura do texto poético oferecidas por Adam (1985) e Wolosky (2001). Expusemos ainda, como amparo para a leitura crítica das edições traduzidas e ilustradas, uma contextualização dos poemas na obra de seus autores, enfatizando ainda sua presença no sistema literário brasileiro.

De modo a integrar comparativamente as leituras das obras por semelhanças e contrastes nestas considerações finais, podemos tratá-las em dois pares: de um lado, o das traduções encomendadas a profissionais ligados à cena cultural infantil, que são *O ogro da Rússia* e *O aprendiz de feiticeiro*; do outro, o das traduções realizadas a partir de um projeto tradutório mais consciente, inclusive do ponto de vista acadêmico, que são “A pão e água” e *A tabuada da bruxa*. Concluímos, sob a perspectiva da crítica da tradução, que as duas últimas atendem a critérios mais rígidos de correspondência no plano textual e de consistência em sua proposta editorial. Em relação a este segundo aspecto, consideramos que *O ogro da Rússia* alcança sua coerência por outros meios, assumindo a criança como seu principal destinatário e exibindo pouca preocupação com o juízo do leitor especializado – a tensão é solucionada pela eliminação do adulto, reduzindo-se a carga de ambivalência da obra. Há um ganho em termos lúdicos. Em *Cantos para os meus netos*, esta atenção à criança não chega a obstruir o esforço da tradução adequada, mas se realiza por uma sustentação do trabalho tradutório com paratextos ao mesmo tempo corretos do ponto de vista acadêmico e acessíveis ao leitor leigo. Enquanto Eduardo Brandão, tradutor de *O ogro da Rússia*, elege como foco o divertimento na leitura, Marie-Hélène Torres, organizadora e tradutora de *Cantos para os meus netos*, oferece um projeto que prevê a leitura mediada, com finalidades pedagógicas.

Quanto aos textos de Goethe, *A tabuada da bruxa* não acrescenta para o leitor infantil brasileiro dificuldades significativas em relação às que poderiam encontrar as crianças alemãs – à parte, é evidente, o fato de Goethe ser mais familiar às crianças alemãs que às brasileiras, conjuntura intrínseca à transferência literária entre línguas e culturas. A escolha por uma tradução consagrada, realizada originalmente para adultos, tornou-se possível na medida em que ela logrou se integrar às ilustrações de Wolf Erlbruch. Já *O aprendiz de feiticeiro*, entre

todas as obras, foi a que se mostrou mais incapaz de enfrentar as tensões entre o destinatário infantil e o adulto, o leigo e o especializado. A intenção editorial depreendida do projeto gráfico e dos discursos de acompanhamento é a de uma elaboração artística sofisticada, o que pressuporia um trabalho tradutório mais habilidoso e consciente. No entanto, a crítica à tradução a partir de uma análise textual revelou dissonâncias importantes, com prejuízo tanto para a adequação quanto para a aceitabilidade.

Nas considerações iniciais desta pesquisa, havíamos aventado três hipóteses a respeito do nosso objeto:

**1) A primeira hipótese** dizia respeito aos textos fontes, aqueles oriundos do sistema adulto, e postulava que em sua matéria estilística e temática seria possível localizar elementos que permitiram sua transferência para o sistema infantil. Tratamos de livros ilustrados editados a partir de textos em versos de autoria de figuras do cânone ocidental, poemas redigidos originalmente sem um leitor infantil em mente, mas que passaram a se dirigir à infância por seus elementos materiais: as imagens, a dimensão do livro, a reconfiguração dos poemas nas páginas (ou *reimaginação*, conforme Faleiros, 2012), o aparato paratextual. Uma pergunta que nos acompanhou ao longo deste estudo foi se a ambivalência de público já estava presente, ainda que em menor medida, nos poemas originais, em seus elementos textuais. A partir da análise, sugerimos que sim, há neles um germe de ambivalência que se potencializa e se dilata com seu deslocamento editorial.

De fato, a partir da análise textual dos poemas originais, identificamos, no plano temático:

- a presença de personagens infantis;
- a presença de criaturas fabulosas;
- o recurso à tradição oral, à mitologia e aos contos de fada;
- a mobilização do fantástico, do maravilhoso e do *nonsense*;
- o elemento didático;
- o elemento narrativo.

No plano estilístico, apontamos a prevalência da sintaxe paratática (sintaxe direta, com predomínio de relações de adição e coordenação, conforme Wolosky, 2001) e de um léxico relativamente acessível, que integram o que Colomer (2003, p. 169) chamou de “pressupostos de simplicidade”. Entretanto, essas vias de acesso ao leitor infantil são contrapostas a um trabalho formal de síntese poética, que exige competências avançadas de leitura literária para a apreensão de todas as suas camadas de significação – trabalho que empreendemos na

exposição dos poemas originais. Acrescente-se que em “*Jeanne était au pain sec*”, e diríamos que em certa medida também em “*Der Zaurberlehrling*”, o léxico e a sintaxe afastam-se desses pressupostos de acessibilidade.

Dessa primeira hipótese, mantemos a sugestão de que traços de modelos literários associados à tradição infantil podem ser rastreados em textos não infantis que foram selecionados para figurar em edições ilustradas para crianças. Entretanto, observamos que o elemento temático parece ter mais força na seleção das obras que o elemento estilístico, e a razão para tanto é que a literariedade dos textos reside mais na forma que na matéria configurada. Outros fatores extra-literários também podem atuar na escolha, como, por exemplo, uma data comemorativa que coloque em relevo determinado escritor – como foram os 200 anos do nascimento de Hugo. Nosso enfoque recaiu sobre os aspectos textuais, sem deixar de reconhecer a importância do contexto social, mas conscientes de que uma pesquisa mais aprofundada nesse sentido exigiria investigações sobre o mercado editorial, as tendências pedagógicas contemporâneas, as reformas estatais da educação.

Zohar Shavit (1986) afirma que, para ser aceito no núcleo canônico da literatura infantil – aquele sancionado pelos adultos a partir do cumprimento dos critérios de adequação literária e pedagógica –, um texto não pode violar os princípios de conveniência educativa e de inteligibilidade (COLOMER, 2003, p. 164). Entretanto, Shavit aponta que obras profundamente ambivalentes, como *Alice no país das maravilhas*, constituem pontos de transição que provocam a inovação literária e o ingresso de novos modelos no sistema. O novo modelo passa a ser imitado em formas mais compreensíveis às crianças:

Os caminhos mais conhecidos para a inovação literária, nos livros para crianças e jovens, podem caracterizar-se, pois, em primeiro lugar, como a realização de textos ambivalentes, dirigidos a um destinatário duplo nos quais *se ensaiam fórmulas que, a partir de seu êxito, adotam formas mais limitadas, para garantir a compreensão infantil dos novos moldes*; em segundo lugar, como a utilização conjunta de um modelo estabelecido em combinação com outro, não admitido ainda, na literatura infantil e juvenil e caracterizado por uma sofisticação maior, pela paródia do estabelecido, pela introdução de novos elementos, pela mudança de sua função anterior, etc. (COLOMER, 2003, p. 167. Grifos nossos).

As obras do nosso *corpus* constituem caminhos de experimentação a partir de modelos não convencionais na literatura infantil, mas que mobilizam conjuntamente fórmulas já aceitas no sistema. Algumas delas já estão presentes nos textos, como os temas e personagens, e a mais ostensiva delas foi acrescentada posteriormente: a ilustração. Essa combinação escapa às formas mais estabelecidas de apresentação do cânone para o público adulto, ao

mesmo tempo em que se esquivava dos modelos mais habituais de livros ilustrados, produzidos a partir de textos concebidos especificamente para o leitorado infantil.

A experimentação não ocorre em um vazio, não penetra solitária em ambiente plenamente avesso a modelos estranhos ao texto infantil. Mencionamos em nossas considerações iniciais o mapeamento realizado por Teresa Colomer (2003) a partir de 150 obras infantis publicadas na Catalunha (incluindo literatura local e traduções) entre 1977 e 1990, que concluiu que a literatura infantil no fim do século XX distingue-se por “uma presença significativa de elementos e modelos caracterizados tradicionalmente como pouco compreensíveis ou adequados [...]” (COLOMER, 2003, p. 168-169). Ou seja: desde o último quartel do século XX, a literatura infantil, e notadamente o setor ilustrado, consagrado a leitores em desenvolvimento, tem aberto espaço para novas temáticas e formas de narrar. A guerra, por exemplo, aparece na obra da alemã Jutta Bauer<sup>220</sup> e dos franceses Davide Cali e Serge Bloch<sup>221</sup>. A morte, de maneira bem crua, é tema de *O pato, a morte e a tulipa*, de Wolf Erlbruch, enquanto alguns escritores brasileiros têm abordado a escravidão e a miséria<sup>222</sup>. Ao mesmo tempo, ganham terreno as narrativas fragmentadas e os desenlaces negativos ou abertos. Colomer identifica como causa para esta realidade a ascensão, na contemporaneidade, da ênfase na função literária da literatura infantil em relação à sua função educativa. Essa tendência ganhou fôlego também no Brasil com a literatura infantil contestatória da década de 1970, e mesmo com o escancaramento do país aos produtos estrangeiros durante os anos de redemocratização, o discurso a favor da literalidade permanece forte na academia e nas instituições independentes de fomento à leitura infantil, como o Instituto Emília (<https://revistaemilia.com.br/instituto-emilia/>) ou a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil<sup>223</sup>.

**2) Nossa segunda hipótese** aventa a presença incontornável do leitor infantil como pressuposto da empreitada tradutória. Em outras palavras: ainda que, oficialmente, o projeto tradutório seja voltado à adequação, a ideia de um destinatário infantil tende a deixar traços na

<sup>220</sup> *O anjo da guarda do vovô*, Cosac Naify, 2009.

<sup>221</sup> *Fico à espera*, Cosac Naify, 2007, e *O inimigo*, Cosac Naify, 2008.

<sup>222</sup> Por exemplo, Joel Rufino dos Santos, com *A botija de ouro*, Ática, 1984; Angela-Lago, com *Cena de rua*, RHJ, 1994; Lúcia Miners e Flávio A. Souto, com *Juca das rosas*, Ática, 1995; Roger Mello com *Meninos do mangue* e *Carvoeirinhos*, Companhia das Letrinhas, 2001 e 2009; Tino Freitas e Renato Moriconi, com *Os invisíveis*, Leya, 2013.

<sup>223</sup> Em contraponto, as políticas públicas de aquisição de livros de literatura para a educação básica têm se enfraquecido desde 2014, quando o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) foi descontinuado, sendo fundido ao Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) por meio do Decreto nº 9099, de 18 de julho de 2017. Ironicamente, a equipe que selecionou as obras para o PNLD literário 2018 segue sendo composta majoritariamente por professores de Instituições de Ensino Superior públicas, muitos dos quais já atuavam no ex-PNBE, o que aponta para o valor do critério literário das seletas institucionais.



tradução. Concluimos, pela análise das obras, que o prestígio e a legitimidade cultural do texto de partida não têm o condão de fazer ignorar o receptor da tradução, o que produz a já mencionada tensão entre a adequação e a aceitabilidade. Isso quer dizer que sempre haverá um ruído na transferência literária entre os sistemas adulto e infantil, sobretudo quando ela envolve a tradução, quando são acrescidos ainda os ruídos intrínsecos à transferência linguística e cultural.

Os níveis de atrito envolvidos na tradução do cânone para crianças são diversos e os textos resultantes exibem formas variadas de resposta ao conflito entre a literariedade e a comunicabilidade. Embora se note um esforço nos planos teórico, ético e ideológico de equiparar as normas de tradução para crianças àsquelas para adultos (cf. KLINGBERG, 1986; O'SULLIVAN, 2005), estas últimas menos tolerantes aos procedimentos adaptativos, isso não se realiza plenamente na prática. O destinatário infantil transparece, e alguns mecanismos de manipulação textual seguem prevalecendo. Mesmo tendo tratado com autores de elevado estatuto na hierarquia literária, notam-se nas edições estudadas mecanismos destinados a facilitar a passagem do texto para o novo leitor. Enquanto a legitimidade cultural do texto fonte dita a resistência à manipulação, a presença da criança se impõe como algo inevitável, o que se realiza em uma tensão constante à qual chamamos ambivalência. Essa ambivalência não implica forçosamente a inconsistência da tradução ou do projeto editorial: consideramos que *Cantos para os meus netos* e *A tabuada da bruxa* lograram comunicar-se com o leitor infantil, resistindo ao mesmo tempo à crítica literária, guardadas as ressalvas feitas no tópico 3 em relação à irregularidade prosódica em “A pão e água”. Já *O ogro da Rússia* exibe uma tradução mais inclinada para o leitor infantil, com uma consequente redução da ambivalência. Trata-se de um balanço delicado e precário, cuja tentativa de conciliação pode levar a uma tradução vacilante e ruim, como em *O aprendiz de feiticeiro*.

O reconhecimento do conflito entre a intenção de penetração no circuito infantil, conservando simultaneamente o estatuto canônico da obra, nos remete à dinâmica da exclusão, abarcada pela noção de ambivalência de Zohar Shavit (1986). Todas as edições com as quais lidamos aqui partem de uma situação inicial de dupla exclusão: em primeiro lugar, não pertencem ao sistema adulto, por se tratar de obras ilustradas, em dimensões e formatos associados ao modelo álbum; em segundo lugar, não se ajustam com naturalidade ao sistema infantil por adotarem modelos literários estranhos ao sistema. Estes modelos literários dizem respeito à construção poética dos textos, aos paralelismos e contrastes que estruturam um enunciado sintético e polissêmico, ao deslizamento entre isotopias. Existe, portanto, um

processo intrincado para que a obra chegue a ingressar nos dois sistemas, povoado por tensões e atritos.

Uma questão prática deriva daí: este ruído chega a ser vencido? Os livros chegam de fato a ser lidos e compreendidos pelas crianças? Eles logram penetrar no sistema infantil, introduzindo ali novos modelos – como fez Carroll com sua estranha *Alice*? Em outras palavras, interessa-nos discernir se os recursos estilísticos “atípicos” são capazes de provocar inovação e se a difusão da leitura desse tipo de texto pode gerar leitores mais bem preparados. Para responder à primeira e à segunda perguntas, seria necessário recorrer a estudos de recepção, levantando dados acerca da real circulação da obra em bibliotecas, escolas e lares brasileiros e operando testes de leitura com grupos de crianças. A última pergunta exigiria uma análise mais ampla das obras literárias produzidas no Brasil nestas primeiras décadas do século XXI, situando-as na evolução da história literária. Algumas décadas ainda serão necessárias para o distanciamento histórico exigido a um exame mais definitivo da questão.

Este nosso objeto tão miúdo, de circulação relativamente limitada<sup>224</sup>, em que pode nos oferecer matéria relevante de reflexão acerca da literatura infantil no Brasil, seu processo formativo, seu desenvolvimento e seu estado atual? Em outros termos: a que grande questão poderíamos ajudar a responder – ou começar a responder – a partir deste trabalho? Por ora, apontamos alguns indícios que podem sinalizar para uma resposta positiva à **3) terceira das nossas hipóteses**: a referência da literatura infantil ao cânone adulto colabora para a renovação de seu repertório e seus modelos. Ela se opõe diametralmente à subliteratura de massa, criando dois polos de recepção: de um lado, textos complexos que exigem o domínio de competências avançadas de decodificação da linguagem literária; do outro, a banalidade dos clichês narrativos promovidos pela indústria cultural e associados ao consumo de produtos licenciados. Entre esses dois polos, um vasto espectro de obras literárias.

Ressalta-se que esses níveis de complexidade ou de banalidade estética nada têm a ver com a faixa etária do público. Teresa Colomer (2003), aliás, notou que os desenlaces narrativos em livros ilustrados para a primeira infância tendem a ser mais diversificados e abertos que aqueles em romances para crianças de 8 a 12 anos. A espessura do livro e o tamanho da fonte não têm qualquer relação a priori com a sua densidade literária. Em todos os casos, este extremo da hierarquia literária sinaliza o grande abismo entre a alta cultura e a cultura de massas, num cenário em que apenas uma parcela diminuta da população é capaz de ler obras de sofisticação literária, enquanto à grande massa concede-se somente a produção

---

<sup>224</sup> Pelo fato de as obras que compõem o nosso corpus não serem *bestsellers* nem terem entrado nos programas estatais de aquisição de livros de literatura para as escolas.

industrial. Num primeiro plano, a base do problema reside em uma estrutura social profundamente iníqua, na qual a desigualdade econômica produz a desigualdade cultural, conforme expõe Candido em *Literatura e subdesenvolvimento* (1989b). Num segundo plano, a questão é ainda mais abrangente, uma vez que as próprias elites afastam-se cada vez mais da literatura e de outras formas artísticas de produção cultural.

Um fenômeno que tem se agravado nos anos recentes, com o rebaixamento do discurso político na Europa, na América do Norte, no Brasil, e possivelmente em outras partes, é a socialização da ignorância e a correspondente exaltação ao obscurantismo. À medida que a elite intelectual não coincide mais com a elite financeira, o estatuto da inteligência é posto em questão. Com a redução das compras de governo, o mercado editorial vê-se obrigado a recorrer aos *bestsellers* como forma de sobrevivência. Interessante observar, por exemplo, que o fenômeno Cosac Naify – produtora de livros de alta qualidade gráfica – só pôde se dar em um país de consumo restrito de livros como o Brasil em razão da fortuna de seus fundadores Charles Cosac, herdeiro de uma família de mineradores de origem síria, e seu cunhado Michael Naify. Ao mesmo tempo, é visível a modificação no perfil dos livros oferecidos à venda pela Livraria Cultura nos últimos dois ou três anos, acompanhando a recente crise no mercado editorial, em favor de gêneros como autoajuda e biografias, além de um destaque aos lançamentos e *bestsellers*.

A questão ética que aqui se coloca é o risco de isolamento da alta cultura e a consequente necessidade da criação de um espaço literário por onde o não leitor possa aceder à alta literatura. Nos perguntamos, nas considerações iniciais, se a literatura infantil poderia cooperar para a travessia em direção a formas mais complexas de literatura. No caso do cânone em edições ilustradas, sugerimos que a apresentação visual pode contribuir para que um texto sofisticado se torne abordável, de modo que o leitorado infantil não reste confinado à fatalidade do texto fácil.

Esta questão nos remete ao direito à literatura, conforme formulado por Antonio Candido (2011) em texto homônimo. A literatura é capaz de equipar o indivíduo com ferramentas para ordenar a experiência, estruturar o caos, a fim de melhor compreender o mundo e atuar nele. Se o direito à literatura compreende o acesso a todas as formas literárias, inclusive as mais complexas, compreendemos que o contato da criança com o cânone, preferencialmente de forma mediada, é benéfico para a potencialização deste direito. Como comentou Colomer acerca da renovação dos modelos folclóricos na literatura infantil em fins do século XX:

A idoneidade desses modelos para renovar a literatura infantil e juvenil reside também no fato de que eles permitem utilizar personagens, motivos ou esquemas narrativos, que se supõe serem já conhecidos das crianças. Estes são usados, então, *como andaimes* para que o leitor possa aceder a obras mais complexas, obras que estabelecem ligação com tendências literárias próprias da literatura escrita, como podem ser a mescla de realidade e ficção, a utilização humorística da fantasia ou o jogo experimental e participativo com o leitor. (COLOMER, 2003, p. 226. Grifos nossos).

A ideia da utilização de motivos conhecidos na literatura infantil como andaimes em direção a obras mais complexas nos parece pertinente para endossar outras formas de construção de livros infantis, inclusive a partir de textos não infantis. Não significa afirmar que o texto infantil seja menos literário, como inclusive já exemplificamos em comentário acerca da inovação e comunicabilidade (nota n. 70, p. 82-83); significa, sim, que o leitor enquanto indivíduo e o sistema literário enquanto coletividade necessitam incorporar continuamente novos modelos a fim de garantir a renovação e prevenir a estagnação. Um sistema vivo é um sistema em movimento.

Operacionalmente, não é uma empreitada simples, até por que o direito à literatura esbarra em interesses antagônicos e poderes que dependem de uma sociedade afeita à ignorância. A universalização da educação e a valorização do ensino da literatura dependem de políticas públicas, que estão sujeitas à oscilação dos governos e à opinião pública, disputada das formas mais espúrias por interesses financeiros. Parece-nos, porém, que a cultura infantil logra sustentar, nas piores condições, um resíduo de vida.

A editora Dolores Prades, em edição do programa SuperLibris, da SescTV, afirmou que a literatura infantil reflete o que a sociedade pretende para as gerações futuras<sup>225</sup>. Há, portanto, uma tensão constante entre uma visão humanista de longo prazo, preocupada em preservar os direitos humanos, a tolerância, o respeito à diferença, a reflexão crítica, a valorização da vida, e os interesses econômicos contingentes, amiúde inimigos dessas coisas. Mas os humanistas, em geral, se interessam pela infância, e nota-se ainda resistência por parte de educadores, bibliotecários, acadêmicos e mesmo de alguns editores e livreiros no sentido de mediar a leitura e garantir a circulação de obras de valor literário entre as crianças. Acrescente-se que os fenômenos dos *bestsellers*, que sufocam a concorrência, são muito mais habituais a partir da rubrica juvenil. Crianças pequenas precisam de uma variedade enorme de livros.

---

<sup>225</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PQ-fvTo2m1M>>. Acesso em: 03/12/2019.

Aqui tratamos de obras cuja ambivalência é uma marca profunda, mas sem esquecer que a ambivalência é um traço de toda obra literária direcionada ao público infantil, uma vez que ela é idealizada, realizada, posta em circulação e adquirida pelos adultos. Marisa Lajolo e Regina Zilberman, entretanto, apontam que o conflito entre o produtor, que quer educar, e o público, cuja perspectiva o adulto busca incorporar, pode ser positivo:

Ambas as propriedades citadas — a de projeção de uma utopia e a expressão simbólica de vivências interiores do leitor — não são necessariamente contraditórias, pois a visão do adulto pode se complementar e fortalecer com a adoção da perspectiva da criança.

A contradição apresenta-se no momento em que a primeira opõe-se à segunda; contudo, é sob essa condição que a obra desmascara sua postura doutrinária e a decisão por educar. Os dois pólos descritos configuram a tensão que direciona a produção ficcional para crianças e que se mostra como desafio ao escritor. Do deciframento do enigma emerge o texto criativo e se evidenciam as qualidades artísticas da literatura infantil, englobando-a ao setor mais geral da arte literária. (LAJOLO E ZILBERMAN, 2007, p. 20).

As autoras se referem aqui à permeabilidade da literatura infantil ao interesse do leitor, ainda que tensionada com seu aspecto pragmático, a serviço da educação. O texto criativo logra configurar artisticamente as propriedades de “projeção de uma utopia” sobre o futuro criança (ponto de vista do adulto) e “a expressão simbólica das vivências do leitor” (ponto de vista da criança) e insere a literatura infantil no “setor mais geral da arte literária”, ou seja: como uma literatura de pleno direito. É o caso, por exemplo, de obras de Monteiro Lobato adotadas pelas escolas na década de 1930 como livros paradidáticos (*Geografia da Dona Benta*, *Aritmética da Emília*, *Emília no país da gramática*) e das obras *Os problemas da família Gorgonzola* (Global, 2001) e *Felpe Filva* (Moderna, 2007), de Eva Furnari, que trazem conteúdo escolar em narrativas envolventes e bem humoradas. Compreendemos que a permeabilidade da visão adulta ao ponto de vista infantil é incorporada na tradução do cânone para crianças, tanto nos aspectos textuais quanto paratextuais, incluindo os projetos visuais.

Debatemos até aqui questões profundamente ligadas aos desenvolvimentos contemporâneos da literatura infantil, considerando as sociedades nas quais elas estão inseridas. A abertura da literatura infantil ao cânone não é sinal de decadência ou falta de repertório, mas um indício de maturidade e de crença nas possibilidades de contato com formas mais sofisticadas de elaboração literária. No Brasil, a despeito da crise editorial que se instaurou na segunda década do século XXI, há uma persistência de bons autores, com um espaço marcante para os ilustradores. Diríamos até que estamos em um momento de intensa valorização gráfica do livro, com importante presença de artistas plásticos escrevendo para

crianças e ilustrando seus próprios livros, como Roger Mello, Marilda Castanha, Ângela-Lago, Tino Freitas e Renato Moriconi. Mesmo na literatura destinada a leitores mais fluentes, o apelo visual é importante, como exemplificam as reedições de obras clássicas com ilustrações contemporâneas, tais como as de Érico Veríssimo, ilustradas por Eva Furnari, de Monteiro Lobato (vários ilustradores) ou o livro *Soprinho: o segredo do bosque encantado* (Ática, 2006), de Fernanda Lopes de Almeida, ilustrado por Odilon Moraes.

Teresa Colomer (2003, p. 292) qualificou o álbum ilustrado como um “objeto literário de vanguarda”, no qual existe maior liberdade na construção verbal, na fragmentação narrativa e na diversidade de desenlaces, nem sempre conciliadores. Isso sinaliza uma provável razão para a decisão editorial de publicar os poemas de Hugo e Goethe em edições ilustradas, e confirma que o estudo da literatura infantil e da sua tradução deve estar atrelado às reflexões sobre a leitura da imagem.

Até aqui, iluminamos os desenvolvimentos recentes da literatura infantil no Brasil por meio dos seus pontos de contato com o cânone universal, refletindo sobre as implicações da ambivalência na atividade tradutória. Os resultados desta pesquisa podem ser aproveitados também como subsídio acadêmico para a construção de projetos editoriais. As análises apontam para elementos que obstruem ou cooperam para a coesão de determinada obra, conforme as armadilhas impostas pela ambivalência.

É importante ressaltar que ambivalência e coerência não precisam se opor; a coerência do projeto gráfico e da tradução determinam o sucesso na transferência de uma obra do sistema adulto para o infantil, levando-a de uma situação de dupla exclusão para uma situação de dupla inclusão. Nesse sentido, a edição mais problemática é, como vimos, *O aprendiz de feiticeiro*. A detecção objetiva do que levou a seu insucesso, tanto no plano da crítica literária quanto em relação à recepção do livro<sup>226</sup>, contribui para a elaboração futura de projetos mais coesos. O fracasso estético na construção da obra deveu-se sobretudo à insuficiência da tradução para, de um lado, transpor não apenas a forma, mas o próprio “resíduo de prosa” da balada de Goethe, e, do outro lado, produzir um texto melódico e compreensível em língua de chegada. A tradução de Eduardo Brandão para *O ogro da Rússia*, embora padeça de problemas semelhantes quanto à correspondência formal e semântica, logra comunicar-se de maneira muito mais eficaz com o leitor infantil brasileiro, aproveitando recursos da tradição literária para crianças. Se não chega a ser digna do louvor da crítica especializada, consegue

<sup>226</sup> Não levamos a cabo um estudo extensivo sobre a reação infantil à obra, empreitada que exigiria testes com grupos heterogêneos e diferentes situações de mediação. Sondagens informais a crianças leitoras sugerem um menor interesse em relação a este livro que às demais obras do *corpus*. Sabemos também que a obra teve apenas uma impressão, com tiragem de 2 mil exemplares, que ainda podem ser adquiridos em sebos.

emocionar e divertir o leitor infantil, e escapa à incoerência abrindo mão da ambivalência e elegendo apenas um destinatário para agradar.

A pesquisa indicou que a figura do tradutor é central na realização de projetos editoriais que pretendam conservar a ambivalência de público e produzir em língua de chegada um texto de valor literário. Essa tarefa dificilmente pode ser empreendida no quadro da produção veloz e prolífica dos tradutores profissionais, pois demanda do tradutor tempo, repertório e habilidades no manejo do texto poético. É evidente que tais exigências implicam um custo elevado, o que justifica a escassez de obras dessa natureza no mercado em relação ao montante total de livros traduzidos e ilustrados para crianças<sup>227</sup>. Pesquisadores vinculados a instituições públicas de ensino superior e interessados na literatura para crianças constituem uma possibilidade de presença na escrita e na tradução para crianças, uma vez que têm a segurança de seus proventos enquanto docentes. Os ataques recentes à ciência e à educação superior poderão ter alguma repercussão negativa nesse sentido.

Estas ponderações acerca da tradução do cânone para crianças, focadas na ambivalência e nas peculiaridades do livro ilustrado, pretendem iluminar não apenas os desenvolvimentos da literatura infantil, mas também o destino dos clássicos e do cânone na própria história literária. O estudo da tradução literária alimenta as narrativas históricas sobre uma literatura nacional, da mesma forma que o estudo da literatura infantil aclara os desenvolvimentos do sistema literário como um todo. Acrescentamos que a formação de leitores é tanto mais eficaz quanto antes iniciada, e o anseio pela universalização do direito à literatura está intimamente ligado à sua disponibilidade durante a infância, com a mediação adequada. Neste sentido, cremos que os dois desdobramentos mais produtivos para esta pesquisa têm relação com os estudos de recepção e com a história da tradução. No primeiro caso, testes compreensivos com crianças, em salas de aula, lares e bibliotecas poderiam confirmar ou refutar a eficácia das traduções diante de seus destinatários reais. No segundo caso, uma observação contínua e abrangente dos desenvolvimentos contemporâneos da literatura infantil brasileira, em contraste com tendências internacionais, poderia ser articulada ao fenômeno do cânone em edições ilustradas, definindo de maneira mais precisa seu impacto histórico.

---

<sup>227</sup> A pesquisa Produção e Vendas no Setor Editorial Brasileiro, realizada pela Câmara Brasileira do Livro, pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros e pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas aponta que em 2018 que foram impressos 13.538.265 exemplares de obras classificadas como literatura infantil. O montante equivale a pouco mais da metade do total de obras classificadas como literatura adulta e aproximadamente duas vezes o número de obras classificadas como literatura juvenil. Disponível em: <[https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2019/04/Apresentacao\\_pesquisa\\_ano\\_base\\_2018\\_imprensa.pdf](https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2019/04/Apresentacao_pesquisa_ano_base_2018_imprensa.pdf)>. Acesso em 29/11/2019.

## **REFERÊNCIAS**

- ADAM, J.-M. **Pour lire le poème**. Paris e Bruxelas: A. De Boeck/J. Duculot, 1985.
- AGUIAR, Ofir Bergemann de. A recepção de *Os miseráveis* no Brasil do século XIX. **Signótica**: 13: 157-170, jan./dez. 2001.
- ALLSOBROOK, Marian. Major authors' work for children. In: HUNT, Peter (org). **International Companion Encyclopedia of Children's Literature**. v. 2. Oxon e NY: Routledge, 2004a. p. 406-416.
- \_\_\_\_\_. Writers for adults, writers for children. In: HUNT, Peter (org.) **International Companion Encyclopedia of Children's Literature**. v. 1. Oxon e NY: Routledge, 2004b. p. 576-586.
- ALVSTAD, Cecilia. Children's literature and translation. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. **Handbook of Translation Studies**. V. 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- ANIS, Jacques. Visibilidade do texto poético. **Langue Française**. Paris, p. 59, p. 88-103, 1983.
- ARIÈS, Philippe. **Centuries of Childhood**. Londres: Jonathan Cape, 1962.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina da tradução: a teoria na prática**. São Paulo, Ática, 1986.
- ARROJO, Rosemary (org.). **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas, Pontes, 1992.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. 10ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- ASSIS, Machado. A nova geração. In: **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III, 1994. Publicado originalmente na Revista Brasileira, v. II, dez. de 1879.
- BARRENTO, João. Poesia: A glorificação do sensível. **Estudos Avançados** 33 (96), IEA, USP, p. 317-337, 2019.
- BARRETO, Júnia. (org). **Victor Hugo: Disseminações**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.



BARROS, José D'Assunção. A poética do amor cortês e os trovadores medievais – caracterização, origens e teorias. **Aletria**, Belo Horizonte, v.25, n.1, p. 215-228, 2015.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. General Editor's Preface. In: LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Londres: Routledge, 1992. p. vii e viii.

BASTOS, Maria Helena Câmara. Cuore, de Edmundo De Amicis (1886). Um sucesso editorial. In: NP04 - Produção Editorial, do **IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/69860478521258430832067372732759813984.pdf>>. Acesso em: 24/11/2017.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: \_\_\_\_\_. **Curiosités esthétiques**. Lausanne: Éditions de L'œil, 1956, p. 105-194.

BECKER, Elizamari. O lugar do epistolário na Lobatiana: exercício continuado de teorização e concepção de projetos sobre tradução e literatura. **Tradução em Revista**, 2010/02, p. 01-18. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16919/16919.PDF>>. Acesso em: 24/11/2017.

BECKETT, Sandra L. **De grands romanciers écrivent pour les enfants**. Montréal: PUM (Les Presses de l'Université de Montréal), Univ. de Montreal, 1997.

\_\_\_\_\_. **Livres pour tous** : le flou des frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes. Tangence, n° 67, 2001, p. 9-22.

\_\_\_\_\_. **Crossover Literature**. In: Oxford Research Encyclopedia of Literature. Março de 2017. Disponível em: <<http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-176>>. Acesso em: 13/03/2018.

BECKETT, Sandra L. (org.). **Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults**. New York: Routledge, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Traduzido por: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. Tradução de : *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin. Traduzido por: Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002. Tradução de: *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin*.

\_\_\_\_\_. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Traduzido por: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007. Tradução de: *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*.

BINSWANGER, Hans Christoph. **Dinheiro e magia**. Uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe. Traduzido por: Maria Luiza X. de A. Borges. Tradução dos versos de Goethe por: Marcus V. Mazzari. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. Traduzido de: *Geld und Magie*.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Traduzido por: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994. Tradução de: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*.

BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Ângelo (org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens**: algumas leituras. Campinas: Mercado das Letras, 1998. pp. 11-26.

BOTTMANN, Denise. Victor Hugo, obras completas. In: **Não gosto de plágio**: um blog contra plágios de tradução e variedades várias. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/search/label/victor%20hugo>>. 6 de dezembro de 2012. Acesso em: 04/03/2018.

\_\_\_\_\_. Goethe traduzido no Brasil I: primórdios e os Faustos. In: **Não gosto de plágio**: um blog contra plágios de tradução e variedades várias. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com/2015/08/goethe-traduzido-no-brasil-i-primordios.html>>. 14 de agosto de 2015. Acesso em: 11/06/2019.

BOULOGNE, Pieter. Scratch Tanya Grotter and you find Harry Potter? Translation and the making of post-Soviet Russian children's literature. Comunicação apresentada na conferência **Translation Studies and Children's Literature**. Universidade de Leuven e Universidade de Antuérpia. Bruxelas e Antuérpia, 18 a 20 de outubro de 2017.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Traduzido por: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de: *Les règles de l'art*.

BOYLE, Nicholas. **Goethe: the poet and the age**. vol. II Revolution and Renunciation (1790-1803). Oxford: Clarendon Press, 2000.

BRANDÃO, Ana Lúcia. Literatura infantil dos anos 80. In: Elizabeth D'Ângelo (org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas: Mercado das Letras, 1998. pp. 47-58.

BRECHT, Bertolt. **A cruzada das crianças**. II. Carme Solé Vendrell. Traduzido por: Tercio Redondo. São Paulo: Pulo do Gato, 2014. Tradução de: *Kinderkreuzzug, 1939*.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: BERNARDO, Gustavo (org.). **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

\_\_\_\_\_. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Geir. **Poesia alemã traduzida no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989a. p. 23-38.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989b. p. 140-162.

\_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira** (resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Vol. 1. 6ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. Cavalgada ambígua. In: **Na sala de aula**. Caderno de análise literária. 8ª edição. São Paulo: Ática, 2000b. p. 38-53.

\_\_\_\_\_. Estrutura literária e função histórica. In: **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 177-199.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2011, 5ª ed. p. 169-191.

CARPEAUX, Otto Maria. **Literatura alemã**. São Paulo: Cultrix, 1964.

\_\_\_\_\_. **História da literatura ocidental**. Vol. I, II, III e IV. Vol. único digital. São Paulo: Leya, 2011.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Traduzido por: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002a. Tradução de: *La république mondiale des lettres*.

\_\_\_\_\_. **Consécration et accumulation de capital littéraire**. La traduction comme échange inégal. Actes de la recherche en sciences sociales, n. 144. Paris: Le Seuil, 2002b. p. 7-20.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. 5ª. ed. revisada e atualizada. Barueri, SP: Manole, 2010.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. Traduzido por: Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003. Tradução de: *La formación del lector literario*.

CUMMINGS, e. e. **Fairy tales**. Pictures by John Eaton. Voyager Books, San Diego, Nova Iorque e Londres, 1965.

CUMMINGS, E. E. **4 Contos**. Il. Eloar Guazzelli. Traduzido por: Cláudio Alves Marcondes. Cosac Naify, 2014. Tradução de: *Fairy Tales*.

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida**. 1823 – 1832. Traduzido por: Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Unesp, 2016. Tradução de: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*.

ELIOT, T.S. **Os gatos**. Il. Axel Scheffler. Traduzido por: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010. Tradução de: *Old Possum's Book of Practical Cats*.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**, Vol. 11, n. 1. 1990.

\_\_\_\_\_. The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer. **Target V**. 9, n. 2, 1997, p. 355-363. John Benjamins Publishing Company.

EWERS, Hans-Heino. **Fundamental concepts of children's literature research: literary and sociological approaches.** Nova Iorque: Routledge, 2009.

FALCONER, Rachel. Crossover literature. In: HUNT, Peter. **International Companion Encyclopedia of Children's Literature.** v. 1. Oxon e Nova Iorque: Routledge, 2004. p. 556-575.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. **Traduzir o verso moderno francês no Brasil: aberturas para século XXI.** Letras & Letras, Uberlândia, vol. 32/1, jan/jun 2016. p. 233-243.

FARIA, Gentil de. As primeiras adaptações de Robinson Crusoe no Brasil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 13. São Paulo: Abralic, 2008.

FÉNELON, F. Salignac de la Mothe. **Les aventures de Télémaque, fils d'Ulisse.** Suivies des aventures d'Aristonous. Nouvelle éd. Milão: Laurent Sogzogn, 1844.

FRÓES, Leonardo. A puberdade repetida e a obra plural de Goethe. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Trilogia da paixão.** Tradução e ensaio por Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Tradução de: *Trilogie der Leidenschaft.*

GALEF, David. Crossing Over: Authors Who Write Both Children's and Adults' Fiction. **Children's Literature Association Quaterly** 20, n. 1, 1995.

GALLE, Helmut. Resenha: Goethe / Klabin Segall – Faust. **Pandaemonium germanicum** 8/2004, 221-228.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Da minha vida. Poesia e verdade.** Traduzido por: Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017. Tradução de: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.*

\_\_\_\_\_. **Fausto.** Uma tragédia. Primeira parte. Traduzido por: Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus V. Mazzari. 4ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. Tradução de: *Faust. Eine Tragödie.*

\_\_\_\_\_. **O aprendiz de feiticeiro.** Adaptação de Barbara Kindermann. Il. Sabine Wilharm. Tradução e glossário por Christine Röhrig. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2009. (Coleção literatura universal para crianças. Tradução de: *Der Zauberlehrling.*

\_\_\_\_\_. **A tabuada da bruxa.** Il. Wolf Erlbruch. Traduzido por: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Cosac Naify, 2006a. Tradução de: *Das Hexen-Einmal-Eins.*

\_\_\_\_\_. **O aprendiz de feiticeiro**. Traduzido por: Mônica Rodrigues da Costa. Il. Nelson Cruz. São Paulo: Cosac Naify, 2006b. Tradução de: *Der Zauberlehrling*.

\_\_\_\_\_. **Trilogia da paixão**. Tradução e ensaio por Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Tradução de: *Trilogie der Leidenschaft*.

\_\_\_\_\_. **Poemas**: antologia, versão portuguesa, notas e comentários de Paulo Quintela. Coimbra: Por ordem da universidade, 1949.

\_\_\_\_\_. **Fausto**. Traduzido por: Jenny Klabin Segall. Sem indicação de editora. Impresso em São Paulo, nas Oficinas Gráficas IPÊ – Instituto Progresso Editorial, em 1949. Tradução de: *Faust. Eine Tragödie*.

HANNABUSS, Stuart. Books adopted by children. In: HUNT, Peter (org.). **International Companion Encyclopaedia of Children's Literature**. Londres: Routledge, 2005. 417–427.

HOLANDA, Sérgio B. Prefácio ao Fausto de J. W. von Goethe. In: GOETHE, J. W. **Fausto**. Traduzido por: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.

HORTA, Anderson Braga. Poesia hugoana em tradução. In: BARRETO, J. (org). **Victor Hugo: Disseminações**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. p. 337-345.

HUGO, Victor. **Poésie de l'Enfance/Poesia da Infância**. Edição bilingue. Trad. Zélia Anita Viviani, Marie-Hélène Catherine Torres, Noêmia Guimarães Soares. Florianópolis: UFSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **L'ogre de Moscovie**. Il. Sacha Poliakova. Paris: Gautier-Languereau, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os trabalhadores do mar**. Tradução de Machado de Assis. São Paulo: Círculo do Livro, [1866?]. Tradução de: *Les travailleurs de la mer*.

\_\_\_\_\_. **Hernani**. Libre Théâtre, 2016 (e-book). Disponível em: <[https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani\\_VictorHugo\\_LT.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani_VictorHugo_LT.pdf)>. Acesso em: 27/11/2019.

\_\_\_\_\_. **O ogro da Rússia**. Il. Sacha Poliakova. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2012.

HUGO, Victor; TORRES, Marie-Helène (Org.). **Cantos para os meus netos**. Poemas de Victor Hugo. Il. Laurent Cardon. Traduzido e organizado por : Marie-Hélène C. Torres. São Paulo: Gaivota, 2014.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Traduzido por: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Tradução de: *Criticism, Theory, and Children's Literature*.

HUXLEY, Aldous. **Os corvos de Pearblossom**. Il. Beatrice Alemagna. Traduzido por: Luiz Antonio Aguiar. São Paulo: Record, 2006. Tradução de: *The crows of Pearblossom*.

IONESCO, Eugène. **Contos de Ionesco**. Il. Etienne Delessert. Traduzido por: Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Tradução de: *Contes n. 1 et 2*.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Traduzido por: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOYCE, James. **O gato e o diabo**. Il. Lelis. Traduzido por: Lygia Bojunga. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tradução de *The cat and the Devil*.

KEMPF, Roswitha. **A poesia alemã**: breve antologia. Versão: Roswitha Kempf. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1981.

KÉRCHY, Anna. Evie in Fairyland, the Drunkard Brushmaker, and the Giggling Wooden Dog: Nonsense's creative domestications and the changing image of the implied child reader in Hungarian translations of *Alice's Adventures in Wonderland*. Comunicação apresentada na conferência **Translation Studies and Children's Literature**. Universidade de Leuven e Universidade de Antuérpia. Bruxelas e Antuérpia, 18 a 20 de outubro de 2017.

KLINGBERG, Göte. **Children's Fiction in the Hands of the Translators**. Lund: CWK Gleerup, 1986.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. Crosswriting as a criterion for Canonicity: the Case of Erich Kästner. In: BECKETT, Sandra (org.). **Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults**. Nova Iorque: Routledge, 2012.

LAJOLO, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. **Letras de hoje**, v. 17, n. 3, p. 15-22, 1982.

\_\_\_\_\_. Lobato, um Dom Quixote no caminho da leitura. In: \_\_\_\_\_. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 2011.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: História e Histórias**. 6ª Ed. São Paulo: Ática, 2007.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Edusp, 1996.

LATHEY, Gillian. **The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2010.

\_\_\_\_\_. **Translating Children's Literature**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2015.

LE RUN. Une si douce autorité, ou l'art d'être grandpère. **ERES**. *Enfances & Psy* 2003/2, n. 22, p. 16 a 24. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2003-2-page-16.htm>>. Acesso em: 13/11/2017.

LEÃO, Carneiro. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

LEFEVERE, André. Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. **Modern language studies**, v. 12, p. 3-20, 1982.

\_\_\_\_\_. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Londres: Routledge, 1992.

LIMA, Lia A. M. de. Interview with Zohar Shavit. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 8, n. 3, p. 257-276, 2019.

LIMA, Lia A. M.; SOUSA, Germana H. P. Carlos Jansen e a vulgarização literária para a mocidade. **Cadernos de Tradução** (Florianópolis, Online), V. 35, n.2, p. 102-123, jul-dez/2015.

\_\_\_\_\_. **Traduções para a primeira infância: o livro ilustrado traduzido no Brasil**. Campinas: Pontes, 2019.

LLOSA, Mario Vargas. **Fonchito e a lua**. Il. Marta Chicote Juiz. Traduzido por: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Objetiva, 2011. Tradução de: *Fonchito y la luna*.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Ed. Globo, 2010. E-book.

LOTMAN, Yuri. The Dynamic Model of Semiotic Systems. **Semiotica**, 21:193-210, [1974] 1977.

LUKÁCS, György. **Realistas alemanes del siglo XIX**. Traducción castellana de Jacobo Muñoz. Barcelona-México, D.F.: Ed. Grijalbo, 1970.

LUZ, Alexander Rezende. Os discursos político e literário em "A Utopia". In: **XV Encontro Abralic**, 19 a 23 setembro de 2016, Rio de Janeiro. Anais: Rio de Janeiro, UERJ, 2016, p. 3754-3768.

MAZZARI, Marcus V. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, J. W. **Fausto: uma tragédia**. Primeira Parte. Trad. do original de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus V. Mazzari; il. de Eugène Delacroix. 4ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.



MEYER, Augusto. Tradução de Fausto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17/03/1949. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_05/46449?pesq=augusto meyer](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/46449?pesq=augusto%20meyer)>. Acesso em 31/08/2018.

MILNER, M.; PICHOS, C. **Historie de la littérature française : de Chateaubriand à Baudelaire**. Nouvelle Ed. révisée. Paris: Flammarion, 1996.

MILTON, John. Monteiro Lobato and translation: “Um país se faz com homens e livros”. **DELTA** [online]. 2003, vol. 19, pp.117-132. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502003000300008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502003000300008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 24/11/2017.

MOE, Marija Zlatnar; ŽIGON, Tanja. Said, spoke, spluttered, spouted: The role of copy-editors in the stylistic neutralization of translated children's literature. Comunicação apresentada na conferência **Translation Studies and Children's Literature**. Universidade de Leuven e Universidade de Antuérpia. Bruxelas e Antuérpia, 18 a 20 de outubro de 2017.

MONTEIRO, Júlio César N. Canonical translation. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 38, nº 3, p. 34-49, set-dez, 2018.

NETTO, Heloisa Sousa Pinto. **Terra Gaúcha e Cuore: um caso de intertextualidade**. Monografia. Porto Alegre: UFRS, 2012.

NEUBAUER, Wolfgang. **Das tragische Prisma des Irrtums: Überlegungen zur Lösung des ‘Hexen-Einmal-Eis’ un zu Mephistos ‘Vaterschaft’ in Goethes ‘Faust’**. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 1986.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle. Faire une place à la littérature de jeunesse. **Revue d'histoire littéraire de la France**. Presses Universitaires de France, v. 102, p. 97-114, 2002.

NIKOLAJEVA, Maria. **Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic**. Nova Iorque e Londres: Garland, 1996.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Traduzido por: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Tradução de: *How picturebooks work*.

NISBET, H. B. Goethe and Newton. In: BOYLE, Nicholas (ed.). **Goethe and the English-speaking World: Essays from the Cambridge Symposium**. Rochester, Nova Iorque: Camden House, 2002. p. 35-45.

NODELMAN, Perry. **The Hidden Adult: Defining Children's Literature**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

OITTINEN, Riitta. **Translating for children**. Nova Iorque: Garland Publishing, Inc., 2000.

OITTINEN, Riitta (dir.). Traduction pour les enfants. **Meta: journal des traducteurs**, v. 48, n. 1-2, maio de 2003. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1-2/006962ar.html>>. Acesso em: 06/10/2015.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente. Reescritas brasileiras dos contos de Perrault: caminhos diferentes em Monteiro Lobato e Mário Laranjeira. **Tradução em Revista** 18, 2015/1, p. 117. Disponível em: < <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24865/24865.PDF>>. Acesso em: 24/11/2017.

O'SULLIVAN, Emer. **Comparative Children's Literature**. Traduzido por: Anthea Bell. Londres e NY: Routledge, 2005. Tradução de: *Kinderliterarische Komparatistik*.

\_\_\_\_\_. Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature. In: LATHEY, Gillian (org.). **The Translation of Children's Literature: A Reader**. Clevedon, Buffalo e Toronto: Multilingual Matters, 2006a. p. 146-162.

\_\_\_\_\_. Narratology Meets Translation Studies, or The Voice of the Translator in Children's Literature. In: LATHEY, Gillian (org.). **The Translation of Children's Literature: A Reader**. Clevedon, Buffalo e Toronto: Multilingual Matters, 2006b. p. 98-109.

PARUOLO, Elena (ed.). **Brave New Worlds: Old and New Classics of Children's Literatures**. Berna: Peter Lang, 2011.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. Victor Hugo et le sublime: entre tragique et utopie. **Romantisme**, 1993, n. 82. Aventures de la pensée. p. 17-29.

PFROMM NETTO, Samuel (org.). **Goethe: poesias escolhidas**. Campinas: Átomo/PNA, 2002.

PIMENTEL, Figueiredo. **Contos da Carochinha**. Livro para crianças. Escolhida coleção de sessenta e um contos populares, morais e proveitosos, de vários países, traduzidos e recolhidos diretamente da tradição oral por Figueiredo Pimentel. 25ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1959.

PLATH, Sylvia. **O terno tanto faz como tanto fez**. Il. Roτραut Susanne. Traduzido por: Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Tradução de: *The it-doesn't-matter suit*.

PUURTINEN, Tinna. Children's Literature, Translation of. In: **Encyclopedia of Language & Linguistics**. Elsevier: Oxford, 2006.

RECHOU, Blanca-Ana R. Educação literária e cânone literário escolar. Traduzido por: João Luís Ceccantini. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 45, n. 3, p. 75-79, jul./set. 2010. Tradução de: *Educación literaria e canon literario escolar*.

REIS, Dennys da Silva; SILVA, Jocileide da Costa. Notas historiográficas dos poemas de Victor Hugo traduzidos no Brasil. **Tradução em Revista**, 2013/2. Rio de Janeiro, 2013.

RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann; MARTINS, Augustinho Aparecido. Monteiro Lobato Tradutor. **Educação: Teoria e Prática**, v. 10, n. 18/19, 2002, p. 56. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/107315>>. Acesso em: 24/11/2017.

RICHTER, Simon J. (ed.). **The literature of Weimar classicism**. Nova Iorque: Cadmen House, 2005.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Resenha de Tradução. Lefevere, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Traduzido por: Claudia Matos Seligmann. **Cadernos de Tradução** (Florianópolis, online), v. 1, n. 27, 2011.

RUTSCHMANN, V (org.). **Bilder Buch Reisen**. Kinderliteratur in Brasilien. Wegleitung zur Ausstellung im Schweizerischen Jugendbuch-Institut in Zürich und in der Internationalen Jugendbibliothek in München. Text: Evelin Höhne, Bibliographie: Ruth Fassbind-Eigenheer. Zurich: Schweizerisches Jugendbuch-Institut, 1992.

RYAN, J.; JAEGER, C. Stephen et al. German literature. **Encyclopædia Britannica**, jan. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/German-literature>. Acesso em: 30 ago 2019.

SANDRONI, Laura. De Lobato à década de 1970. In: SERRA, Elizabeth D'Ângelo (org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas: Mercado das Letras, 1998. pp. 11-26.

SAPIRO, Gisèle. Normes de traduction et contraintes sociales. In: PYM, Anthony; SHLESINGER, Miriam; SIMEONI, Daniel (ed.). **Beyond Descriptive Translation Studies**.

Investigations in homage to Gideon Toury. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2008. p. 199-208.

SCHILLER, Friedrich. **Xenien und Votivtafeln**. Berlim: Hofenberg, 2014.

SCHMID, Wolf. Implied Reader. In: HÜHN, Peter et al. (eds.): **The living handbook of narratology**. Hamburgo: Hamburg University, 2013.

SERUYA, Teresa. Anthologies and translation. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. (orgs). **Handbook of Translation Studies**, v. 4. Amsterdã e Filadélfia: John Benjamins, 2013. p. 1-6.

SHAVIT, Zohar. **Poetics of Children's Literature**. Atenas e Londres: The University of Georgia Press, 1986.

\_\_\_\_\_. Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem. **Poetics Today**, v. 2, No. 4, 1981. p. 171-179. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1772495>>. Acesso em: 04/09/2015.

\_\_\_\_\_. Tradução cultural: ajustes ideológicos e de modelo na tradução de literatura infantil. Traduzido por: Lia A. Miranda de Lima. **Belas Infiéis**, v. 5, n. 3, p. 119-143, 2016. Tradução de: *Cultural Translation: Ideological and Model Adjustments in Translation of Children's Literature*.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Bastidores da edição literária para crianças no Brasil entre os anos 1920 e 1960: a atuação de Lourenço Filho junto à Companhia Melhoramentos. In: DUTRA, Eliana de Freitas; MOLLIER, Jean-Yves (org.). **Política, nação e edição**. O lugar dos impressos na construção da vida política: Brasil, Europa e Américas nos Séculos XVIII-XX. São Paulo: Annablume, 2006. p. 513-531.

\_\_\_\_\_. **Semear horizontes**: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954. Belo Horizonte: Editora UFMG/ FAPESP, 2007, 504 p.

SORIANO, Marc. **Les contes de Perrault**. Culture savante et traditions populaires. Paris: Gallimard, 1968.

SOUSA, Germana H. P. Tradução e sistema literário: contribuições de Antonio Candido para os estudos da tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, nº especial 1, p. 56-74, jan/jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35nesp1p56>>. Acesso em: 16/08/2017.

STAËL, Madame de. **De l'Allemagne**. Nouvelle édition avec une préface par X. Marmier, de l'Académie Française. Paris: G. Charpentier Et Cie, Éditeurs, 1890.

STENDHAL. **Racine et Shakspeare**. Texte établi par Henri Martineau. Paris : Le Divan, 1928.

STOLT, Birgit. How Emil Becomes Michael: On the Translation of Children's Books. In: LATHEY, Gillian (org.). **The Translation of Children's Literature: a Reader**. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2006. p. 67-83.

TEIXEIRA, Múcio (org.). **Hugonianas**: poesias de Victor Hugo traduzidas por poetas brasileiros. Coleção Austregésilo de Atahyde. 3ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário**: Paratexto e discurso de acompanhamento. V. 1. Tradução do francês de Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdã: John Benjamins, 1995.

\_\_\_\_\_. A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'. In: SCHÄFFNER, Christina (ed.) **Translation and Norms**. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. p. 10-32.

\_\_\_\_\_. Translation as a means of planning and the planning of translation: A theoretical framework and an exemplary case. In: PAKER, Saliha (org.). **Translations: (Re)shaping of Literature and Culture**. Istanbul: Boğazici University Press, 2002. p. 148-165

\_\_\_\_\_. Culture planning and translation. In: PETRILLI, Susan (org.). **Translation Translation**. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi, 2003. p. 399-412.

TRANSLATION STUDIES AND CHILDREN'S LITERATURE. Conferência. Painel 5 – *Censorship* e Painel 9 – *Ideology in children's literature translations*. Universidade de Leuven e Universidade de Antuérpia. Bruxelas e Antuérpia, 18 a 20 de outubro de 2017.

TRUSEN, Sylvia Maria. Contos de Grimm e novos contos de Grimm: Tradução e adaptação em Monteiro Lobato. **Cadernos de Tradução** (Florianópolis, Online), V. 36, nº 1, p. 16-33, jan-abr/2016.

VAN COLLIE, Jan. The Translator's New Clothes: Translating the Dual Audience in Andersen's "The Emperor's New Clothes". *Meta* n. 533, 2008, p. 549–568. Disponível em: <id.erudit.org/iderudit/019239ar>. Acesso em 17/11/2017.

VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. Edição para a Taylor & Francis e-Library. EUA e Canadá: Routledge, 2004.

VERÍSSIMO, José. Sobre Castro Alves. In: ALVES, Castro. **Obra poética completa**. 2015. E-book.

VIANNA, Fernando Mendes. Dois séculos de poesia. In: HUGO, Victor. **Sátiro e outros poemas**. Edição bilíngue. Tradução e notas de Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera. Brasília: Thesaurus, 2002. p. 9-44.

VID, Natalia Kaloh. Ideology and the translation of children's literature: Pinocchio in the Soviet Union. Comunicação apresentada na conferência **Translation Studies and Children's Literature**. Universidade de Leuven e Universidade de Antuérpia. Bruxelas e Antuérpia, 18 a 20 de outubro de 2017.

VIVIANI, Z. A.; TORRES, M.-H. C.; SOARES, N. G. Apresentação. In: HUGO, Victor. **Poésie de l'enfance/Poesia da infância**. Edição bilíngue. Trad. Zélia Anita Viviani, Marie-Hélène Catherine Torres, Noêmia Guimarães Soares. Florianópolis: UFSC, 2002. p. 13-19.

VIZIOLI, Paulo. A tradução da poesia em língua inglesa. **Tradução & comunicação**, 2, p. 109-128, 1985.

VOZ DA LITERATURA. Goethe: Poesia e Verdade. Entrevista com Maurício Mendonça Cardozo. **Voz da Literatura**, n. 4., Agosto de 2018. p. 27-31.

WALL, Barbara. **The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1991.

WATAGHIN, Lucia. Edições brasileiras das obras de Edmondo de Amicis. *Mutatis Mutandis*, 9(1), 2016, pp. 42-52.

WELKER, Herbert Andreas. **Gramática alemã**. 5ª ed. Brasília: UnB, 2015.

WILLIAMS, John R. Goethe the poet. In: SHARPE, Lesley (ed.). **The Cambridge Companion to Goethe**. Cambridge: Cambridge University Presse, 2002. p. 42-65.

WIND, Tania L. **Mosaicos de culturas de leitura e desafios da tradução na literatura infanto-juvenil**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

WOLOSKY, Shira. **The Art of Poetry: How To Read a Poem**. New York: Oxford University Press, 2001.

WOOLF, Virginia. **A cortina da tia Bá**. Il. Julie Vivas. Traduzido por: Ruth Rocha. São Paulo: Ática, 2003. Tradução de: *Nurse Lugton's curtain*.