

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

**A LITERATURA INFANTIL/JUVENIL BRASILEIRA NA FRANÇA:
OÙ EST LOBATÔ?**

VANESSA GOMES FRANCA

Goiânia
2007



Termo de Ciência e de Autorização para Disponibilizar as Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás–UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Vanessa Gomes Franca		
CPF:		E-mail:	Francavg@hotmail.com
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não			
Vínculo Empregatício do autor	Universidade Estadual de Goiás		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
		CNPJ:	
Título:	A literatura infantil/juvenil brasileira na França: où est Lobato?		
Palavras-chave:	Literatura infantil/juvenil brasileira na França, Monteiro Lobato, tradução interlingual, tradução intersemiótica, ilustração.		
Título em outra língua:	La littérature enfantine/juvenile brésilienne en France: où est Lobatô?		
Palavras-chave em outra língua:	Littérature enfantine/juvenile brésilienne en France, Monteiro Lobato, traduction interlinguale, traduction intersemiotique, illustration.		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	11/04/2007		
Programa de Pós-Graduação:	em Letras e Linguística		
Orientador(a):	Ofir Bergemann de Aguiar		
CPF:		E-mail:	ofir@letras.ufg.br
Co-orientador(a):			
CPF:		E-mail:	

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ ☒ total ☐ parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

☐ Capítulos. Especifique: _____

☐ Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do(a) autor(a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

VANESSA GOMES FRANCA

**A LITERATURA INFANTIL/JUVENIL BRASILEIRA NA FRANÇA:
OÙ EST LOBATÔ?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar

Goiânia
2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Franca, Vanessa Gomes.

F814l

A literatura infantil/juvenil brasileira na França: Oû est Lobatô? / Vanessa Gomes Franca. – Goiânia : Universidade Federal de Goiás, 2007.

232 f. : il. ; 30,5 cm

Orientadora: Prof. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, 2007.

Referências: f. 193-202.

1. Lobato, Monteiro – crítica e interpretação. 2. Lobato, Monteiro – tradução em língua francesa. 3. Literatura infantil/juvenil brasileira – tradução em língua francesa. 4. Literatura infantil/juvenil brasileira – tradução interlingual. 5. Literatura infantil/juvenil brasileira – tradução intersemiótica. 6. Estudos literários – dissertação. I. Aguiar, Ofir Bergemann de. II. Universidade Federal de Goiás. III. Título.

CDU 821.134.3(81)-93.09

VANESSA GOMES FRANCA

**A LITERATURA INFANTIL/JUVENIL BRASILEIRA NA FRANÇA:
OÙ EST LOBATÔ?**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre, em _____ de _____ de _____, e _____ pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profª. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar (UFG)
Presidente da Banca

Profª. Dra. Maria Zaira Turchi (UFG)

Profª. Dra. Diva Cardoso de Camargo (UNESP)

A Deus, fonte da minha existência que me sustenta todo e cada dia, principalmente, nos momentos de aflição e sofrimento.

A Jesus Cristo, “meu refúgio, minha fortaleza e minha proteção”.

À Maria, mãe do céu, exemplo de vida e de fé.

À minha mãe Luzia Gomes do Nascimento, bendita és tu raiz que me sustenta, mulher guerreira que na imensidão do teu amor me deu muito mais que a vida.

Ao meu pai Gilson Franca, *in memoriam*, que mesmo ausente sempre foi presença constante em minha vida.

À minha irmã Cássia Gomes Franca, muito mais que amiga, um anjo que o Senhor me enviou.

À minha tia Augusta Gomes dos Santos, pelo incentivo e orações.

A todos das igrejas São João Maria Vianney e São José Operário, pelas orações.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar, este anjo, ser dotado de paciência, inteligência, simplicidade, amabilidade e elegância, pela incondicional disponibilidade.

À Profa. Dra. Zênia de Faria, pela sabedoria divina.

À Profa. Mestre Vera Maria Tieztamann da Silva, por ter (re)despertado o meu interesse pela literatura infantil/juvenil.

Ao Professor Doutor Jorge Alves Santana, pelo apoio e pela amizade.

À Profa. Dra. Maria Zaira Turchi, pelos valiosos comentários apresentados por ocasião do Exame de Qualificação.

À Profa. Dra. Diva Cardoso de Camargo, por ter contribuído para o nosso trabalho.

Aos Professores Doutores Pedro Carlos de Louzada Fonseca, Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Anselmo Pessoa Neto, Mario Frungillo com os quais convivi durante as aulas de Mestrado.

Aos meus professores de francês Ofir Bergemann de Aguiar, Zênia de Faria, Luiz Maurício Rios, Maria Helena Garrido Saddi, Dayse Maria Pires e Christian Gouraud, com os quais aprendi a amar a língua francesa.

Aos meus ex-professores da graduação do curso de Letras Português-Francês.

À professora e pesquisadora Estela dos Santos Abreu, por seu carinho demonstrado.

À escritora Leny Werneck, pela prontidão em me enviar materiais e livros para a minha pesquisa.

Ao escritor Fernando Marques do Vale, pelas informações e pelos livros enviados.

Aos autores Marina Colasanti, Milton Hatoum, Ana Maria Machado, Roger Mello e Rosa Amanda Strausz, por terem demonstrado interesse ao responder aos questionários.

À Professora Doutora Cristiane Grando, que me acolheu em Campinas para minhas pesquisas.

Aos funcionários das Bibliotecas Monteiro Lobato e Mário de Andrade.

À professora Marisa Lajolo, responsável pelo Centro de Estudos e Documentação Alexandre Eulálio, da UNICAMP, e aos funcionários Carmem Lúcia Antônio e Cristiano Diniz.

À Isabel Coelho, editora da Cosac Naify.

Às editoras francesas, pela consideração em responder às minhas perguntas.

À minha cara amiga “psicopata” e companheira de trabalhos acadêmicos no Mestrado, Rosselini Diniz Barbosa Ribeiro e a sua abençoada família.

Aos meus grandes amigos e “Cabeções”, Cynthia Pires Amaral, Fernando Alves Pires, Fabiana do Nascimento Duarte, todo o meu reconhecimento pelos momentos de convivência.

À minha amiga Márcia Maria de Melo Araújo, sempre presente.

A minha amiga Edna Miranda Santana, sem a qual teria me perdido em São Paulo e não realizaria as minhas pesquisas sobre Monteiro Lobato.

À minha amiga Eliza Maria Borges Sampaio que foi minha guia em Brasília por ocasião do I Encontro de Tradutores de Obras Francesas em Brasília. À minha amiga Valdete do Bonfim.

À minha amiga Alexandra Oliveira com a qual reparti, durante este três anos, as angústias, os prazos e a orientadora.

Aos meus queridos colegas, e desde então amigos, da Pós-Graduação Flávio Camargo, Ronaldo Elias, Márcia Rejany Mendonça e Luciana Borges pela amizade e incentivo.

Às minhas amigas “malas” da Sala de Leitura da Faculdade de Letras da UFG, Vânia Palocci, Nara Faria, Fernanda Ferreira, Yara Pina de Mendonça e Juliana Pina de Mendonça.

A Lucimar Silva, Marcos Antônio da Silva e Zelma Pimenta meus companheiros do início da caminhada, sempre a lembrança. A Anna Cecília Paula Cruz e Guy Berge, pelo apoio.

Ao senhor Mozart Faria, *in memoriam*, que sempre acreditou em mim. À Ivone, Dione e Davina Dantas.

A Eliane Miranda e sua família, que me receberam por duas semanas em julho de 2005, em São Paulo, para a realização de minhas pesquisas.

À Verinha, funcionária da Faculdade de Letras, grande amiga.

A Consuelo de Lourdes Costa e Bruno Calassa, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras. A Júnior, Carmina, Gláucia, Rodrigo e Margareth, funcionários da Faculdade de Letras.

Aos meus amigos e também colegas de Departamento no CEPAE/UFG, Katia de Oliveira Campos, Lydia Christina Ferreira Rezende de Medeiros, Íris Oliveira de Carvalho, Magali Saddi Duarte, Elizabete Pereira de Oliveira, Delaine Denise Xavier dos Santos, Mirela Adrielle e Carlos Henrique de Almeida, pelo estímulo constante.

Aos meus queridos alunos “psicopatas” do CEPAE, pela convivência.

Aos meus amigos que conheci no SENAC, Maria de Lourdes Martins Narciso, José Leonardo Sandra, Alice, Eliene, Lorena, Isabel, Zilá, Márcia Fogaça, Daniel, Túlio, Kátia, Rogério, Rita de Cássia, Jesualda e Claudelino que, direta ou indiretamente, me apoiaram.

Paix colorée à vous.

*Nada de imitar seja lá quem for.
[...] Temos de ser nós mesmos [...].
Ser núcleo de cometa, não cauda.
Puxar fila, não seguir.*

Monteiro Lobato

SUMÁRIO

	LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	10
	LISTA DE ABREVIATURAS.....	12
	RESUMO.....	13
	RÉSUMÉ.....	14
	INTRODUÇÃO.....	15
1	OS MÚLTIPLOS LOBATOS.....	31
1.1	LOBATO E A LITERATURA PARA ADULTOS.....	32
1.2	LOBATO, O PAI DA LITERATURA INFANTIL/JUVENIL BRASILEIRA.....	35
1.3	MONTEIRO LOBATO IDEALISTA.....	43
1.4	MONTEIRO LOBATO EDITOR E JORNALISTA.....	46
1.5	MONTEIRO LOBATO TRADUTOR, ADAPTADOR E REVISOR DE TRADUÇÕES.....	50
1.6	MONTEIRO LOBATO TRADUZIDO NO MUNDO.....	58
1.6.1	Lobato na França.....	64
2	A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL BRASILEIRA NA FRANÇA.....	72
2.1	CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL BRASILEIRA.....	72
2.2	A LITERATURA INFANTIL/JUVENIL BRASILEIRA NA FRANÇA.....	77
2.3	O ANO DO BRASIL NA FRANÇA.....	79
2.4	RELAÇÃO DAS OBRAS PUBLICADAS.....	83
2.5	OS TRADUTORES.....	112
2.6	AS EDITORAS FRANCESAS.....	118
3	TRADUÇÃO INTERLINGUAL E INTERSEMIÓTICA.....	124
3.1	O PARATEXTO.....	127
3.1.1	A capa e o título.....	129
3.1.1.1	<i>La fille du cirque.....</i>	130
3.1.1.2	<i>Le petit marchand des rues.....</i>	133
3.1.1.3	<i>Où es-tu Iemanjá?.....</i>	134

3.1.1.4	<i>Revê noir d'un lapin blanc</i>	135
3.1.1.5	<i>La femme qui a tué les poissons</i>	136
3.1.1.6	<i>Catarineta, Amazonas e Le conte de l'école</i>	137
3.1.2	Os prefácios de <i>Une idée couleur d'azur</i> e de <i>Le palais japonais</i>...	140
3.2	AS ILUSTRAÇÕES	142
3.2.1	<i>Uma idéia toda azul – Une idée couleur d'azur</i>	146
3.2.2	<i>Corda bamba – La fille du cirque</i>	149
3.3	O LIVRO DE IMAGEM	155
3.4	UMA TRADUÇÃO INTERMEDIÁRIA INGLESA	161
3.5	ASPECTOS INTERLINGUAIS	163
3.5.1	Modalidades de tradução	163
3.5.2	A pontuação e a configuração gráfica	169
3.5.3	A linguagem oral	172
3.5.4	Termos culturalmente marcados	177
3.5.5	Notas de rodapé	184
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
	REFERÊNCIAS	193
	APÊNDICES	203
	ANEXO: AUTORIZAÇÃO CEDAE	231

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Capa do livro <i>Corda Bamba</i> (7ª edição), de Lygia Bojunga.	130
Figura 2	Capa do livro <i>Corda Bamba</i> (9ª edição), de Lygia Bojunga.	130
Figura 3	Capa do livro <i>Corda Bamba</i> (22ª edição), de Lygia Bojunga.	130
Figura 4	Capa do livro <i>La fille du cirque</i> , de Lygia Bojunga.	132
Figura 5	Capa do livro <i>Cena de Rua</i> , de Angela Lago.	133
Figura 6	Capa do livro <i>Le petit marchand des rues</i> , de Angela Lago.	133
Figura 7	Capa do livro <i>Záz!</i> , de Leny Werneck.	135
Figura 8	Capa do livro <i>Où es-tu Iemanjá?</i> , de Leny Werneck.	135
Figura 9	Capa do livro <i>Menina bonita do laço de fita</i> , de Ana Maria Machado.	136
Figura 10	Capa do livro <i>Rêve noir d'un lapin blanc</i> , de Ana Maria Machado.	136
Figura 11	Capa do livro <i>A mulher que matou os peixes</i> , de Clarice Lispector.	137
Figura 12	Capa do livro <i>La femme qui a tué les poissons</i> , de Clarice Lispector.	137
Figura 13	Capa do livro <i>Nau Catarineta</i> , de Roger Mello.	138
Figura 14	Capa do livro <i>Catarineta</i> , de Roger Mello.	138
Figura 15	Capa do livro <i>Amazonas: no coração encantado da floresta</i> , de Thiago de Mello.	139
Figura 16	Capa do livro <i>Amazonas: légendes du fleuve Amazone</i> , de Thiago de Mello.	139
Figura 17	Capa do livro <i>Conto de escola</i> , de Machado de Assis.	139
Figura 18	Capa do livro <i>Le conte de l'école</i> , de Machado de Assis.	139
Figura 19	Ilustração que acompanha o título do conto “O Último Rei”, de Marina Colasanti.	147
Figura 20	Ilustração que acompanha o título do conto “Além do bastidor”, de Marina Colasanti.	147
Figura 21	Ilustração do conto “Além do bastidor”, de Marina Colasanti.	147
Figura 22	Ilustração de abertura do conto “Par delà la broderie”, de Marina Colasanti.	147

Figura 23	Ilustração que acompanha o título do conto “Uma idéia toda azul”, de Marina Colasanti.	148
Figura 24	Ilustração de abertura do conto “Une idée couleur d’azur”, de Marina Colasanti.	148
Figura 25	Vinheta final do conto “Além do Bastidor”, de Marina Colasanti.	148
Figura 26	Vinheta final do conto “A primeira só”, de Marina Colasanti.	148
Figura 27	Capitular do conto “O último rei”, de Marina Colasanti.	149
Figura 28	Página inicial do conto “Le dernier roi”, de Marina Colasanti.	149
Figura 29	Sumário do livro <i>Uma idéia toda azul</i> , de Marina Colasanti.	149
Figura 30	Sumário do livro <i>Une idée couleur d’azur</i> , de Marina Colasanti.	149
Figuras 31/32	Ilustrações de abertura do capítulo “A chegada” (9ª e 22ª edição, respectivamente), de Lygia Bojunga.	150
Figura 33	Ilustração de abertura do capítulo “L’arrivée”, de Lygia Bojunga.	150
Figura 34	Friso decorativo do capítulo “L’arrivée”, do livro <i>La fille du cirque</i> , de Lygia Bojunga.	151
Figura 35	Friso decorativo do capítulo “Fenêtres”, do livro <i>La fille du cirque</i> , de Lygia Bojunga	151
Figura 36	Friso decorativo do capítulo “Conversation au téléphone”, do livro <i>La fille du cirque</i> , de Lygia Bojunga.	151
Figuras 37/38/39/40	Ilustrações do livro <i>La fille du cirque</i> , de Lygia Bojunga.	151-153
Figuras 41/42/43	Vinhetas finais do livro <i>Corda bamba</i> , de Lygia Bojunga.	154
Figuras 44/45/46	Vinhetas finais do livro <i>La fille du cirque</i> , de Lygia Bojunga.	154
Figuras 47/48, 51/52, 55/56	Pranchas duplas do livro <i>Cena de rua</i> , de Angela Lago.	157/158 159
Figuras 49/50, 53/54, 57/58	Pranchas duplas do livro <i>Le petit marchand des rues</i> , de Angela Lago.	157/159
Figura 59	Contracapa do livro <i>Le petit marchand des rues</i> , de Angela Lago	160

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS

CB1	<i>Corda bamba</i> (7ª edição), de Lygia Bojunga.
CB2	<i>Corda bamba</i> (9ª edição), de Lygia Bojunga.
CB3	<i>Corda bamba</i> (22ª edição), de Lygia Bojunga.
FC	<i>La fille du cirque</i> , de Lygia Bojunga.
MMP	<i>A mulher que matou os peixes</i> , de Clarice Lispector.
FTP	<i>La femme qui a tué les poissons</i> , de Clarice Lispector.
UJV	<i>Uólace e João Victor</i> , de Rosa Amanda Strausz.
GCM	<i>Un garçon comme moi</i> , de Rosa Amanda Strausz.
MBLF	<i>Menina bonita do laço de fita</i> , de Ana Maria Machado.
RNLB	<i>Rêve noir d'un lapin blanc</i> , de Ana Maria Machado.
MQF	<i>Mas que festa!</i> , de Ana Maria Machado.
QF	<i>Quelle fête!</i> , de Ana Maria Machado.
OETI	<i>Où es-tu Iemanjá?</i> , de Leny Werneck.
PJ1	<i>O palácio japonês</i> , de José Mauro de Vasconcelos.
PJ2	<i>Le palais japonais</i> , de José Mauro de Vasconcelos.

RESUMO

As pesquisas historiográficas em tradução, da área Estudos da Tradução, constituem um campo ainda pouco estudado. Uma das suas preocupações é verificar o que, como e por que se traduz em determinadas culturas. Para alguns teóricos e autores, um dos principais motivos para que uma obra seja traduzida é a língua em que é escrita. Ana Maria Machado, em palestra ministrada no 27º Congresso do IBBY, por ocasião do recebimento do prêmio Hans Christian Andersen, discute a importância da tradução de uma obra para que esta seja vista e conhecida em outra cultura. Fala ainda sobre a posição periférica ocupada pela língua portuguesa no mundo literário e a marginalidade da nossa cultura. Pasquale Casanova, em *A República Mundial das Letras*, afirma que para um autor ser reconhecido mundialmente é necessário que suas obras sejam traduzidas. Tal processo é válido, principalmente, para os excêntricos, ou seja, os escritores que não fazem parte dos grandes centros literários. A literatura brasileira é considerada, pela autora, como pertencente a um espaço literário mediano, enquanto a língua portuguesa, uma língua “pequena”. Percebemos no discurso de Casanova e de Machado uma sintonia com as reflexões do teórico belga dos Estudos da Tradução André Lefevere. Para ele, o valor intrínseco de uma obra não é suficiente para assegurar sua sobrevivência, sendo necessárias as reescrituras, entre as quais estão a tradução, os ensaios críticos, as histórias literárias e as adaptações cinematográficas e teatrais. A canonização das obras e a evolução das literaturas são determinadas pela interação entre escrituras e reescrituras, segundo Lefevere. Dessas considerações, nasceu a idéia de nos dedicarmos às obras infantis e juvenis brasileiras que foram traduzidas em língua francesa, já que a nossa literatura para crianças e adolescentes tem conquistado cada vez mais espaço no cenário internacional. Nossa pesquisa se constitui em um estudo inédito visto que a tradução desse tipo de literatura ainda é um tema pouco discutido no Brasil e no exterior. Tais textos não haviam ainda recebido a atenção do mundo acadêmico, em virtude, sobretudo, do preconceito anteriormente conferido à tradução como objeto de estudo, bem como da literatura infantil/juvenil e da ilustração consideradas setores minimizados e marginalizados da literatura. Nosso objetivo inicial era trabalharmos com as obras da literatura infantil/juvenil de Lobato vertidas em francês. Tal foi o nosso espanto, no decorrer de nossas pesquisas, quando descobrimos que o pai da literatura infantil/juvenil brasileira não tem nenhuma de suas obras destinadas a crianças ou jovens editadas na França, principalmente por sua literatura para adulto ter sido bastante traduzida para o francês nas décadas de 1920 e 1930. Daí o enfoque que conferimos a esse autor e o título deste trabalho. Apresentamos um levantamento das obras infantis e juvenis brasileiras encontradas na França, traduzidas ou editadas diretamente em francês. Faremos um estudo de elementos paratextuais e textuais por meio de cotejo de fragmentos de algumas dessas obras e sua tradução. São abordados aspectos interlinguais e intersemióticos. O esquema proposto para descrição de traduções por José Lambert e Hendrik Van Gorp serviu-nos de apoio.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil/juvenil brasileira na França, Monteiro Lobato, tradução interlingual, tradução intersemiótica, ilustração.

RÉSUMÉ

Les recherches historiographiques en traduction, dans le domaine des Études en Traduction, constituent un champ pas encore très étudié. Un des soucis est celui de vérifier ce que comment et pourquoi on traduit dans certaines cultures. Pour quelques théoriciens et auteurs un des principaux motifs pour qu'une oeuvre soit traduite est sa langue d'écriture. Ana Maria Machado se met à discuter, dans une conférence au 27^e Congrès de l'IBBY, après avoir reçu le prix Hans Christian Andersen, de l'importance de la traduction d'une oeuvre pour qu'elle soit vue et reconnue dans une autre culture. Elle parle encore de la position périphérique occupée par la langue portugaise au monde littéraire et la marginalité de notre culture. Selon Pasquale Casanova, en *La République Mondiale des Lettres*, pour qu'un auteur soit reconnu mondialement est nécessaire que ses ouvrages soient traduits. Tel processus est valable, particulièrement, aux excentriques, ou soit, les écrivains qui ne font pas partie des grands centres littéraires. La littérature brésilienne est considérée, d'après l'auteur, comme appartenant à un espace littéraire moyen, pendant que la langue portugaise, une langue "petite". On a perçu dans le discours de Casanova et de Machado une syntonie aux réflexions du théoricien belge des Études de la Traduction Andre Lefevere. D'après lui, la valeur intrinsèque d'une oeuvre n'est pas suffisante pour assurer sa survivance, en étant nécessaires les réécritures, parmi lesquelles il y a la traduction, les essais critiques, les histoires littéraires et les adaptations cinématographiques et théâtrales. La canonisation des oeuvres et l'évolution des littératures sont déterminées pour l'interaction entre les écritures et les réécritures, selon Lefevere. De ces considérations il nous vient l'idée de nous consacrer aux oeuvres enfantines et juvéniles brésiliennes qui ont été traduites en langue française, puisque la nôtre littérature pour enfants et adolescents ont conquis chaque fois plus d'espace au scénario international. Notre recherche constitue donc, une étude inédite vu que la traduction de ce type de littérature est encore un thème peu discuté au Brésil et à l'extérieur. Tels textes n'avaient pas encore reçu l'attention du monde académique, en vertu, surtout du préjugé antérieurement conféré à la traduction comme objet d'étude, tout comme la littérature enfantine/juvenile et l'illustration sont considérées des secteurs minimisés et marginalisés de la littérature. Notre objectif initial était travailler avec les oeuvres de la littérature enfantine/juvenile de Lobato traduites en français. Tel a été notre étonnement, au cours de nos recherches, quand on a découvert que le père de la littérature enfantine-juvenile brésilienne n'a aucune de ses oeuvres, destinées aux enfants et aux jeunes, éditées en France, principalement pour sa littérature pour les adultes avoir été assez traduite en français aux années de 1920 et 1930. D'où l'approche que nous avons conféré à cet auteur et le titre de ce travail. Nous présentons une investigation des oeuvres enfantines et juvéniles brésiliennes trouvées en France, traduites ou éditées directement en français. On fera une étude des éléments paratextuels et textuels à travers la comparaison de extraits de quelques oeuvres et de leurs traductions. Nous avons abordé des aspects interlinguaux et intersémiotiques. Le schéma proposé pour la description de traductions pour José Lambert et Hendrik Van Gorp nous a servi d'appui.

MOTS-CLÉS: Littérature enfantine/juvenile brésilienne en France, Monteiro Lobato, traduction interlinguale, traduction intersemiotique, illustration.

INTRODUÇÃO

Muitas obras, não obstante seu valor literário, somente são reconhecidas após sua tradução. Por essa razão, a tradução é considerada uma das instâncias para a consagração de um escritor. Segundo Pasquale Casanova em *A República Mundial das Letras*, para que um autor seja reconhecido mundialmente é necessário que suas obras sejam traduzidas. Tal processo é válido, principalmente, para os excêntricos, ou seja, os escritores que não fazem parte dos grandes centros literários. A literatura brasileira e a língua portuguesa são consideradas, pela autora, como pertencentes a um espaço literário mediano. Assim, os autores brasileiros para serem consagrados deveriam ser traduzidos para uma grande língua literária.

A respeito deste assunto, Casanova deixa claro que a língua é um dos principais componentes do capital literário por vários fatores. De acordo com a teórica, devido ao prestígio dos textos escritos em certas línguas, existem no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. É o que acontece quando a literatura é identificada pela “língua da literatura”, como, por exemplo, a “língua de Racine” ou a “língua de Shakespeare”. Para Casanova (2002, p. 33, grifo da autora):

Uma grande literariedade ligada a uma língua supõe uma longa tradição que refina, modifica, amplia a cada geração a gama das possibilidades formais e estéticas da língua; ela estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que é escrito nessa língua, tornando-se por si só um “certificado” literário.

Dessa forma, de acordo com Casanova, há um valor literário relacionado a certas línguas assim como há efeitos propriamente literários ligados às traduções, que são irredutíveis ao capital lingüístico associado a uma língua, ao prestígio vinculado ao emprego de uma língua no universo escolar, político, econômico, social e outros.

A ausência de literariedade das línguas que são pouco reconhecidas no mercado literário ocasiona a marginalização quase automática dos escritores que as usam, o que decorre na dificuldade de reconhecimento nos centros literários. Segundo Casanova (2002, p. 331): “Quanto mais sua língua for excêntrica e desprovida de recursos, mais eles serão obrigados a se tornar escritores nacionais”. Para a autora, os escritores nacionais são aqueles que, descentrados e escrevendo em uma língua provida de pouca literariedade ou fazendo parte de um espaço marginalizado, são criadores ‘não-traduzidos’. Casanova afirma que,

como tais autores não têm nenhuma visibilidade ou reconhecimento fora do seu espaço, não existem literariamente.

Concorda com Casanova Ana Maria Machado, em palestra intitulada “Ojo a lo invisible”, proferida por ocasião do 27º Congresso do *International Board on Books for Young People*, ocorrido em setembro de 2000, em Cartagena de Índias (Colômbia), em que fala sobre o prêmio Hans Christian Andersen por ela recebido no mesmo ano. A escritora trata da posição periférica ocupada pela língua portuguesa no mundo literário. De acordo com ela, o Brasil ainda é visto pela luz do exotismo, o que acaba desprestigiando a nossa literatura. Dessa forma, defende que a premiação em pauta deva ser uma maneira para se escapar de preconceitos e permitir que haja uma interação entre povos e culturas por meio de traduções:

[...] com o prestígio de um prêmio semelhante, esperamos romper as correntes e as barreiras que nos mantêm encerrados em uma prisão: o gueto de escrever em português e de expressar o ponto de vista de uma cultura marginal e ignorada.

Apresentar-me como representante da cultura brasileira significa, no melhor dos casos, ser vista sob as luzes do exotismo ou despertar uma atitude condescendente e superior, paternalista. É possível que um prêmio como o Hans Christian Andersen constitua um caminho para escapar destes preconceitos e permita que me considerem pelo valor do meu trabalho, seja qual for esse valor, ao lado de outros autores do mundo.

Nesse sentido, a medalha e o diploma não são uma meta. Devem ser um ponto de partida. Desde o instante em que o Prêmio se anuncia, passa a ser uma possível ponte entre povos e culturas diferentes, uma sugestão para fazer traduções. O verdadeiro Prêmio Hans Christian Andersen virá depois, quando uma criança de um país bem diferente do meu ler o que escrevo e chegue a conhecer minhas palavras, meus personagens, minhas imagens, meus sentimentos e idéias. Somente então teremos o verdadeiro momento mágico: quando a obra premiada for vista com a capa da visibilidade. Uma vez traduzida, poderá ser vista em outra cultura. Somente então os leitores terão acesso a um mundo que jamais haviam suspeitado que existisse. Somente então o prêmio cumprirá suas promessas, ao não ser somente outorgado a um autor a cada dois anos, mas sim ao ser distribuído entre as crianças de todo o mundo, dando-lhe bons escritores de todas as partes do planeta (MACHADO, 2001, p. 311-312).¹

¹ Lê-se no original: [...] *Con el prestigio de un premio semejante, esperamos romper las cadenas y las barreras que nos mantienen encerrados en una prisión: el ghetto de escribir en portugués y de expresar el punto de vista de una cultura marginal e ignorada.*

Presentarme como representante de la cultura brasileña significa, en el mejor de los casos, ser vista bajo las luces del exotismo o despertar una actitud condescendiente y superior, paternalista. Es posible que un premio como el Hans Christian Andersen constituya un camino para escapar de esos prejuicios y permita que se me considere por el valor de mi trabajo, sea cual sea ese valor, al lado de otros autores del mundo.

En ese sentido, la medalla y el diploma no son una meta. Tienen que ser un punto de partida. Desde el instante en que el Premio se anuncia, pasa a ser un posible puente entre pueblos y culturas diferentes, una sugerencia para hacer traducciones. El verdadero Premio Hans Christian Andersen vendrá después, cuando un niño de un país bien diferente del mío lea lo que escribo y llegue a conocer mis palabras, mis personajes, mis imágenes, mis sentimientos e ideas. Sólo entonces tendremos el verdadero momento mágico: cuando la obra premiada se vista con la capa de la visibilidad. Una vez traducida, podrá ser vista en otra cultura. Sólo entonces los lectores tendrán acceso a un mundo que jamás habían sospechado que existiera. Sólo entonces el Premio cumplirá sus promesas, al no ser sólo otorgado a un autor cada dos años, sino al ser distribuido entre los niños de todo el mundo, dándoles buenos escritores de todas partes del planeta.

Ana Maria Machado afirma, em seu texto, que Hans Christian Andersen escreveu em dinamarquês, língua falada por um número menor de pessoas daquelas que falam português. Mesmo assim, segundo a autora, suas histórias são conhecidas no mundo todo porque as mesmas foram traduzidas. Elas receberam, portanto, a “capa da visibilidade”.

Essas considerações vão ao encontro das reflexões de André Lefevere (1985, 1992a, 1992b), para quem o valor intrínseco das obras literárias não garante sua sobrevivência, sendo necessárias as reescrituras. Não basta que um texto tenha alta qualidade estética, é preciso que a crítica o reconheça como excelente, que seja mencionado em histórias literárias, que seja traduzido para outros idiomas, para que possa ocupar um lugar no cânone literário. O teórico sustenta que as “escrituras que não são reescritas, de uma forma ou de outra, tendem a desaparecer sem deixar vestígios” (LEFEVERE, 1992a, p. 138, tradução nossa).²

Lefevere (1985) propõe um paradigma alternativo para os estudos literários que, geralmente, têm a interpretação de textos como objetivo central. A interação entre escrituras e reescrituras (entre as quais ele inclui as traduções, as adaptações cinematográficas e teatrais, as histórias literárias, as antologias e os ensaios críticos) é que devem constituir o foco de atenção. Dessa interação resulta a canonização das obras e a evolução das literaturas. Como podemos observar no fragmento a seguir, a tradução ocupa lugar de realce entre as reescrituras, para Lefevere (1985, p. 222, tradução nossa):

[...] Parece que chegamos a um momento na evolução dos estudos literários em que a atitude de um número considerável de pessoas da área tem sido a de descontentamento com a posição central da interpretação e a de uma relativa disposição para experimentar alternativas. Essas alternativas reconheceriam a importância da reescritura em todas as suas formas, entre as quais a tradução [...].³

Admitindo a relevância das reescrituras para a sobrevivência do original, tivemos a idéia de fazer um levantamento dedicado às obras infantis e juvenis brasileiras que foram traduzidas em língua francesa. O que contribuiu para a nossa decisão, foi o fato de a nossa literatura para crianças e jovens ter conquistado cada vez mais espaço no cenário internacional, como comprovam as premiações conferidas aos nossos autores. Também determinante foi o fato de esse objeto de estudo estar ausente do mundo acadêmico.

² Lê-se no original: *Writings that are not rewritten in one way or another tend to sink without a trace.*

³ Lê-se no original: [...] *We seem to have reached a moment in the evolution of literary studies when the attitude of a sizeable number of people working in the field has evolved towards one of dissatisfaction with the central position of interpretation, and one of relative willingness to try out alternatives. These alternatives would recognize the importance of rewriting in all its forms, among them translation [...].*

Nossa pesquisa, portanto, se constitui em um trabalho inédito na área dos Estudos da Tradução. Por meio de nossas investigações, encontramos dois catálogos que trazem as obras de autores brasileiros publicadas ou somente editadas na França. Entretanto, em nenhum dos catálogos há uma separação entre a produção literária e as obras das demais áreas do conhecimento como, por exemplo, sociologia, política, religião, economia, antropologia ou geografia. Sobretudo, não há uma divisão entre as obras da literatura para adultos ou infantis/juvenis, o que acaba tornando difícil a identificação delas.

Podemos facilmente compreender a falta de atenção recebida pelas obras infantis e juvenis brasileiras traduzidas para o francês entre os estudos literários, se nos lembrarmos que estamos tratando de um objeto, até pouco tempo atrás, duplamente marginalizado. Pensemos no preconceito conferido à tradução, vista como uma atividade não criativa, e às literaturas infantil e juvenil, consideradas “paraliteratura”. É cabível aí também o menosprezo à ilustração, parte integrante das intersemioses que constituem o texto infantil e juvenil. Trabalhamos, assim, com setores minimizados e marginalizados da literatura por longo tempo.

Desse modo, o presente trabalho deve ser entendido como uma abertura de caminho para o estudo das obras da literatura infantil e juvenil brasileira que foram traduzidas para o francês, ou publicadas unicamente na França, como veremos. Daí a sua forma panorâmica.

Iniciamos nossa pesquisa, tendo como centro Monteiro Lobato. Na verdade, cogitamos que nosso *corpus* deveria se restringir às obras da literatura infantil e juvenil desse autor vertidas para a língua francesa. Isso se devia a duas razões. Primeiramente por Lobato ser considerado o pai da nossa literatura infantil e juvenil. Depois, por ele ter sido, de acordo com Pierre Rivas, em *Encontro entre literaturas: França-Portugal-Brasil*, um dos autores mais traduzidos na França, nas décadas de 1920 e 1930.

Entretanto, no decorrer de nossa pesquisa, não encontramos nenhuma referência às suas obras para crianças em francês. Seus livros infantis foram traduzidos na Argentina, na Itália e na Rússia. Sua literatura para adultos foi traduzida nos Estados Unidos, na Alemanha, na Síria, na Argentina e na França. Em francês temos: “La vengeance de l’arbre et autres contes” (contos retirados dos livros *Urupês*, *Negrinha* e *Cidades mortas*) e vários outros textos traduzidos em revistas como *Revue de l’Amérique Latine*, *Le Monde Nouveau*, *Revue Européenne*, *Revue Nouvelle*. Esta, segundo Rivas, foi a primeira a publicar um conto de Monteiro Lobato, “L’impôt unique”, extraído do livro *Cidades mortas*.

O primeiro capítulo desta dissertação, portanto, revela a busca que realizamos por uma possível tradução francesa de texto da literatura infantil/juvenil de Lobato. Uma hipótese para o seu não aparecimento, pelo menos no que se refere à lista de obras traduzidas publicadas no Ano do Brasil na França em 2005, é apresentada no segundo capítulo, em que mais uma vez nos apoiamos em Lefevere (1992b). São então mencionadas suas considerações a respeito dos mecanismos de controle do sistema literário, que promovem ou impedem a publicação ou divulgação de textos. Lefevere denomina o mecanismo externo de controle de “patronagem”, como veremos.

O enfoque dado neste trabalho ao papel de Lobato como inovador da literatura infantil/juvenil brasileira, como editor, tradutor e adaptador de obras infantis e juvenis tem por objetivo evidenciar a lacuna presente na relação de obras da nossa literatura destinada às crianças e jovens editadas na França. Ressaltamos a preocupação de Lobato com a formação de leitores “mirins”.

Constatamos, durante nossas pesquisas, que a literatura para adultos de Lobato foi prestigiada, graças ao exotismo do Jeca Tatu e por seus textos serem considerados regionalistas. Segundo Torres (2001, p. 89-90), “[...] a corrente regionalista é a mais traduzida em francês e isto, desde as primeiras traduções, demonstrando que o interesse conferido à tradução de romances brasileiros se fixa principalmente no regional”. Esclarecemos que Torres se dedica ao levantamento e estudo de romances brasileiros traduzidos para o francês.

Assim nasceu o título desta dissertação *A literatura infantil/juvenil brasileira na França: Où est Lobatô?* A inclusão dessa pergunta final foi sugerida pelo texto de Oswald de Andrade, que transcrevemos no subcapítulo “Lobato na França”. Oswald admirou-se quando, ao viajar para Paris a fim de divulgar os modernistas, descobriu que os franceses estavam mais interessados no criador do Jeca Tatu do que nos nossos autores modernos. Surpreendeu-se com as perguntas: *Où est Lobatô? Ses livres? Ses nouvelles?* (Onde está Lobato? Seus livros? Seus contos?). Assim como os franceses nos perguntamos: *Où est Lobatô? Ses livres enfantines? Ses personnages?* (Onde está Lobato? Seus livros infantis? Suas personagens?).

Se, no entanto, não nos deparamos com o Lobato para crianças e jovens na França, o mesmo não podemos dizer dos seus “filhos”, para usar aqui a expressão de José Roberto Whitaker Penteado em *Os filhos de Lobato*. O estudioso dedica um capítulo do seu livro para discutir “a influência da leitura dos livros infantis de Lobato admitida por escritores, analistas e biógrafos” (PENTEADO, 1997, p. 283). Os filhos de Lobato são aqueles que, herdeiros de suas inovações, continuam o seu legado.

A respeito da influência de Lobato nos autores brasileiros, Fanny Abramovich, em entrevista ao escritor português Fernando Marques do Vale, salienta:

Não há um autor significativo da moderna literatura infantil brasileira que não tenha buscado em Lobato, de modo consciente ou inconsciente, na estrutura ou na linguagem, nas raízes ou no recontar histórias, etc., a fonte e o apoio de sua produção literária. É confesso e óbvio (apud VALE, 1994, p. 75).

Regina Zilberman, ao ser também entrevistada por Vale, afirma que Monteiro Lobato é um dos responsáveis pela ‘existência’ e ‘continuidade’ da literatura infantil brasileira, ao criar histórias, personagens e temas originais, ao utilizar a língua portuguesa de uma forma criativa. Segundo a autora,

a lição de Monteiro Lobato continua válida, sendo que muitos autores se abeberam dela, como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Fernanda Lopes de Almeida, J. Carlos Marinho. Esses são provavelmente os melhores escritores brasileiros para crianças, o que significa que as qualidades enumeradas acima estão presentes neles, conferindo valor e interesse à moderna literatura para crianças escrita no Brasil (apud VALE, 1994, p. 179).

Em outro texto, a estudiosa novamente aborda a influência do criador do Sítio do Picapau Amarelo nos nossos autores, sustentando:

[...] Francisco Marins, também de São Paulo, adotou uma das principais idéias de Lobato, a de inventar um espaço imaginário, mas não menos brasileiro, para acolher as personagens e desenvolver as ações. Chama-o de Taquara-Poca, e é lá que os heróis vivenciam aventuras instigantes. O melhor, dentre os continuadores de Monteiro Lobato, é Jerônimo Monteiro, mas seus livros, que apareceram na década de 1950, são hoje bastante raros (ZILBERMAN, 2005, p. 43).

No segundo capítulo deste trabalho, portanto, apresentamos um levantamento das obras brasileiras da literatura destinada às crianças e aos jovens editadas na França, entendendo Monteiro Lobato como uma metonímia⁴ da própria literatura infantil/juvenil brasileira. Será que poderíamos falar da literatura infantil/juvenil brasileira sem mencionarmos seu precursor, o responsável por abrir novos caminhos nessa área? Lobato abre o caminho porque traz em suas obras uma nova concepção sobre como escrever para criança. Muitas das inovações promovidas pelo autor como, por exemplo, o humor, a linguagem coloquial, a cultura popular, o tratamento de aspectos sócio-políticos, a fusão entre fantasia e realidade são encontradas nas obras dos nossos escritores contemporâneos.

⁴ Agradecemos a Profa. Maria Zaira Turchi pelas sugestões apresentadas durante o Exame de Qualificação.

Uma das inovações de Lobato, como apontado, consiste em introduzir em seus livros a discussão de temas polêmicos antes vistos apenas em obras destinadas ao público adulto. Como veremos, para o escritor não existe fronteira entre o que seja “assunto de criança” e “assunto de gente grande”. Pensando dessa forma, Lobato, em *O poço do Visconde*, discute a questão do petróleo; em *A chave do tamanho*, a Segunda Guerra Mundial, e em *Emília no país da gramática*, a reforma ortográfica brasileira.

Lygia Bojunga, assim como Lobato, não diferencia o que é assunto de criança de assunto de adulto. A autora traz em seus livros temas como o estupro (*O abraço*), a morte (*Meu amigo Pintor / Corda Bamba*), a separação (*Tchau*), uma crítica à influência da televisão na vida das pessoas (*O sofá estampado*).

Outra característica que liga Bojunga a Lobato é que ambos passam facilmente da realidade para a fantasia. A fusão do maravilhoso com o real, por exemplo, é aceita por Narizinho e seus companheiros, com o “ar mais natural do mundo”, como ocorre no episódio em que conhecem um peixinho que era o príncipe Escamado, rei do reino das Águas Claras. No livro *A casa da madrinha*, percebemos a ligação entre o realismo – quando Bojunga questiona um problema social retratando Alexandre, um menino pobre que busca melhores condições de vida –, e a fantasia – quando insere na narrativa personagens mágicas como o Pavão ou o cavalo alado Ah!.

Lobato, ao falar em carta ao seu amigo Godofredo Rangel sobre seu desejo de escrever para crianças, comenta: “Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no *Robinson* e n’*Os Filhos do Capitão Grant*” (LOBATO, 1969, p. 292-293). Como herdeira de Lobato, Bojunga também expressa sua vontade de fabricar livros para as crianças morarem:

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena
Os livros me deram casa e comida.
Foi assim; eu brincava de construtora, livro era tijolo;
Em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada;
Inclinado, encostava num outro e fazia telhado.
E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá
Dentro pra brincar de morar em livro.
[...]
Mas como a gente tem mania de sempre querer mais,
Eu cisme um dia de alargar a troca: comecei a fabricar
Tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com
Outros, e levantar a casa onde ela vai morar (BOJUNGA, 1988, p. 7).

Lygia Bojunga, como uma autêntica ‘filha de Lobato’, nos conta, em sua obra *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, que tinha sete anos quando ganha de presente do seu

tio o livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. A autora nos relata que, ao receber o livro, deixou-o de lado por tê-lo achado grosso. No entanto, algum tempo depois, devido a cobranças do seu tio sobre o que tinha achado da leitura, resolve, finalmente, tirá-lo do armário e lê-lo. Quando começou a ler, contudo, não conseguiu mais parar e todas as personagens do Sítio do Picapau Amarelo começaram a, segundo a autora, virar a sua ‘gente’. “Muito especialmente uma boneca de pano chamada Emília, que fazia e dizia tudo que vinha na cabeça dela. A Emília me deslumbrava! nossa, como é que ela teve coragem de dizer isso? ah, eu vou fazer isso também” (BOJUNGA, 1988, p. 13). Segundo Bojunga, o livro de Lobato foi o seu ‘primeiro caso de amor’ na leitura.

Ana Maria Machado, uma das escritoras mais evidentes da literatura infantil/juvenil brasileira também é chamada de ‘filha de Lobato’. Como o criador da boneca Emília, ela discute em seus livros temas da atualidade e polêmicos como a negritude (*Menina bonita do laço de fita*), o multiculturalismo (*Mas que festa!*), o poder despótico (*Era uma vez um tirano*), dentre outros. Em *História meio ao contrário*, a autora, tal como Lobato, retoma personagens conhecidas dos leitores (reis, príncipes, gigantes) e parte de trechos clássicos como “E foram felizes para sempre” e “Era uma vez” para contestar os valores que servem de base para os contos de fada tradicionais.

Outra autora considerada ‘filha de Lobato’ é Ruth Rocha. As suas obras, assim como as do criador do Sítio do Picapau Amarelo, possuem uma linguagem coloquial que facilita a leitura. A autora utiliza expressões populares, provérbios e frases feitas.

Marca bastante típica dos livros infantis de 1960 para cá é a incorporação da oralidade, tanto na narrativa quanto na poesia. A tentativa de fazer uso de uma linguagem mais coloquial é outra forma de a literatura para crianças aproximar-se tanto das propostas literárias assumidas pelos modernistas de 22, quanto da herança lobatiana. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 153).

Nas obras *O rei que não sabia de nada* e *Marcelo, marmelo, martelo*, de Ruth Rocha, verificamos, por exemplo, uma semelhança entre suas personagens e a boneca Emília. Em *O rei que não sabia de nada*, Cecília pode ser comparada à boneca de Lobato por dizer o que pensa, como podemos observar no trecho: “Muito bonito, não é, seu rei? Que papelão, hein! E agora? O que é que Vossa Reizência vai fazer?” (ROCHA, 2003, p. 35).

Em *O reizinho mandão*, também de Ruth Rocha, temos a discussão do tema do poder relacionado ao momento político vivido no Brasil, a Ditadura Militar. Vemos nesse livro a denúncia do poder despótico e arbitrário representada pela personagem do “reizinho

mandão”, que proíbe todos do seu reino de falar, assim como a ditadura calava seus opositores.

Alguns autores como Ziraldo e Maria Antonieta Dias de Moraes também continuam a tradição lobatiana ao tratar a cultura popular em seus livros. A esse respeito, Vale (1994, p. 130) afirma:

A cultura popular através de suas raízes orais, trazidas sistematicamente por Lobato para a literatura infantil brasileira, é retomada na década de 70 por alguns autores, os quais têm feito do folclore ponto importante de sua obra. Assim, Ziraldo com sua obra *A Turma de Pererê* (1972) realiza a simbiose do traço e da palavra, por meio da linguagem dos quadrinhos, abordando a problemática rural. Por sua vez, Antonieta Dias Moraes reconta lendas da mitologia indígena, primeiro em *A varinha do Caapora* (1975) e depois em *Contos e lendas dos índios do Brasil* (1979).

Podemos constatar, então, que são vários os autores contemporâneos influenciados pelas inovações lobatianas. Por meio de nossas pesquisas, verificamos que esses escritores, assim como Lobato, são traduzidos hoje em várias línguas. As obras de Lygia Bojunga, por exemplo, estão vertidas para o francês, o alemão, o espanhol, o norueguês, o sueco, o hebraico, o italiano, o búlgaro, o checo e o islandês. Ana Maria Machado tem seus livros publicados em dezessete idiomas dentre eles: espanhol, francês, japonês, dinamarquês, sueco, alemão, inglês e, norueguês.

Por trazer o levantamento das obras da literatura infantil e juvenil brasileira publicadas na França, nosso trabalho se insere entre os estudos historiográficos em tradução, que é um campo ainda pouco explorado. Segundo Adriana Pagano (2001, p. 127): “A proposta historiográfica atual busca aliar o registro de fatos e nomes a uma análise mais aprofundada da tradução em seu contexto social e histórico, vinculando seu estudo a fatores culturais que operam na produção e reescrita de textos”.

Tratando-se do primeiro trabalho acadêmico sobre o assunto, não nos foi possível adentrar em todos os pontos que os dados encontrados sugeriam desdobramentos. No entanto, a preocupação com a contextualização social e histórica da tradução esteve subjacente ao desenvolvimento desta pesquisa. Destacamos, a título de ilustração, três exemplos. Em primeiro lugar, reconhecemos que os promotores do Ano do Brasil na França foram responsáveis pelo aumento do número de traduções francesas da literatura brasileira em 2005, como discutido no segundo capítulo. Também consideramos a relevante atuação das editoras na derrubada das fronteiras territoriais, ao apresentar a lista de obras brasileiras publicadas na França, também no segundo capítulo. Para tanto, as reflexões de Casanova (2002), que vê os editores e os agentes literários como os principais intermediários do livro, serviram-nos de

apoio. Por fim, cabe mencionar o enfoque dado ao processo de tradução indireta por que passou a obra *O palácio japonês*, de José Mauro de Vasconcelos. A tradutora Cécile Tricoire baseou-se em uma tradução intermediária em língua inglesa para verter esse texto para o francês, fato que revela a importância atual do inglês no cenário mundial e a marginalização do idioma português. Essa discussão é trazida no terceiro capítulo.

O desenvolvimento da presente dissertação teve como fundamentação teórica os chamados “Estudos Descritivos da Tradução” (TOURY, 1995), nos quais podemos inserir André Lefevere, estudioso mencionado anteriormente. Theo Hermans explica essa denominação opondo-a ao modelo prescritivo:

[...] o termo ‘estudos descritivos da tradução’ assinala a rejeição da idéia que o estudo da tradução deve ser gerado principalmente para formular regras, normas ou orientações para a prática ou avaliação da tradução ou para desenvolver instrumentos didáticos para tradução (HERMANS, 1999, p. 7, tradução nossa).⁵

Na sua introdução ao livro *The manipulation of Literature*, Hermans buscou sintetizar as características dessa corrente, cujos adeptos foram identificados, por um tempo, como membros do “grupo manipulação”.

O que eles têm em comum é, sucintamente, uma visão da literatura como um sistema complexo e dinâmico; uma convicção de que deveria haver uma interconexão contínua entre modelos teóricos e estudos de caso; uma abordagem da tradução literária que é descritiva, orientada ao pólo receptor, funcional e sistêmica; e um interesse nas normas e coerções que governam a produção e recepção de traduções, na relação entre tradução e outros tipos de processamento de texto, e na posição e papel das traduções tanto em uma dada literatura quanto na interação das literaturas (HERMANS, 1985, p. 10-11).⁶

Salientamos que a expressão “manipulação” foi deixada de lado em favor da “descrição”, pelo seu teor pejorativo. O que se considera é que, no processo tradutório, procedimentos são realizados a fim de tornar o texto em língua estrangeira aceitável na cultura receptora.

É importante ressaltar que, ao entender a literatura como sistema, composto por elementos que interagem com componentes de outros sistemas (como o político ou o econômico), esses estudiosos baseiam-se nos Formalistas Russos como Jurij Tynianov,

⁵ Lê-se no original: *the term ‘descriptive translation studies’ signals the rejection of the idea that the study of translation should be gered primarily to formulating rules, norms or guidelines for the practice or evaluation of translation or to developing didactic instruments for translation.*

⁶ Tradução retirada do livro *Abordagens teóricas da tradução*, (AGUIAR, 2000, p. 39).

Roman Jakobson e, nos Estruturalistas Checos Mukarovski e Vodicka (HERMANS, 1985, p. 11). A noção de dinâmica do sistema é igualmente proveniente desses teóricos.

Para nos auxiliar na descrição das traduções neste trabalho apresentadas, utilizamos as considerações de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) apresentadas no texto “On Describing Translations”. Os teóricos sugerem um esquema para a análise de traduções, baseando-se em proposta anterior de Lambert e de Lefevere.

Segundo os teóricos, seu modelo é uma estrutura metodológica que permite estudar diversos aspectos da tradução dentro do contexto geral da teoria de tradução. O objetivo do esquema proposto consiste em examinar as exatas relações entre o sistema literário das culturas fonte e alvo (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 44). Ainda de acordo com os autores, todas as relações mencionadas no esquema merecem ser estudadas. São elas:

- T1 --- T2 – relações entre o original e sua tradução;
- A1 --- A2 – relações entre autores;
- R1 --- R2 – relações entre leitores;
- A1 --- T1 $\cong$ A2 --- T2 – intenções autorais nos sistemas fonte e alvo e suas correlações;
- T1 --- R1 $\cong$ T2 --- R2 – pragmática e recepção nos sistemas fonte e alvo e suas correlações;
- A1 --- A1', A2 --- A2' – situação do autor em relação a outros autores em ambos os sistemas;
- T1 --- T1', T2 --- T2' – situação do original e da tradução como textos em relação a outros textos;
- R1 --- R1', R2 --- R2' – situação do leitor dentro dos respectivos sistemas;
- Sistema alvo --- Sistema Literário – traduções dentro de uma dada literatura;
- Sistema (Literário) 1 --- Sistema (Literário) 2 – relações de conflito ou de harmonia entre ambos os sistemas.

O esquema proposto por Lambert e Van Gorp compreende:

[...] todos os aspectos funcionalmente relevantes de uma dada atividade tradutória em seu contexto histórico, incluindo o processo de tradução, suas características textuais, sua recepção, e até aspectos sociológicos como distribuição e crítica da tradução (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 45, tradução nossa).⁷

Para os teóricos, a principal vantagem desse modelo é que o mesmo permite evitar uma série de idéias tradutórias profundamente arraigadas aos conceitos de ‘fidelidade’ e ‘qualidade’ que são orientadas principalmente ao pólo fonte com um enfoque normativo e prescritivo (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 45).

⁷ Lê-se no original: [...] *all functionally relevant aspects of a given translational activity in its historical context, including the process of translation, its textual features, its reception, and even sociological aspects like distribution and translation criticism.*

Como o número de relações que abrangem o processo tradutório é bastante amplo, Lambert e Van Gorp (1985, p. 44) afirmam que é tarefa do pesquisador estabelecer quais delas são as mais importantes, uma vez que cada tradução é o resultado de relações particulares entre os parâmetros mencionados no esquema. Segundo os teóricos, é imprescindível o estabelecimento de prioridades para a análise tradutória, o que torna a equivalência estabelecida entre o T1 (texto fonte) e o T2 (texto alvo), então, o ponto primordial. Desse modo, apesar de ser responsável por um enfoque reducionista criticado pelos descritivistas, a comparação entre T1 e T2 é indispensável na análise do sistema. De acordo com os autores:

[...] Nós raramente dispomos de outro material para nosso estudo da tradução e dos sistemas literários, e mesmo quando isso ocorre, as diferentes estratégias tradutórias evidentes no próprio texto fornecem as informações mais explícitas sobre as relações entre os sistemas fonte e alvo, e sobre a posição do tradutor neles e entre eles. Além disso, o texto traduzido é um documento óbvio para o estudo de conflitos e paralelos entre a teoria e a prática tradutórias. A comparação entre T1 e T2 é, portanto, uma parte relevante dos estudos de tradução – contanto que não obscureça a perspectiva mais ampla (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 47-48).⁸

Por essa razão, trazemos, no terceiro capítulo desta dissertação, cotejos entre texto de partida e texto de chegada, seguindo também os descritivistas no que se refere à atenção a um conjunto de textos. São analisados fragmentos das obras brasileiras traduzidas em francês que puderam ser adquiridas. Informamos que não tivemos acesso a alguns livros por estarem esgotados. Nosso objetivo de estudo, portanto, não se restringiu a um único original e sua tradução.

Para Lambert e Van Gorp, não podemos comparar textos utilizando simplesmente justaposições. É necessária uma estrutura de referência para examinar as relações entre o texto fonte e o texto alvo e os seus sistemas. Entretanto, tal estrutura de referência não deve ser identificada apenas com o texto fonte, o que levaria a uma análise reducionista. Assim, os teóricos propõem, no final do texto, um esquema sintético composto por quatro parâmetros para a descrição de traduções: dados preliminares, nível macroestrutural, nível microestrutural e contexto sistêmico.

⁸ Lê-se no original: [...] *We often have hardly any other material for our study of translation and literary systems, and even if we do, the different translational strategies evident in the text itself provide the most explicit information about the relations between the source and target systems, and about the translator's position in and between them. Furthermore, the translated text is an obvious document for the study of conflicts and parallels between translational theory and practice. The comparison of T1 and T2 is therefore a relevant part of translation studies – as long as it does not obscure the wider perspective.*

Os dados preliminares são título e capa (presença ou ausência de indicação de gênero, do nome do autor, do nome do tradutor, etc), os metatextos (na capa e na contracapa, no prefácio, em nota de rodapé), a estratégia geral (tradução parcial ou completa). Como podemos constatar, esses dados correspondem às características externas de uma tradução possibilitando averiguar de que modo ela é visualizada pelo leitor. Os autores esclarecem que os dados preliminares permitem que sejam levantadas hipóteses para promover análises nos níveis macro e micro.

No que diz respeito ao nível macroestrutural, devem ser observados: a divisão do texto (em capítulos, atos e cenas); os títulos dos capítulos, apresentação de atos e cenas; relação entre tipos de narrativas, diálogos, descrição; a estrutura interna da narrativa, a intriga dramática, a estrutura poética, e os comentários autorais. Além disso, ainda são estudadas prováveis alterações (omissões, adições), o tratamento dos nomes próprios, dos elementos culturais, dentre outros. Segundo os teóricos, a análise destes dados dá origem a hipóteses sobre as estratégias microtextuais do tradutor.

Quanto ao nível microestrutural, devem ser considerados: a seleção de palavras; os padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima); formas de reprodução do discurso (direto, indireto, livre); narrativa, perspectiva e ponto de vista; modalidade (passiva ou ativa); nível de linguagem (socioleto, arcaísmo, dialeto, jargão, ditos populares, linguagem oral). Para os autores seria ingênuo pensar que uma análise exhaustiva de cada problema textual é viável, desta maneira, devem ser selecionados fragmentos para serem analisados do ponto de vista de regras textuais particulares (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 49). Os dados obtidos neste nível devem ser confrontados com as estratégias macroestruturais.

Finalmente, o contexto sistêmico refere-se às oposições entre níveis micro e macro e entre texto e teoria (normas, modelos); às relações intertextuais (outras traduções) e; às relações inter-sistêmicas.

Essas disposições foram por nós consideradas nos segundo e terceiro capítulos. Selecionamos alguns aspectos que, a nosso ver, mereciam ser destacados, não esgotando as possibilidades de análise. Como já justificamos, este trabalho pretende abrir caminhos para futuros estudos envolvendo a literatura infantil e juvenil brasileira presente na França.

No terceiro capítulo, nosso estudo aborda tanto a tradução intersemiótica quanto a tradução interlingual (JAKOBSON, 1985). As relações entre signos verbais e signos visuais revelam-se de suma importância neste trabalho em razão das ilustrações presentes tanto nas capas quanto ao longo dos textos, que auxiliam a construção do significado das obras. Para

essa discussão, recorreremos às reflexões de Camargo (1998) e de Soriano (2002) que se dedicam ao assunto.

Quanto aos aspectos interlinguais, adotamos as modalidades tradutórias de Francis Henrik Aubert (1998), apesar de não o fazermos com o mesmo intuito de sua proposta: a realização de levantamentos com a finalidade de observar a ocorrência de cada categoria segundo uma tipologia textual. As modalidades de Aubert nos foram úteis na apresentação dos textos a que os franceses tiveram acesso. Ajudaram-nos a mostrar a imagem do Brasil vista pelo “outro”.

Esclarecemos que, ao longo do trabalho, também nos remetemos aos procedimentos técnicos da tradução de Heloisa Barbosa (1990) que, diferentemente de Aubert, não propõe uma categorização para fins descritivos.

Nas análises presentes no último capítulo, procuramos apontar em que momento foi apresentada uma visão estereotipada da cultura brasileira, tendo subjacente a idéia de normas de tradução, conforme definida por Toury (1980, p. 51):

a tradução de valores ou idéias gerais compartilhadas por uma certa comunidade – quanto ao que seja certo ou errado, adequado ou inadequado – em instruções operacionais específicas para/e aplicáveis em situações específicas, quanto elas não foram (ainda) formuladas como leis.⁹

Na esquematização proposta por Toury (1995, p. 56-57), encontram-se as normas iniciais, que se referem à escolha do tradutor entre uma adequação ao texto fonte ou uma adaptação ao sistema alvo. Essa última opção promove a aceitabilidade do texto traduzido junto à cultura receptora, diferentemente da primeira, que pode propiciar incompatibilidades. A esse respeito, chamamos a atenção para a solução dos tradutores na versão dos “termos culturalmente marcados” (expressão empregada por Aubert), como no caso da personagem do nosso folclore Saci Pererê, das frutas peculiares como graviola e pitanga ou das comidas típicas como cocadinha e pé-de-moleque.

Resumimos, a seguir, o desenvolvimento desta dissertação repetindo alguns dados já antecipados.

No capítulo “Os múltiplos Lobatos”, destacaremos o importante papel do escritor no cenário brasileiro, não nos restringindo à sua contribuição para a literatura destinada a crianças e jovens. Evidenciaremos suas estratégias tradutórias, uma vez que Lobato traduziu copiosamente textos da literatura infantil e juvenil mundial para a língua portuguesa.

⁹ Tradução retirada do livro *Abordagens teóricas da tradução*, (AGUIAR, 2000, p. 37).

Finalizaremos o tópico, apontando a ausência de tradução francesa de seus textos para crianças e jovens.

No capítulo “A Literatura Infantil-Juvenil Brasileira na França”, enfocaremos a importância da nossa literatura destinada a crianças e jovens no mundo e a sua presença na França. Em seguida, discorreremos sobre o Ano do Brasil na França, evento de grande relevância para a tradução das nossas obras literárias nesse país. Apresentaremos ainda um levantamento das obras da literatura brasileira, destinada ao público infantil e jovem, que foram publicadas em francês.

Como os estudos descritivos levam em consideração os materiais paratextuais de obras traduzidas como, por exemplo, capas, contracapas, orelhas, prefácios e notas, exibiremos, no subcapítulo, intitulado “Relação das obras publicadas”, além do nome do autor e da obra encontrada, as capas nas edições brasileira e francesa. A partir das capas apresentadas na relação, apontaremos os tradutores e as editoras franceses que traduziram nossos autores infantis/juvenis. É por meio da análise da capa que podemos constatar a importância dos tradutores que, como veremos, antes não tinham nem os nomes mencionados em suas traduções. Dessa forma, ter o nome na capa de uma tradução é um prestígio para os tradutores mais consagrados, visto que muitos ainda só têm o nome mencionado na folha de rosto, ou seja, na parte interna do livro.

No último capítulo, “Tradução Intersemiótica e Tradução Interlingual”, discutiremos, inicialmente, as capas e os títulos de algumas obras selecionadas a fim de verificar até que ponto foram “preservados”, na tradução, traços da cultura brasileira, ou mantidos velhos clichês a respeito do Brasil. Faremos, também, um breve estudo sobre a importância das ilustrações nos livros infantis/juvenis e, logo em seguida, realizaremos a comparação entre algumas ilustrações de duas obras da nossa literatura infantil/juvenil com as edições francesas. Finalmente, discorreremos brevemente sobre os livros de imagem e a presença deste tipo de texto infantil na França, analisando a obra *Le petit marchand des rues* (*Cena de rua*), de Angela Lago.

Discutiremos também os prefácios encontrados em duas das obras analisadas: *Une idée couleur d’azur* e de *Le palais japonais*. Logo depois, trataremos da tradução indireta, do inglês, do livro *Le palais japonais* (*O palácio japonês*), de José Mauro de Vasconcelos.

Por fim, analisaremos alguns aspectos interlinguais atentando-nos para a pontuação e a configuração gráfica; a linguagem oral; os termos culturalmente marcados e as notas de rodapé. Como o *corpus* pesquisado é bastante extenso, não será possível analisar detalhadamente todo o material. Uma vez que a compra de todas as obras tornou-se algo

impossível – devido ao esgotamento de algumas obras e pelo fato de ser dispendioso –, foram eleitas algumas obras que conseguimos comprar por meio do *site Amazon.fr*, e alguns pontos que deram margem à apresentação das estratégias utilizadas pelos tradutores.

Nosso trabalho, enquadrando-se nos Estudos Descritivos da Tradução, não pretendeu emitir juízos em relação às traduções realizadas, embora tenhamos consciência da inevitabilidade da intervenção do pesquisador na apreensão do objeto analisado. Os cotejos dos textos aqui apresentados foram realizados com o propósito de mostrar a imagem do Brasil e da nossa literatura infantil e juvenil apresentada aos franceses.

Incluímos, como apêndice, as entrevistas que realizamos, por meio de correio eletrônico e carta, com autores, tradutores, pesquisadores e editores. Consideramos tal procedimento necessário, por se tratar de material inédito.

1. OS MÚLTIPLOS LOBATOS

José Renato Monteiro Lobato, um dos personagens mais marcantes da nossa história literária e pública, nasce em Taubaté, interior paulista, em 18 de abril de 1882, filho de José Bento Marcondes Lobato e Olympia Monteiro Lobato. Aos onze anos de idade decide mudar seu nome para José Bento, devido às iniciais J.B.M.L. gravadas no castão de uma bengala de seu pai.

Atua como crítico de artes e literário, editor, escritor, tradutor, revisor de traduções, militante, jornalista, diplomata, pintor, promotor, fazendeiro. Monteiro Lobato também exerce a atividade empresarial. Dono de jornais, de revistas e de editoras. Sem contar suas empresas petrolíferas e de exploração de ferro. Como artista desenha várias aquarelas. Quando jovem queria cursar a Escola de Belas Artes, mas por imposição do avô, em 1900, entra para Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo ganhando o diploma de bacharel, em 1903. Lobato é o escolhido da turma para fazer o discurso, mas este é tão violento que todos os bispos, padres e professores se retiram da solenidade.

Em 1907 torna-se promotor público na Comarca de Areias, São Paulo, em razão de influências de sua família. O Lobato fazendeiro nasce por ocasião da morte do avô (1911), o Visconde de Tremembé, momento em que herda a fazenda Buquira, que lhe serviria de inspiração para a caracterização do mundo rural presente em suas obras (OLIVEIRA, 1999, p. 30).

Casa-se em março de 1908 com Maria Pureza Natividade, com quem tem quatro filhos: Ruth, Martha, Edgard e Guilherme. Estes últimos morrem cedo, Guilherme aos 24 anos e, Edgard, aos 31 anos. Lobato falece em 4 de julho de 1948, após um segundo espasmo cerebral. Segundo Cavalheiro (1956, p. 50-52), a prisão a que o autor fora submetido durante três meses, no ano de 1941, apressa sua morte. Desde então, sua saúde começaria a declinar. Ao denunciar, a Getúlio Vargas, o que via como fruto de uma conspiração contra os interesses da economia nacional, Lobato passa a ser acusado e, então, condenado, tendo sido, por fim, absolvido.

1.1 LOBATO E A LITERATURA PARA ADULTOS

Monteiro Lobato é um dos mais importantes escritores da literatura brasileira. Contudo, por um longo tempo, o autor e sua literatura destinada ao público adulto não receberiam a devida atenção. Alguns críticos o consideraram um “escritor menor” por ter sido reconhecido, inicialmente, somente pela sua literatura dirigida às crianças. Eles se esqueciam de que o escritor é um dos primeiros a desmistificar a figura do bom selvagem dos românticos retratando em seu livro de contos *Urupês*, publicado em 1918, a figura do Jeca Tatu. Como afirmam Azevedo, Camargos e Sacchetta¹⁰ (apud CECCANTINI, 1998, p. 1): “Desde 1914 – e, portanto, bem antes da célebre Semana de 22 – Lobato já se preocupava com o resgate das nossas raízes nos diversos campos do saber e da criação artístico-literária”.

Escritor incansável, Lobato publica diversos livros. Em entrevista à revista *Cultura dia-a-dia* (NICHILE, 2004, p. 5), sua neta, Joyce Kornbluh, revela que todos os textos do escritor foram datilografados por ele mesmo, com apenas dois dedos. Apesar disto, ela conta, era muito rápido. Sua obra é basicamente formada pela reunião de contos e de artigos em jornais e revistas.

A respeito da sua preferência pela narrativa literária curta, Lobato se manifesta em alguns momentos, como constatamos em uma de suas cartas enviadas a seu amigo Godofredo Rangel, também escritor, reunidas em *A barca de Gleyre*, de onde extraímos a próxima citação, assim como outras que vamos incluir neste capítulo, em que aponta os seus mestres no gênero:

Sou partidário do conto, que é como o soneto na poesia. Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama ou que deixem entrever dramas. Contos com perspectivas. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagradores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor. E conto que ele possa resumir e contar a um amigo – e que interesse a esse amigo (LOBATO, 1969, t. 1, p. 243-244).

Uma vez militante, atua ativamente como jornalista e escritor, Lobato trabalhava sempre dominado pela revolta em relação a determinada situação que se apresentava. Em outra carta a Rangel, o próprio autor reconhece: “Estou triste porque verifiquei que só escrevo

¹⁰ Os autores compõem a *Emporium Brasilis*, empresa especializada em pesquisa e divulgação de memória brasileira em texto, imagem e som. São autores de *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia* (Ed. Senac), ganhador dos prêmios Jabuti/Ensaio e Biografia e Livro do Ano/Não Ficção de 1998.

coisas que prestem quando sob a influência da indignação. É a minha musa, a Cólera! Todos os meus contos e artigos brotam desse sentimento criador” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 13).

Monteiro Lobato inicia sua carreira literária adulta em 1918, com a publicação de *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*. Logo após, lança no mesmo ano *Urupês*, livro de contos considerado a obra-prima do escritor e um clássico da literatura brasileira. Nele, como já antecipado, nos apresenta a imagem de uma de suas personagens mais conhecidas, o Jeca Tatu, que retrata o caboclo brasileiro, adepto da ‘grande lei do menor esforço’: “Nada o esperta. Nenhuma ferroteada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se” (LOBATO, 2005, p. 167).

O Jeca Tatu causa muita polêmica. Por causa dele, acusam o autor de depreciar e ridicularizar o homem e as coisas do Brasil (CAVALHEIRO, 1956, p. 19). Lima Barreto, entretanto, escreve, em 1921, na *Gazeta de Notícias*, a favor de Lobato: “O que se evolva de suas palavras não é ódio, não é rancor, não é desprezo, apesar da ironia e da troça; é amor, é piedade, é tristeza de não ver o ‘Jeca’ em condições melhores” (apud AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, 1998, p. 118).

Segundo Alfredo Bosi “[...] depois de Euclides e de Lima Barreto, ninguém melhor do que ele [Lobato] soube apontar as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico e da Primeira República, que se arrastava por trás de uma fachada acadêmica e parnasiana” (BOSI, 1994, p. 216).

Com *Urupês*, de acordo com Cavaleiro (1956, p. 4), Lobato abre caminho para os escritores que vêm depois. O crítico enaltece o riquíssimo e apropriado vocabulário empregado e o sentido humano que perpassava a narrativa (CAVALHEIRO, 1956, p. 21). Oswald de Andrade (apud CAVALHEIRO, 1956, p. 17) o considera “o autêntico ‘marco zero’ do movimento modernista”.

Rocha (2002, p. 51), porém, ressalta que, apesar dessa relação com o modernismo – o autor é visto como pré-modernista –, Lobato nega esse movimento várias vezes. Ele “sentia repulsa pelos ‘ismos’ novecentistas (cubismo, futurismo, expressionismo, surrealismo e assim por diante)”, esclarece o estudioso. Segundo Rocha, o artigo que Lobato escreve em 1917 sobre a exposição da artista Anita Malfatti atrai a antipatia dos modernistas. Muitos autores, como Mário de Andrade, condenam Lobato. No entanto, o que o criador do Jeca criticava não era a pintora, mas a importação de modelos estrangeiros em detrimento de uma arte nacional.

Em 1919, Lobato lança dois livros: *Cidades mortas* e *Idéias de Jeca Tatu*. O primeiro é publicado em uma edição da *Revista do Brasil*. Trata-se da reunião de contos do

tempo de estudante e de textos que abordam a decadência das regiões cafeeiras. O segundo é composto por sua produção de crítica literária e de arte. Um ano depois é publicado *Negrinha*, outro livro bastante conhecido. Marisa Lajolo considera essas obras o melhor da literatura de Lobato, destacando-se *Urupês* e *Negrinha*. Assinala a estudiosa, a respeito do conteúdo destas duas últimas:

comparecem os diferentes brasis que até hoje, sob diferentes formas, assombram as esquinas da nossa história. Os contos contam do trabalho do menor, do parasitismo da burocracia, da violência contra negros, imigrantes e mulheres, da empáfia dos que mandam, do crescimento desordenado das cidades, da degradação progressiva da vida interiorana; enfim, os contos contam do preço alto do surto de modernidade autofágica que desemboca na crise de 30 (apud ROSCHEL, 2005).

Lançada em 1921, pela editora Monteiro Lobato & Cia, *A onda verde*, reúne a produção jornalística de Lobato sobre as novas áreas onde o café estava em ascensão. No ano de 1923, vemos o surgimento de três obras do autor: *O macaco que se fez homem*, *O mundo da lua* e *Contos escolhidos*. No ano seguinte é publicado *Jeca Tatuzinho*, ilustrado por Kurt Wiese. Em 1926, Lobato tem a idéia de escrever um romance para publicá-lo nos Estados Unidos, *O choque das raças*:

Sabe o que ando gestando? Uma idéia-mãe! Um romance americano, isto é, editável nos Estados Unidos. Já comecei e caminha depressa. Meio à Wells, com visão do futuro. O *clou* será o choque da raça negra com a branca, quando a primeira, cujo índice de proliferação é maior, alcançar a branca e batê-la nas urnas, elegendo um presidente preto! Aconteceu coisas tremendas, mas vence por fim a inteligência do branco. Consegue por meio dos raios N, inventados pelo professor Brown, esterilizar os negros sem que estes dêem pela coisa (LOBATO, 1969, t. 2, p. 293).¹¹

O choque é o único romance de Lobato. Nele o autor narra a vitória de um candidato negro à Presidência dos EUA, no ano de 2228. Aparece inicialmente no jornal *A Manhã* em forma de folhetim. No Natal do mesmo ano, tal livro é publicado pela Companhia Editora Nacional. Lobato queria alcançar o mercado americano de um milhão de exemplares: “Imagine se me sai um *best seller*! Um milhão de exemplares...” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 294).

Quando é adido comercial nos Estados Unidos, em Nova Iorque, no ano de 1927, Lobato almeja publicar seu livro em tradução. No entanto, não o aceitam. William David Ball, então editor da agência literária Palmer, envia carta a Lobato se desculpando e lhe informando

¹¹ Os textos de Lobato aqui utilizados não foram submetidos à revisão ortográfica.

sobre a impossibilidade de traduzir seu livro, uma vez que tratava de um tema complicado aos americanos, o sectarismo racial:

Infelizmente, porém, o enredo central é baseado em um assunto particularmente difícil de se abordar neste país, porque ele irá, certamente, acender o tipo mais amargo de sectarismo e, por esta razão, os editores são invariavelmente avessos à idéia de apresentá-lo ao público leitor (apud AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1998, p. 220).

Lobato lança, em 1927, *Mister Slang e o Brasil – colóquios com o inglês da Tijuca*. Também inicialmente publicado em forma de folhetim em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, é editado como livro em maio desse mesmo ano, pela Companhia Editora Nacional. Nele o autor, por meio da personagem principal Slang, faz várias críticas ao governo brasileiro.

O autor de *Urupês* retorna ao Brasil em março de 1931 e, no mesmo ano, lança o livro *Ferro*, em que relata sua luta a favor da exploração deste minério. Em 1932, ocorre a publicação de *América* e, em 1933, *Na antevespera* pela Editora Nacional. *Contos leves* e *Contos pesados* são lançados respectivamente em 1935 e 1940. O livro *O espanto das gentes* é publicado em 1941.

A última obra de Lobato pela Companhia Editora Nacional é lançada em 1944. Intitulada *A barca de Gleyre*, constitui um material notável de cartas entre Lobato e seu amigo Godofredo Rangel, conforme já mencionado, trocadas desde o ano de 1903 até a morte do escritor em 1948.

Lobato publica um novo livro em 1947, pela Editorial Vitória, intitulado *Zé Brasil*, em que reelabora, pela segunda vez, sua personagem Jeca Tatu. Desta vez transforma-o em trabalhador sem terra, esmagado pelo latifúndio, como se vê adiante.

1.2 LOBATO, O PAI DA LITERATURA INFANTIL/JUVENIL BRASILEIRA

Em 1920, com o lançamento de *A menina do narizinho arrebitado*, Monteiro Lobato entra para a nossa literatura infantil/juvenil e muda seu rumo. Um ano depois, lança *Narizinho arrebitado*, edição de *A menina do narizinho arrebitado* acrescida de histórias inéditas. Como havia sido adotada pelo governo de São Paulo para a rede escolar, teve uma tiragem de 50 mil exemplares. Mais tarde, com a organização das suas obras, o escritor faz

alterações nos textos desse livro e agrega-lhe outros episódios como, por exemplo, “O Marquês de Rabicó”, publicado em 1922, “O irmão de Pinóquio” e “O circo de escavalinho”, ambos de 1929. O título, então, sofre uma nova mudança passando a ser denominado *Reinações de Narizinho*, lançado em 1931.

Já na abertura dessa primeira obra infantil, o autor nos apresenta duas de suas personagens principais – Dona Benta e Narizinho – e o seu espaço – o Sítio do Picapau Amarelo – que se eternizam na mente de inúmeros leitores e reaparecem nos volumes subseqüentes:

Numa casinha branca, lá no sítio do Picapau Amarelo, mora um velha de mais de sessenta anos. Chama-se dona Benta. Quem passa pela estrada e vê na varanda, de cestinha de costura ao colo e óculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando:

- Que tristeza viver assim tão sozinha neste deserto...

Mas engana-se. Dona Benta é a mais feliz das vovós, porque vive em companhia da mais encantadora das netas – Lúcia, ou Narizinho como todos dizem. Narizinho tem sete anos, é morena como jambo, gosta muito de pipoca e já sabe fazer uns bolinhos de polvilho bem gostosos (LOBATO, [19--], p. 11).

Lobato decide dedicar-se à literatura infantil, uma vez que não encontrava livros interessantes para os seus filhos: “[...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 104). Até 1926 ainda teremos poucas obras infantis do autor, dentre elas: *Fábulas de Narizinho* (1921); *O Saci, O marquês de Rabicó e Fábulas* (1922); *A caçada da onça e O garimpeiro do Rio das Garças* (1924). Depois dessa data, Lobato se entusiasma com a idéia de escrever para crianças, como se observa em suas cartas a Rangel, como neste fragmento:

[...] Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do *Robinson Crusoe* do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no *Robinson* e n’*Os Filhos do Capitão Grant* (LOBATO, 1969, t. 1, p. 292-293).

A partir de 1927, Lobato lança diversas obras infantis: *As aventuras de Hans Staden* (1927); *O noivado de Narizinho, O Gato Félix, Aventuras do príncipe e A Cara de coruja* (1928); *O irmão de Pinóquio, O circo de escavalinho* (1929); *A pena de papagaio e Peter Pan* (1930); *O pó de pirlimpimpim* (1931); *Viagem ao céu* (1932); *História do mundo para crianças, As caçadas de Pedrinho e Novas reinações de Narizinho* (1933); *Emília no país da gramática* (1934); *Aritmética da Emília, Geografia de Dona Benta e História das*

invenções (1935); *Dom Quixote das crianças* e *Memórias da Emília* (1936); *O poço do Visconde*, *Serões de Dona Benta* e *Histórias de Tia Nastácia* (1937); *O Pica-pau Amarelo* e *O Minotauro* (1939); *A reforma da natureza* (1941); *A chave do tamanho* (1942). O último livro de Lobato destinado ao público infantil, *Os doze trabalhos de Hércules*, é publicado em 1944.

Cumprir assinalar que Lobato, em 1938, escreve a peça *O museu da Emília*, para ser encenada na Biblioteca Infantil Municipal de São Paulo. Em 1944, apresenta *Um sonho na caverna*, álbum de figurinhas ilustrado por J. U. Campos. No final de 1947, compôs um livreto para a opereta *Narizinho Arrebitado*, de Adroaldo Ribeiro da Costa representada em Salvador.

Os textos de Lobato trazem a marca inconfundível do autor: um estilo simples, direto e irônico. Ao explicar as razões do sucesso dos textos infantis de Lobato, Cavalheiro (1956, p. 44) discorre a esse respeito:

Em primeiro lugar, a extrema objetividade observada nas narrações. Tudo é direto, preciso. Nada de rodeios inúteis ou de retórica pedante. As coisas possuem nomes próprios e o autor tem sempre o bom-gosto de não os mudar por outros mais bonitos. Fogo é fogo mesmo e não lume. O sol jamais surge xingado de astro-rei. E a lua, para todos os efeitos, aparece como lua mesmo, e não astro-argênteo. [...] a linguagem é o que há de mais simples e claro [...].

A ironia é percebida, sobretudo, no caráter de aprendizagem de sua obra. Ainda de acordo com Cavalheiro (1956, p. 46-47), não há intuito moralizador nos livros infantis de Lobato – “a velha moral do bom premiado e do mau castigado”. No seu lugar, ressalta-se a importância da esperteza, da inteligência que vence a força bruta. Nas “aventuras espirituosas e sensacionais” que são narradas, impregnadas de uma leve e mordaz ironia, aparecem críticas a “filósofos pedantes e obscuros” e a “gramáticos difíceis e complicados”. O autor, entretanto, “aponta os erros, mas ao mesmo tempo mostra como corrigi-los”, com o intuito de ensinar seus leitores, mas de forma prazerosa.

Outro traço marcante de Lobato, causador da ampla repercussão de sua literatura infantil, também segundo Cavalheiro (1956, p. 44-45), consiste na indistinção entre o maravilhoso e o real. O autor, continua o crítico, considera que “nada existe de impossível ou de irrealizável” para a criança. Portanto, abole, primeiramente, o tempo e, com ele, a realidade. Assim, Narizinho e seus companheiros aceitam, com o “ar mais natural do mundo”, as coisas do “Reino do Príncipe Escamado, ou do próprio céu, para onde viajam numa viagem sensacional”.

Em suas obras, vemos situações corriqueiras e familiares invadidas repentinamente por personagens mágicos. Segundo Alaor Barbosa (1996, p. 94), “não há na ficção de Monteiro Lobato para crianças nenhuma fronteira entre o real e o maravilhoso, o ordinário e o extraordinário, o possível e o impossível. Tudo é natural; tudo é possível”. Lobato, continua Barbosa, faz acontecer as coisas mais absurdas com toda naturalidade: sem explicar, sem justificar, sem dizer como foi que aconteceram.

Ao fundir, em seus livros, o real e o maravilhoso em um só universo, Lobato permite que as crianças se identifiquem com as situações narradas. É dessa maneira que personagens como Emília, o Visconde, o Saci são vistos como seres reais e não imaginários. Sobre esse assunto, o escritor português Fernando Marques do Vale nos diz:

Com novas publicações foi-se enriquecendo o fabuloso mundo lobatiano, passando o maravilhoso a integrar o real e o mais curioso é que, em lugar do “real” se tornar inverossímil ou de se “des-realizar”, acontece exatamente o contrário, pois o “inventado” passa a ter foros de “realidade”, como acontece com as dezenas de personagens que povoam o universo lobatiano (VALE, 1994, p. 37, grifos do autor).

Preocupado com a pobreza dos livros lidos por nossas crianças, Lobato escreve a Rangel sobre o assunto:

[...] Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta (LOBATO, 1969, t. 2, p. 104).

Nelly Novaes Coelho reconhece esse papel inovador de Lobato:

A Monteiro Lobato coube a fortuna de ser, na área da Literatura Infantil e Juvenil, o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje. Fazendo a herança do passado imergir no presente, Lobato encontrou o caminho criador que a Literatura Infantil estava necessitando. Rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas idéias e formas que o nosso século exigia (COELHO, 1991, p. 225).

Tendo como fundamentação as idéias mencionadas, Lobato cria a turma do Sítio do Picapau Amarelo, formada por Narizinho, Pedrinho, Dona Benta, Visconde de Sabugosa, Tia Nastácia, Cuca, Quindim, Rabicó, Caramujo e a falante boneca Emília. Em suas histórias, convivendo com esse elenco, vemos figuras de fábulas e da mitologia, como Hércules; seres

mágicos, como a fada Sininho; heróis do cinema e dos quadrinhos, como Tom Mix ou Gato Félix, além de protagonistas de outros livros infantis como Peter Pan.

A esse respeito, ROCHA (2002, p. 146), ao analisar a paixão de Lobato por Rudyard Kipling, o criador de Mowgli, em sua tese de doutorado que focaliza o papel de Lobato como tradutor desse escritor anglo-indiano, observa a preferência do autor brasileiro pelas figuras recolhidas do imaginário medieval em detrimento dos protagonistas de obras mais modernas. Ressalta a ausência de personagens kiplinguianas na obra infantil de Lobato e conclui não serem elas as únicas “a ficarem de fora do Pica-pau Amarelo. Huck Finn, Tom Sawyer, Robin Hood, Caninos Brancos, e muitos outros, não tiveram a oportunidade de conviver com [...] [a] população do Sítio”. As personagens do livro *Peter Pan* constituem exceção a essa regra.

As personagens de Lobato povoam até hoje o imaginário das crianças brasileiras. O autor escreve, durante toda a sua carreira literária, vários livros para crianças que atingiriam e ainda atingem gerações inteiras. Inicia milhares de crianças no mundo da literatura. A leitura de seus livros é considerada a entrada num mundo de magia. Lobato recebia diversas cartas de crianças de todo o Brasil. Seus livros infantis encantavam não só as crianças brasileiras: “[...] Estou condenado a ser o Andersen desta terra – talvez da América Latina, pois contratei 26 livros infantis com um editor de Buenos Aires” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 346). Além disso, o autor influencia toda uma geração de autores, chamados por Penteado (1997) “os filhos de Lobato”, como, por exemplo, Lygia Bojunga, Ana Maria Machado e Ruth Rocha.

Lobato inova, igualmente, ao priorizar o papel das suas personagens femininas em detrimento do das masculinas. O mundo do Sítio do Picapau Amarelo é uma espécie de matriarcado. Na sociedade patriarcal de sua época, o escritor é tido como feminista por trazer em sua obra uma visão favorável das mulheres. Ao analisar a família e o papel da mulher na obra lobatiana, Penteado expõe sobre esse aspecto:

[...] Lobato vai marcar com contornos bastante precisos a sua posição “feminista”. É interessante notar que o escritor só mostra esta sua atitude com clareza na obra infantil, aparecendo como convencionalmente “machista” nos seus diários e na correspondência [...] Nos livros infantis, contudo, Lobato opta, em geral, pela superioridade feminina, condenando, por exemplo, como criminosos, o hábito de as mulheres indianas se jogarem na pira funerária dos seus finados maridos, e afirmando que os homens dominam apenas graças à força bruta (Hist. Mundo/66), sustentando que as mulheres sabem governar melhor do que os homens (Hist. Mundo/224), atribuindo à mulher a autoria de diversas invenções úteis para a humanidade, “pois os homens passavam o tempo todo fora de casa, em *Invenções*, e – na *Reforma* – fazendo com que Emília defendesse uma participação maior dos homens no cuidado aos filhos” [...] (PENTEADO, 1997, p. 236, grifos do autor).

Deve-se assinalar, que Oliveira (1999, p. 31-32), no seu estudo sobre a literatura adulta de Lobato – ou “Literatura Geral” como o autor intitula essa sua obra (apud CAVALHEIRO, 1956, p. 3) –, aponta passagens em que o criador do Sítio revela preconceito em relação à mulher. Entre os exemplos apresentados, traz este fragmento constante de *Mundo da lua*:

Acentua-se o antagonismo de crenças entre o homem e a mulher. Aquele professa o livre pensamento, ou a indiferença, mesmo quando se crê ou se diz religioso, porque a mentalidade do homem evolui. A da mulher não. O cérebro da mulher não digere as idéias recebidas. Conserva intactas todas as noções que lhes inculcam em criança ou moça. Conheço inúmeras que não passam de bichos ensinados. A beata, a feminista, a literata, a “terceira”, a filha de Maria, são bichos ensinados, papagaios que decoram crenças e crêem sem exame (LOBATO, 1956, p. 60-61, grifos do autor).

No Sítio, porém, Dona Benta é a matriarca, a chefe da família. Ela é responsável pelo Sítio e a ela cabem todas as decisões importantes. Além disso, ela representa o conhecimento adulto, embora, algumas vezes, ela se deixe “levar” pela imaginação dos seus netos Narizinho e Pedrinho. Sabemos que ela é viúva do major Encerrabodes. Tem autoridade sobre todos, inclusive Pedrinho que é o “homem da casa”, desempenhando as funções maternas e paternas. Em relação a Pedrinho, só temos a informação de que sua mãe, Antônia, é filha de Dona Benta; quanto ao seu pai nenhum dado nos é fornecido. A Pedrinho, Lobato atribui algumas características intelectuais, uma vez que o menino se interessa por assuntos científicos e gosta de ler jornais.

Podemos dizer que a boneca Emília representa a força da criatividade, da imaginação. Ela é rebelde, fala o que quer, pois tem suas opiniões, mesmo que sejam “asneirinhas”. É inteligente, audaciosa, astuta, tanto que “manda e desmanda” no Visconde e no Quindim. Muitos acreditam ser Emília a porta-voz de Lobato. O autor resume essa personagem da seguinte maneira: “E assim, independente de qualquer cálculo, evoluiu essa Emília que hoje me governa, em vez de ser por mim governada. É quem realmente manda lá no Sítio. Emília põe e dispõe” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 343).

A respeito de Emília, podemos apontar mais uma inovação do autor: seu divórcio em relação ao Marquês de Rabicó, um leitão. O divórcio não era bem visto na época de Lobato. As mulheres deviam ser submissas aos homens, aos maridos. Entretanto, Emília rompe essa convenção. Casa-se por interesse com o Marquês: “[...] casou-se só por casar, pelo título [...]” (LOBATO, [19--], p. 60-61). Lúcia havia inventado que o leitão era um príncipe

que uma fada má havia transformado em porco. Após saber a verdade, Emília logo se divorcia dele.

Tia Nastácia é uma senhora negra com aproximadamente a mesma idade de Dona Benta. Ela é a responsável pelos serviços domésticos no Sítio. Representa a cultura popular com suas crenças e medos. Narizinho reforça o universo da imaginação da narrativa de Lobato. Critica os adultos por não acreditarem na “fantasia”, no “mundo dos sonhos”. Inicialmente, surge como personagem principal da narrativa, mas aos poucos o escritor vai dando espaço a outras personagens.

Quanto às personagens masculinas, podemos destacar Conselheiro, Quindim e o Visconde de Sabugosa. O primeiro, um burro falante, caracteriza-se por sua sensatez. O segundo, um rinoceronte que foge de um circo e vai morar com os habitantes do Sítio, apesar de o nome ser um doce, figura a força bruta. O terceiro é um boneco feito de sabugo de milho, que representa a ciência e a técnica. Entretanto, muitas vezes, o Visconde atua como a exemplificação do intelectualismo vazio e furado. Segundo Otavio Frias Filho e Marco Antonio Chaga (1999, p. 41), “[Visconde] está associado sempre à imagem do bolor, traduz a ciência desprovida de espírito”. Lobato define assim esta última personagem:

Já o Visconde de Sabugosa é um *raté*. Tentou várias evoluções e sempre ‘regrediu’ ao que substancialmente é: um sábio. Um sábio é coisa cômoda, espécie de microfone: não tem, não precisa ter personalidade muito bem definida. Todos os esforços que o Visconde fez para mudar de personalidade falharam – e hoje resigno-me a vê-lo como começou: um ‘sabinho’ que sabe tudo (LOBATO, 1969, t. 2, p. 343, grifos do autor).

Dessa forma, mesmo sendo um “sábio”, – sabedoria muitas vezes, contestada por Lobato – o Visconde é dominado por Emília, sua antagonista.

Lobato aborda vários temas em sua literatura infantil. Para ele não existe uma fronteira separando “assunto de criança” e “assunto de gente grande”. Ele vê a criança como um ser dotado de inteligência, capaz de ler e interpretar. Acreditava que a educação era uma forma de melhorar o país e tinha a intenção de ajudar na formação intelectual e moral das nossas crianças. Queria tornar o leitor infantil uma pessoa crítica. Segundo ele, bastava adequar a linguagem à da criança que diversos assuntos podiam ser tratados. Assim, *O poço do Visconde* discute a questão do petróleo; *A chave do tamanho*, a Segunda Guerra Mundial, e *Emília no país da gramática*, a reforma ortográfica brasileira. Um dos temas mais frequentes de toda a sua obra é o Brasil. O escritor questiona a imobilidade do governo e da sociedade por meio da literatura.

A personalidade forte e o espírito irrequieto de Lobato podem ser sentidos por toda a trajetória de sua vida. Lino Moreira descreve no jornal *Minarete* o perfil de oito dos membros do Cenáculo¹². De Lobato, temos a seguinte descrição: “[...] intolerante e extremado no que diz e escreve. Cultiva o mais escabroso gênero da literatura – a crítica. Estuda muito. Lê obras poderosas... Escreve romances e esboça, a largas pinceladas, infames aquarelas [...]” (apud AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, 1998, p. 38).

Em Taubaté (cidade natal do escritor, como vimos), por volta de 1934, uma campanha contra o criador do Sítio é movida, principalmente por religiosos que chegam a pedir a alunos que levem suas obras de Lobato para a escola. Mal sabiam estes que os livros seriam queimados. O que desperta tais reações são certas idéias divulgadas em suas obras *História do mundo para crianças* (1933) e *Geografia de D. Benta* (1935). Segundo Nelly Novaes Coelho, essa campanha “anti-Lobato” chega até Portugal, onde Salazar proíbe a circulação da *História do mundo para crianças*, devido a várias “distorções” ou livres interpretações dos fatos históricos. Ao ser criticado, Lobato responde:

Esse livro de Dona Benta vem sendo crucificado justamente pelo que, a meu ver, constitui o seu único mérito: dizer às crianças, que serão os homens de amanhã, a verdade inteira. Habitamo-nos de tal modo ao regime da mentira convencional que a verdade nos dói e causa indignação ao “patriota”. Patriota é o sujeito que mente, o que falsifica os fatos, o que esconde as mazelas, e que transmite às crianças a sórdida porcaria que recebeu de trás. É o que diz que nossos governos são bons, que a Central presta, que somos o mais rico país do mundo, o mais inteligente, etc. (apud COELHO, 1991, p. 232).

A obra infantil completa de Lobato é, em 1946, publicada pela Editora Brasiliense. Esta edição é preparada e reformulada pelo próprio criador de Emília, o qual, aliás, revê diversos de seus livros infantis. Assim, as 23 obras do autor são organizadas em 17 volumes: *Reinações de Narizinho*; *Viagem ao céu* e *O Saci*; *Caçadas de Pedrinho* e *Hans Staden*; *História do mundo para as crianças*; *Memórias de Emília* e *Peter Pan*; *Emília no país da gramática* e *Aritmética da Emília*; *Geografia de Dona Benta*; *Serões de Dona Benta* e *História das invenções*; *D. Quixote das crianças*; *O poço do Visconde*; *Histórias de tia Nastácia*; *O Pica-pau Amarelo* e *A reforma da natureza*; *O Minotauro*; *A chave do tamanho*; *Fábulas*; *Os doze trabalhos de Hércules* (1º tomo); *Os doze trabalhos de Hércules* (2º tomo).

¹² Lino Moreira junto com Lobato, Godofredo Rangel, Cândido Negreiros, Tito Lívio Brasil, Ricardo Gonçalves, Albino Camargo Neto e José Antônio Nogueira faziam parte do Cenáculo – grupo de amigos intelectuais, que se conheceram na Faculdade de Direito de São Paulo.

1.3 MONTEIRO LOBATO IDEALISTA

Monteiro Lobato, inconformado com a situação do Brasil, envolve-se em vários projetos tentando, assim, mudar a realidade do país. O autor tem uma admiração muito grande pelos Estados Unidos, pelo seu progresso como deixa claro em carta a Rangel: “[...] Que vontade de mudar de terra – ir viver num país vivo, como o dos americanos! Isto não passa dum imenso tartarugal. Tudo se arrasta” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 243). Ele quer que o Brasil progreda e se transforme em um país próspero, capaz de proporcionar ao povo o desenvolvimento. No entanto, um dos entraves para essa mudança é o próprio governo, o que leva Lobato a brigar pelo descaso das autoridades em relação às mazelas do país.

No dia 12 de novembro de 1914, publica em *O Estado de S. Paulo* o artigo “Uma Velha Praga”, em que denuncia as queimadas no campo. Em 23 de dezembro do mesmo ano, no mesmo jornal, escreve o artigo “Urupês” que, posteriormente, dará título a um volume da sua obra. Pela primeira vez é mostrada a imagem de Jeca Tatu, que retrata o homem do campo preguiçoso e conformista.

Inicialmente, Lobato considera o caboclo como outro entrave para o desenvolvimento. Segundo Sacchetta (2005), “[Jeca Tatu] fora em parte ditado pelo descontentamento do fazendeiro Lobato frente aos seus insucessos de suas iniciativas agrícolas nas terras já esgotadas, herança do avô”. Mais tarde, ao tomar conhecimento de estudos em relação à saúde pública, o autor revê a crítica direcionada a essa personagem, como já apresentado, refazendo a imagem de Jeca no seu livro *Problema vital*, lançado no final do ano de 1918, o qual, como *Urupês*, nasce a partir de artigos publicados no jornal *O Estado de São Paulo*. Desta vez, o escritor desenha o Jeca, não como uma pessoa inerte por vontade própria, mas devido à sua condição ou falta dela. Além disso, Lobato discute a saúde e o saneamento do interior do país.

Lobato volta a tratar do assunto em *Jeca Tatuzinho*, editado em 1924. Neste livro o autor ensina noções de higiene e saneamento às crianças. Tal obra é posteriormente adaptada e utilizada em campanhas de produtos do laboratório Fontoura como, por exemplo, o Biotônico.

A figura do Jeca Tatu é substituída, em 1947, no livro *Zé Brasil*, por uma nova imagem. Agora nos é retratado o sonho de Luis Carlos Prestes de uma terra em que os trabalhadores, donos dela, pudessem trabalhar, demonstrando-se, assim, as péssimas

condições do trabalhador sem terra, esmagado pelo latifúndio e a má distribuição de terras. Por tratar desse assunto, essa obra é, muitas vezes, apreendida pelo governo.

Em defesa de seus ideais, Lobato promove campanhas de alcance nacional. Dentre elas, podemos destacar as do petróleo e do ferro. Ao se tornar adido comercial do Brasil nos Estados Unidos, em 1927, Lobato, que já se mostra um revolucionário e um amante do progresso americano, entra em contato com as idéias de Henry Ford. A partir de então, influenciado pelo fordismo, o autor começa a acreditar e a defender que, para o progresso de uma nação, são necessários ferro e petróleo. Assim, nasceu sua idéia de dar petróleo e ferro ao Brasil: “[...] Meu plano agora é um só: dar ferro e petróleo ao Brasil. Estou com carteação com Mr. W. H. Smith, de Detroit, sobre um novo processo siderúrgico, perfeitamente *fit* às condições carbônicas do Brasil. [...]” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 302).

No seu livro *Mr Slang*, lançado em 1927, o escritor traça um paralelo entre o Brasil e Estados Unidos e reafirma sua crença de que o Brasil podia repetir a façanha do grande desenvolvimento daquele país.

O entusiasmo de Lobato pelos Estados Unidos pode ser observado em carta enviada ao amigo Rangel, em que o autor fala sobre a magia daquele país: “Sinto-me encantado com a América. O país com que sonhava. Eficiência! Galope! Futuro! Ninguém andando de costas!” [...] (LOBATO, 1969, t. 2, p. 302).

Em entrevista concedida ao jornalista Gilberto de Nichile (2004, p. 5), para a revista *Cultura dia-a-dia*, datada de abril de 2004, a neta do autor, Joyce Kornbluh, fala sobre o encantamento do avô pelos Estados Unidos, aumentado quando ali mora, e sobre a revolta do mesmo pela situação do Brasil:

– Ele não se conformava com o nosso atraso. “Não é possível, dizia. Nós fomos descobertos na mesma época. Temos mais ou menos o mesmo tamanho deles. Eles crescem daquela maneira e nós ficamos estagnados! Nós temos montanhas de ferro. Certamente temos petróleo. O que é que falta para a gente ir para a frente”?

Em 1931, Lobato regressa ao Brasil. A partir de então, a “guerra” travada por Lobato para dar petróleo ao Brasil tem vários capítulos. No ano seguinte, ainda persistindo em seu ideal, o autor funda a Companhia Petróleos do Brasil. A fim de mobilizar a sociedade em prol da importância do “ouro negro”, o escritor viaja pelo Brasil e faz debates na imprensa. Em 7 de julho de 1938, constitui a Companhia Matogrossense de Petróleo.

O Escândalo do petróleo e do ferro é publicado em 1936 e precisa ser reeditado, no mesmo mês, devido à sua procura. Em 1937, Lobato lança *O poço do Visconde* que, apesar

de destinado às crianças, mostrava os benefícios que o petróleo traria para o Brasil e denunciava as manobras dos trustes.

Os ideais de Lobato, portanto, encontram-se espalhados também na sua obra infantil, como já mencionado. Vejamos este exemplo, extraído de *O poço do Visconde*: “Sabotagem! – gritou Pedrinho. – Juro como foi sabotagem daqueles trustes malvados. E agora Visconde?” (LOBATO, 1994a, p. 66).

Notamos nessa obra a abertura e descoberta de poços de petróleo nas terras do Sítio. E tão bem são conduzidos os estudos geológicos e geofísicos, que a Companhia Donabentense de Petróleo consegue abrir o primeiro poço de petróleo do Brasil, o Caraminguá nº 1:

E não sem tempo. Assim que os homens deram a última volta na rosca tiveram de fugir dali aos pinotes, porque o petróleo ganhara grande impulso e arremessara para o ar, com enorme violência, o resto da coluna d'água. Uma chuva de lama barreou a torre de alto a baixo, espirrando até em Dona Benta e tia Nastácia, distantes dali. Em seguida o jorro de lama avermelhada foi substituído por um jorro negro, tão violento que arrebatou a parte superior da torre.

Todos correram para longe, numa gritaria.

– Petróleo! Petróleo!

Era o petróleo, afinal! Era o jorro de petróleo salvador do Brasil, que se levantava numa coluna magnífica até quarenta metros para o céu. Lá fazia a curva de repuxo na direção do vento e caía sob forma de chuveiro forte. E como aconteceu que Dona Benta, tia Nastácia e os meninos estivessem na direção do vento, foram colhidos pela chuva de óleo, ficando completamente empapados... (LOBATO, 1994a, p. 67-68).

A abertura do Caraminguá n.º1, com uma vazão de 500 barris por dia, começou a espalhar-se fulminantemente pelo País inteiro. Os jornais deram a notícia, com base numa comunicação mandada por Pedrinho; mas como essas notícias sensacionais são muitas vezes peta, todos se mantiveram na dúvida. Um deles publicou o comunicado de Pedrinho com este título: *Si non é vero...* Outro escreveu que quando a esmola é demais o santo desconfia (LOBATO, 1994a, p. 69).

Observamos também na obra de Lobato a incredulidade das pessoas em relação à existência de petróleo no Brasil. Tal pensamento é confirmado por ações do governo que insistia na não existência de tal minério no solo brasileiro. Vejamos a citação extraída de *O poço do Visconde*:

– Minha senhora – disse ele – circulam boatos de que foi aberto aqui em suas terras um poço de petróleo. Mas ninguém lá fora acredita nisso: primeiro, porque está oficialmente assentado que o Brasil não tem petróleo; segundo, porque o petróleo surgiu justamente aqui no seu sítio, que tem fama de maluco; terceiro, porque a comunicação aos jornais foi feita por um Senhor Encerrabodes que ninguém nunca viu mais gordo. Apesar disto, o meu jornal encarregou-me de chegar até aqui para ver o que há (LOBATO, 1994a, p. 70).

Na citação a seguir, retirada do livro *A barca de Gleyre*, Lobato exprime sua indignação com o governo por este ter interrompido o funcionamento da Cia. Petróleos e da Cia. Matogrossense:

[...] Imagine que a Cia. Petróleos foi impedida de continuar a perfuração do seu poço lindo, que já estava com 1530 metros; e a Cia. Matogrossense, coitada, com duas sondas erguidas em Porto Esperança, com oficinas lá e o diabo, e engenheiros e o pessoal a postos, até agora não teve licença para perfurar! Já um ano e seis meses de espera. Espera de licença para tirar petróleo e salvar este país da miséria que o rói... Inda hoje escrevi uma grande carta ao chefe do governo denunciando a patifaria. Dará resultado? (LOBATO, 1969, t. 2, p. 333).

Como em tudo o que acreditou, apesar da proibição, Lobato é persistente e não desiste fácil. Ainda continua lutando e tentado convencer o governo e a sociedade da importância dos empreendimentos petrolíferos. Contudo, a “guerra” de Lobato para dar petróleo ao Brasil tem fim com as suas duas prisões em 1941. Primeiramente, o autor fica preso durante 4 dias, totalmente incomunicável. Depois, em 20 de março de 1941, há um novo julgamento do Tribunal de Segurança Nacional e, por unanimidade, Lobato é condenado a seis meses de prisão. No entanto, devido às pressões de vários amigos do escritor, este é indultado por Vargas três meses depois.

[...] Depois que me vi condenado a 6 meses de prisão, e posto numa cadeia de assassinos e ladrões só porque teimei demais em dar petróleo à minha terra, morri um bom pedaço na alma. Espero que seja esse o meu último desapontamento. Nada mais empreendo, não correrei risco de nenhum outro (LOBATO, 1969, t. 2, p. 336-337).

Como vimos, apesar da liberdade, o criador do Sítio e do Jeca Tatu vai demonstrar-se desiludido com a sua luta.

1.4 MONTEIRO LOBATO EDITOR E JORNALISTA

Lobato adquire a *Revista do Brasil* – o que ilustra seu envolvimento com o mundo jornalístico – e, pouco depois, em 1918, dá início à sua atividade editorial no país. Em carta a Rangel ele antecipa: “Tenho esperanças de que desta brincadeira da *Revista do Brasil* me saia uma boa casa editora” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 186). Ele estava certo. O autor é o responsável pela transformação ocorrida neste setor. Ele é considerado o criador da indústria

do livro no Brasil. Antes, como sabemos, os livros são editados em Portugal ou na França: “Éramos um país sem leitores e sem oficinas tipográficas”, sustenta Cavalcante (1956, p. 25).

O criador da Emília e do Visconde de Sabugosa também inova ao tratar o livro como mercadoria. Logo após comprar a *Revista do Brasil* procede a um levantamento das livrarias existentes. Contabiliza apenas 50 em todo o Brasil. Decide então iniciar um sistema de mala direta e venda por consignação. Lobato ironiza a maneira “antiga” pela qual é tratado o livro. Para ele, o livro devia ser levado até o leitor:

[...] Os nossos editores imprimem seiscentos exemplares de um Machado de Assis, de um Euclides da Cunha, de um Bilac, enfiam-nos nas prateleiras de duas ou três livrarias do Rio e daqui de São Paulo, e ficam pitando, à espera de que o morador do Amazonas, de Pernambuco, da Bahia, de Porto Alegre, etc., tome um navio e viaje uma semana, só pelo incoercível desejo de vir aqui comprá-los (apud AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1998, p. 131).

John Milton (2002, p. 27), em seu estudo sobre o Clube do Livro, que funciona de 1943 a 1989, publicando “livros mensais a aproximadamente um terço do preço dos livros vendidos em livrarias”, enviando-os pelo correio aos seus associados ou por meio de entregadores, “com edições de até cinquenta mil exemplares”, ressalta o papel de Lobato na popularização do livro:

Monteiro Lobato influi significativamente no Clube do Livro com sua tentativa de ampliar o mercado editorial brasileiro para um público maior, buscando popularizar o livro fazendo com que fosse vendido como mercadoria em lojas e bancas de jornais, produzindo capas atraentes e reduzindo muito da aura que o circundava (MILTON, 2002, p. 27).

Lobato pretendia atingir o consumidor de classe média e classe média baixa e fazer da leitura uma atividade recreativa (MILTON, 2002, p. 27), o que já se observa na discussão sobre suas obras infantis.

Ao contrário das práticas editoriais, então existentes, Lobato publica e confere prioridade aos novos escritores: “[...] Meu empenho é só editar novos, mas novos de talento. Medalhão não me entra aqui. Que gosto soltar livros de múmias acadêmicas, gente rançosa? Quero tendrons, brotos. Sinto-me velho, e para burro velho, pasto novo – diz o Manequinho Lopes (LOBATO, 1969, t. 2, p. 239). Roda alta tiragens dos livros lançando diversos nomes, até então desconhecidos. Muitos continuam no anonimato, outros se sobressaem, como, por exemplo, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. Para o autor: “Editar é o que existe de mais sério para um país. Editar significa multiplicar as idéias ao infinito, e transformá-las em

sementes soltas ao vento, para que germinem onde quer que caíam” (apud SACCHETTA, 1998, p. 5).

A primeira obra a ser editada por Lobato é *O Sacy-Perêrê: resultado de um inquérito*, em 1918, uma valiosa contribuição para o estudo do nosso folclore. O livro tem grande aceitação pública, o que anima o autor a publicar *Urupês*, o qual repete o sucesso e tem de ser reeditado várias vezes.

Em 5 de março de 1919, entusiasmado com o crescimento dos negócios, Lobato, associado a Olegário Ribeiro & Cia., funda a editora Olegário Ribeiro, Lobato & Cia.. Entretanto, a nova sociedade tem duração de apenas 5 meses. Mas já em 1920, Lobato monta, com Octalles Marcondes Ferreira, a Monteiro Lobato & Cia.

O livro *A menina do narizinho arrebitado*, como já mencionado, é lançado em dezembro de 1920 e reeditado, em abril de 1921, com um novo título *Narizinho Arrebitado* e com tiragem de 50.500 exemplares, comprovando a ousadia do empresário:

[...] o meu *Narizinho*, do qual tirei 50.500 – a maior edição do mundo! – tem que ser metido bucho a dentro do público, tal qual fazem as mães com o óleo de rícino. Elas apertam o nariz da criança e enfiam a droga e a pobre criança ou engole ou morre asfixiada. [...]

Experiência, meu caro. Fora do processo do *trial and error*, como adquirir conhecimentos positivos? (LOBATO, 1969, t. 2, p. 230).

Assim se dá a odisséia de Lobato (ROCHA, 2002, p. 27), que busca formar o leitor também por meio de traduções que se tornassem *best sellers* para a infância e adolescência brasileiras. Acreditava que alcançaria esse objetivo afastando-se da linguagem próxima à de Portugal, que caracterizava os textos traduzidos até então, produzindo textos mais acessíveis ao público infantil/juvenil, como veremos adiante.

Lobato também edita alguns modernistas. Os livros *Os condenados*, de Oswald de Andrade, e *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia, ambos com capa de Anita Malfatti, aparecem no ano de 1922.

Em maio de 1924, o escritor funda a Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato. Esta se transforma na maior empresa editorial do país. Chega a ter o maior parque gráfico da América Latina, no Brás – São Paulo. Rodava tiragens altas. Entretanto, uma série de contratempos desorganiza a empresa. A Revolução dos Tenentes, ocorrida em julho desse mesmo ano, paralisa as atividades da sua editora durante dois meses. Em fins de 1924 e início de 1925, a companhia sofre com a seca e a conseqüente redução no fornecimento de energia: “[...] Nada sei de como desfechará o nosso caso. A situação piora. A Ligth, que prometera

restabelecer a força este mês, avisa hoje que fará nova redução na energia fornecida. Só podemos trabalhar agora 2 dias por semana! (LOBATO, 1969, t. 2, p. 277). Após estes ‘golpes’, em julho de 1925 é requerida a autofalência da Companhia Gráfico-Editora.

Lobato não desistia nunca. Por isso, em outubro de 1925, funda a Companhia Editora Nacional com Octalles Marcondes Ferreira. Esta estréia no mercado com *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*, narrativa de Hans Staden. Ao se mudar para os Estados Unidos em 1927, o empresário tinha investido todos os seus recursos na Bolsa de Nova Iorque. Com o *crash*, ocorrido em 1929, teve de se desfazer de todas as suas ações da Companhia.

Lobato só volta ao mercado editorial em fevereiro de 1946, quando se torna sócio da Editora Brasiliense, fundada em novembro de 1943 por Caio da Silva Prado, Caio Prado Júnior, Leandro Dupré, Hermes Lima e Artur Neves. Ainda nesse mesmo ano, o autor estabelece, em Buenos Aires, com Manuel Barreiro, Miguel Pilato e Ramón Prieto, a Editorial Acteon.

No que diz respeito à sua carreira jornalística, Lobato participa ativamente da imprensa, fundando jornais e redigindo artigos para publicação nesses veículos. Escreve em periódicos da escola, como por exemplo, *O Guarani*. Em 1903, quando é fundado o Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito, compôs, desde o primeiro número, a comissão de redatores do jornal da entidade, *O Onze de Agosto*.

No mesmo ano, Lobato se envolve com a criação de outro jornal, *O Minarete*, editado em Pindamonhangaba, que funciona até 1907. Na mesma época, o autor também escreve para *O Povo*, de Caçapava, e *Combatente*, de São Paulo. Não somente Lobato, mas também seus amigos do Cenáculo, redigem para jornais da cidade de São Paulo e de outras cidades paulistas. Além de escrever, Lobato também traduz matérias do *Weekly Times*, para o *Estado de São Paulo*.

O que leva Lobato ao jornalismo é a sua necessidade de informar o que estava acontecendo no Brasil e de revelar o seu país. O autor apresentava o estilo irônico e simples dos seus textos literários, que sempre agradava os leitores. Além disso, Lobato é polêmico. É por meio de artigos que ocorre o famoso conflito entre o criador do Jeca e os modernistas, como vimos anteriormente. Conforme já assinalado, é reunindo seus artigos e crônicas publicados em jornais e revistas que surge a maioria dos seus livros destinados ao público adulto.

Começa a colaborar em 1909 para os jornais *A Tribuna*, de Santos, e a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Em novembro de 1914, publica em *O Estado de São Paulo* o artigo intitulado “Velha Praga”, que mais tarde faria parte do seu livro *Urupês*.

Em 1917, Lobato funda a *Revista Paraíba*, em Caçapava, e, em 1918, compra a *Revista do Brasil*. Participa também dos jornais *O Patriota* e *A Pátria* quando fazia seus estudos no Instituto de Ciências e Letras, na capital paulista.

Lobato escreve para *O Correio Paulistano*, *Estado de S. Paulo*, *Estadinho*, *Queixoso*, *Correio da Manhã*, *A Manhã*, *O Jornal*, *Cultura*, *Novíssima*, *Papel e Tinta*. Além disso, também participa na imprensa argentina colaborando com os periódicos *La Nación* e *La Prensa*, de Buenos Aires.

La Novela Semanal, uma revista argentina, começa a contar com a colaboração de Lobato em 1921. Quatro anos depois, Lobato envia carta a Rangel lhe comunicando sobre o convite que recebe para dirigir um periódico, mas afirma ao amigo: “Não me seduz o jornalismo” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 282).

1.5 MONTEIRO LOBATO TRADUTOR, ADAPTADOR E REVISOR DE TRADUÇÕES

O criador do Sítio do Picapau Amarelo, além de escrever obras direcionadas ao público adulto e infantil, revolucionar o mercado editorial brasileiro, também exerce as funções de tradutor e adaptador, como já antecipado. Uma das primeiras atividades intelectuais de Lobato consiste na tradução dos artigos do jornal *Weekly Times* para o *Estado*. Apesar disto, até o ano de 1930, ele produz poucas traduções e adaptações. Em 1927, adapta a obra *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*, de Hans Staden, para o público infantil. Será somente a partir de 1931, quando ele retorna dos Estados Unidos, que inicia realmente suas atividades como tradutor/adaptador.

O autor traduz e adapta um número significativo de obras das línguas inglesa, francesa e espanhola. Algumas importantes, outras nem tanto. Contudo, é por meio delas que o público brasileiro entra em contato alguns escritores de clássicos, além de tomar conhecimento do que estava sendo publicado lá fora.

Adriana Pagano (2001, p. 138) nos fala sobre a importância dos tradutores na divulgação da literatura estrangeira no Brasil e destaca o trabalho de Lobato como tradutor e editor:

A relevância dos tradutores e editores nas décadas de 1930 a 1950 reside no fato de eles terem desempenhado um papel de “agentes culturais” ou mediadores na incorporação da literatura estrangeira na produção nacional. Figuras chaves como Monteiro Lobato, Érico Veríssimo, Mário Pedrosa no Brasil [...] revelam uma práxis tradutória que transcende mera transposição de um texto numa outra língua. Por eles terem sido, além de tradutores, editores, diretores de séries e coleções e proprietários de editoras e imprensas, seu desempenho enquanto tradutores se reveste de uma significação maior.

São tantas as traduções e adaptações realizadas pelo autor que muitos duvidam da autenticidade das mesmas. Alguns acreditavam que o escritor recebia ajuda de alguém para realizar seus trabalhos ou ainda que, devido ao seu prestígio, era usado somente o seu nome. Edgar Cavalheiro (1955), em seu artigo “Monteiro Lobato tradutor”, nos relata a dedicação à tarefa e a posição do criador do Sítio frente aos que duvidavam das suas atividades:

Atira-se ao trabalho com todo o entusiasmo, e diante da sua espantosa produção, alguns corvejadores de escândalo lançaram de público dúvidas sobre a autenticidade da autoria de muitos volumes que correm sob a sua responsabilidade. “Posso ensinar o meu método a todos esses moços. A questão toda é ir para a máquina de escrever logo que chega o leiteiro e não parar até a hora do almoço. Eles que experimentem...” Era como respondia, meio ofendido, a tais calúnias.¹³

Podemos verificar a velocidade com que Lobato traduzia, no trecho da carta que escreve a Purezinha:

Domingo último, [...] bati um recorde. Não saí de casa e ninguém veio me amolar; resultado: fiz 67 páginas da minha tradução. Parei porque o dedo ficou dormente. Ontem entreguei o livro. Trezentas páginas em cinco dias! Foi o recorde dos recordes. Mas sozinho como estou, o trabalho não tem remédio senão render (LOBATO apud CAVALHEIRO, 1955).

Rocha (2002, p. 144), ao analisar as traduções dos textos de Kipling, realizadas por Lobato, atenta-se a essa crítica quanto à autoria dos trabalhos. Verifica, no entanto, que essas obras traziam as marcas das duas fases da escritura do autor. *O livro da jângal*, por exemplo, evidencia uma escritura à portuguesa, representativa da admiração do escritor por Camilo Castelo Branco. Já *Kim* revela “indícios da oscilação do texto lobatiano entre o culto e o coloquial”, presente também em suas obras. Rocha concluiu, pois, pela sua autenticidade.

Muito críticos censuram a concepção lobatiana de tradução, utilizada tanto para obras destinadas ao público infantil quanto para o adulto, que não consistia em apenas verter

¹³ O artigo “Monteiro Lobato tradutor”, de Edgar Cavalheiro, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* de 24 de abril de 1955 que nós possuímos, é uma cópia do original em que não consta número de página.

textos de uma língua para outra, mas em procurar tornar o texto mais claro e fluente para o leitor, como o próprio Lobato afirma: “[...] Mas insisto em obter traduções como as entendo” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 266). Tais críticos se esquecem da importância das traduções lobatianas no cenário literário brasileiro e do objetivo do autor/tradutor na popularização dos livros.

A esse respeito, Milton sustenta, ao retomar o tipo de tradução, recomendada por Schleiermacher (2001), que busca preservar as diferenças lingüísticas e culturais do texto estrangeiro:

[...] paradoxalmente, uma tradução, que deveria ou poderia tornar uma obra acessível a todos os membros letrados de um novo grupo lingüístico, acaba por dirigir-se a uma facção ou a uma casta específica que, dessa forma, exclui a maioria dos leitores (MILTON, 2002, p. 81-82).

Lobato mostra-se consciente da importância do seu trabalho de tradução. Em 1934, quando escreve a Rangel falando sobre a tradução de *Da história da Filosofia*, de Will Durant, o autor diz ao amigo que quer fazer um trabalho perfeito, pois “Durant merece todo o carinho, e nós temos responsabilidades” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 326).

Alguns “deslizes” cometidos por Lobato são, porém, severamente criticados. Agripino Grieco, por exemplo, aponta-lhe várias deficiências em *História da Literatura*. O próprio autor comenta sobre esse cochilo: “E eu também solto de vez em quando a minha perolazinha. Na *História da Literatura* traduzi *The Village Blacksmith*, O Ferreiro da Aldeia, por *A Aldeia de Blacksmith* – e mais que depressa o Agripino, com aquele seu bico de ave! *nhoc!* fispou-me a pérola e lá a pôs em sua coleção” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 336, grifo do autor).

Lobato também atua como revisor de traduções. Neste trabalho ele, muitas vezes, se limitava a ler os exemplares que recebia, sempre preocupado com a linguagem a qual devia ser agradável e corrente. Caso encontrasse algum trecho ilegível, corria ao original e, se preciso, corrigia o erro. Agora, quando se deparava com uma tradução cuja linguagem lhe parecesse complicada ou que apresentasse muitas falhas, preferia refazer todo o trabalho. Em carta a Diaulas Riedel, que planejava reeditar *A sabedoria e o destino*, de Maeterlink, escreveu: “Duvido que um leitor qualquer leia e entenda o que Maeterlink quis dizer no capítulo I, em português, e no entanto está traduzido fielmente” (LOBATO apud CAVALHEIRO, 1955). Para Lobato este era o erro: traduzir literalmente.

Essa reação contra a literalidade é também percebida nestes conselhos que Lobato dá a seu amigo Rangel: “[...] Vai traduzindo os outros contos shakespeireanos, em linguagem bem simples, sempre na ordem direta e com toda a liberdade. *Não te amarres ao original em matéria de forma – só em matéria de fundo*” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 232, grifos nossos). Para Lobato, portanto, o sentido predomina sobre a forma, conforme se percebe:

Não entendia, nem aceitava a versão literal, ao pé da letra. O bom tradutor, acentuava, deve dizer a mesma coisa que o autor diz, mas dentro da sua língua e da sua forma literária própria. Só assim está realmente traduzindo o que importa: a idéia, o pensamento do autor. Quem procura “traduzir a forma do autor”, “faz uma horrível coisa chamada transliteração, e torna-se ininteligível” (CAVALHEIRO, 1955).

Em 1934, Lobato escreve a Rangel lhe falando sobre as traduções que havia feito:

Tenho empregado as manhãs a traduzir, e num galope. Imagine só a batelada de janeiro até hoje: Grimm, Andersen, Perrault, *Contos* de Conan Doyle, *O homem Invisível* de Wells e *Pollyana Moça*, *O Livro da Jungle*. E ainda fiz a *Emília no País da Gramática*. Tudo isto sem faltar ao meu trabalho diário na Cia. Petróleos do Brasil, com amiguadas visitas ao poço de Araquá positivamente não sei explicar como produzi tanto sem atrapalhar o meu trem normal de vida (LOBATO, 1969, t. 2, p. 327).

Podemos notar o número de obras traduzidas e adaptadas por Lobato num curto período de tempo, mais precisamente de janeiro a junho de 1934. Até o final do ano, o autor ainda publica: *O lobo do mar*, de Jack London; *Aventuras de Huck*, de Mark Twain; *O Doutor Negro*, de Arthur Conan Doyle; *A filha da neve*, de Jack London e *Diamante negro*, de Anna Sewell.

Ainda em 1934, Lobato traduz do escritor anglo-indiano Rudyard Kipling, *Jácara*, *o Crocodilo*. Mais tarde, Lobato também publica: *Mowgli*, *o menino lobo*, *O livro da Jangal* e *Kim*. A obra de Kipling inspiraria, mais tarde, o escritor norte-americano Edgar Rice Burroughs, criador de *Tarzã*, o qual também é traduzido por Lobato: *Tarzã, o terrível* (1935).

Lobato adorava traduzir uma boa obra, achava o trabalho absorvente: “Gosto imenso de traduzir certos autores. É uma viagem por um estilo. E traduzir Kipling, então? Que esporte! Que alpinismo! Que delícia remodelar uma obra d’arte em outra língua!” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 327). Entretanto, como precisava de dinheiro, nem sempre pôde traduzir o que gostava. Quando editor, tinha várias idéias, mas por falta de tempo não pode levar todas adiante.

Como vimos, Monteiro Lobato é tradutor e editor de várias traduções, lançando assim vários autores. Sua adaptação de *Peter Pan*, do escritor inglês James M. Barrie,

publicada em novembro de 1930, é a primeira versão dessa obra, em português, publicada no Brasil. Segundo Lajolo e Zilberman (2003, p. 69), tal obra de Lobato faz parte do processo de adaptação de obras estrangeiras “destinadas ao público infantil que, em vez de traduzidas, são modificadas através de cortes, supressões, explicações mais detalhadas e simplificações, visando atingir uma maior comunicação com o leitor”.

Adriana Silene Vieira, em seu artigo “Monteiro Lobato translator”, discute as técnicas utilizadas pelo autor para traduzir e adaptar e sua relevância para tornar conhecida a literatura estrangeira. O criador do Sítio, em *Peter Pan*, retoma a história dos meninos perdidos, mas quem a conta é Dona Benta e, durante sua narração, as outras personagens do Picapau Amarelo fazem intervenções levando-as a participar paralelamente da história. De acordo com Vieira, esta adaptação de Lobato pode ser chamada de recriação, uma vez que seu método é semelhante ao trabalho realizado por Augusto e Haroldo de Campos:

[...] Em suas traduções utilizam textos estrangeiros em traduções livres que chamam freqüentemente de recriações. Haroldo utiliza o *Fausto* de Goethe para fazer uma versão pessoal chamada *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* [...] Haroldo de Campos, assim, pega uma “idéia” do texto original, da qual ele cria seu “próprio” texto. Suas traduções são também transculturizações, tomando elementos da cultura que recebe o texto e colocando nele sua própria marca. Seu *Fausto* torna-se um tipo de *Fausto Brasileiro* (VIEIRA, 1994, p. 153, tradução nossa, grifos da autora).¹⁴

Cabe aqui lembrar algumas das reflexões dos irmãos Campos sobre a tradução. Em “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos (2004) retoma o filósofo e crítico Max Bense e a distinção entre informação documentária (que reproduz o observável), informação semântica (que acrescenta algo que não é observável) e informação estética (que transcende a semântica quanto à imprevisibilidade, surpresa e improbabilidade da ordenação de signos). Sustenta ser esta última intraduzível, uma vez que não permite várias codificações. Ela só pode ser codificada pela forma em que foi criada. Assim, para o caso de tradução de texto criativo (poesia e parte da literatura em prosa), ele propõe a recriação desses textos, a elaboração de uma outra informação estética, autônoma. Traduz-se, desse modo, não apenas o significado, mas o próprio signo, o que implica um processo avesso ao da tradução literal.

Também John Milton (1994) discorre sobre as omissões, generalizações, uniformização de linguagem e demais procedimentos empregados por Lobato nas suas

¹⁴ Lê-se no original: [...] In their translations they make use of foreign texts in free translations which they often call recreations. Haroldo uses Goethe's *Faust* to make a personal version called *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (God and the Devil in Goethe's *Faust*) [...] Haroldo de Campos thus takes an “idea” from the original text, from which he creates his “own” text. His translations are also transculturizations, taking elements from the culture which receives the text and putting his own mark on it. His *Faust* becomes a kind of *Brazilian Faust*.

adaptações. No seu artigo “The nurse’s waist: the translator as censor”, o estudioso analisa a tradução que Lobato faz de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, e enfatiza o tradicional papel do tradutor como censor. Para tanto, Milton recorre a Antoine Berman (1985) que, em “L’auberge du lointain”, critica as traduções de romances considerando-as culturalmente etnocêntricas, literariamente hipertextuais (adaptadas às formas do pólo receptor) e filosoficamente platônicas (centradas no conteúdo). Segundo Milton, a tradução de *Huckleberry Finn* feita por Lobato traz essas características.

Outro trabalho desenvolvido por Lobato no campo da tradução consiste nas adaptações para o público infantil de obras originalmente direcionadas para o público adulto. Um exemplo é o livro *Moby-Dick*, de Herman Melville. Realizada em 1935, esta é a primeira tradução, em português, da obra deste escritor no Brasil.

Irene Hirsch, em seu artigo “Translations of Herman Melville in Brazil”, faz um estudo sobre as traduções e adaptações de *Moby-Dick*. Segundo a autora, o trabalho feito por Monteiro Lobato e Adalberto Rochsteiner, apesar de classificado como tradução é, na realidade, uma adaptação. Esclarece não haver nenhuma indicação quanto ao fato de o texto não ser completo, apesar dos cortes realizados:

[...] ele [Monteiro Lobato] e Adalberto Rochsteiner reduziram consideravelmente a obra, simplificaram a sintaxe e o vocabulário e uniformizaram os parágrafos. Como consequência, as personagens também foram simplificadas, quando não eliminadas [...] Algumas personagens foram transformadas e empobrecidas [...] ao passo que outras foram estereotipadas, com suas características exóticas acentuadas [...] (HIRSCH, 2001, p. 132, tradução nossa).¹⁵

Embora seja uma adaptação, para Hirsch, a “tradução” de Lobato e de Rochsteiner é de suma importância para o cenário literário brasileiro, uma vez que *Moby-Dick*, um clássico da literatura universal, era, até então, uma obra desconhecida para nós. Ela considera esse texto traduzido inovador, apesar de não se tratar de uma versão fiel e integral, pois atendia ao interesse de um público leitor emergente. A partir de Lobato, várias traduções e adaptações da obra de Melville são feitas.

Um dos motivos de Lobato ter iniciado a traduzir e a adaptar obras para as crianças é a sua insatisfação com a literatura estrangeira que aqui era divulgada. Ele acreditava que a linguagem empregada não era adequada às crianças, uma vez que era muito

¹⁵ Lê-se no original: [...] he and Adalberto Rochsteiner considerably reduced the work, simplified the syntax and vocabulary and standardized the paragraphs. As a consequence, the characters were also simplified, when not eliminated [...]. Some characters were transformed and impoverished, [...], while others were stereotyped with their exotic characteristics highlighted. [...].

rebuscada, dificultando, dessa forma, a leitura por parte dos pequeninos. Em 1921, escreve a Rangel sobre isso, criticando o trabalho tradutório de Carlos Jansen Muller que, na segunda metade do século XIX, dedica-se a traduzir e adaptar obras para a infância brasileira:

[...] Pretendemos lançar uma série de livros para crianças, como Gulliver, Robinson, etc., os clássicos, e vamos nos guiar por umas edições do velho Laemmert, organizadas por Jansen Muller. Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua. Creio até que se pode agarrar o Jansen como “burro” e reescrever aquilo em língua deslitteralizada – porque a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de “literatura”. Comecei a fazer isso, mas não tenho tempo; fiquei no primeiro capítulo, que te mando como amostra. [...] É só ir eliminando todas as complicações estilísticas do “burro” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 233, grifos do autor).

Em outra carta a Godofredo Rangel, datada de 1925, Lobato fala da sua intenção em traduzir algumas obras da literatura adulta para as crianças, solicitando ao amigo que o faça. O autor deixa nítido que as traduções devem ter uma linguagem mais clara e usual:

[...] Andas com tempo disponível? Estou precisando de um *D. Quixote* para crianças, *mais correntio e mais em língua da terra* que as edições do Garnier e dos portugueses. Preciso do *D. Quixote*, do *Gulliver*, do *Robinson*, do diabo! Posso mandar serviço? É uma distração e ganhas cobres. Quanta coisa tenho vontade de fazer e não posso! Meu tempo é curto demais (LOBATO, 1969, t. 2, p. 266, grifos nossos).

Em outro momento, Lobato pede a Rangel que traduza alguns cantos extraídos das peças de Shakespeare, pois tem intenção de publicá-los para o público infantil. Para o trabalho, sugere que o amigo utilize uma linguagem “bem singela” e que tenha liberdade para *melhorar o original*. Ao analisar os contos de Grimm dados pelo Garnier, Lobato ainda fala sobre a linguagem galegal utilizada nos textos: “Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abrigileirar a linguagem” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 275).

Lobato vê a tradução como “a tarefa mais delicada e difícil que existe. Embora realizável quando se trata de passagem da obra em língua da mesma origem que a nossa, como a francesa ou a espanhola” (apud CAVALHEIRO, 1955). Ao comentar as considerações de Lobato sobre o processo tradutório, Cavalheiro sustenta que o tradutor deve ser “também um escritor – e escritor decente”.

Quanto à literatura destinada ao público adulto, podemos destacar as seguintes traduções feitas por Lobato: *Memórias*, de André Maurois; *Por quem os sinos dobram*, de Ernest Hemingway; *Da história da Filosofia*, de Will Durand, *Minha vida e minha obra*, de Henry Ford; *Crepúsculo dos ídolos* e *Anticristo*, de Friedrich Nietzsche, entre outros títulos.

Quando, muitas vezes, Lobato se via sem dinheiro lançava mão das suas atividades de jornalista, escritor ou tradutor. Após seus malogrados investimentos no petróleo, por exemplo, o autor recorre à tradução: “Em vez de recorrer ao suicídio, ao álcool ou a qualquer estupefaciente recorri ao vício de traduzir” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 366). O trabalho servia-lhe não somente como ganha-pão, mas principalmente como meio para livrar-se das suas angústias: “[...] A tradução é a minha pinga. Traduzo como o bêbado bebe: para esquecer, para atordoar. Enquanto traduzo, não penso na sabotagem do petróleo” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 334).

Monteiro Lobato reescreve as obras mais importantes da literatura infantil/juvenil mundial. Ele adapta *Robinson Crusoé*, do inglês Daniel Defoe; *Alice no país das maravilhas* e *Alice no país dos espelhos*, ambas de Lewis Carroll; *Pinóquio*, de Carlo Collodi; *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Contos*, de Andersen e *Contos*, de Grimm.

Segundo Nelly Novaes Coelho, em seu livro *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*:

Nessas adaptações, Lobato atendeu a um duplo objetivo: por um lado levar, às crianças, o conhecimento da Tradição (com seus heróis reais ou fictícios, seus mitos, conquistas da Ciência, etc.) – acervo herdado que lhes caberá transformar; e por outro lado questionar as verdades feitas, os valores e não valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao presente redescobrir ou renovar (COELHO, 1991, p. 230).

Das adaptações de Lobato, ainda destacamos: *História do mundo para crianças*; *Histórias de Tia Anastácia*, *História das invenções*; *Serões de Dona Benta*; *O irmão de Pinóquio*, *O Gato Félix*, *O Minotauro*, *Os doze trabalhos de Hércules*. Nessas obras, o autor retoma heróis, mitos, conquistas da Ciência e os transforma. Quanto às traduções temos ainda: *A ilha das almas selvagens*; *Cleópatra*; *A ponte São Luís Rei*; *Da história da Filosofia* (com Godofredo Rangel); *O grito da selva*, de Jack London; *O crime do cassin*; *Scarface*; *O pequeno César*; *A ceia dos acusados*; *Rumo às estrelas*; *Evolução da física* e *Os grandes pensadores*; *História do futuro*, *A formação da mentalidade*; *História da bíblia*; *A epopéia americana*; *Lágrimas de homem*; *Educação e vida perfeita*; *Adeus às armas*; *Lincoln*; *Somente nesse dia*; *Máquinas da democracia*; *História da civilização*; *Uma folha na tempestade*; *Piloto de guerra*; *Noite sem lua*; *A construção do mundo*; *Um mundo só*; *Mágica em garrafas*; *A queda de Paris*; *O nazareno*; *O problema econômico de Cuba*.

Importa assinalar que seguimos aqui os estudiosos lobatianos ao separar as adaptações das traduções, pois, como já discutido, a adaptação é o procedimento tradutório de Lobato.

A respeito da distinção entre tradução e adaptação, Ofir Bergemann de Aguiar, em “Reescrituras de La Fontaine e a noção de ‘tradução presumida’”, traz definições de tradução apresentadas por teóricos de renome como Darbelnet, Catford, Newmark, Nida e Larose e afirma:

[...] apesar de especificar o tipo de equivalência abordado – por exemplo, equivalência semântica ou pragmática –, nenhuma das definições acima determina o limite de “equivalência”, ou de “similaridade”, ou de “analogia”, ou de “correspondência”, exigido entre os dois textos para qualificar um deles como uma tradução ou não do outro – o que seria necessário, uma vez que uma “representação idêntica” não existe, do contrário, a tradução implicaria, como na matemática, a completa reversibilidade das expressões entre texto de partida e texto de chegada, o que raramente acontece (AGUIAR, 1999, p. 279, grifos da autora).

Para suas reflexões, a estudiosa se baseia em Theo Hermans (1991), que acentua a ausência de tentativas para se formular as condições mínimas de equivalência que permitiria a distinção entre tradução e não-tradução.

1.6 MONTEIRO LOBATO TRADUZIDO NO MUNDO

Apesar de muitos criticarem Lobato, tanto as suas obras infantis quanto as suas obras destinadas aos adultos repercutiram no Brasil e em outros países, tendo sido traduzidas para várias línguas: “[...] Estou de sorte. Fui traduzido na Síria por E. Kouri; na Alemanha por Fred Sommer; na França por Duriau. E como de muito tempo ando com a Espanha e a Argentina no papo, já apareci em seis países. Quer dizer que só falei comercialmente” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 292).

As obras de Lobato sempre precisavam ser reeditadas devido a grande procura. Antônio Gonçalves Filho, em seu artigo “Quase duas mil páginas de Lobato”, nos fala sobre o lançamento de um volume de luxo para comemorar os cem anos de nascimento do escritor. Além disso, ele relata, resumidamente, a vida do escritor, não deixando de mencionar o sucesso que Lobato fez no Brasil, o que lhe rende a publicação de suas obras em diversos países:

[...] Como se vê o escritor não tinha papas no texto, e isso lhe valeu a aceitação não só dos adultos, como de todas as crianças brasileiras. Prova disso é que, há dez anos exatamente, mais de seis milhões de livros do escritor já haviam sido vendidos, só no Brasil, fora as traduções em países como a Inglaterra, União Soviética, Japão,

Espanha, Líbia, Estados Unidos, Argentina, etc. (GONÇALVES FILHO, 1982, p. 25).

Como constatamos no trecho anterior, Lobato é traduzido em diversos países. De acordo com nossas pesquisas, a partir de 1921 o autor começa a fazer parte do cenário internacional. Nesse ano, Lobato escreve a Rangel informando o lançamento do seu livro *Urupês* na Argentina, em tradução de Benjamin de Garay e lançado pela editora Pátria. Além disso, ele fala sobre o interesse de tradutores de outros países em traduzir sua obra: “[...] Recebi o *Urupês* em espanhol lançado na Argentina. Bela edição. Garay. Nos Estados Unidos quer traduzi-lo Isaac Goldberg. E em França, um Julien Fauvel. Livro de sorte” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 232).

Segundo Azevedo, Camargos e Sacchetta (1998), em 1923, uma coletânea de contos do autor, traduzida por Garay, sob o título *El comprador de haciendas*, é lançada na Espanha. Já em 1924, outra coletânea de contos é publicada na Argentina: *Los ojos que sangran*, desta vez traduzida por B. Sanchez-Saez. Este também traduz e publica, em 1924, o conto “Barba Azul”, do livro *Negrinha*, na revista *Lecturas*, de Buenos Aires.

Em janeiro de 1924, Horácio Quiroga envia uma carta a Lobato manifestando sua intenção em traduzir dois contos do autor: “A nuvem de gafanhotos” e “Tragédia dum capão de pintos”, do livro *Cidades mortas*. Para que realize as traduções, Quiroga pede a ajuda de Lobato para compreender alguns termos utilizados pelo autor:

[...] Creio que, se Vsa. me ajudar em algumas expressões, me animaria a traduzir *Nuvem de gafanhotos*, e talvez a *Tragédia dum capão de pintos*. Sua ajuda consistiria em me explicar os termos que eu lhe enviaria por carta. Não seriam poucos, todavia. É idiota que aqui não conheçam todo o possível de Vsa.
[...]
Informe-me se Vsa. está disposto a me ajudar na tradução¹⁶(CEDAE)¹⁷.

O livro *O Choque das raças*, publicado em 1926, foi reeditado com o título de *Presidente Negro ou O choque das raças* e, em 1935, publicado na Argentina pela Editorial Claridad.

¹⁶ Lê-se no original: [...] *Creo que, si Vd. me ayuda en algunas expresiones, me animaría a traducir La nube de langosta, y talvez la Tragedia de un capon de pollo. Su ayuda consistiría en explicarme los términos que yo le enviara por carta. No serían pocos, sin embargo. Es idiota que aquí no conozcan todo lo posible de Vd.*
[...]

Informe-me Vd si está dispuesto a ayudarme en la traducción.

¹⁷ No decorrer do nosso estudo, utilizaremos a sigla CEDAE para indicarmos quando for usado algum documento não publicado pesquisado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da UNICAMP. A autorização para a utilização destes textos se encontra em anexo.

Don Quijote de los niños, mais uma tradução de Benjamin de Garay, é editado no ano de 1938, em Buenos Aires, pelo Editorial Claridad. Além de outros oito títulos, também já haviam sido publicados pela mesma editora os livros: *Travesuras de Naricita Respingada*, *Tremendas cacerias de Pedrito*, *Los contos de la negra Nastacia*.

Em carta ao amigo Rangel, Lobato informa que está parado com suas traduções, dedicando-se à revisão de algumas obras que serão editadas na Argentina: “Ando parado com traduções. Meu tempo se escoia na revisão e alguma adaptação dos livros a saírem em espanhol na Argentina. Imagine a Emília a dizer ‘Caramba!’, ‘Qué va!’, ‘Caracoles!’”... (LOBATO, 1969, t. 2, p.344).

Em 8 de junho de 1946, Lobato muda-se para a Argentina. Lá, associa-se a amigos e funda a Editorial Acteon e lança *Lãs 12 hazañas de Hercules*. Ainda no mesmo ano, Lobato comenta a tradução feita na Argentina:

O Dr. Caramujo aqui virou na tradução, Doutor Cara de Col! (Caracol), e as pílulas viraram “pastilhas”. Eu achei muita graça em ver aparecer nas graverrimas colunas da “Prenas” as Pastilhas del Dr. Cara de Col, que eles lá no jornal absolutamente não sabem o que é... (LOBATO, 1969, t. 2, p. 381).

Podemos constatar o grande sucesso que Lobato faz na Argentina em carta de 1946 que este envia a Gulnara, sua sobrinha:

Vamos ter no dia 25 a ‘Semana Monteiro Lobato’, no Harrods, que é um Mappin em ponto grande que há aqui, com exposição de todos os meus livros, cartazes, bonecos e representação de comédias extraída dos livros. Essa semana vai repetir-se antes do Natal (apud AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1998, p. 343).

Lobato cita, também, no mesmo texto, a Exposição do Livro Brasileiro promovida pela embaixada, colocando: “o tal Lobato abafa abanca, pois se apresenta com 80 livros – as edições do Brasil e as traduções daqui e da Itália” (apud AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1998, p. 343). E ainda: “Quer dizer que teu tio Juca entrou cá com o pé direito e vai indo muito bem” (apud AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1998, p. 343).

O ano de 1947 é produtivo para o escritor, que publica pela editora Acteon, sob o pseudônimo de Miguel P. Garcia, *La nueva Argentina*. Trata-se de livro destinado ao público jovem, que aborda o plano quinquenal de Perón, presidente daquele país. No mesmo ano, a Americalee lança 23 títulos infantis de Lobato, além de uma nova edição de *Urupês*, traduzida por Ramon Prieto. A Editorial Codex, de Buenos Aires, também edita uma série de livretos de

armar, com textos de Lobato. Em carta a seu amigo Rangel, datada de 30 julho de 1947, o criador do Sítio do Picapau Amarelo escreve:

Este mês escrevi 20 livrinhos novos para a Editorial CODEX de Buenos Aires; libritos juguetes, de pouco texto e muitos desenhos coloridos. Vão sair em duas línguas. E agora vou escrever uns seis para um editor do México – os quais mais tarde também poderão sair aqui. Isso me remoça um bocado, Rangel. Como são sempre capítulos do meu Rocambole infantil, valem-me por horas passadas com eles no Picapau Amarelo – e esqueço-me da “velhice” do presente (CEDAE).

Em e-mail a nós enviado, J. M. Kornbluh, responsável pela *Monteiro Lobato Licenciamentos*, nos informa de que toda a literatura de Monteiro Lobato foi publicada na Argentina na década de 1940. A esse respeito comenta o autor:

Publiquei um belo livro aqui, *Las Hazañas de Hercules* em um volume de luxo, ao preço de 30 pesos – caríssimo. Em março sairá pelo Ateneu a minha coleção de contos [...] A editora Kopla vai dar a *Barca*; e a Século XX vai dar *Mundo da Lua e América*. Quer dizer que teimo em subsistir literariamente, e em expandir-me. Meus livros infantis já saíram todos cá – 14 só o ano passado. Bati um record. Vendem-se melhor no Peru, na Venezuela e no México do que aqui. A Argentina só absorve 20% das edições. Os livros cá sofrem da tremenda concorrência dos grandes jornais e das revistas, que são muitas e ótimas (CEDAE).

Apesar do grande sucesso de Lobato, na Argentina, na década de 1950, o contrato de edição é rescindido e não há nova publicação depois.

Os livros de Lobato ganham os seguintes títulos em espanhol: *Travesuras de Naricita*; *Nuevas travesuras de Naricita*; *Viaje al cielo*; *El genio del bosque*; *Las cacerías de Perucho*; *Aventuras de Hans Staden*; *Historia del mundo para los niños*; *Peter Pan, el niño que no quiso crecer*; *El país de la gramática*; *La aritmética de Emilia*; *Geografía para los niños*; *Historia de las invenciones*; *El Quijote de los niños*; *El Benteveo Amarillo*; *El Minotauro*; *La llave del tamaño*; *La reforma de la naturaleza y El espanto de las gentes*; *Las viejas fabulas*; *Memoras de Emilia*; *El pozo del Visconde*; *Las lecciones de doña Benita*; *Cuentos de Tia Anastásia*.

Sobre a publicação da obra de Lobato em russo, encontramos um artigo intitulado “Emília vítima da tradução”, datado de 18 de janeiro de 1982, em que a escritora e tradutora Tatiana Belinky discute a tradução de *Reinações de Narizinho*, para as crianças russas.

Segundo Belinky, o título do livro e o nome do autor estão dentro de um típico escudo-de-armas, com um pequeno pica-pau amarelinho e as inscrições: “Monteiru Lobatu” e “A Ordem do Picapau Amarelo”. Inicialmente, a autora afirma não entender a razão pela substituição de “Sítio” por “Ordem”. De acordo com a escritora, não é encontrada nenhuma

referência ao Sítio na tradução russa. Já no final do seu artigo, Belinky descobre a razão da troca:

E na página 23 encontro afinal o ‘por que’ da ‘ordem’: “Pedrinho fundou na casinha do Picapau Amarelo uma ordem de cavaleiros, vocês sabem, como os cavaleiros medievais, uma sociedade assim, para todos juntos realizarem grandes feitos... Com ele, Pedrinho a frente, claro” (BELINKY, 1982, p. 26, grifos da autora).

A autora ainda nos fala sobre a capa da obra que apresenta um rinoceronte puxado pelo Visconde (um boneco de espiga de milho), o qual porta um chapéu mexicano na cabeça, uma “garotinha” – assim identificada por Belinky: uma boneca magra usando “rabo de cavalo” – e um menino vestido com calças compridas e franjadas além de usar um grande “sombbrero” na cabeça. Para Belinky (1982, p. 26): “Deviam ao menos dizer se tratar de uma adaptação. Mas o que diz lá é ‘tradução’. Adaptaram até as crianças, que viraram mexicanas, a julgar pelas roupas”.

Percebe-se, portanto, que os mesmos procedimentos empregados por Lobato no seu processo tradutório são usados na tradução de seu texto para o russo. E mais uma vez se observa a dificuldade em se distinguir a tradução da adaptação.

Belinky demonstra sua indignação com a eliminação de episódios e de trechos inteiros como, por exemplo, o episódio da “falinha de papagaio que a Narizinho recusa ‘ecologicamente’ para que o doutor Caramujo não matasse a avezinha”. Outro episódio que também desaparece na tradução é o das pílulas engolidas pelo sapo Major Cigarra. Além dessas supressões há, segundo a escritora, o acréscimo do que ela chama de “reflexões”:

Começo a ler, com a primeira frase de Lobato bem viva na memória: “Numa casinha branca, lá no Sítio do Picapau Amarelo, mora uma velha de mais de sessenta anos...”. E leio em russo: “Numa pequena casinha, que nos arredores denominaram, não se sabe por que, de casinha do Picapau Amarelo...” (BELINKY, 1982, p. 26).

Esse artigo de Belinky demonstra a presença de Lobato em terras russas e a diversidade de idiomas em que suas obras apareceram.

No que se refere à presença de Monteiro Lobato nos Estados Unidos, sabemos que o autor adorava este país. Seu sonho como escritor era lançar um livro naquele país que tinha um mercado para edições de um milhão de exemplares. Entretanto, Lobato não consegue publicar ali seu único romance, *O Choque das raças*, como já mencionado.

Em 1922, Isaac Goldberg dedica um capítulo de *Brazilian Literature* à análise da obra de Monteiro Lobato, no qual inicia o capítulo apresentando o autor:

Entre recentes correntes literárias que apresentam várias fases interessantes, não deveriam negligenciar as tendências nacionalistas no Brasil defendidas tão ardentemente e com tal efeito imediato pelo mais ativo dos “novos” espíritos, Monteiro Lobato (GOLDBERG, 1922, p. 277, grifo do autor).¹⁸

Três anos depois, com o título *Brazilian short stories*, o mesmo autor verte para o inglês quatro contos de Lobato para serem publicados nos Estados Unidos, na série Little Blue Book.

Em novembro de 1941, a Agência Minerva envia carta a Lobato informando sobre os seus contos que haviam sido traduzidos para o inglês. Dentre eles: “The poet gardner” (O jardineiro Timóteo); “The abduction” (O rapto); “The Patchwork quilt” (A colcha de retalhos); “A pastoral” (Bucólica); “The mysterious dish” (Bugio moqueado); “My Maupassant story” (Meu conto de Maupassant); “The plague of locusts” (A nuvem de gafanhotos); “An honest man” (O homem honesto); “The other” (O outro); “In the beginning” (A inteligência feminina); “The Morass” (Bocatorta); “Tragedy of a capon” (Tragédia dum capão de pintos); “Moderne torture” (Um suplício moderno); “The penitent wag” (O engraçado arrependido); “The plantation buyer” (O comprador de fazendas), dentre outros.

Hiram Haydn, da agência Crown Publisher, em 1947, envia carta a Lobato agradecendo por este ter dado permissão para publicação de sua história:

Muito obrigado por sua graciosa autorização permitindo-nos usar sua história na nossa *Antologia Mundial do Século XX*. Teremos prazer em enviar duas cópias do nosso livro tão logo esteja pronto, o que deverá ocorrer no outono (CEDAE).¹⁹

Como podemos constatar, Lobato teve alguns de seus contos traduzidos para o inglês. No entanto, a sua tradução no país que o autor tanto admirava é pequena. Em nossas pesquisas, não obtivemos nenhuma referência a qualquer livro do escritor que tenha sido traduzido integralmente. Como suas obras são compostas em grande parte por contos e, naquela época, as traduções eram feitas, na maioria das vezes, em revistas, encontramos menções somente a alguns contos do autor traduzidos nos Estados Unidos.

¹⁸ Lê-se no original: *Among recent literary currents that present several interesting phases one should not overlook the nationalistic tendencies in Brazil, championed so ardently and with such immediate effect by the most active of the “new” spirits, Monteiro Lobato.*

¹⁹ Lê-se no original: *Thank you very much for your gracious permission allowing us to use your story in our 20th Century World Anthology. We shall be happy to send you two copies of our book as soon as it is ready which will be in the fall.*

Quanto à literatura lobatiana vertida para o alemão, sabemos que, em 1932, é publicado em São Paulo o livro *Die Alte Fazenda*, com contos da literatura adulta do autor. Infelizmente, não encontramos a relação dos contos que foram traduzidos.

No que tange à literatura infantil de Lobato, em 17 de agosto de 1945, Osório Dutra, então Chefe da Divisão de Cooperação Intelectual, envia uma carta ao criador do Sítio do Picapau Amarelo lhe comunicando o interesse da editora Libreria Editrice Eclética, de Turim, em obter os direitos de tradução para o italiano do seu livro *A menina do narizinho arrebitado*:

Apraz-me passar às mãos de Vossa Senhoria a inclusa cópia da carta pela qual a “Libreria Editrice Eclética”, de Turim, solicita os bons ofícios da Embaixada do Brasil em Roma no sentido de propiciar a cessão dos direitos de tradução para o italiano do seu livro “A Menina do Narizinho Arrebitado”.
Conforme consta da carta em apreço, já tem aquela editora pronta a tradução do livro, fartamente ilustrada, sendo que Vossa Senhoria poderá ajuizar do trabalho de ilustração pela reprodução reduzida, que segue anexa, da capa do volume, cujo título foi traduzido pra “Narisino” (CEDAE).

Segundo Jorge M. Kornbluh²⁰, responsável pela *Monteiro Lobato Licenciamentos*, consultado por nós, a edição italiana teve duas edições e o título é traduzido inicialmente por *Narisino* e depois por *Nasino*, sendo a obra ilustrada por Vincenzo Nicoletti.

Até aqui procuramos demonstrar a situação de Monteiro Lobato no mundo, evidenciando quais das suas obras foram publicadas e em que língua. Vimos que o autor teve diversos de seus contos traduzidos em vários países. O próximo tópico tem fundamental importância para este trabalho. Nele trataremos das obras do escritor que encontramos traduzidas na França.

1.6.1 Lobato na França

Ao contrário do que aconteceu na Argentina, o conjunto das obras de Lobato ainda continua em grande escala ignorado pelo público francês. O levantamento de seus livros traduzidos na França revela que o autor só tem vertidos para o francês textos voltados para o público adulto. Além dos livros *Urupês* e *O presidente negro*, alguns contos retirados de outras obras do autor como, por exemplo, *Cidades mortas* e *Negrinha*, também são

²⁰ Informação obtida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE B).

traduzidos. Os contos do autor foram na maior parte das vezes publicados em periódicos. Outras obras são apenas mencionadas em artigos e bibliografias. Apesar disto, Lobato é um dos autores mais traduzidos na França nas décadas de 1920 e 1930.

Quanto às obras infantis, o escritor português Fernando Marques do Vale (1994, p. 37), em seu livro *A obra infantil de Monteiro Lobato - inovações e repercussões*, afirma: “Em 1926, os livros infantis de Monteiro Lobato começam a ser traduzidos no estrangeiro (Alemanha, Espanha, França, Síria, etc.) e a ser lidos e amados por crianças de outros países”. A escritora brasileira Nelly Novaes Coelho (1991, p. 228), em seu livro *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil – das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*, nos informa: “Seu desejo [de Lobato] foi uma profecia. A essa altura (1926) seus livros já estavam sendo traduzidos no exterior (Alemanha, Espanha, França, Síria...), entendidos e amados por crianças não-brasileiras”.

Embora esses estudiosos sugiram, nos respectivos livros, que a literatura infantil de Lobato tenha sido traduzida na França, nada encontramos, em nosso estudo, que comprovasse ou que indicasse a sua tradução na França. Durante nossa pesquisa, visitamos a Biblioteca Monteiro Lobato; a Biblioteca Mário de Andrade; a Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo; o Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), da Universidade de Campinas (UNICAMP), para verificarmos se os livros infantis-juvenis de Lobato haviam sido traduzidos, ou não, na França. Além disso, contatamos a família do autor, o escritor português Fernando Marques do Vale e a professora e escritora Marisa Lajolo. Entretanto, em nossa pesquisa, não nos deparamos com texto infantil de Lobato traduzido para o francês.

Em *Ouvrages brésiliens traduits en français (Obras brasileiras traduzidas na França)*, de Estela dos Santos Abreu (2004), ou em *Auteurs brésiliens en français (Autores brasileiros em francês)*, de Inês Fonseca (1998), que são levantamentos realizados sobre as obras da literatura brasileira publicadas na França, só encontramos *La vengeance de l'arbre et autres contes* (contos retirados dos livros *Urupês*, *Negrinha* e *Cidades mortas*) – 1967/1978 e o conto “Les gardiens de phares” (“Os faroleiros”) – 1935. Jorge M. Kornbluh²¹ declara não ter informação de obra da literatura infantil de Lobato que tenha sido traduzida na França.

No que se refere à literatura adulta, entre 1920 e 1935, o Brasil ocupa um lugar privilegiado nas revistas francesas. A maior parte dos periódicos concede destaque ao Brasil e às traduções de Gahisto, Duriau, Readers, principais divulgadores da nossa literatura na

²¹ Informação obtida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE B).

França. Manoel Gahisto ajuda na divulgação de textos brasileiros, principalmente quando assume em 1932, após a morte de Severiano de Resende, a crônica *Lettres Brésiliennes*, da revista *Mercure de France*. Gahisto não escondia sua preferência pelas obras mais exóticas ou pitorescas.

Jean Duriau mostra-se um entusiasta das literaturas brasileira e portuguesa na França. Durante algumas décadas ele tenta tornar conhecidas tais literaturas. No entanto, vê muitas vezes seus artigos e livros traduzidos serem recusados pelas revistas e editoras. Ele contava, porém, com a ajuda de Valery Larbaud, o qual sempre o indicava para os periódicos.

Duriau traduz vários textos de Coelho Neto e de Lobato, com quem mantinha relações epistolares. Suas preferências, no que se refere à literatura brasileira, podem ser constatadas em carta que escreve a Larbaud agradecendo os elogios sobre sua tradução de *Vicentinho*, obra de Maria Eugênia Celso, em que afirma ser Lobato um escritor ‘internacional’:

Percebo que a literatura brasileira é sobretudo rica de possibilidades, e que, exceto alguns escritores, nada em suma merece entusiasmos extraordinários... Os ensaístas são sobretudo os mais notáveis, entre eles Tristão de Ataíde e Euclides da Cunha. É evidente que, entre os que chamamos de contistas, existem escritores internacionais como *Monteiro Lobato* e Ribeiro Couto, porém, os demais não são tão surpreendentes (apud RIVAS, 1995, p. 255, grifos nossos).

O tradutor reclamava, contudo, da falta de apoio dos próprios autores brasileiros e da Embaixada do Brasil: “[...] eu lhes peço apenas meios de estudos, livros, jornais e revistas. Eles me demonstram seu amável interesse e nada mais” (apud RIVAS, 1995, p. 253).

Segundo Rivas (1995, p. 255), o ardor de Duriau por alguns dos nossos escritores esfria em 1933: “Abandonei os brasileiros, muito vaidosos e desinteressantes. Passei agora a estudar mais atentamente os jovens portugueses, muito laboriosos e interessantes, e espero oferecer alguma coisa realmente nova”. Algum tempo depois, retoma seu interesse pelos ensaístas brasileiros, mas em 1935 o divulgador do Brasil na França falece.

Larbaud é também um difusor das literaturas brasileira e portuguesa na França. Como um dos diretores da *Revue Européene*, procura publicar seus autores preferidos bem como as traduções de Jean Duriau, de quem era amigo.

De acordo com Pierre Rivas (1995, p. 257): “[...] Raeders, Duriau, e outros, como os [tradutores] da geração anterior: Lesbague, Gahisto etc... não estavam na linha da modernidade”. Desse modo, os autores brasileiros modernistas esperarão um certo tempo para que suas obras sejam traduzidas. *Macunaíma* só aparecerá em francês em 1979, em tradução

de Jacques Thiériot, mais de cinquenta anos depois de sua primeira edição brasileira (PINA, 2003, p. 48). Os escritores traduzidos, em sua grande maioria, são aqueles da corrente regionalista ou que trazem um apelo ao “exótico”.

Rivas (1995) afirma que o exotismo brasileiro no imaginário francês é de suma importância para a escolha do que vai ser traduzido. O resultado é um desconhecimento dos grandes romancistas urbanos, de tradição psicológica, em proveito de uma literatura concernente ao exotismo e ao folclore. Marie-Hélène Torres, em sua tese de doutorado *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, corrobora a afirmação de Rivas. Torres (2001, p. 89-90) faz um levantamento das obras brasileiras traduzidas na França e seus dados mostram que os textos regionalistas foram mais traduzidos em francês do que os romances urbanistas: “Notamos que, sem dúvida, a corrente regionalista é a mais traduzida em francês e isto, desde as primeiras traduções, demonstrando que o interesse conferido à tradução de romances brasileiros se fixa principalmente no regional.”²²

A estudiosa define assim o regionalismo:

[...] Os romances regionalistas se ocupam da realidade local – o rural, a natureza, o pitoresco e/ou a terra brasileira – povoada de personagens tipicamente locais, enquanto que o romance urbano apresenta um caráter mais cosmopolita (segundo o termo de Pierre Rivas). Os romances regionalistas que se impregnam freqüentemente da cultura popular brasileira, englobando crenças, tradições e folclores, sem esquecer a problemática social, se situam teoricamente – porque nós veremos que o regional leva muitas vezes ao universal – antes no plano nacional/local, enquanto que os romances urbanos têm muito mais tendência a se situar no plano supranacional/internacional (TORRES, 2001, v. 1, p. 89, tradução nossa).²³

Oswald de Andrade já constatava essa preferência dos franceses pelo regionalismo. Faz várias viagens a Paris na tentativa de divulgar a literatura brasileira modernista. No ano de 1923, ministra a conferência “Jeca Tatu na Sorbonne”, que é publicada na *Revue de l’Amérique Latine*. Em 10 de março do mesmo ano, escreve para Lobato falando

²² Lê-se no original : *Nous remarquons que sans conteste, le courant régionaliste est le plus traduit en français et ce, dès les premières traductions, démontrant que l'intérêt porté à la traduction de romans brésiliens se fixe principalement sur le régional.*

²³ Lê-se no original : [...] *Les romans régionalistes s'occupent de la réalité locale – le rural, la nature, le pittoresque et/ou la terre brésilienne – peuplée de personnages typiquement locaux, tandis que le roman urbain présente un caractère plus cosmopolite (selon le terme de Pierre Rivas). Les romans régionalistes qui s'imprègnent souvent de culture populaire brésilienne, englobant croyances, traditions et folklores, sans oublier la problématique sociale, se situent théoriquement – car nous verrons que le régional mène souvent à l'universel » - plutôt sur le plan national/local, tandis que les romans urbains ont beaucoup plus tendance à se situer sur le plan supranational/international.*

sobre o interesse dos franceses pelas suas obras, em detrimento dos autores modernistas, como verificamos a seguir:

Estou desmoralisadíssimo. Percebendo que a verdadeira literatura francesa está mais com o Lobato dos “Urupês” [...] do que com esses impagáveis Andrades (Mários e Oswalds) dispus-me a fazer propaganda de tua obra – “quelque chose de puissant et savoureux, tout le pessimisme de l’étendue! E criei um mito em Paris – Lobatô! Agora, os apuras. Où est Lobatô? Ses livres? Ses nouvelles? Un échantillon de son genie! E eu, silêncio, excusas vilíssimas – Esperem um pouco, mandei buscar, já vem já! É longe...

Sem blague, Lobato, estou desarmado. Travei relações ótimas no grande meio literário Romain Rolland. Larbaud.

E há – sincero ou cabotino – um interesse insistido em nos conhecer. Não trouxe um só livro meu, nem teu, nem dos outros companheiros de atualidade possivelmente francesa. Mande-me pois (podes pôr na minha conta, editor usurário!) quatro ou cinco volumes de *Urupês*, *Cidades mortas*, *Onda verde*, etc, etc. E sobretudo a “Revista do Brasil” de que sou um representante sem poderes. De fato, não sei como hei de propagar aqui a fase iniciada em janeiro [...] (CEDAE).

Monteiro Lobato, Coelho Neto e Ribeiro Couto representam, para a França, durante um tempo, a literatura brasileira. Tais escritores têm, desse modo, um lugar bastante considerável nas revistas francesas.

Lobato, por ter descrito o caboclo, o Brasil e suas mazelas – sendo assim considerado um escritor regionalista –, teve diversos de seus contos traduzidos na França. Em seus livros, como já mencionado, o autor discorre sobre a situação do Vale do Paraíba paulista e sua decadência, sobre preconceito racial e nos apresenta a figura do Jeca – caboclo indolente e, inicialmente, descrito como vagabundo.

Em 1921, Gofredo da Silva Telles publica, na revista *Le Monde Nouveau*, um artigo intitulado “Le problème de langue dans la littérature brésilienne”. Além desse texto, o periódico traz “L’acheteur de fazendas” (O comprador de fazendas), um conto de Monteiro Lobato, retirado do livro *Urupês*, traduzido por Telles com a colaboração de Dominique Braga. Segundo Rivas (1995, p. 227), o autor é apresentado em nota como “um contista regionalista, autor de *Urupês*”. Este é um dos primeiros textos traduzidos de Lobato. A partir de então, vários de seus contos são vertidos para o francês, principalmente com a ajuda do tradutor Duriau.

Em setembro de 1924 é publicado o conto “A vingança da peroba”, extraído de *Urupês* e traduzido por G. Le Gentil, na *Revue de L’Amérique Latine*, n.º33. Em carta datada de 26 de outubro de 1924, Sergio Milliet informa a Lobato sobre a tradução de seu conto “O macaco que se fez homem”, que é publicado na *Revue de L’Amérique Latine*:

Caro amigo Lobato, coloquei a tradução de seu conto “O macaco que se fez homem” na *Revue de L’Amérique Latine* onde aparecerá no numero próximo. Tendo se apresentado ocasião para colaborar nas “Oeuvres Libres” comecei hoje a tradução de “Suplício Moderno” em colaboração com Blaise Cendrars – *Todo o conto regional tem fácil aceitação aqui*. Eis porquê me seria agradável traduzir alguns – Deixo a escolha deles ao seu critério (CEDAE, grifos nossos).

Em sua carta, Milliet nos mostra claramente o que interessava aos leitores franceses da época, os contos regionalistas, como apontam Rivas e Torres, já mencionados. Tal interesse faz que nossos autores de correntes regionalistas, como Monteiro Lobato ou Ribeiro Couto, sejam mais traduzidos entre as décadas de 1920 e 1930. Com isso, nossos escritores modernistas são deixados de lado.

Aviso de uma nova tradução chega a Lobato em outra carta de Milliet, datada de 15 de dezembro de 1924. Assim, no mês de junho de 1925, a *Revue de L’Amérique Latine*, n.º42, publica o conto “Um suplício moderno”, de *Urupês*, em tradução de Sérgio Milliet:

O conto vai ser publicado num dos próximos números da *Amérique Latine*. O *supplicio moderno*, já traduzido, está nas mãos de Cendrars para ser colocado em outra revista ou jornal. É bom não se limitar a uma só revista. Aqui crise política. Ameaças de comunismo. Fraqueza do Ministério Herriot! Apesar disso muito brilho e muita luz: pudera, na cidade-luz! [...] (CEDAE).

“Meu conto de Maupassant”, de *Urupês*, vertido para o francês por Jean Duriau, é publicado pela *Revue de L’Amérique Latine* em agosto de 1926. Galey Lesca envia, em 31 de dezembro de 1926, uma carta a Lobato informando sobre a publicação de um artigo escrito por Duriau: “Nós vamos publicar em nosso próximo n.º (Fevereiro) um artigo de nosso colaborador Jean Duriau que lhe interessará especialmente” (CEDAE).²⁴

A *Revue Nouvelle* publica, em fevereiro de 1927, “L’impôt unique” (O imposto único), um conto de Monteiro Lobato, extraído do Livro *Cidades Mortas* e traduzido por Jean Duriau. Segundo Rivas, Duriau, em nota introdutória, afirma que Lobato retratava as vidas humildes e desconhecidas, e a expansão italiana em conflito com as leis locais em São Paulo, temas significativos no momento em que o Brasil avançava a passos largos na economia mundial.

Em junho do mesmo ano, a *Revue Européenne* publica *Le Babouin Boucané* de Monteiro Lobato, com a seguinte nota de Duriau a respeito do escritor: “o mais original dos jovens escritores brasileiros da atualidade, num país tão diferente do nosso, onde a raridade

²⁴ Lê-se no original: [...] *Nous allons publier dans notre prochain n.º (Février) un article de notre collaborateur Jean Duriau qui vous intéressera tout spécialement.*

dos meios de comunicação retarda a difusão disso que chamamos progresso” (apud RIVAS, 1995, p. 260).

Em carta de 2 de outubro de 1928, Lobato comenta com Iainha Pereira Gomes – escritora e pintora gaúcha que morava em São Paulo – a impossibilidade de tradução do seu livro *O choque das raças* na América, mas informa-lhe que o mesmo estava sendo traduzido na França: “O curioso é que esse livro foi traduzido em francês e está sendo dado por partes por uma revista [...]”. Segundo Azevedo, Camargos e Sacchetta (1998, p. 220), o autor se refere à *Revue de l’Amérique Latine*, que, de setembro de 1928 a fevereiro do ano seguinte, o publica em tradução de Jean Duriau.

Em crônica escrita para a revista *Mercure de France*, para o número de 15 de janeiro de 1935, Manuel Gahisto dedica-se a Ribeiro Couto e a Monteiro Lobato. Essa crônica reúne, assim, dois dos escritores mais traduzidos na época. Apresenta Jeca Tatu, “exemplo da inércia incurável” do Brasil, que ele opõe às figuras ideais esboçadas pelos indianistas. Ainda em 1935, é publicado “Les gardiens de phare” (*Os faroleiros*), conto retirado do livro *Urupês, Negrinha e outros contos* e traduzido por Duriau.

No ano de 1967, as edições Universitárias, na sua série de obras hispano-americanas – uma coleção da Unesco de obras representativas – publica o livro *La vengeance de l’arbre et autres contes* (*Urupês, Negrinha e outros contos*), traduzido por Georgette Tavares Bastos e introduzido por Lucien Farnoux-Reynaud. Esta obra é composta por todos os contos do livro *Urupês*: “Les gardiens du phare” (*Os faroleiros*); “Le plaisantin repent” (*O engraçado arrependido*) ; “Le couvre-lit de retailles” (*A colcha de retalhos*); “La vengeance du Péroba” (*A vingança da peroba*); “Biriba, l’estafette” (*Um suplício moderno*); “Mon conte de Maupassant” (*Meu conto de Maupassant*); “Pollice verso” (*Pollice verso*); “Bucolique” (*Bucólica*); “Le tueur d’arbre” (*O mata-pau*); “Bocatorta” (*Bocatorta*); “L’acquéreur de fazendas” (*O comprador de fazendas*); “Le stigmaté” (*O estigma*); “Vieille calamité” (*Velha praga*); “Urupês” (*Urupês*); dois contos do livro *Cidades mortas* : “Un homme honnête” (*Um homem honesto*); “Le chef-d’œuvre du tapeur”; e três contos do livro *Negrinha*: “Tranche de vie” (*Fatia de vida*); “Les tout petits” (*Os pequeninos*); “Je veux aider le Brésil” (*Quero ajudar o Brasil*).

Cumpramos mencionar que em 1987, Michel Riaudel traduz e publica “À propos de l’exposition Malfatti”, de Monteiro Lobato, na revista *Modernidade*, de Paris.

Percebemos, portanto, qual é o Lobato que interessa os franceses e qual é o Lobato encontrado por eles. Sua obra infantil foi negligenciada e, apesar de, até hoje, nós brasileiros convivemos diariamente com as personagens do Sítio do Picapau Amarelo na

adaptação televisiva da qual sua obra foi objeto e nos diversificados artigos inspirados pelas personagens como bonecas, CD-rom, seus textos dirigidos ao público infantil não constam dos catálogos que trazem o levantamento da literatura brasileira em tradução francesa.

Os próximos capítulos mostrarão quais são os autores da literatura infantil/juvenil brasileira aos quais os leitores de língua francesa têm acesso.

2. A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL BRASILEIRA NA FRANÇA

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL BRASILEIRA

A literatura infantil e juvenil brasileira atinge sua maioridade há pouco tempo. Alguns fatores contribuem para tal acontecimento, como, por exemplo, o surto de “criatividade” dos escritores brasileiros a partir dos anos 1970 e 1980, o surgimento de vários escritores e, mais recentemente, o ingresso da escritora Ana Maria Machado na Academia Brasileira de Letras. Desde então, a nossa literatura destinada a crianças e jovens tem conquistado cada vez mais espaço no cenário nacional e até no internacional, sendo traduzida em outras línguas. Além disso, hoje, a literatura infantil/juvenil faz parte da grade curricular de várias Faculdades de Letras, sendo também objeto de estudo de monografias, dissertações e teses de programas de pós-graduação.

O século XIX aparece como marco inicial desse desenvolvimento. Com as transformações sofridas pela sociedade brasileira da época, cresce a necessidade de materiais destinados à educação infantil e, assim, surgem os primeiros livros infantis brasileiros e a história da nossa literatura infantil começa a se delinear. Esta “literatura”, porém, se restringe a traduções e a adaptações das obras européias que eram feitas por Portugal e a obras didáticas que não se preocupavam com a fantasia ou com o imaginário. Deste modo, as crianças brasileiras tinham dificuldade em ler tais obras, como já antecipado no capítulo anterior. Sobre este assunto nos relata Monteiro Lobato ([19--], p. 199, grifos do autor) em seu livro *Reinações de Narizinho*:

A moda de Dona Benta ler era boa. Lia “diferente” dos livros. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheios de termos do tempo do Onça ou só usados em Portugal, a boa velha lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje. Onde estava, por exemplo, “lume”, lia “fogo”; onde estava “lareira” lia “varanda”. E sempre que dava com um “botou-o” ou “comeu-o”, lia “botou ele”, “comeu ele” – e ficava o dobro mais interessante.

A literatura infantil/juvenil brasileira é inicialmente incipiente. Em 1894 é publicada a primeira coletânea de contos de fadas tradicionais adaptados para o público infantil brasileiro – os famosos *Contos da Carochinha*. Monteiro Lobato lembra que leu *O Menino verde*: “[...] Tudo verde, como o *Menino verde*, um álbum colorido com que me

diverti em criança, companheiro de *João Felpudo*: Lembra-te disso? Pobres das crianças daquele tempo! Nada tinham para ler” (LOBATO, 1969, t. 2, p. 282).

Como podemos verificar, não havia no Brasil, até então, uma obra ou uma literatura infantil, genuinamente brasileira. É exatamente com Monteiro Lobato, como dito anteriormente, em 1921, com a publicação de seu livro *A menina do narizinho arrebitado*, que inicia a “verdadeira” literatura infantil brasileira.

Mesmo após Lobato, a literatura infantil e juvenil brasileira não apresenta, entre os anos 1920 e 1950, obras de destaque, sendo ainda uma literatura tímida. De 1930 a 1940, as publicações infantis ainda tinham cunho pedagógico e as traduções de obras estrangeiras eram constantemente difundidas. Já nos anos 50, contrariamente ao processo que ocorre nos anos anteriores, as obras literárias infantis passam a valorizar o fantástico, o imaginário.

A partir dos anos 60, inicia um novo processo na literatura infantil brasileira. É nesse período que são criados programas voltados para o incentivo da leitura e da discussão sobre a Literatura Infantil. É nessa mesma fase que são fundadas, por exemplo, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968) e a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil (1979).

Apesar de toda a difusão ocorrida nos anos 60, é a partir dos anos 70 e 80 que a nossa literatura infantil se consolida. No início dos anos 70, em plena ditadura, é na revista infantil *Recreio*, uma publicação semanal fundada em 1968 e da qual as vendas atingiram 350.000 exemplares por semana, que surgem os autores que fazem ainda hoje as letras nobres da literatura infantil brasileira. Marina Colasanti, Ana Maria Machado, Silvia Orthof ou Ruth Rocha, todas começam a escrever na época da censura.

Como afirmam estudiosos, a nossa literatura infantil e juvenil conhece a “criatividade” ainda entre os anos 70 e 80. Podemos destacar como escritores “criativos”: Bartolomeu Campos Queirós, Lygia Bojunga, Tatiana Belinky e Ziraldo. Nesse período, surgem novos escritores como Leny Werneck, Mirna Pinsky, Ignácio de Loyola Brandão, e multiplicam-se as publicações. Conseqüentemente, nossos autores passam a ganhar prêmios nacionais e internacionais.

A escritora Lygia Bojunga, por exemplo, recebeu vários prêmios, entre eles, os nacionais: Jabuti; O Melhor para o Jovem, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil; Prêmio FAZ DIFERENÇA de Personalidade Literária, do *Jornal O Globo*. Dentre os internacionais, podemos destacar o Rattenfanger Literatur Preis (criado na Alemanha para comemorar os 700 anos da célebre lenda “O Flautista de Hamelin”), Os Melhores para a Juventude (do Senado de Berlim), o prestigiado Hans Christian Andersen (concedido pelo

Comitê Internacional do IBBY – International Board on Books for Young People), o prêmio Astrid Lindgren Memorial Award (criado recentemente pelo governo da Suécia) e vários outros.

O Hans Christian Andersen, a autora recebe em 1982 pelo conjunto de suas obras. Esse prêmio, até a criação do Astrid, fora considerado a mais alta distinção no domínio da literatura infantil/juvenil atribuída pelo IBBY. A cada dois anos, o IBBY concede o prêmio Hans Christian Andersen a um autor e a um ilustrador vivos cujo conjunto da obra contribua para a literatura infantil/juvenil. O autor ganha uma medalha em ouro e um diploma entregues durante uma cerimônia no quadro do congresso bienal do IBBY. Esta premiação é considerada um dos mais importantes reconhecimentos internacionais concedidos a um autor e a um ilustrador de livros infantis/juvenis. As nomeações são feitas pelas seções nacionais do IBBY e os homenageados são designados por um júri internacional de especialistas de literatura para crianças e jovens.

Os prêmios para escritores começam a ser concedidos a partir de 1956. Já a premiação destinada aos ilustradores teve início em 1966. Do ano de sua criação até o presente momento, foram concedidas 27 medalhas. Destas, dezenove países foram contemplados. Constatamos que a maioria dos países obteve a premiação apenas uma vez. Somente os Estados Unidos a recebeu cinco vezes: Meindert DeJong (1962); Scott O'Dell (1972); Paula Fox (1978); Virginia Hamilton (1992); Katherine Paterson (1998). Brasil, Suíça, Alemanha e Ucrânia ganharam o prêmio duas vezes. Lygia Bojunga, como já mencionamos, é premiada em 1982.

Em 2004, Lygia Bojunga ganhou o segundo prêmio Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA). Astrid Lindgren é uma das escritoras mais famosas da Suécia e do mundo. Falece aos 94 anos de idade, em 2002. Em sua memória, o Governo Sueco cria, no ano de sua morte, um prêmio de literatura com o seu nome. Atualmente, é considerado o maior prêmio de literatura infantil/juvenil do mundo. É atribuído anualmente a escritores, ilustradores e autores de obras que incitem o interesse pela literatura infantil/juvenil mundialmente. O primeiro Prêmio ALMA foi atribuído à escritora Christine Nöstlinger, da Áustria, e ao ilustrador e escritor americano Maurice Sendak.

Ana Maria Machado é, atualmente, uma das autoras mais reconhecidas da literatura infantil/juvenil brasileira. A autora tem publicado mais de uma centena de livros. Reconhecidos mundialmente, eles foram traduzidos em dezessete línguas dentre elas: espanhol, francês, japonês, dinamarquês, sueco, alemão, inglês e, norueguês. Membro da Academia Brasileira de Letras, seu talento como escritora tem conquistado vários prêmios ao

longo de sua carreira, dentre eles, a medalha Hans Christian Andersen recebida no ano de 2000, pelo seu livro *Menina bonita do laço de fita*.

Na palestra intitulada: “Ojo a lo invisible”, apresentada por ocasião do 27º Congresso do IBBY, ocorrido no ano em que recebe o prêmio, a autora agradece Monteiro Lobato que: “pioneiro da literatura infantil brasileira, autor do primeiro livro que li na vida e que fez de mim uma leitora para sempre” (MACHADO, 2001, p. 309).²⁵

O primeiro livro infantil da autora é *Bento-que-bento-é-o-frade*, publicado em 1977 e considerado “Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Seu livro *História meio ao contrário* ganha, em 1977, o prêmio João de Barro e, em 1978, o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. *Era uma vez três*, recebe, em 1980, a Menção Honrosa concedida pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em 1981, *De olho nas penas* lhe vale a premiação Casa de las Américas (Cuba), “Literatura infantil de 1981” (APCA) e, o Selo de Ouro de 1981 da FNLIJ.

Dentre os livros premiados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil podemos destacar: *Raul da ferrugem azul* (1979), *Fiz voar o meu chapéu* (1999), *De carta em carta* (2002), *Abrindo caminho* (2003), na categoria criança; e *Bisa Bia, Bisa Bel* (1982), na categoria jovem. A autora também tem diversas premiações outorgadas pela FNLIJ nas categorias tradução e teórico.

Marina Colasanti, outra autora que se destaca na nossa literatura infantil e juvenil, em 1979, com seu livro *Uma idéia toda azul*, é a responsável por reintroduzir na literatura infantil “toda população de reis, fadas, princesas e rainhas que costumavam povoar os contos tradicionais” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 158). Segundo a autora, quando estréia na literatura em 1968, com o livro *Eu sozinha*, já escrevia crônicas para o *Jornal do Brasil* ingressa desde 1962, então, decide escrever para si. A partir daí, não para mais, são mais de 40 obras publicadas, dentre elas, contos, minicontos, novela juvenil, contos de fadas, poemas, ensaios e crônicas. Em suas obras, trabalha temas como a morte, o amor, os problemas sociais brasileiros e, principalmente, o feminino.

Em 1979 (*Uma idéia toda azul*), 1992 (*Entre a espada e a rosa*), 1993 (*Ana Z, aonde vai você ?*) e 2001 (*Penélope manda lembranças*), a autora ganha o prêmio da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), na categoria jovem. Com o livro *Longe como o meu querer*, a autora também conquista o Prêmio Norma Fundalectura, um dos mais

²⁵ Lê-se no original: [...] [Monteiro Lobato] pionero de la literatura infantil brasileña, autor del primer libro que leí en la vida y que hizo de mí una lectora para siempre.

importantes da América Latina. E com *A Morte e o Rei*, ganha o Concurso de Contos Para Jovens e Crianças, promovido pela Unicef e pela Fundação Cultural da Costa Rica.

Colasanti também atua como tradutora. Verte para o português obras do inglês, do francês e do italiano, como por exemplo, *O gato pardo (Il gatto pardo)*, de Tomasi Lampedusa, em 2000; *Aventuras de Pinóquio: Histórias de uma marionete (Pinocchio)*, de Carlo Collodi, em 2002; *A romana (La romana)*, de Alberto Moravia, em 1987; *Gog (Gog)*, de Giovanni Papini, em 1996; *Franziska (Franziska)*, de Fulvio Tomizza, em 1999; *Aquele gênio do Leonardo (Quel genio di Leonardo)*, de Guido Visconti, em 2003.

A escritora e também ilustradora Angela Lago recebeu diversas premiações. A autora já obteve os prêmios nacionais: O melhor para a Criança, O melhor livro sem texto e O melhor livro de imagens (concedidos pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil); Prêmio Jabuti de Ilustração e Prêmio Jabuti Infantil (outorgados pela Câmara Brasileira do Livro). Entre as premiações internacionais da autora destacamos: Prêmio Octogonales (França); Prix Graphique, Centre International d'Études en Littératures de Jeunesse (França); Segundo Prêmio Iberoamericano de Ilustración, La Consejería de Cultura (Espanha); White Ravens (Biblioteca Internacional de Munique); BIB Plaque (Eslováquia), e não podemos deixar de mencionar as suas duas indicações para o Prêmio Hans Christian Andersen.

Ziraldo Alves Pinto, criador do Menino Maluquinho, é um dos autores infantis mais conhecidos no Brasil. Além de escritor, é desenhista, cartunista, cartazista, jornalista e autor teatral. Na década de 1960, se transforma em autor de histórias em quadrinhos e publica *A Turma do Pererê* em que a personagem folclórica Saci-pererê (vemos aqui a influência de Lobato) chefia uma turma composta por jabuti, onça e outras personagens.

Em 1969, lança *Flicts*, sua primeira obra infantil. Nesse mesmo ano recebe o Oscar Internacional de Humor (Bruxelas), no 32º Salão Internacional de Caricaturas e, o Merghantealler (Venezuela), patrocinado pela Associação Internacional de Imprensa. Devido ao seu reconhecimento é convidado para desenhar o cartaz anual do Unicef – este convite o faz o primeiro artista latino a ser chamado para tal acontecimento.

Em 1980, pelo livro *O menino maluquinho*, recebe o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil concede as premiações, na categoria criança, para as obras *O menino marrom* (1986), *Menino do rio doce* (1996); *Menina Nina: duas razões para não chorar* (2002, Hors-Concours).

Bartolomeu Campos de Queirós também é um escritor que tem lugar de destaque na nossa literatura infantil e juvenil. O autor inicia na literatura, em 1974, com o livro *O peixe e o pássaro*. Desde então, devido ao reconhecimento de seu trabalho, Queirós tem recebido as

premiações mais significativas da área. A partir da década de 1970, recebe diversos prêmios concedidos pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, dentre eles: O melhor para a Criança com seu livro *Pedro* (1977); O melhor para o Jovem pelas suas obras *Indez* (1988) e *Minerações* (1991); e o prêmio Hors-Concours, na categoria jovem, nos anos 1995, 1996 pelas obras *Por parte de pai*; *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* e, em 2003, na categoria criança, com seu texto *Até passarinho passa*. Em 1990, é laureado pelo conjunto de sua obra com o “Grande Prêmio da Crítica em Literatura Infantil/Juvenil” outorgado pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Dentre as premiações nacionais, podemos ainda citar: Prêmio Bienal Internacional de São Paulo; Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte e Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. No que se refere aos prêmios internacionais destacamos: Diploma de Honra do IBBY (International Board on Books for Young People); Quatrième Octogonal-França e Rosa Blanca, de Cuba.

2.2 A LITERATURA INFANTIL/JUVENIL BRASILEIRA NA FRANÇA

Essas homenagens com as mais altas honras neste domínio, como os prêmios Hans Christian Andersen e Astrid Lindgren Memorial Award, demonstram a projeção da literatura infantil e juvenil brasileira no cenário mundial. Esta tem, desde há muito tempo, transposto as fronteiras não só da América do Sul como figura em quase todo o mundo. Nossos autores são traduzidos no Japão, na Espanha, na Suécia, na Alemanha, nos Estados Unidos. E se a literatura destinada a crianças e jovens é reconhecida ao ponto de ser o objeto de tradução para diversas línguas, é certamente em parte graças a Monteiro Lobato que teve suas obras publicadas em vários países, como vimos anteriormente. Antes deste precursor, os livros para crianças são incipientes. Hoje, encontramos uma diversificação nos temas trabalhados. Todos os assuntos são discutidos: as relações familiares, o alcoolismo, o estupro, a morte, a desigualdade social, o racismo, a multiculturalidade. A ditadura, por exemplo, não impede que autores como Ana Maria Machado deixassem de tratar temas como o autoritarismo em seus livros, como observado anteriormente.

Mesmo assim, a nossa literatura destinada aos públicos infantil e juvenil ainda não é muito traduzida, como se constata pelos levantamentos elaborados por Abreu (2004), *Ouvrages brésiliens traduits en France*, e por Fonseca (1998), *Auteurs brésiliens traduits en*

français, no que se refere à língua francesa. Entre os poucos autores que figuram nesses estudos, encontramos Leny Werneck, Lygia Bojunga, Marina Colasanti, Ana Maria Machado.

De acordo com um levantamento realizado por Ruth Alves de Souza (1970), da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, a primeira obra da literatura infantil/juvenil a ser traduzida para o francês, é *Minha vida de Menina*, de Helena Morley – pseudônimo de Alice Daurell Caldeira Brant –, em 1959. O livro é traduzido por Marlyse Meyer, com o título *Journal de Hélène Morley*, editado por Calmann-Lévy. Souza (1970), nesse estudo, nos informa que o livro *Boi Aruá*, de Luiz Jardim é vertido para o francês por uma funcionária da Embaixada da Bélgica, em 1954 ou 1955. Entretanto, não se tem notícia de sua publicação. Outra obra editada em francês, segundo Souza, é *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado. Cabe salientar que não há nenhuma referência aos textos de Luiz Jardim e de Maria Clara Machado nos levantamentos de Abreu (2004) ou de Fonseca (1998).

Em 1960, é publicado o livro *Plouft, le petit fantôme (Pluft, o fantasminha)*, de Maria Clara Machado. Nessa mesma década é editada a obra *La baguette de caapora (A varinha do caapora)*, de Maria Antonieta Dias de Moraes. Esta autora, como demonstraremos adiante, teve algumas de suas obras publicadas primeiramente na França, uma vez que não conseguia editor no Brasil. Somente a partir de 1975, a escritora começa a lançar suas obras entre nós.

Na década seguinte, vemos a publicação de autores infantis de sucesso como Juarez Machado, Lygia Bojunga, Vivian Ostrovsky, Leny Werneck e Béatrice Tanaka. Esta última tem algumas de suas obras publicadas somente em francês, não constituindo traduções, portanto. Nesse período, são editadas 15 obras da literatura infantil e juvenil brasileira.

É igualmente no início dos anos 1970 que chega na França, como veremos adiante, o grande *best-seller* de José Mauro de Vasconcelos, *Mon bel oranger (Meu pé de laranja lima)*, a história de Zezé, um garoto pobre e explorado que criara um mundo de fantasia para se refugiar da sua realidade. A personagem tem como único confidente um pé de laranja-lima. Essa obra ultrapassa na França o milhão de exemplares.

Em 1980, o número de obras infantis/juvenis publicadas em francês aumenta. Além da edição de novos livros dos autores já citados, encontramos a tradução de *Le chat et l'hirondelle: une histoire d'amour (O gato malhado e a andorinha sinhá: uma história de amor)* e *La balle et le footballeur (A bola e o goleiro)*, de Jorge Amado, e *Une grande petite fille (Bem do seu tamanho)*, de Ana Maria Machado.

Apesar de o número de obras infantis/juvenis editadas em francês ser reduzido, o fenômeno de seu surgimento na França não é passageiro. Deste modo, no período seguinte,

mesmo com um número limitado de publicações – somente nove livros – a produção se sustenta. Tivemos assim a edição de *Une idée couleur d’azur* (*Uma idéia toda azul*), de Marina Colasanti; *La femme qui a tué les poissons* (*A mulher que matou os peixes*), de Clarice Lispector, e *Bill et la machine du temps* (*Bill e a máquina do tempo*), de Gisela Campos. Também nessa década foram publicadas obras de Leny Werneck, Béatrice Tanaka e José Mauro de Vasconcelos.

Um fator importante que contribui para a permanência das obras infantis/juvenis na França na virada do século é o evento O Ano do Brasil na França. Aproveitando o interesse do público, várias editoras lançam obras brasileiras, como vamos discutir adiante. Assim, o número de títulos publicados volta crescer. De 2000 até o presente momento foram traduzidos dezenove livros, sendo que doze deles em 2005, no ano das comemorações.

Apesar disso, a presença da literatura infantil e juvenil brasileira na França ainda é tímida. Autores como Ruth Rocha, Sylvia Orthof, Bartolomeu Campos Queirós, Roseana Murray, não obstante todo sucesso que fazem, ainda não são editados em francês. Marina Colasanti, por exemplo, que possui mais de quarenta obras, teve somente um livro traduzido para o francês. Mesmo o pai da literatura infantil/juvenil brasileira, Monteiro Lobato, não teve sequer um único título publicado, conforme já ressaltado no capítulo anterior.

Enquanto isso, o número de obras da literatura infantil/juvenil francesa traduzida no Brasil é bem superior. Não se restringindo ao domínio deste tipo de literatura, Abreu ressalta²⁶: “só no biênio 1985-1986 haviam sido lançadas mais de 400 traduções francesas no Brasil, na França, em dois séculos (1823-1990), não chegava a 400 o total de traduções brasileiras”.

2.3 O ANO DO BRASIL NA FRANÇA

Desde 1985, a cada ano, a França convida um país para apresentar, em todo o território francês, as múltiplas faces de sua cultura. São as chamadas *Saisons Culturelles* (Temporadas Culturais) – para as quais o Brasil participa como o país convidado no ano 2005. As *Saisons* representam manifestações do governo francês para homenagear diferentes países.

²⁶ Informação oral. Palestra realizada no Simpósio Internacional: I Encontro de Tradutores de obras francesas no Brasil, realizado pela Embaixada da França no Brasil, em Brasília, de 30 a 31 de agosto de 2006.

Para o Brasil, essa atividade significa uma grande oportunidade de mostrar a diversidade e a riqueza da cultura brasileira, não só para o público francês como para o europeu.

O Brasil já havia sido homenageado pela França em outros momentos. Segundo a autora e tradutora Estela dos Santos Abreu²⁷, o Ministério da Cultura francês lança, em 1986, o Projeto do Ano França-Brasil (*Projet des Années France-Brésil*) que objetivava a “reciprocidade das relações culturais entre os dois países”, a fim de diminuir a discrepância entre a presença da França no Brasil e a do Brasil na França. Em 1998, a literatura brasileira é homenageada no Salão do Livro de Paris. Entretanto, mesmo após o evento, a literatura infantil/juvenil não é muito traduzida. De 1998 até 2004, são publicadas somente dez obras.

No Ano do Brasil na França, organizado em 2005, a cultura brasileira foi divulgada em diversos eventos em Paris e nas principais cidades francesas, por meio de teatro, música, cinema, dança, fotografia, artes plásticas e literatura. Um dos grandes benefícios que este tipo de evento promove é a visibilidade do país convidado. No caso do Brasil, a repercussão dessa iniciativa é sentida claramente na mídia francesa e internacional. A quantidade e variedade de matérias e programas de rádio e TV em que o Brasil é destaque demonstra a importância desse acontecimento na divulgação do país homenageado.

O jornal *Le Figaro*, por exemplo, do dia 5 de março de 2005, dedica capa e vinte e duas páginas sobre o Brasil na sua revista semanal “Figaro Magazine”. A revista televisiva *Double Je*, apresentada por Bernard Pivot – que exibe programas voltados para a literatura e a língua francesa – divulga no dia 05 de maio entrevistas com José Mindlin, Jô Soares e Bernardo Carvalho. A arte brasileira também teve realce nos museus franceses. Museu do Louvre, Museu d’Orsay, Galeria Nacional, Biblioteca Nacional e Palácio da Descoberta compuseram um roteiro de exposição da nossa cultura. O artista brasileiro Marepe (Marcos Reis Peixoto), por exemplo, expôs seus trabalhos no Centro Georges Pompidou, em Paris, de 1 de outubro a 31 de dezembro.

A música brasileira também fez parte da programação do evento. A história da MPB, por exemplo, foi objeto de uma exposição na Cité de la Musique ocorrida nos meses de março e junho. O cinema brasileiro, o teatro brasileiro e a televisão brasileira também marcaram presença na comemoração. Além disso, foram promovidos debates e colóquios envolvendo o Brasil sobre diversificados temas, como a ciência, a filosofia, a agricultura, a gastronomia, dentre outros.

²⁷ Informação oral. Palestra realizada no Simpósio Internacional: I Encontro de Tradutores de obras francesas no Brasil, realizado pela Embaixada da França no Brasil, em Brasília, de 30 a 31 de agosto de 2006.

No que diz respeito à literatura, além da tradução de obras como *Neuf Nuits* (*Nove Noites*), de Bernardo Carvalho, *La cité de Dieu* (*A cidade de Deus*), de Paulo Lins, mais de trinta livros sobre o Brasil foram lançados em três meses. Na literatura infantil/juvenil francesa, por exemplo, foram publicados os livros *Poésie et chansons brésiliennes*, de Claire Chevalier-Leibovitz ; *Comment la nuit vint au monde et autres contes brésiliens*, de Muriel Bloch ; *Julien apprenti capoeira*, de Fabienne Gambrelle ; *Le trésor de Clara*, de Béatrice Alemagna ; *Sur les bords de l'Amazone*, de Laurence Quentin e Catherine Reisser ; *Au Brésil: les aventures mondiales de Francine et Jacky*, de Eric Borgen; *Comptines et chansons du papagaio*, de Magdeleine Lerasle, Gerson Leonardi, Paul Mindy, Aurélia Fronty. Este último livro faz parte da coleção *Comptines du Monde* (Canções infantis do Mundo), da editora Didier Jeunesse em que encontramos livros-discos com canções africanas, judaicas, crioulas.

A nossa literatura infantil/juvenil também teve um lugar de destaque no Ano do Brasil na França. A 21ª edição do Salão do Livro e Imprensa Infantil e Juvenil ocorre em Seine-Saint-Denis, Montreuil, de 30 novembro até o dia 5 de dezembro e é especialmente voltado para nossos autores. Ana Maria Machado, Leny Werneck, Milton Hatoum, Roger Mello, Angela Lago, Graça Lima e Béatrice Tanaka participam do evento. Além dos lançamentos dos seus livros, é organizada uma exposição concebida e realizada pelo Centro de Promoção do Livro para a Juventude em Seine-Saint-Denis. Nessa exposição são apresentados vários aspectos de um Brasil rico de histórias híbridas. Ela é construída em torno de três álbuns: *Cobra Norato*, de Raul Bopp, ilustrado por Sandra Machado; *Nau Catarineta*, de Roger Mello, e *Au pays du Saci*, de Béatrice Tanaka.

Segundo representante da editora Syros (2006, tradução nossa),

[o] ano do Brasil na França no ano passado foi muito importante visto que ele permitiu afirmar a literatura brasileira, em particular no que concerne à juventude, por ocasião do salão do livro jovem de Montreuil, em dezembro 2005, no decorrer do qual o Brasil era o convidado de honra.²⁸

É importante assinalar que se cogita publicação da obra infantil/juvenil de Lobato, traduzida para o francês, a ser lançada por ocasião do evento em pauta. Segundo William Okubo²⁹, da Biblioteca Monteiro Lobato, a Aliança Francesa pediu informações àquela entidade a esse respeito. Acredita Okubo que a família de Lobato foi consultada. Entretanto, a

²⁸ Lê-se no original : *L'année du Brésil en France l'année dernière a été très importante puisqu'elle a permis de mettre en avant la littérature brésilienne, en particulier pour ce qui concerne la jeunesse, lors du salon du livre jeunesse de Montreuil en décembre 2005 au cours duquel le Brésil était invité d'honneur.* (APÊNDICE N).

²⁹ Informação obtida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE A).

luta judicial entre esta e a editora Brasiliense, a propósito dos direitos autorais relativos à obra do escritor deve ter constituído entrave à realização do objetivo, sugere Okubo.

Desde 1998, quando os herdeiros de Lobato tentam impedir o relançamento de *Reinações de Narizinho*, principiam uma série de processos acusando a Brasiliense de quebrar cláusulas do contrato como, por exemplo, a publicação de *Contos escolhidos*, segundo a família, um livro falsamente atribuído a Monteiro Lobato; a não manutenção de 200 exemplares de cada título em estoque; contrato de cessão a terceiros, sem a autorização da família; repasse incorreto dos lucros com a venda e descaso com as edições.

Laura Mattos, em artigo a *Folha de São Paulo*, nos informa sobre a situação das obras infantis/juvenis de Lobato nas livrarias e a dificuldade para encontrar livros de sua literatura destinada aos adultos:

Procure uma obra infantil de Monteiro Lobato (1882-1948) nas livrarias e encontrará um livro com ilustrações em preto e branco, bem menos atraente do que a grande e colorida oferta nas prateleiras das crianças. Tente um título adulto do autor de *Urupês*. Difícil achar, melhor ir aos sebos. Por trás dessa lamentável constatação está uma complexa briga entre os herdeiros do escritor e a Brasiliense, editora de todos os livros de Lobato desde 1945 (MATTOS, 2005).

Nós também constatamos a dificuldade de encontrar a obra adulta do autor de *Urupês*. Chegamos a pedir na distribuidora de livros da Brasiliense em Goiânia, a Planalto, mas não conseguimos comprar o livro *A barca de Gleyre*. Após um longo tempo de espera, nos informaram a falta da obra e a luta judicial da família de Lobato e da editora pelos direitos autorais. Quanto aos títulos infantis, as edições ainda trazem ilustrações em preto e branco que em nada seduzem as crianças.

Após oito anos de disputa judicial, em 2006, o Superior Tribunal de Justiça (STJ) delibera pela rescisão do contrato que Monteiro Lobato tinha assinado com a editora Brasiliense, em 1945, restituindo os direitos autorais aos seus quatro herdeiros: Joyce Kornbluh, neta do escritor; seu marido Jorge Kornbluh; seu primo Rodrigo Monteiro Lobato e a mulher dele, Marlene Lintz.

O fato de Lobato não ter sido editado no Ano do Brasil na França devido à briga judicial entre a família do autor e a editora Brasiliense, aliás, ilustra as reflexões teóricas do estudioso da tradução André Lefevere sobre a importância da “patronagem” na canonização de obras literárias.

Lefevere (1985, p. 222-233), baseando-se nas últimas pesquisas dos Formalistas Russos, concebe a literatura como um fenômeno social e adota uma abordagem sistêmica para

seu estudo. Assim, vê a literatura como um conjunto de elementos inter-relacionados que compartilham certas características que os diferenciam dos elementos de outros sistemas. O sistema literário possuiria um mecanismo de controle que impediria a perda de sua identidade, que é exercido por pessoas ou entidades que fazem parte do sistema ou não.

No primeiro caso, estão os críticos, professores, tradutores etc. No segundo, indivíduos ou instituições, como foram Médici, Mecena ou Luís XIV, ou seitas religiosas, editoras ou a imprensa. Este último mecanismo de controle, denominado patronagem, estaria mais preocupado com aspectos ideológicos – a ideologia sendo considerada como a forma de concepção do mundo – do que poetológicos – a poética sendo considerada como a maneira de concepção da literatura. Os elementos pertencentes ao sistema literário, segundo Lefevere, tentam controlá-lo de acordo com os parâmetros estipulados pela patronagem. Rejeitam determinados textos porque não se conformam à poética ou à ideologia dominante. Mas, na maioria das vezes, reescrevem esses textos para adequá-los, por meio de ensaios críticos, traduções, histórias literárias ou antologias.

De acordo com Lefevere, esse mecanismo de controle impede ou promove a canonização das obras literárias. E é a interação entre as escrituras e as reescrituras (ensaios críticos, traduções, histórias literárias, antologias) que determina a evolução de uma literatura (LEFEVERE, 1985, p. 220).

Lefevere (1992a, p. 86-87) teoriza também a respeito das coerções que são impostas à literatura (incluindo as escrituras e as reescrituras), identificando, por ordem de prioridade, a ideologia, a poética, o universo do discurso e a língua. O autor contradiz, assim, os preconceitos comumente estabelecidos em torno da tradução, que geralmente é vista como uma mera substituição de palavras e frases.

Portanto, observamos a atuação da patronagem no caso da ausência de tradução francesa da obra infantil/juvenil de Monteiro Lobato durante o Ano do Brasil na França. Lobato fica ausente não em razão do baixo “valor intrínseco” de sua obra (LEFEVERE, 1985, 1992a, 1992b). São elementos não pertencentes ao sistema literário que impedem sua divulgação e essa lacuna na literatura infantil/juvenil brasileira traduzida na França.

2.4 RELAÇÃO DAS OBRAS PUBLICADAS

Segue relação dos livros da literatura infantil e juvenil brasileira encontrados na França, por ordem alfabética de autor. Sempre que possível inserimos a capa da obra em

francês e em português, dada a importância desta para a análise paratextual de alguns elementos como a presença ou não do nome do tradutor ou do ilustrador – o que denota o seu reconhecimento –, e também a sua relevância para os estudos da tradução intersemiótica, como será discutido no capítulo seguinte. Devido a data de publicação de algumas obras, ressaltamos que não foi possível encontrar a primeira edição de todas as capas, assim apresentamos aquelas que conseguimos localizar – mesmo não sendo a primeira edição.

Conforme já antecipado nas discussões anteriores, constam obras de renomadas autoras da literatura infantil contemporânea, como Lygia Bojunga, Marina Colasanti e Ana Maria Machado. Também de escritores mais conhecidos pela sua literatura para adultos, como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, já clássicos, ou Milton Hatoum, autor contemporâneo.

Destacam-se os livros de autores brasileiros que foram publicados exclusivamente em francês, não se tratando, portanto, de tradução, como são os casos de alguns livros de Leny Werneck e Béatrice Tanaka.

Os textos *Cobra Norato: Nheengatu de la rive gauche de l'Amazone* (*Cobra Norato*), de Raul Bopp; *Le conte de l'école* (*Conto de escola*), de Machado de Assis, e *Histoire de deux amours* (*História de dois amores*), de Carlos Drummond de Andrade constituem publicações bilíngües português/francês.

Temos exemplos de autores que são mais publicados e célebres no exterior, como por exemplo: Leny Werneck e Béatrice Tanaka. Leny Werneck nasceu no Brasil e a partir de 1981 fixa residência na França onde mora por vários anos. É escritora, tradutora, jornalista e conselheira editorial. Em 1972/1974, a autora participa como membro do comitê executivo e depois foi nomeada vice-presidente do IBBY – *INTERNATIONAL BOARD ON BOOKS FOR YOUNG PEOPLE*. Além disso, ainda em 1974 organiza e participa da realização do 14º Congresso do IBBY ocorrido no Rio de Janeiro. A respeito de sua participação no mercado livreiro francês, a autora nos informa:

Me sinto bem em ser uma autora brasileira publicada na França, onde tenho residência desde 1981. Sou meio bilíngüe, de certo modo. Durante esse tempo, enquanto a minha participação francesa cresceu, a brasileira diminuiu: meus livros foram se esgotando sem reimpressões porque eu não estive participando aqui da “corrida”, em feiras, escolas etc.. Longe dos olhos, longe da promoção... Desde 2004 partilho meu tempo entre Paris e Rio. Alguns de meus títulos serão relançados, aqui, por uma nova editora. Estou oferecendo um original e alguns projetos – inclusive de tradução – no mercado. Estou voltando³⁰.

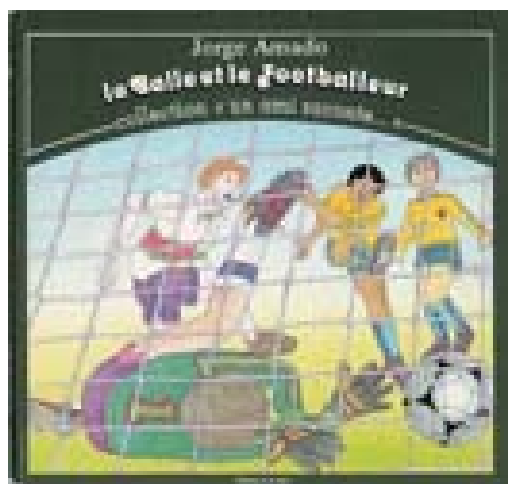
³⁰ Informação obtida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE E).

Seus livros infantis/juvenis são publicados pela editoras francesas Farandole, Syros, Gallimard Jeunesse, e, no Brasil, pela Salamandra, Lê e Melhoramentos. Em outubro de 2005, ela lança o livro *Où es-tu Iemanjá?*, ilustrado pelo francês Philippe Davaine e coeditado pela editora Syros e pela Anistia Internacional. A história deste álbum, que se passa no dia 31 de dezembro em uma ilha do Rio de Janeiro para celebrar a deusa do mar Iemanjá, foi bastante divulgada na França. Devido ao Ano do Brasil na França, a autora foi uma das convidadas para o Salão do Livro e da Imprensa da Juventude de Montreuil.

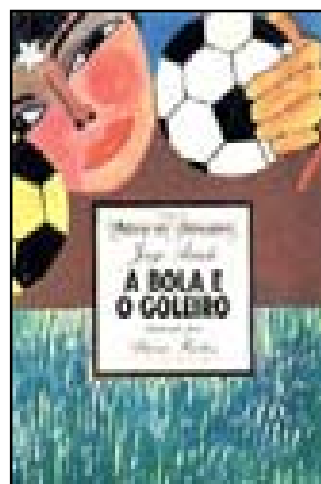
Béatrice Tanaka é uma escritora brasileira que tem origem européia. Nasce em 1932, em Czernowitz (Ucrânia), mas, em 1945, devido à ocupação alemã, sua família foge e emigra para o Brasil onde a autora se naturaliza. Ela estuda desenho e língua moderna em Belo Horizonte e depois faz teatro na Sorbonne. Além de ter escrito mais de quarenta livros infantis/juvenis, é também tradutora e ilustradora, aliás é a responsável pelas ilustrações da edição francesa da obra *Bandolim (Mandoline)* e da edição brasileira de *Zás!*, ambas de Werneck. Assim como esta, Tanaka partilha sua vida entre Paris e Rio de Janeiro.

Realizamos este levantamento com base nos catálogos *Ouvrages brésiliens traduits en France (Obras brasileiras traduzidas na França)*, de Estela dos Santos Abreu (2004), e *Auteurs brésiliens traduits en français (Autores brasileiros traduzidos em francês)* de Inês Fonseca (1998). Consultamos autores, tradutores, editoras nacionais e internacionais. Além disso, realizamos pesquisas em bibliotecas e buscas na internet:

AMADO, Jorge



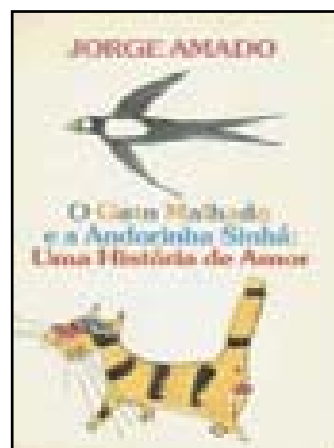
Le balle et le footballeur. Trad. Caroline Claeys-Desbans. Paris: I. L. M., 1986.



A bola e o goleiro. Rio de Janeiro: Record, 1984.

Capa não encontrada.

Le chat et l'hirondelle: une histoire d'amour. Trad. Alice Raillard. Paris: Stock, 1983.

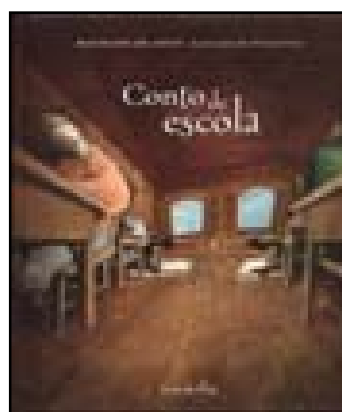


O gato malhado e a andorinha sinhá: uma história de amor. Rio de Janeiro: Record, 1976.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de



Le conte de l'école. Trad. Nelson Cruz, Michelle Giudicelli. Paris: Chandeigne, 2004.



Conto de escola. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

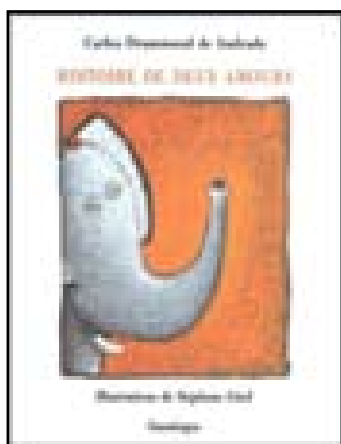
ANDRADE, Carlos Drummond

Capa não encontrada.

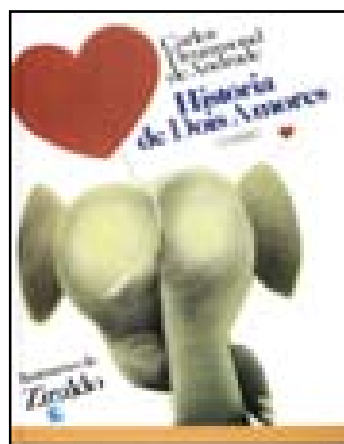
Mon éléphant. Trad. Vivette Desbans. Paris: Éditions ILM, 1987.



O elefante. Rio de Janeiro: Record, 1983.



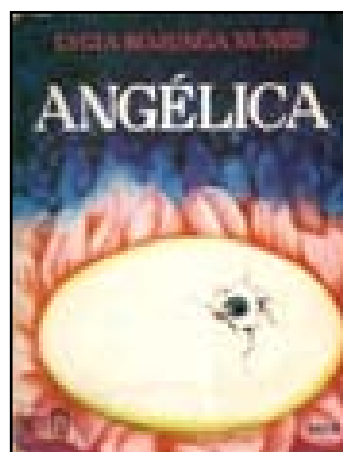
Histoire de deux amours. Trad. Bernard Tissier, Diogo Quintela. Paris: Chandeigne, 2002.



História de dois amores. Rio de Janeiro: Record, 2003.

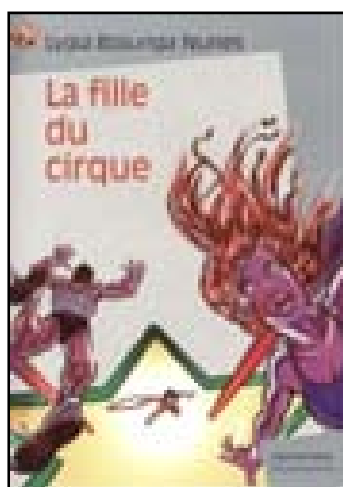
BOJUNGA, Lygia

Capa não encontrada.

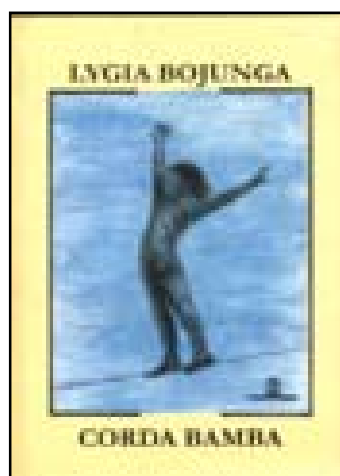


Angelique a des idées, Trad. Noémi. Paris: Messidor-La Farandole, 1979.

Angélica. Agir: Rio de Janeiro, 1975.



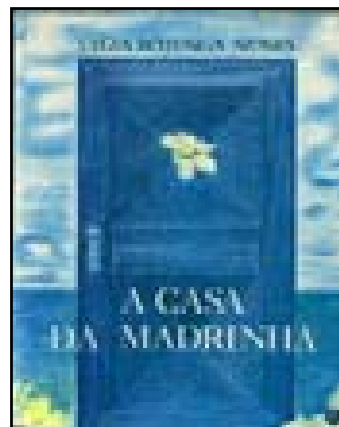
La fille du cirque. Trad. Alice Raillard. Paris: Flammarion, 1981.



Corda bamba. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003.

Capa não encontrada.

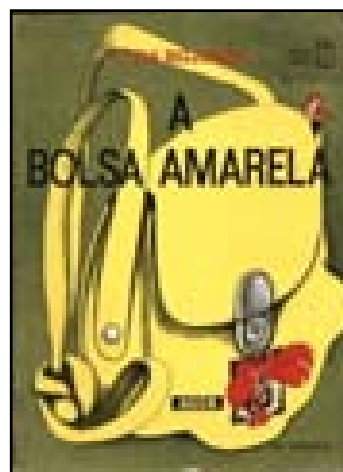
La maison de la marraine. Trad. Noémi,
Paris: Messidor-La Farandole, 1982.



A casa da madrinha. Agir: Rio de Janeiro,
1978.

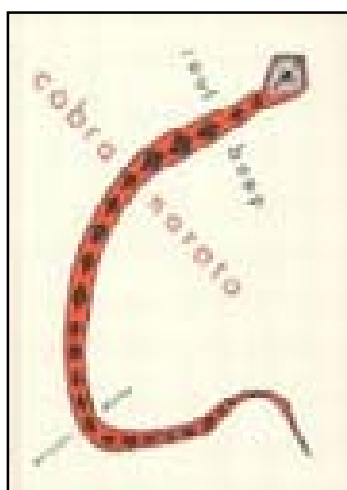


La sacoche jaune. Trad. Alice Raillard
Paris : Flammarion, 1983.

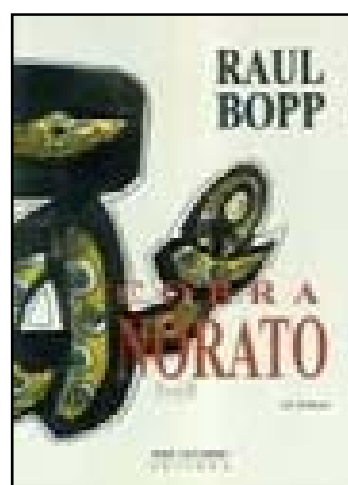


A bolsa amarela. Agir: Rio de Janeiro,
1976.

BOPP, Raul



*Cobra Norato: Nheengatu de la rive
gauche de l'Amazone.* Trad. Ciro de
Moraes Rego. Paris: MeMo, 2005.



Cobra Norato. Rio de Janeiro. José
Olympio, 1994.

CAMPOS, Gisela

Capa não encontrada.

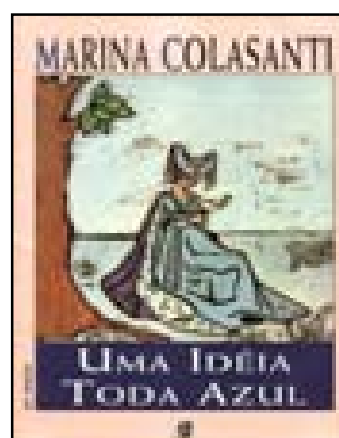
Bill et la machine du temps. Paris: La Pensée Universelle, 1992.

Capa não encontrada.

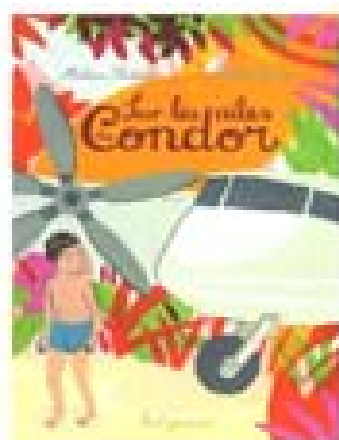
Bill e a máquina do tempo. Rio de Janeiro: Diadorim, 1993.

COLASANTI, Marina

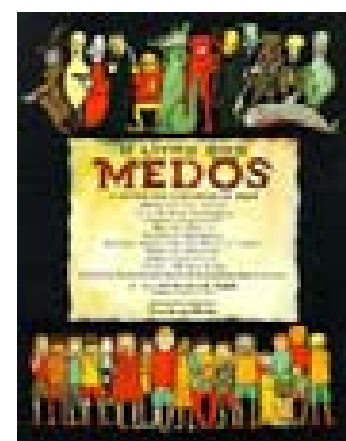
Une idée couleur d'azur. Trad. Michelle Bourjea. Paris: L'Harmattan, 1990.



Uma idéia toda azul. São Paulo: Global, 1999.

HATOUM, Milton

Sur les ailes du condor. Trad. Michel Riaudel. Paris: Seuil Jeunesse, 2005.



Nas asas do condor. In : PRIETO, Heloisa (Org.). *O livro dos medos.* Rio de Janeiro: Companhia das letrinhas, 1998.

LAGO, Angela

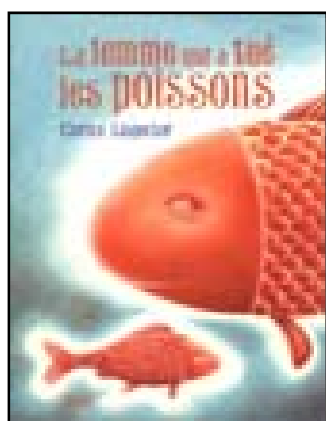


Le petit marchand des rues. Voisins-le-Bretonneux: Rue du Monde, 2005.

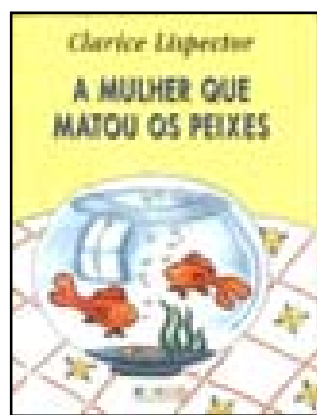


Cena de rua. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

LISPECTOR, Clarice



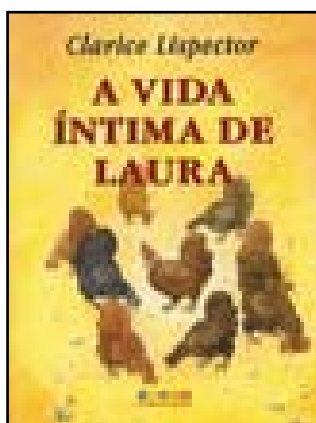
La femme qui a tué les poissons. Trad. Séverine Rosset e Lúcia Cherem. Paris: Seuil, 1997.



A mulher que matou os peixes. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



La vie intime de Laura suivi du *Mystère du Lapin pensant*. Trad. Jacques Thiériot. Paris:

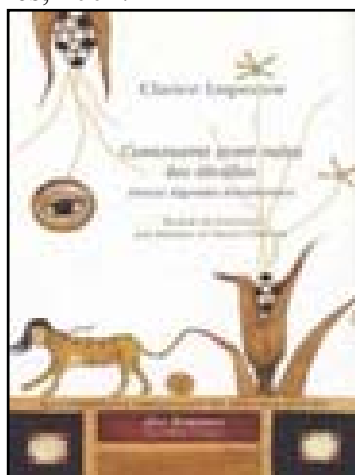


A vida íntima de Laura. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

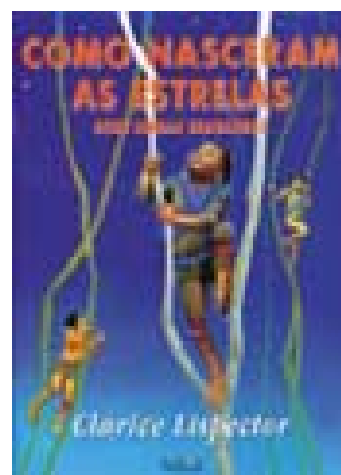


O mistério do coelho pensante. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Des Femmes, 2004.



Comment sont nées les étoiles: douze légendes brésiliennes. Trad. Jacques Thiériot. Paris : Des Femmes, 2005.

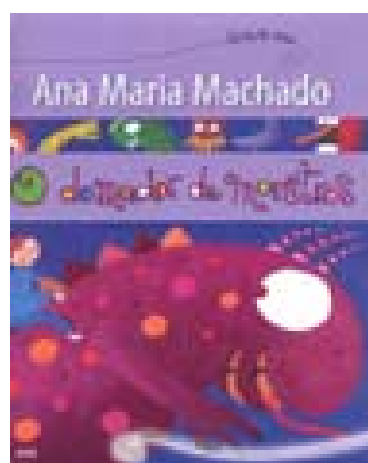


Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MACHADO, Ana Maria

Capa não encontrada.

Le dompteur de monstres, Trad. Rico Lins, Europe. In : "Bicéphale", n. 10, 1983.



O domador de monstros. São Paulo: FTD, 2003.

Capa não encontrada.



Une grande petite fille. Trad. Maria José

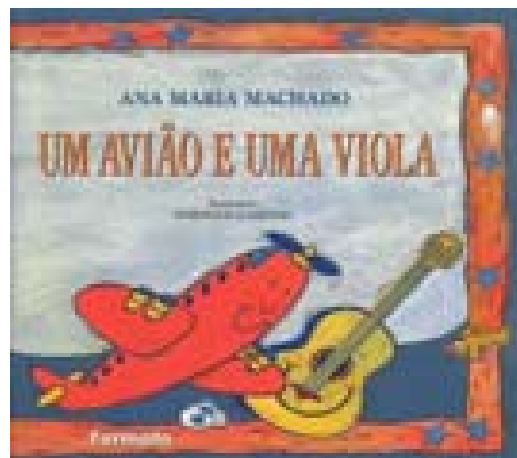
Bem do seu tamanho. Rio de Janeiro:

Lamorlette. Paris: Éditions de l'Amitié, 1984.

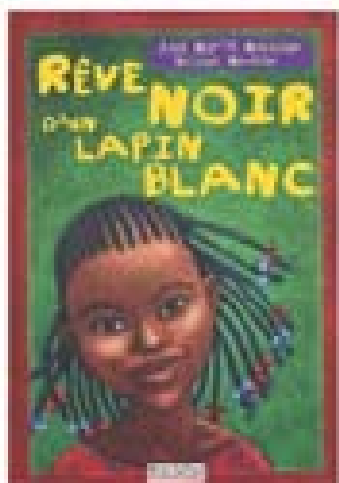


L'arroseur arrosé. Trad. Anne Salem e Ana Maria Machado. Paris: La Joie de Lire, 2000.

Brasil-América, 1983.



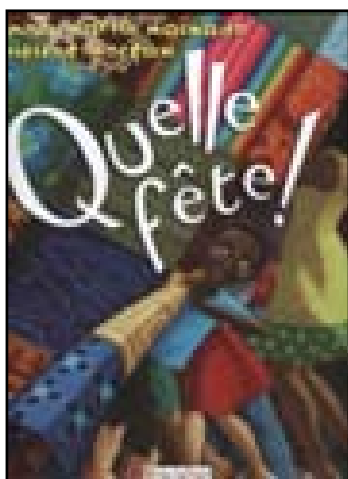
Um avião e uma viola. São Paulo: Formato, 1996.



Rêve noir d'un lapin blanc. Trad. Dominique Boisdron e Sylvie Gradel. Paris : Vents d'ailleurs, 2002.



Menina bonita do laço de fita. São Paulo: Ática, 2005.



Quelle fête! Trad. Sylvie Gradel. Paris: Vents d'ailleurs, 2005.



Mas que festa! Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MACHADO, Juarez

Capa não encontrada.



Une aventure invisible. Paris: Flammarion, 1975.

Ida e volta. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

MACHADO, Maria Clara

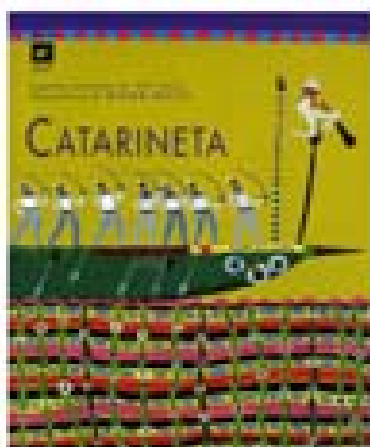
Capa não encontrada.



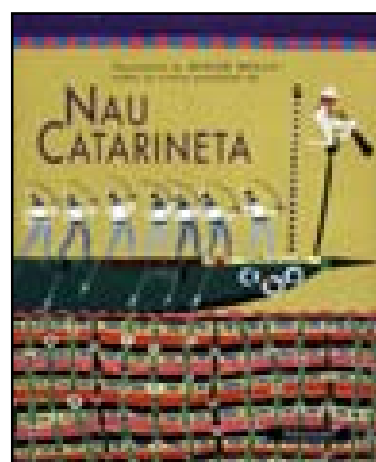
Plouft, le petit fantôme, Trad. Jean-Pierre Perret e Michel Simon-Brésil. Paris : L'avant-Scène, 1960.

Pluft, o fantasminha. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

MELLO, Roger

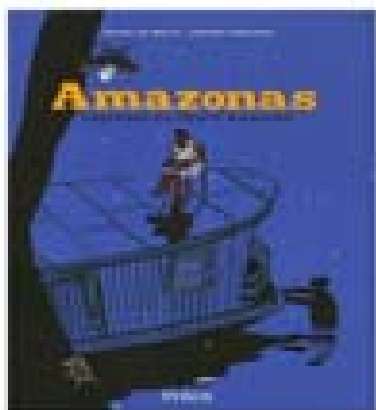


Catarineta. Trad. Maria Cabral e Patrícia Emsens. Paris: Pépin, 2005.

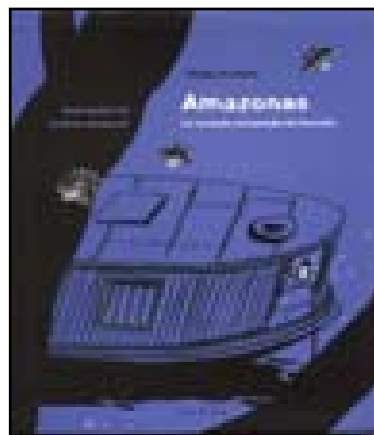


Nau Catarineta. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

MELLO, Thiago de



Amazonas: légendes du fleuve Amazone. Trad. Pauline Alphen. Paris: Syros, 2005.

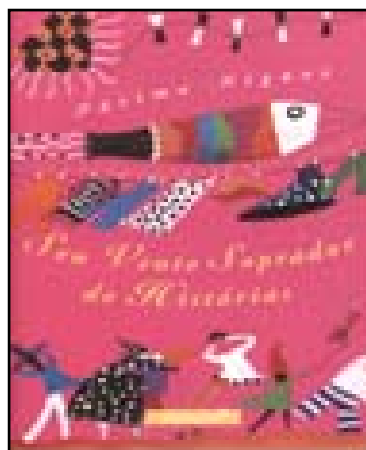


Amazonas: no coração encantado da floresta. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MIGUEZ, Fátima

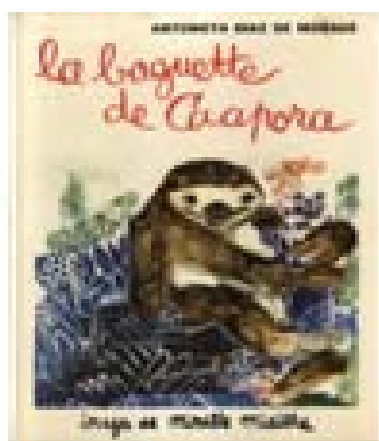


Le vent souffleur d'histoires. Trad. Françoise Pommet. Paris: Piétons, 2005.



Seu vento soprador de histórias. Rio de Janeiro: Manati, 2001.

MORAIS, Maria Antonieta Dias de



La baguette de caapora. Manuscrit en



A varinha do caapora. Rio de Janeiro:

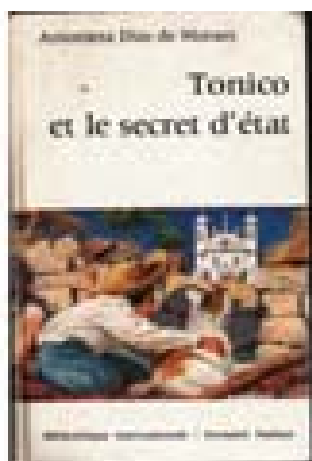
français. Paris: La Farandole, 1966.

Capa não encontrada.

La catharinette (pièce en un acte). Adapt. Anne Boucquet-Roudy. Paris: Magnard, 1973.

Capa não encontrada.

Quatre sur une île. Trad. Arlette Darbord. Paris: La Farandole, 1980.



Tónico et le secret d'État. Trad. Anne-Marie Métaillé. Paris: Fernand Nathan, 1975.

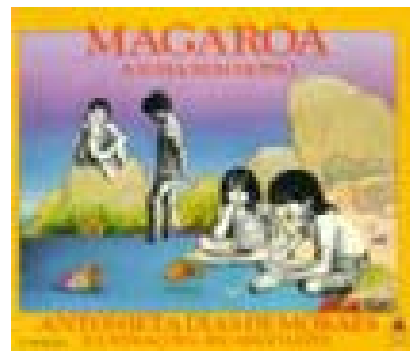


Trois garçons en Amazonie. Trad. Lúcia de Almeida Rodrigues. Paris: Fernand

Antares, 1987.

Capa não encontrada.

(Baseado no tema de *A nau catarineta*).



Magaróia, a ilha sem dono. São Paulo: Brasiliense, 1978.

Capa não encontrada.

Tónico e o segredo de Estado. Rio de Janeiro: Salamandra-Brasília: INL, 1980. (Curitiba: Livros HDV, 1989)

Capa não encontrada.

Três garotos na Amazônia. São Paulo: Brasiliense, 1975.

Nathan, 1973.

MORLEY, Helena

Capa não encontrada.

Journal d'Helene Morley – cahiers d'une petite provinciale à la fin du XIX^e siècle. Trad. Marlyse Meyer. Paris : Calmann-Lévy, 1959.

Capa não encontrada.

Minha vida de Menina, cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942 (São Paulo: Companhia das Letras, 2002).

OSTROVSKY, Vivian

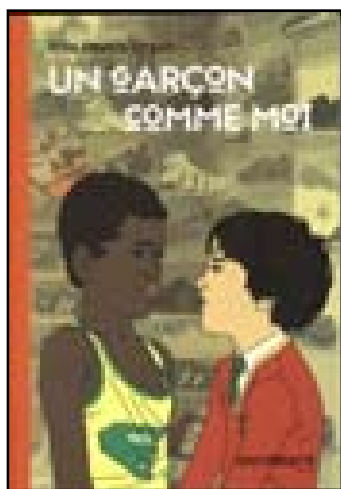
Capa não encontrada.

Les oreillons. Paris: J.-P. Delarge, 1978.

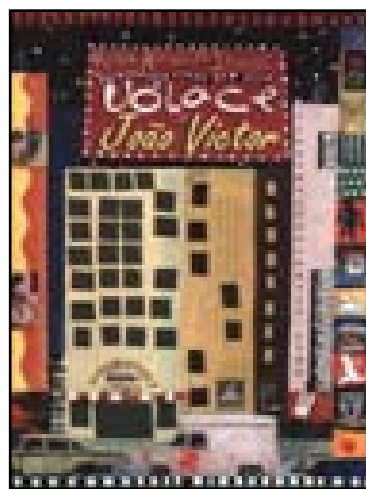
Capa não encontrada.

Caxumba! Rio de Janeiro: Primor, 1976.

STRAUSZ, Rosa Amanda



Un garçon comme moi. Trad. Anne-Marie Rumeau. Paris: Seuil, 2005.



Uólace e João Victor. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

TANAKA, Béatrice

Capa não encontrada.

Au temps des caïmans. Paris : Servedit.

Não publicado em português.

Capa não encontrada.

La fille du grand serpent et autres contes du Brésil. Paris: La Farandole, 1973.

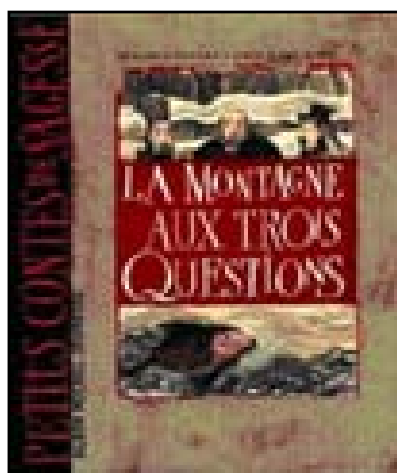
Não publicado em português.

Capa não encontrada.

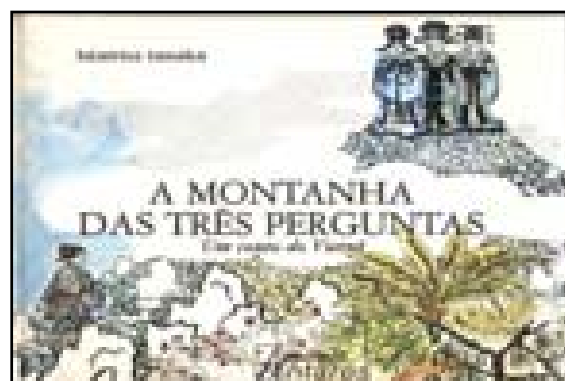
Maya ou la 53^e semaine de l'année. Paris: La Farandole, 1975.



Maya ou a 53ª semana do ano. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978.



La montagne au trois questions. Paris: La Farandole, 1976. (Albin Michel)



A montanha das três perguntas. Rio de Janeiro: Antares, 1987.

Capa não encontrada.

Venise: imagée par des enfants du monde entier. Paris: Unesco, 1979.

Não publicado em português.

Capa não encontrada.

Les affreux jojos. Paris: École des Loisirs, 1980.

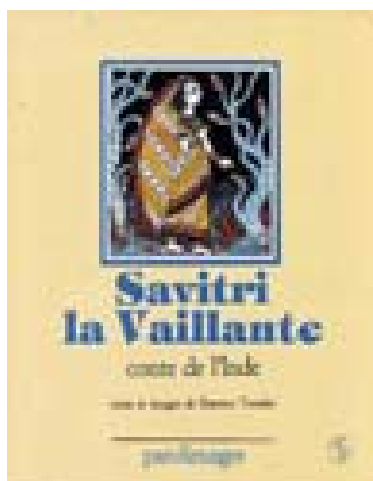
Não publicado em português.

Capa não encontrada.

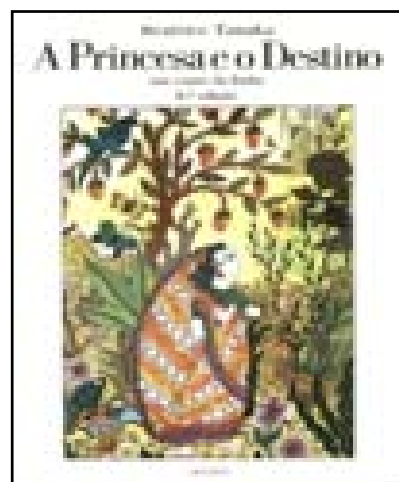
Le tonneau enchanté. La Farandole, Paris, 1982.

Capa não encontrada.

O tonel encantado. Rio de Janeiro: Antares, 1985.



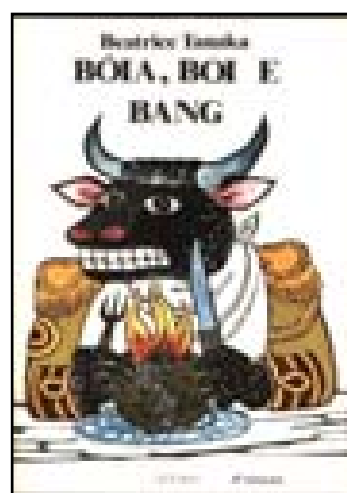
Savitri la vaillante. Paris: La Farandole/Parolimages, 1984.



A princesa e o destino. Rio de Janeiro: Antares, 1985.

Capa não encontrada.

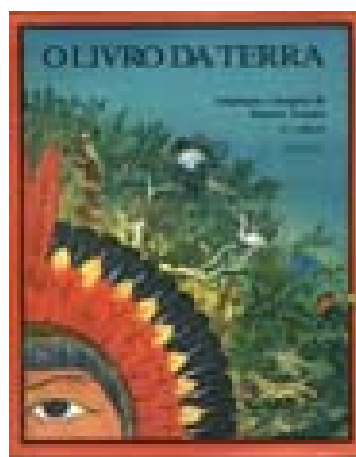
Bouffe, Boeuf et Bang!, Vif-Argent, Paris, 1985.



Bóia, boi e bang. Rio de Janeiro: Antares, 1984.

Capa não encontrada.

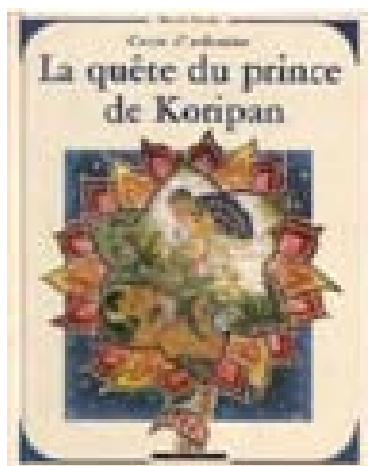
Pour la terre. Paris: Vif-Argent, 1986.



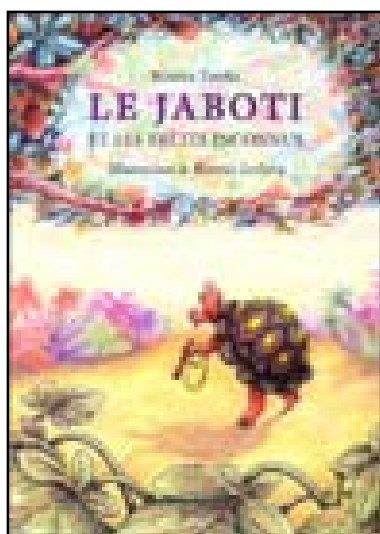
O livro da terra. Rio de Janeiro: Antares, 1986.

Capa não encontrada.

La légende de Chico Rei. Paris: Vif-Argent, 1987.



La quête du prince de Koripan. Paris: Syros, 1992.

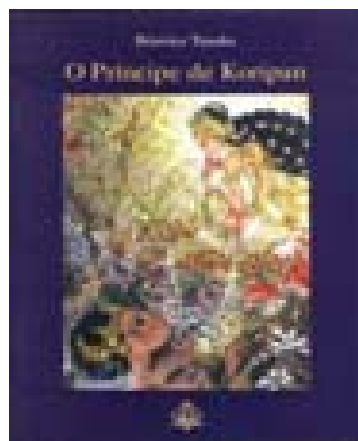


Le jaboti et les fruits inconnus. Paris : Kaléidoscope, 1992.



Capa não encontrada.

A história de Chico Rei. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.



O príncipe de Koripan. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

Não publicado em português.

La course. Paris : Kaléidoscope, 1990.



Não publicado em português.

Le chant de l'uirapourou: contes du Brésil. Paris: Syros, 2001.

Não publicado em português.



Du ciel orange. Paris: Syros, 2001.

Não publicado em português.



Le songe de la princesse Adetola. Paris: Albin Michel Jeunesse, 2002.

Não publicado em português.



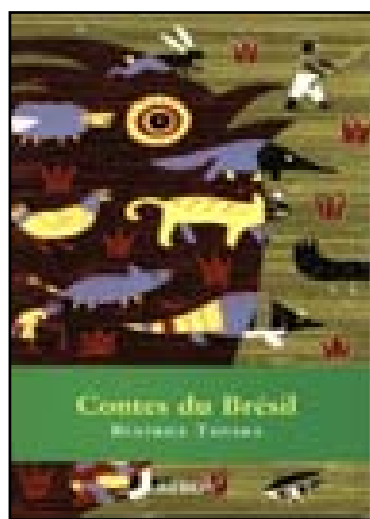
Merveilles et serpents. Paris: Syros, 2002.

Não publicado em português.



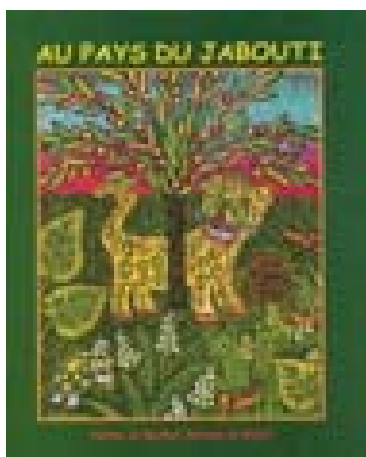
Un nom pour un chaton. Paris: Belin Jeunesse, 2003.

Não publicado em português.

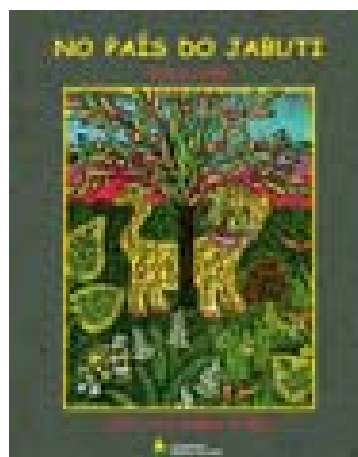


Contes du Brésil. Paris: Syros, 2005.

Não publicado em português.



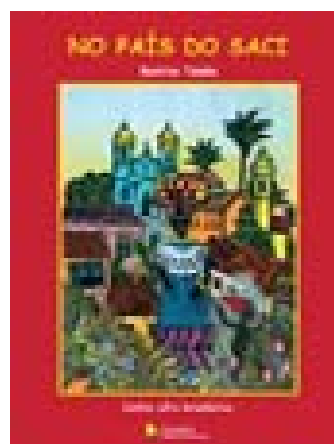
Au pays du jabouti: contes et mythes Indiens du Brésil. Paris: Kanjil Editeur, 2005.



No país do jabuti: contos e mitos indígenas do Brasil. São Paulo: IBEP Nacional, 2006.

Capa não encontrada.

Au pays du Saci: contes afro-brésiliens. Paris: Kanjil éditeur, 2006.

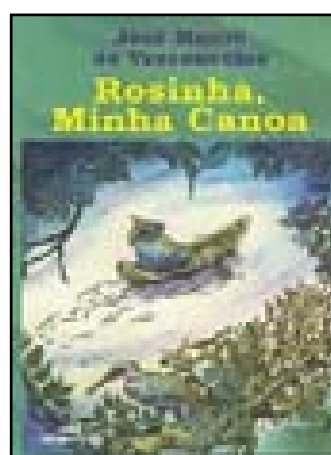


No país do Saci: contos afro-brasileiros. São Paulo: IBEP Nacional, 2006.

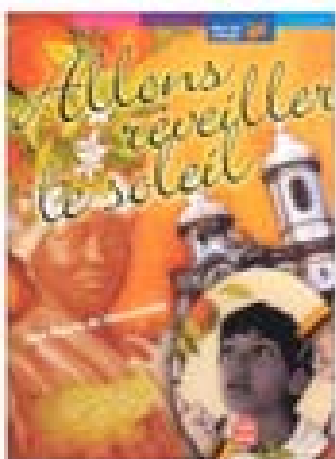
VASCONCELOS, José Mauro de



Rosinha mon canoë. Trad. Alice Raillard. Paris: Stock, 1974. (Paris: Stock, 1986)



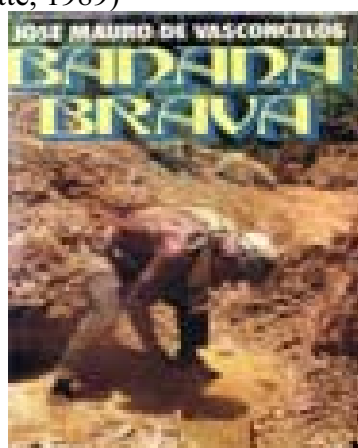
Rosinha, minha canoa. São Paulo: Melhoramentos, 1963.



Allons réveiller le soleil. Trad. Alice Raillard. Paris: Stock, 1975. (Paris : Hachette, 1989)



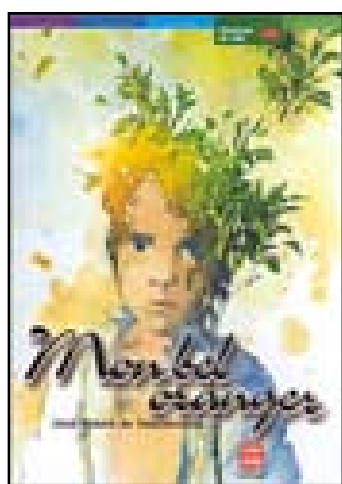
Vamos aquecer o sol. São Paulo: Melhoramentos, 1974.



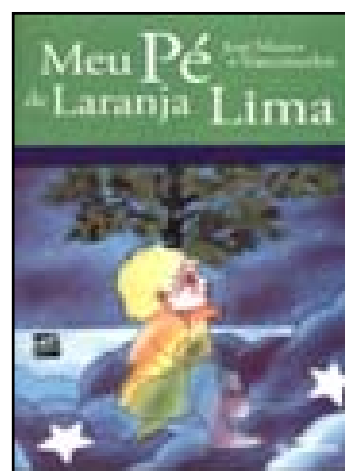
Banana Brava. Trad. A. Dinol. Paris: Stock, 1979.



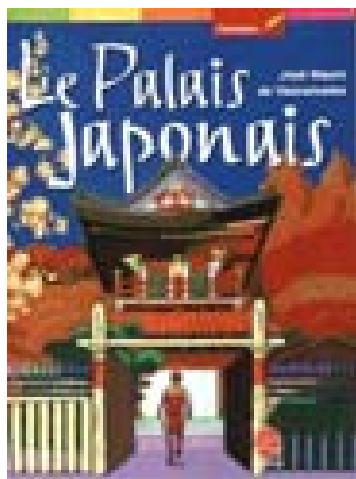
Banana brava. Rio de Janeiro: Agir, 1942.



Mon bel oranger. Trad. Alice Raillard. Paris : Stock, 1971. (Paris: Hachette, 1979.



Meu pé de laranja lima. São Paulo: Melhoramentos, 1968.



Le palais japonais. Trad. Cécile Tricoire. Paris: Hachette Jeunesse, 1999.



O palácio japonês. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

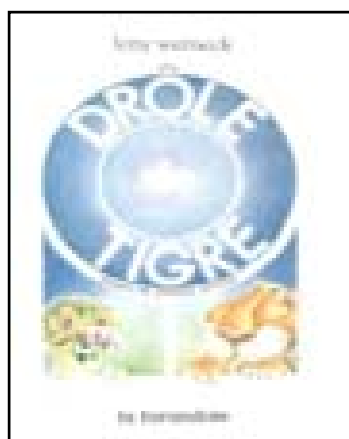
WERNECK, Leny



Mandoline. Paris: La Farandole, 1977.

Capa não encontrada.

Bandolim. Melhoramentos: São Paulo, 1980.



Drôle de tigre. Paris: La Farandole, 1980.

Capa não encontrada.

Embaixo da cama. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

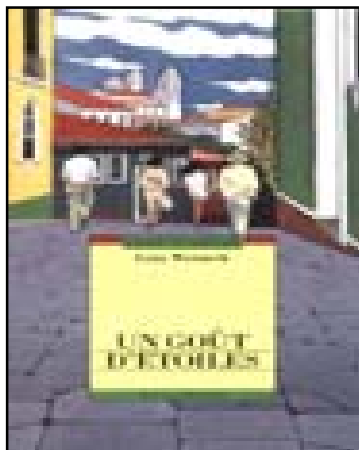
Capa não encontrada.

Une vie de chien. Paris: Farandole, 1982.

Não publicado em português.

Capa não encontrada.

Qu'y a-t-il crocodile? Trad. Noémi Kopp-Tanaka. Paris: La Farandole, 1989.



Un goût d'étoile. Paris: Gallimard, 1996.

Capa não encontrada.

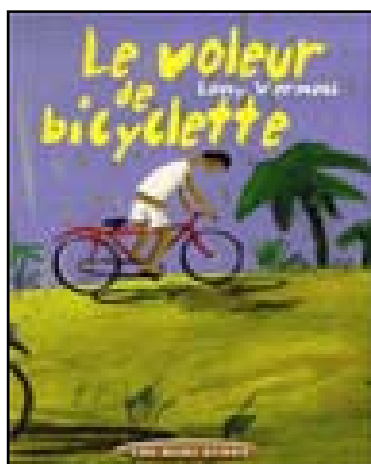
Como é que é, Jacaré? Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

Não publicado em português.



Ma grand-mère d'ailleurs. Paris: Syros, 1999.

Não publicado em português.

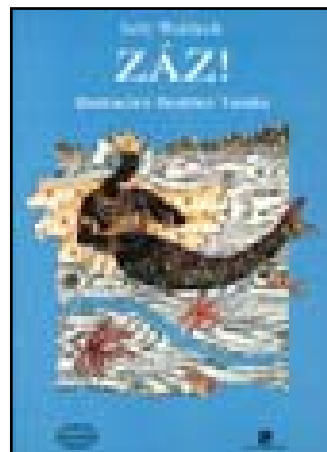


Le voleur de bicyclette. Paris: Syros, 2001.

Não publicado em português.



Où es-tu Iemanjá ? Paris: Syros, 2005.



Zaz! Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.

Como discutimos na introdução, os dados preliminares, propostos por Lambert e Van Gorp, são importantes para a análise da tradução. Dentre os dados preliminares estão o título e a capa (presença ou ausência de indicação de gênero, do nome do autor, do nome do tradutor, etc.). Genette também, ao tratar do paratexto, fala sobre a importância dos elementos paratextuais (capa, título, nome do autor, etc.) para a constituição de um livro. Dessa forma, vamos, a partir da relação das capas das obras aqui listadas, verificar o destaque dado ao nome do autor, tradutor e do ilustrador.

Em *La balle et le footballeur*, de Jorge Amado, constatamos a presença do nome do autor no alto da capa, seguido pelo título. Abaixo temos a inscrição *collection*: “*un ami raconte...*” (coleção: “um amigo conta...”). O nome da editora aparece no final da capa. Na edição brasileira, *A bola e o goleiro*, vemos o nome da coleção (Abre-te Sésamo), seguido pela designação do autor e do título. Na parte inferior da capa, temos o nome do ilustrador Ademir Martins.

O *Conto de escola*, de Machado de Assis, traz o nome do autor no alto da página em caixa alta e, ao seu lado, a inscrição “ilustração de” – em caixa baixa – seguida do nome do ilustrador Nelson Cruz. A edição francesa, *Le conte de l'école*, manteve as ilustrações do autor brasileiro, mas seu nome se encontra no final da capa seguida da inscrição “illustrations de”. Não há, todavia, nenhuma referência aos tradutores da obra Nelson Cruz e Michelle Giudicelli.

Na capa de *História de dois amores*, de Carlos Drummond de Andrade, além do nome do autor, do título, do número da edição e da editora, encontramos o nome do ilustrador Ziraldo – seguido da inscrição “ilustrações de”. Na edição francesa, *Histoire de deux amours*, consta o nome do autor no alto da página, logo abaixo, o título escrito em caixa alta, e da

ilustradora Stéphane Giret. Não há nenhuma menção ao nome dos tradutores Bernard Tissier e Diogo Quintela.

Nos livros *La fille du cirque*, *La sacoche jaune*, de Lygia Bojunga; *Le petit marchand des rues*, de Angela Lago; *Un garçon comme moi*, de Rosa Amanda Strausz só são mencionados na capa o nome do autor localizado no alto da capa, logo abaixo o título e, na parte final da capa, o nome da editora. Na edição brasileira destes livros, ocorre o mesmo processo, ou seja, nome do autor, título e editora. Somente no livro *Uólace e João Victor*, encontramos a inscrição “ilustrações de” Graça Lima.

Cobra Norato: Nheengatu de la rive gauche de l'Amazonie, de Raul Bopp, apresenta em sua capa o nome do autor, o título e, a editora em volta da ilustração de uma cobra. Na edição brasileira, *Cobra Norato*, o nome do autor está disposto no alto da capa seguido pelo título, pelo número da edição e, no final, a editora.

Em *Une idée couleur d'azur*, vemos o nome da autora em caixa alta no alto da capa. Logo em seguida o título seguido da indicação do gênero textual: *contes* (contos). Na parte inferior da capa há o nome da coleção a que pertence a obra: *La légende des mondes* (A lenda dos mundos) e, ao seu lado, o nome da editora. O livro *Uma idéia toda azul*, de Marina Colasanti, apresenta na parte superior, o nome da autora e na parte inferior, o título e a editora. No canto esquerdo, escrito verticalmente, vemos a edição da obra.

Na obra *Sur les ailes du condor*, de Milton Hatoum, vemos o nome da ilustradora Hélène Georges ao lado do nome do autor. Em seguida, encontramos o título e, na parte inferior da capa, o nome da editora. Apesar de o tradutor Michel Riaudel ser bastante conhecido, não há nenhuma alusão ao seu nome na capa.

Na capa de *La femme qui a tué les poissons*, de Clarice Lispector, é o título que se encontra no alto da capa seguido do nome da autora e, na parte de baixo, o nome da editora. Na edição brasileira de *A mulher que matou os peixes*, é o nome da autora que está localizado no alto da página seguido do título e, logo abaixo, o nome da editora.

O livro *La vie intime de Laure*, de Clarice Lispector, é composto por duas obras (*A vida íntima de Laura* e *O mistério do coelho pensante*), no entanto, não consta na capa o nome da segunda obra traduzida *Le mystère du Lapin pensant*. Vemos no alto da capa o nome da autora seguido do título. No centro, temos uma ilustração e abaixo a inscrição “*traduit du brésilien par*” Jacques e Teresa Thiériot. Jacques Thiériot é um dos tradutores mais conhecidos e respeitados na França, além disso, como veremos no próximo subcapítulo, é o tradutor responsável pelo maior número de obras brasileiras vertidas para o francês. Nas capas dos livros *A vida íntima de Laura* e *O mistério do coelho pensante* vemos os elementos

obrigatórios de uma capa: nome do autor (localizado na alto da capa); título e editora (na parte de baixo).

A obra *Comment sont nées les étoiles*, de Clarice Lispector, traz no alto da capa o nome da autora seguido do título e do subtítulo *Douze légendes brésiliennes* (Doze lendas brasileiras). Abaixo do subtítulo, vemos a inscrição “*traduit du brésilien par*” Jacques e Teresa Thiériot. Na parte inferior da capa, temos a inscrição “*illustrations originales*” de Heloisa Novaes, seguida pelo nome da editora. Em *Como nasceram as estrelas*, visualizamos, no alto da capa, o título em caixa alta seguido pelo subtítulo. Na parte inferior consta o nome da editora.

No livro *L'arroseur arrosé*, de Ana Maria Machado, observamos no alto da capa os nomes: Anne Salem, Ana Maria Machado e Chiara Carer. Ao nos depararmos com esses três nomes, lado a lado, acreditamos ser as três as autoras da obra. É interessante observarmos que o nome de Anne Salem vem antes do nome da autora brasileira sem nenhuma inscrição indicando que a mesma é a tradutora. Podemos mencionar dois motivos que nos levam a entender esta opção: é que Anne Salem, como nos relata Machado (ver apêndice F) reescreve boa parte da obra, além disso, na época, é uma das editoras. O nome da ilustradora Chiara Carer vem ao lado dos nomes da tradutora e da escritora. Temos também na capa o título e, na parte de baixo, o nome da editora. Em *Um avião e uma viola*, o nome da autora está na parte superior da capa, seguido pelo título. Abaixo, há a indicação do nome da ilustradora Mariângela Haddad e, na parte inferior, da editora.

Rêve noir d'un lapin blanc e *Quelle fête!*, de Ana Maria Machado, são publicados pela editora Vent d'ailleurs. Ambos apresentam em suas capas o nome da autora seguido pelo nome da ilustradora Hélène Moreau. Não há nenhum registro que Moreau seja a responsável pelas ilustrações, o que nos faz pensar que a mesma também seja a autora da obra. Abaixo dos nomes temos o título e, no final da capa, o nome da editora.

No livro *Catarineta*, de Roger Mello, há, no alto da capa, o nome da editora. Logo abaixo, verificamos a inscrição *Légende anonyme du XVI^e siècle* (lenda anônima do século XVI), seguido por *Illustrations* de Roger Mello. Na edição brasileira, temos, na parte superior, a inscrição “Ilustrações de ROGER MELLO sobre os versos populares da”, e o nome da obra *Nau Catarineta*. Na parte inferior da capa, encontramos o nome da editora.

Na edição francesa do livro *Amazonas: no coração encantado da floresta*. (*Amazonas: Légendes du fleuve Amazone*), de Thiago de Mello, constatamos os nomes do autor e do ilustrador lado a lado como se ambos fossem os autores da obra. Não há nenhuma

menção à tradutora Pauline Alphen. Na edição brasileira, temos o nome do autor, do título e do ilustrador com a inscrição “ilustrações de” Andrés Sandoval.

Le vent soufleur d'histoires, de Fátima Miguez, apresenta o título no alto da capa seguido pelo nome da autora. Em seguida, encontramos a inscrição *dessins* (desenhos) Graça Lima. O nome da editora está situado na parte inferior da capa. Na edição brasileira, *Seu vento soprador de histórias*, o nome da autora é apresentado na parte superior da capa. Em seguida, temos o título e a editora segue no final da capa.

É interessante observarmos que as edições francesas não apresentam o nome completo de Maria Antonieta Dias de Moraes, há a supressão do seu primeiro nome. *La baguette de caapora*, de Moraes, apresenta, na parte superior da capa, o nome da autora. Abaixo, o título e, na parte final da capa, temos a inscrição *images de Mireille Mialhe*. Na edição brasileira, *A varinha do caapora*, consta o nome da coleção seguido pelo nome da autora, título e, no final da capa, a editora.

Tonico et le secret d'État e *Trois garçons en Amazonie* são publicados pela mesma editora, Fernand Nathan, por isso, possuem os mesmos elementos paratextuais em suas capas: nome da autora na parte superior da capa, seguido pelo título, e na parte inferior o nome da editora e da Bibliothèque Internationale.

Em *La montagne au trois questions*, de Béatrice Tanaka, encontramos, no alto da capa, o nome da autora seguido pelo nome do ilustrador. Abaixo, temos o título da obra. No canto esquerdo, vemos escrito verticalmente o nome da coleção: *Petits contes de sagesse* (Pequenos contos de sabedoria) e, paralelo, o nome da editora. Na edição brasileira, *A montanha das três perguntas*, o nome da autora está situado no alto da capa seguido pelo título, subtítulo. O nome da editora vem na parte inferior.

Savitri la vaillante, de Tanaka, apresenta o título seguido pelas inscrições *Contes de L'Inde* (Contos da Índia) e *texte et images* de Béatrice Tanaka (textos e imagens). Abaixo, visualizamos o nome da editora. Em *La quête du prince de Koripan*, da mesma autora, visualizamos o nome da escritora no alto da capa. Abaixo, temos o título e, na parte final, a editora.

Em *Le jaboti es les fruits inconnus*, de Béatrice Tanaka, o nome da autora está disposto na parte superior da capa, seguido pelo título e pela inscrição “illustrations de” Béatrice Leclercq. Ressaltamos que o livro não foi publicado no Brasil.

O livro *La course*, também de Tanaka, traz, na parte inferior da capa, o título seguido pelo nome da autora e do ilustrador Michel Gay. No entanto, não consta nenhuma inscrição indicando que Gay é o ilustrador da obra.

Na capa de *Le chant de l'Uirapourou*, de Béatrice Tanaka, consta, na parte superior, a inscrição *Contes du Brésil* (Contos do Brasil). Em seguida, temos o nome da autora, acompanhado pelo título e o nome da editora. Os livros *Du ciel orange*, *Serpents et merveilles*, da mesma autora, possuem a mesma formatação gráfica da obra anteriormente citada. A diferença é que no primeiro, no alto da capa, há a inscrição *Contes de Bali* (Contos de Bali) e, no segundo, *Contes de l'Inde* (Contos da Índia).

Em *Le songe de la princesse Adetola*, de Tanaka, temos, no alto da capa, o nome da autora seguido pelo título e, abaixo, a inscrição “*illustrations de*” Olivier Latik. No canto esquerdo, temos escrito verticalmente o nome da coleção: *Petits contes de sagesse* (Pequenos contos de sabedoria) e, paralelo, o nome da editora.

Un nom pour un chaton, de Tanaka, exibe o nome da autora na parte superior da capa seguido pelo título e, na parte inferior a editora. Em *Contes du Brésil*, da mesma escritora, visualizamos na parte inferior da capa o título seguido pelo nome da autora e da editora. *Au pays du jabouti*, também de Tanaka, apresenta o título na parte superior da capa. Na parte inferior da capa, encontramos a inscrição *Contes et mythes Indiens du Brésil* (Contos e mitos indígenas do Brasil).

Devido ao grande reconhecimento de José Mauro de Vasconcelos, não encontramos nenhuma alusão ao nome do tradutor ou do ilustrador nas capas de suas obras. Na capa de *Allons reveiller le soleil*, é interessante notarmos que acima do título há o nome de outra obra do autor que é bastante conhecida na França, *Mon bel oranger*. Já na capa desse livro, além do nome do autor, o título e a editora, encontramos a inscrição *Histoires de vies* (Histórias de vidas). Agora, em *Le palais japonais*, temos a inscrição *Contes et merveilles* (Contos e maravilhas).

Os livros *Rosinha, mon canoë* e *Banana brava* apresentam, no alto da capa, o nome do autor seguido pelo título. No primeiro, o nome da editora está localizado na parte inferior da capa, no segundo, não há qualquer alusão ao nome da editora. Na edição brasileira de *Rosinha, minha canoa* observamos o nome do autor seguido pelo título da obra. Na edição brasileira de *Banana brava*, vemos o nome do autor no alto da capa e, na parte inferior, o nome da obra.

Mandoline, de Leny Werneck, mostra no alto da página o nome da autora, título, seguido pela inscrição “*images de*” Béatrice Tanaka. O nome da editora está localizado na parte inferior da capa. *Le voleur de bicyclette*, da mesma autora, apresenta na parte superior da capa o título, o nome da autora. O nome da editora segue na parte final. Na obra *Drôle de*

Tigre, também de Werneck, observamos no alto da capa o nome da autora seguido pelo título e, na parte inferior, o nome da editora.

Un goût d'étoiles, de Werneck, traz o nome da coleção Page blanche (Página branca), seguido pelo nome da autora, título e editora. Em *Ma grand-mère d'ailleurs*, temos, na parte superior da capa, o nome da autora. Em seguida encontramos o título e o nome da editora na parte inferior.

Em *Où es-tu Iemanjá ?*, visualizamos o nome da autora e, ao seu lado, o nome do ilustrador Philippe Davaine. No entanto, não há nenhuma inscrição que indique que Davaine é o ilustrador da obra. Abaixo dos nomes de Werneck e Davaine, segue o título e, na parte final da capa, o nome da editora e da Anistia Internacional que apoiou a publicação da obra.

Como podemos constatar pela visualização das capas, o mais comum, tanto na edição brasileira como na francesa, é a apresentação dos elementos obrigatórios da capa, isto é, nome do autor, título e editora. Das quarenta e cinco capas francesas observadas, somente duas apresentam o nome do tradutor o que comprova a “invisibilidade” desse profissional, que normalmente tem seu trabalho visto como mecânico. A esse respeito, é importante observarmos que a indicação do nome do tradutor na capa além de ser uma estratégia editorial para ajudar a vender determinada obra, demonstra o *status* desse tradutor no sistema receptor, como é o caso de Jacques e Teresa Thiériot.

Com efeito, Jacques Thiériot, como observaremos adiante, é o responsável pelo maior número de traduções de obras literárias brasileiras vertidas para o francês. Além disso, é bastante conhecido e respeitado. Assim, o nome de Thiériot na capa atua como um ‘selo de qualidade’.

Antes, a maioria das obras não trazia o nome do tradutor ou este aparecia discretamente ocultado por simples iniciais. Hoje, em virtude da crescente valorização dos tradutores, seus nomes já aparecem, normalmente, na folha de rosto ou, menos freqüentemente, na capa. No entanto, ainda percebemos certa negligência com este tipo de profissional comprovada pelo baixo número de capas francesas encontradas que designam os nomes dos tradutores.

Se há ainda uma negligência com o nome do tradutor na capa, vemos que processo contrário ocorre com os ilustradores. Das capas francesas analisadas, verificamos que dezesseis obras fazem referência ao do nome dos ilustradores. A maioria delas – nove no total – possui algum tipo de inscrição como, por exemplo, *illustrations de*, *dessins de* ou *images de* para designar o ilustrador. As demais trazem o nome do ilustrador ao lado do nome do autor o que nos dá a impressão de dois autores. Constatamos, dessa forma, uma maior

visibilidade dada ao trabalho do ilustrador francês do que o do tradutor. Nas edições brasileiras, o nome dos ilustradores nas capas aparece em um número menor de vezes, no total são doze capas. É importante salientarmos também que em nenhum momento, nas capas das edições brasileiras, o nome do ilustrador vem ao lado do nome do autor, como ocorre nas edições francesas. O nome do ilustrador sempre aparece acompanhado com a inscrição “ilustrações de”.

Por meio da nossa análise, nos foi possível evidenciar a relevância dos nomes do ilustrador e do tradutor nas capas das edições francesas. No próximo tópico, trataremos mais detalhadamente sobre a tradução e os tradutores.

2.5 OS TRADUTORES

Segundo Casanova (2002, p. 169), “a tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário”. Devido à aparente neutralidade, a tradução pode até ser desdenhada, mas é a principal via de acesso ao universo literário para todos os escritores “excêntricos” isto é, que não fazem parte dos grandes centros literários. Mais do que uma simples mudança de língua, é forma de reconhecimento literário e desafio da rivalidade universal entre os escritores. A tradução é ferramenta primordial na luta pelo espaço literário internacional e, como tal, é uma maneira de agrupar recursos literários, de importar, de certa forma, grandes textos universais para uma língua dominada, portanto para uma literatura desprovida, de desviar um legado literário.

De acordo com os estudos de Casanova (2002, p. 334), a literatura brasileira ocupa posição mediana no universo literário, denominado por ela “a república mundial das letras”.

Mencionamos anteriormente a desproporção entre a publicação da literatura brasileira traduzida na França e a da francesa traduzida no Brasil. No que se refere à presença de autoras mulheres, Marie-Hélène Catherine Torres (2001, p. 90-93), afirma que os romances brasileiros escritos por brasileiras começam a aparecer a partir de 1949 com a tradução da obra *Nous étions six* (*Éramos seis*), da autora Maria José Fleury Monteiro Dupré. Nos anos 1960, porém, nenhum romance escrito por mulheres é traduzido. Torres ainda nos mostra as autoras que foram traduzidas na década de 1980. Cita Clarice Lispector, Raquel de

Queiroz, Nélida Piñon e Elisa Lispector. Na década de 1990, aparecem Clarice Lispector, Raquel de Queiroz, Nélida Piñon, Patrícia Melo, Ana Miranda e Lygia Fagundes Telles.

Constatamos, com nossas pesquisas, que a autora brasileira mais traduzida na França é Clarice Lispector. Só romances, já foram traduzidos, no total, quinze: *Água viva*, *A maçã no escuro* (*Le bâtisseur de ruines*), *A bela e a fera* e *A via crucis do corpo* (*La belle e la bête* suivi de *Passion des corps*), *Felicidade clandestina* (*Corps séparés*), *Correspondências* (*Correspondance*), *La découverte du monde* – uma seleção de textos publicados no *Jornal do Brasil* –, *A hora da estrela* (*L'heure de l'étoile*), *Laços de família* (*Liens de famille : contes et nouvelles*), *O lustre* (*Le lustre*), *Onde estiveste de noite?* (*Où étais-tu pendant la nuit ?*), *A paixão segundo G. H.* (*La passion selon G.H.*), *Perto do coração selvagem* (*Près du coeur sauvage*), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (*Un apprentissage ou Le livre des plaisirs*), *Um sopro de vida* (pulsações) (*Un souffle de vie*), *A cidade sitiada* (*La ville assiégée*). No que se refere à literatura infantil/juvenil, quatro obras da autora foram traduzidas: *A mulher que matou os peixes* (*La femme qui a tué les poissons*), *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (*Comment sont nées les étoiles : Douzes légendes brésiliennes*), *A vida íntima de Laura* e *O mistério do coelho pensante* (*La vie intime de Laura*, suivi de *Le mystère du lapin pensant*).

Cabe ressaltar que, na década de 1960, encontramos autoras da literatura infantil/juvenil brasileira cujas obras foram traduzidas na França. Maria Clara Machado teve seu livro *Plouft, le petit fantôme* traduzido em 1960 (A primeira edição desse livro é de 1955). *La baguette de caapora*, de Maria Antonieta Dias de Moraes, é editado na França em 1966 e publicado no Brasil em 1987. Importa esclarecer que Torres não inclui a literatura infantil/juvenil no seu trabalho.

De acordo com o levantamento elaborado por Abreu (2004, p. 21-24), o autor mais traduzido em francês é Jorge Amado. Além de duas obras da literatura infantil/juvenil publicadas na década de 1980 – *A bola e o goleiro* (*La balle et le footballeur*) e *O gato malhado e a andorinha sinhá* (*Le chat et l'hirondelle : une histoire d'amour*) –, já foram traduzidos 30 livros do escritor: *Jubiabá* (*Bahia de tous les Saints*), *Farda, fardão, camisola de dormir* (*La bataille du Petit Trianon*), *ABC de Castro Alves* (*Le bateau négrier – La vie d'un poète*), *Tenda dos milagres* (*La boutique aux miracles*), *Cacau* (*Cacao*), *Capitães de areia* (*Capitaines des sables*), *Seara vermelha* (*Les chemins de la faim*), *Vida de Luís Carlos Prestes – o cavaleiro da esperança* (*Le chevalier de l'espérance – vie de Luís Carlos Prestes*), *Conversando com Jorge Amado* (*Conversations avec Alice Raillard*), *A descoberta da América pelos turcos* (*La découverte de l'Amérique par les Turcs*), *A morte e a morte de*

Quincas Berro d'Água (*Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*), *Dona Flor e seus dois maridos* (*Dona Flor et ses deux maris*), *Du miracle des oiseaux* (não publicado em português), *O menino grapiúna* (*L'enfant du cacao*), *Gabriela, cravo e canela* (*Gabriela, fille du Brésil*), *Bahia de todos os santos* (*L'invitation à Bahia*), *Mar morto* (*Mar morto*), *Navegação de cabotagem* (*Navigation de cabotage*), *Os pastores da noite* (*Les pâtres de la nuit*), *Le pays de la nuit* (*Os pastores da noite*), *O país do carnaval* (*Le pays du carnaval*), *Os subterrâneos da liberdade* (*Les souterrains de la liberté*), *Suor* (*Suor*), *Tereza Batista cansada de guerra* (*Tereza Batista*), *São Jorge dos Ilhéus* (*La terre aux fruits d'or*), *Terras do sem fim* (*Terre violente*), *Tieta do Agreste* (*Tieta d'Agreste ou Le retour de la fille prodigue*), *Tocaia grande* (*Tocaia grande*), *Os velhos marinheiros ou A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso* (*Le vieux marin*), *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (*Yansan des orages*). Outros autores brasileiros que se destacam entre os mais traduzidos em francês são: Moacir Scliar, Paulo Coelho, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Machado de Assis.

O principal intermediário da tradução é o tradutor. Segundo Pym (1998, p. 182), o tradutor mantém uma relação emocional com uma cultura particular ou com um autor específico. Para o teórico, o tradutor está na intercultura. Ele não está na dicotomia, ele está na intersecção de duas culturas.

Teresa Dias Carneiro da Cunha, na palestra “Traduções na primeira metade do século XX”,³¹ estendeu-se sobre o trabalho do tradutor. Segundo Cunha, há três tipos de tradutores. O *tradutor dileitante*, ou seja, aquele do início do século em que as relações não eram profissionais e sim, pessoais. Neste caso, podemos citar as primeiras traduções das obras brasileiras na França. Segundo Torres (2001, p. 85, tradução nossa), o romance *Inocência* foi traduzido “porque o Visconde de Taunay (Alfredo d'Escragnolle Taunay), senador e amigo do Imperador, era provido de relações numerosas através do mundo diplomático, embora pouco apreciado no Brasil”.³²

O *tradutor-autor*, figura que aparece após a Primeira Guerra Mundial, já tem livros editados ou, devido à tradução que faz, tem a possibilidade de publicar. Para os que dizem que o tradutor é um escritor frustrado, a história desmente. Todos grandes tradutores eram também autores. Ezra Pound destaca-se a esse respeito. Em sua obra, tradução e criação se mesclam. Sustenta Milton (1993, p. 67): “Para ele, a tradução é uma força motriz no ato de

³¹ Informação oral. Palestra realizada no Simpósio Internacional: I Encontro de Tradutores de obras francesas no Brasil, realizado pela Embaixada da França no Brasil, em Brasília, de 30 a 31 de agosto de 2006.

³² Lê-se no original: [...] car le Viconte de Taunay (Alfredo d'Escragnolle Taunay), sénateur et ami de l'Empereur, était pourvu de relations nombreuses à travers le monde diplomatique, bien que peu prisé au Brésil.

escrever poesia e de entender literatura”. Bocage, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Olavo Bilac, Drummond, Mário Quintana são exemplos de excelentes tradutores. Apesar disto, no Brasil, mesmo tendo escritores consagrados desenvolvendo este tipo de atividade, o reconhecimento do tradutor não se fez de imediato.

Monteiro Lobato foi um dos responsáveis pelo prestígio da tradução. Como já mencionamos, ele adorava seu trabalho. Foi um dos primeiros escritores brasileiros de renome a restituir, a esse gênero de trabalho intelectual, o devido reconhecimento. Lobato considerava tão importante o trabalho desenvolvido pelo tradutor que dizia: “povo que não possui tradutores, torna-se povo fechado, pobre e indigente” (apud CAVALHEIRO, 1955).

A partir da metade do século XX, surgem os tradutores de hoje, ou seja, os tradutores profissionais. Apesar da profissionalização, a maior parte dos tradutores não vive somente deste ofício, na maioria das vezes, eles possuem outra profissão. Um dos motivos é a desvalorização do trabalho de tradução.

Em entrevista a nós concedida, a escritora e também tradutora Marina Colasanti³³ classifica o trabalho de tradução como algo “brilhante, difícil, requintado”. No entanto, segundo ela, devido ao preço aviltante pago pelas editoras brasileiras, essas qualidades são freqüentemente dispensadas. A autora afirma que hoje em dia só traduz por sedução, já que o valor pago não compensa o envolvimento, a dedicação, o tempo gasto.

Quando perguntamos a Milton Hatoum³⁴ a sua opinião sobre o trabalho de tradução no Brasil, o escritor afirmou que deveria ser mais prestigiado. Hatoum já traduziu três textos de ficção francesa: *A cruzada das crianças*, de Marcel Schwob; *Esperidião*, de George Sand, e *Três contos*, de Gustave Flaubert. Para ele, o mais importante em uma tradução é conhecer as duas línguas e ter o domínio pleno da língua portuguesa. Traduzir, continua, significa conviver intimamente com outra cultura. Segundo ainda o escritor, uma boa tradução estabelece um diálogo vivo entre duas culturas.

No Brasil, a tradução é vista geralmente como “bico”, do que se aproveitam alguns editores para pagar mal o trabalho de tradução e não ligam, para sua qualidade – muitas vezes, péssima.

Alice Raillard é uma das tradutoras que mais verteu obras da nossa literatura para o francês. Até o momento já foram vinte e cinco obras, a maior parte do escritor Jorge Amado. Raillard representa uma parte importante dos tradutores franceses, não somente devido ao volume de traduções da literatura geral, mas também da literatura infantil/juvenil

³³ Entrevista concedida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE H).

³⁴ Entrevista concedida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE G).

brasileira. Ela traduziu seis obras da nossa literatura destinada a crianças e jovens. Dentre elas : *La sacoche jaune* (1981) e *La fille du cirque* (1983), de Lygia Bojunga ; *Mon bel oranger* (1971), *Rosinha mon canoë* (1974), *Allons réveiller le soleil* (1975), de José Mauro de Vasconcelos ; *Le chat et l'hirondelle : une histoire d'amour* (1983), de Jorge Amado. Para a tradutora,³⁵ ao se traduzir para as crianças, o tradutor deve visar a legibilidade máxima, além disso, ele deve levar em consideração a oralidade.

Por meio do levantamento realizado por Estela dos Santos Abreu (2004), verificamos que o tradutor que mais verteu obras da literatura brasileira para o francês foi Jacques Thiériot. Até o presente momento, ele já traduziu trinta e cinco livros. Dentre eles, sete romances de Clarice Lispector; *Macunaíma* (*Macounaïma*), de Mário de Andrade; *Tutaméia* (*Toutaméia*) e *Meu tio Iauaretê* (*Mon oncle, le jaguar*), de Guimarães Rosa e; *Viva o povo brasileiro* (*Vive le peuple brésilien*), de João Ubaldo Ribeiro. No que se refere a tradução de obras infantis/juvenis brasileira, Thiériot verteu para o francês três textos de Lispector – *La Vie intime de Laura*, suívi de *Le mystère du lapin pensant* (2004), e *Comment sont nées les étoiles: douzes légendes brésiliennes* (2005).

Noémi Tanaka traduziu as obras *Qu'y a-t-il crocodile ?*, de Leny Werneck, em 1989; *Angélique a des idées* (1979) e *La maison de la marraine* (1982), de Lygia Bojunga. Caroline Claeys-Desbans verteu *La balle et le footballeur*, de Jorge Amado, 1986.

Alguns escritores brasileiros traduziram suas próprias obras para o francês. Leny Werneck, por exemplo, verteu para o francês seus livros *Bandolim* (*Mandoline*) e *Embaixo da cama* (*Drôle de tigre*). Além disso, Werneck adaptou sua obra *Záz!* (*Où es-tu Iemanjá?*). Ana Maria Machado traduziu, em parceria com Anne Salem, sua obra *Um avião e uma viola* (*L'arroseur arrosé*). Informou-nos a autora:

[...] como era muito difícil e precisava refazer o texto todo, eles acabaram aceitando palpites meus. Mas quem traduziu foi Anne Salem e foi bastante conflituado. Ela era uma das editoras e não queria aceitar meus palpites, praticamente queria reescrever sozinha e eu discordo de várias soluções. Acabamos assinando em conjunto.³⁶

Um aspecto importante que podemos observar é que a grande parte dos tradutores das obras da literatura infantil/juvenil brasileira restringiu-se a apenas uma obra. Esse mesmo fenômeno ocorre na tradução dos livros da literatura adulta. Abaixo, relacionamos o nome dos tradutores de um único texto e a obra por ele traduzida:

³⁵ Entrevista concedida por carta. (APÊNDICE I).

³⁶ Informação obtida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE F).

Marlyse Meyer

Journal d'Hélène Morley – cahiers d'une petite provinciale à la fin du XIXe siècle, 1959.

A. Dinol

Banana brava, de José Mauro de Vaconcelos, 1979.

Michelle Bourjea

Une idée couleur d'azur, de Marina Colasanti, 1990.

Maria José Lamorlette

Une grande petite fille, de Ana Maria Machado, 1984.

Dominique Boisrond e Sylvie Gradel

Rêve noir d'un lapin blanc, de Ana Maria Machado, 2003.

Sylvie Gradel

Quelle fête!, de Ana Maria Machado!, 2005.

Jean Pierre Perret e Michel Simon-Brésil

Plouft, le petit fantôme, de Maria Clara Machado, 1960.

Severine Rosset e Lúcia Cherem

La femme qui a tué les poissons, de Clarice Lispector, 1990.

Vivette Desbans

Mon éléphant / O elefante, de Carlos Drummond de Andrade, 1987.

Arlette Darbord

Quatre sur une île, de Maria Antonieta Dias de Moraes, 1980.

Rico Lins

Le dompteur de monstres, de Ana Maria Machado, 1983.

Anne-Marie Métaillé

Tonico et le secret d'État, de Maria Antonieta Dias de Moraes, 1975.

Lúcia de Almeida Rodrigues

Trois garçon en Amazonie, de Maria Antonieta Dias de Moraes, 1973.

Anne-Marie Rumeau

Un garçon comme moi, de Rosa Amanda Strausz, 2005.

Françoise Pommet

Le vent souffleur d'histoires, de Fátima Miguez, 2005.

Pauline Alphen

Amazonas: légendes du fleuve Amazone, de Thiago de Mello, 2005.

Bernard Tissier e Diogo Quintela

Histoire de deux amours, de Carlos Drummond de Andrade, 2005.

Michel Riaudel

Sur les ailes du condor, de Milton Hatoum, 2005.

Maria Cabral e Patricia Emsens

Catarineta, de Roger Mello, 2005.

Nelson Cruz e Michelle Giudicelli

Le conte de l'école, de Joaquim Maria Machado de Assis, 2005 (?)

Ciro de Moraes Rego

Cobra Norato: Nheengatu de la rive gauche de l'Amazonie, de Raul Bopp, 2005.

Cécile Tricoire

Le palais japonais, de José Mauro de Vasconcelos, 1999.

Como algumas obras se encontram esgotadas, não localizamos o nome dos tradutores dos seguintes livros: *La baguette de caapora*, de Maria Antonieta Dias de Moraes, 1966; *Bill et la machine du temps*, de Gisela Campos, 1992, e *Les oreillons*, de Vivian Ostrovsky, 1978.

2.6 AS EDITORAS FRANCESAS³⁷

Um dos motivos que determina a tradução de uma obra é o reconhecimento do autor. Entretanto, como vimos ao trazer as reflexões de Lefevere, o talento de um escritor, muitas vezes, não basta para garantir que seu livro seja publicado em novos idiomas. Autores como Machado de Assis e João Guimarães Rosa, por exemplo, demoraram a fazer parte do circuito literário francês. Outro componente muito importante para uma obra chegar a outros países é o trabalho ativo de editoras e de agências literárias. Como mencionamos anteriormente, o Brasil participou de algumas atividades na França para promover a nossa literatura. No entanto, esse trabalho não surtiria muito efeito caso as editoras não investissem em divulgação.

Anne-Marie Metailié, diretora das Edições Metailié, é uma entusiasta da literatura brasileira. Sua editora já publicou os autores Antônio Cândido, Lúcio Cardoso, Bernardo Carvalho, Autran Dourado, Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa, Machado de Assis, Betty Mindlin, Rachel de Queiroz, Ariano Suassuna, Antônio Torres, Dalton Trevisan e Lya Luft. Além disso, as Edições Metailié foram a primeira a criar, nos anos 80, uma coleção especificamente dedicada à literatura brasileira traduzida em francês. No ano do Brasil na França, a editora estava interessada em um texto juvenil e escolheu publicar, em parceria com a Seuil, o livro *Uólace e João Victor (Un garçon comme moi)*, de Rosa Amanda Strausz.

³⁷ As informações referentes às editoras foram pesquisadas nos sites das mesmas, no site ricochet-jeune.org e em mensagens eletrônicas recebidas.

Para Casanova (2002, p. 254), a atuação dos editores e dos agentes literários é um aspecto que pesa para a derrubada de fronteiras territoriais. Desse modo, podemos dizer que um dos principais intermediários do livro é o editor. Este desempenha um papel importante na publicação das obras. Com sua influência, ao escolher determinado texto, é capaz de fazer um livro e um autor ganharem reconhecimento e notoriedade.

Entramos em contato com autores, tradutores e editores para nos informarmos sobre como são realizados os contatos para a publicação de uma obra em outra língua. A maioria das pessoas consultadas foi quase unânime ao dizer que o processo começa pela editora. Isabel Coelho, editora dos livros infantis na Cosac Naify, nos fornece informações importantes sobre como são efetuados os contatos com as editoras. Segundo ela:

O contato com as editoras é feito via pesquisa de catálogo e visitas a feiras internacionais, sendo a mais conhecida a de Frankfurt, e a de literatura infantil, a de Bolonha. A França tem um salão bem importante (infantil), de Montreuil, parecido com o Salão da FNLIJ, no Rio de Janeiro. Mas não são todas as editoras que têm oportunidade de ir a feiras no exterior. Assim, o contato é feito por meio de uma pesquisa se títulos e, conseqüentemente, de catálogo.

Uma vez o contato estabelecido, começam as negociações para a compra de títulos. As editoras estrangeiras não têm muito costume de comprar títulos brasileiros, apenas de vender. As vezes trabalham com o sistema de permuta, ou seja, compram um livro brasileiro enquanto publicamos um francês.³⁸

As setenta e uma obras da literatura infantil e juvenil brasileira que foram editadas para o francês, até o início de 2007, foram publicadas por trinta e seis editoras francesas. A maioria se ocupou de somente um livro. Apenas onze editoras lançaram mais de uma obra.

As editoras La Farandole, Syros e Hachette Jeunesse são as que mais publicaram ou que ainda publicam livros infantis e juvenis brasileiros. As edições La Farandole foram fundadas em 1955, por Paulette Michel. Entre 1955 e 1965, a Farandole conhece uma intensa atividade através de várias coleções importantes. Ela adquire rapidamente uma reputação de qualidade. A editora se interessava particularmente pelos contos estrangeiros. Ela cessa suas atividades editoriais em 1994. Enquanto estava em atividade, publicava regularmente obras da literatura infantil/juvenil brasileira. O livro *La baguette de caapora (A varinha do caapora)*, de Maria Antonieta Dias de Moraes, é a primeira obra da nossa literatura infantil/juvenil a ser publicada pela editora, em 1966.

Na década de 1970, as edições La Farandole traduzem cinco obras da literatura infantil e juvenil brasileira. Em 1973, é publicada *La fille du grand serpent et autres contes du Brésil (A filha da grande serpente e outros contos do Brasil)*, de Béatrice Tanaka. Dois anos

³⁸ Informação obtida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE P).

depois, é lançada *Maya ou la 53^e semaine de l'année* (*Maya ou a 53^a semana do ano*) e, em 1976, *La montagne au trois questions*, (*A montanha das três perguntas*), ambos de Tanaka. Em 1977, é editado *Mandoline* (*Bandolim*), de Leny Werneck. Messidor-La Farandole traduz *Angelique a des idées* (*Angélica*), em 1979, e *La maison de la marraine* (*A casa da madrinha*), em 1982, obras de Lygia Bojunga.

Na década de 1980, são editadas sete obras. *Drôle de tigre*, (*Embaixo da cama*), de Leny Werneck, e *Quatre sur une île* (*Magaroa, a ilha sem dono*), de Maria Antonieta Dias de Moraes, são traduzidos nessa época. Os livros *Le tonneau enchanté* (*O tonel encantado*), de Béatrice Tanaka, e *Une vie de chien* – obra não publicada no Brasil –, de Leny Werneck são lançados em 1982. *Savitri la vaillante* (*A princesa e o destino*), de Béatrice Tanaka, surge em 1984 e *Qu'y a-t-il crocodile ?* (*Como é que é, Jacaré?*), de Leny Werneck, em 1989.

As edições Syros nascem em 1976. A Syros Jeunesse é criada em 1984 tendo como objetivo explorar as culturas e as partilhar entre os jovens leitores. A editora tem publicado, até agora, nove livros da literatura infantil/juvenil brasileira. Em 1992, lança *La quête du prince de Koripan* (*O príncipe de Koripan*), de Béatrice Tanaka, e *Ma grand-mère d'ailleurs*, de Leny Werneck, em 1999. Em 2001, mais três obras são editadas: *Le chant de l'uirapourou: contes du Brésil* (*O canto do Uirapuru: contos do Brasil*) e *Du ciel orange* (*Céu laranja*), ambas de Béatrice Tanaka, e *Le voleur de bicyclette* (*O ladrão de bicicleta*), de Leny Werneck.

No início de 2002, o departamento Syros Jeunesse integra o grupo Nathan Jeunesse, fazendo parte do grupo VUP. Nesse mesmo ano, é lançado o livro *Merveilles et serpents* (*Maravilhas e serpentes*), de Béatrice Tanaka.

No Ano do Brasil na França a editora publica três obras: *Contes du Brésil* (*Contos do Brasil*), de Béatrice Tanaka; *Où es-tu Iemanjá ?* (*Onde você está Iemanjá*), de Leny Werneck, e *Amazonas: légendes du fleuve Amazone* (*Amazonas : no coração encantado da floresta*), de Thiago de Mello. Como podemos observar, a maioria das obras publicadas pela Syros faz referência ao exotismo brasileiro.

Também as editoras Stock, Gallimard e Flammarion, que fazem parte dos mais importantes grupos de edição francesa, apresentam obras dos nossos autores infantis e juvenis em seus catálogos. A editora Stock, por exemplo, editou cinco obras, entre elas, quatro são do autor José Mauro de Vasconcelos.

As obras de Vasconcelos são traduzidas na década de 1970. A primeira a ser editada é *Mon bel oranger* (*Meu pé de laranja lima*), em 1971. Três anos depois, surge *Rosinha mon canoë* (*Rosinha, minha canoa*). *Allons réveiller le soleil* (*Vamos aquecer o sol*)

aparece em 1975. A última obra do autor lançada é *Banana brava* (*Banana brava*), em 1979. *Le chat et l'hirondelle: une histoire d'amour* (*O gato malhado e a andorinha sinhá: uma história de amor*), de Jorge Amado, é publicada pela editora Stock em 1983. Algumas dessas obras são mais tarde publicadas por outras editoras, como veremos adiante.

A Hachette Jeunesse é o mais importante editor de livros para crianças e jovens na França. Mais de 400 títulos novos são lançados por ano: álbuns, romances, documentários, obras para todas as idades. Seu criador, Louis Christophe François Hachette (1800-1864), é o primeiro editor a ligar o desenvolvimento de sua editora com a criação de uma Biblioteca para crianças. Em 1856, a editora cria a coleção Biblioteca Rosa. A Biblioteca Verde nasce em 1924, contendo obras de Alexandre Dumas e de Jules Verne. Alguns títulos das coleções, como *Mon bel oranger* (*Meu pé de Laranja Lima*), de José Mauro de Vasconcelos, venderam mais de 100.000 exemplares.

A editora Seuil Jeunesse é criada, em 1935, pelo publicitário Henri Sjöberg. Até 1945 suas atividades são restritas. A partir de então, participa de diversas outras edições, como por exemplo as da Metailié. A editora publica *La femme qui a tué les poissons* (*A mulher que matou os peixes*), sua primeira obra da literatura infantil/juvenil brasileira, em 1997. Esta obra de Clarice Lispector já havia sido lançada na França, em 1990, pelas edições Ramsay, com o título *La femme qui tuait les poissons*.

No Ano do Brasil na França, a Seuil publica mais duas obras *Un garçon comme moi*, de Rosa Amanda Strausz, e *Sur les ailes du condor* (*Nas asas do condor*), de Milton Hatoum. No caso de Hatoum, a iniciativa de edição do livro é da editora francesa – como demonstramos anteriormente, na maioria das vezes, são as editoras que entram em contato com outras editora, ou então, com autores e tradutores. Sustenta o autor:

Em 2005, Ano do Brasil na França, viajei duas vezes para lá [França]. Na primeira vez, a editora que dirige a coleção Seuil Jeunesse me perguntou se eu tinha publicado algum livro infantil. Disse-lhe que sim: *Nas asas do Condor*, que faz parte de uma coletânea (*O livro dos medos*). Ela, a editora, gostou do conto e decidiu publicá-lo.³⁹

Outra editora responsável pela divulgação das obras infantis/juvenis na França é a Père Castor Flammarion. O aparecimento, em dezembro de 1931, dos Álbuns do Pai Castor marca uma mudança decisiva na evolução do livro para crianças na França. Em 1980, nasce a coleção de bolso “Castor Poche”. Em 1997, O Pai Castor publica 180 títulos. A primeira obra editada pelo “Pai Castor” é *Une aventure invisible* (*Ida e volta*), de Juarez Machado, em 1975.

³⁹ Informação concedida por mensagem eletrônica. (APÊNDICE G).

Esta obra de Machado, como mencionaremos adiante, é o primeiro livro de imagens pertencente à literatura infantil/juvenil brasileira publicado na França. Após seu lançamento, demoraria mais trinta anos para a edição de um novo livro de imagens. *Le petit marchand des rue* (*Cena de rua*), de Angela Lago, é publicado em 2005, pela editora Rue du Monde. Dois títulos da autora Lygia Bojunga são traduzidos na década de 1980: *La fille du cirque* (*Corda Bamba*), em 1981, e *La sacoché jaune* (*A bolsa amarela*), em 1983.

A editora Rue du Monde é criada, em 1996, pelo autor de livros infantis/juvenis Alain Serres. A criação desta editora, em meados dos anos 1990, é muito ousada, uma vez que algumas casas de edição estavam quase asfixiadas, outras estavam simplesmente desaparecendo. Devido ao momento, mesmo tendo interesse, poucas editoras recebiam projetos audazes. Em 5 anos, mais de 2000 projetos foram recebidos pela Rue de Monde que publica 49 livros. Um dos projetos selecionados é o livro *Le petit marchand des rues* (*Cena de rua*), de Angela Lago, editado no Ano do Brasil na França.

As edições Des Femmes são criadas em 1973, por Antoinette Fouque, cinco anos depois de a mesma ter co-fundado o Movimento de Liberação das Mulheres na França. O objetivo de Fouque era antes político que editorial. Por meio da editora se pretendia fazer avançar a liberação das mulheres tornando visível sua contribuição a todos os campos de conhecimento, do pensamento e da ação. A editora é a responsável, desde então, pelo lançamento de algumas escritoras, como, por exemplo, Chantal Chawaf ou Victoria Thérane, traduzida hoje em vários países da Europa e cujo primeiro texto havia sido recusado por diversas editoras.

As edições Des Femmes desempenham, um papel importante na vida editorial e cultural francesa. Suscitam, nos anos 1975, uma profusão de livros escritos por mulheres além de ter influenciado o surgimento de editoras mulheres na França. É também a responsável pela divulgação das autoras brasileiras Clarice Lispector e Nélida Piñon na França. Apesar de não ter uma coleção particular para as obras brasileiras, a editora tem publicadas todas as obras da literatura adulta de Lispector e de Piñon. As traduções são iniciadas nos anos 70 e se intensificam nos anos 80.

Além da literatura adulta, a editora se interessa pela literatura infantil/juvenil de Lispector. Segundo representante das edições Des Femmes⁴⁰:

[...] a publicação das obras para crianças de Clarice Lispector estava ligada à vontade de Antoinette Fouque – a fundadora da editora – de publicar a integralidade

⁴⁰ Informação obtida por meio de mensagem eletrônica. (APÊNDICE O).

da obra de Clarice Lispector, dada a importância dessa obra que nunca tinha sido traduzida na França.⁴¹

Assim, em 2004, é editada a obra *La vie intime de Laura* suivi du *Mystère du Lapin pensant* (composto pelos livros *A vida íntima de Laura* e *O mistério do coelho pensante*). Em 2005, é lançado *Comment sont nées les étoiles: douze légendes brésiliennes* (*Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*).

Histoire de deux amours (*História de dois amores*), de Carlos Drummond de Andrade, e *Le conte de l'école* (*Conto de escola*), de Machado de Assis, são publicados em edições bilíngües pelas edições Chandeigne em 2002 e 2004, respectivamente. A editora é criada por Anne Lima e Michel Chandeigne, em 1992.

Algumas editoras novas, impulsionadas pelo Ano do Brasil na França, traduzem algumas obras da literatura infantil/juvenil brasileira. A editora MeMo, por exemplo, é criada em 1997. Ela publica o livro *Nheengatu de la rive gauche de l'Amazonie* (Cobra Norato), de Raul Bopp, e lança, nesse ano (2007), o livro *João por um fio*, de Roger Mello.

Outra editora que traduz livros infantis e juvenis brasileiros é a Passage Piétons. Ela é fundada para desenvolver uma pesquisa em torno da imagem, da tipografia, do grafismo, em colaboração estreita com os profissionais inovadores, e produzir livros, reflexos de suas convicções. A originalidade deste tipo de procedimento ocorre devido ao seu direcionamento principalmente às crianças. A editora é a responsável pelo lançamento do livro *Le vent souffleur d'histoires* (*Seu vento soprador de histórias*), de Fátima Miguez.

A editora Pépin, criada em 1999, propõe álbuns para as crianças de 3 a 10 anos, realizadas por autores belgas e dos quatro cantos do mundo, como, por exemplo, Países-Baixos, França, Suécia, Coréia, Tanzânia, Japão, Argentina. Ela publica, em 2005, a obra *Catarineta* (*Nau Catarineta*) de Roger Mello.

A seguir, analisaremos fragmentos das obras relacionadas neste capítulo, tanto no que se refere aos aspectos interlinguais quanto aos intersemióticos. Nosso objetivo é trazer a imagem da literatura infantil e juvenil brasileira que foi mostrada aos franceses.

⁴¹ Lê-se no original: *La publication des ouvrages pour enfants de Clarice Lispector était liée à la volonté d'Antoinette Fouque de publier l'intégralité de l'oeuvre de Clarice Lispector, étant donnée l'importance de cette oeuvre qui n'avait jamais été traduite en France.*

3. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E TRADUÇÃO INTERLINGUAL

Roman Jakobson (1985, p. 64-65), em seu artigo “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, nos apresenta três formas para interpretar o signo verbal. São elas: a tradução *intralingual* ou reformulação, a qual “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”; a tradução *interlingual* ou tradução propriamente dita, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”, e a tradução *inter-semiótica* ou transmutação, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”.

Os estudos intersemióticos tentam compreender as constantes simbioses pertinentes aos diferentes sistemas semióticos. A tradução intersemiótica, como, por exemplo, a adaptação fílmica de obras literárias, tem sido um dos aspectos pertinentes a esses estudos.

Para os estudos da transmutação da narrativa literária para a fílmica, Mitry (1965 apud JOHNSON, 1982) expõe duas maneiras para a adaptação do texto literário. Afirma que o cineasta pode fazer um trabalho de representação ou ilustração, tentando traduzir elementos referidos na obra literária ou repensar o texto literário em sua totalidade, conferindo-lhe outro desenvolvimento e sentido.

Do mesmo modo, podemos considerar que o ilustrador de uma obra infantil, ao transformar em imagens visuais um texto verbal, realiza uma tradução intersemiótica. Portanto, ele também conta com as duas formas de adaptação referidas por Mitry.

Essas opções podem ser comparadas à dicotomia exaustivamente apresentada nos estudos da tradução, no aspecto interlingual, que opõe a tradução literal à tradução livre, que remonta às reflexões de Schleiermacher (2001). Este teórico sustentou que ou o tradutor leva o leitor até o autor, ou o tradutor leva o autor até o leitor, neste caso, adequando o texto fonte à cultura receptora.

Deve-se assinalar que outros autores propuseram uma divisão tripartida para o processo tradutório. Dryden (1992) distingue três categorias de tradução: a *metáfrase* – versão palavra por palavra –, a *paráfrase* – em que se observa uma ênfase no sentido – e a *imitação* – processo pelo qual o tradutor toma liberdade em relação às palavras e ao sentido. Goethe (BERMAN, 1982) discorre sobre três etapas ou modos de tradução: a *tradução em prosa* – em que o estrangeiro nos é apresentado à nossa maneira –, a *paródia* – em que se tenta buscar equivalentes próprios –, e a *versão interlinear* – em que se procura uma identidade com o

original. Para Goethe, trata-se de etapas ou modos cumulativos, que representam a transição do estrangeiro ao familiar, do conhecido ao desconhecido.

Segundo Jakobson (1985, p. 72), para a tradução de poesia de um idioma para o outro, ocorre o que ele chama de transposição criativa. Haroldo de Campos, em seu artigo “Da tradução como criação e como crítica”, também nos fala sobre a transposição criativa. Como já assinalado no capítulo 2 deste trabalho, o autor se apóia na teoria desenvolvida por Bense sobre a “informação documentária”, a “informação semântica” e a “informação estética”. As duas primeiras, de acordo com Bense, reconhecem várias codificações, isto é, podem ser transmitidas de diversas formas. Já a “informação estética”, só pode ser codificada pela forma em que foi transmitida pelo artista, ou seja, há aqui uma impossibilidade de recodificação. Assim, Haroldo de Campos pensa a tradução de textos criativos pelo viés da recriação, como podemos observar nesta citação:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2004, p. 34).

Devemos pensar a respeito da dificuldade e até mesmo da impossibilidade da transposição de um sistema verbal para um sistema visual, visto que constituem sistemas semióticos distintos. Elementos da linguagem visual, como a cor, o traço, os contornos estão presentes na literatura com uma representação própria e vice-versa. A imagem visual tem seus próprios códigos de interação com o leitor, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o mesmo. Grosso modo, podemos dizer que a diferença entre os dois sistemas consiste no fato de que, no texto escrito, as seqüências se fazem com palavras e, na ilustração, com imagens visuais. O que não quer dizer que ambos não interajam, muitas vezes os encontramos em um processo de interdependência.

O livro infantil/juvenil é o resultado de uma intersemiose, ou seja, da relação entre as linguagens verbal e visual. Neste processo de tradução intersemiótica, o autor do texto, algumas vezes, também é o ilustrador, outras vezes temos o trabalho conjunto de autor e ilustrador. No entanto, na maioria dos casos, o ilustrador recebe o texto escrito já pronto do autor e o transforma em imagens visuais.

Neste capítulo estudaremos, juntamente com a tradução interlingual, a tradução intersemiótica, neste caso, da narrativa escrita para a ilustração e vice-versa. Inicialmente,

discutiremos algumas capas realizadas tanto para as obras brasileiras quanto para as suas correspondentes em francês. Verificaremos a relação que se estabelece entre a ilustração da capa e o título do livro.

No caso das capas das edições francesas, analisaremos a opção do ilustrador por determinada imagem. Examinaremos se ele escolheu a mesma cena constante na obra brasileira, ou se ele fez um trabalho diferenciado. Com base na sua escolha, poderemos constatar qual é o olhar que ele tem do Brasil, e vai transmitir aos franceses.

Em outro momento, selecionaremos algumas ilustrações apresentadas ao longo do texto de determinadas obras para averiguar o que ocorreu, num estudo semelhante ao que será realizado com as capas.

Ainda no que se refere aos signos visuais, trataremos do livro de imagem, álbum de figuras ou álbum ilustrado enfocando a tradução francesa de uma obra brasileira desse tipo.

Teresa Dias Carneiro da Cunha (1999, p. 59) ressalta a importância desses elementos entre as estratégias editoriais:

[...] No paratexto podem existir manifestações icônicas, como ilustrações, fotografias, gravuras, que, apesar de não analisadas por Genette, são cada vez mais importantes nesse momento de valorização do visual, vide todo o empenho de hoje na feitura das capas dos livros.

A estudiosa refere-se às obras de um modo geral, daí a menção a Genette e ao paratexto. No livro infantil e juvenil, como já assinalado, as ilustrações compõem o texto juntamente com os signos verbais. No entanto, cabem aqui algumas considerações sobre o paratexto, conforme o define Genette, uma vez que abordaremos as capas, os títulos e também dois prefácios encontrados nas obras que analisamos: o prefácio de *Une idée couleur d'azur* (*Uma idéia toda azul*), de Marina Colasanti, e de *Le palais japonais* (*O palácio japonês*), de José Mauro de Vasconcelos

Assim, antes de passar à análise das ilustrações, do livro de imagem, da tradução intermediária inglesa usada para a versão de *O palácio japonês* para o francês e adentrarmos, enfim, nos estudos interlinguais, vamos nos dedicar ao paratexto.

3.1 O PARATEXTO

Gerard Genette, em seu livro *Seuils*, discute e define o significado de paratexto. Para o autor, a obra literária consiste essencialmente em um texto, ou seja, em uma seqüência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos providos de significado. No entanto, segundo o teórico, tal texto não chega às mãos do leitor em seu estado “nu”, ele se apresenta com um reforço de outras produções, que fazem dele um livro propriamente dito como, por exemplo, a capa, o nome do autor, o título da obra, o prefácio, o posfácio, as ilustrações. A respeito desses elementos Genette afirma:

[...] Este acompanhamento, de amplitude e aparência variáveis, constitui o que eu batizei em outro momento [...] o paratexto da obra. O paratexto é, portanto, para nós o que transforma o texto em um livro e se propõe como tal a seus leitores, e mais geralmente ao público (GENETTE, 1987, p. 7, tradução nossa).⁴²

De acordo com o teórico, o paratexto atua para tornar o texto “presente, para assegurar a sua presença no mundo, sua “recepção” e sua consumação, sob a forma hoje pelo menos, de um livro” (GENETTE, 1987, p. 7, grifos do autor, tradução nossa).⁴³

Após a discussão sobre o que venha a ser o paratexto e a sua importância, o autor classifica-o de acordo com o lugar em que podemos situá-lo em relação ao texto. Dessa forma, Genette subdivide o paratexto em peritexto e epitexto. O peritexto, para o qual o autor dedica os onze primeiros capítulos do livro, consiste no que acompanha o texto enquanto livro, ou seja, o que está em torno do texto como, por exemplo, o título, o prefácio, as notas, as capas, as contra-capas, as folhas de rosto e os ante-rostos, etc. O epitexto, que é tratado em dois capítulos, também consiste no que está em torno do texto, no entanto, localiza-se no exterior do livro como, por exemplo, as entrevistas e críticas.

Ainda em sua introdução, Genette (1987, p. 10) afirma que o estudo particular de cada um desses elementos é comandado pela consideração de certo número de traços cujo exame permite definir o estatuto de uma mensagem paratextual. Esses traços, continua o autor, descrevem as características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais do elemento paratextual. As questões propostas pelo teórico são: definir um

⁴² Lê-se no original : *Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [...] le paratexte de l'oeuvre. Le paratexte est donc pour nous ce que par quoi le texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.*

⁴³ Lê-se no original : *[...] pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » ; et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre.*

elemento do paratexto consiste em determinar sua localização (onde?), sua data de aparecimento e eventualmente de desaparecimento (quando?), seu modo de existência, verbal ou outra (como?), as características de sua instância de comunicação, emissor e destinatário (de quem?, para quem?) e as funções que estimulam sua mensagem (Por que fazer?).

Quanto à questão da localização, Genette afirma que um elemento paratextual tem necessariamente um lugar que o pode situar em relação ao texto: em torno do texto, como o título ou o prefácio e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos algumas notas, ou ainda entrevistas.

Segundo Genette, no que se refere à situação temporal do paratexto, se adotamos como ponto de referência a data de publicação do original, alguns elementos são de produção anterior, a exemplo dos prospectos ou anúncios “a aparecer”, ou ainda elementos ligados a uma pré-publicação em jornal ou em revista, que às vezes desaparecem dos volumes e podem ser reunidos novamente ao livro. Há também aqueles elementos que aparecem ao mesmo tempo que o texto, isto é, o prefácio de um livro publicado junto com a obra que ele apresenta. Outros, aparecem posteriormente ao texto, por exemplo, em uma tradução ou em uma segunda edição.

O autor assinala a importância da questão substancial, já que nem todos os elementos são textuais. Segundo Genette, há ainda manifestações icônicas (ilustrações), materiais (escolha tipográfica) ou factuais (qual a idade e o sexo do autor ou do tradutor? eles já obtiveram algum prêmio literário? O tradutor é conhecido por suas traduções ou por também ser escritor?). As manifestações factuais podem influenciar na localização do nome do tradutor em relação ao nome do autor em uma obra.

O estatuto pragmático de um elemento paratextual, segundo Genette, é definido pelas características de sua instância, ou situação de comunicação: natureza do emissor, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem, dentre outros.

Pelo que foi exposto, percebemos que os elementos paratextuais ajudam e auxiliam na compreensão de uma obra ou de uma tradução. Lambert e Van Gorp, como discutimos na introdução, ao proporem um modelo para a análise de tradução também apontam para o estudo de elementos paratextuais tais como: o título e a capa (presença ou ausência de indicação de gênero, do nome do autor, do nome do tradutor, etc), dos metatextos (na capa e na contracapa, no prefácio, em nota de rodapé), da estratégia geral (tradução parcial ou completa). Desse modo, o exame desses elementos paratextuais torna possível averiguar de que modo a tradução chega e é visualizada pelo leitor do texto alvo.

Em nosso trabalho, já averiguamos alguns elementos paratextuais no capítulo anterior. Neste subcapítulo, dedicaremos um tópico ao estudo da capa e do título, e outro ao prefácio. As ilustrações constituirão outro subcapítulo, uma vez que são vistas como parte da intersemiose que é o livro infantil e juvenil. Para as análises do presente capítulo, selecionamos algumas obras que permitiram considerações de diferentes ordens.

3.1.1 A capa e o título

A capa e sua ilustração têm características e objetivos diversos. Segundo Yone Soares de Lima (1985, p. 141), a capa inicialmente foi desenvolvida com a finalidade de preservar e proteger o miolo do livro. Tal preocupação remonta aos tempos do papiro e do pergaminho. Tínhamos, então, capas pouco atraentes.

No Brasil, será a partir de Monteiro Lobato, convencido da importância do livro, como examinamos anteriormente, que veremos as mudanças nas capas e, conseqüentemente, nas ilustrações. Em 1920, ele contrata Voltolino, que era cartunista, para ilustrar sua primeira obra, *A menina do Narizinho Arrebitado*. Em 1922, Lobato, como editor, publica algumas obras dos modernistas, convidando a artista plástica Anita Malfatti para ilustrar a capa dos livros de alguns autores e também seus amigos como, por exemplo, *Os condenados*, de Oswald de Andrade, e *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia. Azevedo, Carmargos e Sacchetta nos relatam esta relevante iniciativa de Lobato, retomando alguns trechos da obra *Prefácios e entrevistas* do autor:

Outra novidade da revolução editorial promovida por Lobato foi a mudança no padrão gráfico, através de uma programação visual sofisticada e tipografia elegante, atentando, ao mesmo tempo, para a revisão rigorosa da composição e provas finais. Objetivando cativar e conquistar um número cada vez mais amplo de leitores, contrata artistas para “substituir as monótonas capas tipográficas pelas capas desenhadas”, tornando seu produto mais atraente aos olhos do consumidor. “Os balcões das livrarias encheram-se de livros com capas berrantes, vivamente coloridas, em contraste com a monotonia das eternas capas amarelas das brochuras francesas” (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1998, p. 130-131).

Assim, com o novo tratamento dado ao livro – visto então como uma mercadoria –, surgiu a necessidade de serem feitas capas bem mais elaboradas, intrigantes e convidativas. Além disso, elas deveriam exibir um elemento que identificasse o conteúdo da obra. Os editores começaram, então, a contratar artistas para uma melhor apresentação dos livros.

Podemos dizer que a leitura da capa do livro é uma pré-leitura do texto. Assim, se a capa não for interessante aos olhos de seu leitor, determinadas obras deixarão de ser lidas. O papel das capas e a sua conseqüente influência são tão fortes que, em alguns casos, ela e o projeto gráfico do livro têm valor estético superior ao do texto, o que nos leva a comprar uma obra pela sua beleza visual e não pelo seu texto.

A capa e o título do livro formam um jogo em que, nós leitores, tentamos descobrir qual é a história que vamos ler. Capa e título, então, mantêm uma relação dialógica. Nesta relação, o título pode tornar visível a capa e esta, por sua vez, pode representar o título. Tal situação não impede que ambos sejam analisados separadamente.

3.1.1.1 *La fille du cirque*

Tomemos como exemplo a obra *Corda bamba*, de Lygia Bojunga. Encontramos três capas, todas da mesma ilustradora, Regina Yolanda. No entanto, elas são diferentes, o que pode levar a modificar a percepção do leitor:



Na sétima edição (fig.1, 1985), temos uma capa azul e, ao centro, vemos um refletor direcionado a um casal circense fazendo uma acrobacia; o título vem logo abaixo em caixa alta. Para um leitor que não conheça a obra, o reconhecimento de que este casal, representado na capa, faz parte de um circo só será confirmado após a leitura do texto.

Na nona edição (fig.2, 1986) temos o título escrito em caixa alta e a imagem que aparece é a representação das portas através das quais Maria, protagonista da obra, enxerga cenas passadas de sua vida. Das três imagens aqui exibidas, esta é a que apresenta um título que não institui nenhuma relação imediata com a ilustração da capa. Como a imagem não apresenta um motivo circense, não estabelecemos de imediato relação entre o título, *Corda bamba*, e o mundo do circo. Uma leitura possível resultaria da remissão do título a uma situação difícil – o que corresponde ao enredo da obra –, visto ser “corda bamba” uma expressão corrente da língua portuguesa empregada, metaforicamente, quando uma pessoa está com algum tipo de problema, difícil de ser controlado.

Na vigésima segunda edição (fig.3, 2004), realizada pela editora Casa Lygia Bojunga, temos a capa amarela e, no centro do livro, uma moldura com fundo azul e uma menina se equilibrando em uma corda. Das três capas, esta é a que mais dialoga com o título e nos fornece pistas da relação de Maria com o circo. A afinidade imagem gráfica/título é de tal ordem que poderíamos dizer que o título é a legenda da ilustração.

Lygia Bojunga sempre teve vontade de criar uma casa para abrigar suas personagens. Também almejava conhecer qual o percurso que as mesmas fazem desde o momento em que são entregues para a editora até chegarem às mãos dos seus leitores. Na orelha do livro *Retratos de Carolina* (BOJUNGA, 2003), encontram-se os seguintes dizeres:

A minha ligação com casas foi sempre muito forte. No princípio eu fazia casa para brincar: me fingia de construtora e usava livros pra fazer de parede, de telhado, de degrau. Mais tarde eu fazia casa pra morar: desenhava a casa que eu queria construir ou reformar, ia fazendo (ou refazendo) ela aos poucos, levava anos a fio, não fazia mal: fazer e refazer era bom. Depois eu inventei uma casa, querendo agregar dentro dela três gostos muito fortes que desde pequena eu tenho: o gosto da escrita, o gosto do teatro, e o gosto do fazer à mão: queria realizar projetos ligados a livros e palcos, da maneira mais artesanal possível.

Assim, a autora criou a Casa Lygia Bojunga em que são editados apenas os seus livros. Desde que passou a editar os livros pela Casa, os mesmos possuem um projeto gráfico parecido uns aos outros, ou seja, temos uma capa amarela e, no centro, uma moldura com uma ilustração representando a narrativa. Esta moldura se assemelha a uma planta de uma casa. Deste modo, a moldura representaria o desejo de Lygia de que suas personagens morassem em sua casa.

Na edição francesa (2000), a ilustração da capa, feita por Léo Beker, nos revela a cena em que Maria presencia seus pais caírem e morrerem durante um espetáculo. Vemos uma menina que segura um arco no centro de uma estrela e um refletor que a destaca. A menina olha para o alto e acima; na imagem, temos a figura de um homem e de uma mulher

que estão caindo. São as linhas que marcam as silhuetas das personagens que servem para criar o ritmo e o movimento da queda. A aparência assustada da mulher e o seu cabelo que nos dá a impressão de flutuar ao vento também ajudam na compreensão da imagem. Ao lermos o título, *La fille du cirque* (A menina do circo), o relacionamos com a jovem focada no centro da ilustração:

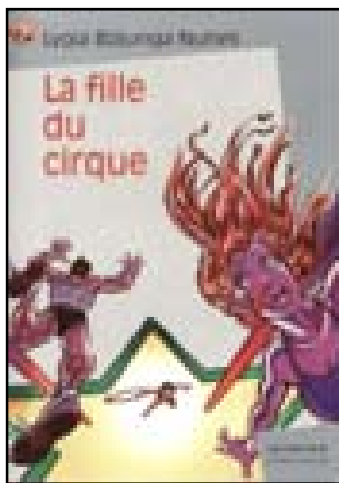


Fig.4

Será o título, portanto, mais do que a imagem visual, que nos levará ao mundo circense, apesar desta ilustrá-lo. A explicitação observada no título traduzido se deve, provavelmente, ao fato de *voltige*, termo francês que equivale à “corda bamba” no seu sentido literal, não ser empregado de modo figurativo para referir-se a situações fora de controle como ocorre com a expressão “estar na corda bamba” em português. A ausência dessa polissemia diminuiria o impacto que todo o título pretende produzir no leitor. Daí a opção por uma denominação diversa.

Observe-se que a tradução é datada de 1981, anterior, portanto, à vigésima segunda edição da obra em português, que apresentou uma grande afinidade imagem gráfica/título na capa, conforme analisado anteriormente. Nota-se que Beker criou uma nova imagem, selecionando o momento em que Maria vê a morte de seus pais que caem durante um espetáculo, diferentemente das ilustrações das capas brasileiras. Cria-se, na tradução francesa, pela leitura da capa, a expectativa de uma tragédia, o que não é promovido na apresentação dos textos em português. Não se percebe, porém, uma representação estereotipada ou deturpada da cultura brasileira, diferentemente do que ocorre com as ilustrações dessa obra, apresentadas ao longo do texto, como será examinado adiante.

3.1.1.2 *Le petit marchand des rues*

Outro exemplo que aqui destacaremos é o livro *Cena de rua*, de Angela Lago. A capa brasileira (fig.5) apresenta uma moldura negra e, no centro, uma imagem que se assemelha a uma claquete. Acima temos o nome da autora; dentro da claquete, o título do livro e, logo abaixo, o nome da editora. Na edição francesa (fig.6), a editora optou por apresentar, na capa, um fragmento extraído da imagem da terceira prancha do livro. Nele vemos a personagem principal com sua caixa de mercadoria e, ao lado, o título *Le petit marchand des rues* (*O pequeno comerciante das ruas*):



Fig.5



Fig.6

Enquanto o título associado à capa da edição brasileira não nos apresenta uma idéia exata do que será tratado no livro, visto que “cena de rua” pode corresponder a qualquer acontecimento, o título e a capa da edição francesa possibilitam a dedução da história que será narrada.

Notamos que a remissão ao cinema ou à televisão, propiciada pela claquete e pelo termo “cena”, da capa brasileira, desaparece em francês. É dada ênfase à atividade comercial da personagem, que é ligada a uma situação comum dos países com baixo índice de desenvolvimento humano: o menino de rua tem destaque. Notamos, dessa forma, um apelo comercial na edição francesa que faz uma leitura enfocando a problemática social vivida pela personagem.

As bordas negras da capa da edição brasileira servem como quadros de uma reportagem. Anunciam e circundam uma denúncia, que será desenvolvida no interior do livro. Acompanham os outros traços metalingüísticos (claquete, a palavra ‘cena’), demonstrando a

atualidade dos profissionais brasileiros quanto às inovações artísticas. A publicação francesa opta por não utilizar o gênero reportagem.

3.1.1.3 *Où es-tu Iemanjá?*

Citemos agora o livro *Záz!*, de Leny Werneck. Na edição brasileira são trazidas ilustrações de Béatrice Tanaka. O título da obra aparece na parte superior da capa (fig.7), logo abaixo do nome da autora, em caixa alta. Temos um tom azulado na capa, o qual nos remete ao mar, e o destaque de Tanaka é para a figura de Iemanjá que aparece no centro da imagem rodeada por peixes.

Esta capa, associada ao título, intrigam o leitor e o provocam, uma vez que não fornecem pistas exatas do enredo da obra. O leitor tentará, então, descobrir qual a relação existente entre a figura de Iemanjá – a qual também pode ser confundida com uma sereia qualquer –, e o título. Essa confusão pode ocorrer porque encontramos diversas formas de Iemanjá no imaginário brasileiro. Somente com a leitura do texto será revelado ao leitor que Iemanjá é a figura que está representada na capa e que *Záz* é o nome do barco da personagem principal, Camila.

Na edição francesa (fig.8), as ilustrações são do francês Philippe Davaine que já havia ilustrado as obras *Une vie de chien* e *Drôle de tigre*, da autora. Assim como a capa de *Le petit marchand des rues* (*Cena de rua*), a ilustração desta capa constitui fragmento extraído da imagem da segunda prancha do livro. Vemos aí a personagem Camila passeando com sua amiga Ana. Visualizamos uma menina negra de costas, que caminha às margens do mar tendo, ao seu lado, um cachorro.

Essa obra recebeu o título *Où es-tu Iemanjá?* (*Onde você está, Iemanjá?*). Título e imagem compõem um jogo o qual o leitor terá de desvelar. O leitor fica intrigado ao tentar relacionar o título e a figura de uma menina negra próxima ao mar. Qual a relação existente entre Iemanjá e a menina? Somente ao abrir o livro e ler a história, o leitor tem sua dúvida resolvida. Seguem as capas analisadas:

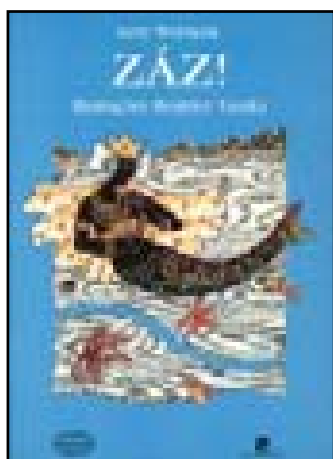


Fig.7

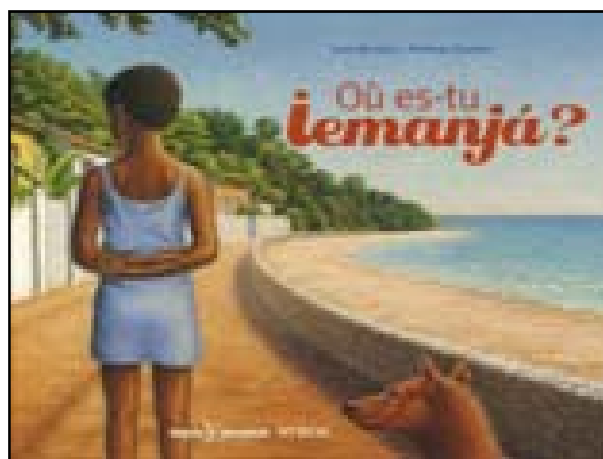


Fig.8

Percebemos, na capa da edição francesa, uma preocupação com a representação da realidade brasileira. Davaine optou por retratar uma menina negra e a riqueza natural do Brasil – o mar e as folhas verdes. Ressalte-se que, para compor as ilustrações, Philippe Davaine morou no Brasil por algum tempo com o intuito de conhecer a vida e a cultura afro-brasileira. Além disso, ele viveu na ilha Camila (Ilha de Paquetá, no Rio).

Observa-se, portanto, um apelo ao exotismo, tão comum desde as primeiras traduções francesas de obras brasileiras como assinalaram Torres (2001) e Rivas (1995). A imagem apresentada assemelha-se em demasia aos velhos clichês da floresta virgem, serpentes e índios (TORRES, 2001, p. 72).

A consideração com a mitologia do Brasil é percebida pelo título. Trata-se, aqui, de uma tradução intersemiótica pois, ao desenho de Iemanjá na capa do texto em português, corresponde sua denominação no texto em francês. Não é possível explicar, contudo, a opção do ilustrador em não apresentar também a imagem visual da Sereia Mar, mãe dos orixás. Nota-se, entretanto, que o nome do barco, que deu título à obra em português – que nada tem de estereotipado –, foi negligenciado em favor de peculiaridades brasileiras.

3.1.1.4 *Revê noir d'un lapin blanc*

Merece destaque também a comparação entre a capa do livro *Menina bonita do laço de fita*, de Ana Maria Machado, com sua tradução. A edição brasileira (fig.9) traz uma menina negra, com cabelos trançados, tendo nas pontas fitas vermelhas. Ela dirige seu olhar a

um coelho branco que tem o ar apaixonado, revelado pelos pequenos corações desenhados ao seu redor.

Na edição francesa (fig.10), há também a imagem de uma menina negra com os cabelos igualmente arranjados. Não vemos, contudo, a figura do coelho branco que, por outro lado, aparece no título: *Revê noir d'un lapin blanc* (*Sonho negro de um coelho branco*). Percebe-se outro caso de tradução intersemiótica.

Vejamos as capas:



Fig.9

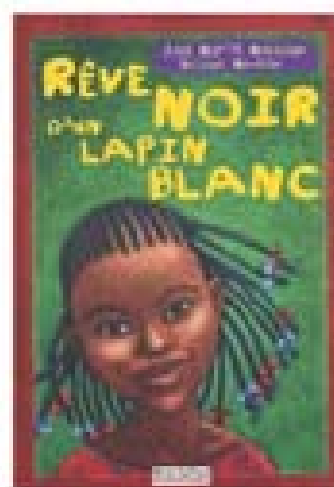


Fig.10

Nota-se uma preocupação mneumotécnica, e até poética, no título em português, que propicia rima entre os vocábulos “bonita” e “fita” e mantém o mesmo número de sílabas nos segmentos “menina bonita” e “do laço de fita”.

Parece que se tenta recuperar essa poeticidade na tradução francesa, por meio de antíteses. Em primeiro lugar, ressalta-se a oposição semântica *noir* (negro) / *blanc* (branco). Em seguida, a discrepância sonora entre as vogais orais [ɛ] de *revê* e [wa] de *noir* e as vogais nasais [ɛ̃] de *lapin* e [ɑ̃] de *blanc*⁴⁴.

3.1.1.5 *La femme qui a tué les poissons*

Apresentamos também as capas ilustradas das edições brasileira (fig.11) e francesa (fig.12), para o livro *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector. Na edição

⁴⁴ Agrademos ao Professor Luiz Maurício Rios os esclarecimentos a respeito da fonética do francês.

brasileira, publicada pela editora Rocco, as ilustrações são de Flor Opazo. Visualizamos no alto da página o nome da autora; logo abaixo, o nome da obra em caixa alta. Ao fundo temos uma parede representada pelo tom amarelado e, no centro, uma mesa. Sobre ela, um aquário com dois peixes.

Devido às bolhas que vemos dentro do aquário, na edição brasileira, constatamos que os peixes estão vivos, o que não ocorre na edição francesa, a qual também apresenta dois peixes, porém de olhos fechados e denotando imobilidade. O título, *La femme qui a tué les poissons*, e os peixes da edição francesa são representados pela cor vermelha, o nome da autora, pela cor azul, e, em volta, temos um tom esverdeado/azulado que nos faz lembrar a água:



Fig.11

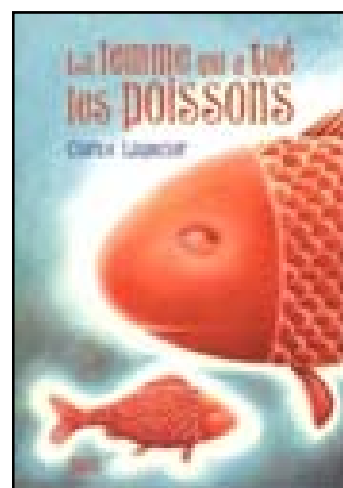


Fig.12

Observamos que, diferentemente dos casos já analisados, optou-se por uma tradução literal do título. Talvez porque ele nos remeta à novela policial e ao suspense, atraindo um possível ao leitor. Percebe-se, ademais, muita similaridade entre as ilustrações: a presença dos dois peixes e da água, a ausência de personagens humanas.

3.1.1.6 *Catarineta, Amazonas e Le conte de l'école*

Se, entretanto, verificamos similaridade entre as capas das edições brasileira e francesa da obra anteriormente analisada, nos exemplos abaixo vemos capas de edições francesas cujas ilustrações constituem praticamente uma cópia da apresentada na edição brasileira correspondente, com apenas pequenas modificações. Trazemos aqui as obras *Nau*

Catarineta, de Roger Mello, *Amazonas, no coração encantado da floresta*, de Thiago de Mello, e *Conto de escola*, de Machado de Assis.

Observamos que, muito possivelmente por se tratar de nome próprio, no caso das duas primeiras obras, também os títulos foram praticamente mantidos: *Catarineta* e *Amazonas*. Temos, então, uma não-tradução, também denominado “estrangeirismo” ou, como prefere New Mark, “transferência” (BARBOSA, 1990, p. 71).

Convém destacar que os ilustradores destas obras – Roger Mello (*Nau Catarineta*) e Andrés Sandoval (*Amazonas, no coração encantado da floresta*) – foram os mesmos para ambas as edições, brasileira e francesa. Todas as ilustrações do interior dos livros foram preservadas.

No livro de Roger Mello, a ilustração da capa é a mesma tanto para a edição brasileira (fig.13) como para a francesa (fig.14). Na capa brasileira, no alto da página, encontramos os dizeres “Ilustrações de Roger Mello sobre os versos populares da Nau Catarineta”. Em francês temos “Légende anonyme du XVI^e siècle” (Lenda anônima do século XVI). No que diz respeito ao título, *Nau Catarineta*, é mantido em francês o nome Catarineta que se refere a uma embarcação portuguesa. No entanto, há a ausência do vocábulo “nau” na edição francesa. A única diferença é que a capa do livro em francês é dura.

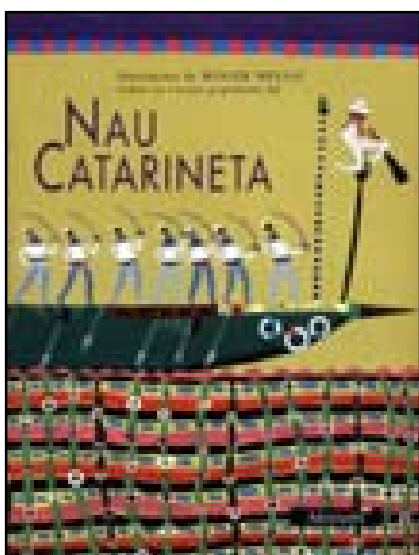


Fig.13

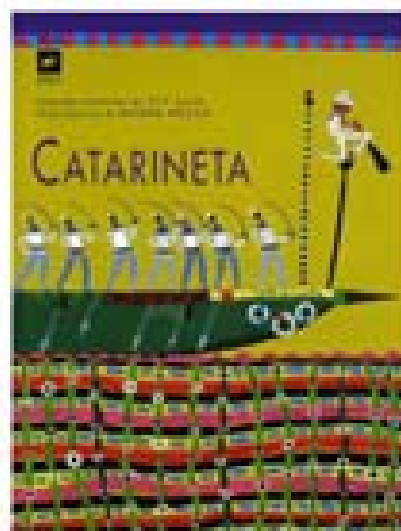


Fig.14

Em *Amazonas: légendes du fleuve Amazone* (*Amazonas: lendas do rio Amazonas*), é curioso notar que o nome do rio no título, como já assinalado, aparece na forma de “estrangeirismo”, mas, no subtítulo, vem aclimatado – empréstimo aclimatado ou aclimação, conforme Barbosa (1990, p. 71) – : *Amazone*. Outro detalhe interessante é que a contracapa da edição brasileira (fig.15) foi utilizada como capa na edição francesa (fig.16):

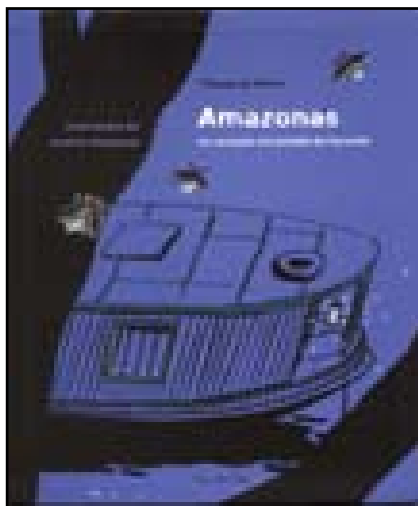


Fig.15

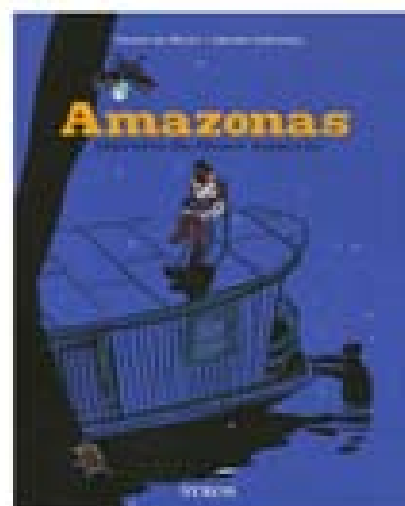


Fig.16

A imagem da capa da edição brasileira (fig.17) do livro *Conto de escola*, de Machado de Assis, também foi mantida na edição francesa (fig.18). A única alteração é a inserção de uma borda branca em volta da ilustração que foi diminuída.

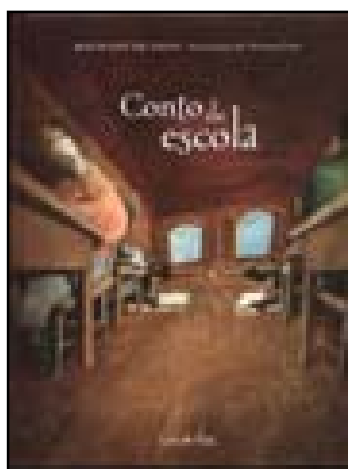


Fig.17

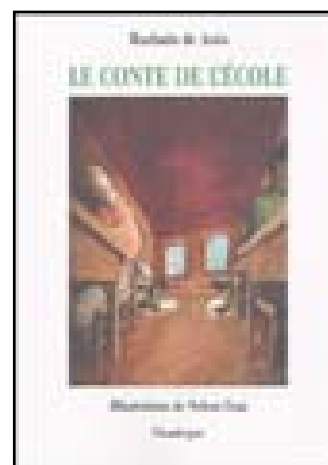


Fig.18

No caso do título, tem-se uma “tradução literal”, que Barbosa (1990, p. 65), retomando Francis Aubert, define como manutenção da fidelidade semântica estrita com adequação da morfossintaxe. Pode-se considerar o acréscimo dos artigos definidos *le* e *l'*, como um traço característico do francês. A “tradução literal” difere-se, ainda segundo Barbosa, da “tradução palavra-por-palavra”, que Aubert define como

a tradução em que determinado segmento textual (a palavra, frase, oração) é expresso na LT [língua da tradução] mantendo-se as mesmas categorias numa ordem sintática, utilizando vocábulos cujo semanticismo seja (aproximativamente);

idêntico ao dos vocábulos correspondentes no TLD [texto da língua do original] (apud BARBOSA, 1990, p. 64).

Salienta Barbosa (1990, p. 64, grifo da autora): “A tradução *palavra-por-palavra* corresponde à expectativa que muitos têm a respeito da tradução”.

Finalizando este tópico, convém lembrar que as capas antecipam o desenrolar da história que será lida. As relações e interações entre a imagem visual e o título, no entanto, possibilitam variadas leituras, de acordo com a capacidade do leitor de intuir as analogias criadas com o texto que será apresentado.

Ressaltamos, porém, que a principal função da capa, da qual Lobato era bem consciente, é seduzir o leitor, levando-o a consumir essa mercadoria, o livro. Isso explica muitas decisões de tradutores e editoras ao optar por determinada ilustração ou certo título como apresentação de uma obra infantil/juvenil ou não. Isso justifica também, a preocupação dos estudos literários com o paratexto.

3.1.2 Os prefácios de *Une idée couleur d’azur* e de *Le palais japonais*

O prefácio é um dos elementos pertencentes ao paratexto. Genette (1987, p. 164, tradução nossa) denomina prefácio, “[...] por generalização do termo mais freqüentemente empregado em francês, toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alográfico, consistindo em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que precede”.⁴⁵ O autor afirma “mais freqüentemente empregado”, pois, segundo ele, há uma lista enorme de sinônimos para o prefácio, como, por exemplo, introdução, prólogo, apresentação, preâmbulo, prelúdio, dentre outros. Genette ainda nos informa que muitas nuances distinguem naturalmente estes termos, sobretudo quando se encontram em situação de co-presença.

Dentre os elementos paratextuais, o prefácio é um dos mais estudados e discutidos. Ele pode ser escrito pelos próprios autores – prefácio autoral – ou por outros escritores – prefácio alográfico. Em casos de traduções, pode ser feito pelos tradutores. Neste caso, encontramos, geralmente, uma apresentação do autor e da obra, ou uma explicação sobre os procedimentos adotados no decorrer do processo tradutório.

⁴⁵ Lê-se no original : [...] par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède.

Segundo Cunha (1999, p. 70), “quanto maior a importância literária da obra, maior a possibilidade de existência, e mais longo e detalhado será o prefácio do tradutor”. No entanto, no que diz respeito aos livros infantis e juvenis, não é comum a presença deste tipo de paratexto. Dos livros analisados, a obra *Une idée couleur d’azur*, de Marina Colasanti, possui uma apresentação e o livro *Le palais japonais*, de José Mauro de Vasconcelos, um preâmbulo (*avant-propos*).

A escolha em colocar um prefácio em determinado livro não é neutra. Ao prefaciар uma obra, o tradutor ou o editor, mesmo que não seja consciente, exibe ali suas impressões sobre o livro e o autor. Isso acaba influenciando a visão do leitor sobre o texto.

Desse modo, ao prefaciар o livro *Uma idéia toda azul*, a tradutora Michelle Bourjea vai, além de apresentar a obra, nortear a leitura do texto. Em sua apresentação intitulada *Lecture féministe des contes de Marina Colasanti: Une idée couleur d’azur (Leitura feminista dos contos de Marina Colasanti: Uma idéia toda azul)*, Bourjea impõe ao leitor a sua interpretação feminista, como o título denuncia. Sendo assim, podemos supor que, se este mesmo leitor lesse os contos de Marina sem ter conhecimento do prefácio, provavelmente os interpretaria sem a visão feminista que ela enfatiza.

Michelle Bourjea desenvolve seu estudo a fim de demonstrar como, por meio do jogo de uma linguagem metafórica, a autora foi capaz de “destecer” o trabalho de socialização dos contos de fadas tradicionais, como constatamos no trecho seguinte:

Com efeito estes contos não socializam as crianças, eles não moderam seu impulso. Eles abrem, ao contrário, o sufocante impasse dos constrangimentos e desenrolam os destinos. Eles convidam a trair as tradições, a transgredir as convenções. Eles misturam os papéis e afrouxam o nó apertado das leis (UICA, p. 30).⁴⁶

Cabe ressaltar aqui que, com a tradução deste livro, Bourjea obteve o prêmio Saint-John Perse.

Cécile Tricoire, em seu prefácio para sua tradução de *O palácio japonês*, faz uma apresentação da obra comparando-a com os contos tradicionais. Entretanto, a tradutora destaca que a história é desenvolvida no Brasil, em São Paulo, em pleno coração da modernidade:

O Palácio Japonês empresta sua forma do conto tradicional, seja ele oriental ou ocidental, africano ou ameríndio. Mas a história se desenvolve no Brasil, em São

⁴⁶ Lê-se no original : *Ces contes en effet ne socialisent pas les enfants, ils ne modèrent pas leur élan. Ils ouvrent au contraire la suffocante impasse des contraintes et déroulent les destins. Ils invitent à trahir les traditions, à transgresser les conventions. Ils brouillent les rôles et relâchent le noeud serré des codes.*

Paulo, em pleno coração da modernidade. Mais exatamente na praça da República, venerável instituição que não deve acreditar ter podido inspirar semelhante extravagância. [...] E quando se coloca a questão: Por que o Brasil? O autor deixa escapar sua imensa ligação com a sua terra: «O homem é sempre o mesmo onde quer que ele esteja... O que importa, é o coração. Aqui (no Brasil), o coração do homem é mais jovem, mais virgem, é mais fácil de o tocar e de o compreender. » Diante do tempo que passa, e dos mistérios que o habitam, José Mauro de Vasconcelos nos confia seu segredo com muita poesia (PJ2, p. 9).⁴⁷

Percebemos, por esse fragmento, que a tradutora prioriza a imagem do homem natural (o bom selvagem), ao transcrever a fala de Vasconcelos que trata do coração brasileiro “jovem” e “virgem”. Ela enfatiza, ainda, a poeticidade do livro do autor. Além de comentar traços da obra, Tricoire fala sobre o autor José Mauro de Vasconcelos e seu trabalho.

3.2 AS ILUSTRAÇÕES

“Uma imagem vale mais do que mil palavras”. Quem nunca ouviu esse provérbio chinês? Há muito tempo as imagens, em toda e qualquer civilização, são utilizadas como meios para expressar sentimentos, idéias, pensamentos. As imagens, assim, se encontram extremamente ligadas à cultura de uma sociedade. Desse modo, podemos dizer que o olhar humano nunca será neutro. Nossa percepção das imagens sempre é influenciada por algum fator, como por exemplo, nosso conhecimento de mundo, nossas vivências, nossos valores.

Um aspecto marcante do livro infantil é a presença das imagens tornando-o o resultado de uma relação intersemiótica entre as linguagens visual e verbal, como já assinalado. Na maioria das obras literárias encontramos uma interação, uma interdependência entre a imagem visual e a palavra escrita.

Muitas vezes, esse diálogo estabelecido entre o texto verbal e a imagem visual passa a funcionar, na realidade, como um monólogo em que vemos ressaltado o primeiro. Apesar de as ilustrações serem extremamente importantes para o livro infantil/juvenil, principalmente para o infantil, no Brasil o texto escrito é ainda muito mais valorizado. Muitas

⁴⁷ Lê-se no original: *Le Palais Japonais emprunte sa forme au conte traditionnel, qu'il soit oriental ou occidental, africain ou amérindien. Mais l'histoire, elle, se déroule au Brésil, à São Paulo, en plein coeur de la modernité. Très exactement sur la place de la République, vénérable institution qui ne doit pas en croire ses yeux d'avoir pu inspirer pareille extravagance. [...] Et lorsque la question se pose: pourquoi le Brésil? L'auteur laisse parler son immense attachement à sa terre: « L'homme est toujours le même où qu'il soit... Ce qui importe, c'est le coeur. Ici (au Brésil), le coeur de l'homme est plus jeune, plus vierge, il est plus facile de le toucher et de le comprendre. » Face au temps qui passe, et aux mystères qui l'habitent, José Mauro de Vasconcelos nous confie son secret avec beaucoup de poésie.*

peessoas ainda acreditam que a ilustração serve apenas para embelezar um livro, para mostrar como são os heróis ou os vilões da história, ou ainda para facilitar a leitura à criança. Deste modo, a imagem funcionaria apenas como um suporte, um auxílio à mensagem transmitida pelo texto.

A presença da ilustração nos livros infantis/juvenis, principalmente nos infantis é muito importante. As imagens de um livro são plenas de significados, por isso constituem uma ponte entre o texto e a criança. Ao mesmo tempo que faz parte da narrativa que o texto propõe, a ilustração toca de forma diferente os leitores.

Segundo Camargo (1998), a ilustração pode ter várias funções. A primeira é a função de pontuação em que a ilustração destaca algum aspecto da obra. Tal função seria desempenhada pela vinheta, pela capitular e pelo cabeção. A segunda é a função descritiva, na qual observamos a descrição de personagens, objetos e animais. A terceira é a narrativa. Nesta, a imagem demonstra uma cena, narra uma história. A quarta é a função simbólica, a qual tem como papel primordial reproduzir uma idéia. A quinta é a função expressiva/ética, responsável por expressar emoções por meio das personagens ou dos elementos que compõem o livro. Além disso, a imagem pode exprimir os valores do ilustrador. A sexta função é a estética. Aqui a imagem visual chama a atenção para si, para o modo como foi realizada. A sétima é a lúdica em que a ilustração transforma-se em um jogo. E, finalmente, a oitava função é a metalingüística em que a linguagem fala sobre a própria linguagem.

Não encontramos muitas obras que tratem da importância das imagens nos livros infantis/juvenis. Quanto ao estudo das relações entre palavra e imagem no livro para crianças, constatamos que existem pouquíssimas obras publicadas sobre o assunto. Destas, muitas estão esgotadas e não são reeditadas. Angela Lago, em depoimento à autora Lúcia Sandroni (2005), nos fala sobre o preconceito contra o livro infantil e a ilustração:

Todo mundo fala livrinho, ninguém me pergunta a respeito do meu próximo livro, mas sim, tem algum livrinho? E acho que ainda há um outro preconceito, que é contra a ilustração. No Brasil, o texto é muito mais valorizado do que a ilustração. Nós não temos uma crítica de ilustração tão boa quanto temos de texto. Para ilustração ainda está começando; você pinça figuras. Isso mostra o desinteresse dos críticos e teóricos de artes plásticas em parar e pensar um pouquinho em ilustração; ilustração ainda é uma arte menor que o texto para criança.

Inicialmente, os livros infantis/juvenis não eram ilustrados. Os únicos elementos gráficos que tais edições tinham eram as vinhetas, ou seja, pequenas figuras colocadas no princípio, no fim ou intercaladas ao texto, conforme explica Soriano (2002, p. 327, tradução nossa, grifos do autor):

Sendo as crianças consideradas « adultos em miniatura », os livros que lhes são destinados não comportam ilustrações específicas. Aquelas que encontramos são de uso nas edições da época: frontispícios, vinhetas, capitulares ou lampadários. [...] Os únicos cuidados destinados a facilitar a compreensão da criança são de ordem tipográfica (emprego de maiúsculas, dos espaçamentos, dos itálicos, etc).⁴⁸

Soriano esclarece ainda que os únicos livros que apresentavam algum tipo de ornamento como, por exemplo, as vinhetas, eram as fábulas:

Os raros livros para crianças beneficiados com algumas vinhetas são aqueles que se referem a gêneros considerados populares: o conto e a fábula. Por exemplo, a edição original dos *Contes ou Récits du Temps Passé avec des moralités*, mais conhecida sob o título inscrito no ornamento do frontispício, *Contes de ma Mère l'Oye* (*Contos de mamãe Gansa*) (SORIANO, 2002, p. 328, tradução nossa).⁴⁹

O que impulsionou o reconhecimento da importância da imagem nos livros de literatura infantil/juvenil foi o descobrimento de seu papel fundamental no desenvolvimento da criança. Ainda segundo Soriano (2002, p. 326, tradução nossa):

Os livros para crianças de nossa época são abundantemente ilustrados: a experiência e o desenvolvimento da psicologia nos ensinaram que a imagem desempenha um papel essencial na educação, que ela é uma etapa inevitável no desenvolvimento de nosso poder de compreender, que vai não somente do concreto ao abstrato, mais também do confuso ao distinto.⁵⁰

Mas nem sempre a ilustração e o trabalho do ilustrador foram reconhecidos. Antigamente não víamos o nome dos ilustradores nas capas dos livros, muitas vezes na obra não constava referência ao autor das ilustrações. Camargo (1998, p. 58) relata que “[...] n’O patinho feio, editado pela Weizflog Irmãos (atual Melhoramentos), não há menção ao ilustrador, o artista tcheco Franta Richter, que só é identificado pelo seu monograma (as letras FR)”. Hoje, apesar de algumas obras ainda trazerem o nome do ilustrador somente no frontispício, com a valorização deste tipo de trabalho e com o reconhecimento da importância

⁴⁸ Lê-se no original : *Les enfants étant considérés comme des « adultes en miniature », les livres qui leur sont destinés ne comportent pas d'illustrations spécifiques. Celles qu'on y trouve sont d'usage dans l'édition de l'époque : frontispices, vignettes, letrines ou culs-de-lampe. [...] Les seules recherches destinées à faciliter la compréhension de l'enfant sont d'ordre typographique (emploi de majuscules, des espacements, des italiques, etc).*

⁴⁹ Lê-se no original : *Les rares livres pour enfants qui bénéficient de quelques vignettes sont ceux qui se rattachent à des genres considérés comme populaires : le conte et la fable. Ainsi, par exemple, l'édition originale des Contes ou Récits du Temps Passé avec des moralités, plus connue sous le titre inscrit dans le cartouche du frontispice, Contes de ma Mère l'Oye.*

⁵⁰ Lê-se no original : *Les livres pour enfants de notre époque sont abondamment illustrés : l'expérience et le développement de la psychologie nous ont appris que l'image joue un rôle essentiel dans l'éducation, qu'elle est une étape inévitable dans le développement de notre pouvoir de comprendre, qui va non seulement du concret à l'abstrait, mais aussi du confus au distinct.*

da imagem para os livros, encontramos os nomes dos ilustradores, muitas vezes, na capa, ao lado do nome do escritor. E, na realidade, o ilustrador é um co-autor da obra. É possível sentirmos a sua presença nos seus desenhos, nas cores e nos traços por ele utilizados.

As ilustrações têm sido inovadas e reinventadas com o tempo, mas será a partir da década de 1950 que o visual das obras ganha mais importância. Isto ocorre devido às influências da poesia concreta. Contudo, no final da década de 1960 e início da década de 1970 é que veremos um crescimento não somente de obras ilustradas bem como de ilustradores:

Os livros infantis brasileiros contemporâneos vão manifestar ainda outro traço da modernidade: a ênfase em aspectos gráficos, não mais vistos como subsidiários do texto, e sim como elemento autônomo, praticamente auto-suficiente. [...] Mas é principalmente através de obras como *Flicts* (1969), de Ziraldo, *Domingo de manhã* (1976), *Ida e volta* (1976), ambos de Juarez Machado, *O ponto* (1978), de Ciza e Zélio, *Depois que todo mundo dormiu* (1979), de Eduardo Piochi, e *O menino maluquinho* (1980), de Ziraldo, que livros infantis brasileiros contemporâneos têm o visual como centro, e não mais como ilustração e/ou reforço de significados confiados à linguagem verbal (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 127-128).

O relacionamento entre a imagem visual e a linguagem escrita em um livro é bastante amplo e complexo; ainda que sugerindo complementariedade, sua interação é circunstancial e tanto cada uma pode atuar como expressão autônoma, como ambas podem tornar-se dependentes e indispensáveis uma à outra.

Um dos responsáveis pelo novo status conferido à ilustração é Ziraldo. Ele também é pintor, cartazista, jornalista, teatrólogo, chargista, caricaturista e escritor. Hoje, é um dos artistas gráficos mais conhecidos e respeitados nacional e internacionalmente. Foi a partir do lançamento do seu livro *Flicts*, sua primeira obra infantil, que a imagem começou a ser vista como auto-suficiente. Segundo Zilberman (2005, p. 155):

Quando lançou *Flicts*, em 1969, Ziraldo talvez não previsse a revolução que provocava na ilustração de livros infantis brasileiros. Naquela obra, as imagens, não figurativas, não correspondem a um ornamento do texto, complementando as informações escritas; pelo contrário, as cores é que falam, competindo à expressão verbal esclarecer o assunto e explicar o conflito, vivenciado pelo herói, ele mesmo um pigmento que não encontra lugar no universo dos tons pictóricos.

Outra ilustradora que também contribuiu e ainda contribui bastante para essa área é Angela Lago. Hoje, ela é uma das autoras e ilustradoras mais fecundas da nossa literatura infantil/juvenil e já foi indicada três vezes ao prêmio Hans Christian Andersen. Como vimos,

teve sua obra *Cena de Rua* traduzida na França. Mas ela é mais conhecida nos países hispânicos. Já ganhou prêmios na Espanha, na Eslováquia, na França, no Japão e no Brasil.

Mais recentemente, podemos destacar a presença de Roger Mello no cenário brasileiro. Escritor, autor teatral e ilustrador de obras infantis/juvenis já recebeu vários prêmios nacionais e internacionais. Por meio de suas imagens e de suas cores fortes, quentes e vibrantes consegue chamar e prender a atenção do leitor. Como autor, escreve principalmente histórias do folclore e recontos de lendas, como, por exemplo, os livros: *Bumba meu boi bumbá*, *Cavalcadas de Pirenópolis*, *Nau Catarineta*, esta última mencionada no tópico anterior.

O ilustrador não somente ilustra uma obra, ele a traduz, como já discutido. Seguindo esta linha de análise, julgamos oportuno um confronto entre as ilustrações feitas pelos ilustradores para as obras infantis/juvenis brasileiras e francesas. Serão selecionadas duas obras cujas traduções foram objeto de procedimento diverso no que se refere às ilustrações.

3.2.1 Uma idéia toda azul – Une idée couleur d’azur

Marina Colasanti, uma das escritoras brasileiras que se destacam na literatura infantil, traz em suas obras a discussão de vários temas, entre os quais se incluem o amor, o ciúme, a morte, que comparecem, muitas vezes, implicitamente nos seus textos, carregados de simbolismo. Em *Uma idéia toda azul*, livro formado por dez contos, encontramos um mundo maravilhoso de reis, rainhas, princesas, fadas, unicórnio, corça e bruxas, que levaram a autora a receber vários prêmios e ter traduções de sua obra para diversas línguas.

Todas as imagens de *Uma idéia toda azul* são da autoria de Colasanti. No total, são onze ilustrações de página inteira que são colocadas intercaladas ao texto. A magia de suas personagens e de suas histórias é reforçada por meio das ilustrações a traço da autora.

Une idée couleur d’azur constitui uma das poucas obras brasileiras traduzidas para o francês que mantiveram as ilustrações “originais”, isto é, as ilustrações de Colasanti foram reproduzidas. No entanto, a editora fez algumas modificações, conforme verificaremos abaixo.

Na edição brasileira, para a abertura de cada capítulo, que corresponde a um conto, é usada uma vinheta, colocada no meio da página e, abaixo, o título da narrativa. No

total são 10 vinhetas. Todas elas fazem parte do texto. Representam personagens, ou cenas, como as que se seguem:



Fig.19

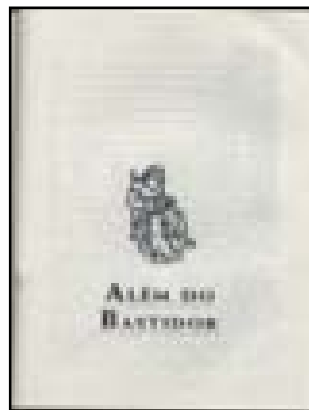


Fig.20

Na edição francesa, os capítulos não são abertos com vinhetas; aparecem ilustrações de página inteira. As mesmas ilustrações que encontramos intercalando as narrativas na edição brasileira. Um aspecto interessante que podemos destacar é que, na ilustração da edição francesa, o título do capítulo aparece escrito em português, como no exemplo abaixo:

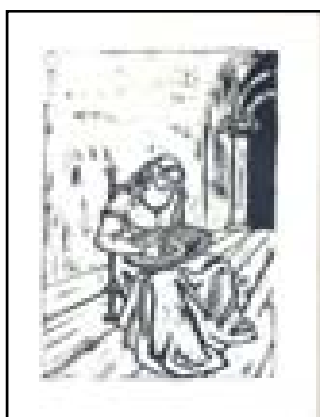


Fig.21

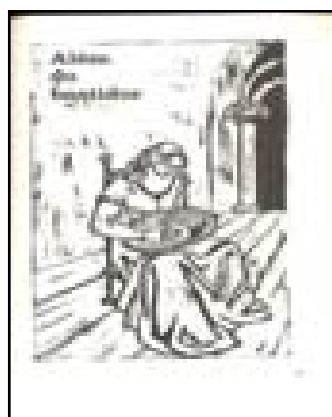


Fig.22

No capítulo “Uma idéia toda azul”, temos o mesmo padrão dos demais, isto é, uma vinheta centralizada no meio da página e o título logo abaixo (fig.23). Na edição francesa, esta vinheta é utilizada como uma ilustração de página inteira, e, apesar de não abrir o capítulo, é nela que encontraremos o título (fig.24):



Fig.23

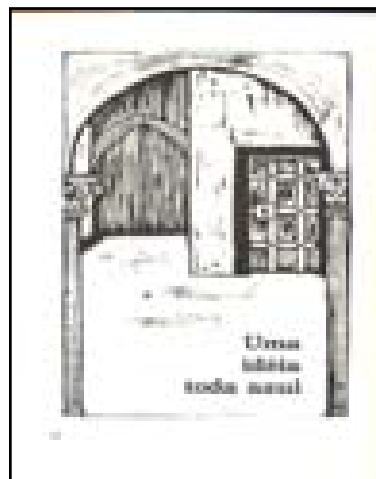


Fig.24

Também encontramos na edição brasileira as vinhetas finais. Como as vinhetas iniciais, todas elas são elementos do texto. Ao total são cinco. Na edição francesa, não encontramos este tipo de vinheta. Veremos no último capítulo a mesma vinheta final, só que ilustrada em um formato maior. Abaixo temos as vinhetas utilizadas nos capítulos “Além do bastidor” e “A primeira só”:

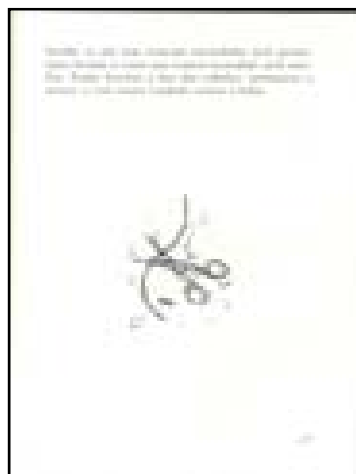


Fig.25



Fig.26

Na edição brasileira, todos os capítulos são começados por capitulares, isto é, por uma letra que inicia um capítulo. Estas podem ser ornamentadas ou acompanhadas de algum desenho referente ao texto, ou então, elas podem ser do mesmo tipo usado no texto só que ilustradas em tamanho maior, em negrito ou itálico, conforme a figura 27. Já no texto em francês isso não ocorre, o título traduzido é introduzido no início da página (fig.28):

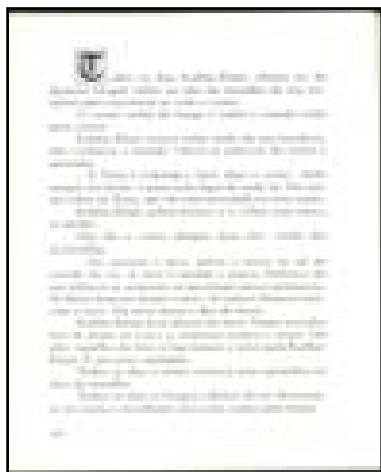


Fig.27



Fig.28

Por fim, cabe mencionar que o sumário da edição francesa (fig.30), que recebe o nome de *Table de matières*, fica no final da obra (página 77), como ocorre frequentemente nos livros franceses, diferentemente do da edição brasileira que está localizado no início, na página 7. Outra diferença que podemos constatar é que, na obra em português, há uma vinheta final (fig.29), não constante da obra em francês, como observamos abaixo:



Fig.29



Fig.30

3.2.2 *Corda bamba – La fille du cirque*

O livro *Corda bamba*, de Lygia Bojunga, já discutido anteriormente, é composto por doze capítulos. A edição brasileira foi ilustrada por Regina Yolanda. Ela também ilustrou as obras *A casa da madrinha* e *Tchau*, da mesma autora, além de livros de Ana Maria Machado e Paula Saldanha. Regina Yolanda já recebeu diversos prêmios, tanto nacionais como internacionais, pelas suas ilustrações. Com talento artístico apurado, ela soube absorver

o drama vivido pela personagem Maria, da obra em estudo, retratando, em diversos momentos, o universo em que esta vivia.

O título e a ilustração da capa já chamam a atenção do leitor para uma situação curiosa: *Corda bamba*. Diferentemente da sétima edição – que apresenta ilustrações de página inteira na abertura de cada capítulo, na vigésima segunda edição só vemos ilustrações de página inteira no primeiro, no terceiro e no quarto capítulos.

Na edição francesa, as histórias são ilustradas por Marie Gard. A ilustradora optou por não abrir as narrativas com ilustrações de página inteira (conforme fig.33), como ocorre nas duas edições brasileiras analisadas (fig.31 e 32):

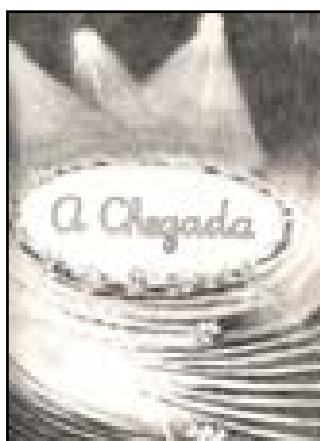


Fig.31



Fig.32

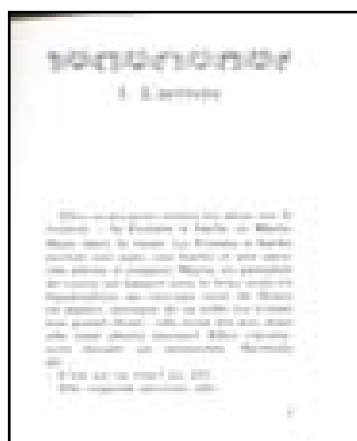


Fig.33

Marie Gard abre cada capítulo com um cabeção. Ao total são três cabeções que se repetem: algumas sapatilhas, um pedaço de corda e algumas portas. Todos eles são elementos que compõem a narrativa e estão interligados. As sapatilhas são usadas por Maria quando esta vai se equilibrar na corda bamba, pela qual ela passeia até um prédio onde encontra seis

portas. Estas são representações do passado de Maria e de seus pais. Reproduzimos, a seguir, os três tipos de cabeções encontrados em *La fille du cirque*:

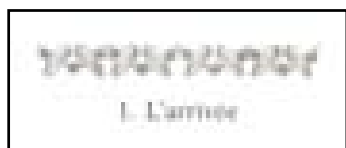


Fig.34

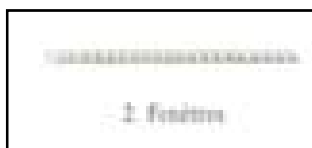


Fig.35

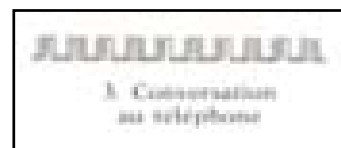


Fig.36

As imagens internas da edição francesa também foram feitas pela ilustradora Marie Gard, a qual já havia ilustrado a obra *La sacoche jaune*, de Lygia Bojunga. A capa, como já dito anteriormente, foi ilustrada por Léo Beker.

Ao longo de *La fille du cirque*, temos 12 ilustrações de página inteira, coincidentemente o mesmo número de capítulos, no entanto, nenhuma delas é utilizada para abri-los. Elas estão inseridas no meio da narrativa. As duas primeiras ilustrações pertencem ao primeiro capítulo, *L'arrivée* (A chegada). A primeira imagem (fig.37) é uma interpretação visual da passagem na qual Foguinho, que era engolidor de fogo no circo, ensaia um truque, pois quer se tornar mágico. Também vemos, na imagem, as figuras de Barbuda e de Maria. Segue a passagem nas versões francesa e portuguesa:

– Olha só, fiz a mágica da meia! – gritou. Agarrou o coelho pela orelha e correu pra porta do edifício (BOJUNGA, 1985, p. 9).

– Regarde, j'ai fait le coup de la chaussette ! Il attrapa le lapin par les oreilles et courut vers la porte de l'immeuble (BOJUNGA, 2000, p. 8).

Bojunga não fornece muitos detalhes da aparência física de Maria nem no texto nem nas ilustrações. Sabemos somente que ela tem o cabelo grande. As personagens retratadas por Marie Gard não se parecem com brasileiros, como podemos comprovar a seguir (fig.37). Esta é a imagem que ela tem, e que transmite aos franceses, a respeito de profissionais circenses no Brasil:



Fig.37

Na segunda ilustração, vemos o momento em que Maria se equilibra em uma corda na festa de aniversário de Quico, conforme a seguinte passagem, em francês e em português:

Maria subiu numa cadeira e pulou pra cima da corda. Um pulo tão rápido que todo o mundo fez hmm! Achando que ela ia cair. Que cair que nada! Levantou o arco, num instantinho endireitou o corpo, andou até a varanda, voltou ligeiro até a porta, se virou num pulo que fez o pessoal engolir de novo um grito (BOJUNGA, 1985, p. 16).

Maria monta sur une chaise et sauta sur la corde. Un saut si rapide que tout le monde fit « hmm ! », pensant qu'elle allait tomber. Mas pas du tout ! Elle souleva le cerceau, en un instant se redressa, alla jusqu'à la véranda, revint prestement jusqu'à la porte, se retourna d'un saut qui fit à nouveau étouffer un cri aux spectateurs (BOJUNGA, 2000, p. 22).

Visualizamos na edição francesa (fig.38) nove crianças. Com exceção de uma menina, todas as outras crianças têm a pele morena e os cabelos escuros. Repetimos que a autora não descreve nenhuma das personagens. Segue a ilustração em pauta:

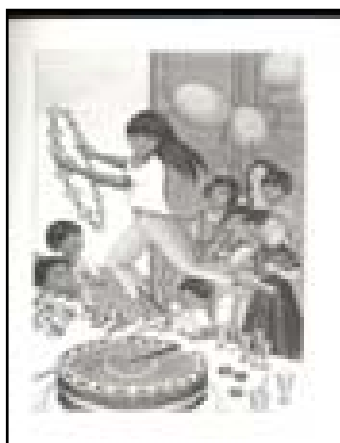


Fig.38

Na terceira imagem (fig.39), que retrata a cena em que Barbuda vai telefonar para Maria, todas as personagens possuem o tom da pele e os cabelos escuros:



Fig.39

A imagem acima ilustra a seguinte passagem:

O homem atrás de Barbuda ficou danado:

– Ah, essa não! – bateu no ombro de Barbuda. Ela se virou. Ele apontou a fila. Ela fez sinal pra eles agüentarem a mão, e se virou de novo pro telefone (BOJUNGA, 1985, p. 32-33).

L’homme derrière Barbuda était exaspéré :

– Ah ! ça non!

Il frappa sur l’épaule de Barbuda. Elle se retourna. Il montra la file derrière lui. Elle fit signe qu’ils attendent et se tourna à nouveau vers le téléphone (BOJUNGA, 2000, p. 46).

Maria, em um dos seus passeios na corda, abre a porta cinzenta. Nela, vemos uma parte escura/sombria da vida da menina. Nesta fase, Maria é roubada por sua avó e fica longe de seus pais. No dia do seu aniversário, a menina ganha como presente a Velha da História. Sua avó havia comprado a Velha em troca de casa e comida. Maria, ao ver o presente, não podia acreditar: “– Mas, vó, gente se compra? / “– Quem tem dinheiro feito eu compra tudo” (p.109). A cena abaixo reproduzida refere-se ao momento em que vemos a Velha da História ainda dentro da caixa de presente:

O presente era uma velha. Mas não era de acrílico nem de borracha, era uma velha de verdade, gente de carne e osso.

A menina olhou pra avó.

– É isso mesmo, minha boneca: essa velha é pra você. Quando você quiser ouvir história é só mandar: história! E pronto, ela conta.

[...]

A Menina olhou o lenço que tapava o cabelo da Velha: desbotado; o vestido da velha: chitinha de flor com dois remendos do lado; o sapato da Velha: um sapato de tênis que tinha perdido o cordão (BOJUNGA, 1985, p. 96).

Le cadeau était une vielle. Mais elle n’était ni en matière plastique ni en caoutchou, c’était une vielle véritable, une vraie personne en chair et en os.

La Petite regarda sa grand-mère.

C’est bien ça, ma poupée: cette vielle est pour toi. Quand tu voudrais écouter une histoire, tu n’auras qu’à dire : « Une histoire ! » Et, hop ! elle raconte.

[...]

La Petite regarda le fichu qui couvrait les cheveux de la Vielle: déteint ; la robe de la Vielle : une contonnade à fleurs avec deux reprises sur le côté ; les chaussures de la Vielle : des tennis qui avaient perdu leurs lacets (BOJUNGA, 2000, p. 137-138).

A ilustração de Marie Gard é uma tradução intersemiótica do texto:

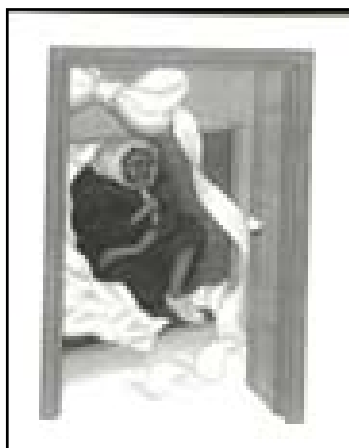


Fig.40

Outro tipo de ilustração que encontramos tanto na edição brasileira como na francesa são as vinhetas finais. As vinhetas finais, também chamadas de remate, são aquelas ilustrações colocadas no fim de capítulo.

Seguem exemplos tirados da edição brasileira, referentes ao final dos capítulos 1, 11 e 12, respectivamente:

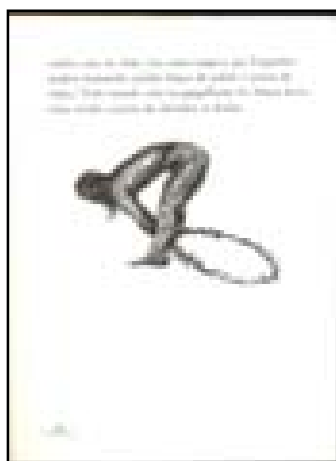


Fig.41



Fig.42



Fig.43

Na edição francesa, a maioria dos capítulos apresenta vinhetas finas, no total são nove capítulos, além de encontramos uma vinheta final também na *Table des matières*. Assim como nos cabeções, encontramos três tipos de remates: uma corda enrolada; uma ilustração formada por um arco, um maiô e um par de sapatilhas, e uma porta, como constatamos abaixo, no final dos capítulos 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11 e 12.

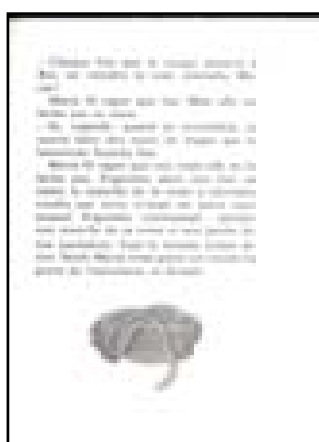


Fig.44

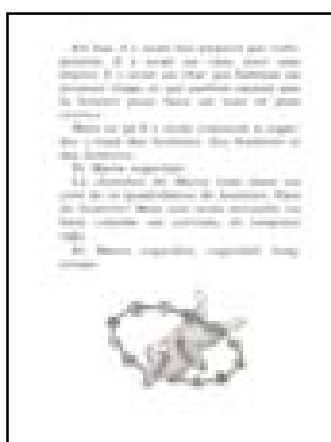


Fig.45



Fig.46

Constatamos, pelo que foi exposto, que há uma visão estereotipada da cultura brasileira. As personagens apresentadas nas ilustrações se assemelham ao povo mexicano. No próximo tópico, discorreremos sobre os livros de imagem e a sua presença na França.

3.3 O LIVRO DE IMAGEM

Se nos livros infantis a linguagem verbal e a visual se complementam, nos livros de imagem a ilustração é a responsável por narrar a história. Alguns álbuns de figuras podem conter poucas palavras, mas o que predomina é a ilustração. *Ida e volta*, de Juarez Machado, desenhado em 1969 foi o nosso primeiro livro de imagem. Esta obra de Machado foi publicada, primeiramente, em uma co-edição Holanda/Alemanha e, em seguida, em países como França, Holanda, Itália. No Brasil, só foi publicada em 1976. Nesse mesmo ano, o livro recebe o prêmio “Diplôme Loisirs Jeune”, nas categorias Livro de Imagem e Primeiras Leituras.

Dos anos de 1974 até 1977, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) premiou somente a categoria livro para criança. A partir de 1978, vemos a criação de uma nova categoria, a jovem. Em 1981, temos a premiação para a categoria imagem. Em 1988, serão criadas as categorias teatro e tradução. Em 1989, o prêmio para a melhor tradução passou a ser avaliado nas categorias tradução jovem e tradução criança, separadamente. No ano de 1990, é criada a categoria livro informativo. Em 1992, poesia. A partir de 1994, o prêmio “A melhor Tradução” também passou a ser avaliado em três categorias diferentes: criança, jovem e informativo. No ano de 1997 mais uma premiação será criada: melhor livro brinquedo. Ainda nesse ano, será retomada a premiação melhor teatro que, desde o ano de 1989, não aparecia. Em 1999, surge a categoria melhor livro teórico. Em 2002, a premiação melhor livro de reconto. Em alguns anos, devido à falta de livros ou a existência de poucos concorrentes, a premiação para a categoria melhor livro de imagem não foi outorgada a nenhuma obra.

Como podemos perceber, o livro de imagem, por muito tempo, foi ignorado pela crítica. Em 1991, como ainda não havia sido criada pela FNLIJ uma premiação para o livro de imagem, a autora e ilustradora Graça Lima recebe o Prêmio Jabuti para Melhor Ilustração com o seu livro de imagem *Noite de cão*. Entretanto, nos últimos anos, os álbuns ilustrados começam a conquistar um espaço considerável no mercado e nas prateleiras das escolas e casas.

Nesse tipo de livro, o ilustrador, que também é o autor, tem uma maior liberdade no processo de criação, uma vez que não se vê preso a nenhum texto verbal. Assim, encontramos obras belíssimas como, por exemplo, o livro *Outra vez*, de Angela Lago, ou então *O gato Viriato*, de Roger Mello. Mas a função do livro de imagem não é só a de

encantar, ele também pode servir como denúncia dos problemas vividos pela sociedade, como ocorre em *Cena de rua*, de Ângela Lago, já mencionado.

O livro de imagem oferece ao seu leitor várias possibilidades de leituras. Assim, a partir de uma mesma obra podemos verificar a criação de textos diversos pelas crianças.

Do total de 71 obras infantis/juvenis brasileiras encontradas na França, somente dois são livros de imagem. Apesar de se tratar de um número pequeno, ilustra a presença desse gênero da nossa literatura infantil em terras francesas. *Ida e volta*, de Juarez Machado, foi o primeiro livro a ser traduzido, em 1975. O segundo, o livro *Cena de rua*, de Ângela Lago, foi publicado no Brasil em 1994, e só foi traduzido para o francês em 2005, pela editora Rue du Monde. Além de ser publicado na França, foi publicado na Venezuela, no México e nos Estados Unidos. Este livro já rendeu à autora premiações na França, na Alemanha e na Eslováquia, além dos mais importantes prêmios nacionais, como o Jabuti, por exemplo. Foi cogitado o lançamento do livro *Flicts*, de Ziraldo, no Ano do Brasil na França. Entretanto, tal empreendimento não foi concretizado, conforme a editora Quiquandquoi (APÊNDICE Q).

Não conseguimos encontrar o livro *Ida e volta*, de Juarez Machado, uma vez que o mesmo encontra-se esgotado e há muito tempo não é editado. Nossa análise, nesse item, se pautará, então, pela obra *Cena de rua*, de Ângela Lago. Como se trata de um livro de imagem, podemos pensar que em uma tradução tal obra não sofreria nenhuma mudança. No entanto, constatamos uma pequena alteração feita na edição francesa que provoca uma releitura da mesma. Turchi (2002, p. 27), ao discorrer sobre as transformações ocorridas em livros que são reeditados pondera: “É interessante observar, também, que alguns livros são reeditados, mantendo o mesmo texto verbal e mudando a ilustração e o projeto gráfico. Apesar de ser o mesmo texto, o resultado é uma outra obra, que movimenta um imaginário diferente do anterior”. Desse modo, podemos dizer que o leitor francês, ao entrar em contato com a edição francesa, realizará outra leitura de *Cena de rua*. Assim, julgamos relevante uma apresentação da obra e de algumas ilustrações das edições brasileira e francesa, respectivamente.

Cena de rua é um álbum de muita intensidade que nos convida a uma reflexão. Ele narra a história de um menino verde que, entre os carros de uma movimentada rua, vende frutas. Coincidentemente, as três frutas que ele carrega em sua caixa são da mesma cor das cores de um semáforo, isto é, verde, amarela e vermelha. Essas cores prevalecem em todo o livro, elas também são as cores dos carros, das pessoas, dos cachorros. Uma outra cor presente na narrativa é o azul, ela é a cor da roupa do menino, a cor da roupa da senhora que segura sua bolsa e a cor da mãe que segura seu filho no colo. Em *Cena de rua*, então, vemos a predominância dos tons das cores fortes.

Em entrevista ao site Ricochet, Angela Lago conta que o livro nasceu devido a problemas enfrentados com crianças em Belo Horizonte, Minas Gerais, cidade em que mora. Segundo a autora, surgiu então o desejo de fazer um livro com se fosse uma reportagem para denunciar a situação.

O livro é composto por onze pranchas duplas. Ao longo delas, nos é apresentada a situação crítica em que vive o menino de rua, personagem principal da obra. Na primeira prancha dupla, da edição brasileira, vemos o menino verde com sua caixa entre alguns carros se aproximando de um veículo cujo condutor é um senhor. Este é retratado com um nariz grande e pontiagudo e a sua expressão facial demonstra mau humor, raiva. Todos os carros presentes nesta cena são verdes. Podemos dizer que esta obra de Ângela é uma narrativa circular em que vemos a primeira e a última prancha dupla do livro se repetir.

Na edição brasileira, temos um fundo preto que serve de borda/moldura para a história que está sendo contada. Este recurso nos dá a impressão de projeção, ou seja, ela – a moldura – funciona como se a história estivesse sendo projetada, como já examinado quanto à capa dessa obra. Além disso, as bordas negras reforçam os tons escuros utilizados pela autora e dão um tom de luto, como vemos abaixo:

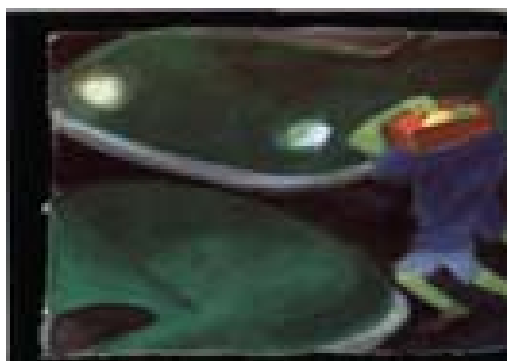


Fig.47



Fig.48

Na edição francesa, essa moldura não aparece. O livro será formado somente pelas ilustrações que tomam conta de toda a página:

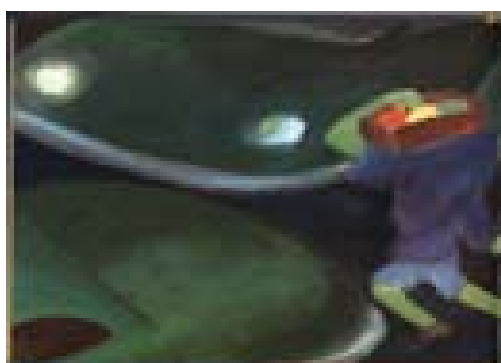


Fig.49



Fig.50

No início do livro, no lugar das páginas pretas que encontramos na edição brasileira, temos capas coloridas que nos remetem novamente às cores do semáforo verde, amarelo, vermelho, além da presença da cor azul na edição francesa. A substituição da cor negra por essas cores remete também às cores da bandeira do Brasil: verde, amarelo, azul.

A cor negra usada nas bordas da edição brasileira colabora para intensificar o drama da personagem. O menino tenta vender sua mercadoria. Ele se aproxima dos carros, mas tal aproximação causa diferentes reações nos condutores e passageiros. Deste modo, a personagem será desprezada por uns, temida por uma velha dama que, ao vê-la, segura forte sua bolsa, e julgada por outros. Alguns condutores tomam a fisionomia de “diabo” ou de “monstros”. Vera Maria Tietzmann Silva, em seu artigo “Do lirismo à denúncia social: *Outra vez e Cena de rua*”, fala sobre a caracterização das personagens de Angela Lago:

Em *Cena de rua* [...] o clima que se instaura é de violência e de medo. As figuras humanas aparecem destituídas de sentimentos – exceção feita à figura de uma mãe com seu filho. São imagens caricaturais de homens e mulheres bestializados, assemelhando-se a cães raivosos, com seus dentes, queixos e narizes pontiagudos. As expressões das faces dividem-se entre a agressividade e o medo, este sentido de parte a parte: o menino verde tem medo dos motoristas e estes, por sua vez, também têm medo dele (SILVA, 1995, p. 99).

Na segunda prancha dupla, o menino é quase atacado por cachorros. Na terceira prancha dupla, ao aproximar-se de um carro, o menino tem uma de suas três frutas, a de cor vermelha, roubada por uma mulher que também está toda caracterizada de vermelho. Ao lado, vemos outro carro que tem como passageiro um menino, este demonstra alegria com a situação. Na quarta prancha, uma senhora bem vestida ao ver a aproximação do menino, segura forte sua bolsa. Na quinta prancha dupla, ao olhar pela janela de um carro, o menino vê uma mãe abraçada ao seu filho. Estas são as únicas personagens que não estão bestializadas, ao contrário, elas possuem um semblante sereno, calmo. Podemos notar, pelas feições do menino que tal cena o toca:



Fig.51

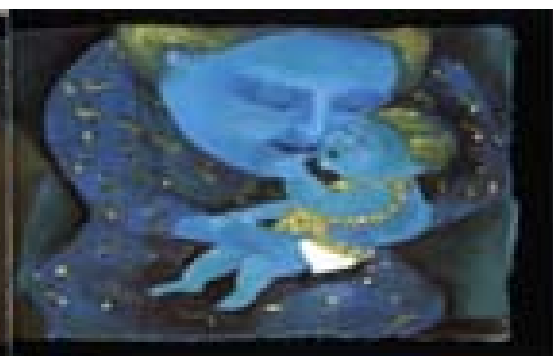


Fig.52



Fig.53

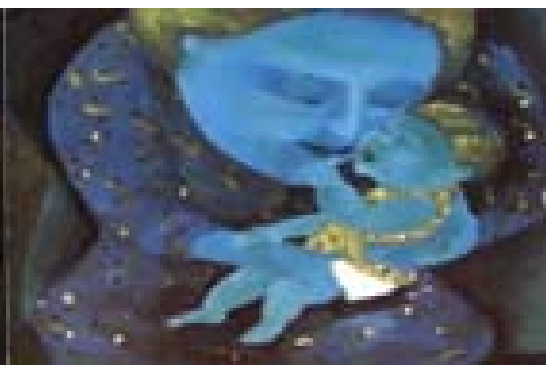


Fig.54

Na sexta prancha, o menino já cansado de tentar vender suas frutas se senta na beirada de uma calçada e come a fruta verde. Atrás dele, vemos a ilustração de uma padaria ou confeitaria, na rua vemos dois carros vermelhos. Em um deles, há um casal que parece se comover com a cena. Próximo a ele, vemos a figura de um cão verde, este na prancha sete receberá a terceira e última fruta do menino, a amarela. Nesta ilustração, todos os veículos também são amarelos. A cena que se segue, à oitava prancha, é surpreendente. Vemos o menino roubar um embrulho de um carro em que há duas pessoas, estas se assustam com a ação da personagem, além disso demonstram medo.

Na nona prancha, temos a presença de dois carros, neles as pessoas, e até um cachorro, apontam o menino como se o acusassem por ter roubado o pacote. Todos eles aparecem bestializados, raivosos como o cachorro. O menino assustado foge:

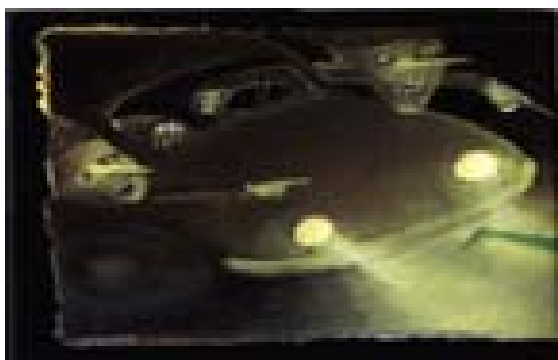


Fig.55

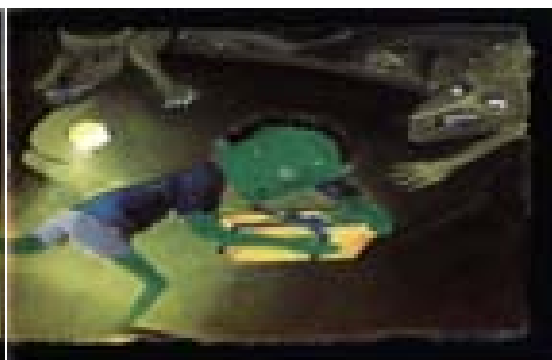


Fig.56

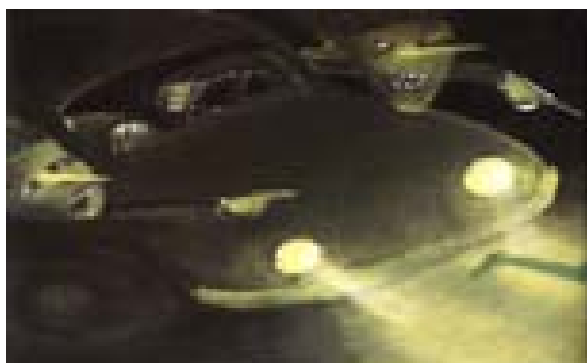


Fig.57

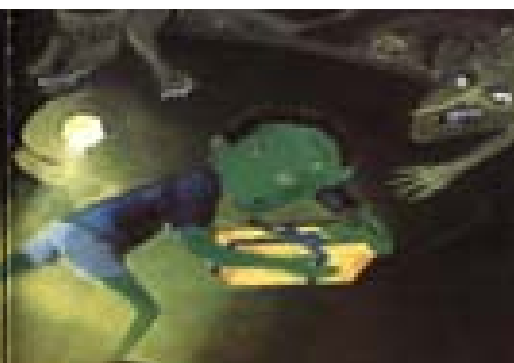


Fig.58

Na décima prancha, o menino, após fugir de uma suposta perseguição, se esconde em um beco escuro e abre o pacote. Surpresa! O que vemos? A mesma caixa do início da narrativa com as três frutas coloridas. Esta cena nos faz pensar em uma circularidade da obra, o que é confirmado na décima primeira prancha que, como já foi dito, repete a ilustração da primeira prancha.

O livro de Angela Lago nos revela a realidade brasileira e a triste vida dos meninos de rua que trabalham nos semáforos vendendo frutas, balas. Essa realidade angustiante do menino é confirmada pela escolha das cores escuras usadas para retratar o que está em sua volta.

A contracapa da edição brasileira é toda negra reforçando o tom de morte presente em toda a obra. Já na contracapa da edição francesa, temos um fundo vermelho, o título, a imagem de uma caixa de presente e as inscrições: “No tumulto da cidade, ele vive, ele vende e, às vezes mesmo, ele rouba...” (LAGO, 2005).⁵¹ A cor vermelha, ao contrário da cor preta, significa vivacidade, alegria o que ameniza o drama vivido pela personagem.



Fig.59

Pela exposição das ilustrações da edição francesa, verificamos que a supressão das bordas negras da edição brasileira é realizada para dar ênfase à atividade comercial da personagem, à sua situação de morador de rua. Notamos, dessa forma, um apelo comercial na edição francesa. A inovação de Angela Lago ao utilizar as bordas negras que atuam como quadros de reportagem, demonstrando, como mencionamos anteriormente, a atualidade dos profissionais brasileiros quanto às inovações artísticas, não é realizada pela edição francesa. Provavelmente, tal processo se deveu ao caráter mais didático dos livros franceses, como afirma Ana Maria Machado: “os textos [franceses] tendem a ser muito preocupados com didatismos. Mesmo que disfarçados de uma preocupação social politicamente correta” (APÊNDICE F).

⁵¹ Lê-se no original : *Dans le tumulte de la ville, il vit, il vend et, parfois même, il vole...*

3.4 UMA TRADUÇÃO INTERMEDIÁRIA INGLESA

O livro *Un garçon comme moi* (*Uólace e João Victor*), de Rosa Amanda Strausz, contém em sua folha de rosto o nome da autora, o título da obra e o nome da editora. Encontramos ainda a inscrição “*traduit du portugais* (Brésil)”, isto é, “traduzido do português (Brasil)”. Contudo, na contra-capla encontramos a inscrição “*traduit du brésilien*”.

Nos livros *Une idée couleur d’azur* (*Uma idéia toda azul*), de Marina Colasanti; *La fille du cirque* (*Corda bamba*), de Lygia Bojunga; *La femme qui a tué les poissons* (*A mulher que matou os peixes*), de Clarice Lispector; *Quelle fête!* (*Mas que festa!*), de Ana Maria Machado, encontramos na folha de rosto a inscrição “*traduit du brésilien*”, que quer dizer, literalmente, “traduzido do brasileiro”. Tal inscrição, segundo Cunha (1999, p. 78), tem gerado polêmica e discussões sobre o assunto.

Alguns tradutores defendem a utilização de “*traduit du portugais*”, uma vez que não existe, oficialmente, uma língua brasileira. Outros, como por exemplo o tradutor Francis Uteza, justificam que a melhor opção é “*traduit du brésilien*”, já que “a língua ‘brasileira’ seria uma língua literária e a inscrição “*traduit du brésilien*” seria uma forma de diferenciar a literatura brasileira e de fazer ressaltar a sua especificidade” (CUNHA, 1999, p. 78). Ainda de acordo com Cunha (1999, p. 85), a opção por “*traduit du brésilien*” representa uma decisão mais arrojada por parte do tradutor e da editora, embora suscite muitas críticas de cunho lingüístico.

O livro *Rêve noir d’un lapin blanc* (*Menina bonita do laço de fita*), de Ana Maria Machado, é o único que não traz nenhuma referência sobre a língua a partir da qual a obra foi traduzida. Além do título do livro, do nome da autora, da editora, temos as inscrições “*traduit par*” e “*illustré par*”, que significam, respectivamente, “traduzido por” e “ilustrado por”.

Quanto ao livro *Où es-tu Iemanjá?* (*Záz!*), de Leny Werneck, por se tratar de uma adaptação, não há nenhuma referência na folha de rosto sobre a língua em que a obra foi escrita originalmente. No entanto, na segunda capa (capa interna), há a seguinte inscrição: “Uma versão longa deste texto apareceu no Brasil com o título *Záz!*, pela Editora Salamandra, em 1990” (WERNECK, 2005, tradução nossa).⁵²

⁵² Lê-se no original: *Une version longue de ce texte a paru au Brésil sous le titre Záz!, chez Editora Salamandra, en 1990.*

Entre as obras que estudamos, o livro *Le palais japonais (O palácio japonês)*, de José Mauro de Vasconcelos, traduzido por Cécile Tricoire⁵³, é o único que traz, em sua folha de rosto, a inscrição “*traduit de l’anglais*” (traduzido do inglês). Nesse caso, temos aqui um exemplo de *tradução indireta*.

Segundo Geir Campos (1986, p. 32), uma tradução pode ser feita diretamente da língua em que o texto foi originalmente escrito – e então é chamada direta. O livro *Catarineta (Nau Catarineta)*, de Roger Melo, por exemplo, foi traduzido para o francês diretamente do português. Entretanto, em alguns casos, uma determinada obra de Roger Melo pode ser traduzida a partir de uma tradução. Neste caso, a tradução é considerada indireta e a tradução que serve de base para outra é denominada tradução intermediária⁵⁴. Assim, podemos dizer que a qualidade de uma tradução indireta depende da qualidade da intermediária que lhe serve de texto-fonte.

Campos (1986, p. 32) afirma que as primeiras traduções brasileiras de autores russos, como Dostoiévski e Púschkin, ou dos alemães, como Heine, eram de má qualidade em razão das traduções intermediárias francesas ou espanholas em que eram baseadas. No Brasil e em outros países, as traduções de textos escritos originalmente em idiomas pouco conhecidos são realizadas a partir de traduções feitas em línguas reconhecidas mundialmente, como o francês, o inglês ou o espanhol. Esse tipo de procedimento resulta, muitas vezes, a única forma de permitir que leitores brasileiros conheçam um escritor ou uma obra japonesa, por exemplo. Entretanto, alguns tradutores acreditam que tal processo afasta, ainda mais que a tradução direta, o leitor do texto original, uma vez que há uma intermediação de outro texto.

Aguiar (1996b), em seu artigo “Mediação do francês em tradução do inglês”, reúne três estudos que mostram que as traduções brasileiras (de Ossian, Byron e Oscar Wilde, respectivamente), realizadas no século XIX foram baseadas, não no original inglês, mas em traduções intermediárias francesas. Seu objetivo não foi “emitir julgamento em relação à habilidade do tradutor”, mas “verificar as forças literárias que teriam produzido tais versões” (AGUIAR, 1996, p. 177). Conclui pela forte presença da cultura francesa no Brasil no século XIX.

Assim, podemos dizer que a tradução francesa de Tricoire, do livro *O palácio japonês*, de José Mauro de Vasconcelos, baseada numa tradução intermediária de língua inglesa, revela o prestígio que o idioma inglês apresenta, no cenário mundial, desde meados

⁵³ Cabe ressaltar aqui que *O palácio japonês* é a única obra do autor que foi vertida para o francês por Tricoire, todos os demais livros de Vasconcelos foram traduzidos do português por Alice Raillard.

⁵⁴ Lembramos que o termo “tradução” é empregado tanto para o ‘ato de traduzir’ quanto para ‘o que resulta desse trabalho’, seu efeito (CAMPOS, 1986, p. 7).

do século XX. Revela, igualmente, a marginalidade da língua portuguesa, que ocupa, segundo Casanova (2002), como já mencionamos, uma posição mediana.

3.5 ASPECTOS INTERLINGUAIS

Realizaremos, neste tópico, cotejos de fragmentos, das edições brasileira e francesa, das obras *Corda bamba*, de Lygia Bojunga; *Uólace e João Victor*, de Rosa Amanda Strauz; *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector; *Menina bonita do laço de fita e Mas que festa!*, de Ana Maria Machado; e *O palácio japonês*, de José Mauro de Vasconcelos.

3.5.1 Modalidades de tradução

Neste tópico, analisaremos alguns segmentos das obras traduzidas nos apoiando nas modalidades tradutórias elaboradas por Francis Henrik Aubert (1998). O estudo do teórico baseia-se no modelo proposto por Vinay e Darbelnet que traz sete procedimentos técnicos da tradução: empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, modulação, equivalência e adaptação. Devido a algumas limitações do estudo de Vinay e Darbelnet, Aubert o adapta e insere outras categorias de modalidades tradutórias. Emprega o termo “modalidade” no lugar de “procedimento”, pois sua proposta não é prescritiva, visa a analisar traduções já realizadas. Seu modelo é formado por treze modalidades: omissão, transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, explicitação/implicação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, acréscimo, erro e correção.

A *omissão* compreende omitir determinado segmento textual do texto de partida. Segundo Aubert (1998, p. 105): “As omissões podem ocorrer por muitos motivos, desde censura até limitações físicas de espaço [...], irrelevância do segmento textual em questão para os fins do ato tradutório específico, dentre outros”. Seguem abaixo alguns exemplos retirados das obras lidas em que se observa a modalidade da omissão. O segmento que foi omitido em francês encontra-se aqui grifado em português:

– *Pois é*, bem que o Foguinho disse que não ia dar pé, mas, sei lá! [...] (CB, p. 135).
[...] E olha só a sua boca, o lábio tá preto! Tudo sujo de casca de lápis (CB, p. 62).

– *Foguinho disait bien que ça n'allait pas marcher, mais sait-on jamais [...]* (FC, p. 176).
[...] *Et regarde ta bouche, elle est toute noire!* (FC, p. 79).

Dou um pulo. Meu coração dispara. *Raios!*
Detesto acordar com sirene de polícia (UJV, p. 8).

Je sursaute. Mon coeur bat à toute vitesse. Je déteste être réveillé par la sirène de la police

(GCM, p. 11).

- Então não quero nada – *armo a tromba* (UJV, p. 12).

Alors je ne veux rien (GCM, p. 13).

[...] E vocês não imaginam como é a cara de um mosquito. *É muito esquisita* [...] (MMP, p. 12).

[...] *Vous ne pouvez pas imaginer la tête d'un moustique !* [...] (FTP, p. 14).

Do lado da casa dela morava um coelho branco, de orelha cor-de-rosa, olhos vermelhos e focinho nervoso sempre tremelicando (MBLF, p. 7).

À côté de chez elle habitait un lapin blanc, aux oreilles roses, aux yeux rouges et au petit museau toujours frémissant (RNLB, p. 8).

O limite da mediocridade alcançada... Só (PJ1, p. 16).

La limite de la médiocrité... C'est tout (PJ2, p. 24).

A censura parece não ter sido a razão determinante da omissão nos exemplos citados, uma vez que eles não trazem pontos polêmicos. Nada podemos dizer sobre imposição de limites de espaço porque, no estudo panorâmico que foi realizado, não foi possível averiguar se as editoras prescreveram tais critérios. Parece-nos que os tradutores não consideraram os segmentos em destaque de muita relevância, sobretudo nos dois últimos exemplos. Em alguns casos, o caráter de oralidade pode ter funcionado como obstáculo: “pois é, bem que”, “armo a tromba”.

A *omissão* não implicou problemas para o desenvolvimento do enredo. Às vezes, deixou de explicitar uma emoção: “Raios!”. Outras, de detalhar características: “Tudo sujo de casca de lápis”; “É muito esquisita”.

A *transcrição* ocorre quando um segmento de texto pertence a ambas as línguas envolvidas – como, por exemplo, algarismos, fórmulas algébricas; ou então, quando não pertence nem à língua de partida nem à língua de chegada mas a uma terceira língua. Também podemos chamar de transcrição sempre que o texto de partida contiver uma palavra ou expressão emprestada na língua de chegada.

Vejamos os exemplos a seguir:

No *atelier* a sorte ainda o protegia mais (PJ1, p. 73).

À l'atelier¹ la chance le protégeais encore plus (PJ2, p. 14).

1. En français dans le texte.

– É aqui, tá vendo? 225 (CB, p. 7).

– *C'est ici, tu vois? Le 225* (FC, p. 7).

Observamos a transcrição do número 225, no último exemplo. No primeiro, notamos que a palavra “atelier” já aparece em língua francesa no texto brasileiro.

O *empréstimo* acontece quando um segmento textual do texto de partida é reproduzido no texto de chegada. Tal procedimento pode ou não ser evidenciado com a utilização de marcadores (sublinhado, itálico, aspas, negrito, etc.). São considerados empréstimos nomes próprios e termos ou expressões que tenham realidades antropológicas e/ou etnológicas específicas:

Tem filé, batata frita e farofa (UJV, p. 59).

Dedans il y a du steak, des frites et de la farofa (GCM, p. 61).

[...] uma dose dupla de catuaba (UJV, p. 30).

[...] une doublé dose de catuaba (GCM, p. 32).

– Caramba! Cê vai comer bife todo dia! (UJV, p. 59).

– Caramba! Tu vas manger du steak tous les jours! (GCM, p. 61).

[...] Zé da Pranta e Catuaba (UJV, p. 59).

[...] Zé da Pranta et Catuaba (GCM, p. 61).

– Foguinho ! Ei ! (CB, p. 7).

– Foguinho ! Eh ! (FC, p. 8).

Dona Maria Cecília Mendonça de Melo [...] (CB, p. 10)

Dona Maria Cecilia Mendonça de Melo [...] (FC, p. 11)

Márcia e Marcelo (CB, p. 69)

Marcia et Marcelo (FC, p. 87)

“Farofa” e “catuaba” constituem alimentos típicos do Brasil, daí o empréstimo. Aubert denomina tais vocábulos de “termos culturalmente marcados”, o que será retomado adiante. Surpreendentemente a interjeição “Caramba”, que expressa admiração, não foi traduzida por um equivalente francês. Talvez isso revele a intenção de o tradutor deixar aparecer mais a cultura do outro no seu texto. Notamos o empréstimo dos apelidos “Zé da pranta”, “Catuaba”, “Foguinho” e dos nomes Maria (e sobrenome) e Marcelo.

No caso de “Cecília” e “Márcia”, trata-se de *decalque*, que ocorre quando uma expressão ou um vocábulo emprestado da língua fonte é submetido a algumas adaptações gráficas ou morfológicas. O acento foi eliminado porque não se conforma às regras francesas de acentuação.

Para se caracterizar como decalque, porém, o vocábulo não pode ter sido registrado na língua de chegada, segundo o modelo de Aubert. Assim, no exemplo abaixo, a tradução da onomatopéia não constitui decalque, pois *cocorico* faz parte do léxico francês:

O cocoricó paraguaio continua (UJV, p. 6).

Le cocorico paraguayen insiste (GCM, p. 7).

A *tradução literal*, correspondente à tradução palavra-por-palavra, ocorre quando na tradução observamos o mesmo número de palavras, na mesma ordem sintática, empregando-se as mesmas categorias gramaticais, com “opções lexicais que, no contexto específico, podem ser tidas por sendo sinônimos interlingüísticos” (AUBERT, 1998, p. 106). Exemplos:

Essa ilha é um pouco encantada (MMP, p. 36).

Cette île est un peu enchantée (FTP, p. 46).

- Esquece, minha boneca, esquece (CB, p. 120).

- Oublie, ma poupée, oublie (CB, p. 156).

Pelas citações analisadas até aqui, podemos perceber que nem sempre a tradução literal foi a opção dos tradutores. Aliás, em uma tradução, ocorre o emprego de diferentes modalidades tradutórias, sendo impossível a literalidade em todo o processo.

Quando alguns dos critérios que definem a tradução literal deixam de ser realizados, dizemos que ocorre a *transposição*. Desta maneira, tal modalidade consiste na alteração da ordem das palavras, na mudança de categoria gramatical de elementos que constituem o segmento traduzido, ou ainda, na junção ou no desdobramento de algum vocábulo:

[...] uma dose dupla de catuaba (UJV, p. 30).

[...] une doublé dose de catuaba (GCM, p. 32).

Bem, vamos mudar de assunto (MMP, p. 9).

Bon, nous allons changer de sujet (FTP, p. 9).

Eu não mato lagartixa [...] (MMP, p. 11).

Je ne tue pas les lézards [...] (FTP, p. 14).

Você viajou muito? (PJ1, p. 30).

Tu as beaucoup voyagé? (PJ2, p. 41).

Maria abriu a porta bem de leve e bem devagar.
Mas sem medo (CB, p. 140).

*Maria ouvrit la porte bien doucement et bien
lentement. Mais sans peur (FC, 182).*

Por que o Brasil, Tetsuo? (PJ1, p. 31).

Pourquoi le Brésil, Tetsuo? (PJ2, p. 42).

Percebemos que a *transposição* foi determinada pelas regras da língua-alvo e não constituiu uma escolha do tradutor, nos exemplos acima. No francês, é preciso explicitar o pronome na função de sujeito, diferentemente do português que permite a omissão. A negação é formada por duas partículas (normalmente *ne* e *pas*) ao passo que, em português, somente por uma: “não”. O verbo que corresponde ao pretérito perfeito do português é composto em francês. Ressaltamos, contudo, que as transposições podem ser facultativas, isto é, não

“impostas pela morfossintática da língua-alvo”, mas usadas por decisão do tradutor (AUBERT, 1998, p. 107).

A *explicitação* ocorre quando informações implícitas contidas no texto de partida se tornam explícitas no texto de chegada. A *implicitação*, ao contrário, acontece quando informações explícitas de determinado segmento textual tornam-se implícitas no texto de chegada.

Vejamos um exemplo da primeira modalidade:

[...] Você não mostrou como você escreve, como você lê, como você desenha, como você equilibra? (CB, p. 37).

[...] *Tu ne leur as pas montré comment tu écris, comment tu lis, comment tu dessines, comment tu te tiens en équilibre sur la corde ? (JFC, p. 45).*

Em francês, foi necessário explicitar que se trata de equilíbrio “sobre a corda”, o que ficou implícito em português. Abaixo, observamos um exemplo de implicitação:

“Dilermando gostava tanto de mim que quase endoidecia quando sentia pelo faro o meu cheiro de mulher-mãe e o cheiro do perfume que uso sempre. Esse perfume se chama em francês “Vert et Blanc”, isto é, “Verde e Branco”, e foi inventado por um homem que se chama Carven [...]” (MMP, p. 15).

Dilermando m'adorait et il devenait presque fou quand il sentait mon odeur de femme-mère et l'odeur du parfum que je mets toujours. Ce parfum s'appelle Vert et Blanc et a été inventé par un homme qui s'appelle Carven. [...] (FTP, p. 20-22).*

** En français dans le texte.*

Caso a tradutora optasse em traduzir literalmente o segmento do texto-fonte “isto é, Verde e Branco” isso seria percebido como uma redundância, uma vez que ocorreria a transcrição do nome do perfume que, no texto-fonte, já aparecera em francês.

A *modulação* acontece no momento em que determinado segmento textual for traduzido e este sofrer alterações semânticas ou estilísticas, embora mantenha o mesmo efeito de sentido no contexto específico:

[...] Depois que perdeu o emprego e veio morar na rua, deu para beber (UJV, p. 8).

Depuis qu'elle a perdu sa maison et son travail, elle s'est mise à boire (GCM, p. 11).

No exemplo acima, a idéia de “morar na rua” está presente em “perder sua casa”. É oportuno salientar que as modulações podem ser obrigatórias, isto é, exigidas pela estrutura da língua-alvo, ou opcionais, isto é, decididas pelo tradutor.

No próximo fragmento, comparando-se original e tradução, notamos uma “diferenciação tal que nada nas respectivas estruturas de superfície [...] lembraria [...] a sua

efetiva equivalência tradutória” (AUBERT, 1998, p. 108). Trata-se também de modulação, pois percebemos a equivalência quando consideramos o sentido contextual:

Essa história de xingar professor, por exemplo. Dá o maior ibope no meio dos *bad-boys*. O Lucas barbariza (UJV, p. 34).

Cette histoire d'insulter un prof, par exemple. Au milieu des bad boys, Lucas est terrible. Il se conduit comme un sauvage (GCM, p. 36).

Em francês, no sentido figurativo, *enfant terrible* significa uma pessoa que “se faz notar” por seu comportamento agitado, irreverente. Daí o segmento Lucas *est terrible*. A expressão recupera a idéia de “ibope”, sigla que significa “Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística” e que passou a ser empregada como substantivo comum para se referir à notoriedade de uma pessoa.

A *adaptação* corresponde a uma assimilação cultural. Neste tipo de modalidade, tenta-se estabelecer uma equivalência parcial de sentido de uma determinada situação da língua de partida, recriando-a por meio de uma equivalência na língua de chegada.

[...] Viu o Saci Pererê caído na mesa, o gorro vermelho tapando um prato redondo, será que tinha o que, no prato? (CB, p. 115).

[...] *Elle vit Pinocchio le nez sur la table, son bonnet rouge cachait une assiette, qu'est-ce qu'il y avait dans l'assiette? (FC, p. 149).*

A famosa personagem do nosso folclore – Saci Pererê – foi substituída por *Pinocchio*, figura comum do mundo infantil europeu. Como resultado, vemos a não apresentação da nossa cultura a esse público que terá acesso a tradução. Os leitores franceses, no lugar de ter contato com o “outro”, vêem o “mesmo”.

A *tradução intersemiótica* decorre da transmutação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou vice-versa. Exemplos dessa modalidade foram apresentados ao serem estudadas as capas: a imagem de Iemanjá (ver f.135) e do coelho branco (ver f.136) na capa das obras em português substituídas pelos signos verbais. E a ilustração da ‘Velha da história’ (ver f.153) que, como vimos, é dada de presente para Maria embrulhada em uma caixa, representando essa passagem do texto.

O *erro* ocorre quando um determinado vocábulo, ou expressão, for traduzido de maneira equivocada, isto é, quando não for mantida a equivalência no texto de chegada. Do rápido cotejo que foi realizado, não detectamos erros de tradução, nem a modalidade *correção*, que se estabelece quando há algum tipo de deslize no texto de partida e o tradutor opta em repará-lo no texto de chegada.

O *acrécimo* consiste na inclusão de qualquer segmento textual no texto-alvo pelo tradutor. Este tipo de modalidade ocorre, geralmente, em forma de comentários que podem ser feitos em nota de rodapé ou como uma paráfrase explicativa, como no segmento abaixo destacado:

Meu nome é Uólace, mas todo mundo diz Uó
(UJV, p. 8).

*Je m'appelle Uolace – il paraît qu'on écrit Wallace
– mais tout le monde dit Uo (GCM, p. 11).*

Cabe ressaltar que o *acrécimo* não deve ser confundido com a explicitação. Aquele é incluído por conta do tradutor e não motivado por uma implicação ocorrida no texto-fonte.

O *acrécimo* constitui a última modalidade definida por Aubert, que apresenta sua categorização com o intuito de proceder a levantamentos estatísticos. O estudioso busca averiguar se diferentes tipos de texto (literário, jurídico, corporativo etc) se caracterizam pela predominância de certas modalidades de tradução em detrimento de outras. Neste tópico, não trouxemos a proposta de Aubert com a finalidade de verificar a modalidade que apresenta maior frequência no texto da literatura infantil e juvenil brasileira traduzida na França. Tivemos a intenção de dar uma idéia do texto da nossa literatura destinada às crianças e aos jovens traduzida para o francês. A seguir, serão analisados aspectos mais pontuais.

3.5.2 A pontuação e a configuração gráfica

No cotejo entre texto de chegada e texto de partida, notamos que, muitas vezes, o primeiro apresenta uma configuração gráfica diversa da do segundo. Vejamos este exemplo retirado de *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector e sua tradução:

Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber. Tenho esperanças de que até o fim do livro vocês possam me perdoar. Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos (MMP, p. 8).

Pour l'instant, je peux seulement dire que les poissons sont morts de faim parce que j'ai oublié de leur donner à manger. Après je raconterai, mais en secret. Nous serons seuls, vous et moi, à le savoir. J'espère que d'ici à la fin du livre vous pourrez me pardonner.

J'ai toujours aimé les animaux. J'ai eu une enfance entourée de chats. J'avais une chatte qui avait de temps en temps une portée de chats et je ne permettais pas qu'on lui enlève un seul de ses petits (FTP, p. 8).

Houve a junção de dois parágrafos na tradução, resultando num fragmento de maior extensão. Além disso, foi utilizado um espaçamento para a separação dos parágrafos. Por outro lado, deu-se o desmembramento de uma frase do primeiro parágrafo: *Nous serons seuls, vous et moi, à le savoir*. Procedimento inverso, entretanto, é observado no segundo parágrafo do texto traduzido em que houve a junção de frases que se encontram separadas em português: *et je ne permettais pas qu'on lui enleve un seul de ses petits*. Percebemos, portanto, que a pontuação empregada é, na maior parte das vezes, a responsável pela configuração gráfica diversa.

O exemplo a seguir igualmente comprova o que acaba de ser afirmado:

O que eu não entendo também é o paladar horrível que a lagartixa tem por moscas e mosquitos. Mas é claro: como não sou lagartixa, não gosto de coisas que ela gosta, nem ela gosta do que eu gosto (MMP, p. 10).

Ce que je ne comprends pas non plus, c'est ce goût horrible pour les mouches et les moustiques, mais évidemment comme je ne suis pas un lézard, je n'aime pas ce qu'il aime et il n'aime pas ce que j'aime (FTP, p. 14).

Para separar as idéias, foi utilizada a vírgula no texto de chegada. Preferiu-se o ponto final no texto de partida. Ademais, neste, há o uso de dois pontos – para esclarecer o que foi enunciado, o que não acontece em francês.

Pelo próximo fragmento, extraído da tradução de *La fille du cirque*, de Lygia Bonjunga, podemos perceber que a tradutora Alice Raillard dividiu o parágrafo do texto original. Na edição brasileira temos somente um parágrafo; na francesa, Raillard opta por quatro parágrafos. Além disso, notamos que na primeira e na última frase há a ausência das vírgulas presentes no texto de partida:

“Onde é que você tá amarrando a corda, Maria?”, Quico perguntou. Mas só perguntou pensando: quando abriu a boca pra falar, a voz não saiu. Chamou bem alto: “Maria! Maria!” Mas a voz não saía. Ficou com medo: “Maria!” (A voz não saía porque ele estava com medo, ou porque a gente sonhando a voz não sai?) Quis se levantar e ir na janela, mas parecia colado na cama, não podia se mexer. Viu Maria sentar na cadeira e tirar uma fita verde do bolso; o cabelo dela era comprido, ela amarrou ele bem, fazendo um rabo-se-cavalo (CB, p. 49).

“Où est-ce que tu attaches la corde, Maria?” demanda Quico. Mais il ne demanda qu'en pensée : quand il ouvrit la bouche pour parler, la voix ne sortit pas. Il appela très fort : “Maria! Maria!” Mais la voix ne sortait pas. Il eut peur: “Maria!” (La voix ne sortait pas parce qu'il avait peur ou parce que, quand on rêve, la voix ne sort pas ?) Quico voulut se lever et aller à la fenêtre, mais il paraissait collé à son lit, il ne pouvait pas bouger. Il vit Maria s'asseoir sur la chaise et sortir un ruban vert de sa poche ; elle avait les cheveux longs, elle les attacha bien en faisant une queue de cheval (FC, p. 60).

De um modo geral, notamos ainda que os fragmentos do texto em francês apresentam uma extensão um pouco maior que os correspondentes em português, como no exemplo extraído do livro *Uólace e João Victor*:

Escapamos por pouco. Bem que eu vi os dois tiras lá na esquina. Sonsos, ficam ali fazendo de conta que não é com eles, quando estão doidos para lambar sangue de esfomeado feito eu. Fico esperto, catuco Catuaba, que logo percebe o perigo e segura o boné para correr (UJV, p. 44).

On l'a échappé belle. Heureusement que j'ai vu les deux types là-bas au coin. Foubes, ils sont là l'air de rien, alors qu'ils sont avides de boire le sang des crève-la-faim comme moi. Je suis en alerte, je donne un coup de coude à Catuaba, qui voit tout de suite le danger et enfonce son bonnet pour se mettre à courir (GCM, p. 47).

Verificamos que alguns vocábulos foram traduzidos por expressões. O adjetivo “esperto” foi vertido pela locução adverbial *en alerte*; o verbo “catucar”, pela locução verbal *donner un coup de coude*; o advérbio “logo”, pela locução adverbial *tout de suite*. Observamos também o acréscimo da expressão *se mettre à* (começar a) antes do verbo correr. O tempo verbal *passé composé* (passado composto) é formado por dois verbos, um auxiliar e o outro principal, correspondente ao pretérito perfeito, como já mencionado, também contribui para o alongamento das frases.

Em alguns momentos, porém, o texto de chegada revela-se bem menos extenso que o de partida. Merece destaque este trecho do livro *Corda bamba*, de Lygia Bojunga, retirado do capítulo *O Barco*:

O vento começou de novo (não tão forte como antes), e o barco foi indo embora.

Maria ficou parada, olhando. Devagarinho, um medo foi chegando: eles estavam indo embora, a vida agora era dela; mas quanta coisa numa vida! Um presente assim tão grande, será que... será que ela ia saber carregar?

– *Ei! Espera!*

O barco já ia no canto do quarto. E aí deu uma guinada e sumiu (CB, p. 92-93).

Le vent souffla à nouveau (pas si fort qu'avant), et le bateau s'en alla.

Le bateau était déjà dans le coin de la chambre, il vira et disparut (FC, p. 118).

Trata-se, entretanto, não de diferença na pontuação ou de condensação de expressões, mas da omissão de todo o parágrafo em destaque.

No capítulo *O Barco*, Maria abre a segunda das seis portas – a amarela, e vê Márcia e Marcelo, seus pais, que estão em um barco. Maria vê que eles lhe dão algo de presente e percebe que é a vida. De repente, o vento muda e o barco começa a se movimentar. Maria se desespera ao ver o barco indo embora e pensa se ela seria capaz de carregar aquele presente, a vida. Então, chama por seus pais e o barco some. Na tradução, desaparece,

justamente, a passagem em que é narrado o momento em que Maria sente medo pelo que acaba de receber de seus pais e tenta, sem sucesso, chamá-los.

No exemplo abaixo, observamos outra supressão na tradução de Raillard:

[...] nove andares ? e eles tinham caído daquele jeito, ai! Feito um gol de bicicleta? O coração de Maria começou a pular [...] (CB, p. 80).

[...] Neuf étages? Le coeur de Maria se mit à tressauter [...] (FC, p. 101).

Provavelmente a tradutora não considerou relevante a explicação do jeito pelo qual Márcia e Marcelo haviam caído: feito um gol de bicicleta. Daí a omissão.

Por fim, cumpre lembrar que, diferentemente desses casos de omissão, a alteração na pontuação da tradução, muitas vezes, é determinada pelas normas da língua de chegada.

3.5.3 A linguagem oral

Serão feitas agora algumas observações sobre a modalidade oral presente nos textos analisados. Como sabemos, mesmo quando é utilizada a linguagem oral, a língua francesa admite muito menos agramaticalidades do que a portuguesa. Apesar disto, percebemos o esforço das tradutoras⁵⁵ em utilizar marcas da oralidade, em forma de desvios às regras ou uso de expressões familiares. Entretanto, a quantidade de marcas da linguagem oral, seja de agramaticalidades ou de coloquialismos nas obras brasileiras é ainda assim bem superior à do texto traduzido. Vejamos estes fragmentos da tradução de Anne Marie Rumeau:

[...] Vai ficar famoso. *Tou* até vendo a dupla : Zé da Pranta e Catuaba (UJV, p. 59).

[...] *Tu vas devenir célèbre. Je vois d'ici le duo : Zé da Pranta et Catuaba (GCM, p. 61).*

– *Cê* sabe do Cachorrão Duplex?
– Sei nada. Dei no pé e ele ficou lá na valentia. *Cê* viu ele? (UJV, p. 57).

– *Tu sais quelque chose de L'Armoire ?*
– *Je sais rien. J'ai filé et il est reste pour montrer son courage. Tu l'as vu ? (GCM, p. 59).*

As palavras específicas da oralidade “*Tou*” e “*Cê*” são neutralizadas na tradução. Constatamos que há, no texto brasileiro, uma abreviação do verbo “estou”, bastante comum na linguagem oral. Entretanto, na tradução o verbo “ser” desaparece e o verbo “ver” é o único verbo da frase. A eliminação do verbo “ser” se justifica pelo fato de o português empregar o gerúndio com muito mais frequência que o francês usa suas formas correspondentes, no caso, o *présent continu*.

⁵⁵ As obras analisadas foram traduzidas por tradutoras mulheres.

Notamos que a frase “Cê viu ele?”, no segundo exemplo, é reescrita na forma culta *Tu l’as vu?*. O pronome de tratamento “você”, representado pela abreviação “Cê” – sua variação na oralidade, é substituído, em francês, pelo pronome pessoal *tu*, utilizado quando falamos com quem temos intimidade. O pronome complemento aparece corretamente empregado: antes do auxiliar e na sua forma devida, diferentemente do “ele”, em português, que substitui incorretamente o pronome “o”, que deveria vir antes do verbo: “Você o viu?”.

Observamos, porém no texto francês, a oralidade na tradução da frase “Sei nada”. Em português, temos a ausência do pronome sujeito “eu” e a inversão entre advérbio e verbo, comum na forma negativa da linguagem oral. Temos primeiro uma afirmação: “Sei”, para depois negá-la: “nada”. A tradução manteve a agramaticalidade ao omitir a partícula *ne* usada na formação de frases negativas: *Je (ne) sais rien*, agramaticalidade típica da modalidade oral francesa.

Além disso, verificamos o uso do termo *filer*, do registro familiar, para tradução de “dar no pé”. O segmento *montrer son courage*, todavia, não apresenta a coloquialidade de seu correspondente “ficar na valentia”.

Seguem três exemplos em que o texto em francês ficou muito mais “correto”:

[...] *o dinheiro está curto* (UJV, p. 12).

[...] *on n’a pas beaucoup d’argent* (GCM, p. 13).

Ele é inteligente *pra caramba* (UJV, p. 68).

Il est très intelligent (GCM, p. 72).

[...] *Tia*, por favor, me dá um troco (UJV, p. 19).

Madame, s’il vous plaît, une petite pièce (GCM, p. 20).

Pelo exposto, percebemos uma elevação do registro de linguagem. A frase “O dinheiro está curto”, é uma expressão idiomática. No entanto, foi vertida para o francês sem a marca da idiomaticidade: *on n’a pas beaucoup d’argent* (a gente não tem muito dinheiro).

Na segunda frase, “pra caramba”, utilizada para enfatizar o adjetivo inteligente, também é uma expressão que pertence à linguagem oral. No texto traduzido, temos a frase na forma culta: *Il est très intelligent*. A tradutora optou pelo advérbio *très* (muito) elevando o registro e anulando a coloquialidade presente no original.

No último exemplo, “tia”, tratamento informal genérico que as crianças dão quando abordam uma mulher desconhecida ou não, foi traduzido na língua padrão francesa por *Madame*.

Pelo mecanismo da “compensação”, procedimento tradutório mencionado por Geir Campos (1986, p. 46), que o retoma de Vázquez-Ayora, notamos que os tradutores empregam a oralidade quando a língua francesa o permite, conforme este fragmento já apresentado anteriormente, traduzido por Anne Marie Rumeau:

Essa história de xingar professor, por exemplo (UJV, p. 34).

Cette histoire d'insulter un prof, par exemple (GCM, p. 36).

Apesar de o texto-fonte trazer a palavra “professor” sem marca de oralidade, em francês foi usada a abreviação *prof*, característica da coloquialidade e da rapidez da linguagem oral.

Para enfatizar a coloquialidade da narração do texto de partida, o tradutor, no exemplo abaixo, repetiu uma expressão usada para dialogar com o leitor que está ausente do original:

– Começou a falar um monte de maluquice, feito novela das sete, daquelas engraçadas. Ele é bom de bico, sabia? E eu fui respondendo igual novela também né? (UJV, p. 58).

– Il a commencé à dire un tas de choses dingues comme dans le feuilleton du soir, tu sais, tout un tas de blagues. Il a la langue bien pendue, tu sais ? Et je lui ai répondu en feuilleton moi aussi, tu vois ? (GCM, p. 61).

Em português, constatamos a presença de dois marcadores conversacionais: “sabia” e “né?”. Em francês, notamos três: *tu sais, tu sais?* e *tu vois?*.

Merecem destaque, ainda, o emprego do vocábulo familiar *dingues*, usado como adjetivo para qualificar *choses*, correspondentes de “maluquice”, e o uso da expressão idiomática *avoir la langue bien pendue* equivalente de “ser bom de bico”.

No que se refere às expressões coloquiais, percebemos que os tradutores se esforçaram para adequar o nível de linguagem da tradução ao texto original, como, por exemplo, em:

– Todo mundo que trabalha na tua profissão e que já tem que dar um duro danado pra viver (CB, p. 130).

– Tous les gens qui travaillent dans ta profession et qui doivent se donner un mal de chien pour vivre (FC, p. 169).

Segundo o *Dicionário Aurélio*, a expressão “Dar um duro” é um brasileirismo, que significa fazer grande esforço; trabalhar duramente, com afinco. Raillard optou por uma locução pejorativa, mantendo a idiomaticidade: *se donner un mal de chien*, que quer dizer “encontrar muitas dificuldades”.

Em dois momentos, no livro *Corda bamba*, encontramos a expressão coloquial “tintim por tintim”, que de acordo com o *Dicionário Aurélio* tem o seguinte significado: “Com todas as particularidades; ponto por ponto; minuciosamente, minudenciosamente”. Raillard traduziu essa expressão pela sua equivalente em francês: *par le menu*, locução elíptica de *par le menu détail* (nos mínimos detalhes). Assim, da mesma forma que “tintim por tintim”, a locução adverbial *par le menu* quer dizer contar algo em detalhe, marcando a oralidade. Seguem os segmentos:

[...] Lembro da minha vida todinha, *tintim por tintim* (CB, p. 24).

[...] *Je me souviens de ma vie tout entière, par le menu* (FC, p. 31).

[...] contando *tintim por tintim* [...] (CB, p. 138).

[...] *à raconter tout par le menu* [...] (FC, p. 179).

Na citação que se segue podemos notar que a tradutora procurou um equivalente para “cobrando uma nota”. O vocábulo “nota” é um brasileirismo, usado na oralidade para designar dinheiro. A expressão “cobrar uma nota” quer dizer cobrando muito caro. Em francês, Raillard recuperou a expressão familiar *Coûter les yeux de la tête* que significa, literalmente, “custar os olhos da cara”, ou seja, muito caro, a fim de reproduzir o mesmo sentido existente no texto de partida e o mesmo nível de idiomatidade:

[...] diz que tão *cobrando uma nota* (CB, p. 138).

[...] *Il dit qu'ils vont faire payer les yeux de la tête* (FC, p. 179).

No lugar do verbo *coûter* (custar), entretanto, a tradutora colocou *faire payer*, estrutura típica da língua francesa (fazer + verbo principal no infinitivo) que enfatiza a pessoa ou a coisa que sofre o efeito da ação. Em português, alguém “cobra” uma nota. Em francês, alguém “vai pagar” os olhos da cara.

Pelo fragmento seguinte, podemos perceber como Raillard procurou manter o registro oral presente no texto em língua portuguesa. De acordo com o *Dicionário Aurélio*, a expressão “estar com toda a corda”, quer dizer “estar livre de qualquer inibição ou coação” e, ainda, “falar incessantemente, movido por grande entusiasmo ou excitação”. A tradução utilizou o termo *remonté* que tem o sentido de “cheio de vigor”, “de energia”, recuperando a coloquialidade:

Quando Catuaba *está com a corda toda*, feito agora, nada adianta: o jeito é ter saco e escutar a história (UJV, p. 57).

Quand Catuaba est remonté, comme maintenant, on peut rien faire, il faut se résigner et écouter l'histoire (GCM, p. 59).

Ressalte-se que o verbo *remonter* é utilizado em várias expressões idiomáticas como *remonté comme une pendule* (cheio de energia como um atleta), *remonter à la surface* (dar o ar da graça), *remonter la pente* (sair da lama), *remonter le courant* (ir contra a corrente), *remonter les billes à quelqu'un* (tirar alguém do atoleiro), conforme elencam Xatara e Oliveira (2002, p. 170), no seu *Dicionário de Provérbios, Idiomatismos e Palavrões*.

Saliente-se, ainda, que a oralidade é marcada, novamente, pela ausência da partícula de negação *ne* em *on (ne) peut rien faire*.

Já na expressão “ter saco”, vertida para o francês como *se résigner* (se resignar) verificamos uma elevação do registro do original. Embora *se résigner* seja um verbo corrente francês não possui a mesma conotação pejorativa que a locução brasileira. “Ter saco” é uma gíria utilizada no sentido de ter paciência, disposição para algo ou alguma coisa. Não encontramos uma expressão idiomática equivalente, mas talvez as expressões *avoir la tête pres du bonnet* e *prendre la mouche*, que significam “ter pavio curto” (XATARA, OLIVEIRA, 2002, p. 264), pudessem ser usadas na negativa, a fim de garantir a idiomaticidade.

No próximo exemplo, temos no original a expressão “Vai pro inferno!”. A tradução em francês não foi literal, o que não quer dizer que não tenha o mesmo sentido e a mesma coloquialidade. A expressão familiar *Va te faire voir!*, utilizada por Rumeau, é uma correspondente para *Aller au diable!* (Vá para o diabo!):

– *Vai pro inferno* – digo e saio andando pela rua (UJV, p. 64).

– *Va te faire voir! Et je pars dans la rue* (GCM, p. 68).

Nota-se, na citação a seguir, o vocábulo “jóia”, um brasileirismo com o sentido de “muito bom”, “excelente”. Então, quando dizemos “Você tem cabeça jóia”, queremos dizer que a pessoa é inteligente, responsável. A expressão familiar francesa *en or* é muito utilizada na oralidade. Por exemplo, a expressão: *un mari en or* (um marido de ouro, traduzido literalmente) significa um excelente marido. Assim, *en or* possui o sentido de excelente, perfeito. Na tradução, a frase *Tu as une cervelle en or*, traduzido literalmente “Você tem uma cabeça de ouro”, tem o mesmo sentido da expressão brasileira e o mesmo registro familiar:

- Você tem *cabeça jóia* (CB, p. 40).

- *Tu as une cervelle en or* (FC, p. 49).

Com relação a expressão “e mais isso e mais aquilo” utilizada, em português, quando há uma enumeração de fatos que não se quer continuar a contar, a tradução empregou, para evidenciar a oralidade, a onomatopéia *et patati et patata*, que exprime o mesmo sentido:

[...] Teve entrevista com diretora, conversa com orientadora, *e mais isso e mais aquilo* [...] (CB, p. 124).

[...] *Il y eut une entrevue avec la directrice, un entretien avec l'orientatrice, et patati et patata* [...] (FC, p. 160).

Ressaltamos que a modalidade oral, característica da literatura infantil e juvenil brasileira, constitui um dos obstáculos ao processo tradutório. Em mensagem a nós dirigida, a tradutora Alice Raillard sustenta: “A tradução da literatura infantil impõe um problema específico: levar em conta a oralidade” (APÊNDICE I, tradução nossa).⁵⁶

3.5.4 Termos culturalmente marcados

No que diz respeito aos termos culturalmente marcados, verificaremos algumas soluções encontradas pelos tradutores para trabalhar com essas palavras e expressões pertencentes a uma cultura específica para as quais, ao menos em tese, não há equivalentes na língua de chegada. Os tradutores utilizam diferentes procedimentos. Alguns preferem eliminar tais termos, não fazendo nenhuma referência a eles. Outra possibilidade encontrada é a adaptação. Por último, pode-se optar pela transcrição do termo e sua explicação por meio de uma nota de rodapé, um aposto explicativo.

No que se refere às personagens da cultura popular local, observamos como foi realizada a tradução do nome da figura do nosso folclore Saci, já apontado anteriormente:

[...] o Tio Patinhas e o *Saci-Pererê* com tamanho de gente e com corpo de borracha [...] (CB, p. 115).

[...] *Donald le canard et Pinocchio, de la taille d'une personne et avec un corps en caoutchouc* [...] (FC, p. 130).

A Velha foi indo para o lado do *Saci* [...] (CB, p. 115).

La Vieille alla du côté de Pinocchio [...] (FC, p. 130).

⁵⁶ Lê-se no original: *La traduction de la littérature enfantine pose un problème spécifique: tenir compte de l'oralité.*

Na tradução, notamos uma adaptação do vocábulo “Saci”, personagem da obra infantil lobatiana, como vimos no início deste trabalho. Além de pertencer às histórias de Lobato, Saci é, segundo o *Dicionário Aurélio*, “entidade fantástica; negrinho de uma perna só, de cachimbo e com barrete vermelho, que persegue os viajantes”. A tradução optou por um equivalente cultural, *Pinocchio*, o que descaracteriza a cultura fonte. A tradutora poderia ainda ter escolhido alguma personagem das histórias infantis francesas, contudo, optou pelo boneco Pinóquio, personagem da literatura italiana, criado por Collodi.

É curioso notar que Tio Patinhas, personagem de Walt Disney com quem os leitores de língua francesa também têm intimidade, foi substituído por Donald. Não aparece seu equivalente em francês *Picsou*.

Quanto aos nomes próprios o procedimento mais comum é a introdução de material textual da língua de partida no texto da língua de chegada denominado empréstimo por Aubert. No livro *Corda bamba (La fille du cirque)*, as denominações foram todas introduzidas no texto de chegada, tal como aparecem no texto de partida: Maria/Maria, Quico/Quico, Pedro/Pedro, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo/ Dona Maria Cecilia Mendonça de Melo. Observamos alguns casos de decalque, como a grafia de Cecília, já mencionada anteriormente. Até mesmo os apelidos Barbuda (a mulher barbada do circo) e Foguinho (o homem que engole fogo) são mantidos.

O mesmo procedimento ocorre no livro *Uólace e João Victor*. A maioria dos nomes das personagens é mantida. Somente dois nomes sofrem alterações. “Catuabão” que é vertido para o francês como *Grand Catuaba*, e “Cachorrão Duplex”, que se transforma em *Armoire*. No primeiro caso, optou-se por manter o sentido do nome. Como o francês não marca o aumentativo por um sufixo, foi introduzido o adjetivo *grand* antes do nome. No último caso, a tradutora se baseou na fala de João Victor quando se referia a Cachorrão Duplex: “O armário duplex do meu lado também escutou” (UJV, p. 40). Como “armário” em francês é *armoire*, Raillard utilizou a tradução da palavra francesa para designar o personagem.

Encontramos um número maior de modificações no livro *Mas que festa! (Quelle fête!)*. Alguns nomes são mantidos como no texto original: Moacir/ Moacir, Maíra/ Maíra, Iracema/Iracema, Hilda/Hilda, Maria/Maria, Manuel/Manuel, Yoko/Yoko, Toshiro/Toshiro, Pedro/Pedro, Rosa/Rosa, Chang/Chang, Rodrigo/Rodrigo, Zabelê, Zabelê, Edmundo/Edmundo. Foi, portanto, empregado o empréstimo nos casos acima. Três nomes sofreram algumas adaptações como, por exemplo: Fátima/Fatima, Giovani/Giovanni e, Carmem/Carmen. Trata-se de decalque. Agora, seis nomes foram totalmente substituídos:

Miguel/Djamel, dona Munira/Madame Khelil, dona Gina/Madame Bonano, Elisa/Lisa, Frederico/Marc, Severino/Chicco.

Quanto à referência a pessoas famosas encontramos, por duas vezes, no livro *Corda bamba* o nome do ator *Robert Redford*, ator inglês bastante conhecido no mundo todo. Apesar disso, a tradutora optou pela generalização. Omitiu o nome do ator e escreveu no texto de chegada *d'un acteur célèbre* (de um ator famoso). Podemos deduzir que, provavelmente, tal procedimento tenha sido utilizado devido à xenofobia existente na França:

[...] Tinha até o retrato do *Robert Redford* no último filme que ele fez (CB, p. 73).

[...] Il y avait même une photo *d'un acteur célèbre* dans son dernier film (FC, p. 92).

Outro ponto que merece destaque são os ritmos musicais presentes no livro *Mas que festa!* e sua tradução. Por exemplo, o *Funk* (gênero musical muito dançado, principalmente, no Rio de Janeiro) é substituído pelo *Reggae* (música popular de origem jamaicana). Embora o reggae seja dançado e cantado no Brasil, o funk é muito mais popular entre os brasileiros. Em seguida, vemos a troca de *Forró* (música brasileira parecida com o baião, porém com andamento mais acelerado) por *Salsa* (música afro-cubana com ritmo marcado). No Brasil, dança-se a *Salsa*, mas o *Forró* é uma dança típica nacional. O último exemplo refere-se à alteração de *Axé* (ritmo brasileiro dançado, principalmente, na Bahia) por *Rap* (tipo de música popular, urbana, de origem negra, com ritmo muito marcado e melodia simples).

Foram, portanto, realizadas adaptações. Embora não se refiram à cultura francesa, trata-se de ritmos com os quais os franceses estão mais familiarizados. Aos franceses não são apresentados às peculiaridades brasileiras, mas àquilo que, para eles, mais se assemelha a elas.

No entanto, como já vimos, não é sempre que esse procedimento é escolhido. Vejamos quais recursos tradutórios foram utilizados para verter na língua de chegada os vocábulos referentes à flora brasileira:

As frutas são jaca, caju, cajá, graviola, bananas. E dos coqueiros altíssimos caem cocos a beça, até em cima da gente se não se toma cuidado. Tem também goiabas das brancas e vermelhas, e pitangas escarlates (MMP, p. 28).

Les fruits sont jaca, cajou, cajà, graviola, bananes, et des cocotiers très hauts tombent des noix de coco à gogo – et même sur notre tête si on ne fait pas attention ! Il y a aussi des goyaves blanches et rouges et des pitangas* écarlates (FTP, p. 52).*

* *Fruits du Brésil*

Já no início da frase, podemos perceber o empréstimo, modalidade tradutória que corresponde ao procedimento denominado por Barbosa (1990, p. 71-72) de *estrangueirismo*, ou seja, a transferência para o texto de chegada de vocábulos ou expressões da língua de partida que se refiram a um objeto ou conceito desconhecido para os leitores da língua de chegada. A palavra “jaca” tem um equivalente em francês: *jaque*, mesmo assim, a opção, na tradução, foi conservar o termo em português. As palavras “graviola” e “pitangas” também não foram vertidas para o francês. O vocábulo “graviola” também possui um equivalente em francês, *anone*. “Pitanga” é conhecida como *cerise* (cereja) de *Cayenne*. Ressalte-se que as tradutoras Séverine Rosset e Lúcia Cherem utilizaram uma nota de rodapé para explicar que elas são “frutas do Brasil”. No caso da palavra “cajá”, a escolha foi a tradução fonológica, *cajà*, um decalque, segundo a categorização de Aubert. Outro procedimento adotado é a tradução por equivalentes, como, por exemplo, em “caju”/*cajou*, “goiabas”/*goyaves*.

Passaremos agora a tratar de um tema bastante discutido na tradução: os pratos típicos. Nos livros analisados encontramos diversos tipos de procedimentos. Equivalência, supressão e substituição são alguns deles. Sabemos que a culinária é um assunto pelo qual os franceses se interessam bastante. No entanto, denominações das comidas típicas do Brasil foram, na grande maioria dos casos, suprimidas ou substituídas por designações de pratos franceses. Os livros *Mas que festa!*, de Ana Maria Machado, e *Corda bamba*, de Lygia Bojunga, são os que mais nos dão exemplos deste tipo.

O livro de Machado trata do multiculturalismo existente no Brasil. A história inicia com um simples convite de aniversário e vemos, em seguida, uma evocação da miscigenação brasileira. É possível constatar essa mistura de etnias por meio de nomes e pratos típicos herdados das culturas indígena, negra, portuguesa, espanhola, japonesa.

Segundo a autora (APÊNDICE F), seu livro *Mas que festa!* foi traduzido por Sylvie Gradel, francesa que já morou no Brasil; no entanto ela trabalhou durante dois dias em conjunto com os editores franceses, quando foi a França, adaptando o texto para “a realidade européia sem trair o espírito do original”. Reconhecemos, no texto em português, diferentes regiões do Brasil e diferentes países também, o que não ocorre na versão francesa em que distinguimos a presença unicamente de diversos países.

Segue o primeiro exemplo:

[...] mandar umas *cocadinhas* e uns *pés-de-moleque*, para reforçar a festa (MQF, p. 4).

[...] *préparer des tartelettes et des gâteaux au coco pour qu'ils n'arrivent pas les mains vides* (QF, p. 9).

O termo “cocadinha” está escrito, no texto de partida, no diminutivo. O vocábulo foi substituído por *tartelette* que, de acordo com o Dicionário *Le Nouveau Petit Robert*, significa *petite tarte individuelle*, ou seja, tortinha individual. Já a palavra “pé-de-moleque” é um brasileirismo e foi substituída por *gâteaux au coco* (bolo de coco). Segundo o *Dicionário Aurélio* pé-de-moleque significa: “doce sólido, feito com rapadura e amendoim”, ou “bolo de aipim, fubá e coco”.

Observemos a próxima citação:

[...] na certa dona Iracema vai aproveitar para mandar uma caixa cheia de *cajuzinhos de amendoim* (MQF, p. 5).

[...] *il est certain qu'Iracema, leur mère, en profitera pour leur donner des mangues, des ananas et des fruits de la passion* (QF, p. 10).

No trecho anterior, notamos a eliminação de “cajuzinhos de amendoim”. O doce foi substituído, na tradução, por três frutas: *mangues* (mangas), *ananas* (abacaxi) e *fruits de la passion* (romã, maracujá).

Notamos, na citação abaixo, que a tradutora substituiu *quibe* (iguarria árabe feita com carne moída e trigo integral, e temperada com hortelã) por *tajine* (guisado de carneiro, galinha de origem norte-africana):

[...] pode mandar uns *quibes* para reforçar (MQF, p. 7).

[...] *peut leur confier un tajine pour calmer les petits faims* (QF, p. 13).

No exemplo abaixo, observamos que a tradutora faz uma tradução literal de “bolinho de bacalhau”, em francês *beignets de morue*. Quanto ao vocábulo “papo-de-anjo” (doce de ovos cujas gemas, fortemente batidas, são assadas em forminhas e, em seguida, mergulhadas na calda quente), é vertido por *crèmes aux oeufs* – creme de ovos, literalmente traduzido. No segundo exemplo, retirado do livro *Corda bamba*, a tradutora verte “papo-de-anjo” em *baba* (bolo de farinha de trigo, leite, ovos e passas, que depois de assado é embebido em calda alcoolizada):

[...] vão trazer é uma tigela de *papo-de-anjo* e uma bandeja de *bolinho de bacalhau* (MQF, p. 16).

[...] *apporteront au moins des beignets de morue et des crèmes aux oeufs*. (QF, p. 18).

Comeu bolo, comeu doce, e estava no meio de um *papo-de-anjo* [...] (CB, p. 27).

[...] *Elle mangea du gâteau, elle mangea des petits fours et elle était au milieu d'un baba* [...] (FC, p. 34).

Destacaremos agora um trecho do livro *Quelle fête! (Mas que festa!)* que também contém nomes e comidas típicas, considerados como marcadores culturais:

Pode ser difícil você encontrar lugar na mesa para tudo isso, no meio do *pão de queijo* da dona Nieta, da *feijoada* da dona Vicentina, do *cuscuz* da dona Ester, do *vatapá* da dona Flor, do *açaí* da dona Iara, da *macarronada* da dona Hebe, da *peixada* da dona Rita, do *estrogonofe* da dona Sônia (MQF, p. 22).

Il sera certainement difficile de trouver de la place pour tout cela sur la table. Sans compter tous les plats que les mères du voisinage auront envoyés : un couscous, un mafé, des crêpes, une carpe farcie, des poissons frits, des acras, des rouleaux de printemps, du riz... (QF, p. 23).

Notamos inicialmente que os nomes próprios relativos às pessoas responsáveis por preparar os pratos típicos foram eliminados na tradução. No que se refere aos pratos típicos de várias regiões do Brasil, retirados do trecho do texto em português, verificamos que eles são substituídos. Temos, por exemplo, o “pão de queijo”, característico de Minas Gerais, o “vatapá”, da Bahia, o “açaí” da Amazônia. Na tradução, somente um dos termos foi traduzido “cuscuz”/couscous. De acordo com o dicionário *Le Nouveau Petit Robert*, *couscous* é *plat originaire du Maghreb* (prato originário do Maghreb). Os demais pratos foram substituídos. *Mafé*, por exemplo, é uma iguaria guineense. *Crêpe* é uma comida típica da França. *Carpe farcie* é uma especialidade culinária judia da Europa central. *Acra* é um prato típico da cozinha creola. Já *Rouleaux de printemps* pertence à culinária do Extremo Oriente. Constatamos, desse modo, que o tradutor não buscou trazer a cultura brasileira para o leitor francês.

Citemos agora alguns exemplos de soluções encontradas por outros tradutores para verter, para o francês, termos característicos do Brasil:

[...] uma dose dupla de *catuaba* (UJV, p. 30).

[...] *une doublé dose de catuaba* (GCM, p. 32).

Tem filé, batata frita e *farofa* (UJV, p. 59).

Dedans il y a du steak, des frites et de la farofa (GCM, p. 61).

“[...] que eu tenha uma refeição principesca de pizza com *guaraná* ou um hambúrguer com batata frita” (UJV, p. 58).

“[...] *que je fasse un repas princier de pizza avec un guarana ou un hamburger avec des frites*” (GCM, p. 60).

A tradutora, nesses casos, preferiu não procurar um equivalente próximo para os vocábulos culturalmente marcados como “catuaba”, um brasileirismo, optou-se pelo empréstimo. Segundo o *Dicionário Aurélio*, *catuaba* é “um arbusto bignoniáceo tido como medicinal”; além disso, é uma bebida muito conhecida no Brasil. Em outra passagem do livro, a tradutora utiliza o mesmo procedimento para verter “farofa”, comida típica brasileira feita com farinha de mandioca torrada, com gordura e às vezes ovos, cenoura, etc. Por último, vemos a permanência da palavra “guaraná” na tradução. “Guaraná” é um brasileirismo que

significa, segundo o *Dicionário Aurélio*, “cipó sapindáceo da floresta amazônica, cuja cápsula fornece semente rica em substâncias excitantes”. Do pó da semente dessa planta é fabricado o refrigerante de guaraná. Além disso, Guaraná também é uma marca de refrigerante brasileiro que só é encontrado na França em algumas casas especializadas em comida e bebida típicas do Brasil. A única modificação foi a queda do acento, uma vez que em francês, mesmo não contendo acento, a última sílaba é tônica. Trata-se, portanto, de um decalque. Dessa forma, podemos notar que a tradutora optou em manter a especificidade cultural e a cor local.

O mesmo procedimento, no entanto, não foi escolhido nas outras obras analisadas:

Acho que vou fazer um bolo, uns brigadeiros e comprar uns *guaranás* (MQF, p. 4).

Je crois que je vais faire un gâteau, des crêpes et acheter des jus de fruits (QF, p. 6).

[...] bebeu *guaraná* [...] (CB, p. 112).

[...] *but de la limonade* [...] (FC, p. 146).

Encontramos ainda o vocábulo *guaraná* nos livros *Mas que festa* e *Corda bamba*. As tradutoras fizeram escolhas diferentes de Anne Marie Rumeau. No primeiro exemplo, Sylvie Gradel substituiu *guaraná*, um refrigerante, por *jus de fruits* que quer dizer “suco de frutas”. No segundo exemplo, Alice Raillard preferiu efetuar uma adaptação. Ela usa o termo *limonade* que, segundo o Dicionário *Le Nouveau Petit Robert*, significa *boisson rafraîchissante faite avec de l’eau, du jus de citron et du sucre* (bebida refrescante feita com água, suco de limão e açúcar) ou *boisson gazeuse incolore, légèrement sucrée et parfumée au citron* (bebida incolor gasosa, ligeiramente açucarada e sabor de limão). Nesse caso, a definição utilizada pela tradutora é a segunda, uma vez que se aproxima mais do original.

O vocábulo *pastel* aparece em três momentos no livro *Corda bamba* e, em um momento no livro *Mas que festa!*. Raillard, em suas traduções, utiliza *tartelettes* (tortinha individual) e *gâteau* (bolo). Já Sylvie Gradel usa o termo *beignets* (bolinho recheado) para designar “pastéis”:

[...] bolo, quindim, *pastel* [...] (CB, p. 108).

[...] *gâteau, les brioches, les tartelettes* (FC, p. 138).

[...] era *pastel* [...] (CB, p. 115).

[...] *c’était un gâteau* [...] (FC, p. 150).

[...] experimentou um *pastel* [...] (CB, p. 117).

[...] *elle goûta un gâteau* (FC, p. 152).

[...] *pastéis* (MQF, p. 20)

[...] *beignets* (QF, p. 20).

Podemos concluir, partindo dos exemplos citados, que devido à dificuldade de se traduzir esses tipos de termos por causa das diferenças extralingüísticas existentes entre a língua portuguesa e a francesa, os tradutores utilizaram diversos procedimentos tradutórios como, por exemplo, a tradução fonológica, o empréstimo, o decalque, a omissão. Falaremos agora a respeito das notas de rodapé.

3.5.5 Notas de rodapé

O uso de notas de rodapé é discutido por diversos especialistas em tradução. Alguns a vêem como algo que interrompe a leitura, distrai a atenção do leitor que, muitas vezes, a ignora. Outros acreditam que ela dá maior visibilidade para o tradutor, e oferece ao leitor um maior conhecimento sobre o assunto tratado facilitando sua leitura. Além disso, auxilia no caso de ausência de equivalentes entre a língua de partida e a língua de chegada. Para Cunha (1999, p. 71):

As notas acrescentam sinais ao texto, sejam números, asteriscos ou outros, que remetem às observações do tradutor. Assim, representam o aspecto mais aparente da intervenção deste no texto, ressaltando, talvez, aí, mais do que em outras partes, a fluidez das fronteiras entre texto e paratexto.

Em grande parte, as notas são utilizadas quando o tradutor se depara com algum tipo de obstáculo na tradução. Este pode ocorrer devido à presença de termos culturalmente marcados, como foi discutido. Assim, as notas de rodapé atuam como um complemento textual para dar referências sobre aspectos culturais desconhecidos ao leitor do texto da língua de chegada. O obstáculo pode ser também decorrente de aspectos lingüísticos. O trocadilho constitui o exemplo mais evidente.

Segundo Lefevere, as notas explicativas são um recurso que o tradutor “conservador” utiliza para assegurar a “fidelidade” ao texto:

O tradutor usará a “nota explicativa” para garantir que o leitor leia a tradução – interprete o texto, e certamente o fundamento do texto – no caminho “certo”. Ele também usará a nota para “resolver” alguma discrepância que possa existir entre o texto atual do original e a interpretação autorizada daquele texto, modificando tanto a tradução quanto as notas na medida em que essa interpretação se modifica (LEFEVERE, 1992b, p. 50, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁷ Lê-se no original: *The translator will use the “explanatory note” to ensure that the reader reads the translation – interprets the text, and certainly the foundation text- in the “right” way. He will also use the note to “resolve” any discrepancies that may be thought to exist between the actual text of the original and the*

Nos seis livros analisados, encontramos nove notas. Duas pertencentes ao livro *La femme qui a tué les poissons* (*A mulher que matou os peixes*), de Clarice Lispector; três em *La fille du cirque* (*Corda bamba*), de Lygia Bojunga e; quatro em *Le palais japonais* (*O palácio japonês*), de José Mauro de Vasconcelos.

O livro *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector, foi traduzido por Séverine Rosset e Lúcia Cherem, como já apontado. A primeira nota utilizada pelas tradutoras serve para explicar aos leitores o significado da palavra “morro”, escrito na tradução em português, consistindo, assim, em um empréstimo:

Vocês sabem muito bem que macaco é o bicho que mais se parece com as pessoas. Esse macaco até parecia ter vida humana. Parecia com um homem maluco. Como ele fazia uma bagunça horrível na casa, resolvi dá-lo às crianças do morro que adoram micos. Em casa todo mundo ficou triste e zangado comigo (MMP, p. 18).

“Vous savez très bien que le singe est l’animal qui ressemble le plus aux gens. On aurait dit que ce singe avait quelque chose d’humain. Il avait l’air d’un fou. Comme il faisait une pagaille horrible dans la maison, j’ai décidé de le donner aux enfants du morro qui adorent les singes. À la maison, tout le monde était triste et fâché contre moi” (FTP, p. 28)*

** Collines dans de grandes villes comme Rio de Janeiro où sont installés des bidonvilles.*

Sabemos que a palavra “morro” traz forte significação socioeconômica. Na frase “resolvi dá-los às crianças do morro” remete-se às crianças que moram na favela. Em francês, encontramos, no dicionário *Le Nouveau Petit Robert*, o vocábulo *bidonville* para designar favela. Há também a palavra *favela*, com a seguinte explicação: *Au Brésil, ensemble d’habitations populaires de construction sommaire et dépourvues de confort* (No Brasil, conjunto de habitações populares de construção sumária e desprovidas de conforto). As tradutoras poderiam ter usado um desses termos. Mas Rosset e Cherem optaram pelo empréstimo e pelo acréscimo da nota: *Collines dans de grandes villes comme Rio de Janeiro où sont installés des bidonvilles* (Colina nas grandes cidades como Rio de Janeiro onde são instaladas favelas).

Assinalamos que a segunda nota do livro de Lispector foi analisada no tópico referente aos pratos típicos. Trata-se da explicação de que a graviola e pitanga são frutas do Brasil.

No terceiro capítulo do livro *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga, encontramos uma nota explicativa para a palavra “orelhão”: *C’est ainsi qu’on appelle, au Brésil, les cabines*

current authoritative interpretation of that text, gladly changing both translation and notes as that interpretation changes.

téléphoniques (É assim que se chama, no Brasil, as cabines telefônicas). “Orelhão” é um brasileiro e, de acordo com o *Dicionário Aurélio*, significa: “Cabina de telefone público instalada ao ar livre”. Na tradução, Raillard colocou *oreillon* com o acréscimo da nota acima citada, como vemos a seguir:

Barbuda foi num *orelhão* e telefonou pra Maria (CB, p. 32).

Barbuda cherche un « oreillon » et téléphona à Maria (FC, p. 39).*

** C'est ainsi qu'on appelle, au Brésil, les cabines téléphoniques.*

Na França, os telefones públicos não têm o mesmo formato de “orelha” como os do Brasil. Lá, são utilizadas cabines telefônicas, talvez por causa do clima. Daí a inexistência de um equivalente. A tradutora recuperou o vocábulo *oreillon* que tem como uma de suas acepções a caxumba, assim como “orelhão” em português. Por sinal trata-se do título da obra de Vivian Ostrovsky: *Caxumba !* publicada no Brasil em 1976 e traduzida na França com o título *Les oreillons*, em 1978. Os outros significados remetem a objetos com forma de orelha.

Embora tenha utilizado este procedimento na passagem analisada, no título do mesmo capítulo, aparece a palavra “orelhão” e, desta vez, Raillard preferiu generalizar, ou seja, empregar *téléphone* (telefone):

Conversa de *orelhão* (CB, p. 32).

Conversation au *téléphone* (FC, p. 39).

A segunda nota que Raillard utiliza refere-se ao vocábulo “seu” que, segundo a tradutora, significa: *Diminutif de senhor, qui veut dire « monsieur » en portugais* (Diminutivo de senhor). No entanto, de acordo com os dicionários pesquisados, “seu” não é diminutivo de senhor, é uma abreviação usada principalmente na linguagem coloquial.

Então fala com o Seu Pedro (CB, p. 43)

Alors parles-en à seu Pedro (FC, p. 52).*

**Diminutif de senhor, qui veut dire « monsieur » en portugais.*

Em sua terceira nota, a tradutora verte literalmente para o francês “Pão de Açúcar” (*Pain de Sucre*) e explica seu sentido: *Montagne conique à l'entrée de la baie de Rio de Janeiro, au Brésil* (Montanha cônica na entrada da baía do Rio de Janeiro, no Brasil):

[...] Pão de Açúcar (CB, p. 73).

[...] *Pain de Sucre** (FC, p. 92).

* *Montagne conique à l'entrée de la baie de Rio de Janeiro, au Brésil.*

No livro *Le palais japonais*, de José Mauro de Vasconcelos, traduzido por Cécile Tricoire, encontramos quatro notas. A primeira delas é usada somente para explicitar que a palavra sublinhada (*atelier*) está escrita em francês no texto de partida, como já analisado anteriormente:

No *atelier* a sorte ainda o protegia mais (PJ1, p. 73).

À l'atelier¹ la chance le protégeais encore plus (PJ2, p. 14).

1. En français dans le texte.

Na segunda nota, Tricoire faz uma tradução fonológica do termo “irerês”, adaptando a acentuação gráfica brasileira ao francês. Trata-se de um decalque. Na nota, a tradutora esclarece que “irerês” são: *Canards des rivières et lacs d'Afrique tropicale, des Antilles et d'Amérique du Sud* (patos dos rios e lagos da África tropical, das Antilhas e da América do Sul):

[...] Os irerês coçando as penas enfiando as cabeças entre as asas (PJ1, p. 13).

[...] Les irérés¹ se grattant vigoureusement, la tête enfouie sous leurs ailes (PJ2, p. 19).

1. Canards des rivières et lacs d'Afrique tropicale, des Antilles et d'Amérique du Sud.

A terceira nota é utilizada para apresentar o escritor brasileiro José de Alencar. A tradutora, provavelmente, suspeita que seus leitores podem não conhecer o autor: *José de Alencar (1829-1877), grand représentant du romantisme brésilien, est l'auteur de nombreuses oeuvres, parmi lesquelles Iracema et Le Guarani qui exaltent les valeurs indigènes du peuple brésilien* (José de Alencar (1829-1877), grande representante do romantismo brasileiro, é o autor de numerosas obras, entre as quais *Iracema* e *O Guarani* que exaltam os valores indígenas do povo brasileiro):

Pedro caminhava ao lado do Principezinho pensando na frase de José de Alencar (PJ1, p. 73).

Pedro marchait à côté du petit Prince pensant à la phrase de José de Alencar¹ (PJ2, p. 93).

1. José de Alencar (1829-1877), grand représentant du romantisme brésilien, est l'auteur de nombreuses oeuvres, parmi lesquelles Iracema et Le Guarani qui exaltent les valeurs indigènes du peuple brésilien.

Na quarta nota, a tradutora explicita o significado do vocábulo *bagasse* (bagaço): *Résidu des cannes à sucre dont on a extrait le jus* (resíduo das canas de açúcar do qual se extrai o suco):

“Sou um bagaço moído, esfiapado, esmigalhado [...]” (PJ1, p. 83).

Je suis la bagasse¹ écrasée, broyée, effilochée [...] (PJ2, p. 19).

1. *Résidu des cannes à sucre dont on a extrait le jus.*

Ressalte-se que esse termo *bagasse*, acompanhado dessa definição, consta dos dicionários franceses.

Percebemos, pelos fragmentos analisados, que nenhuma nota procurou resolver obstáculos de caráter lingüístico. Todas referiram-se a termos culturalmente marcados. Esse tópico, portanto, poderia ter sido unido ao anterior. Preferimos separá-lo para dar destaque a esse recurso da tradução tão comentado: o uso de notas de rodapé.

O estudo sobre as notas poderia igualmente ter sido incluído no tópico sobre o paratexto, pois as notas são vistas como uma das produções verbais que acompanham o texto, conforme vimos anteriormente. A opção por deixá-las aqui se deveu à análise interlingual empreendida.

Ao assim procedermos, trouxemos passagens do texto traduzido, bem como o fizemos nos outros tópicos deste subcapítulo intitulado “Aspectos Interlingüísticos”. O objetivo foi apresentar, embora de forma panorâmica, um pouco da literatura infantil e juvenil brasileira traduzida para o francês.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução de obras literárias brasileiras em francês tem sido objeto de vários estudos. Encontramos livros, teses e dissertações referentes a esse assunto, entretanto, tais trabalhos destacam a literatura destinada ao público “adulto”. Desta maneira, neste trabalho elaboramos um levantamento dedicado às obras infantis e juvenis que foram traduzidas em língua francesa, já que a nossa literatura para crianças e jovens tem conquistado cada vez mais espaço no cenário internacional.

Como constatamos, a literatura infantil/juvenil brasileira começa a se destacar com Monteiro Lobato a partir de 1926, quando seus livros passam a ser traduzidos em vários países. Consagramos, desse modo, o primeiro capítulo ao criador do Sítio do Picapau Amarelo em virtude de seu papel primordial no desenvolvimento desse tipo de literatura no Brasil. Ademais, por Lobato ser reconhecido como o pai da literatura infantil/juvenil brasileira, nos dedicamos a procurar obras do autor que tivessem sido vertidas para o francês. Entretanto, em nossas pesquisas, comprovamos que o escritor não teve nenhuma de seus textos infantis/juvenis publicados na França – embora seus livros destinados aos “adultos” tenham sido bastante traduzidos, nas décadas de 1920 e 1930, na França.

É oportuno recordarmos que Lobato, como demonstramos, deixou de ser traduzido no Ano do Brasil na França, não devido ao baixo valor intrínseco de suas obras, mas devido a elementos não pertencentes ao sistema literário – a luta judicial entre a editora Brasiliense e a família do escritor. Evidenciamos, desse modo, em nosso trabalho, que, por mais que um escritor seja talentoso, a tradução de seu livro e, conseqüentemente, seu reconhecimento não depende somente de valores estéticos.

Como não encontramos textos da literatura infantil/juvenil de Lobato editados na França, nos propusemos empreender um levantamento sobre quais eram as obras e autores brasileiros que foram traduzidos na França. Dessa forma, traçamos algumas considerações sobre a literatura infantil e juvenil brasileira e a participação dos nossos autores no cenário mundial. Após esse panorama, demonstramos a pouca representatividade da literatura infantil e juvenil brasileira na França, mesmo depois de o país já ter sido, algumas vezes, homenageado na França sendo convidado a participar de feiras e salões literários.

Verificamos que, de acordo com Casanova (2002), a posição que uma língua ocupa no espaço literário faz com que determinadas obras sejam reconhecidas. Concluímos, então, que um dos fatores desta pouca representatividade brasileira se deve à posição mediana

ocupada pela língua e literatura brasileira no espaço literário mundial. Outro fator que destacamos é a diferença entre as literaturas destinadas às crianças e aos jovens brasileira e francesa. A literatura destinada às crianças na França são mais didáticas, como nos confirma a autora Ana Maria Machado: “Em geral, os livros deles [franceses] são lindíssimos em termos gráficos e de imagem, mas os textos tendem a ser muito preocupados com didatismos. Mesmo que disfarçados de uma preocupação social politicamente correta” (APÊNDICE F). Segundo a tradutora Alice Raillard (APÊNDICE I), no Brasil, há mais liberdade nas histórias.

Discutimos também alguns aspectos da tradução e estabelecemos quais são os autores brasileiros mais vertidos para o francês: Jorge Amado e Clarice Lispector. O primeiro, é reconhecido e publicado, principalmente, devido ao exotismo – tão apreciado pelos franceses – presente em suas obras. Lispector, como vimos, teve toda sua obra traduzida pela edição *Des Femmes* que procura editar obras feministas.

Abordamos ainda os tipos de tradutores e, mais uma vez, observamos o papel de Lobato como um dos principais responsáveis pelo prestígio da tradução no Brasil. Evidenciamos que a maioria dos tradutores das obras da literatura infantil e juvenil brasileira verteu para o francês apenas uma obra. Entretanto, profissionais renomados como Alice Raillard e Jacques Thiériot não fazem parte desta lista tendo traduzido cada um seis e três livros, respectivamente. Comprovamos, acima de tudo, a importância dos tradutores no processo de reconhecimento de autores que não haviam sido consagrados, uma vez que, muitas vezes, é o próprio tradutor que sugere a obra para a editora.

Conferimos também outro componente importante para a divulgação de uma obra: as editoras. Constatamos que por meio de sua influência, ao decidir-se por determinado livro, as editoras são capazes de fazerem com que a obra e um autor ganhem notoriedade. Por fim, listamos a relação das obras da nossa literatura infantil e juvenil brasileira que foram publicadas na França desde 1959 até o início de 2007.

No último capítulo, tratamos de dois tipos de tradução: intersemiótica e interlingual. Por meio da tradução intersemiótica feitas pelos ilustradores franceses nas capas e ilustrações dos livros, foi possível observarmos como os franceses vêem o Brasil. Segundo Milton Hatoum (APÊNDICE G), o Brasil ainda é visto por meio de estereótipos e clichês: o país do futebol, do carnaval, da violência. O livro *Záz!*, de Leny Werneck, adaptado para o francês com o título *Où es-tu Iemanjá?* (*Onde você está Iemanjá?*), demonstra o interesse dos franceses pelo exotismo. No livro de Werneck, vemos duas figuras, pintadas pelo francês Davaine, de Iemanjá. Uma é apresentada em dourado, a outra, com rabo de sereia e seios à mostra. Segundo Werneck (APÊNDICE E), “O imaginário popular brasileiro atribui múltiplas

formas a ela [Iemanjá]. Davaine apenas escolheu a que o impressionou mais”. Percebemos, no entanto, que o ilustrador priorizou as imagens que possuíam um maior apelo ao exotismo assinalando, como vimos, os velhos clichês da floresta virgem, serpentes e índios.

Focalizamos a importância da capa e, mais uma vez, nos referimos a Lobato visto que o autor foi o responsável pelas mudanças nas capas antes vistas apenas como uma proteção para os livros. Efetuamos uma comparação entre algumas capas das edições brasileira e francesa para verificarmos qual é a visão dos franceses sobre os brasileiros. Em seguida, evidenciamos a importância das ilustrações em um livro infantil e juvenil. Ademais, realizamos um confronto entre as imagens feitas pelos ilustradores para as obras infantis-juvenis brasileira e francesa. Outro ponto que levantamos foi a presença de livros de imagem na relação de obras “traduzidas” – neste caso editadas, para o francês.

No que se refere aos elementos paratextuais de um livro, discutimos a função do prefácio presente nas obras *Une idée couleur d’azur* e *Le palais japonais*. Demonstramos como o prefácio pode influenciar a escolha do leitor e até direcionar a sua leitura da obra. Também traçamos considerações sobre a tradução indireta do livro *O palácio japonês*, de José Mauro de Vasconcelos e o papel de uma língua na tradução como um dos principais componentes do capital literário, isto é, sua importância para que determinada obra seja vertida em outro idioma.

No que se refere às estratégias desenvolvidas pelos tradutores para verter o texto em português para o francês, notamos que foi mantido certo equilíbrio de estratégias. Podemos citar, por exemplo, a tentativa em manter as agramaticalidades e as expressões familiares do texto de partida, visto que, como foi dito, na língua francesa este tipo de procedimento é menos comum. Em razão de dificuldades encontradas na tradução, evidenciamos por meio de nossa análise que algumas palavras, ou mesmo trechos foram omitidos no texto de chegada. Em determinados momentos, devido às diferenças existentes entre as línguas francesa e portuguesa, a opção dos tradutores foi a realização de uma tradução fonológica. Em outras ocasiões, a opção foi a utilização de notas explicativas usadas, na maioria dos casos, para explicar alguma peculiaridade do Brasil como, por exemplo, personagens da cultura popular local, pratos típicos, elementos da fauna e da flora, dentre outros.

Verificamos na tradução, como foi exposto, uma pontuação por vezes diferente da apresentada no texto de partida. Notamos também que alguns segmentos narrativos apresentados no texto de partida em um parágrafo foram apresentados no texto de chegada em mais de um parágrafo. Em poucos momentos observamos o processo inverso.

Por fim, é interessante notarmos o importante papel desempenhado pelas reescrituras no reconhecimento de um determinado autor e de uma obra. Além de proporcionar, como averiguamos, ao leitor um acesso a leitura de obras que, muitas vezes, ele não teria conhecimento caso não fossem vertidas em outras línguas, as traduções possibilitam um acesso a culturas diferentes.

O estudo, que desenvolvemos neste trabalho, comprova que, apesar de alguns dos nossos autores da literatura infantil e juvenil terem sido traduzidos na França, o número ainda é pouco representativo. Em quase cinquenta anos, desde a primeira publicação, são apenas 71 obras publicadas (ou somente editadas) em francês. Como salientamos, a escritora Ana Maria Machado, por exemplo, tem mais de 50 obras vertidas para o espanhol. Vemos, deste modo, a desigualdade. Contudo, vários escritores, ilustradores, editores e agentes literários brasileiros vêm tentando modificar essa situação para tornar a literatura infantil e juvenil brasileira cada vez mais reconhecida no mundo.

REFERÊNCIAS

TEXTOS SOBRE TRADUÇÃO

ABREU, Estela dos Santos. *Ouvrages brésiliens traduits en France*. 5. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

_____. *Memórias de tradutor*. Brasília, 2006. Palestra promovida pela Embaixada da França em 30 ago. 2006.

AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Uma reescritura brasileira de Os miseráveis*. 1996. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 1996a.

_____. Mediação do francês em tradução do inglês. *Revista de Letras* (UNESP), São Paulo, v.36, p.177-188, 1996b.

_____. Reescrituras de La Fontaine e a noção de “tradução presumida”. *Revista de Letras*, PUC-Campinas, Campinas, v.18, n.1/2, p.269-281, dez.1999.

_____. *Abordagens teóricas da tradução*. Goiânia: Ed. da UFG, 2000.

_____. (org.) *Tradução: fragmentos de um diálogo*. Goiânia: Editora da UFG, 2003.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.

AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*. São Paulo, v.5, n.1, p.99-128, 1998.

BARBOSA, Heloisa G. *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes, 1990.

BERMAN, Antoine. Goethe : traduction et littérature mondiale. *Poétique*, v.52, p.453-469, nov. 1982.

_____. La traduction et la lettre – ou, L’auberge du lointain. In : _____. (Ed) *Les tours de Babel* : essais sur la traduction. Mauvezin : Trans-Euro-Repress, 1985. p.33-150.

CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.31-48.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liber, 2002.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: história, concepção e crítica. 1999. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

_____. *Traduções na primeira metade do século XX*. Brasília, 2006. Palestra promovida pela Embaixada da França em 31 ago. 2006.

DANTAS, Marta Pragana. *Tradução e globalização editorial: o fluxo de traduções da literatura francesa no Brasil entre 1984 e 2002*. (Trabalho inédito).

DRYDEN, J. On translation. In: SCHULTE, R.; BIGUENET, J. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago, 1992. p.17-31.

FONSECA, Inês. *Auteurs brésiliens traduits en français*. 2. ed. Paris: Ambassade du Brésil, 1998.

HERMANS, Theo. (org.) *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm, 1985.

_____. Translational norms and correct translations. In: VAN LEUVEN-ZWART, K.; NAA/JKENS, T. (Eds). *Translation Studies: the state of the art*. Amsterdam: Ropi, 1991. p.155-169.

_____. *Translation and Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1999.

HIRSCH, Irene. The Brazilian Whale. In: BRYANT, John; MARR, Timothy; EDWARDS, Mary K. Bercaw. (ed.). *The Ungraspable Phantom: essays on Moby-Dick*. Kent State University Press, 2006, p. 274-288.

_____. Translations of Herman Mellville in Brazil. *Crop*, n.6, p.129-142, 2001. Special Edition: Emerging views on translation history in Brazil.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985, p.63-72.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (ed.). *The manipulation of Literature: studies in Literary Translations*. London: Croom Helm, 1985. p.42-53.

LEFEVERE, André. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo (org). *The manipulation of literature*. London: Crow Helm, 1985. p.215-243.

_____. *Translation literature: practice and theory in a Comparative Literature context*. New York: MLA, 1992a.

_____. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992b.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

_____. The nurse's waist: the translator as censor. *Crop*, São Paulo, v.1, p.102-106, 1994.

_____. *O clube do livro e a tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

OMENA, Maria Aparecida Munhoz. *Dos Laços de família aos laços da tradução: o trajeto de um conto de Clarice Lispector para o inglês e o espanhol*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2002.

PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Cecília; ALVES, Fábio. *Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação*. São Paulo: Contexto, 2000.

PAGANO, Adriana (Org.). *Metodologias de pesquisa em tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFGM, 2001.

PINA, Márcia Aparecida Mariano da Silva. *Macunaíma em francês: domesticação e estrangeirização como estratégias tradutórias*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

PYM, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome, 1998.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França-Portugal-Brasil*. Tradução coordenada por Durval Ártico e Maria Letícia Guedes Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995.

ROCHA, Pedro Alberice da. *Monteiro Lobato reescritor de Kipling*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 2002.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. In: WERNER H. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Antologia Bilíngüe. Florianópolis: Núcleo de tradução, 2001. v.1. p.26-87.

SOUZA, Ruth Alves de. Nosso livro infantil vai ao exterior. *Boletim Informativo da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil*. Rio de Janeiro, n.10, ago.1970.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. 2001. Tese (Doctor in de Letterkunde) – Faculteit Letteren, Katholieke Universiteit, Leuven, Belgique, 2001. v.1.

_____. *L'édition d'oeuvres françaises au Brésil*. Brasília, 2006. Palestra promovida pela Embaixada da França em 30 ago. 2006.

TOURY, Gideon. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institut for Poetics and Semiotics, 1980.

_____. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VIEIRA, Adriana Silene. Monteiro Lobato translator. *Crop*, n.6, p.143-169, 2001. Special Edition: Emerging views on translation history in Brazil.

XATARA, Claudia ; OLIVEIRA, Wanda Leonardo de. *Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões: francês-português / português-francês*. São Paulo: Cultura, 2002.

TEXTOS SOBRE MONTEIRO LOBATO

AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia Mascarenhas de Rezende; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998.

BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BELINKY, Tatiana. Emília vítima da tradução. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 jan.1982. Ilustrada. p.25.

CAVALHEIRO, Edgar. Monteiro Lobato tradutor. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 abr. 1955.

_____. Vida e obra de Monteiro Lobato. In: LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p.3-59. (Obras completas).

CECCANTINI, João Luís C.T. Muito carinho pela Jecatatuásia. *Proleitura*. São Paulo, ano 5, n.18, p.1, fev.1998.

FRIAS FILHO, Otávio; CHAGA, Marco Antonio. *Monteiro Lobato*. Chapecó: Grifos, 1999. (Coleção Contadores de Histórias).

GOLDBERG, Isaac. Monteiro Lobato. In: _____. *Brazilian Literature*. New York: Alfred A. Knopf, 1922. p.277.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Quase duas mil páginas com histórias de Lobato. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 jan.1982. Ilustrada. p.25.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. 2t.

MATTOS, Laura. Briga por Lobato ganha capítulo decisivo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 out. 2005. Ilustrada.

_____. Justiça devolve obra de Lobato a herdeiros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 2006. Ilustrada. p. E-3.

NICHILE, Gilberto de. Boa de briga, neta de Lobato luta contra a Brasiliense pelos direitos da família. *Cultura dia-a-dia*, São Paulo, p.4-8, abr.2004.

OLIVEIRA, Wanda Aparecida Leonardo de. O conto de Lobato. In: _____. *Maupassant e Lobato: estruturas paralelas*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 1999. p.30-39.

PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário brasileiro*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto*. Rio de Janeiro: Qualitymark/Dunya, 1997.

ROSCHER, Renato. Monteiro Lobato. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. Almanaque. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/monteirolobato>>. Acesso em 20 ago. 2005.

SACCHETTA, Vladimir. O mercador da cultura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, p.5. 28 jun. 1998.

_____. Zé Brasil. *Monteiro Lobato*. Disponível em: <http://lobato.globo.com/misc_zebrasil.asp>. Acesso em: 20 maio 2005.

TRAVASSOS, Nelson Palma. *Minhas memórias dos Monteiros Lobatos*. São Paulo: EdArt, 1964.

VALE, Fernando Marques do. *A obra infantil de Monteiro Lobato: inovações e repercussões*. Lisboa: Portugalmundo, 1994.

VASCONCELOS, Zinda Maria Carvalho de. *O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

TEXTOS SOBRE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

BIBLIOTECA BRASILEIRA DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL. v.13 São Paulo: Seção de Bibliografia e Documentação da Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato. Departamento de Bibliotecas Infanto-Juvenis. Secretaria Municipal de Cultura, 2005. p.1-327.

CAMARGO, Luís. *Ilustração no livro infantil*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Tempos de Metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Dicionário crítico de literatura infantil/juvenil brasileira*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2006.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria & prática*. 12. ed. São Paulo, Ática, 1991.

FRANCA, Vanessa Gomes. A vida por um fio. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann. *E por falar em Marina...: estudos sobre Marina Colasanti*. Goiânia, Cãnone Editorial, 2003.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo, Moderna, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 2003.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária: São Paulo – década de 20*. São Paulo: USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1985.

MACHADO, Ana Maria. Ojo a lo invisible. In: INTERNATIONAL BOARD ON BOOKS FOR YOUNG PEOPLE CONGRES, 27, 2000, Cartagena de Indias, Colômbia. *Memórias...* Bogotá: Fundalectura, 2001. p.309-314.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELO, Luís Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Serviço de Comemorações culturais. 1954. p.312-315.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986. (Coleção Educação Crítica).

SANDRONI, Luciana. Com a palavra, o autor. *Construir notícias*. Disponível em: <<http://www.construirnoticias.com.br>>. Acesso em: 02 julho 2005.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Do lirismo à denúncia social: *Outra vez e Cena de rua*. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia*. Goiânia: Editora da UFG, 1995. p.97-101.

_____. *Literatura infanto-juvenil: seis autores, seis estudos*. 1. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2001.

_____. (org.). *Nas malhas da rede narrativa: estudos sobre Lygia Bojunga Nunes*. Goiânia: Cânone Editorial, 2002.

_____. (org.). *E por falar em Marina...: estudos sobre Marina Colasanti*. Goiânia: Cânone Editorial, 2003.

_____. (org.). *Mundos e submundos: estudos sobre Ana Maria Machado*. Goiânia: Cânone Editorial, 2004.

_____. (org.). *Vendo a vida com humor: estudos sobre Ruth Rocha*. Goiânia: Cânone Editorial, 2005.

SORIANO, Marc. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris: Delagrave, 2002.

TURCHI, Maria Zaira. O estatuto da arte na literatura infantil e juvenil. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann. (org.) *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*. Goiânia: Editora da UFG, 2002. p.23-31.

ZILBERMAN, Regina. (org.) *A produção cultural para a criança*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

_____. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

TEXTOS DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

ANDRADE, Carlos Drummond. *História de dois amores*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ASSIS, Machado de. *Conto de escola*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BOJUNGA, Lygia. *Angélica*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

_____. *A casa de madrinha*. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

_____. *Corda bamba*. 7. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

_____. *Corda bamba*. 9. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

_____. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

_____. *La fille du cirque*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Flammarion, 2000.

_____. *Retratos de Carolina*. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003.

_____. *Corda bamba*. 22. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

COLASANTI, Marina. *Uma idéia toda azul*. 20. ed. São Paulo: Global, 1999.

_____. *Une idée couleur d'azur*. Tradução de Michelle Bourjea. Paris: L'Harmattan, 1990.

LAGO, Angela. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

_____. *Le petit marchand des rues*. Voisins-le-Bretonneux: Rue du Monde, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *La femme qui a tué les poissons*. Tradução de Séverine Rosset et Lúcia Cherem. Paris: Seuil, 1997.

_____. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 19--.

_____. *Peter Pan*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.

_____. *Mundo da lua*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.

_____. *O poço do Visconde*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. *Negrinha*. São Paulo, Brasiliense, 1994b.

_____. *Cidades Mortas*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

_____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MACHADO, Ana Maria. *Bem do seu tamanho*. 5. ed. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1983.

_____. *Mas que festa!* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Rêve noir d'un lapin blanc*. Tradução de Dominique Boisdron e Sylvie Gradel. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs, 2002.

_____. *Quelle fête!* Tradução de Sylvie Gradel. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs, 2005.

_____. *Menina bonita do laço de fita*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MACHADO, Maria Clara. *Pluft, o fantasminha e O Dragão Verde*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

MELLO, Roger (org.). *Nau Catarineta*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

MELLO, Thiago de. *Amazonas: no coração encantado da floresta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MIGUEZ, Fátima. *Seu vento soprador de histórias*. Rio de Janeiro: Manati, 2001.

ROCHA, Ruth. *O reizinho mandão*. São Paulo: Pioneira, 1984.

_____. *O Rei que não sabia de nada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 2003.

_____. *Marcelo, marmelo, martelo e outras histórias*. São Paulo: Abril, 1976.

STRAUSZ, Rosa Amanda. *Uólace e João Victor*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Un garçon comme moi*. Tradução de Anne-Marie Rumeau. Paris : Seuil/Métailié, 2005.

TANAKA, Béatrice. *Maya ou a 53ª semana do ano*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978.

_____. *Bóia, boi e bang*. Rio de Janeiro : Antares, 1984.

_____. *A princesa e o destino*. Rio de Janeiro: Antares, 1985.

_____. *O livro da terra*. Rio de Janeiro: Antares, 1986.

_____. *A montanha das três perguntas*. Rio de Janeiro: Antares, 1987.

_____. *La course*. Paris : Kaléidoscope, 1998.

_____. *O príncipe de Koripan*. 3. ed. Rio de Janeiro : Ediouro, 1999.

_____. *Un nom pour un chaton*. Paris, Belin Jeunesse, 2003.

_____. *Contes du Brésil*. Paris : Syros, 2005.

VASCONCELOS, José Mauro. *Le palais japonais*. Tradução de Cécile Tricoire. Paris : Hachette Jeunesse, 2002.

_____. *O palácio Japonês*. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

_____. *Meu pé de laranja lima*. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

WERNECK, Leny. *Zaz!* Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.

_____. *Un goût d'étoiles*. Paris: Gallimard Jeunesse, 1996.

_____. *Ma grand mère d'ailleurs*. Paris, Syros, 1999.

_____. *Le voleur de bicyclette*. Paris : Syros, 2001.

_____. *Où es-tu Iemanjá ?* Paris : Syros / Amnesty International, 2005.

TEXTOS GERAIS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jose Olympio: 1986

ROBERT, Paul. Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris : Le Robert, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

_____. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHNSON, Randal. Romance e filme. In: _____. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. p.5-39.

APÊNDICE A – Mensagem eletrônica da Biblioteca Monteiro Lobato

De: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]
Enviada em: domingo, 20 de fevereiro de 2005 02:04
Para: bcsp.mlobato@prefeitura.sp.gov.br
Assunto: Monteiro Lobato traduzido

Prezado Sr. Willian Okubo,

Meu nome é Vanessa. Sou aluna do curso de mestrado em Literatura da Universidade Federal de Goiás. Meu projeto está direcionado para a tradução de livros da nossa literatura infantil para o francês. Gostaria de desenvolver meu projeto com as obras do Monteiro Lobato, no entanto, não encontro nenhuma referência das obras infantis dele em francês. Vocês sabem me informar se as obras infantis dele foram publicadas? A partir de quando? Quais? Ou então podem me falar onde eu conseguiria tais informações?

Atenciosamente,

Vanessa Gomes Franca

De: "Biblioteca Monteiro Lobato" <bibmonteirolobato@ig.com.br>
Enviada em: Tue, 22 Feb 2005 10:28:57 -0300
Para: "Vanessa Gomes França ML em FRANCES/UFG" <franca_vg@yahoo.com.br>
Assunto: Re: Monteiro Lobato traduzido

Prezada Vanessa,

Até o momento, não há tradução, que eu conheça, para o francês. No ano passado, a Aliança Francesa pediu informações para tentar publicar, inclusive deve ter contactado a família do escritor, mas não sei se houve algum resultado, devido à luta judicial entre a família do escritor e a editora Brasiliense.

Se conseguissem publicar, iria fazer parte das comemorações do ano do Brasil na França. Tente verificar mais informações sobre essa programação, quem sabe no projeto se prevê a publicação de algum autor brasileiro de literatura infanto-juvenil por lá?

Encaminhei para a chefe da nossa seção de Bibliografia e Documentação sua solicitação e ela lhe dará maiores esclarecimentos. O telefone dela é 3256-4122 r.103, Jacira.

Atentamente,
William Okubo
BIJ Monteiro Lobato

APÊNDICE B – Mensagem eletrônica da Monteiro Lobato Licenciamentos S/C Ltda.

De: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]
Enviada em: segunda-feira, 11 de julho de 2005 13:02
Para: "jemako" <jemako@terra.com.br>
Assunto: Livros de Monteiro Lobato

À
 J. M. Kornbluh
 M. L. Licenciamentos S/C Ltda, Rua Taufik Camasmie, 92 CEP 01440-060 S.
 Paulo SP Brasil, (11) 3061 9881, e-mail: *jemako@terra.com.br*

Prezado Sr.,

Sou estudante do curso de Mestrado em Literatura da Universidade Federal de Goiás. Meu projeto de pesquisa está baseado nas traduções em francês da literatura infanto-juvenil brasileira.

Monteiro Lobato é conhecido como o pai da nossa literatura infanto-juvenil, no entanto, não encontro nenhuma obra dele que tenha sido traduzida em francês.

Li o livro "A obra infantil de Monteiro Lobato: inovações e repercussões", no qual o autor (na página 37) afirma que: "Em 1926, os livros de Monteiro Lobato começam a ser traduzidos no estrangeiro (Alemanha, Espanha, França, Síria, etc.)..." Mas, como já informei não encontro nenhuma referência às obras traduzidas para o francês.

Existe alguma obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato que tenha sido traduzida em francês?

Peço que entre em contato comigo para esclarecimentos.

Desde já, agradeço.

Atenciosamente,

Vanessa Gomes Franca

De: "jemako" <jemako@terra.com.br>
Enviada em: Wed, 13 Jul 2005 21:58:59 -0300
Para: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]
Assunto: Livros de Monteiro Lobato

Prezada Vanessa,

Tanto quanto eu saiba, toda a literatura Infantil de Monteiro Lobato foi publicada na Argentina na década de 1940. Na década seguinte o contrato de edição foi rescindido e não houve nova publicação depois.

Um título dele foi publicado no século 20 na Itália em duas edições: *Reinações de Narizinho*.

Em francês foi publicado na década de 1950 "La vengeance de l'arbre", da literatura Geral.

E nada mais consta dos meus arquivos.

O Sr. Vladimir Sacchetta, um dos autores de "Monteiro Lobato - um furacão na botucúndia" que nos lê por cópia prometeu-me, com a sua costumeira gentileza, rever esta missiva e corrigi-la se for o caso.

Cordialmente,
J. M. KORNBLUH

PS Por favor, quem seria o autor de *A obra infantil de Monteiro Lobato: inovações e repercussões*?

APÊNDICE C – Mensagem eletrônica da escritora Marisa Lajolo

De: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]

Enviada em: 5 Jul 2005

Para: "marisal" <marisal@uol.com.br>

Assunto: Monteiro Lobato traduzido

Cara Marisa Lajolo,

[...]

Conversei sobre o meu trabalho com a Regina Zilberman, quando esta veio à Goiânia, ela me pediu para que entrasse em contato com você.

Há alguma obra infantil de Monteiro Lobato que tenha sido traduzida na França? No livro, "*A obra infantil de Monteiro Lobato: inovações e repercussões*", Fernando Marques do Vale cita, na página 37, que em 1926 o autor foi traduzido na França. Entretanto, não consigo encontrar nenhum livro.

Eu só encontro os livros da literatura "adulta". Você pode me ajudar? Por favor, entre em contato comigo.

Atenciosamente,

Vanessa Gomes Franca

De: "marisal" <marisal@uol.com.br>

Enviada em: Tue, 12 Jul 2005 13:41:24 -0300

Para: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]

Assunto: Monteiro Lobato traduzido

Vanessa, acho que Lobato foi, sim, traduzido para francês. Acho que o Sacchetta registra alguma coisa e o Godofredo Rangel tem uma mega lista de traduções. Dê uma espiada. Em uma carta de Oswald de Andrade para ele (=Lobato) há menção a um conto de lobato que circularia na França. Fique a vontade para me perguntar... e tenha paciência que nem sempre as respostas são muito categóricas ! Boa sorte e um abraço. Marisa

APÊNDICE D – Mensagem eletrônica da autora, tradutora e pesquisadora Estela dos Santos Abreu

De: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]
Enviada em: Mon, 27 Feb 2006 16:12:53 -0300
Para: "Estela dos Santos Abreu" <estela@openlink.com.br>
Assunto: Livros brasileiros traduzidos na França

Cara Profª Estela,

Já faz algum tempo que tento contatá-la. Sou estudante do curso de Mestrado em Literatura, da Universidade Federal de Goiás. Meu projeto de pesquisa será analisar a tradução, em francês, de obras da Lygia Bojunga e da Marina Colasanti. Inicialmente pensei em trabalhar com Monteiro Lobato já que é conhecido como o pai da nossa literatura infanto-juvenil, no entanto, não encontro nenhuma obra (infantil) que tenha sido traduzida em francês.

Como o meu trabalho está relacionado com a tradução, creio ser importante inserir nele as obras infanto-juvenis que foram traduzidas para o francês. Para fazer meu estudo, tenho me baseado no seu catálogo e no da Inês Fonseca. Entretanto, tenho me defrontado com algumas dificuldades. Por exemplo, não sei quais são os livros infanto-juvenis que constam no seu levantamento. Você escreve que há 14 autores que se dirigem ao público infanto-juvenil. Conheço alguns, mas não todos. Assim, se for possível, queria que você me ajudasse a identificá-los. Confesso que estou um pouco perdida nesta parte da pesquisa. Acho que tenho perdido muito tempo por não saber consultar as fontes corretas.

Depois da publicação do seu catálogo, outros livros foram publicados. Já encontrei alguns, porém, tenho encontrado algumas barreiras. Aqui em Goiânia não temos muitas bibliografias que possam me auxiliar. Você pode me informar como fez seu levantamento? O que a fez preparar seu livro? Quais foram as principais dificuldades encontradas? O que você me indica como bibliografia?

Desculpe-me pelas perguntas e pelo incômodo.

Agradeço a sua colaboração.

Atenciosamente,

Vanessa Gomes Franca

De: "Estela dos Santos Abreu" <estela@openlink.com.br>
Enviada em: Sun, 5 Mar 2006 10:18:12 -0300
Para: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]
Assunto: Livros brasileiros traduzidos na França

Vanessa,

Espero que tenha recebido o meu recado do dia 2. Hoje, aí vai o resto das informações.

Primeiro, uma pergunta: você só tem o meu catálogo de 1998? Não tem a 5ª edição, que foi feita em 2004, para a Feira de Parati? Se não tem, mande-me seu endereço que lhe enviarei pelo Correio.

Embora o de 2004 tenha crescido muito, não há nenhuma novidade quanto à literatura infanto-juvenil. São os mesmos autores citados no catálogo de 1998, só com o acréscimo de novos livros da Béatrice Tanaka, que publicou em parceria com 2 autores e 2 autoras.

Para situar (na edição de 1998): p. 17 = 2 livros do Jorge Amado; p. 20 = Carlos Drummond de Andrade; p. 31 = Gisela Campos; p. 36 = Marina Colasanti; p. 53: Ana Maria Machado, Juarez Machado, Maria Clara Machado; p. 54 = Maria Antonieta Moraes; p. 63 = Lygia Bojunga; p. 64 = Vivian Ostrovsky; p. 77 = Béatrice Tanaka; p. 85 = Leny Werneck. Para nós, é impensável, mas os franceses só se interessaram até agora pelos contos do Monteiro Lobato. Nenhum outro livro dele foi traduzido.

Minhas fontes bibliográficas gerais, você acha na Nota Metodológica (à p. 10). Mas minha pesquisa foi de anos (desde 1987) diretamente com editoras francesas, brasileiras, autores, livreiros etc. Não se acha muita coisa em livros. A cada ano, na França, vou catando aqui e ali.

Estou preparando uma nova edição. Talvez saia para agosto deste ano. Assim que eu tenha algum dado que lhe interesse, posso mandar. Por enquanto, ainda não "nasceu".

Por favor, diga se recebeu este recado e o que lhe enviei na 5ª feira, dia 2, que copio aqui:

Recebi seu recado, quero muito responder a tudo, mas só vou poder fazer isso depois de 5ª feira, dia 2.

Só posso afirmar que até agora não achei nenhuma tradução dos livros infantis do Monteiro Lobato. O que me levou a fazer esse trabalho foi o desconhecimento que os editores franceses tinham da literatura brasileira nos anos 1970. A 1ª edição desse meu Catálogo é de 1988, e de tempos em tempos vou atualizando. A pesquisa é árdua, principalmente agora que todo o mundo tem como única resposta "procure na Internet". Se for só por aí, o trabalho fica muito falho. É preciso apelar para catálogos de editoras, para a informação direta dos autores etc. Depois falamos melhor. Estou com várias pessoas, num trabalho, e não dá para continuar.

Até breve, abraço, Estela.

APÊNDICE E – Mensagem eletrônica da escritora Leny Werneck

De: Leny Werneck <leny.werneck@uol.com.br>
Enviada em: segunda-feira, 14 de agosto de 2006 15:24:42
Para: "Vanessa Franca" <francavg@hotmail.com>
Assunto: Livros traduzidos na França

Rio, 14 de agosto de 2006

Cara Vanessa Franca

Aqui estão minhas respostas, com grande prazer.

01) Temos poucas obras da nossa literatura infanto-juvenil brasileira traduzidas para o francês. Sua obra foi uma das primeiras a ser traduzida na França. O seu livro *Mandoline*, foi traduzido em 1977. Desde então mais sete livros foram editados em francês; *Drôle de tigre*, em 1980; *Une vie de chien*, em 1982 – não publicado em português; *Qu'y a-t-il crocodile?*, em 1989; *Un goût d'étoiles*, em 1996 – não publicado em português; *Ma grand-mère d'ailleurs*, em 1999; *Le voleur de bicyclette*, em 2001; *Où es-tu Iemanjá*, em 2005. Como se sente sendo uma das escritoras mais traduzidas na França?

Meus livros *MANDOLINE*, *DROLE DE TIGRE*, primeiramente publicados na França e depois no Brasil, foram por mim escritos em português e por mim traduzidos para o francês. *UNE VIE DE CHIEN* infelizmente não foi ainda publicado no Brasil – o editor na época achou que as belas ilustrações de Philippe Davaine eram “demasiado européias”... Escrevi *UN GOUT D'ETOILES* em francês, traduzi para o português e mostrei ambos a meu amigo Geraldo Jordão que publicou pela *SALAMANDRA* o *BONJOUR VOVÓ* e apresentou o texto francês a *GALLIMARD JEUNESSE*, que o publicou na prestigiosa coleção *PAGE BLANCHE* após um bom *editing* e *copydesk* feito a quatro mãos que foi para mim uma valiosa experiência. Os dois livros são diferentes.

MA GRAND-MERE D'AILLEURS e *LE VOLEUR DE BICYCLETTE* foram escritos só em francês. *OU ES-TU IEMANJA ?* é um belo álbum, ilustrado por Philippe Davaine, uma adaptação de *ZAZ!* publicado originalmente pela *SALAMANDRA*. Deve ser lançado no Brasil também.

Me sinto bem em ser uma autora brasileira publicada na França, onde tenho residência desde 1981. Sou meio bilíngüe, de certo modo. Durante esse tempo, enquanto a minha participação francesa cresceu, a brasileira diminuiu: meus livros foram se esgotando sem reimpressões porque eu não estive participando aqui da “corrida”, em feiras, escolas etc.. Longe dos olhos, longe da promoção... Desde 2004 partilho meu tempo entre Paris e Rio. Alguns de meus títulos serão relançados, aqui, por uma nova editora. Estou oferecendo um original e alguns projetos – inclusive de tradução - no mercado. Estou voltando.

02) Como surgiu a idéia da tradução? Foi uma iniciativa sua, da editora ou da própria tradutora? E, como estas obras foram selecionadas?

QU'Y A-T-IL CROCODILE foi primeiro publicado no Brasil, como *O QUE É QUE É, JACARÉ?* pela *SALAMANDRA*. Foi, a meu pedido, traduzido para o francês por Noemi Tanaka porque havia diálogos coloquiais e algumas gírias e, na época, meu

conhecimento do francês assim falado era mais limitado. Em seguida, a própria editora, *LA FARANDOLE*, recomendou que eu continuasse apresentando meus textos em francês e assim tenho feito, desde então. Conto sempre com um bom apoio editorial, nesse sentido. As obras foram selecionadas, creio, pelo critério da qualidade, da originalidade e da proximidade da autora. Foram todas bem recebidas pela crítica, tiveram reimpressões e eu participei de inúmeras *animations* em escolas, bibliotecas, feiras e salões de livro na França. Fui apresentada à editora francesa por Béatrice Tanaka, ilustradora de *MANDOLINE* e mãe de Noemi.

03) Tenho um catálogo e nele só consta o nome da tradutora de *Qu'y a-t-il crocodile?*, Noémi que também traduziu duas obras de Lygia Bojunga (*Angélica* e *A casa da madrinha*). Como ocorreu a escolha da tradutora? Ela entrou em contato com você para falar sobre a tradução do seu livro? Você interferiu ou participou de alguma forma no processo tradutório?

Noémi Tanaka e eu nos encontramos algumas vezes e fizemos boas trocas, no processo tradutório. Foi minha única experiência.

04) Você traduziu as demais obras? No caso de *Un goût d'étoiles* e de *Une vie de chien* você escreveu diretamente em francês?

Penso que já respondi a esta pergunta. Mas tem a questão de meu trabalho como tradutora francês-portugues que é muito importante, para mim. Gosto de traduzir e vejo que, no Brasil, o tradutor ainda não é tão valorizado quanto na França. Para a *MELHORAMENTOS*, adaptei e traduzi duas séries- *YOK-YOK* e *NATUREZA*, criações de Etienne Delessert, nos anos 80 e, em 1994/95, os primeiros volumes da bela série *AS ORIGENS DO SABER*, pelos quais recebi o Diploma Melhor Tradução de Documentário da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Para a *ROCCO*, traduzi *COMO UM ROMANCE* e *O SENHOR MALAUSSENE*, de Daniel Pennac. Todos publicados na França por *EDITIONS GALLIMARD*. Tenho alguns projetos de tradução em curso e um em andamento.

05) Alguns de seus livros serão traduzidos ainda este ano? Quais?

Pelo que já expus acima, prefiro não falar de meus livros *traduzidos* e sim publicados.

Aqui no Brasil, tenho dois relançamentos, ainda que não saiba as datas: *EMBAIXO DA CAMA* e *MAMÃE PERDE E ACHA*, pela *DIMENSÃO*. Um original em circulação, sem contrato assinado e uma tradução a vista, *IEMANJA*...

Na França, estou ainda “dormindo sobre os louros” do lançamento de *OU ES-TU IEMANJÁ?* que foi um sucesso. Mas, logo que voltar, estarei discutindo *RACINES* com *SYROS*.

06) Você participou do chamado “surto da criatividade” na literatura infantil-juvenil brasileira sendo uma das responsáveis pela renovação da mesma. Fale-nos sobre o assunto.

Participei bastante. Participei dos primórdios da FNLIJ, criada por Laura Sandroni, fui membro do comitê executivo e fui vice-presidente do IBBY – *INTERNATIONAL BOARD ON BOOKS FOR YOUNG PEOPLE*, organizei e participei da

realização do histórico 14º Congresso do IBBY no Rio, em 1974, trouxe muitos especialistas e editores europeus ao Brasil para cursos (PUC/Rio) e encontros profissionais. Estudei livros de imagens e ilustrações na Biblioteca especializada em Munique e aconselhei editoras brasileiras, como *PRIMOR* e *MELHORAMENTO*. Colaborei como jornalista com o Caderno B de *O JORNAL DO BRASIL*, com boas matérias, ilustradas, graças ao bom Mário Pontes. Participei de inúmeros colóquios e seminários patrocinados pela Câmara Brasileira do Livro e pelo Sindicato Nacional de Editores de Livros. Levei pela primeira vez o Brasil a participar, com stand próprio da Feira Internacional de Livros para Crianças de Bolonha, em 1975. Foi um tempo extraordinário mesmo. Vários editores despertaram e entraram na onda. Nós, os autores e, sobretudo, os ilustradores, pudemos mostrar nossos talentos. O mercado se afirmou. O resto se sabe.

07) Como você vê a literatura infanto-juvenil brasileira aqui e lá fora?

Cada ‘literatura’ é uma resposta. A nossa é feita, em princípio, para nós. E funciona muito bem, assim. Quanto ao “lá fora”, ela se torna um produto no mercado internacional, certamente globalizado. Salões e feiras contribuem para o reconhecimento de alguns de nossos melhores autores e ilustradores. Prêmios internacionais, como o Hans Christian Andersen, também, e temos exemplos. Mas somos uns, entre outros.

08) Hoje, a literatura infanto-juvenil brasileira é uma das mais reconhecidas no mundo. Apesar disto, você escreveu, em 2001, um texto para o site « Citrouille » no qual falava sobre a escassa tradução de livros infanto-juvenis brasileiros na França e, o desinteresse demonstrado pelo marketing francês na edição desse tipo de literatura. Em sua opinião, qual ou quais são os motivos por esta falta de interesse?

O que escrevi não foi “apesar disto”. É a consequência da relação entre oferta e demanda numa sociedade geopoliticamente muito mais cosmopolita, politizada e leitora do que a nossa. No caso, a francesa. A par, o fato de que nossas aparições nesta cena tem sido pouco estrategicamente conduzidas, por nós mesmos brasileiros. Mas esta é uma outra história.

Devo registrar que uma especialista francesa de alto nível conhece alguns de nossos melhores autores e ilustradores e escreve sobre eles - Janine Despinette. Na Itália, outra amiga do Brasil, a doutora Carla Poesio.

09) Em 2005, foi publicado o livro *Le petit marchand des rues (Cena de rua)*, de Angela Lago, o qual figurava no seu texto « A propos de la littérature jeunesse brésilienne traduite aux Etats-Unis, au Japon... mais pas en France », dentre os livros que você gostaria que fossem publicados em francês. Acredita que seu texto tenha ajudado na publicação desta obra?

Penso que sim.

10) Do ponto de vista literário, atualmente, qual é a relação entre o Brasil e a França?

Do ponto de vista formal, me parece boa. Bons autores são traduzidos e publicados, respectivamente, em português e francês. Mas ainda há alguns férteis territórios a serem desbravados. Sem colonialismo, claro. Pelo gosto da descoberta. E nisso, sem modéstia, me considero mestra.

APÊNDICE F – Mensagem eletrônica da escritora Ana Maria Machado

De: contato@anamariamachado.com
Enviada em: Mon, 31 Jul 2006 02:49:49 -0300
Para: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]
Assunto: Livros Traduzidos na França

Vanessa,

Estou muito sem tempo e vou responder rapidinho pra não te atrasar. Por isso, às vezes vai ser tb bem curtinho.

01) Temos poucas obras da nossa literatura infanto-juvenil brasileira traduzidas para o francês. Sua obra foi uma das primeiras a ser traduzida na França. O livro *Bem do seu tamanho* foi traduzido em 1984. Desde então mais dois dos seus livros foram traduzidos para o francês "*Um avião e uma viola*" - *L'arroseur arrosé* (2000); *Menina bonita do laço de fita* - *Rêve noir d'un lapin blanc* (2003). Como se sente sendo uma das escritoras mais traduzidas na França?

Agora tem mais uma: *Mas que festa!* (*Quelle fête!*), Ed. Vents d'Ailleurs. Como me sinto? Acho muito pouco (em espanhol são mais de 50)-- e não só em relação a minha obra. Temos tantos livros infantis ótimos no Brasil, É uma pena que as crianças francesas não conheçam essa maneira de narrar. Em geral, os livros deles são lindíssimos em termos gráficos e de imagem, mas os textos tendem a ser muito preocupados com didatismos. Mesmo que disfarçados de uma preocupação social politicamente correta.

02) Como surgiu a idéia da tradução? Foi uma iniciativa sua, da editora ou da própria tradutora? E, como estas obras foram selecionadas?

A decisão é da editora, foi alguém que recomendou a eles. No caso da segunda da Vents d'Ailleurs, eles queriam me editar mais alguma e eu escolhi essa, pois acho que tem a ver com o catalogo deles, uma editora pequena que valoriza o multiculturalismo.

03) Tenho um catálogo e nele só consta o nome da tradutora de "*Bem do seu tamanho*". Quem traduziu as demais obras? Como ocorreu a escolha das tradutoras? Elas entraram em contato com você para falar sobre a tradução dos seus livros? Você interferiu ou participou de alguma forma no processo tradutório?

Nunca fui eu a escolher. *Bem do seu Tamanho* eu só vi quando o livro ficou pronto. Em *Um Avião e uma Viola*, como era muito difícil e precisava refazer o texto todo, eles acabaram aceitando palpites meus. Mas quem traduziu foi Anne Salem e foi bastante conflituado. Ela era uma das editoras e não queria aceitar meus palpites, praticamente queria reescrever sozinha e eu discordo de varias soluções. Acabamos assinando em conjunto. No caso dos dois da Vents d'Ailleurs, eu já estava mais escolada e exigi aprovar a tradução. *Menina Bonita* foi traduzido por uma guianense (Dominique Boisdron, que creio ter sido quem indicou a obra à editora) e uma francesa que morou no Brasil, Sylvie Gradel. *Mas que festa!* foi traduzido por Sylvie Gradel, mas eu trabalhei dois dias em conjunto com os editores quando estive na França, adaptando o texto `a realidade européia sem trair o espírito do original.

04) Alguns de seus livros serão traduzidos ainda este ano? Quais?

Para o francês, não. A Vents d'Ailleurs quer mais um, para a mesma coleção, tem de ser mais ou menos do mesmo tamanho e indiquei *Jabuti Sabido e Macaco Metido*, mas é um pouquinho mais longo e eles ainda estão examinando. De qualquer modo, o processo é lentíssimo, leva alguns anos entre escolher, traduzir, ilustrar e publicar.

05) Você participou do chamado “surto da criatividade” na literatura infanto-juvenil brasileira sendo uma das responsáveis pela renovação da mesma. Fale-nos sobre o assunto.

Não tenho a menor idéia do que é isso nem do que você quer. Mas em minha obra ensástica tenho dado vários depoimentos sobre o que escrevo, sugiro que vc procure. -- sbtudo no primeiro artigo de *Contracorrente*. E em Uma força estranha também dou um longo depoimento sobre isso. No meu site tb há algo.

06) Entre os autores brasileiros contemporâneos que escrevem para crianças e jovens, você destaca-se por manter em suas obras, excelente qualidade literária. Como você vê a literatura infanto-juvenil brasileira aqui e lá fora?

A mesma coisa. Procure em *Texturas* ou em *Ilhas no tempo* ou em *Contracorrente* e cite à vontade. Mas não me cabe opinar sobre a literatura alheia.

Abraço,

Ana

Site Ana Maria Machado
www.anamariamachado.com
contato@anamariamachado.com

APÊNDICE G – Mensagem eletrônica do escritor Milton Hatoum

De: "Milton" <mhatoum@uol.com.br>
Enviada em: Sat, 2 Sep 2006 23:46:04 -0300
Para: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]
Assunto: Livro infantil traduzido na França

Prezada Vanessa:

Envio-lhe as respostas. Espero que lhe sejam úteis.

Um abraço,

Milton

01) Você lançou *Sur les ailes du condor*, em 2005, no ano do Brasil na França. Como surgiu a idéia de entrar para a Literatura infanto-juvenil? E, a idéia da tradução foi uma iniciativa sua, da editora ou da própria tradutora?

Escrevi *Nas asas do Condor* estimulado por um convite da minha editora (Companhia das Letras), que já havia publicado livros para crianças (Companhia das Letrinhas). A história que escrevi já estava na minha memória, pois meus pais haviam morado nove anos no Acre, onde minha irmã nasceu. A tradução foi uma iniciativa da editora francesa (Seuil). Em 2005, Ano do Brasil na França, viajei duas vezes para lá. Na primeira vez, a editora que dirige a coleção Seuil Jeunesse me perguntou se eu tinha publicado algum livro infantil. Disse-lhe que sim: *Nas asas do Condor*, que faz parte de uma coletânea (O livro dos medos). Ela, a editora, gostou do conto e decidiu publicá-lo.

02) Temos poucas obras da nossa literatura infanto-juvenil brasileira traduzidas para o francês. Como se sente fazendo parte deste quadro?

Très content! Além dos dois romances publicados pela Seuil (*Récit d'un certain Orient* e *Deux frères*), alguns contos foram publicados em revistas (Europe e NRF/Gallimard). Fiquei contente com a publicação do livro infantil, pois pude conversar com muitas crianças francesas que leram meu texto e fizeram várias perguntas sobre a Amazônia e o Brasil. Os livros ajudam as crianças a compreender um outro país, uma outra cultura. O Brasil ainda é visto por meio de estereótipos e clichês: o país do futebol, do carnaval, da violência.

03) Como você vê a literatura infanto-juvenil brasileira aqui e lá fora?

O público infanto-juvenil está crescendo muito no mundo todo. Há um interesse comercial enorme, como se pode notar no Brasil, onde várias editoras espanholas estão publicando livros infanto-juvenis. Mas penso que há também um interesse educativo de instituições públicas e privadas no sentido de ampliar o acesso à leitura.

04) Seu livro foi traduzido por Michel Riaudel. Como ocorreu a escolha do tradutor? Ele entrou em contato com você para falar sobre a tradução do seu livro? Você interferiu ou participou de alguma forma no processo tradutório?

Indiquei Michel Riaudel porque ele já havia traduzido alguns contos de minha autoria. Além disso, Michel tem um doutorado em literatura brasileira e ensina essa disciplina na França. A meu ver, é um tradutor e professor de grande talento. Gostei também das ilustrações, que são maravilhosas.

05) Você também é tradutor. Como vê o trabalho de tradução? E, em sua opinião, o que é importante para um tradutor?

Traduzi apenas os livros de que gosto muito. No Brasil, o trabalho de tradutor devia ser mais prestigiado. O mais importante é conhecer as duas línguas e ter o domínio pleno da língua portuguesa. Traduzir significa conviver intimamente com outra cultura. Uma boa tradução estabelece um diálogo vivo entre duas culturas.

06) Em que áreas atuou ou tem atuado na tradução?

Traduzi três textos de ficção francesa: *A cruzada das crianças* (Marcel Schwob), *Esperidião* (George Sand) e *Três contos* (Flaubert). E um livro de ensaios (*Representações do intelectual*/Ed. Companhia das Letras), do palestino-americano Edward Said.

07) Algum de seus livros será traduzido ainda este ano? Quais?

Em outubro deste ano a editora argentina Beatriz Viterbo vai publicar a tradução do romance *Relato de um certo Oriente*. Há uma edição espanhola desse livro, mas a editora argentina decidiu fazer uma nova tradução (por uma tradutora argentina). Várias traduções do *Cinzas do Norte* estão sendo feitas: a inglesa, francesa, italiana e alemã. Penso que serão publicadas em 2007.

08) Fale-nos de seus projetos para 2006.

Pretendo terminar um romance sobre um mito amazônico. Escrevo uma crônica na revista de literatura *Entre Livros* e uma crônica quinzenal no site da revista eletrônica Terra Magazine.

APÊNDICE H – Mensagem eletrônica da escritora Marina Colasanti

De: "Marina Colasanti" <marinac@novanet.com.br>

Enviada em: Mon, 06 Mar 2006 12:56:59 -0300

Para: "Vanessa Franca" <francavg@hotmail.com>

Assunto: Entrevista

01) Escritora, tradutora, artista plástica, publicitária, jornalista, apresentadora de TV... Você já escrevia antes de começar a fazer Literatura. Fale um pouco sobre a influência do jornalismo na sua carreira como escritora.

Isso você pesquisa na Internet, há um monte de entrevistas minhas, e está também nos meus livros de crônicas.

02) Você lançou *Eu sozinha*, seu primeiro livro, em 1968. Como resolveu entrar para a Literatura?

Eu já escrevia crônicas para o Jornal do Brasil. Decidi escrever para mim.

03) E a literatura infantil?

04) Você participou do chamado “surto da criatividade” na literatura infanto-juvenil brasileira sendo, como afirmou Marisa Lajolo e Regina Zilberman, a responsável, em 1979, pela reintrodução na literatura infantil de “toda população de reis, fadas, princesas e rainhas que costumavam povoar os contos tradicionais”. Fale-nos sobre o assunto.

Pesquise, Vanessa, pesquise.

05) Como você vê a literatura infanto-juvenil brasileira aqui e lá fora?

06) Como você avalia a produção literária para crianças e adolescentes brasileiros?

Essa avaliação cabe aos críticos, não me parece elegante comentar o trabalho de colegas. De um modo geral, o mercado está invadido por porcarias, compensadas por alguns, poucos, livros de alta qualidade.

07) Você também é tradutora. Já traduziu obras do italiano, francês e inglês. Como vê o trabalho de tradução?

Como brilhante, difícil, requintado. No Brasil, devido ao preço aviltante pago pelas editoras, essas qualidades são frequentemente dispensadas.

08) Em que áreas tem atuado na tradução?

Atuo muito raramente. Hoje em dia só traduzo por sedução. O que se paga não compensa o envolvimento, a dedicação, o tempo gasto.

09) Em sua opinião, o que é importante para um tradutor?

Está respondido em erros e acertos da tradução.

10) A sua obra *Uma idéia toda azul (Une idée couleur d'azur)* foi traduzida para o francês em 1990. Esta foi a sua primeira obra traduzida para outra língua? Como surgiu a idéia de tradução? Foi uma iniciativa sua, da editora ou da própria tradutora?

Da tradutora.

11) Michelle Bourjea – tradutora do livro anteriormente mencionado - entrou em contato com você para falar sobre a tradução do seu livro?

Entrou, conversamos muito, nos tornamos amigas. Mas era a primeira vez que um livro meu era traduzido e optei por deixar a tradutora inteiramente livre.

12) Temos poucas obras da nossa literatura infanto-juvenil traduzida para o francês. Como se sente sendo uma das poucas escritoras que figuram neste quadro?

Nunca pensei nisso, nem sei quantas pessoas são ou não traduzidas e onde. O que me interessa e me alegra é saber que meu livro circula em outra cultura.

13) Para você, o que é erro ou acerto em tradução?

Erro há vocabulares, e nesses qualquer tradutor pode incorrer. Mais grave é trair as intenções do autor. Erro é também fazer uma tradução transparente, ou seja aquela em que você identifica, por trás, a escrita original. A boa tradução tem que ter uma forma literária tão boa quanto a do original.

14) Algum de seus livros será traduzido ainda este ano?

Sim. Dois para o espanhol, um na Colômbia, outro na Espanha.

15) Fale-nos de seus projetos para 2006.

Não gosto de falar de projetos, prefiro falar de realizações. Este ano acabei de escrever um livro novo, tenho encomenda de ilustrações de outro livro meu, e começo a viajar para fazer conferências. Projetos, tenho muitos.

APÊNDICE I – Carta da tradutora Alice Raillard

Paris, le 13 août 2006
12 bis Rue du Val-de-Grâce 75005 PARIS

Chère Amie,

Votre lettre m'est bien parvenue.

Je réponds donc, avec plaisir, à votre questionnaire concernant la traduction en français des livres brésiliens pour enfants.

Bien cordialement à vous,

Alice Raillard

Questions

01) Quels ont été vos critères pour le choix des oeuvres ?

J'ai répondu à des demandes d'éditeurs avec lesquels j'avais des relations de travail habituelles.

02) Vos traductions ont été votre initiative ou elles ont été une commande des éditeurs ou des auteurs même ? Et comment ça fait les contacts littéraires ?

J'ai accepté des commandes quand les livres me semblaient intéressants.

03) Comment avez-vous procédé pour les traduire ? Quelles ont été les plus grandes difficultés que vous avez eues pour réaliser ces travaux ?

La traduction de la littérature enfantine pose un problème spécifique : tenir compte de l'oralité.

04) À votre avis il y a une différence entre la littérature enfantine/jeunesse française et la littérature enfantine/jeunesse brésilienne ?

Il me semble qu'il y a, au Brésil, plus de liberté dans les histoires.

05) En tant que lectrice française, qu'est-ce que vous a le plus frappé dans ces livres ?

Une plus grande présence de la violence.

06) Vous êtes d'accord avec l'idée que la la bonne traduction est celle qui est bien écrite dans la langue d'arrivée ? Vous pensez que le traducteur doit rendre le texte plus lisible pour le public ?

Je tiens généralement à conserver la spécificité de la langue brésilienne. Mais je dois, pour les enfants, viser la lisibilité maximale.

07) Pendant quelques années le Brésil a eu une image très exotique en France. Comment voyez-vous le rapport des écrivains brésiliens avec des auteurs français?

Je me permets de vous envoyer pour cette question à mon livre, publié chez Gallimard en 1990. Jorge Amado – Conversations avec Alice Raillard.

08) Du point-de-vue littéraire, quelle serait la relation entre le Brésil et la France actuellement?

Les maisons d'éditions françaises continuent à porter une grande attention aux livres publiés au Brésil.

09) Aujourd'hui on voit que l'ouvrage brésilienne, tant la littérature enfantine que la littérature par les adultes, sont bien plus traduite en français qu'autrefois. À quoi attribuez-vous ce phénomène ?

Lés échanges entre le Brésil et la France se sont développés grâce à des aides publiques dans les deux pays.

APÊNDICE J – Mensagem eletrônica da editora francesa Vents d'ailleurs

De: Jutta Hepke <jhepke@ventsdaillieurs.com>
Enviada em: sexta-feira, 28 de julho de 2006 16:49:38
Para: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]
Assunto: Traduction des livres

Bonjour,

Je peux vous réponse brièvement à vos questions dans le texte directement.

Questions

01) Quelles sont les ouvrages de la littérature enfantine brésilienne que vous avez déjà traduits?

Rêve noir d'un lapin blanc et *Quelle fête !* de Ana Maria Machado (Menina et Que Festa)

02) Est-ce que vous allez traduire quelque livre de la littérature enfantine brésilienne cette année ?

Je ne pense pas en faire traduire en 2006.

03) Quels ont été vos critères pour le choix des oeuvres ?

Si elles correspondent à nos ligne éditoriale (voir sur notre site www.ventsdaillieurs.com)

04) Vos traductions ont été votre initiative ou elles ont été une commande des traducteurs ou des auteurs? Et comment ça fait les contacts littéraires ?

C'est par contact effectivement pour le premier ouvrage et puis en direct pour le deuxième.

05) Pendant quelques années le Brésil a eu une image très exotique en France. Aujourd'hui les français ont encore cette image du Brésil ?

Moi, je pense que oui car les clichés sont difficile à combattre... mais il faut s'entêter et continuer...

06) Du point-de-vue littéraire, quelle serait la relation entre le Brésil et la France actuellement?

Là, je suis bien embêtée pour vous répondre.

07) Aujourd'hui on voit que l'ouvrage brésilienne, tant la littérature enfantine que la littérature par les adultes, est bien plus traduite en français qu'autrefois. À quoi attribuez- vous ce phénomène ?

Êtes-vous bien sûre ? Je pense juste que l'année du Brésil a permis de recueillir quelques subventions, mais peut-être que je suis trop pessimiste. Le travail à saluer est celui d'Anne Marie-Métailé pour la littérature hispanophone comme lusophone.

N'hésitez pas à me demander d'autres précisions si nécessaires.

Bien à vous,
Jutta Hepke
Éditrice et co-fondatrice de Vents d'ailleur
Vents d'ailleurs

11, route de Sainte-Anne
13640 La Roque d'Anthéron
France
Tél. : (33)(0)4 42 50 59 92
Fax : (33)(0)4 42 50 58 03
<http://www.ventsdailleurs.coms>

APÊNDICE K – Mensagem eletrônica da editora francesa Rue du monde

De: Rue du monde <ruedumonde@wanadoo.fr>
Enviada em: quarta-feira, 4 de outubro de 2006 07:01:57
Para: "Vanessa Franca" <francavg@hotmail.com>
Assunto: Livres édités

Bonjour,

Nous sommes désolés de vous répondre avec du retard, notre petite maison n'arrive pas à faire face à toutes les sollicitations qu'elle reçoit.

Étant donné que nous n'avons pas grand chose d'intéressant à dire sur ce sujet, nous répondrons donc rapidement à vos questions.

Je vous souhaite bonne chance dans vos démarches auprès de nos confrères.

Bon travail à vous,

Cordialement,

Sophie Jouanen

Questions

01) Est-ce que vous allez traduire quelque livre de la littérature enfantine brésilienne cette année ? Quelles sont les ouvrages de la littérature enfantine brésilienne que vous avez déjà traduits?

Nous n'avons aucune traduction d'ouvrage publié au Brésil programmé à ce jour. Le seul titre que nous ayons traduit (si on peut appeler cela traduire, puisqu'il n'y a pas de texte dans ce livre) est : Cena de Rua (Le petit marchand des rues) d'Angela Lago

02) Quels ont été vos critères pour le choix des oeuvres ?

Il correspondait à notre politique éditoriale : ouverture sur le monde et questionnement autour de sujets de société.

03) Vos traductions ont été votre initiative ou elles ont été une commande des traducteurs ou des auteurs? Et comment ça fait les contacts littéraires ?

Nous sommes à l'initiative de cette traduction, une relation personnelle nous a aidé dans les démarches auprès de l'éditeur.

04) Pendant quelques années le Brésil a eu une image très exotique en France. Aujourd'hui les français ont encore cette image du Brésil ?

Nous n'avons pas d'avis là-dessus.

05) Du point-de-vue littéraire, quelle serait la relation entre le Brésil et la France actuellement ?

Idem

06) Aujourd'hui on voit que l'ouvrage brésilienne, tant la littérature enfantine que la littérature par les adultes, est bien plus traduite en français qu'autrefois. À quoi attribuez- vous ce phénomène ?

Idem

APÊNDICE L – Mensagem eletrônica da editora francesa Gallimard Jeunesse

De: catherine bon-de-sairigne <catherine.bon-de-sairigne@gallimard-jeunesse.fr>
Enviada em: quinta-feira, 21 de setembro de 2006 05:26:31
Para: "Vanessa Franca" <francavg@hotmail.com>
Assunto: Livres traduits

Cher Vanessa Gomes Franca,

Je ne peux répondre que très succinctement à vos questions, mais peut-être cela peut-il tout de même vous aider.
 Cordialement

Catherine Bon de Sairigné
 Gallimard Jeunesse
 5 rue Sébastien Bottin
 75328 Paris Cedex 07
 01 49 54 14 12

Questions

01) Est-ce que vous allez traduire quelque livre de la littérature enfantine brésilienne cette année ?

Rien n'est prévu pour cette année

02) Quels ont été vos critères pour le choix des oeuvres ?

La qualité, l'adéquation avec notre maison et notre programme

03) Vos traductions ont été votre initiative ou elles ont été une commande des traducteurs ou des auteurs? Et comment ça fait les contacts littéraires ?

Notre initiative

04) Pendant quelques années le Brésil a eu une image très exotique en France. Aujourd'hui les français ont encore cette image du Brésil ?

Une image chaleureuse et un véritable intérêt

05) Du point-de-vue littéraire, quelle serait la relation entre le Brésil et la France actuellement ?

06) Aujourd'hui on voit que l'ouvrage brésilien, tant la littérature enfantine que la littérature par les adultes, est bien plus traduite en français qu'autrefois. À quoi attribuez-vous ce phénomène ?

Une ouverture plus grande de l'édition française

APÊNDICE M – Mensagem eletrônica da editora francesa Passage Piétons

De: passagepietons@wanadoo.fr
Enviada em: segunda-feira, 31 de julho de 2006 07:14:28
Para: "Vanessa Franca" <francavg@hotmail.com>
Assunto: Livres édités

Questions

01) Avez-vous déjà traduits quelque ouvrage de la littérature enfantine brésilienne? Ou quelque livre qui a comme sujet la culture brésilienne?

Oui : 2

02) Quels ont été vos critères pour le choix des oeuvres ?

Pour l'un : l'aspect graphique, un livre pour enfant.

03) Vos traductions ont été votre initiative ou elles ont été une commande des traducteurs ou des auteurs? Et comment ça fait les contacts littéraires ?

Pour l'autre c'était une coédition avec un musée.

04) Est-ce que vous allez traduire quelque livre de la littérature enfantine brésilienne cette année ?

Non

05) Pendant quelques années le Brésil a eu une image très exotique en France. Aujourd'hui les français ont encore cette image du Brésil ?

???

06) Du point-de-vue littéraire, quelle serait la relation entre le Brésil et la France actuellement ?

Je ne sais pas, j'adore Carlos Drummond de Andrade, et Carlos de la Serna, je travaillerai volontiers sur un inédit en français, si l'occasion se présentait, mais pas plus.

07) Aujourd'hui on voit que l'ouvrage brésilienne, tant la littérature enfantine que la littérature par les adultes, est bien plus traduite en français qu'autrefois. À quoi attribuez-vous ce phénomène ?

C'est simple, l'année dernière était l'année du Brésil, en France, on était quasi obligé d'en parler !

APÊNDICE N– Mensagem eletrônica da editora francesa Syros Jeunesse

De: "Syros.Contact" <contact@syros.fr>
Enviada em: Tue, 25 Jul 2006 09:39:44 +0200
Para: "Vanessa Franca" <francavg@hotmail.com>]
Assunto: Contacter le service éditorial

Bonjour,

Voici quelques réponses à vos questions qui, nous l'espérons, pourront vous aider. Nous n'avons malheureusement pas pu répondre à toutes car nous n'avons pas beaucoup de temps. Nous vous souhaitons bon courage pour vos recherches et vous remercions de l'intérêt que vous portez aux éditions Syros.

Cordialement,

Maëlle Muracciole
 01 45 87 44 86
 Syros - Éditeur Jeunesse
 25, avenue Pierre de Coubertin
 75211 Paris cedex 13
 contact@syros.fr
 www.syros.fr

Questions

01) Est-ce que vous allez traduire quelque livre de la littérature enfantine brésilienne cette année ?

En 2005-2006, nous avons publié 3 livres en rapport avec le Brésil :
Où es-tu lemanja ? de Leny Wernek et Philippe Davaine. Il s'agit d'un titre que nous avons acheté à un éditeur brésilien (Editora Salamandra). Il est paru sous le titre de *Zaz* au Brésil.

Amazonas de Thiago de Mello et Andrès Sandoval

Contes du Brésil de Béatrice Tanaka

02) Quels ont été vos critères pour le choix des oeuvres ?

Le plaisir de les lire !

03) Vos traductions ont été votre initiative ou elles ont été une commande des traducteurs ou des auteurs? Et comment ça fait les contacts littéraires ?

04) Pendant quelques années le Brésil a eu une image très exotique en France. Aujourd'hui les français ont encore cette image du Brésil ?

05) Du point-de-vue littéraire, quelle serait la relation entre le Brésil et la France actuellement ?

L'année du Brésil en France l'année dernière a été très importante puisqu'elle a permis de mettre en avant la littérature brésilienne, en particulier pour ce qui concerne la

jeunesse, lors du salon du livre jeunesse de Montreuil en décembre 2005 au cours duquel le Brésil était invité d'honneur.

06) Aujourd'hui on voit que l'ouvrage brésilienne, tant la littérature enfantine que la littérature par les adultes, est bien plus traduite en français qu'autrefois. À quoi attribuez-vous ce phénomène ?

APÊNDICE O– Mensagem eletrônica da editora francesa Des Femmes

De: "Vanessa Franca" <francavg@hotmail.com>
Enviada em: quinta-feira, 27 de julho de 2006
Para: Edition des femmes <adfemmes@iway.fr>
Assunto: Livres de Clarice Lispector

Mesdames et Messieurs des Éditions des Femmes,

Pardonnez-moi si je vous dérange. Moi, je m'appelle Vanessa Gomes Franca. Je suis brésilienne et je suis en train de faire une recherche des oeuvres de la littérature enfantine brésilienne qui ont été traduites en France. Pour cela, je vous envoie quelques questions sur le travail des Éditions des Femmes avec la traduction des ouvrages de la littérature enfantine brésilienne. Pouvez-vous répondre, s'il vous plaît ?

Bien cordialement,

Vanessa Gomes Franca
 Universidade Federal de Goiás - Faculdade de Letras
 Adresse : Avenida Paracatu Quadra F Lote 15 – Vila Pedroso
 Ville: Goiânia État: Goiás Pays: Brésil Code postal : 74770-100
 Tél.: (62) 3208-3089

Questions

01) Est-ce que vous allez traduire quelque livre de la littérature enfantine brésilienne cette année ?

02) Pourquoi est-ce que vous avez choisis deux ouvrages de la littérature enfantine de l'auteur Clarice Lispector.

De: Edition des femmes <adfemmes@iway.fr>
Enviada em: quinta-feira, 17 de agosto de 2006 08:17:57
Para: "Vanessa Franca" <francavg@hotmail.com>
Assunto: Réponse

Bonjour,

Nous avons bien reçu votre mail, voici les informations que nous pouvons vous fournir : nous n'allons pas traduire de littérature enfantine cette année. Nous ne publions plus de littérature enfantine depuis quelques années, la publication des ouvrages pour enfants de Clarice Lispector était liée à la volonté d'Antoinette Fouque de publier l'intégralité de l'œuvre de Clarice Lispector, étant donnée l'importance de cette œuvre qui n'avait jamais été traduite en France.

Bien cordialement,

Les éditions des femmes

APÊNDICE P– Mensagem eletrônica da editora brasileira Cosac Naif

De: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]

Enviada em: quinta-feira, 10 de agosto de 2006 16:14

Para: Isabel Coelho <belcoelho@cosacnaify.com.br>

Assunto: Livros franceses na Cosac Naify

Cara Isabel

[...]

Um dos meus objetivos é verificar como ocorre o contato entre os editores franceses e os autores e/ou editores brasileiros. Na caso destas duas obras que foram traduzidas, como ocorreu esse contato? Foram os editores franceses que fizeram a proposta ou ela partiu da editora brasileira? Vocês participaram dos projetos em comemoração do Ano do Brasil na França? Como foi a divulgação e a receptividade dos livros nas feiras francesas?

Vocês têm agente literário?

Acho que já perguntei demais...rs...rs...rs...

Agradeço-a, mais uma vez....

De: Isabel Coelho" <belcoelho@cosacnaify.com.br>

Enviada em: Fri, 11 Aug 2006 10:24:15 -0300

Para: Vanessa Gomes Franca [mailto:franca_vg@yahoo.com.br]

Assunto: Livros franceses na Cosac Naify

OI Vanessa,

Imagine, também estou em uma semana bem atrapalhada.

Tentarei responder sucintamente às suas perguntas:

1. O contato com as editoras é feito via pesquisa de catálogo e visitas à feiras internacionais, sendo a mais conhecida a de Frankfurt, e a de literatura infantil, a de Bolonha. A França tem um salão bem importante (infantil), de Montreuil, parecido com o Salão da FNLIJ, no Rio de Janeiro. Mas não são todas as editoras que têm oportunidade de ir à feiras no exterior. Assim, o contato é feito por meio de uma pesquisa se títulos e, conseqüentemente, de catálogo.
2. Uma vez o contato estabelecido, começam as negociações para a compra de títulos. As editoras estrangeiras não têm muito costume de comprar títulos brasileiros, apenas de vender. Às vezes trabalham com o sistema de permuta, ou seja, compram um livro brasileiro enquanto publicamos um francês.
3. Acredito que a venda de "Amazonas" se deu por causa do ano do Brasil na França, mas a compra foi além. O ilustrador, Andrés Sandoval, chegou a ilustrar o caderno do Le Monde sobre o Salão. A Cosac Naify não participou efetivamente das comemorações.
4. Com relação à receptividade dos livros, talvez seja mais interessante perguntar para as editoras francesas, uma vez que não temos essa informação detalhada.
5. Não temos agentes. Cada editor trabalha com a sua própria área.
6. Não comercializamos as obras francesas...

Espero que tenha ajudado.

Atenciosamente,

Isabel

APÊNDICE Q– Mensagem eletrônica da editora suíça Quiquandquoi

De: Vanessa Gomes Franca [mailto:francavg@hotmail.com.br]
Enviada em: domingo, 25 de fevereiro de 2007 00:44
Para: quiquandquoi <quiquandquoi@bluewin.ch>
Assunto: Littérature enfantine: Flicts

Cher Monsieur Jean-Marie Antenen
 Éditions Quiquandquoi

Pardonnez-moi si je vous dérange. Moi, je m'appelle Vanessa Gomes Franca. Je suis brésilienne et je suis en train de faire une recherche des oeuvres de la littérature enfantine brésilienne qui ont été traduites en français. Est-ce que pouvez-vous m'envoyer la couverture du livre *Flicts*, de l'auteur brésilien Ziranldo pour que je puisse l'ajouter à mon travail. Pouvez-vous répondre, s'il vous plaît ?

Bien cordialement,

Vanessa Gomes Franca
 Universidade Federal de Goiás - Faculdade de Letras
 Adresse : Avenida Paracatu Quadra F Lote 15 – Vila Pedroso
 Ville: Goiânia État: Goiás Pays: Brésil Code postal : 74770-100
 Tél.: (62) 3208-3089

De: quiquandquoi <quiquandquoi@bluewin.ch>
Enviada em: segunda, 26 de fevereiro de 2007 14:02:38
Para: Vanessa Gomes Franca [mailto:francavg@hotmail.com.br]
Assunto: Littérature enfantine: Flicts

Chere madame,

pour diverses raisons j'ai renoncé à publier *Flicts* en français.

Bien cordialement
 Éditions Quiquandquoi
 Jean-Marie Antenen
 rue Chabrey 12
 1202 Geneve
 tél.: 0041 (0)22 733 93 55

TERMO DE COMPROMISSO POR CESSÃO DE REPRODUÇÃO

Eu, Larissa Ignez Franco
RG 3516330-83952635932 situado(a) à Av. Paracatu, Id. F. lot. 15
Vila Pechão
Ipianã, João, 14110-100, (62)3308-1013 declaro:

- Estar ciente de que Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio", órgão do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, não autoriza o uso da reprodução de obras protegidas pela Lei do Direito Autoral para nenhum outro fim que não o de pesquisa, cabendo ao usuário a obtenção da autorização para quaisquer outros fins (comerciais, de divulgação etc).
- Estar de acordo em mencionar o crédito do Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio", CEDAE (IEL/UNICAMP) e fazer referência ao fundo documental consultado nos trabalhos elaborados com base nos materiais cedidos.
- Utilizar o(s) documento(s) abaixo relacionado(s) para uma única e exclusiva reprodução no trabalho:
Exatidão infantil juvenil brasileira: um olhar francês sobre as obras de
Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti
- Comprometo-me a utilizar a(s) reprodução(ões) do(s) documento(s) abaixo relacionado(s), exclusivamente para a finalidade acima declarada e não a(s) utilizar em outros trabalhos, edições, tiragens e publicações que não os especificados no presente Termo.
- Estar ciente de que quaisquer outras formas de utilização da(s) reprodução(ões) a mim cedidas e não previstas neste Termo, necessitam de nova autorização.
- Comprometo-me a não ceder a(s) reprodução(ões) do(s) documento(s) abaixo relacionados a terceiros.
- Comprometo-me a remunerar o Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio" pela(s) reprodução(ões) do(s) documento(s), quando for o caso, de acordo com os valores pré-determinados.
- Fornecer ao Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio" cópia dos trabalhos realizados que se valerem dos ditos documentos.
- Declaro estar ciente de que a utilização indevida dos documentos incorre na Lei de Direitos Autorais, ficando, portanto, sujeito às penalidades por ela prevista.

Campos, 21 de Junho de 2005

Autógrafa em 28/04/2005
Responsável pelo Recibo