

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Faculdade de Letras
Doutorado em Letras Neolatinas

AS DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO LIVRO
LE PETIT NICOLAS

VENISE VIEIRA MENDES

Rio de Janeiro
Dezembro de 2015

**AS DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO LIVRO
*LE PETIT NICOLAS***

Venise Vieira Mendes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito para obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos Neolatinos – opção Língua Francesa).

Orientadora: Professora Doutora Márcia Atália Pietroluongo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dezembro de 2015

**AS DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO LIVRO
*LE PETIT NICOLAS***

Venise Vieira Mendes

Orientadora: Prof^a. Doutora Márcia Atálla Pietroluongo

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos Neolatinos – opção Língua Francesa).

Examinada por:

Presidente: Professora Doutora Márcia Atálla Pietroluongo (Orientadora/UFRJ)

Professora Doutora Teresa Dias Carneiro (UFRJ)

Professora Doutora Janine Pimentel (UFRJ)

Professora Doutora Luciana Persice Nogueira (UERJ)

Professora Doutora Giovana Cordeiro Campos (UFF)

Professora Doutora Marcela Iochen (Suplente/UERJ)

Professora Doutora Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold (Suplente/UFRJ)

Rio de Janeiro
Dezembro de 2015

FICHA CATALOGRÁFICA

MENDES, Venise Vieira

As duas traduções brasileiras do livro **Le Petit Nicolas**/ Venise Vieira Mendes. – Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2016.

Xi, 296 f;.....cm

Orientadora: Márcia Atália Pietrolungo

Tese (Doutorado) – UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Área: Estudos Linguísticos Neolatinos, 2016.

Referências bibliográficas: f. 225-243.

1. Abordagem funcionalista da tradução 2. Literatura Infantojuvenil 3. Tradução da Literatura Infantojuvenil 4. Historiografia da tradução I. Pietrolungo, Márcia Atália. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Área: Estudos Linguísticos. III. Título.

Este trabalho é dedicado a todas aquelas pessoas que mantêm acesa em si a chama da infância e que tentam, com todo carinho, transmitir a alegria de viver a quem as cerca.

Dedico também a todos os professores, indiscriminadamente, que, com sua luta, garra, perseverança e crença no trabalho que desempenham, buscam transformar o mundo em um espaço melhor.

Não poderia deixar de citar os pesquisadores de todas as áreas do saber: são vocês que nos orientam e mostram que é preciso ir adiante, cada vez um pouquinho, mas sempre. A vocês, um pensamento de reconhecimento e gratidão.

Às crianças do mundo todo, àquelas que têm a sorte de poder ler um livro, àquelas que têm o sonho de poder ler um livro, àquelas que podem frequentar a escola e brincar como *Nicolas* e seus amigos, àquelas que simplesmente vão à escola, por algum outro motivo, àquelas que nem vão à escola, àquelas que não são mais crianças, mas que têm todo o direito de reivindicar sua infância...

Finalmente, dedico este trabalho ao querido Goscinny, que nos presenteou com suas narrativas doces, firmes e verdadeiras, e ao também querido Sempé, que deu ao *Nicolas* de Goscinny uma vida fora do alfabeto.

AGRADECIMENTOS

Este é, para mim, o momento mais delicado de toda a confecção do trabalho, pois é quando eu posso me colocar como sou, sem medições ou censura.

Durante esses 4 anos em que me debrucei nos textos e nas pesquisas, muita coisa aconteceu. Coisas boas e coisas nem tão boas. Foram momentos de tensão, de medo, de insegurança, de pânico, de ideias negativas, mas foram também momentos de força, de superação, de encontros, de confirmações. Nesse tempo, muitas pessoas apareceram em minha vida com o simples e magnífico propósito de ajudar, em atitude de verdadeiro altruísmo.

Os tradutores Luis Rivera, Mônica Stahel e Pedro Karp foram maravilhosos: compartilharam comigo seus saberes, seu tempo, sua boa vontade.

O Sr. Álvaro Pacheco abriu-me as portas de sua casa para rememorar fatos do passado e enriquecer a história sobre a tradução da obra **Le petit Nicolas**, doando preciosas horas para esta pesquisa.

O querido e desconhecido Gerson Ramos, que, em um gesto mais do que fraterno, escaneou, por duas vezes, todas as páginas de seu **O Pequeno Nicolau**, para que eu tivesse acesso ao livro, já que estava sendo impossível conseguir um exemplar.

Meu primo Márcio, que não vejo há muitos anos, dispôs-se, juntamente com seu filho Mateus, a descobrir, nos arquivos do jornal **A Gazeta**, as microfilmagens das quais eu precisava para a pesquisa.

Sarah, uma “prima” com quem eu mantinha contatos esporádicos, também se mostrou inteiramente disponível para qualquer necessidade; minha prima Carol que me enviou livros de Barcelona; minha ex-aluna Camila Krepper, trazendo livros da França; colegas de trabalho do meu marido se dispostos a providenciar livros dos Estados Unidos, a traduzir *abstract*... O pessoal do *Steps*...É tanta gente bacana...

A Professora Maria Clara Castelões, que, mais uma vez, abriu as portas da biblioteca para eu pesquisar à vontade.

Em relação à família mais próxima, preciso, devo e quero agradecer à minha cunhada Fabíola, que me emprestou seus ouvidos, quando, no auge de minhas crises pessoais, estava prestes a tomar decisões completamente precipitadas; agradeço a meus filhos João e Jasmin (incluindo aí o Felipe, que apareceu no último momento, mas nem por isso sua participação foi menos importante) e ao Neio, meu marido, todo o suporte tecnológico, principalmente em relação às edições de figuras e às trocas de cartucho da impressora. Não posso deixar de me desculpar com eles todos os momentos de braveza, de chatice, de histeria, de melancolia, de ausência, de infantilidade, etc, etc, etc ... que eles tiveram de tolerar e souberam relevar.

Um grande “OBRIGADA” à sempre pronta Leila Rose Márie, por sua paciência, suas leituras, sua justeza, competência e profissionalismo.

Agradeço à minha Orientadora Professora Doutora Márcia Atálla Pietroluongo, que, ao mesmo tempo em que me puxava as orelhas, não deixava de me mostrar do que eu era capaz (mesmo quando as vírgulas insistiam em ficar onde não deveriam!!!).

Às Professoras Teresa Dias Carneiro e Janine Pimentel, membros de minha Banca de Qualificação, que se dispuseram, quando tudo ainda era muito insípido, a me acompanhar nesta jornada, e aos demais membros que compõem a Banca de Defesa, que em um ato de “fé cega”, juntaram-se a mim, apostando no êxito da empreitada.

Agradeço a todos os amigos espirituais que, na forma de meus aluninhos e amigos da Escola de Evangelização Décius, do Grupo Espírita Garcia/JF, sustentaram-me e inspirando-me, além de terem me intuído o tempo todo. Sempre.

Agradeço a Deus a oportunidade de cá estar, de aprender, de não desanimar. Agradeço as energias que me circundam, as forças da natureza que me movem, o desconhecido que me desafia e me impulsiona, o tempo e o passar do tempo, que me ensinam, aprimoram-me e preparam-me. Enfim, agradeço por estar viva e poder fazer parte ativa de minha evolução e, de alguma forma, a contribuir, ainda que infimamente, para o aprimoramento de alguém ou de alguma coisa.

Meu muito obrigada!

RESUMO

AS DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO LIVRO *LE PETIT NICOLAS*

Venise Vieira Mendes

Orientadora: Prof^ª. Doutora Márcia Atália Pietrolungo

Resumo de Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos Neolatinos – opção Língua Francesa).

O presente trabalho tem como objeto de estudo as duas únicas traduções brasileiras do livro **Le petit Nicolas**, de Sempé e Goscinny (1960), e seu objetivo principal é a determinação do escopo dessas traduções e das características do público-alvo de cada uma delas por meio da apuração de seus encargos tradutórios. Como pressupostos teóricos que orientam esta pesquisa, destacam-se a Abordagem Funcionalista da Tradução, na ótica de Christiane Nord (1997, 2000, 2005, 2006, 2008), os estudos dedicados à Literatura Infantojuvenil (COELHO, 1980, 1991, 1993; HUNT, 2010) e à sua tradução (AZENHA JUNIOR, 1991, 1996, 2005, 2005, 2008, 2012). Aborda-se, também, o discurso de teóricos voltados para o estudo da Historiografia, com ênfase na historiografia da tradução. A análise dos dados baseou-se em três *corpora*: o primeiro *corpus* é constituído pelo livro original **Le petit Nicolas**, publicado pela Editora Denoël, cuja edição aqui consultada é de 1999; o segundo é a tradução de Marcelo Corção, de 1975, publicado pela Editora Arténova e o terceiro, a tradução da Martins Fontes Editora, de 1997, assinada por Luis Lorenzo Rivera; ambas as traduções levam o nome **O Pequeno Nicolau**. A análise dos dados aponta para a diferença de concepção sobre o fazer tradutório na qual a tradução operada pela Editora Arténova busca um resultado final que elimina a presença do estrangeiro no texto, enquanto a tradução feita pela Editora Martins Fontes resguarda, investe e insiste na presença da cultura estrangeira.

Palavras-chave: Tradução, Literatura Infanto-Juvenil (LIJ), Tradução da LIJ, Abordagem Funcionalista da Tradução.

RÉSUMÉ

AS DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO LIVRO *LE PETIT NICOLAS*

Venise Vieira Mendes

Orientadora: Prof^a. Doutora Márcia Atália Pietrolungo

Resumo de Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos Neolatinos – opção Língua Francesa).

L'objet de ce travail est l'analyse de deux traductions brésiliennes du livre **Le petit Nicolas**, écrit par Sempé et Goscinny (1960), dans le but principal de définir le *skopos* de ces traductions ainsi que les caractéristiques de leur public-cible à partir de la connaissance de leurs consignes de traduction. Cette recherche est orientée par les présupposés théoriques de l'Approche Fonctionnaliste de la Traduction, fondée sur l'oeuvre de Christiane Nord (1997, 2000, 2005, 2006, 2008), sur les travaux concernant la Littérature d'Enfance et de Jeunesse (COELHO, 1980, 1991, 1993; HUNT, 2010) et sa traduction (AZENHA JUNIOR, 1991, 1996, 2005, 2005, 2008, 2012). L'étude de l'Historiographie, plus particulièrement de l'historiographie de la traduction, aura aussi lieu dans cette recherche. L'analyse des données s'est basée sur trois *corpora*: le premier *corpus* est constitué de l'oeuvre originale **Le petit Nicolas**, publiée chez Denoël, édition de 1999; le deuxième est composé de la traduction de Marcelo Corção, de 1975, parue à la maison d'édition Artenova et le troisième *corpus* est établi à partir de la traduction de Luis Lorenzo Rivera, publiée chez Martins Fontes Editora, en 1997; les deux traductions portent le même titre: **O Pequeno Nicolau**. Les résultats des analyses signalent l'existence de différentes compréhensions de l'acte de traduire perçues dans la traduction présentée par Artenova qui cherche un résultat qui efface la présence de la culture étrangère du texte traduit tandis que Martins Fontes sauvegarde, investit et insiste sur cette présence dans ses textes.

Mots-clés: Traduction, Littérature d'Enfance et de Jeunesse, Traduction de la Littérature d'Enfance et de Jeunesse, Approche Fonctionnaliste de la Traduction.

ABSTRACT

AS DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO LIVRO *LE PETIT NICOLAS*

Venise Vieira Mendes

Orientadora: Prof^a. Doutora Márcia Atálla Pietroluongo

Resumo de Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos Neolatinos – opção Língua Francesa).

The aim of this work is to study the only two Brazilian versions of the book **Le petit Nicolas**, written by Sempé and Goscinny (1960). The main purpose is to define the scope of these translations and the target audience characteristics of each of those versions by analysing their translation-briefs. As theoretical assumptions that guide this research, stand out the Translation Functionalist Approach, in the view of Christiane Nord (1997, 2000, 2005, 2006, 2008), some studies dedicated to children and youth literature (Coelho, 1980, 1991, 1993; HUNT, 2010) and its translation (AZENHA JUNIOR, 1991, 1996, 2005, 2005, 2008, 2012). This work also focuses on theoretical discourse of the study of translation historiography. The data analysis was based on three corpora: the first corpus consists on the original book **Le petit Nicolas**, published by Denoël, whose edition consulted is from 1999; the second is the translation of Marcelo Corção, 1975, published by Arténova. The third was the translation of Martins Fontes Publisher, 1997, signed by Luis Lorenzo Rivera. Both translations are named **O pequeno Nicolau**. Data analysis highlights the different conceptions of translation work between the two publishers. While Arténova seeks a final result that eliminates the foreign presence in the text, Martins Fontes protects sources, invests and insists on the presence of the foreign culture.

Keywords: Translation, Children's Literature, Translation of Children's Literature, Translation Functionalist Approach.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	União das contribuições de Gregorin Filho (2011) às de Coelho* (2000).....	77
Quadro 2	Traduções dos títulos realizadas pelas Editoras Artenova e Martins Fontes em relação ao texto original da obra Le petit Nicolas	147
Quadro 3	Comparação dos nomes dos personagens no livro original e nas traduções das Editoras Artenova e Martins Fontes.....	161
Quadro 4	Alguns dos nomes que constam na foto da história 1 – “ <i>Un souvenir qu’on va chérir</i> ”, no original da obra Le petit Nicolas e nas edições traduzidas pelas Editoras Artenova e Martins Fontes.	161
Quadro 5	Comparação da história “ <i>Un souvenir qu’on va chérir</i> ” com as traduções quanto ao emprego dos pronomes sujeitos.	165
Quadro 6	Comparação da história “ <i>Un souvenir qu’on va chérir</i> ” com as traduções quanto ao uso dos pronomes objetos direto e indireto.....	166
Quadro 7	Comparação da história “ Un souvenir qu’on va chérir ” com as traduções quanto à recorrência do pronome nous/nós em relação ao on/a gente	167
Quadro 8	Comparação da história “ <i>On a eu l’inspecteur</i> ” com as traduções quanto ao uso dos pronomes sujeitos.....	169
Quadro 9	Comparação da história “ <i>On a eu l’inspecteur</i> ” com as traduções quanto à presença dos pronomes OD e OI.....	170
Quadro 10	As escolhas de cada tradutor ao lidar com os pronomes nous e on : história “ <i>On a eu l’inspecteur</i> ”	171
Quadro 11	Comparação do trato dos pronomes resumptivos entre original e traduções da história “ <i>Le chouette bouquet</i> ”.....	176
Quadro 12	Exemplos de como as repetições da palavra chouette se apresentaram no livro original e de como foram tratadas nas traduções da história “ <i>Le chouette bouquet</i> ”.....	177
Quadro 13	Exemplos de como as repetições da palavra gros se apresentaram no livro original e de como foram tratadas nas traduções da história “ <i>Le chouette bouquet</i> ”.....	178
Quadro 14	Exemplos de como as palavras drôle/drôlement se apresentaram no livro original e nas traduções da história “ <i>Le chouette bouquet</i> ”.....	178
Quadro 15	Exemplos de como a expressão des tas (de) se apresentou no livro original e de como sua repetição foi tratada nas traduções da história “ <i>Le chouette bouquet</i> ”..	179

Quadro 16	Exemplos de como os pronomes resumptivos foram tratados nas traduções da história “ <i>Les carnets</i> ” em comparação com o texto original.	182
Quadro 17	Exemplos do tratamento dado aos vocábulos père/ mère e às expressões et puis e des tas de e suas incidências nas histórias traduzidas de “ <i>Les carnets</i> ”.....	183
Quadro 18	Sugestão de palavras que poderiam ser usadas na tradução da palavra gros , utilizando sempre a mesma palavra em Português, na história “ <i>Le chouette bouquet</i> ”.	188
Quadro 19	Sugestão de palavras que poderiam ser usadas na tradução da palavra chouette , utilizando outras palavras em Português na história “ <i>Le chouette bouquet</i> ”.....	189
Quadro 20	Comparação entre os três textos analisados dos procedimentos técnicos utilizados na história “ <i>On a répété pour le ministre</i> ”.....	192
Quadro 21	Divergências nas traduções em relação à variação nas escolhas lexicais na história “ <i>On a bien rigolé</i> ”.....	197
Quadro 22	Comparação da tradução do termo Mardi Gras na história “ <i>Les cow-boys</i> ”.....	204
Quadro 23	Como aconteceu a tradução dos termos roquefort e camembert na história “ <i>On a eu l’inspecteur</i> ”.	206
Quadro 24	Traduções do termo la distribution de prix na história “ <i>Le petit poucet</i> ”, pelas Editoras Artenova e Martins Fontes.....	207
Quadro 25	Tradução do termo Tour de France pelas Editoras Artenova e Martins Fontes na história “ <i>Le vélo</i> ”.....	208
Quadro 26	Como o culturema Tour de France foi trabalhado nas traduções da história “ <i>Le chouette bouquet</i> ”.....	210
Quadro 27	Tradução do termo c’était jeudi pelas Editoras Artenova e Martins Fontes, na história “ <i>Je quitte la maison</i> ”.....	211
Figura 1	Índice da obra O pequeno Nicolau , publicado pela Martins Fontes Editora, em 1997k.....	140
Figura 2	Índice da obra O pequeno Nicolau , publicado pela Editora Artenova, em 1975i.....	140
Figura 3	Tamanho da Fonte e Espaçamento entre-linhas da obra Le petit Nicolas publicado pela Editora Denoël, em 1999f.....	142
Figura 4	Tamanho da Fonte e Espaçamento entre-linhas da obra O pequeno Nicolau , publicado pela Editora Artenova, em 1975i.	142

Figura 5	Tamanho da Fonte e Espaçamento entre-linhas da obra O pequeno Nicolau , publicado pela Martins Fontes Editora, em 1997k.....	143
Figura 6	Desenho presente na obra Le petit Nicolas publicado pela Editora Denoël, em 1999f.....	144
Figura 7	Desenho editado presente na obra O pequeno Nicolau , publicado pela Editora Artenova, em 1975i.....	144
Figura 8	Desenho com fala, constante na obra Le petit Nicolas publicado pela Editora Denoël, em 1999f.....	145
Figura 9	Desenho com fala, constante na obra O pequeno Nicolau , publicado pela Martins Fontes Editora, em 1997k.....	146
Figura 10	Desenho com fala, constante na obra O pequeno Nicolau , publicado pela Editora Artenova, em 1975i.....	146

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABRATES	Associação Brasileira de Tradutores
a.C.	Antes de Cristo
ANL	Associação Nacional de Livrarias
BD	<i>Bande Dessinée</i>
Cap.	Capítulo
DTS	<i>Descriptive Translation Studies</i>
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
EUA	Estados Unidos da América
FLE	Francês Língua Estrangeira
HQ	Histórias em Quadrinhos
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IPES	Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais
LIJ	Literatura Infantojuvenil
LO	Língua de Origem
LT	Língua de Tradução
Obs.	Observação
ONU	Organização das Nações Unidas
p. ex.	por exemplo
PCNs	Parâmetros Curriculares Nacionais
PN	Petit Nicolas
Sug.	Sugestão
TLO	Texto da Língua de Origem
TLT	Texto da Língua Traduzida
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNICEF	Fundo das Nações Unidas para a Infância

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.1	APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA.....	20
1.2	OBJETIVOS.....	21
2	A ABORDAGEM FUNCIONALISTA DA TRADUÇÃO	23
2.1	KATHARINA REISS.....	25
2.2	HANS JOSEF VERMEER.....	27
2.3	CHRISTIANE NORD.....	30
2.3.1	Os fatores extratextuais	35
2.3.2	Os fatores intratextuais	39
2.3.3	Categorias textuais na tradução	42
2.3.4	O encargo tradutório	46
2.4	PONTES ENTRE O FUNCIONALISMO E A HISTORIOGRAFIA	47
2.4.1	Historiografia da tradução	48
2.4.2	A Historiografia contribui para o projeto do encargo tradutório	50
3	A LITERATURA INFANTOJUVENIL (LIJ) E SUA TRADUÇÃO	55
3.1	VOLTANDO ALGUNS SÉCULOS... O BRASIL ENTRA EM CENA.....	61
3.2	O SÉCULO XX E A LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA.....	65
3.2.1	A década de 1970: os contextos político e cultural	69
3.2.2	Anos 1990 no Brasil: o contexto literário, as características da literatura e a LIJ de então	73
3.3	A CRIANÇA E SEUS DIREITOS.....	79
3.4	A TRADUÇÃO DA LITERATURA INFANTOJUVENIL.....	85
3.4.1	Características da tradução de LIJ	85
3.4.2	A assimetria na LIJ e também como força de manipulação...	87
3.4.3	A tradução como recriação e a retradução	91

3.4.4	Tradução e Adaptação	98
3.4.5	A tradução no Brasil: anos 1970 e 1990	108
4	METODOLOGIA DA PESQUISA, LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE DO CORPUS	112
4.1	METODOLOGIA.....	113
4.2	LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE DO CORPUS: <u>ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS</u>	114
4.2.1	Os autores: René Goscinny e Jean-Jacques Sempé	114
4.2.2	A obra <i>Le petit Nicolas</i>	116
4.2.3	Nicolas: o personagem	117
4.2.4	A historiografia das traduções	120
4.2.4.1	A Editora Artenova.....	122
4.2.4.2	A primeira tradução do livro Le petit Nicolas no Brasil – Ed. Artenova, 1975i.....	124
4.2.4.3	A Martins Fontes Editora.....	127
4.2.4.4	A segunda tradução do livro Le petit Nicolas no Brasil – Martins Fontes Editora, 1997k.....	129
4.2.4.5	O que contempla nossa historiografia.....	134
4.3	LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE DO CORPUS: <u>ELEMENTOS PARATEXTUAIS</u>	137
4.3.1	Categoria A: Elementos Paratextuais	137
4.3.1.1	Conteúdo e Projeto gráfico-editorial dos livros.....	138
4.3.1.2	Os títulos traduzidos.....	147
4.4	LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE DO CORPUS: <u>ELEMENTOS INTRATEXTUAIS</u>	151
4.4.1	Categoria B: O Gênero	152
4.4.2	Categoria C: A Narrativa	154
4.4.3	Categoria D: Os Antropônimos	160
4.4.4	Categoria E: Composição textual – Procedimentos de análise	162
4.4.4.1	1ª Subcategoria de Análise: pronomes sujeitos, objeto direto e objeto indireto, pronome nós X a gente	164

4.4.4.2	2ª Subcategoria de Análise: presença de pronomes resumptivos, repetições lexicais e/ou de expressões.....	175
4.4.4.3	3ª Subcategoria de Análise: utilização de procedimentos técnicos diversos da tradução literal.....	191
4.4.4.4	4ª Subcategoria de Análise: comprometimento da compreensão de questões culturais em função da tradução	202
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
	REFERÊNCIAS	225
	ANEXOS	244

1 INTRODUÇÃO

Os Estudos da Tradução, cujo nome foi cunhado por James Holmes em 1972, desenvolveram-se de maneira incontestável nas últimas cinco décadas a ponto de terem se tornado, após muitas discussões teóricas, uma disciplina autônoma nos meios acadêmicos em muitos países. Não seria errôneo afirmar que os novos questionamentos de pesquisadores da área exerceram inestimável influência nas mudanças mais marcantes nesse campo. Até então, os Estudos da Tradução estavam locados no campo da Linguística, e essa disciplina recusava como *corpus* textos de caráter literário por julgá-los muito subjetivos e com linguagem em desacordo com a língua padrão, características que dificultavam o enquadramento desses nos moldes científicos e, conseqüentemente, criava problemas na formalização do processo tradutório (MARTINS, 1999). Os pressupostos da Linguística, aliados à necessidade de autonomia em relação aos *corpora*, já não agradavam a alguns estudiosos que passaram a postular, a partir das antigas categorias, novos pontos de vista para análise, entre eles: a) a tradução passou a ser percebida como comunicação em contexto sociocultural; b) a visão estática da tradução, que era baseada na língua, passou a ser dinâmica e baseada no texto da cultura-alvo, com ênfase na contextualização e na função; c) a convicção de que há vários tipos de tradução e de que esses dependem da função da mesma, ou seja, de sua finalidade (Ibid.). Apesar de os Estudos da Tradução ainda estarem inseridos no campo dos Estudos Linguísticos, eles já se apresentam com visões bastante diferentes de outrora e foi a partir dos novos questionamentos que surgiu uma das maiores mudanças no campo dos Estudos da Tradução dessas últimas décadas: a mudança de foco do texto-fonte para o texto-alvo.

Quando se passa a investigar o texto-alvo, muitos dos parâmetros utilizados pelas análises convencionais a respeito dos conceitos de tradução são deslocados, são modificados ou mesmo anulados pelos novos padrões. Assim, a tão intensa procura pela equivalência ou pela fidelidade se transforma em busca pelo que subjaz ao trabalho tradutório: a determinação da finalidade da tradução. A definição dessa finalidade passa a anteceder (ou deveria anteceder) o trabalho tradutório, pois é esse objetivo que orientará o tradutor em suas tomadas de decisão. Não se trata mais de comparar o texto-fonte com o texto-alvo em busca de exatidões ou desvios que apontem a competência ou a incompetência do tradutor, mas sim de examinar e

descrever o texto-fonte, tentando identificar as motivações que levam esse texto a ser de uma forma e não de outra, além de buscar compreender a função que o texto traduzido exerce na cultura receptora.

Nesse sentido, surge, no começo dos anos 1970, o que seria o início da Teoria Funcionalista, quando a estudiosa alemã Katharina Reiss (2009) passa a considerar em seus estudos tradutológicos, além da tipologia textual, a relevância da identificação da “categoria textual” dos textos-fonte e alvo, uma vez que “[...] nem tudo o que se enquadra no gênero epistolar, por exemplo, desempenha a mesma função: uma súplica tem uma função diversa de uma missiva relatando uma viagem [...]” (Ibid., p. 117). Segundo a autora, a categoria textual pode ajudar a entender a função do texto e, conseqüentemente, servir de guia para o tradutor. Mais tarde, outro pesquisador alemão, Hans J. Vermeer (1996), na tentativa de romper com as teorias linguísticas aplicadas à tradução, sobretudo a teoria gerativista, lança um trabalho no qual a tradução passa a ser considerada uma “oferta de informação” baseada em uma “oferta de informação” primeira, que seria o texto-fonte. Essa teoria acolhe a ideia de que a avaliação das situações, sejam elas verbais ou não verbais, está estreitamente ligada à cultura na qual essas situações estão inseridas, colocando, desta feita, a análise dos sistemas culturais como um dos fatores de excelência do processo tradutório. Diante disso, o tradutor passa a ter a responsabilidade de não apenas conhecer os sistemas linguísticos das línguas que traduz, mas, principalmente, de apresentar-se como um agente minimamente bicultural. Ressaltamos, o que difere a proposta de Vermeer de outras teorias é o fato de que é o propósito da tradução (seu “escopo”) que passa a ser o foco de interesse das análises e não mais o texto-fonte. No entanto, para que esse propósito seja definido, um dos fatores mais importantes da teoria de Vermeer, a *skopostheorie* ou Teoria do Escopo, é o receptor pretendido, ou o público-alvo do texto-alvo, com todo seu conhecimento de mundo específico de sua cultura, suas expectativas e necessidades comunicativas. Para esse pesquisador, o texto-fonte cede seu lugar de primazia ao texto-alvo e adquire outro tipo de importância: a de fonte de oferta de informações, que podem ser aceitas ou não pelo tradutor, o qual, por sua vez, ganha *status* de especialista e único responsável por toda e qualquer escolha. Já Christiane Nord (2005), também pesquisadora alemã, expandiu a noção da Teoria do Escopo, acrescentando-lhe a importância de se proceder à análise dos aspectos extra e intratextuais da ação comunicativa que, segundo ela, contribuiria

para definir os elementos relevantes os quais determinariam a função tanto no texto-fonte como no texto-alvo. Essa etapa da análise orientada tem seu nome, *translation-brief*, tomado de empréstimo de Janet-Fraser (apud Nord, 2005), e em Português é traduzido por “encargo tradutório”.

O “encargo tradutório” é um conjunto de orientações que ajudam o tradutor a entender o escopo de sua tradução. Ele se baseia em análise de fatores intratextuais (características internas ao texto-fonte) e fatores extratextuais (situação de produção do texto-fonte e da tradução). Tais orientações se baseiam em perguntas que ajudam a determinar, por exemplo, a função do texto-alvo, seu público de destino, onde e quando da recepção do texto-alvo, qual o veículo de circulação da tradução. Entretanto, muitas vezes, ocorre de um pesquisador que se propõe a definir o escopo de uma tradução já existente não ter acesso fácil aos dados extratextuais da tradução em análise e, para tanto, precisar contar com informações oriundas de outras fontes, como, por exemplo, de uma possível historiografia daquela tradução que lhe fornecerá preciosos dados para a continuidade de sua pesquisa.

Esta investigação objetiva determinar o encargo tradutório e o escopo de algumas histórias contidas em duas traduções brasileiras do livro infantojuvenil **Le petit Nicolas**, a fim de elucidar se a maneira de conceber o público-alvo é distinta ao olhar dos dois tradutores analisados e como essa diferença, caso se confirme, manifesta-se nas traduções. Nesse sentido, as informações intratextuais apuradas na análise interna dos textos apontarão as possíveis diferenças e as extratextuais as confirmarão, ou não. No entanto, como as informações acerca da produção dos textos (informações extratextuais) são escassas, houve necessidade de construirmos, nós mesmos, uma historiografia das traduções aqui analisadas para podermos usá-las como suporte das informações extratextuais.

O trabalho que ora propomos fundamenta-se nos postulados da Teoria Funcionalista da Tradução, sob a ótica de Nord (1997, 2000, 2005, 2006, 2008). Buscaremos, também, em estudos sobre a Literatura Infantojuvenil (LIJ), bem como em pesquisas já realizadas no campo da Tradução da Literatura Infantojuvenil, esclarecimentos a respeito das características, das prioridades e das diferenças da tradução desse gênero literário em relação à tradução de literatura para adultos. Ainda, lançaremos mão de fundamentos sobre Historiografia, principalmente aqueles propostos por D’Hulst (2001) e Delisle (2002), com o intuito de traçarmos um perfil

dos entendimentos e das práticas tradutórias dos tradutores e do contexto no qual as traduções foram feitas. Com esse suporte teórico, analisaremos o *corpus* desta pesquisa: duas traduções brasileiras de épocas diferentes (1975 e 1997) do livro de Jean-Jacques Sempé e René Goscinny, **Le petit Nicolas**, publicado em francês pela primeira vez em 1960, cuja edição consultada data de 1990.

Ao tratarmos da **Abordagem Funcionalista da Tradução**, apresentaremos seus principais teóricos, a Teoria do Escopo e seus fundamentos, assim como as contribuições de Christiane Nord, com o intuito de reconhecer os elementos que nos levarão a determinar os escopos das traduções trabalhadas. O tema **Literatura Infantojuvenil** será abordado a partir do século XVIII, quando essa literatura passou a ser dedicada, realmente, às crianças até suas características nos anos 1990, com especial atenção às suas manifestações no Brasil, nos anos 1970 e 1990. Ao realizarmos o estudo a respeito da **Tradução da Literatura Infantojuvenil**, evocaremos os valores atribuídos aos conceitos de assimetria, adaptação, retradução, além de contextualizarmos o fazer tradutório dos anos 1970 e 1990, época das traduções que serão analisadas nesta investigação. Também, ao buscarmos ajuda na **Historiografia**, seus conceitos e importância para as pesquisas em geral e especialmente para aquelas inseridas no campo dos Estudos da Tradução, procuramos contribuições que visam a preencher a lacuna deixada pela falta de informações extratextuais referentes às traduções em questão.

A **Metodologia da pesquisa**, o **Levantamento de dados** e a **Análise de corpus** consistem na apresentação de como serão feitas as análises e o que será considerado relevante neste estudo (Categorias). Estudaremos o *corpus* de maneira detalhada, determinando o gênero ao qual pertencem as histórias analisadas, a construção das narrativas, bem como as características da obra, e ainda apresentaremos dados que abrangem todos os títulos referentes às histórias de *Nicolas* – independentemente de que livro se esteja tratando – salientando informações sobre os autores, sobre os livros que compõem a saga do *petit Nicolas* e o estudo sobre o personagem *petit Nicolas*. Exporemos, também, o levantamento historiográfico feito a partir de entrevistas com os responsáveis pelas traduções estudadas; analisaremos os dados oriundos do levantamento historiográfico, das informações acerca da saga e da obra **Le petit Nicolas**, do projeto gráfico e da formatação, configurando-se nos dados extratextuais, para a composição do encargo tradutório. A análise interna das traduções envolverá a observação das

seguintes categorias, que serão designadas, respectivamente, pelas letras maiúsculas A, B, C, D, E: a) Elementos paratextuais (1-Conteúdo e projeto gráfico-editorial dos livros e 2-Títulos traduzidos); b) Gênero; c) Narrativa; d) Antropônimos; e) Composição textual. Para este último apontamento, serão observadas as seguintes subcategorias: a) Recorrência de pronomes sujeitos, objeto direto e indireto e o pronome **nós X a gente**; b) Presença de repetições lexicais e de pronomes resumptivos; c) Utilização de procedimentos técnicos diversos da tradução literal; d) Comprometimento da compreensão de questões culturais em função da tradução.

1.1 APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

Há muitos anos, quando comecei a aprender a Língua Francesa, em 1981, a primeira literatura com a qual tive contato foi uma coletânea das historinhas da obra **Le petit Nicolas**. De imediato, encantei-me com aqueles personagens levados e inocentes que me remetiam à minha própria realidade, uma vez que contava ainda com meus 12, 13 anos. As aventuras daquela turminha me faziam reviver as minhas próprias; as confusões em que se metiam retratavam quase que fielmente o meu dia a dia com meus colegas na escola e em sala de aula. Contudo, o que mais me atraía nas histórias não era o enredo, mas a forma gostosa com que o autor dava voz ao narrador: era como se eu ouvisse uma criança narrar um fato que lhe acontecera.

Já professora, a partir de 1995, e ainda apaixonada pelas historinhas de Sempé e Goscinny, queria levar a meus alunos aquele universo mágico e inocente. No entanto, sabendo de suas limitações linguísticas dentro da Língua Francesa, sob o risco de um aproveitamento pouco significativo das narrativas e não querendo privá-los daquilo que eu achava o “suprassumo” da manifestação infantil, pensei em sugerir a leitura traduzida; todavia, por alguma razão, não levei a termo minha intenção nem tampouco li alguma tradução, mantendo aquela recordação das leituras no original.

Após alguns anos, por volta de 2010, chegaram às minhas mãos algumas traduções da série. Reacendeu-me a vontade de apresentar os livros a meus alunos e fiquei bastante satisfeita por poder contar com aquele trunfo para estimular o gosto pela leitura, servindo-me da Literatura Francesa e sem desculpas para a falta de

compreensão, pois tratava-se de ler os livros em Português. Porém, ao folheá-los, fiquei bastante impressionada com o efeito que algumas daquelas leituras me causaram, ou pior, não causaram. Onde estava a magia das histórias? Onde estava a criança tão doce e inocente que nos contava seu dia a dia? Passei, então, a cotejar o original, bem como as traduções, e percebi realidades que me levaram a refletir sobre o porquê de efeitos diferentes quando da leitura das traduções. Não se tratava de querer que se reproduzisse em mim a mesma sensação experimentada ao ler a obra no original; não se tratava também de analisar as fidelidades ou infidelidades entre as traduções e o original; tratava-se de buscar e não encontrar, nas traduções, a criança narradora de outrora.

As perguntas começaram a surgir: por que os tradutores agiam de maneiras diferentes se, do meu ponto de vista daquela época, o texto original era único, inquestionável e, portanto, qualquer tradução deveria ser quase que idêntica uma da outra? Por que as escolhas de cada tradutor me tocavam de forma diferente umas das outras? Por que suas escolhas, ainda que minimamente distintas, repercutiam de um jeito tão diferente no texto? Por que faziam opções diversas entre si para tratar de situações tão semelhantes? Por que seriam as narrativas tão distintas entre si se eram originárias de um mesmo texto-fonte?

A partir de então, comecei a perseguir as respostas às minhas perguntas e, à medida que estudava, as perguntas aumentavam e se modificavam. Desse modo, este trabalho pretende encontrar respostas para parte desses questionamentos.

1.2 OBJETIVOS

Por meio do levantamento historiográfico, das análises dos textos traduzidos e de seu cotejamento com os textos originais, pretendemos definir o encargo tradutório das duas traduções do livro **Le petit Nicolas**, publicadas, no Brasil, em 1975 e 1997, para, então, sermos capazes de chegar ao escopo das traduções, bem como ao perfil do público-alvo idealizado.

Imaginamos que a distância de 22 anos entre os textos analisados nos autoriza a deduzir a existência de algumas diferenças nas traduções, visto que as mudanças ocorridas durante essas duas décadas se processaram sob vários aspectos e, certamente, também na postura dos tradutores. Nesse sentido, a utilização dos conceitos da Abordagem Funcionalista da Tradução nos proverá de

ferramentas que nos permitirão abordar, de modo mais direcionado e aprofundado informações que nos levarão a responder à pergunta principal desta pesquisa: **Qual é o escopo das traduções?** As respostas obtidas às indagações “para quem os tradutores fizeram as traduções?”, “qual o ideal de público eles tinham em mente e, conseqüentemente, que tipo de tradução optaram por fazer?”, “quais estratégias usaram para atingir seu objetivo?” serão a linha mestra na escrita deste trabalho.

As traduções da obra **Le Petit Nicolas** serão cotejadas entre si, a fim de mostrar como o escopo determinou as estratégias e as escolhas dos tradutores e não para qualificar uma tradução em relação à outra. Esse esclarecimento é importante, pois, uma vez tendo optado pelos pressupostos do funcionalismo, jamais poderíamos incorrer no equívoco de considerar uma tradução melhor que a outra; por isso, nosso interesse em determinar a finalidade de cada uma.

2 A ABORDAGEM FUNCIONALISTA DA TRADUÇÃO¹

A despeito de se pensar que as abordagens funcionalistas são estudos relativamente recentes, é importante lembrar que, desde a época de Cícero (106 a.C), passando por São Jerônimo e chegando a Nida, já havia a preocupação de se traduzir pensando no contexto no qual a tradução seria inserida, o que os fazia ir além da tradução palavra por palavra e buscarem, como apresentado por Nord (2008, p. 16), o interesse em “transmitir o sentido [...] ou adaptar o texto às necessidades e expectativas dos leitores-alvo”². Desse modo, apresentavam-se com muito sucesso no século XVII traduções do tipo *belles infidèles*, que atentavam para o prazer estético de seu público-alvo sem, no entanto, terem o cuidado de relacionar, minimamente, a tradução ao original. Entretanto, mesmo com este olhar inicial sobre as necessidades de adequação das traduções em função de variáveis sociais e culturais, por muito tempo, a prática tradutória foi vista como uma operação, principalmente, de transcodagem, sobretudo pela Linguística que, nos anos 1950/60, representava a disciplina humanista dominante.

As abordagens funcionalistas da tradução foram elaboradas visando à formação de tradutores. Ela foi sugerida pela primeira vez por Reiss e mais tarde ampliada por Vermeer e revista por Nord. A partir de algumas modificações conceituais em sua teoria, Reiss, e mais intensamente Vermeer, propunham como regra geral para a tradução que era a **finalidade** do texto-alvo que deveria determinar as estratégias e os métodos para se efetuar uma dada tradução e não a função do texto-fonte, como era frequentemente considerado.

Segundo Vermeer (1996, p. 15), a linguagem é um conceito que diz respeito a todas as maneiras possíveis de comunicação utilizadas por membros de uma comunidade, podendo essas possibilidades se apresentarem sob a forma de uma expressão verbal ou não verbal, tais como um gesto, um olhar, um desenho, um

¹ Todas as traduções referentes às obras de Christiane Nord, J. Vermeer, Katharina Reiss, Anthony Pym, Jan Van Coillie, Bastin, Cascallana, Collombat, D’Hulst, Desmidt, Gambier, Ghesquiere, Hornby-Snell, Milton, Oittinen, Skibinska, Simeoni, Vieira, Wohlgemuth e Woodsworth foram feitas por nós, estando os textos originais presentes em nota de rodapé. Em caso de outro tradutor, este será indicado nas referências bibliográficas.

² “[...] de rendre le sens [...] ou d’adapter le texte aux besoins et aux attentes des lecteurs cibles”. (NORD, 2008, p. 16)

sinal de trânsito, entre vários outros que podem ser de conhecimento geral ou específico a uma dada cultura, comunidade ou grupo. No momento em que signos de uma mesma cultura ou de culturas diferentes não correspondem biunivocamente entre si, ou seja, não têm correspondência direta, começa a haver um problema de “transferência”.

Ainda de acordo com Vermeer (1996, p. 13), “[...] sempre que alguém produz um texto, se dirige, mais ou menos conscientemente, a uma ou várias pessoas com uma finalidade (mais ou menos) determinada”³. Assim, a linguagem pode ser entendida como uma ação, isto é, como um comportamento intencional que visa a transmitir uma informação a outrem.

Nos estudos de Reiss (2009), encontramos elementos que nos ajudam a entender que a expressão “transmitir uma informação”, usada como síntese da definição do que seja a linguagem, pretende (e deve) ir muito além do que ela encerra. Nesse sentido, a autora propõe que as categorias textuais existentes em todas as línguas e consideradas, portanto, como fenômeno universal, sejam levadas em conta no momento da tradução. As categorias, ou funções comunicativas, expandem a noção de a linguagem ser mera transmissão de informação e ampliam-na no sentido da intenção do enunciador. Dessa forma, o autor de um texto deve escolher entre as três funções básicas, de acordo com sua intenção, ao transmitir a informação: a) função representativa/referencial (categoria textual informativa): se deseja informar, transferir notícias, conhecimento, opiniões; b) função expressiva (categoria textual expressiva): se deseja transmitir o conteúdo de forma artística, organizado segundo alguns critérios estéticos; c) função apelativa (categoria textual operativa): se seu desejo é o de persuadir o interlocutor fazendo-o agir segundo as intenções do autor (ou de outro proponente).

Ainda que as categorias sejam universais, a maneira de expressá-las pode variar dentro de culturas diferentes ou mesmo dentro de uma mesma cultura, porquanto, a interação entre os interlocutores é determinada pela realidade cultural de ambos, pelas circunstâncias do momento, pelas condições sociais e pessoais destes e pela relação entre eles; em resumo, por fatores individuais e supraindividuais. A não congruência da maior parte desses elementos pode ocasionar conflitos na comunicação e conduzi-la ao fracasso. Para que uma

³ “Siempre que alguien produz un texto, se dirige, más o menos conscientemente, a una o varias personas y lo hece con una finalidad (mas o menos) determinada”. (VERMEER, 1996, p. 13)

comunicação seja bem-sucedida, é preciso que os participantes não somente busquem a semelhança, mas também que, ao detectarem alguma diferença, esforcem-se para interpretá-la e compreendê-la. Sob a ótica de Vermeer (1996), o texto escrito ou falado é uma produção intencional e, portanto, uma forma de interação, não sendo apenas o que ele anuncia/enuncia, mas, antes disso, o texto se apresenta como uma **oferta de informação** dirigida a um receptor por parte de um produtor.

A tradução, como forma de equacionar problemas de compreensão entre enunciados, também pode ser considerada um tipo de interação, uma vez que ela tem o poder de inter-relacionar as condições de produção/recepção de um texto anterior, dito **texto de partida** (ou **texto-fonte**) às novas condições e necessidades de produção/recepção de um novo texto, dito **texto de chegada** (ou **texto-alvo**). Como é também uma forma de linguagem, existe a noção de que aspectos pessoais, sociais e culturais dos participantes sejam de grande importância na confecção do produto final, assim como a consciência (maior ou menor) de que, por trás de toda ação/enunciado, há uma intenção/objetivo. Deste modo, a noção de tradução que adotaremos nesta pesquisa é a que apreendemos em Vermeer (1992) e Nord (2006), ao afirmarem que a tradução pode ser definida como uma ação transcultural e não como a mera transcodificação de um texto-fonte para uma língua-alvo, caracterizando-se pela produção de um texto com um escopo específico, em uma situação-alvo específica, dirigida a um público específico, partindo de um texto pré-existente (texto-fonte), enfatizando que essa atividade é geralmente movida por um propósito comunicativo. Sob esse ponto de vista, a tradução não tem identidade fixa, estando subordinada a vários fatores contextuais e não podendo mais ser entendida como soluções corretas ou incorretas, devendo ser observada sob o parâmetro dos objetivos (escopos), uma vez que são eles os responsáveis pelo delineamento do perfil da tradução.

2.1 KATHARINA REISS

Nos anos 1970, a atenção que recaía sobre a palavra e a frase como unidade de tradução transferiu-se para o texto como um todo, mas, ainda assim, a ideia de equivalência proposta pela linguística continuou em função das características do texto-fonte, as quais deveriam ser preservadas e reproduzidas no texto-alvo. Ainda

nessa década, a linguista, tradutora e pesquisadora alemã Katharina Reiss (1996, 2009) elabora um modelo de crítica da tradução baseado na relação funcional entre os textos-fonte e alvo. Essa nova abordagem “funcional” observa a função do texto-fonte em sua cultura de origem e indaga sobre a provável função do texto-alvo na cultura de chegada, tendo o cuidado de preservar, dentro do possível, as características do texto-fonte que se fariam adequadas para ajudar na composição da (nova) função pretendida do texto de chegada. Reiss (2009) toma como base para sua proposta o conceito de equivalência, mas não aquela equivalência que considera a relação de igualdade de valor entre signos pertencentes a dois sistemas linguísticos, tampouco a equivalência textual que diz respeito à relação de igualdade entre os signos linguísticos de um dado texto em duas comunidades linguísticas diferentes, onde cada uma possui seu próprio contexto sociocultural. Seu conceito de equivalência é mais ampliado, pois considera a influência do passar do tempo no modo de entender, conceber, praticar e/ou receber uma tradução:

É conveniente constatar ademais que em teoria da tradução o conceito de equivalência está longe de ser estável. Esta variabilidade se deve à natureza mesma da tradução e ao fato de que a maneira de se considerar a atividade tradutória não ficou imutável ao longo da história. Com efeito, o texto original foi escrito/publicado uma única vez, ao passo que é sempre possível que um ou vários tradutores o traduzam ou retraduzam. É possível que a recepção do texto-fonte evolua com o passar do tempo, que os vários tradutores façam do texto, ou de certas passagens do texto, leituras divergentes [...] as qualidades necessárias para uma tradução-alvo variam segundo o gosto do tempo⁴. (REISS, 2009, p. 153)

Nessa afirmação, a autora já demonstrava a necessidade de se levar em consideração as condições temporais e sociais da tradução: “[...] é inconcebível discutir a equivalência entre texto-fonte e texto-alvo sem saber quando e em que condições a tradução foi realizada”⁵. (Ibid., p. 153)

⁴ “Il convient de constater en outre que dans la théorie de la traduction, le concept d'équivalence est loin d'être stable, tant s'en faut. Cette variabilité tient à la nature même de la traduction et au fait que la manière d'envisager l'activité traduisante n'a pas été immuable tout au long de l'histoire. En effet, le texte original a été écrit/publié une seule fois, alors qu'il est toujours possible qu'un ou plusieurs traducteurs le traduisent ou le retraduisent. Il se peut que la réception du texte-source évolue au fil du temps, que les divers traducteurs fassent du texte, ou de certains passages du texte, des lectures divergentes [...] les qualités requises pour une version-cible varient selon le goût du temps”⁴. (REISS, 2009, p. 153)

⁵ “[...] il est inconcevable de discuter de l'équivalence entre un texte-source et un texte-cible sans savoir quand et dans quelles conditions la traduction a été réalisée”⁵. (REISS, 2009, p. 153)

Embora questione o conceito tradicional de equivalência, a pesquisadora entende que, em muitos casos, a equivalência textual, pura e simplesmente, é requerida e necessária no texto final. Este é o caso para aquelas traduções propositalmente literais que permitem repetir no texto-alvo a mesma função do texto de origem como é o caso, por exemplo, das traduções filológicas, cuja intenção é fazer a tradução a mais correta possível, dentro dos padrões de correspondências morfossintáticas, buscando apenas restituir o sentido do texto de origem no texto de chegada. Todavia, há momentos na tradução de um texto em que a equivalência, qualquer que seja sua concepção, não é possível ou mesmo desejada: é o caso em que a função do texto de chegada difere daquela proposta para o texto de partida. Em outras palavras, segundo a função estabelecida para o texto-alvo, pode-se ou não querer a existência de equivalência, lembrando que a equivalência sugerida pela Abordagem Funcionalista transcende as marcas linguísticas do texto e abrange também a equivalência cultural (REISS, 1996, p. 117). Quando ocorre a intenção de não equivalência do texto-alvo em relação ao texto-fonte, apreendemos que a função, ou finalidade, desses difere entre si: nesse caso, a autora propõe lançar-se mão do *translation brief*, ou *consigne de traduction*, traduzido por “encargo tradutório” e que será estudado ainda neste capítulo.

2.2 HANS JOSEF VERMEER

Também, segundo Hans Josef Vermeer (1996), linguista e pesquisador alemão, a linguística sozinha não consegue explicar todas as incoerências existentes entre a teoria e a prática tradutória. De acordo com seu ponto de vista, assim como com o de sua mestra Katharina Reiss (2009), a tradução é uma ação dotada de intencionalidade e que tem seu desenrolar adequado a uma dada situação. Conforme Nord (2008), uma vez que as situações estão inseridas em uma cultura, a avaliação de qualquer situação dependerá da importância que essa situação tem no sistema cultural do qual faz parte e, conseqüentemente, a tradução não poderia se limitar aos aspectos unicamente lingüísticos. Então, faz-se necessária uma abordagem cultural que conseguiria explicar a relação entre as especificidades de cada situação, bem como a relação entre os variados elementos situacionais verbais e não verbais e retirando, definitivamente, a noção de tradução como transferência entre duas línguas.

Vermeer (1992, p. 40) afirma:

A tradução envolve fenômenos e processos tanto linguísticos quanto culturais e, portanto, é um procedimento tanto linguístico quanto cultural, e como linguagem [...] é parte de uma cultura específica. A tradução deve ser entendida como um fenômeno 'cultural' que lida com culturas específicas: tradução é um processo transcendente de cultura⁶.

Portanto, um tradutor não pode apresentar apenas competência linguística, mas deve também ser dotado de um vasto conhecimento tanto da cultura de chegada como da cultura de partida. O tradutor deve ser, no mínimo, bicultural (VERMEER; 1996). Outro ponto importante que devemos saber sobre a tradução, de acordo com o autor, é que esta não é considerada como um texto acabado, com significado único, uma vez que está subordinada às variáveis pessoais, históricas, sociais e temporais. Por isso, Vermeer (1996, p. 51) afirma que a tradução é uma “oferta de informação”, mais especificamente uma oferta de informação sobre a informação de partida, por conseguinte, uma metainformação: “[...] a tradução não é uma transmissão da mesma informação em um código diferente. A tradução só pode oferecer informação sobre a informação de partida. Neste caso, a informação é uma metainformação sobre a informação”⁷.

Com base na crença de que a tradução, como toda ação, encerra um interesse, uma finalidade, um objetivo, Vermeer (1996) desenvolveu a Teoria do Escopo, uma teoria da ação intencional, que tem como objetivo final cumprir a função que lhe foi determinada junto ao destinatário almejado. A palavra *skopós*, de origem grega, significa “propósito”, “objetivo” e, por essa razão, foi escolhida pelo estudioso para nomear sua teoria: uma teoria geral da tradução que deriva de uma teoria geral da ação. Segundo Vermeer (1996, p. 79), a diferença entre as duas teorias é a existência de uma “primeira ação”. Em suas palavras:

⁶ “Translation involves linguistic as well as cultural phenomena and processes and therefore is a cultural as well as linguistic procedure, and as a language [...] is part of a specific culture, translation is to be understood as a 'cultural' phenomenon dealing with specific cultures: translation is a culture transcending process”. (VERMEER, 1992, p. 40)

⁷ “[...] La traslación no es una transmisión de la misma información con un código diferente. La traslación sólo puede ofrecer información sobre la información de partida. La información es en este caso una meta-información sobre la información”. (VERMEER; 1996, p. 51)

[...] a teoria da ação parte de uma situação dada, que uma pessoa avalia de uma determinada maneira; conseqüentemente esta pessoa age de tal modo que suas ações podem ser justificadas com base em sua avaliação [...] Uma teoria da tradução como teoria especial da ação parte de uma situação em que já existe um texto de partida como 'primeira ação', portanto, a questão não é saber se e como se atua, mas se e como tal ação continua⁸.

De acordo com esse pensamento, a tradução passa a ter uma existência independente, um perfil próprio, cuja origem e razão de ser não se encontram mais no texto-fonte, mas na **finalidade** do texto-alvo, finalidade esta que se constitui como o princípio básico e dominante de toda tradução. A Teoria do Escopo, proposta nos anos 1980, tornou-se a mais representativa das teorias de cunho funcionalista.

A noção do termo “finalidade” pode ser encontrada com outros nomes em vários trabalhos de Vermeer (1992, 1996, 2000), tais como objetivo, função ou intenção, que, segundo Nord (2008), mostram-se equivalentes nas considerações de Vermeer e são resumidas no termo *skopós*. Desta feita, a regra diretriz por excelência de qualquer ação de tradução é a regra do escopo, segundo a qual uma operação de tradução é determinada pelo seu escopo/objetivo. Considerando a intencionalidade da linguagem, pode-se afirmar que toda produção ou recepção de texto é guiada por um escopo e, nesse caso, inclui-se a tradução, que não apenas pressupõe a existência de, mas também é orientada por um escopo (VERMEER, 2000, p. 228).

Segundo Nord (2008), a Teoria do Escopo consegue resolver o eterno dilema da escolha entre tradução livre e fiel, uma vez que ela permite compreender que é o objetivo da tradução que a conduz em direção a uma tradução livre ou fiel, ou a um meio termo, a depender da finalidade do texto de chegada, consideradas suas condições de produção e/ou recepção. Por conseguinte, não é mais possível acreditar que, para um dado texto-fonte, exista apenas uma única tradução possível ou a tradução perfeita, ou seja, uma boa tradução é aquela que tem êxito em seu objetivo comunicativo. Nas abordagens funcionalistas, que primam pela observância do objetivo (função) do texto-alvo, o texto-fonte desempenha um papel completamente diferente do que tem nas teorias linguísticas ou naquelas baseadas

⁸ “[...] la teoría de la acción parte de una situación dada, que una persona valora de una forma determinada; en consecuencia, esta persona actúa de tal modo que su actuación puede justificarse a partir de su valoración. Una teoría de la traslación, como teoría especial de la acción, parte de una situación en la que ya existe un texto de partida como 'primera acción'; por tanto, la cuestión no es si y cómo se actúa, sino si y cómo se continúa qué acción”. (VERMEER; 1996, p. 79)

na equivalência, pois aqui ele é destronado de seu papel de ator principal da tradução, porquanto, deixa de ser o único objeto de relevância para que se possa considerar uma tradução exitosa ou não e passa a ser apenas mais uma fonte de informação para o tradutor:

Diante desta oferta, os receptores, incluindo o tradutor, escolhem os elementos que lhes parecem interessantes, úteis ou adequados às finalidades pretendidas. Em uma situação de tradução os elementos tradutórios selecionados são assim transferidos para a cultura-alvo da forma que o tradutor julgar adequada à finalidade almejada.⁹ (NORD, 2008, p. 39)

A Teoria do Escopo, muitas vezes, foi criticada por ser mais uma abordagem do que propriamente uma teoria, pois não é possível confirmar que a realidade corresponde, de fato, ao que a teoria propõe. Entretanto, sua força está na capacidade de dar conta do complexo processo tradutório, que se manifesta nas várias possibilidades de tradução de acordo com a existência de inúmeros objetivos possíveis.

2.3 CHRISTIANE NORD

Pesquisadora alemã da área da tradução, Christiane Nord compartilha em grande parte os pressupostos apresentados por Vermeer em relação à Teoria do Escopo e propõe ajustes em alguns outros pontos ou lacunas, tais como a inclusão da noção de lealdade, a importância conferida ao encargo tradutório ou o acréscimo da função “fática”, tomada de empréstimo de Jakobson, às funções propostas por Reiss (referencial, expressiva e apelativa) para sua análise de traduções.

Na obra **Text analyse und Übersetzen**¹⁰, lançada em 1988 e voltada inteiramente para a abordagem funcionalista da tradução, Nord apresenta um modelo mais abrangente de análise textual dirigida à tradução cujo objetivo é, primeiro, definir a função do texto-fonte na cultura-fonte e somente então compará-la à função que o texto-alvo terá na cultura-alvo com o objetivo de identificar os

⁹ “Devant cette offre, les récepteurs (y compris le traducteur) choisissent les éléments qui leur semblent intéressants, utiles ou adéquats aux finalités voulues. Dans une situation de traduction, les éléments traductionnels sélectionnés sont alors transférés vers la culture cible sous la forme que le traducteur a jugé adéquate à la finalité voulue”. (NORD, 2008, p. 39)

¹⁰ Obra traduzida para o inglês em 2005, com o título **Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis**.

prováveis elementos que serão preservados ou adaptados no texto de chegada. A proposta da pesquisadora é uma abordagem fundada na funcionalidade e na lealdade.

Nosso estudo sobre o funcionalismo proposto por Christiane Nord e seu modelo de análise textual foi baseado em diversos trabalhos da autora (2008, 2006, 2005, 2000, 1997) e em consultas a trabalhos em Língua Portuguesa sobre o assunto (LEAL, 2007, 2006; PFAU, 2010). Enfatizamos que não há, até o presente momento¹¹, tradução em Português dos livros de Nord, e nossa leitura se deu nos livros traduzidos para o Inglês e Francês (cuja tradução indireta veio também do Inglês). Por essa razão, sentimo-nos pouco à vontade com alguns termos usados por Nord (*sender, text producer*), os quais, em um momento, referiam-se a um conceito e, em outro, a um conceito diferente do primeiro. Buscamos, então, esses termos nos trabalhos em Português com o intuito de uniformizar seu emprego. No entanto, também nesses trabalhos os termos se confundiam: muitos usavam “autor, emissor, produtor de texto, remetente” referindo-se à mesma pessoa, o que Nord diferenciava em seus livros, mas também os utilizava, vez por outra, de forma indiscriminada¹², muitas vezes ao tratar do texto literário. Portanto, a fim de equalizar esse conflito, adotamos em nosso trabalho as palavras “autor” e “emissor” para o produtor do texto-fonte e “tradutor” para o produtor do texto-alvo. Mantivemos o termo “iniciador” para aquele que demanda a tradução, seja na figura de uma ou mais pessoas ou sob os auspícios de uma instituição.

Compartilhando os princípios básicos do funcionalismo, tais como o fato de a tradução ser uma comunicação intercultural e não meramente linguística, o texto se apresentar como “oferta de informação” e também a crença de que a equivalência entre os textos-fonte e alvo só pode ocorrer quando as funções de ambos os textos são iguais, Nord (2005) propõe a noção de “lealdade” na Abordagem Funcionalista,

¹¹ Será lançado em Português, com o título **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicações didáticas, ainda no segundo semestre de 2015, por Rafael Copetti Editor.

¹² Por exemplo, em 1997, p. 20 “[...]this source material has been produced by a **text producer** and/or transmitted by a **sender** [...]” - neste caso, **text producer** e **sender** são entidades diferentes, já na p.80 “The **sender** of a literary text is usually identical with the **author** or **text-producer** [...] is a person known as a **writer** [...]” onde **sender** corresponde a **author**, **text producer** ou **writer**, em contexto literário; em 2005, p. 6 e p. 7, encontramos, respectivamente : “It seems sensible to make a methodological distinction between the **text-producer** (ST-P)...and the **sender** (S) [...]” e “The essential factors...are, then, in chronological order: **ST producer**, **ST sender**..” deixando claro serem pessoas diferentes.

além de questionar a fidelidade da tradução subordinada tão somente à regra do escopo, o que desconsideraria a existência de um autor com intenções primeiras. A autora reconhece que, “Embora Vermeer admita a possibilidade de uma relação de ‘coerência intertextual’ ou de fidelidade entre os textos fonte e alvo, a obrigação da fidelidade está subordinada à regra do escopo”¹³ (NORD, 2008, p. 148), o que para ela resume a ideia geral da Teoria do Escopo como sendo “a fidelidade tradutória justifica os procedimentos de tradução” (Ibid.) ou ainda “os fins justificam os meios”¹⁴ (Ibid., p. 149).

Com o passar do tempo, foi possível perceber que a noção do que vem a ser uma boa tradução varia segundo as épocas e os lugares. De acordo com cada cultura/momento (e os gêneros textuais vigentes naquela cultura), os leitores têm expectativas acerca do que esperar de uma tradução; no entanto, é papel do tradutor entender se naquela ocasião e para o fim específico daquela tradução é coerente ceder às expectativas de seu público. Independentemente da decisão tomada, o leitor não deverá ser ludibriado.

Essa responsabilidade do tradutor foi designada por Nord (2008, p. 149) como “lealdade”, noção que implica o tradutor tanto na situação-fonte como na situação-alvo, estabelecendo uma categoria interpessoal que remete a um laço social entre pessoas e que não deve ser confundida com a “fidelidade”, que se refere às relações entre textos-fonte e alvo, ou seja, lealdade implica que a finalidade do texto-alvo seja compatível com as intenções do autor do texto-fonte. Essas intenções, no entanto, não estão disponíveis de forma facilitada e devem ser buscadas por meio de análises de fatores extratextuais, tais como o autor, a época, o lugar, o suporte ou ainda através de fatores intratextuais.

A autora encontra, no modelo “funcionalidade e lealdade”, uma resposta àqueles que creem, erroneamente, que a abordagem funcionalista dá ao tradutor a liberdade de fazer o que bem entende com o texto-fonte, seja por conta própria, seja a mando do cliente:

¹³ “Bien que Vermeer admette la possibilité d’une relation de ‘cohérence intertextuelle’ ou de fidélité entre les textes source et cible, la contrainte de fidélité est subordonnée à la règle du *skopós*”. (NORD, 2008, p. 148)

¹⁴ “La fidélité traductionnelle justifie les procédures de traduction”. (NORD, 2008, p. 149)

O princípio da lealdade dá conta dos interesses legítimos dos três participantes: o iniciador (que quer um certo tipo de tradução), o público-alvo (que tem o direito de esperar uma certa correspondência entre os textos fonte e alvo), o autor do texto-fonte (que tem o direito de exigir que se respeitem suas intenções e espera, assim, uma certa relação entre o texto-fonte que ele produziu e a tradução deste texto.) Se houver um conflito entre os interesses dos três parceiros do tradutor é este último que deverá fazer o papel de mediador e, se necessário, buscar a cooperação entre as partes.¹⁵ (NORD, 2008, p. 152)

Vale ressaltar que o modelo proposto pela autora, diferentemente do que era feito até então, diz respeito a qualquer tipo de texto, inclusive os textos literários, uma vez que “a abordagem funcional não usa o (tipo de) texto de origem como a sua medida, e sim a função (do texto) final!” (NORD, 2000, p. 193).

Além do conceito de lealdade introduzido pela pesquisadora, os fatores intra e extratextual também sugeridos por ela podem ser obtidos através das respostas às perguntas formuladas na Nova Retórica, mais especificamente ampliadas por Mentrup (1982 apud NORD, 2005): **Quem faz o quê? Quando? Onde? Por quê? Como? Para quem? Para quê? Com qual efeito?** Com essas perguntas, Nord intenta obter informações que permitam extrair do texto subsídios para se chegar a uma possível intenção do autor do texto estudado – ou àquilo que o tradutor pode interpretar como intenção. Para os fatores extratextuais, ela recomenda: **Quem** (transmite)? **Para quem? Para quê? Por qual meio? Onde? Quando? Por quê** (um texto)? **Com qual função?** Em relação aos fatores intratextuais, as perguntas se mostram diferentes, mas nos mesmos moldes: (Sobre) **Qual assunto** (fala-se)? **O quê** (explícita ou implicitamente)? **Em que ordem? Utilizando quais elementos não verbais? Com quais palavras? Com qual tipo de frase? Em que tom? Com qual efeito?**

Meu modelo inclui a análise de aspectos extratextuais e intratextuais da ação comunicativa. Ele foi concebido para identificar os elementos funcionais relevantes dos textos fonte e alvo conforme o que foi definido pelo encargo tradutório. Através da comparação do escopo com a função do texto-fonte *antes* de começar a traduzir o tradutor deveria ser capaz de localizar as dificuldades que encontrará durante o processo de tradução e

¹⁵“Le principe de loyauté tient compte des intérêts légitimes des trois participants : l’initiateur (qui veut un certain type de traduction), le récepteur cible (qui est en droit d’attendre une certaine relation entre les textes source et cible), l’auteur du texte source (qui est en droit d’exiger qu’on respecte ses intentions et s’attend donc à un certain rapport entre le texte source qu’il a produit et la traduction de ce texte). S’il doit exister un conflit entre les intérêts des trois partenaires du traducteur, c’est ce dernier qui doit jouer le rôle de médiateur et, si nécessaire, chercher la coopération de toutes les parties”. (NORD, 2008, p. 152)

de criar uma estratégia global para solucionar os problemas.¹⁶ (NORD, 1997, p. 14)

Os aspectos extratextuais que podem ser observados e colhidos antes da leitura, por se referirem à situação de produção do texto, dizem respeito ao autor e ao emissor do texto (**quem?**) e suas intenções (**para quê?**), ao receptor (**para quem?**), ao meio no qual o texto é veiculado (**por qual meio?**), à época (**quando?**), ao local da comunicação, tanto da produção como da recepção (**onde?**), e à motivação para a produção do texto (**por quê?**). As informações obtidas com as respostas a essas sete perguntas podem fornecer resposta para a última: a função textual do texto analisado (**com qual função?**). Certamente, não é fácil apreender informações quando se tem como fonte de informação apenas “aquele texto” trabalhado. Nesse caso, é preciso lançar mão de textos secundários, como a biografia do autor, outros textos escritos por ele, críticas sobre sua obra, além de material publicado na imprensa. No caso de não haver nenhuma informação paratextual, a autora sugere que se busquem nos fatores intratextuais, por meio de um processo recursivo, informações que possam levar a algumas conjecturas sobre a situação de produção do texto.

Os elementos intratextuais referem-se ao assunto do texto em questão (a **qual assunto** o texto se refere?), à informação ou ao conteúdo presente no texto ou subentendido (**o quê?**), à composição ou estrutura do texto (**em que ordem?**), aos elementos não linguísticos ou paralinguísticos do texto (**utilizando quais elementos não verbais?**), às características verbais (**com quais palavras?**), aos tipos de sentenças (**com qual tipo de frase?**), às características suprasegmentais de entonação e prosódia (**em que tom?**). A última pergunta contida nos elementos intratextuais (“**Com qual efeito**”) apenas será respondida quando todas as expectativas construídas pelo leitor quanto às características intratextuais do texto (quando da análise extratextual) tiverem sido elencadas e comparadas às características reais do texto. É nessa fase que se saberá o efeito que o texto tem sobre seu leitor. O **efeito** refere-se, portanto, a um conceito global, que diz respeito à interdependência entre os fatores extra e intratextual. O modelo proposto pela

¹⁶ “My model includes the analysis of extratextual and intratextual aspects of the communicative action; it is designed to identify the function-relevant elements in both existing source and the prospective target text as defined by the translation brief. By comparing the Skopos with the source-text function *before* starting to translate, translators should be able to locate the problems that will arise in the translating process. They should be able to devise a holistic strategy for their solution”. (NORD, 1997, p. 14)

autora deixa claro que esses fatores não se encerram em si mesmos, muito pelo contrário. Esclarece, ainda, que todos os fatores, quer sejam pertencentes ao domínio do extra ou do intratextual, são recursivos, ou seja, uma informação pode desencadear novas perguntas e assim por diante.

Nesta pesquisa, consideramos importante esclarecer qual a importância de cada item dos fatores propostos, uma vez que este estudo tem como objetivo utilizar esses itens como elementos essenciais na confecção de nosso “encargo tradutório”. Podemos afirmar, todavia, que o processo da tradução é mais amplo do que foi exposto até agora, isto é, ele começa antes de o texto chegar ao tradutor, na pessoa do **iniciador**. Segundo Nord (2005), raramente o tradutor começa a trabalhar por conta própria, sendo, na maioria dos casos, requerido por um cliente, chamado de “iniciador”, que precisa do texto traduzido para um objetivo determinado e para um destinatário específico na cultura-alvo. Porém, o material que servirá de matéria-prima para o tradutor foi produzido por um emissor (o autor do texto-fonte) pensando em um tipo de receptor e dentro das condições vigentes na cultura-fonte. No processo tradutório, dentro do proposto pelo funcionalismo, o iniciador e o tradutor são os atores principais, sendo que o autor do texto original é responsável “apenas” pelas características do texto-fonte. Em uma perspectiva de interação pessoal, Nord (2005) assim elencou os elementos e os constituintes do processo de tradução como ação intercultural, em ordem cronológica: a) o autor do texto-fonte; b) o emissor do texto-fonte (aquele que usa o texto para algum propósito – autor e emissor podem ser a mesma pessoa); c) o texto-fonte; d) o destinatário do texto-fonte; e) o iniciador; f) o tradutor; g) o texto-alvo; e h) o destinatário do texto-alvo. A partir dessas considerações, vejamos, a seguir, o que a autora considera relevante dentro dos fatores propostos em seu modelo.

2.3.1 Os fatores extratextuais

a) **Quem transmite:** Emissor e produtor são dois elementos distintos para Nord (2005). Conforme a autora, o emissor é a pessoa ou instituição que usa o texto para uma determinada finalidade e/ou para produzir um certo efeito; o produtor é o autor do texto que pode seguir instruções do emissor, além de adequar o texto às normas e regras da cultura à qual este será submetido; em muitos casos, emissor e produtor são a mesma pessoa. O importante a saber sobre o emissor são os fatos que

podem informar sobre sua intenção comunicativa e as características que podem influenciar a mensagem e sua estrutura.

b) **Para quem:** Segundo Nord (2005), o receptor é o mais importante fator na análise. Certamente, o receptor de uma tradução é diferente do receptor do texto-fonte, e, nesse caso, o tradutor deve buscar no texto-fonte elementos que são pensados para o receptor do texto-fonte e descobrir um modo de traduzi-lo ou adaptá-lo para o texto-alvo. O conhecimento sobre a idade, o sexo, a origem e a bagagem sociocultural dos receptores-alvo é de grande importância na determinação de como será a tradução, que poderá acrescentar detalhes ou omitir itens pressupostos no texto-fonte, mas que não correspondam à bagagem do receptor-alvo.

c) **Com qual intenção:** A questão da **lealdade** em Nord (2005, p. 53) é tão forte que ela procura distinguir termos que poderiam ser confundidos: intenção, função e efeito: “a fim de verificar a dimensão da intenção é necessário saber qual função o emissor pretende que o texto cumpra e qual efeito ele pretende produzir no receptor ao transmitir o texto”¹⁷. O tradutor não pode trair a intenção do autor, logo, se a intenção deve ser preservada, é necessário que se mude a função e/ou o efeito. A intenção é de particular importância para o tradutor, pois ela o ajuda a determinar a estrutura do texto em relação ao conteúdo e à forma.

d) **Por qual meio (suporte):** “Meio” é o veículo que transmite a mensagem. O meio de transmissão afeta não apenas as condições de recepção, porém, ainda mais particularmente, aquelas de produção, além de fornecer pistas sobre a intenção do emissor e o motivo da comunicação. O conhecimento do “meio” orienta o tradutor quanto à idade do receptor, seu *status* e identidade e o guia em relação às escolhas da estrutura do texto, tais como o tamanho das frases, a utilização de elementos não verbais, o nível de explicação e, finalmente, o nível de expectativa do receptor no que diz respeito à função do texto.

e) **Quando:** Toda língua está sujeita a mudanças constantes em seu uso e normas, assim, o fator tempo/época se constituiu como um importante sinal do desenvolvimento linguístico representado no texto. O conhecimento desse fator pode lançar alguma luz sobre a comunicação entre o emissor e o público-alvo e,

¹⁷ “In order to ascertain the dimension of intention we have to ask what function the sender intends the text to fulfil, and what effect on the receiver s/he wants to achieve by transmitting the text”. (NORD, 2005, p. 53)

assim, proporcionar uma pista para se entender a intenção do emissor. Além disso, se pensarmos na situação de uso dos dêiticos, sua compreensão só se dará de forma ótima, uma vez que o receptor conheça a época da produção do texto.

f) **Onde:** A dimensão de espaço refere-se não apenas ao local de produção do texto, mas também ao local de recepção. O domínio dessa informação torna-se decisivo quando existem vários locais onde a mesma língua é falada, porém com variações. O lugar de produção do texto fornece pistas sobre a variante linguística usada no texto-fonte e, caso uma das variantes possíveis seja a língua-alvo, o local de recepção do texto determina a variedade que o tradutor deverá usar em sua tradução. Além do aspecto linguístico, é importante considerar os aspectos sociais, culturais e políticos, pois a leitura pode ocorrer de forma diferenciada quando se tem conhecimento destes ou não. Também os elementos dêiticos só serão bem interpretados sabendo-se a área de produção do texto.

g) **Por quê:** De acordo com Nord (2005), a dimensão do “motivo” se aplica não só à razão pela qual o texto foi produzido, como também, e muito importante, à ocasião para a qual o texto foi feito. Compreender bem essa distinção implica escolher, corretamente, o tipo textual ou usar um suporte em detrimento de outro para divulgá-lo. O tradutor, ao comparar a motivação da produção do texto-fonte com a razão da produção do texto-alvo, pode avaliar o impacto que essas diferenças têm em suas escolhas tradutórias. Enquanto o motivo da produção do texto-fonte pode ser encontrado no ambiente do autor, a motivação para a produção do texto de chegada deve ser inferida a partir do que é sabido sobre a situação de tradução, ou seja, sobre o iniciador e o encargo tradutório.

h) **Com qual função?:** A tradução é uma comunicação intercultural, em que tanto o texto de partida quanto o texto de chegada pertencem a sistemas culturais distintos e, por isso, suas funções devem ser analisadas separadamente, levando-se em consideração, sobretudo, a situação de recepção de cada um dos textos. A noção de função textual significa a função comunicativa ou a combinação de funções comunicativas que um texto apresenta nas situações específicas de produção e recepção (a função comunicativa não fornece apenas a característica constitutiva fundamental do texto, mas também determina as estratégias da produção textual). Conhecer a função do texto-fonte implica a responsabilidade de o tradutor manter-se fiel às intenções do autor. Nesses termos, a função é o produto da configuração específica do papel do autor, sua intenção, o público-alvo e suas expectativas, o

suporte, o lugar, o momento e o motivo; se uma certa configuração se apresenta com frequência, ela pode constituir um gênero. De acordo com Nord (2005, p. 78): “[...] a noção de função textual está relacionada com o aspecto situacional da comunicação enquanto a noção de gênero refere-se ao aspecto estrutural do texto-em-função.”¹⁸

A tradução vista como oferta de informação pode desempenhar, na teoria de Nord (2005), duas funções: a) **documental** (ou, segundo Venuti, 2002, estrangeirizante): esse tipo de tradução visa a fornecer, em uma nova situação comunicativa (cultura-alvo), uma exemplificação de como, na cultura de partida, é estruturado um determinado gênero textual, documentando a estrutura e as características da linguagem que esse gênero assume na cultura de origem (por exemplo, o modo como se estrutura uma bula de remédio, um receituário ou uma receita de culinária). Em outras palavras, o leitor do texto de chegada terá ideia de como tal gênero é organizado na cultura de partida; e b) **instrumental** (ou domesticadora, para Venuti, 2002): essa forma de tradução visa à produção, na língua-alvo, de um instrumento que permita uma nova ação interativa entre o autor da cultura-fonte e o público da cultura-alvo, tendo como matéria-prima o texto-fonte. Em outras palavras, o tradutor deverá proporcionar ao leitor de chegada um texto o mais equivalente possível ao texto de partida, transmitindo a mensagem do autor do texto-fonte diretamente para o destinatário do texto-alvo, utilizando-se de recursos do novo código linguístico para reproduzir as ideias e sutilezas depreendidas do texto-fonte (NORD, 2008, 2005).

Na tradução documental, certas características do texto-fonte podem ser preservadas no texto-alvo, estando o destinatário ciente de que se trata de uma situação de comunicação que não corresponde à sua. Como tradução documental, podemos elencar a **tradução palavra por palavra** (ou **interlinear**), que focaliza os aspectos morfológicos, lexicais ou sintáticos do texto-fonte, a **tradução literal**, que intenta reproduzir o texto original, fazendo uso da adaptação da sintaxe, das estruturas e do léxico adaptados às normas da língua-alvo; a **tradução filológica**, que aparece como uma tradução literária, porém com acréscimos de explicações sobre a cultura-fonte ou particularidades da língua-fonte por meio de notas de rodapé ou glossário; e, finalmente, a tradução **exotizante**, que tenta preservar o

¹⁸ “[...] the notion of text function is related to the situational aspect of communication, whereas the notion of genre is related to the structural aspect of the text-in-function”. (NORD, 2005, p. 78)

contexto situacional de um texto de ficção para criar a sensação de “estrangeiridade” ou distância cultural para os leitores da cultura-alvo, conservando, então, a **cor local** do texto-fonte. Assinalamos que uma das principais características da tradução documental é a mudança de função entre o texto-fonte e o texto-alvo.

A tradução instrumental, diferentemente da documental, pode conservar a mesma função textual do texto-fonte no texto-alvo, e, nesse caso, tem-se uma tradução **equifuncional** – receitas culinárias, manual de instrução, textos técnicos, informações sobre produtos. Também, como tradução instrumental, classificam-se aquelas cuja função do texto original não pode ser inteiramente preservada no texto-alvo ou quando há dificuldade em se manter o mesmo grau hierárquico das funções por motivos culturais ou de distanciamento temporal entre os textos-fonte e alvo, sendo, no entanto, compatível com a intenção do emissor. Este é o caso das adaptações: essas traduções são denominadas **heterofuncionais**; a tradução **homóloga** busca reproduzir o efeito do texto original no novo contexto da cultura-alvo – é o exemplo da poesia, dos ditos populares, das metáforas, que funcionam, muitas vezes, em um esquema de compensação. Também, diferentemente da tradução documental, na tradução instrumental, o leitor pode não se dar conta de que está lendo uma tradução, pois, de maneira geral, a forma do texto se adapta às normas e convenções da cultura-alvo, no que diz respeito ao tipo textual, ao gênero, ao registro e ao teor.

2.3.2 Os fatores intratextuais

A forma e o conteúdo do texto são fatores primordiais na análise intratextual e estão intimamente subordinados ao emissor do texto-fonte. Na perspectiva de Nord (2005, p. 88), quando o emissor produz um texto, ele o faz com um propósito comunicativo e, para ter sucesso na empreitada, precisa verificar quais elementos são adequados/convenientes para serem usados em sua produção, levando-se em conta quem é seu destinatário. Nesse sentido, os fatores intratextuais de relevância são:

a) **O assunto**: O assunto é a realidade extralinguística à qual o emissor se refere em sua mensagem e faz parte de um contexto cultural que não é universal e, por não ser universal, o tradutor deverá adaptar os possíveis elementos desconhecidos ou subentendidos ao conhecimento dos receptores do texto-alvo.

b) **O quê / O conteúdo explícito ou subentendido:** O conteúdo é expresso por meio da informação semântica das palavras, das frases, das informações gramaticais e mesmo do que não é verbalizado. Neste último caso, o autor leva em conta o conhecimento prévio do receptor, porém a comunicação só poderá ter sucesso se emissor e receptor compartilharem os mesmos pressupostos. No caso da tradução, como se trata de uma comunicação intercultural, pode ser que as informações subentendidas lançadas pelo autor estejam além da compreensão do receptor devido à diferença de bagagem sociocultural entre eles, o que nos leva a entender a função do tradutor, que, mais do que traduzir o texto para a língua-alvo, deve ajustar o texto ao nível do conhecimento prévio do receptor – essa atitude ratifica a necessidade da competência bicultural do tradutor. A conotação é uma grande preocupação na tradução, assim como algumas metáforas ou provérbios.

c) **Em que ordem:** A composição do texto compreende as macroestruturas – ordem de unidade de informação (capítulos, parágrafos, notas de rodapé) – e as microestruturas (frases, palavras). A relevância da análise desses componentes para a análise textual da tradução orientada, segundo Nord (2005), justifica-se do seguinte modo: a) se um texto é composto de diferentes segmentos com distintas condições situacionais, cada segmento pode requerer diferentes estratégias de tradução de acordo com suas distintas funções; b) o início e o fim de um texto têm grande valor na interpretação e compreensão do mesmo e devem ser analisados cuidadosamente, a fim de entender como eles orientam o processo de recepção e influenciam o efeito do texto; c) para alguns tipos de texto, as convenções são culturais; desse modo, a análise da composição textual pode render importantes informações sobre o tipo textual e/ou sua função, e o narrador deverá saber respeitar as convenções de cada língua e adaptá-las à língua de destino; d) em textos complexos ou incoerentes, a análise das informações macro e microtextual pode ajudar a esclarecer sobre qual seria o assunto do texto ou sua informação mais relevante.

d) **Utilizando quais elementos não verbais:** Nesse caso, Nord (2005) inclui os elementos paralinguísticos que envolvem as comunicações escritas ou face a face (expressões faciais, gestos, fotos, ilustrações, tipo de impressão) e também os elementos suprasegmentais (contornos entoacionais, ritmo, pontuação, letras maiúsculas, itálicos...). Esses elementos desempenham um papel complementar ao

texto escrito e também são ditados pelas convenções culturais, devendo o tradutor ficar atento.

e) **Com quais palavras:** As características lexicais de um texto oferecem informações tanto no âmbito intra quanto no extratextual. Considerando o aspecto intratextual, o léxico está intimamente relacionado ao assunto e conteúdo abordados, pois, a depender do assunto em pauta, certos campos semânticos são mais recorrentes do que outros. Também é possível nos depararmos com alguns aspectos morfológicos, que requerem maior atenção e acuidade no processo tradutório devido à motivação de tais escolhas pelo autor do texto-fonte (o emprego de diminutivos, siglas...). No que diz respeito aos aspectos extratextuais, a expectativa criada em relação ao emissor e suas escolhas pode se confirmar ou não no texto, criando no leitor ou frustração ou um efeito proposital no texto. O tradutor deve ter a habilidade (e sensibilidade) para detectar se a utilização das palavras escolhidas pelo emissor é um uso ordinário e padronizado para o tipo textual em análise ou se ele se caracteriza como um estilo particular do autor ou de uso intencional para aquele texto ou conjunto de textos. Nesse caso, se o escopo da tradução indicar a manutenção do léxico, as escolhas individuais do tradutor devem estar subordinadas a esse propósito, e os itens lexicais devem ser preservados. Assim, Nord (2005, p. 126) o confirma: “A decisão de escolher um detalhe em detrimento de outro constitui uma importante pista da intenção do autor.”¹⁹ Também a função textual pode determinar as escolhas lexicais.

f) **Com qual tipo de frase:** As estruturas das frases podem seguir ou não as convenções referentes ao tipo textual, além de fornecerem informações sobre características do assunto (simples ou complexo), da composição textual e de aspectos suprasegmentais (velocidade, tensão). Nesse caso, os desvios podem ser utilizados com o intuito de produzir um efeito determinado, obrigando o tradutor, antes de traduzir as frases, a analisar qual tipo de desvio é usado e como ele funciona.

g) **Em que tom:** Em textos escritos, as características suprasegmentais se apresentam como, por exemplo, palavras escritas em itálico ou espaçadas ou em negrito, aspas, traços, parênteses, enfim, tudo o que for capaz de desempenhar a *gestalt* fonológica ou entoacional do texto, a fim de desambiguar-lo e de revelar as

¹⁹ “The decision to take one specific detail rather than an other constitutes an important clue to the author’s intention”. (NORD, 2005, p. 126)

intenções do emissor. Parece haver, por parte dos leitores, a ativação de uma “imagem acústica do texto”, que sugere uma fonologia particular percebida quando existem desvios da forma padrão, insinuados pela escolha do léxico (há palavras que demandam um prolongamento silábico ou acentuam a frase: realmente, fantástico, terrível...), por determinadas estruturas sintáticas, marcas de pontuação e pré-conhecimento do leitor. No entanto, como cada leitor recebe a informação de uma determinada maneira, a imagem acústica suscitada pelo texto nem sempre é a mesma.

h) **Com qual efeito:** O efeito está intimamente relacionado às expectativas do receptor do texto, que compara as características intratextuais com suas expectativas extratextuais: a impressão que ele tem dessa comparação é o que se conhece por “efeito”, resultado de um processo comunicativo. Nord (2005) distingue três tipos de efeitos: a) intencional e não intencional; b) com distância cultural e sem distância cultural; e c) o efeito convencional e o efeito original. Entretanto, não se pode limitar o efeito simplesmente ao léxico ou ao que se fala, pois, muitas vezes, é a estrutura estilística escolhida pelo emissor que vai causar o efeito pretendido, ou seja, “[...] o efeito não é produzido apenas pelo que se diz, mas também pela forma como se diz”²⁰ (Ibid. p. 152). O efeito do texto-alvo depende, largamente, do objetivo da tradução: tradução do tipo documental ou instrumental.

2.3.3 Categorias textuais na tradução

Na abordagem funcionalista, a tipologia textual tem estreita influência no processo tradutório. Começando por Reiss (1996), que desenvolveu estudos a respeito da relação entre tipos textuais e tradução, e chegando a Cristiane Nord, que aprimorou a proposta de Reiss, tem-se hoje a certeza de que ao menos as convenções que dizem respeito aos gêneros textuais são basicamente culturais, o que pode trazer problemas para o processo tradutório. É conveniente frisar que o tipo textual está relacionado à função comunicativa do texto, e os gêneros textuais referem-se às características linguísticas ou convenções.

²⁰ “[...] the effect is not only produced by what is said but also by the way in which it is said”. (NORD, 2005, p. 152)

Segundo Reiss (1996), a atitude de expectativa do leitor desencadeada pelas convenções textuais está estreitamente ligada ao processo de compreensão de um texto ou de parte dele: se um leitor toma um mesmo texto como uma crítica ou como uma publicidade, a carga semântica das informações será lida de forma diferente para cada situação, ou seja, o leitor entende o texto de maneira diferente, em cada caso. Por essa razão, pode-se afirmar que as funções as quais as convenções dos tipos textuais desempenham na comunicação influenciam o comportamento do tradutor e determinam, de certa maneira, suas decisões tradutórias. A compreensão de tipo textual proposta por Reiss (1996, p. 177) distingue-se da que é veiculada na linguística textual, pois esta busca se basear “[...] no estudo das particularidades e das distintas modalidades ou possibilidades descritivas dos **tipos** de texto”²¹ enquanto àquela interessa “[...] estabelecer uma diferenciação geral abstrata, que preceda à classificação de tipos de texto, com vistas a definir estratégias de tradução gerais para textos distintos: uma classificação segundo as **categorias** textuais”²² (Ibid.); portanto, na teoria da tradução, os conceitos de tipo textual e categoria textual não competem entre si.

Considerando a intenção comunicativa do emissor, a autora tomou as três funções comunicativas básicas do signo linguístico – representativa, expressiva e apelativa –, propostas pelo psicólogo alemão Bühler, e identificou as três funções básicas dos textos utilizadas para caracterizar as diferentes categorias textuais, consideradas por ela como um fenômeno universal, por existirem em praticamente todas as comunidades. A função informativa proposta por Bühler (quando o emissor pretende transmitir notícias, opiniões, conhecimentos), Reiss (1996) chamou-a de categoria textual informativa; a função expressiva (quando se transmitem conteúdos organizados de maneira artística), chamou-a de categoria textual expressiva e, quando, finalmente, o autor pretende persuadir, induzir o leitor com a função apelativa, Reiss (1996) chamou-a de categoria operativa. Deve, entretanto, ficar claro que a autora não transferiu, simplesmente, a proposta de Bühler dos signos linguísticos para o texto completo, ela adaptou-a, pois, segundo a própria autora:

²¹ “[...] en el estudio de las particularidades y las distintas modalidades o posibilidades descriptivas de los **tipos** de texto”. (REISS, 1996, p. 177, grifo da autora)

²² “[...] establecer una diferenciación textual general abstracta, que preceda a la clasificación de tipos de texto, com vistas a fijar unas estrategias traslativas generales para los distintos textos: una clasificación según las **categorías** textuales”. (Ibid., grifo da autora)

Os princípios válidos para os signos linguísticos de nível inferior (p. ex. as palavras) não podem ser transferidos de modo linear aos signos linguísticos de nível superior (p. ex. o texto), como na semântica, onde a semântica da palavra, da frase e do texto têm que considerar, além de seus respectivos aspectos comuns, os aspectos diferenciadores.²³ (REISS, 1996, p. 178)

Nord (2008) acrescenta às três funções propostas por Bühler e ajustadas por Reiss (1996) uma quarta categoria tomada de Roman Jakobson: a função fática. Nord propõe subdivisões dessas categorias e focaliza a maneira como são representadas nos textos e sua pertinência em relação aos problemas específicos de tradução. A seguir, apresentamos um breve resumo das funções referencial, expressiva, apelativa e fática, na visão dessa autora.

a) **Função referencial** (ou representativa, na proposta de Reiss). Essa função diz respeito a objetos e fenômenos do mundo real ou fictício. Divide-se nas subfunções **informativa** – se o referente em questão é um fato real ou desconhecido do receptor e a função do texto é informar o leitor; **metalinguística** – se o referente é uma língua ou sua utilização particular, a função do texto pode ser metalinguística, e, se o referente diz respeito a uma instrução, a função é **instrutiva**, etc... Perceber a função referencial de um texto depende de sua inteligibilidade. Na tradução, o problema ocorre quando leitores-fonte e alvo não possuem o mesmo tipo ou quantidade de informação ao qual o texto faz referência na língua-fonte.

b) **Função expressiva**: Em Reiss (1996), essa função diz respeito aos aspectos estéticos do texto; já em Nord (1997), a função se refere à atitude do emissor em relação aos objetos e fenômenos do mundo. Ela pode expressar emoções pessoais (subfunção emotiva) ou exprimir uma avaliação (subfunção avaliativa) ou ironia, em todo caso, a função expressiva depende do emissor e nos remonta a ele. A função expressiva tal como articulada no texto de origem deve ser interpretada no contexto do sistema de valor da cultura-fonte. Se ela é articulada explicitamente, por meio de adjetivos avaliativos ou emotivos, por exemplo, o leitor poderá compreendê-la, ainda que não compartilhe da mesma opinião, porém, se a avaliação é feita implicitamente, o leitor poderá ter dificuldades em entendê-la, uma vez que desconhece sobre qual sistema de valores o enunciado foi construído.

²³ “Los principios válidos para los signos lingüísticos de rango inferior (p.ej., la palabras) no se pueden transferir de modo lineal a los signos lingüísticos de rango superior (p.ej. el texto), al igual que en la semántica, donde la semántica de la palabra, de la oración y del texto tienen que considerar, además de sus respectivos aspectos comunes, los aspectos diferenciadores”. (REISS, 1996, p. 178)

c) **Função apelativa** (ou conativa, em Jakobson): Essa função tem o foco voltado para o receptor: seu objetivo é persuadi-lo, levando-o a agir de um modo determinado. Ela pode se realizar de maneira indireta, através de mecanismos linguísticos ou estilísticos, inclusive por meio de outras funções textuais. Em textos traduzidos, a função apelativa deverá ser adaptada, devendo o tradutor buscar empregar expressões próprias às discussões presentes na cultura-fonte sob o risco de fracasso da função.

d) **Função fática**: Essa função tem por objetivo estabelecer contato entre emissor e receptor. Ela se relaciona com as convenções linguísticas, não linguísticas e mesmo paralinguísticas de uma situação particular, como, por exemplo, falar sobre o tempo, o clima, enfim, estabelecer contato. O cuidado com as convenções nessas situações se faz de extrema importância no âmbito da tradução, uma vez que o convencional em uma cultura não necessariamente o será em outra.

A grandeza em se reconhecer que diferentes funções comunicativas exigem distintas estratégias de tradução traz benefícios para o tradutor funcionalista, que saberá, por exemplo, que, se a finalidade do texto traduzido é preservar a função do texto-fonte, ele deverá adaptar os marcadores de função às normas da cultura-alvo, sob o risco de ver a função do texto-alvo distorcida. Entretanto, apesar de o funcionalismo ter trazido esclarecimentos quanto à relevância da função textual para uma tradução exitosa, algumas críticas ainda pesam: o funcionalismo não respeita o texto original, não se presta à tradução literária e, ainda, é marcado por um relativismo cultural. Porém tais julgamentos são minimizados ou mesmo desfeitos, quando se compreende que a abordagem funcionalista não desconsidera a importância do texto-fonte, não dá total liberdade ao tradutor, nem tampouco busca substituir referências da cultura-fonte em prol do texto-alvo, mas sim procura despertar no tradutor a atenção para determinados aspectos próprios à cultura-alvo contidos no texto de origem para que ele possa basear suas escolhas tradutórias e explicá-las, se necessário.

2.3.4 O encargo tradutório²⁴

A análise do texto-fonte é essencial na abordagem funcionalista da tradução, pois ele oferece as informações que servirão de base para a informação a qual, provavelmente, estará presente no texto-alvo, servindo, assim, de guia para o mesmo. É possível, no entanto, que a função do texto-fonte não seja a mesma almejada para o texto de chegada, o que requer, então, outros parâmetros para análise. A fim de contornar esse tipo de conflito, Nord (2008) sugere que o tradutor desenvolva seu trabalho segundo o “encargo tradutório”, que se caracteriza por informações sobre o perfil desejado para o texto-alvo, bem como sobre a situação/contexto-alvos, informações estas que definirão as condições nas quais o texto traduzido deverá funcionar. As informações que deverão constar são: a) função/funções do texto-alvo; b) destinatário(s) do texto-alvo; c) momento e lugar de recepção do texto-alvo; e d) suporte do texto-alvo e motivo de sua produção ou recepção.

A autora enfatiza:

Partindo da ideia de que a situação de comunicação [...] determina os aspectos verbais e não verbais de um texto, podemos presumir que a descrição dos fatores situacionais vai definir o âmbito em que o texto deve funcionar. Isto vale tanto para o texto-fonte como para o texto-alvo. A situação na qual o texto-fonte preenche suas funções será necessariamente diferente daquela do texto-alvo [...] A fim de identificar os aspectos que mostram uma discrepância entre o texto-fonte e texto-alvo, o tradutor tem de comparar o texto-fonte ao perfil do texto-alvo tal como definido no encargo tradutório.²⁵ (NORD, 2008, p. 77)

²⁴ O que chamamos em Português de “encargo tradutório” é designado em inglês por ‘translation brief’, termo emprestado por Nord de Janet Fraser, em substituição a “translation instructions” (NORD, 1997, p. 46), ou ainda, “consigne de traduction”, nas traduções em Francês.

²⁵ “Partant de l'idée que la situation communicationnelle [...] détermine les aspects verbaux et non-verbaux d'un texte, nous pouvons présumer que la description des facteurs situationnels va définir le cadre dans lequel le texte doit fonctionner. Ceci est vrai tout autant pour le texte source que pour le texte cible. La situation dans laquelle le texte source remplit ses fonctions sera forcément différente de celle du texte cible [...] Afin de cerner les aspects qui témoignent d'une divergence entre texte source et texte cible, le traducteur doit comparer le texte source au profil du texte cible tel qu'il est défini dans la consigne de traduction”. (NORD, 2008, p. 77)

Ou seja, o papel do encargo tradutório é orientar o tradutor em relação às características do texto de chegada e nortear suas escolhas por meio das informações ali contidas. Tais elementos permitirão conjecturas sobre a possível função comunicativa do texto-alvo que é critério crucial nas decisões do tradutor.

As análises realizadas no texto-fonte, uma vez considerados os aspectos extra e intratextual, possibilitam-nos responder sobre as (possíveis) intenções do autor. Todavia, se partirmos de um texto já traduzido para a cultura de chegada, somente o cotejamento do texto-fonte com o texto-alvo nos dirá algo sobre o encargo tradutório praticado pelo tradutor. Mas, para chegarmos ao encargo tradutório, precisamos considerar os elementos intratextuais (facilmente detectados por meio de uma análise interna do texto) e os elementos extratextuais, que, nesse caso, serão obtidos através da análise da situação de tradução. As informações acerca dessa tradução nos levarão a respostas que apenas a análise interna não permitiria, como, por exemplo, para que tipo de público o texto foi traduzido? Com quais expectativas? Qual é a motivação da tradução? Apenas assim teremos uma possibilidade viável de cotejamento entre textos-fonte e alvo, ou seja, um cotejamento que nos dê respostas e não que seja apenas ferramenta para meras comparações.

Buscamos em Anthony Pym (1998), Lieven D'Hulst (2001) e Jean Delisle (2002) subsídios para abordarmos a questão da historiografia da tradução no que ela possa enriquecer nossa pesquisa, porquanto, os dados extratextuais deste estudo serão provenientes da historiografia que construiremos a respeito das traduções sob nossa análise.

2.4 PONTES ENTRE O FUNCIONALISMO E A HISTORIOGRAFIA

Assim como a Abordagem Funcionalista da Tradução dialoga com várias outras disciplinas por meio da importância acordada às situações de produção tanto do texto-fonte como do texto-alvo, também a Historiografia toma para si elementos de análise oriundos de diversos aspectos humanos e de variados contextos. Nesse percurso, onde ambas as abordagens se dispõem ao encontro criador e desvelador, existe a possibilidade de, em algum momento, elas se tangenciarem, sendo exatamente esse instante que buscamos trazer para nossa pesquisa com o intuito de completá-la e enriquecê-la. A inserção da Historiografia da Tradução no âmbito

da Abordagem Funcionalista ocorre em nosso trabalho na perspectiva de que o que retivemos do conceito da Historiografia assim como do que seria importante privilegiar em um estudo historiográfico contemplou, inteiramente, as necessidades vislumbradas para a formação do encargo tradutório proposto por Nord (2005) no que diz respeito aos aspectos extratextuais.

2.4.1 Historiografia da tradução²⁶

Segundo Judith Woodsworth (2005, p. 100-105), na **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, a palavra “história” possui dois significados recorrentes: um que diz respeito à história interpretada pelo pesquisador segundo suas convicções, e o que trata dos acontecimentos concretos do passado. Pode-se, ainda, fazer uma distinção adicional entre a “história” entendida como os acontecimentos do passado contada em forma de narrativa e a “historiografia”, que é o discurso sobre dados históricos organizados e analisados sob certos princípios.

Nessa perspectiva, com o olhar voltado para os Estudos da Tradução, é comum haver confusões em torno dos termos “História da Tradução” e “Historiografia da Tradução”, no qual o primeiro, que durante algum tempo se caracterizava por um desfilar de teorias, hoje se desdobrou em dois, originando duas modalidades de investigação: a “História da Prática da Tradução” e a “História da Teoria da Tradução”. Na “História da Prática da Tradução”, são abordadas informações sobre o que foi traduzido, por quem, em quais circunstâncias e contextos, ao passo que, na “História da Teoria da Tradução”, o foco recai sobre a concepção do tradutor em relação a sua obra, como as traduções foram avaliadas em diferentes períodos, como as traduções foram pensadas ou se houve algum tipo de recomendação do tradutor, podendo, também, haver preferência pelo uso das duas abordagens, simultaneamente. A “Historiografia da Tradução” pode, então, ser interpretada como uma subárea da “História da Tradução”, na abordagem “História da Prática da Tradução”, sendo vista como o “estudo histórico e crítico da tradução sob a perspectiva de sua historicidade, isto é, de sua inserção num contexto histórico [...]” (PAGANO, 2001, p. 120), o que faz com que essa vertente dos

²⁶ À exceção dos pesquisadores brasileiros, todos os demais usam o termo “História da Tradução” de forma indiscriminada, sem fazer diferenciação entre uma categoria ou outra de pesquisa, por isso, no momento de reproduzir suas citações, optamos por manter a expressão usada por eles.

estudos tradutológicos aborde a um só tempo teoria e prática e volte seus interesses para outras áreas que ultrapassam os limites da própria tradução, da literatura ou da linguística. Isto é, os estudos historiográficos, em sua vertente teórica, dialogam bem de perto com diversas outras disciplinas já reconhecidas, como, por exemplo, os Estudos Culturais, Pós-Coloniais, a Antropologia, a Sociologia, confirmando a seguinte afirmação de Delisle (2002, p. 12): “[...] a história da tradução não pode ser escrita independentemente da história dos impérios, das culturas, das religiões, das literaturas, das ciências ou das relações comerciais”.

Buscando enaltecer a importância dos estudos historiográficos na tradução, D’Hulst (2001) expõe algumas razões que para ele são primordiais e que ratificam o valor desses estudos: a) a história abre os olhos do pesquisador da tradução e expande seus conhecimentos; b) a história fornece ao estudioso flexibilidade intelectual para adaptar suas ideias a novos pontos de vista; c) o conhecimento da história da tradução impede que o estudioso siga cegamente uma única teoria, fechando-se a outras; d) o conhecimento da história da tradução demonstra os relacionamentos subjacentes entre práticas e abordagens. Também Woodsworth (1996) acredita que estudar a historiografia das traduções, além de estimular o estudo da tradução em seu contexto sociológico e cultural, contribuiria para preencher lacunas deixadas pelos estudos pré-acadêmicos, que pecam na abordagem sobre as diferentes culturas de tempos remotos e dos atuais. Nessa orientação interdisciplinar e pluricultural, o conceito de história, segundo Márcia Martins (1996, p. 39), passou por uma “desmistificação da ideia de um tempo único, homogêneo e linear, constituindo uma nova cronologia científica, que leva em consideração a multiplicidade dos tempos históricos”. Desse modo, novas fontes de pesquisa incorporaram-se ao *corpus* do historiador, que passou a poder contar com relatos orais, memórias e cartas, que se constituem como documentos de pesquisa. Esses novos elementos são ratificados como apropriados para a pesquisa documental por permitirem acrescentar a dimensão do tempo à compreensão do social e, assim, favorecer “a observação do processo de maturação ou de evolução de indivíduos, grupos, conceitos, conhecimentos, comportamentos, mentalidades, práticas, dentre outros”. (SÁ-SILVA, 2009, p. 2)

Segundo Pym (1998, p. 5), “A história da tradução é um conjunto de discursos que confirmam as mudanças que têm sido insistentemente evitadas no campo da tradução”²⁷. Esse campo inclui ações e agentes relacionados à tradução, a seus efeitos, a teorias sobre ela e a vários outros aspectos ligados à tradução. O autor afirma que existem quatro princípios da Historiografia: a) a história da tradução pode explicar porque traduções foram feitas em um tempo e lugar específicos (causa social); b) o objeto central da Historiografia não é nem o texto da tradução, nem seu contexto, nem suas características linguísticas, mas o tradutor, pois é por meio dele e de seu ambiente social – clientes, editores, leitores – que poderemos compreender porque determinadas traduções se deram naquelas condições. Para sabermos por que houve a tradução, é preciso olhar as pessoas envolvidas no processo (fator humano); c) se o foco é o tradutor, a Historiografia da Tradução deverá ser organizada em torno do contexto social onde o tradutor vive e trabalha (interculturalismo); e d) o ponto de partida para se entender o passado é o “aqui e agora” (prioridade do presente). Também Berman (1995), em seu livro **Pour une critique de traductions**, apresenta, detalhadamente, esclarecimentos sobre a relevância de se conhecer a identidade do tradutor como tradutor – não sua vida particular – e de ir em busca de seu projeto de tradução, de sua posição tradutiva, de seu horizonte de tradução. Ele propõe, assim como sugerido por Pym, saber se o tradutor era também autor, em quais línguas traduzia, que tipo de obra traduzia com mais frequência, se já escreveu sobre o que traduziu, se já traduziu em conjunto, entre outros.

2.4.2 A Historiografia contribui para o projeto do encargo tradutório

Segundo D’Hulst (2001), existem diferentes maneiras de se fazer historiografia e há também inúmeras categorias de informações que podem ser consideradas nas pesquisas, sem que, no entanto, sejam relevantes para o método escolhido. Para evitar que a pesquisa do historiador caia no vazio e/ou no lugar comum, o autor propõe algumas variáveis que facilitam e iluminam a pesquisa historiográfica. Também John Milton e Márcia Martins (2010) se utilizam da proposta de D’Hulst, detalhando-a. Ainda que esses trabalhos tenham por base os *Descriptive*

²⁷ “Translation history is a set of discourses predicating the changes that have actively been prevented in the field of translation”. (PYM, 1998, p. 5)

Translation Studies (DTS), as propostas de D’Hulst (2001) para a Historiografia da Tradução são plenamente aplicáveis em nossa pesquisa, uma vez que suas propostas são compartilhadas pelos teóricos da Abordagem Funcionalista da Tradução. A seguir, apresentamos as perguntas sugeridas por D’Hulst que orientam na confecção de uma historiografia eficiente:

- a) **Quem? (Quis?)** Quem era o tradutor? Qual é a sua biografia familiar, social, seus estudos, seu perfil ideológico e cultural, seus conceitos de tradução? Quantos eram mulheres? Exerciam outras profissões além da de tradutor? Qual é a sua idade? Tinham treinamento especial para seu ofício? Traduziam conforme certos conceitos ou poética? Eram estrangeiros ou filhos de estrangeiros? Qual é o seu *habitus* tradutológico?
- b) **O quê? (Quid?)** O que foi e o que não foi traduzido? Quais critérios foram usados na seleção dos textos? Quais parâmetros foram utilizados (de gênero, linguístico, temporal)? Qual material foi traduzido (apenas livro, material impresso)? O que se escreveu sobre “tradução”?
- c) **Onde? (Ubi?)** Onde as traduções foram escritas, impressas, publicadas, distribuídas? Por quem? (No mesmo local onde o autor escreveu o original? Em grandes centros?) Onde o tradutor morava e trabalhava? Onde são os grandes centros de pesquisa sobre tradução? Nas Universidades, que departamento é o responsável pelos Estudos da Tradução?
- d) **Quem ajuda? (Quibus auxiliis?)** Quem financia as traduções? Onde os tradutores podem conseguir financiamento?
- e) **Por quê? (Cur?)** Por que as traduções são feitas? Por que as traduções são do jeito que são (relação com o texto-fonte, características)?
- f) **Como? (Quo modo?)** Como as traduções foram processadas? Quais eram as normas seguidas pelo tradutor? Qual a natureza discursiva (natureza e estrutura dos argumentos, definições)?
- g) **Quando?** Em qual época foi feita a tradução (levantamento das teorias da tradução em vigor, número de traduções de uma mesma época, formas de tradução, critérios da época)?
- h) **Para quem? (Cui Bono?)** Este item diz respeito à recepção da tradução: qual é o efeito da tradução? Qual é a sua função e seu uso na sociedade?

Cumprer ressaltar que, tanto para Delisle (2002) como para Pym (1998), o tradutor carrega em si representações simbólicas de sua sociedade; por conseguinte, conhecer esse sujeito permite uma interpretação e compreensão mais corretas das obras traduzidas. Além do profissional presumidamente habilitado para o trabalho e que respeita as normas vigentes, o tradutor tem um corpo, é uma pessoa que precisa se manter, alimentar-se e deve ser visto também como tal. Segundo Pym (1998), de uma lista de 434 tradutores brasileiros atuantes no Brasil entre os séculos XVII e XX, apenas 9 exerciam, exclusivamente, a profissão de tradutor, o que demonstra que esse profissional tem uma vida bastante ativa, que ultrapassa os limites de seu ofício como tradutor. Isso justifica a crença de que sempre haverá uma marca pessoal do tradutor em seus escritos assim como confirma a importância de se levar em conta aspectos de sua vida pessoal. Apenas a título de esclarecimento, os dois tradutores das obras que estão sendo analisadas em nossa pesquisa também tinham outras profissões, além da de tradutor.

Observando com acuidade o que é passível de análise dentro de um estudo historiográfico, podemos perceber que a Historiografia se vê envolvida em vários campos do saber, acadêmicos ou não. Assim sendo, é possível expandir seu conceito e concebê-la como uma disciplina com múltiplas camadas, o que justifica a metáfora da “bonequinha russa”, apresentada nas seguintes palavras de D’Hulst (2001, p. 24): “[...] a historiografia é como uma bonequinha russa, contendo pequenas cópias de si mesma”²⁸. Além disso, é possível afirmar que a pessoa do tradutor tem um grande valor nos estudos historiográficos, o que sustenta a importância de nossa investigação sobre as atividades dos tradutores das obras aqui analisadas.

Conforme Pym (1998), a pesquisa da História da Tradução pode ser dividida em três áreas que, ao mesmo tempo em que existem separadamente, são indissociáveis em alguns aspectos:

a) **Historiografia arqueológica:** É um conjunto de discursos que pretendem responder a questões como “Quem traduziu o quê, como, quando, onde, por quê, para quem, com qual efeito?”. Nesse conjunto, é possível incluir pesquisas

²⁸ “[...] historiography is like one of those Russian puppets, containing smaller copies of itself [...]”. (D’HULST, 2001, p. 24)

biográficas sobre os tradutores. Vale lembrar que esse tipo de pesquisa tem o envolvimento de vários campos do saber.

b) **Crítica histórica:** Diz respeito à parte filológica da Historiografia, aliando a noção de progresso à de valor moral. No entanto, a crítica resultante não pode aplicar valores contemporâneos às traduções anteriores. Esse tipo de levantamento nos remete a Berman (1995), o qual afirma que a crítica negativa das traduções não pode simplesmente ser um trabalho de desconstrução, mas sim um momento de esclarecimento do motivo do fracasso da tradução. Segundo o autor, a crítica é, por essência, positiva (BERMAN, 1995).

c) **Explicação:** É a parte da História da Tradução que tenta explicar o porquê de certas ocorrências naquela época e naquele local e como essas se relacionam, em termos de mudanças. A “Historiografia arqueológica” e a “Crítica histórica” estão mais preocupadas com fatos e textos individuais, enquanto a “Explicação” se volta para o motivo desses dados, em particular, o nexo de causalidade, que passa através das relações de poder.

Ainda que a Historiografia se complete com essas três partes, não necessariamente elas são obrigadas a estar presentes ao mesmo tempo e de igual maneira. Contudo, antes de se escolher o tipo de método a se adotar, é preciso que se pense sobre a questão que se quer responder com o levantamento historiográfico e por que ela seria importante. No caso do Brasil, acreditamos que toda historiografia é bem-vinda, pois, de acordo com Pagano (2001, p. 121):

[...] é preciso construir uma história da tradução, haja vista sua inexistência ou existência fragmentada, motivada, em grande parte, pelo entendimento, prevalente até poucas décadas atrás, de se tratar de uma tarefa prescindível, especialmente sob a ótica de uma consideração de tradução como processo secundário ou menor... Temos uma atividade... que requer que se trabalhe com os dados que a história nos fornece, submetendo-os, todavia, a uma indagação que possa ampliar o material existente e apontar novos caminhos a serem percorridos.

Constatar que as pesquisas historiográficas brasileiras no campo da tradução são raras, por um lado, pode ser lamentável, mas, por outro, podemos entender esse espaço ainda vazio como possibilidade de preenchê-lo com uma nova maneira de se fazer e conceber a Historiografia, quiçá até de “fazer escola”, segundo o interesse em se agrupar olhares concorrentes ou simpatizantes. Nesse sentido, buscamos em Foucault (2009, p. 21) sua concepção de história, pois, segundo a

“genealogia da história” apresentada pelo autor, a ideia de que a história é, principalmente, um habitante do passado é questionada: “A genealogia não pretende recuar no tempo para restabelecer uma grande continuidade para além da dispersão do esquecimento; sua tarefa não é a demonstrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente”.

O autor propõe a desconstrução de alguns conceitos antigos, sugerindo novas leituras para o que já se entendia como certo, finito, inquestionável, inabalável, causando transtorno, como toda mudança, mas também fazendo emergir o novo, mais oxigenado, menos corroído: “[...] A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”. (FOUCAULT, 2009, p. 21)

A Historiografia que propomos estudar nasce do inexistente; por isso, carrega em si muitas possibilidades: primeiramente, ao produzirmos nossos documentos, podemos fazê-lo orientados pelo que nos parecesse o mais apropriado para o trabalho que pretendemos; além disso, ao elencar os dados colhidos como relevantes ou não, fazemo-lo segundo nossa visão; também a interpretação que damos a esses fatos está em consonância com nossa construção como indivíduos e, finalmente, a importância que conferimos ao resultado segue o que acreditamos importante para nossa sociedade. E, assim, qualquer nova proposta de Historiografia pode e deve estar inserida em um olhar questionador, pronta e disposta a refazer, retocar e a se colocar também em situação de novas reavaliações.

3 A LITERATURA INFANTOJUVENIL (LIJ) E SUA TRADUÇÃO

O *corpus* desta pesquisa se compõe de histórias destinadas a um público a partir dos 8 anos de idade, o que o insere na faixa infantojuvenil. A literatura para essa faixa etária, diferentemente da literatura para adultos, surgiu como que “sob encomenda”, diante do novo quadro socioeconômico desenhado no século XVIII e que viria a transformar todo o perfil literário da época, quando, então, emergiu a Literatura Infantojuvenil.

A literatura que chegou às terras europeias durante a Idade Média (séc. V a XV) provinha de fonte popular com inspiração oriental ou grega cujo teor era “exemplar” (valores ético-sociais) ou de fonte de origem culta, oriunda do Ocidente e na qual se destacavam as prosas aventurescas e as novelas de cavalaria, com a presença de um grande idealismo e de um mundo de magia e de maravilha, que se opunha à realidade da vida real. Várias obras dessa época medieval, segundo Coelho (1991), uma vez conhecidas, foram adaptadas para crianças e muitas só foram conhecidas por nós graças à tradução. Essas histórias manifestavam a revolta do camponês submetido ao senhor feudal, e a magia nelas contidas, além de ser a responsável pela justificativa do desconhecido, era um modo de se resolver os problemas em nível conjuntural e não de maneira racional e refletida. O processo histórico-cultural vivido na Idade Média e que anuncia a chegada da Idade Moderna apresenta uma forte marca religiosa que, se aplicada ao campo literário, ao mesmo tempo em que assinala o perfil moralizante da literatura nesse período justifica o caráter didático, presente na maior parte dessa literatura.

É importante salientar, em virtude do campo em que este trabalho se inscreve (Estudos da Tradução), a estreita relação entre os contextos sócio-históricos dos povos que fizeram/adaptaram a literatura tradicional e a literatura que esses povos produziram. Em outras palavras, as variações encontradas em algumas narrativas de fábulas ou contos maravilhosos ou mesmo em contos de fada se justificam pelas exigências de cada povo, época ou região no momento da tradução/adaptação, tornando-os modelados e modelares ao contexto em que serão inseridos. Esta afirmativa, ao mesmo tempo em que resgata, confirma as colocações da Abordagem Funcionalista da Tradução, as quais afirmam que a tradução deve sempre estar inserida nas necessidades da cultura de chegada.

Em meados do século XVII, durante o Classicismo francês, começaram os movimentos que iriam dar origem, no século XVIII, à Literatura Infantil propriamente dita. A preocupação naquele momento com uma literatura voltada para crianças e jovens levou La Fontaine (**As fábulas**), Mme. D'Aulnoy (**Contos de fada**), Fénelon (**Telêmaco**) e sobretudo Charles Perrault²⁹ (**Contos da mãe gansa**) a comporem seus livros destinados, especialmente, para o público infantil e que seriam considerados, mais tarde, os pioneiros no mundo literário infantil, tal como o conhecemos atualmente. Segundo alguns autores da literatura especializada (MEIRELES, 1979; LAJOLO; ZILBERMAN, 1987; COELHO, 1991), Fénelon foi um dos primeiros autores a se preocupar com a educação infantil: escreveu, como preceptor das filhas da duquesa de Beauvilliers, o livro intitulado **Tratado da educação das meninas**, em 1687 e, como responsável pela formação do Duque de Bourgogne, neto de Luís XIV, escreveu uma novela pedagógica, **As aventuras de Telêmaco**, que brilhou por cerca de três séculos. Porém, de acordo com Lajolo e Zilberman (1987, p. 16), foi Perrault o grande responsável pelo primeiro arruobo de Literatura Infantil e que, com seu livro, também provocou a preferência inquestionável pelos contos de fada:

Perrault não é responsável apenas pelo primeiro surto de literatura infantil, cujo impulso inicial determina, retroativamente, a incorporação dos textos citados de La Fontaine e Fénelon. Seu livro provoca também uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literalizando uma produção até aquele momento de natureza popular e circulação oral, adotada doravante como principal leitura infantil.

Ao se falar dos primeiros livros destinados à criança, não podemos nos esquecer de que nada existe sem intenções, ideologias e objetivos. Fiel a esse pressuposto, Khéde (1980) indaga sobre a questão ideológica que se impõe em relação às histórias contidas naqueles livros. Segundo a pesquisadora, alguns desses autores eram preceptores de membros da família real, tendo por obrigação educar e instruir seus discípulos de acordo com os princípios morais da elite a que serviam, não devendo, então, questionar a ideologia dominante, ao menos claramente. Por isso, nas versões literárias dos textos antigos produzidas por esses

²⁹ O livro de Perrault, dedicado ao Delfim da França, foi assinado por seu filho adolescente. Esse gesto de recusa em assumir a autoria leva alguns pesquisadores a acreditar em um preconceito nascente em relação à LIJ, preconizando sua concepção de "literatura menor" na atualidade. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987)

autores, é possível notar a presença de críticas feitas à sociedade da época, construídas, porém, de maneira simbólica. Khéde (1980, p. 41) assinala que, nos textos adaptados para as crianças: “[...] não é raro os poderosos e nobres serem vencidos pelos mais fracos compensados por qualidades morais e espirituais”. No entanto, ainda segundo a autora, como os arquétipos oriundos daquela sociedade dividida em classes passam aos textos de forma despercebida, fica a dúvida se a criança, mesmo sem condições naturais de perceber racionalmente essas mensagens, poderia, no nível do inconsciente, compreender a crítica implícita refletida nos textos, assim como a necessidade de se lutar contra as injustiças ali denunciadas.

Mas, em se tratando de livros para crianças, não podemos deixar de considerar que a concepção da criança como um ser diferente do adulto, com necessidades específicas, tempos diferenciados e vivência ainda a se consolidar inexistia antes do século XVIII e, conseqüentemente, de forma bastante coerente, a Literatura Infantil também não era conhecida como tal. Encontramos em Zilberman (1987, p. 44, grifos da autora) um depoimento de Dieter Richter bastante elucidativo sobre como se entendia “a criança” antes do século XVIII:

Na sociedade antiga, não havia a **infância**: nenhum espaço separado do ‘mundo adulto’. As crianças trabalhavam e viviam junto com os adultos, testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte), participavam junto deles da vida pública [...] Somente quando a **infância** aparece enquanto instituição econômica e social, surge também a **infância** no âmbito pedagógico-cultural, evitando-se as exigências que anteriormente eram parte integrante da vida social [...].

Entretanto, apesar de o conceito de “criança” só passar a existir, de fato, nos fins do século XVII, Coelho (1991) relata que, entre os séculos XIV e XVI, já havia certa preocupação com o que era apresentado aos jovens³⁰ e, dessa preocupação, surgiram livros e cartilhas com fins educacionais, principalmente visando à moral e às “boas maneiras”, seguindo de perto os hábitos cortesês. Todavia, as reformas

³⁰ Vitorino Feltre (Itália: 1378-1446) criou a casa-colégio para os filhos dos nobres, onde a vida dos alunos deveria ser o mais ativa e alegre possível e havia ausência da rigidez predominante nos demais colégios medievais. Erasmo (Países Baixos – Roterdan: 1467-1536), defensor das humanidades, propõe estudos humanísticos em latim e “condena os métodos bárbaros de disciplina”. Rabelais (França: 1483-1553) defende a educação moderna por oposição ao formalismo da Idade Média. Montaigne (França: 1533-1592) traça as exigências do novo ideal educativo humanista: preparar não o erudito, mas o perfeito cavalheiro e critica a violência com que os estudos eram impostos às crianças. (COELHO, 1991, p. 64)

propostas para a educação, no decorrer dos séculos XVI e XVII, revelavam a arbitrariedade e o rigor com que o assunto era tratado³¹. Algumas das reformas propostas para a educação, entretanto, destacaram-se e se apresentavam em três frentes: a) a Doutrina Empirista, de John Locke (1632-1704), sustenta que a origem do conhecimento é a experiência; b) o Racionalismo Cientificista e Revolucionário do Enciclopedismo, que pregava a importância da preparação técnica para habilitar a encarar os novos sistemas de produção; e c) a Doutrina Naturalista, de Jean-Jacques Rousseau (1712/1778), que se fundamentava na bondade natural do homem³², corrompido pelos males da civilização. Evidentemente, essas doutrinas precisaram de tempo para serem aceitas e marcaram, a partir do século XIX, as inovações pedagógicas da Nova Escola, sobretudo a proposta por Rousseau que, ainda hoje, tem alguns de seus princípios³³ plenamente aceitos (COELHO, 1991).

Como já mencionado, a criança só começou a ser vista como um ser diferente de um “adulto em miniatura” a partir do século XVIII, com o advento da Revolução Industrial, na Inglaterra, e consequente ascensão da classe burguesa. A importância desse evento se explica pelas mudanças políticas, econômicas e sociais sobrevindas dessa nova fase econômico/social: a fase da industrialização. Uma vez que as fábricas se localizavam nas cidades, o trabalhador rural passou a deixar o campo em busca de melhores condições de trabalho, fato que provocou o incremento do comércio e um maior desenvolvimento dos meios de transportes. No entanto, esse inchaço das cidades com mão de obra farta ocasiona falta de emprego, cinturões de pobreza e aumento da criminalidade. O crescimento político e financeiro das cidades – em detrimento do poder rural e do feudalismo remanescentes da Idade Média – associado à urbanização desigual e consequentes diferenças sociais, passa a opor o proletariado à burguesia, que já estava se

³¹ A “Reforma” (século XVI), como movimento religioso, mostrou-se muito importante para que o sistema educacional medieval se modificasse, criando o ensino elementar e defendendo a obrigatoriedade escolar (ainda que com segundas intenções: a de que todos pudessem ler o Evangelho). Nesse momento, as lutas religiosas se intensificavam com o advento da Contrarreforma, sendo o setor do ensino um dos mais visados nessa briga religiosa/ideológica. Se o setor de ensino é atingido, consequentemente, os livros e cartilhas também o são.

³² Com esse pensamento, Rousseau condena as fábulas, que julga perniciosas à formação moral da criança por esta não ter discernimento entre o que é para ser seguido e o que é para ser repudiado. (COELHO, 1991, p. 126)

³³ Algumas das propostas: a exigência de atividades práticas; a observação direta dos objetos de estudo; a adequação do ensino às faculdades da criança; a formação moral pelo exemplo e não pela punição... (Ibid., p. 126)

consolidando como classe social que não mais era vinculada aos hectares, mas aos cifrões (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987).

A decadência do feudalismo e a ascensão da classe burguesa quebram um paradigma há muito instalado: a submissão da família a um senhor feudal. Nesse momento de quebra de paradigmas, nasce o conceito de estrutura unifamiliar privada, vinculada apenas ao compromisso interno, ou seja, à preservação dos filhos (Ibid.). Esse novo conceito familiar é estimulado pelo liberalismo burguês, que encontra o suporte necessário para centralizar e desenvolver seu poder político. Os valores apregoados pela (e para a) nova estrutura familiar são baseados na vida doméstica, fundada no casamento e na educação dos filhos. Assim nasce o conceito de “criança”, que agora passa a ser vista como um ser em uma faixa etária merecedora de consideração especial para atingir a fase adulta de maneira saudável (fisicamente) e madura (intelectualmente), adquirindo, então, um papel definido na sociedade. Associada à família, a escola também é chamada, como instituição, a colaborar na solidificação da política e ideologia burguesas. Na atualidade, compulsória para todas as crianças³⁴, independentemente da classe social a que pertençam e aliada à família, a escola torna-se espaço de mediação entre a criança e a sociedade e, uma vez unidas, essas instituições se complementam e neutralizam os possíveis conflitos que possam surgir entre elas.

Mesmo que tenha sido a França classicista o berço das primeiras obras infantis, foi na Inglaterra que elas se difundiram. Como este país vivia o momento da expansão industrial, a tipografia deu um grande salto em seu desenvolvimento, e o livro, por conseguinte, virou mercadoria, objeto de consumo. Diante disso, não é difícil entendermos a estreita relação entre os livros infantis, o mercado de consumo e a escola. Com a perspectiva da alta na produção de livros, novos gêneros literários foram aparecendo, mas, para que o mercado continuasse aquecido, era necessário que o público consumidor, nesse caso, as crianças, dominasse a língua escrita, o que se traduz em passar pelo crivo da escola. Sobre o assunto, Lajolo e Zilberman (1987, p. 18) assim se expressam:

³⁴ Essa compulsoriedade tira das fábricas trabalhadores mirins que tomam o lugar dos adultos que, por sua vez, poderiam vir a tornar-se agitadores, atrapalhando o bom andamento da ordem social sob o controle dos grupos no poder. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 18)

Os laços entre a literatura e a escola começam desde este ponto: a habilitação da criança para o consumo de obras impressas. Isto aciona um circuito que coloca a literatura, de um lado, como intermediária entre a sociedade e o mercado de consumo que se impõe aos poucos; e de outro, como caudatária da ação da escola, a quem cabe promover e estimular como condição de viabilizar sua própria circulação.

Talvez este trio “livro infantil/mercado de consumo/escola” explique o motivo de muitas confusões em torno do fato de a Literatura Infantil dever estar sempre vinculada ao aspecto pedagógico. Isso ocorre porque, uma vez colocada em posição subsidiária em relação à educação, a LIJ adota posturas muitas vezes pedagógicas para, assim, justificar³⁵ sua utilidade, além de endossar e reproduzir valores da classe burguesa, ou seja, a manutenção do *status quo* (SANDRONI, 1980). Tal realidade nos orienta em direção à assimetria presente nas obras infantis e nos leva a questioná-la, o que faremos mais adiante.

Ainda que com força total no que diz respeito à concepção de infância e ao surgimento da Literatura Infantil, o século XVIII e a Inglaterra também inovam em relação ao despontamento de um novo gênero: o romance – “a forma de ficção narrativa que se torna a expressão literária ideal da sociedade burguesa que então se consolida” (COELHO, 1991, p. 114). A autora afirma, ainda, que é o gênero que surge no momento da passagem:

[...] do mundo clássico e aristocrático, baseado nos privilégios e hierarquias de sangue, nobreza e poder herdados ou conquistados pela guerra para o mundo romântico, burguês, baseado nas relações de interesse criadas pelo individualismo, dinheiro, produção... que procuram substituir as guerras por Tratados, Contratos ou Alianças de Paz [...]. (COELHO, 1991, p. 115)

Nesse contexto, surgem dois títulos que, apesar de não trazerem todas as características do novo estilo em questão, serão precursores do individualismo romântico e tornam-se obras-primas da literatura universal: **Robinson Crusoé**, de Daniel Defoe (1719), e **Viagens de Gulliver**, de Jonathan Swift (1726). Ambos os títulos, escritos originalmente para adultos, transformaram-se devido aos simbolismos e, principalmente, às várias adaptações, em duas das mais importantes obras da LIJ de todo o mundo.

³⁵Esses dois aspectos geram desconfiança e caracterizam (ou descaracterizam) a LIJ como uma arte menor, uma vez que ela se encontra subordinada às injunções do mercado, o que pode interferir na qualidade artística do texto literário.

Apesar de já perceber a existência das desigualdades (que eram atribuídas não às formas de governo, mas aos vícios ou ao mau comportamento do próprio homem), a literatura permanece, em sua maioria, ligada ao sistema liberal e continua a reforçar a crença nos valores difundidos pelas sociedades vinculadas a esse sistema. Para compensar essas diferenças sociais, a literatura busca uma novelística com bases humanitárias, estimulando a generosidade, a piedade e, até mesmo, o paternalismo, incentivando a dedicação ao trabalho, a humildade e a vida modesta. É a chegada do “realismo humanitário” que terá reflexos, também, na Literatura Infantojuvenil (COELHO, 1991, p. 18).

3.1 VOLTANDO ALGUNS SÉCULOS... O BRASIL ENTRA EM CENA

Enquanto a expressão renascentista ganha espaço na Europa, em 1498, no reinado de D. Manuel, as grandes navegações tomam corpo e, em 1500, Pedro Álvares Cabral chega a terras brasileiras.

Em meados do século XVI, na época da Contrarreforma, começou o processo de colonização do Brasil, sendo a catequização indígena uma das ferramentas utilizadas para a divulgação e expansão da fé católica. Essa tarefa foi atribuída aos jesuítas que para cá vieram, com especial atenção para Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, nomes ligados ao gérmen das atividades de educação, literatura e cultura aqui plantadas. Assim, as primeiras manifestações literárias em terras brasileiras conservavam as linhas medievais, em contraste com as novidades europeias e tinham caráter puramente de promoção da fé católica. Em outras palavras:

[...] no momento em que, em Portugal, Camões dava voz à renovação renascentista, criando as formas da alta poesia, [...] no Brasil, José de Anchieta, ainda segundo modelos medievais, escrevia os ‘autos religiosos (destinados à representação para as populações indígenas) e compunha seus singelos ‘poemas em louvor da Virgem’. (COELHO, 1991, p. 66)

Pelas mãos de Manoel da Nóbrega, meninos brancos, índios e mamelucos frequentaram confrarias que propiciavam, de maneira geral, ensino da Língua Portuguesa, ensino da doutrina cristã, canto, aprendizado agrícola e profissional. Essa abordagem pedagógica, contudo, apresentava dupla intenção: a de inserção dos filhos dos selvagens e dos mestiços na cultura portuguesa e a de preparação

dos filhos dos colonos para formarem a nova aristocracia do “Novo Mundo”, reproduzindo os padrões vivenciados pela Corte portuguesa.

Já no século XVII, subordinado política e economicamente à Espanha, Portugal ficou afastado da fermentação científica que acontecia no resto da Europa, e o fanatismo religioso, atribuído aos embates santos, foi a tônica desse século na sociedade portuguesa. A produção literária, devido aos trabalhos do Santo Ofício e à Censura da Inquisição, ficou estagnada e, para não se envolver com a vida real e os problemas da época, passou a tratar de assuntos menores, sem poder de transformação ou esclarecimento social. O mesmo se deu com os livros de estudo, redigidos em latim e organizados com todo o saber ortodoxo que ia ao encontro das verdades da fé proclamadas pela Igreja Católica e confirmadas pela Corte. Por conseguinte, o que se tem como manifestação literária desse século é uma literatura com intenção didática, moralizante ou educadora. Diferentemente da estagnação vivida por Portugal, no Brasil-Colônia já era possível sentir o fermentar da cultura nascente e, no que diz respeito à Literatura Infantil, os muitos colonizadores que aqui chegavam traziam consigo o patrimônio literário incorporado pelo povo. As narrativas medievais, as novelas de cavalaria, os contos jocosos que corriam na Europa passaram, então, a integrar o folclore brasileiro, notadamente no Norte e Nordeste, onde se concentrava o maior número de colonizadores dos séculos XVII e XVIII (COELHO, 1991).

Sob o comando de D. João V (1707-1750), Portugal vive, na primeira metade do século XVIII, um período de muita riqueza econômica, graças às minas de ouro e diamantes que começam a ser exploradas na Colônia. Também se faz notar a diminuição das atividades do Tribunal da Inquisição, ainda que a influência religiosa permanecesse grande. Quase no final do século XVIII, o pensamento iluminista chega a Portugal por meio dos “estrangeirados”³⁶, que foram os responsáveis por grande parte dos pontos positivos que se fizeram notar em Portugal, nos reinados de D. José e D. Maria I e, no Brasil, nos tempos de D. João VI (COELHO, 1991, p. 130). Nessa época, toda a educação em Portugal estava nas mãos dos jesuítas, mas, devido às reformas da educação implementadas pelo Marquês de Pombal, todas as escolas jesuíticas foram fechadas, tanto em Portugal quanto em suas colônias, e os jesuítas expulsos do território português, o que causou uma catástrofe na formação

³⁶ Estudantes que saíam de Portugal para estudar no estrangeiro e que, ao voltarem, traziam e divulgavam todas as novidades apreendidas.

dos jovens, mesmo com as novas propostas de Pombal, que traziam inovações pedagógicas dentro da linha racionalista e cientificista.

Da mesma forma que ocorreu na Inglaterra, um dos marcos da reforma pombalina foi a obrigatoriedade do “ensino primário” para todas as crianças portuguesas – ainda que essa lei demorasse alguns anos para começar a ser cumprida. Como consequência dessa medida, a preocupação com a educação dos pequenos vai se refletir nos livros, como em reedições de traduções de Esopo, Fedro e La Fontaine, nas novas traduções e adaptações e em livros que passaram a ser escritos especialmente para esse público. Algumas dessas obras eram adoradas pelas crianças, sendo consideradas verdadeiros “tesouros” da infância e juventude, mas também se sobressaíram por terem sido adotadas como livros de ensino oficial “para instrução e recreio da mocidade portuguesa” (COELHO, 1991, p. 131). Além dos livros dedicados notadamente aos pequenos, segundo a autora, algumas traduções para adultos surgidas nessa época encantaram as crianças, que as adotaram como leitura predileta (**Robinson Crusoé**, **Astúcias sutilíssimas de Bertoldo**), além das reedições da literatura de cordel, cuja difusão em Portugal foi enorme – ao chegar ao Brasil, essa literatura foi adotada e naturalizada como literatura da nossa terra brasileira.

Paralelamente, no Brasil, a produção literária ficou praticamente inalterada. Apenas a partir da metade do século XVIII, começou-se a notar uma turbulência na literatura local com os árcades mineiros, que constituem a primeira geração literária brasileira. Com a reforma educacional proposta por Pombal e consequente expulsão dos jesuítas das colônias, a educação no Brasil foi interrompida de maneira drástica e só retomada após 13 anos, ainda de modo precário. Quanto à literatura, seja para crianças ou para o povo, ela permanecia nos moldes medievais ou renascentistas e era trazida pelos colonos, sendo de natureza popular e transmissão oral.

Nas primeiras décadas do século XIX, Portugal se encontrava em situação bastante delicada, pois, dividido entre o poderio militar dos franceses e ingleses e tentando evitar a invasão napoleônica, D. João VI é convencido a transferir toda a Corte e a Família Real para o Brasil (1808). Com o horizonte de batalhas e motins que se estendia na vida política da Metrópole, a preocupação com qualquer outra coisa que não fosse estratégica no sentido de reaver seu domínio político não era levada em conta. Nesse clima, surge a primeira geração romântica de Portugal, tendo, entretanto, no que diz respeito à Literatura Infantojuvenil, pouca publicação

de livros, limitando-se a reedições de obras edificantes ou exemplares. Os românticos, com preocupações nacionalistas, redescobrem as narrativas populares e produzem coletâneas de narrativas folclóricas, que serão, mais tarde, divulgadas como contos nacionais para crianças. Porém, apenas nas últimas décadas do século XIX, já sob influência do Realismo, é que são criados livros infantis finalmente orientados por uma linha pedagógica. A **Cartilha maternal**, de João de Deus, tornou-se *best-seller* em Portugal e também no Brasil, tendo servido para o aprendizado da leitura em escolas, durante o século XX. Na mesma época, criaram-se várias coleções de livros infantis, conhecidas como “Biblioteca”, que traziam, além de traduções e adaptações de livros consagrados da Literatura Infantil ocidental, produções nacionais portuguesas inéditas, tendo sempre como meta divertir e ao mesmo tempo instruir, ou talvez, instruir ao mesmo tempo em que diverte: com essa nova postura, percebe-se que os interesses da criança começam a ser levados em consideração. Em 1905, entra em cena o jornalzinho **Tico-Tico**, que foi grande sucesso por mais de seis décadas no Brasil (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004).

Desde a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, a então Colônia começou a ganhar ares diferentes devido às medidas tomadas por D. João VI, no sentido de preparar a Colônia para ser a nova sede do Reino de Portugal. A imediata criação da Imprensa Régia é um feito e já possibilita a publicação de livros aqui mesmo. Com o retorno da Família Real a Portugal e a Independência do Brasil, em 1822, a situação econômica, política e cultural da antiga colônia começa a tomar formas nacionais e, no que tange à produção literária infantil, a história da Literatura Brasileira para crianças passa a existir oficialmente. Com a catástrofe que foi a supressão das escolas jesuíticas no Brasil-Colônia, a educação nacional precisou ser reconstruída do zero. Assim, no entre-séculos brasileiro (fins do século XIX e início do século XX), as reformas educacionais se consolidam e também cresce a forte produção literária para crianças e jovens. Esta adquire um perfil com contornos voltados para a valorização nacional, respondendo a apelos que clamavam por livros brasileiros não pela nacionalidade dos autores, mas pelo conteúdo e pelo sentimento nacional que deveriam estar ali presentes. Simultaneamente à grande produção dessa literatura que começava a existir e que também se refletia no livro infantil, as traduções e adaptações de obras infantis se multiplicavam, mas desta vez, traduzidas para a Língua Portuguesa do Brasil, atendendo à necessidade de criação de uma Literatura Infantil brasileira sempre atenta à correção linguística.

Nesse sentido, não é surpresa concluirmos que essa experiência literária uniu, mais uma vez, literatura e pedagogia³⁷, cujos pilares refletiam a importância acordada ao nacionalismo (divulgação da Língua Portuguesa falada no Brasil), intelectualismo (estudo e livro como passaportes para a realização social), tradicionalismo cultural (grandes autores e obras literárias do passado como modelos de cultura a serem seguidos) e moralismo e religiosidade (exigência de retidão de caráter e honestidade dentro da doutrina cristã).

No final do século XIX, já com a escravidão oficialmente abolida e a República recém-instalada no Brasil, a modernização e o consumo empolgam as classes mais abastadas, que empurram a população carente para as periferias. Advindo dessa situação de exclusão, um dos pilares da proposta de escolarização – o intelectualismo – ganha força e, juntamente com ele, o livro infantil. Lajolo e Zilberman (1987, p. 28) ponderam:

Além de o modelo econômico deste Brasil republicano favorecer o aparecimento de um contingente urbano virtualmente consumidor de bens culturais, é preciso não esquecer a grande importância – para a literatura infantil – que o saber passa a deter no novo modelo social que começa a se impor. Assim, também as campanhas pela instrução, pela alfabetização e pela escola davam retaguarda e prestígio aos esforços de dotar o Brasil de uma literatura infantil nacional.

Nessa atitude de nítido estímulo intelectual, a Literatura Infantil brasileira começa a se solidificar e a ganhar espaço. A partir de então, vemos o surgimento de um projeto pioneiro que tem como objetivo estabelecer um elo entre a literatura voltada para as crianças e a presença das raízes brasileiras, que passam, lentamente, a ser inseridas nessa literatura.

3.2 O SÉCULO XX E A LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA

Ainda que nosso interesse não seja o de aprofundar esta pesquisa em qualquer autor ou obra, é pouco provável que se possa falar de LIJ brasileira sem mencionar, mesmo que brevemente, Monteiro Lobato (1882-1948):

³⁷Cf.: **O Livro da educação**, Rio de Janeiro, Primor/INL, 74.

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 de que a Literatura Infantil estava necessitando. Rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas ideias e formas que o nosso século exigia. (COELHO, 1991, p. 224)

Entretanto, ainda que seja necessário nos ater um pouco a esse autor, o tratamento será dado em relação ao estilo que ele imprimiu à LIJ, por meio de suas obras e não a suas obras, de forma particular, ou seus feitos como homem empreendedor ou sobre a sua vida pessoal.

A LIJ brasileira assumiu, nas primeiras décadas do século XX, características bastante inovadoras que poderíamos elencar de forma bastante didática; preferimos, contudo, valer-nos de uma carta que Monteiro Lobato escreve a um amigo na qual, de forma bem peculiar, já explicita as mudanças que deseja fazer na literatura para as crianças e o que o motiva a tal. Na realidade, nessa carta, Lobato deixa bastante clara sua postura tradutória, francamente domesticadora, ou instrumental na proposta de Christiane Nord. Eis um trecho da carta publicada em Coelho (1991, p. 227):

Ando com várias ideias. Uma, vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para criança [...] 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 tradução 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. [...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde, só poderei dar-lhes o *Coração de Amicis* – um livro tendente a formar italianinhos.

De forma bastante leve e irônica, Lobato deixa claro o que estava acontecendo: a Literatura Infantil da época se compunha, em grande parte, de traduções que nada tinham a ver com a realidade brasileira, tornando-se desmotivante para as crianças do Brasil. Considerando essa realidade, Lobato cria, em 1920/21, na época do Modernismo, o livro inaugural de sua obra magna: **A menina do nariz arrebitado**, que, mais tarde, vira capítulo da obra **Reinações de Narizinho**, livro propulsor da série **Sítio do Picapau Amarelo**. Trata-se de uma obra dirigida ao público infantil na qual o autor propõe a inserção de seres nacionais nas narrativas, reforçando o nacionalismo e resgatando, ao mesmo tempo, o elemento maravilhoso dos contos de fada. Essa nova forma de fazer história imprimiu,

definitivamente, um aspecto novo e original na LIJ do Brasil: as crianças se identificavam com as situações apresentadas e, subitamente, eram tocadas do modo mais natural possível pelo mágico, pelo maravilhoso, como se eles fizessem, de verdade, parte do seu cotidiano, muito familiarmente. O mérito de Lobato também se justifica pelo bom uso das ideias e dos valores impostos pela época. Em outras palavras, fugindo do sentimentalismo e das tensões, e com bastante humor e senso crítico, Lobato retoma elementos da literatura geral, ambienta algumas de suas histórias em cenários reais, utiliza-se de personagens históricos que adentram a ficção, explora problemas políticos contemporâneos à época, enfim, suscita questionamentos.

Nos anos 1930, a preocupação com a formação das novas gerações provoca a necessidade de também provê-las com uma Literatura Infantil de qualidade. Com esse pensamento, em 1936, cria-se a Biblioteca Infantil Monteiro Lobato e estimula-se o aumento da produção da Literatura Infantil com o aval das necessidades impostas pela rede escolar, que se amplia e a legitima. Porém, subordinada à escola, a LIJ se transformou em ferramenta didática, o que lhe custou olhares de desconfiança e reprovação por parte dos críticos e estudiosos em relação à qualidade da produção naquele período, considerada como medíocre. À exceção das obras de Monteiro Lobato e das traduções e adaptações de clássicos infantis, poucos foram os autores que se sobressaíram naquele momento, limitando-se os demais a aterem-se à formação cívica. A incompatibilidade que então se instalava entre o Realismo e a fantasia presente nos livros leva as crianças a serem obrigadas a consumir livros meramente técnicos e exemplares, quando de suas narrativas lhes foi retirado o mágico, o maravilhoso, que foram, naquela ocasião, compreendidos como “mentiras”.

Já no início dos anos 1940, em plena censura do governo estadonovista de Getúlio, os livros de Lobato começam a ser proibidos nos colégios “sob acusação de perniciosos à formação da criança” (COELHO, 1991, p. 247). A saber, sua adaptação do livro **Peter Pan** foi caçada em todo o Estado de São Paulo, uma vez que, segundo censores, o texto “incutia às crianças brasileiras a nossa inferioridade, desde o ambiente em que são colocadas até os mimos que lhes são dados” (CARNEIRO, 1997, p. 74), quando da comparação entre a vida das crianças brasileiras e das inglesas. Além desse, vários outros de seus títulos foram usados para levantar o “programa comunista” de Lobato: **A chave do tamanho**, **Aritmética**

da Emília, Caçadas de Pedrinho, Fábulas, Geografia de D. Benta, O saci, O minotauro, Viagem ao céu, O sítio do pica-pau amarelo, Reinações de Narizinho, O poço do Visconde, História das invenções, Memória da Emília, Emília no país da gramática, Histórias da tia Anastácia, Serões de D. Benta e Histórias do mundo para as crianças, além de mais cinco títulos para adultos (A criança e a humanidade de amanhã, Slang e o Brasil, Negrinha, Urupês e Zé Brasil).

A linguagem ágil criada por Lobato dá lugar a uma fala infantilizada e artificial, plena de diminutivos injustificáveis. As abordagens passam a ser livrescas e estereotipadas, e a experiência transformadora é substituída pela simples travessura, uma atividade inconsequente, sem acréscimo relevante na vida dos leitores.

Na década de 1950, o jornalzinho infantil **O Tico-Tico**, que durou 72 anos (1905-1977), ainda despertava grande interesse nas crianças, mas começa sua fase de declínio quando do aparecimento, no contexto literário, das histórias em quadrinhos de super-heróis americanos, de *gangsters* e histórias de detetives, assim como da abertura do mercado para as produções de Walt Disney. O enorme sucesso desses novos gêneros e temáticas diante da criançada estimulou a produção nacional na mesma linha, mas esta não teve tanto êxito como seus pares americanos. No entanto, já se desvencilhando do realismo, a produção torna a se voltar para o fantasioso, e a concepção de literatura como entretenimento começa a se encaixar também na LIJ. Nos anos seguintes, a televisão altera, definitivamente, a maneira de o mundo lidar com o desconhecido, mas, apesar do grande receio que se instalou na época, essa novidade tecnológica não foi capaz de substituir os livros, mas apenas de lidar com a cultura de maneira diferente.

Nos anos 1960, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), estendendo a escolaridade obrigatória para oito anos e atribuindo à leitura o papel de habilidade básica para todas as disciplinas, incrementou sua utilidade e deu ao livro literário um papel de destaque. A concepção de “livro didático” também incluiu os livros infantis, que passaram a vir com fichas pedagógicas ou roteiros de questões para se trabalhar a interpretação. Esses também passaram a ter suas

narrativas usadas como introdução a estudos gramaticais – o que, atualmente, é assunto de algumas críticas³⁸.

3.2.1 A década de 1970: os contextos político e cultural

Os anos 1970 trazem na bagagem os conflitos de um Brasil dos 20 anos anteriores. Juscelino Kubitschek, com seu espírito progressista e amparado por uma abertura política de pós-Segunda Guerra (1956), após 15 anos de ditadura getulista, coloca em prática um plano de industrialização, dando ao Brasil a percepção de uma Nação industrial (p. ex.: vinda da fábrica da Volkswagen). Essa quebra de paradigma entre o Brasil rural e o industrial resgatou velhos conceitos anarcossindicalistas das décadas de 1920 e 1930, que conflitavam com os sentimentos nacionalistas da década de 1940 (integralistas).

Seguindo os acontecimentos – fim dos anos dourados e começo dos anos rebeldes –, o início da década de 1960 é marcado pela existência de duas classes burguesas que começavam a se chocar: uma classe formada pela tradicional burguesia agrária, de perfil conservador; a outra, composta pela burguesia industrial, progressista e nacionalista, que buscava suplantiar as antigas estruturas do país com o objetivo de fortalecê-lo por meio da continuidade do empreendedorismo da Era JK e o prosseguimento de sua política. A postura ideológica desse segmento progressista encontrava respaldo na mobilização popular, sobretudo nas Universidades, que se manifestavam contra o imperialismo americano, estimulando artistas e intelectuais a se posicionarem e criarem uma corrente de bases esquerdistas. Como consequência desses movimentos, a parcela mais conservadora da sociedade se apressou em aliar-se ao imperialismo internacional e contou com o apoio tímido da classe média. Essa união foi o pilar de um movimento liderado pelos militares em 1964, que viria ditar o destino do Brasil e dos brasileiros nos 20 anos que se seguiriam de ditadura militar, considerados os anos de chumbo para a população brasileira.

Comprometidos com órgãos internacionais, os projetos do Brasil para uma modernização capitalista atingem vários setores, notadamente o educacional, que se vê subordinado à verba e às técnicas norte-americanas, que propõem, nas palavras

³⁸ Cf.: em ALVES, 2002, p. 27.

de Lajolo e Zilberman (1987, p. 130): “ensino burocrático e profissionalizante [...] e favorecendo, no ensino superior, a proliferação de escolas particulares que oferecem, através de um ensino de baixa qualidade, a ilusão de status universitário”. No campo da cultura, na Literatura Brasileira e, timidamente, na literatura traduzida, é possível perceber os efeitos da censura imposta pela ditadura militar. Com grandes investimentos, os Estados Unidos da América (EUA) injetaram vultosas quantias no Brasil com o objetivo de impedir o que se considerava o “avanço comunista” e também com subsídio americano, porém não declarado, os dois institutos criados no governo de Juscelino Kubitschek, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) se uniram para, entre outras ações, controlarem a produção cultural do país no período pré-ditadura e pós-Golpe Militar. É verdade que as áreas da cultura mais afetadas foram aquelas nas quais havia a possibilidade de existir maior concentração de público, como era o caso das peças teatrais, festivais de música e de filmes. Todavia, a Literatura Brasileira também se viu envolvida nesse redemoinho, ainda que sob a desculpa de muitos dos textos censurados o serem sob o pretexto de que afetavam “a moral e os bons costumes”, distantes, então, de apologias e críticas políticas.

Mesmo com as manifestações populares de oposição ao governo ditatorial e com as constantes lutas revolucionárias, o Brasil viveu uma fase de modernização capitalista sem volta. Apesar disso, e também por isso, a população clamava por justiça social, protestava contra o alto custo de vida e pedia a anistia dos presos e exilados políticos. Toda essa efervescência social, aliada à crise econômica mundial e a rearticulações de movimentos oposicionistas, demandou a reorganização do regime brasileiro que, na pessoa de seu novo presidente (Ernesto Geisel), assume como metas a abertura e redemocratização, decreta a Lei da Anistia, o fim da intervenção em alguns sindicatos e o fim do bipartidarismo. Mas, em virtude de tal abertura, mais uma vez, a classe dominante, contrariada, defende-se, fazendo alianças internas e buscando manter sua posição dentro do capitalismo internacional.

Nos anos iniciais da década de 1970, a Literatura Brasileira para adultos apresenta-se com novos traços: a narrativa linear é substituída pela linguagem fragmentada, talvez refletindo os vários embates políticos da História do Brasil e,

quicá, o mais recente de então, o Golpe Militar de 1964. Lajolo e Zilberman (1987, p. 133) esclarecem melhor o assunto:

O romance *Quarup* (1967) [...] parece inaugurar novos rumos da ficção brasileira [...] avolumam-se propostas literárias alternativas e experimentais, constituindo seu conjunto a representação possível de um país cuja história política, regularmente sacudida por solavancos como foi o movimento militar de 64, talvez se deixe representar melhor como fragmento do que como continuidade [...]

Essa fragmentação reflete-se na heterogeneidade dos aspectos que inserem, na representação literária, as muitas formas sociais presentes no Brasil de então, além não só da possibilidade, por parte dos escritores, da utilização das múltiplas linguagens, como também da representação do Brasil. Segundo as autoras, nas décadas de 1970 e 1980, o número de títulos editados no Brasil expandiu-se muito, com certeza, devido ao estímulo dado pela expansão do Ensino Médio e Superior, que eram responsáveis pelo grande consumo de livros. Paradoxalmente às produções independentes, que visavam a atacar o governo e o *status quo*, o próprio governo, para garantir o maior controle possível sobre as publicações e as artes em geral, criou – ou redefiniu – um órgão de estímulo à produção artística, tornando-se o mecenas da época.

Nas palavras de Pellegrini (2014, p. 159, grifo do autor):

Empenhado em fragilizar a produção cultural de esquerda do período anterior [...] o Estado firmou sua política específica, calcada na ideologia de integração e de segurança nacionais. Estabeleceu-se, dessa forma, uma contradição aparente. Enquanto criava órgãos estatais e estímulo à cultura e investia em infraestrutura por meio de empréstimos e subvenções (por exemplo, para a modernização das gráficas, emissoras de rádio e TV [...]) o Estado controlava com a censura, atendendo assim tanto aos seus próprios interesses quanto aos da indústria cultural em expansão. Na verdade, a contradição não existe. Trata-se de uma chave que gira para os dois lados: ambigualmente impede um tipo de orientação, a de conteúdo ideológico de esquerda, promovendo uma espécie de **higienização**, que interessava à ideologia da segurança nacional, mas incentivava outro, aquele que prega Pátria, Deus, moral e bons costumes.

Todavia, não é apenas o consumo de literatura voltada para adultos que cresce: juntamente com ela, a LIJ também cresce e aparece. Mas a Literatura Infantojuvenil brasileira aparece não apenas no Brasil, mas também no exterior, com inúmeros prêmios e distinções concedidas a nossa produção (COELHO, 1991). A poesia infantil, como exemplo do que ocorre na LIJ da época, abandona o recorte

didático-pedagógico³⁹ e se transforma em cúmplice das crianças, trazendo para dentro do poema elementos do cotidiano infantil e rima fácil. As modinhas infantis e canções de ninar são recuperadas e incorporadas às poesias, assim como as onomatopeias e os jogos de palavras: é o lúdico substituindo o pedagógico.

Em relação às narrativas em prosa, como acontecido na realidade do Brasil, também na LIJ as histórias têm suas narrativas transferidas do contexto rural para o meio urbano, agora completamente desmistificado; as crises (social, emocional), frequentemente presentes na vida dos personagens, transformam-se de algo ameno a eventos relatados com grande realismo, rompendo, dessa forma, com a narrativa otimista, que refletia a sociedade brasileira em anos anteriores. Também são apresentadas a deterioração do poder aquisitivo e suas consequências, juntamente com o submundo urbano, os problemas ecológicos, a marginalização, as drogas e as carências de toda sorte, que passam a fazer parte das narrativas infantis. Paralelamente ao apelo realista, a LIJ encontra, ainda nos anos da década de 1970 e já nos anos de 1980, campo aberto para explorar a ficção, o suspense e as histórias policiais, que fazem grande sucesso junto às crianças. A linguagem adotada na LIJ passa a aproximar a fala das narrativas a um linguajar coloquial, resgatando (ou mantendo) a herança dos modernistas e do fazer lobatiano: é o experimentalismo com a linguagem. E, em se tratando de resgates, o mundo das fadas volta em muitas narrativas, certamente, revestido de atualidade, com elementos de lendas brasileiras e assuntos regionais, mas que faz tanto sucesso quanto os contos de outras gerações.

Independentemente da aparente inconsequência das aventuras vividas pelos personagens, a soma das características das narrativas daquela época revela traços do Brasil de então, que leva para seu jovem público problematizações de várias ordens, assim como a conscientização da situação do país. Apesar do aparente descompromisso com a história oficial, com os heróis pátrios e com os conteúdos escolares mais ortodoxos, substituídos por novos perfis, uma análise mais cautelosa da produção infantil contemporânea “[...] revela a permanência da preocupação educativa, comprometida agora com outros valores, menos tradicionais e – acredita-se – libertadores” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 161).

³⁹ A tradição bilacquiiana – refletora do nacionalismo do início do século XIX – e as formas parnasianas – culto à forma perfeita seja na construção, seja na sintaxe. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987)

3.2.2 Anos 1990 no Brasil: o contexto literário, as características da literatura e a LIJ de então

O fim da ditadura militar fez despontar no povo brasileiro um sentimento de ufanismo e brasilidade; portanto, houve a necessidade de se resgatar valores nacionais até então esquecidos (por conveniência). É fato que a frustração de não se poder, de imediato, eleger, diretamente, o presidente que sucederia os 22 anos de ditadura frustrou um pouco as expectativas dos brasileiros, que estavam engajados em prol de uma mudança completa. Contudo, apenas os ares da abertura política já foram suficientes para que alguns autores do Brasil passassem a escrever tendo como cenário as cidades brasileiras e considerando as temáticas nacionais, abrindo espaço para uma literatura territorial. Nesse contexto, diferentemente do que ocorria na literatura dos anos 1980, em que as ambientações se davam em locais específicos e de fácil reconhecimento, na literatura dos anos 1990, elas são desterritorializadas, ou seja, o cenário pode ser uma rua qualquer, uma cidade qualquer ou cidade nenhuma, colocando, nessa temática cidadina, as mazelas da sociedade, que não eram vistas nem exploradas nos textos por várias razões:

Nessa tendência, o não lugar é o espaço de redimensionamento das relações humanas, do encontro do eu com o outro na busca de si mesmo e na constatação de que a identidade nunca é absoluta: a alteridade é sempre constitutiva da individualidade. [...] O aspecto da territorialidade, ou essa forte tendência a valorizar a cor local é importante nesses autores, mas também se expressa na prosa de temática urbana, que [...] põe a nu as mazelas da sociedade. (GOMES, 2005, p. 39-40)

Evidencia-se que também a violência entra na literatura de modo mais austero, uma vez que os cidadãos passam a vivê-la em seu cotidiano e a vê-la banalizada no cinema e na televisão. Segundo Resende (2008a), essa violência é uma tendência mundial, contudo, o que aparece de interessante nessa abordagem “à brasileira” é a “dicção local em relação à global”, quando a voz da periferia passa a ser ouvida. Conforme já visto anteriormente, a Literatura Brasileira contemporânea não tem características delineadas, diferentemente do que ocorreu em outras épocas. No entanto, essa dificuldade em se traçar um perfil dessa literatura já é, ainda de acordo com Resende (2008a, p. 18, grifo nosso), uma de suas três características: “Não existe um estilo dominante. É a **multiplicidade** em convívio. [...] Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente”. A

multiplicidade na literatura contemporânea explica-se pela ocorrência de vários tons e temas, além das diferentes convicções do que seja literatura. Um traço que pode ser tomado como um dado a mais sobre a Literatura Brasileira atual é o fato de a presença do mediador poder ficar em segundo plano, uma vez que o autor pode se servir da Internet para que ele próprio divulgue seu trabalho. Em entrevista à Revista *on-line Olhar Virtual*, edição 221, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a autora esclarece:

A segunda (característica) é a **fertilidade**. O fator novo que contribui para este momento é a Internet. É a literatura que se depara pela primeira vez com um novo suporte – o espaço virtual. Nessa perspectiva, o autor não precisa esperar mais pelo mediador. Ele divulga seu trabalho e discute com seus pares, colegas e amigos através da rede. (RESENDE, 2008b, grifo nosso)

Com certeza, essa informação não diz respeito, diretamente, à literatura como obra, mas toca muito de perto no resultado do texto: uma vez que o autor, podendo ele mesmo tomar suas decisões sem influências diretas de terceiros, patrono ou mecenas, consegue fazer de seu trabalho o que ele deseja que realmente seja, isto é, ele imprime ali sua marca, seus valores, suas verdades e suas denúncias. E, nesse caso, o autor ao qual nos referimos não é o autor consagrado pela academia ou aquele que segue o cânone, muito pelo contrário, pois, agora, ele se insere no conjunto das novas vozes que surgem, pleiteando um lugar na sociedade, ocupando espaços que até então se encontravam afastados do universo literário: “Usando seu próprio discurso, vem hoje, da periferia das grandes cidades, forte expressão artística que, tendo iniciado seu percurso pela música, chega agora à literatura” (RESENDE, 2008a, p. 17). Finalmente, como última possível característica, Resende (2008b) faz referência à “qualidade” do trabalho dos autores contemporâneos, esclarecendo, ainda, o sentido dessa palavra: “A terceira é a qualidade da ficção desses autores contemporâneos. Por qualidade entende-se originalidade, nova dicção (vozes da periferia) e erudição de alguns desses autores”. E sobre erudição, a autora enfatiza: “[...] ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe [...] e **um surpreendente repertório de referências literárias [...]**” (RESENDE, 2008b, p. 17, grifos nossos). Tanto a multiplicidade quanto a fertilidade e a qualidade vão ao encontro de um mesmo produto final, aquele dos discursos anti-hegemônicos, de

resistência à globalização da cultura. Assim, a criação literária atual consiste em uma pluralidade (por acúmulo de manifestações diversas):

[...] apropriação irônica, debochada... irreverência diante do politicamente correto, a violência explícita despida do charme hollywoodiano, a dicção bastante personalizada, voltada para o cotidiano privado... a arrogância de uma juventude excessiva... a escrita saída da experiência da academia [...]. (RESENDE, 2008a, p. 20)

Ainda que haja a recorrência dos cânones na literatura dos anos 1990, o trabalho literário no Brasil, nessa década, já fez despontar inúmeros autores até então desconhecidos, e muitos deles já foram honrados com o Prêmio Jabuti, o mais importante prêmio literário brasileiro, criado em 1959, pela Câmara Brasileira dos Livros.

Com a abertura econômica e política começada na década de 1980 e a retomada da liberdade de pensamento, a Literatura Brasileira dos anos 1990 se permitiu um experimentalismo estético, através da composição de vários estilos, formas e ideologias. Com características tão diversas entre si, tornou-se inviável atribuir-lhe um rótulo. Assim, a título de definição de uma época, passou-se a chamá-la de literatura pós-moderna:

Fragmentação, colagem, montagem conceitual e fusão presidem a composição das obras. Com a desritualização e dessacralização das formas canônicas, faz-se a entronização de formas ancestrais de experiências narrativas, por conseguinte, mais caóticas. No entanto, pela consciência de linguagem com que entram em operação esses elementos, engendram-se, pelas vias da arte, em novas ordenações, formas mais rebuscadas. (CUNHA, 2011, p. 138)

Iniciados na década de 1980 e perdurando até hoje, os grandes investimentos feitos pelo governo brasileiro no setor educacional, como programas de incentivo à leitura, estímulo a instituições parceiras, campanhas publicitárias, entre outros, levaram a uma considerável ampliação da circulação de livros e elevaram o país ao oitavo mercado editorial do mundo. A ênfase dada à habilidade leitora aqueceu o mercado com aquisições pessoais e, principalmente, com as compras de livros feitas pelo próprio Governo Federal, com intenção de abastecer as salas de aulas (livros didáticos) e as bibliotecas escolares (paradidáticos). Também a Internet tornou-se uma aliada na divulgação e no contato com a literatura: publicidades constantes e a

facilidade com que se pode ter acesso aos livros, através de *downloads* pagos ou não e também com as possibilidades de compras *on-line*.

Acreditamos que o rótulo “pós-moderno” traz algumas implicações teórico-práticas: teóricas – porque remonta a estudos filosóficos, sociológicos e antropológicos sobre a modernidade e as identidades – e práticas – porque percebemos a ebulição das inúmeras tentativas de inovação e o fervilhar das tendências, todas, a uma só vez, presentes nas formas vivas dos textos, nas temáticas trazidas pelos autores, na linguagem escolhida. E, em todas elas, a incerteza. Na obra **O mal-estar da pós-modernidade**, Bauman (1998, p. 137, grifo do autor) apresenta a difícil situação de um artista moderno, no nosso caso, pós-moderno:

Os artistas pós-modernos estão condenados a viver, pode-se dizer, a crédito. A prática produzida por suas obras ainda não existe como um **fato-social**, deixa intocado o valor estético, e não há nenhum modo de decidir antecipadamente que algum dia haverá de tornar-se isso. Afinal, só se pode acreditar no futuro dotando o passado de autoridade que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de experimentar.

Certamente, o escritor de literatura na atualidade está em busca de sua(s) identidade(s) e da(s) identidade(s) da própria época, incluindo aí seu público, e isso o leva a tentativas que podem ou não resultar em aceitação por parte dos leitores. Parece que a noção de cânone não carrega em si a mesma significância de antigamente, isto é, sua importância está contemporizada. Então, agora, o que se pretende é inovar, criar, experimentar. Algumas novas tendências da Literatura Contemporânea para adultos foram detectadas e apresentadas no II Encontro de Ciência da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2002⁴⁰:

[...] o humor (corrosivo ou descompromissado) ao invés da sátira, o corpo-sexo em exposição (nunca erotizado) em detrimento do corpo-em-falta dos anos 80 (mutilado ou doente), o esvaziamento psicológico das histórias em prol da teatralização das narrativas, da dramatização de pequenas esquetes cotidianas de vidas e fatos, a indecidibilidade entre o vivido e o inventado, tornando híbridos os gêneros narrativos e os sujeitos, múltiplos, do texto e um impulso pela reinvenção da capacidade de criar histórias, novos jeitos e manhas. (AZEVEDO, 2002, p. 6)

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>>. 2º Encontro de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ.

Em relação à LIJ, Gregorin Filho (2011), por meio de estudos de algumas obras infantis dos anos 1980 e 1990, sintetiza as mudanças ocorridas tanto na concepção quanto no fazer dessa literatura ao comparar suas características no correr do tempo. A seguir, apresentamos o Quadro 1, comparativo, que une contribuições de Gregorin Filho (2011) às de Coelho* (2000):

Paradigmas Tradicionais	Paradigmas Emergentes
Individualismo	Individualidade consciente
Obediência absoluta	Descrédito da autoridade
Hierarquia de classes	Antigas hierarquias em desagregação
Moral dogmática	Moral virtual
Racismo	Antirracismo
*Sistema social fundado na valorização do ter e do parecer, acima do Ser	*Sistema social fundado na valorização do fazer como manifestação autêntica do Ser
*Sociedade sexófoba	*Sociedade sexófila
*Reverência pelo passado	*Redescoberta/reinvenção do passado
*Concepção de vida fundada na visão transcendental da condição humana.	Concepção de vida fundada na visão cósmica/existencial/mutante da condição humana.
*Racionalismo	*Intuicionismo fenomenológico
Linguagem literária mimética	Linguagem literária como invenção
Criança como adulto em miniatura	Criança como um ser em formação
Recurso pedagógico	Arte

Quadro 1: União das contribuições de Gregorin Filho (2011) às de Coelho* (2000).

Ou seja, a partir do momento em que a criança deixou de ser vista como um adulto pequeno e os valores se modificaram:

- a) a voz da criança passou a ser levada em consideração;
- b) o descrédito na autoridade conferiu certa autonomia no agir;
- c) a linguagem, mais próxima do falar da criança, aproximou o texto de sua realidade;
- d) as hierarquias são constantemente questionadas, assim como toda temática abordada;
- e) a identidade, outrora concebida como imutável, tornou-se maleável.

No entanto, ainda segundo Gregorin Filho (2011), a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional e que deu origem aos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) e, por conseguinte, aos Temas Transversais (ética, meio ambiente, racismo, entre outros), estimulou o

mercado editorial a produzir literatura que atendesse a essas novas propostas educacionais. Entretanto, apesar da grande produção dessa época, constatou-se que muito do que fora feito era de baixa qualidade e não apresentava a literalidade esperada para ser considerada “leitura recomendada”.

Outra característica bastante importante e fecunda da nova LIJ é a intertextualidade, quando temáticas de outras obras são inseridas no texto com o objetivo de produzir novos e diferentes olhares e novos e variados questionamentos, quando o diálogo entre textos direciona o jovem leitor para uma nova sensibilização e concepção da arte (GREGORIN FILHO, 2011). Também a metalinguagem, a confluência de código (mistura do verbal com o não verbal), o jogo das formas e do tempo, a polifonia e a mistura de gêneros são algumas das novas características. É possível resumir essa realidade por meio da seguinte afirmação de Costa (2008, p. 71):

A associação de textos verbais a linguagens visuais, a incorporação de estruturas de composição narrativas e estilos expressivos não-literários (reportagens, documentários, publicidade, letras de canção) à literatura e a combinação dos diferentes gêneros literários (a narrativa, a poesia e a peça teatral), em salutar e renovadora expressividade verbal, são aquisições marcantes da produção literária do final do século 20.

Nessa nova proposta de literatura, encontram-se obras arquitetadas de modo não linear, “não necessariamente acabadas, que existem em estado potencial, pressupondo, assim, o trabalho de **finalização** provisória por parte do leitor ou espectador ou usuário” (CUNHA, 2011, p. 126, grifo do autor), o que pressupõe a existência de várias leituras possíveis que vão justificar os inúmeros finais imaginados e construídos pelo leitor. Essa realidade atrevida, questionadora, emancipadora, que se apresenta na Literatura Infantojuvenil contemporânea, leva-nos a entender esse momento como um período crítico, frágil, em busca permanente de identidade, de definição, cujas respostas serão sempre múltiplas e nunca (mais) definitivas.

A LIJ ainda está (ou deveria estar) ligada à moral, aos bons costumes, ao pedagógico? A dupla LIJ/Pedagogia ainda suscita muitos incômodos que se ancoram no preconceito de elas comporem, juntas, uma arte “menor”. Mas o fato é que, diante de tantas inovações presentes na LIJ contemporânea, diante de tantas provas de amadurecimento e responsabilidade social, algo não pode deixar de ser

notado e levado em consideração: a existência de uma forte presença da intenção de dividir com o leitor a responsabilidade do texto, a elaboração de seus diversos sentidos possíveis, a construção de uma narrativa pessoal. Nesse ponto, é importante lembrar que assim como a tradução na visão da Abordagem Funcionalista não pode ser considerada mais certa ou mais errada, também a LIJ não precisa mais ser questionada ou julgada em relação a seu aspecto didático/pedagógico ou de entretenimento, ou mesmo de ambos. Tudo fica mais claro se levarmos em consideração o escopo de seu texto. Assim sendo, a LIJ não deveria mais se preocupar em buscar reconhecimento social ou recusar-se a fazer parte desta ou daquela proposta, mas, sim, assumir que ela já é uma arte dentro da grande arte da Literatura: a Arte da Literatura Infantojuvenil.

E, ao lidarmos com Literatura Infantojuvenil, um assunto que diz respeito à criança e que toca diretamente a criança, não podemos nos limitar a, simplesmente, expor esse assunto. Cremos ser relevante mostrar os direitos que esse novo cidadão adquiriu com o passar do tempo, desde quando sequer era reconhecido como um ser com especificidades em relação aos adultos, até os dias de hoje, quando mobiliza as atenções das três esferas do governo no que diz respeito a sua saúde, educação e bem-estar, além de ser objeto, ainda que não se dê conta disso, do surgimento de um mercado totalmente voltado para seus interesses no qual se inserem vestuário, brinquedos, comida... e os livros, objeto de pesquisa desta tese.

3.3 A CRIANÇA E SEUS DIREITOS

Com a formulação dos Direitos Naturais do Homem e do Cidadão, surge na França, nos séculos XVII e XVIII, a doutrina que embasou o longo processo dos direitos das crianças. Ela evoluiu com a incorporação de novos direitos e originou as chamadas “gerações de direitos humanos”, que dizem respeito à evolução das sociedades humanas.

A primeira geração de direitos fundamentais compreende os direitos naturais do homem. Também chamada “direitos da liberdade” ou “direitos civis e políticos” ou “direitos individuais”, nasceu no contexto crítico-histórico em razão da opressão das monarquias absolutistas da Europa, com destaque para a Revolução Francesa e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão e da emancipação das 13 colônias inglesas da América do Norte. A segunda geração de direitos, diretamente

relacionada ao trabalho, é determinada pela Revolução Industrial, pelo processo de urbanização do século XIX e pelo surgimento de uma nova classe social, o operariado, no qual incluíam homens, mulheres e crianças, ilustrados em obras como **Germinal**, de Emile Zola. Esta surge em meio a um ambiente de opressão e exploração dessa classe operária e nas áreas que recusavam a permanência do sistema de escravidão. Fazem parte dela os chamados “direitos de igualdade”, hoje ampliados e conhecidos como “direitos econômicos, sociais e culturais”. No século XX, ante as novas formas de opressão, surgem os direitos de terceira geração, ou seja, o direito ao desenvolvimento, ao meio ambiente, à paz e o direito dos consumidores. Já se fala em uma quarta geração de direitos: o “direito à democracia”, condição essencial para a concretização dos Direitos Humanos (MARCÍLIO, 1998).

Com o reconhecimento dos Direitos Humanos e tudo o que o envolve, começa-se, no início do século XX, a se notar certa inquietação em relação aos destinos legais das crianças. Por volta de 1919, Eglandyne Jebb⁴¹, preocupada com os traumas e com as condições em que se encontravam as crianças, em decorrência da Primeira Guerra Mundial, elaborou e propôs à Liga das Nações, hoje Organização das Nações Unidas (ONU), um projeto que visava a elencar e proteger os direitos das crianças. Essa proposta, juntamente com outras discussões iniciadas pela Organização Internacional do Trabalho (1919/1920), deu início ao movimento em prol dos direitos infantis. Esses direitos, que passaram a ser conhecidos como a “Declaração de Genebra dos Direitos da Criança” – conhecida como “Declaração de Genebra (1924)” – tornaram-se, em 1959, a “Declaração Universal dos Direitos da Criança”, aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (AGNU), sendo baseada nos princípios da Declaração Universal dos Direitos Humanos e que fora promulgada pela mesma Assembleia, em 1948. Em 1989, a AGNU aprovou a “Convenção Internacional sobre os Direitos da Criança”, que complementa a Declaração, mas não a substitui. A Convenção possui caráter de Lei Internacional, ou seja, sua força obrigacional não é passível de discussão pelos Estados que a ela aderem.

⁴¹ **Save the Children Fund**. Disponível em: <<http://www.savethechildren.org.uk/about-us/history>>. Acesso em: fev. 2014.

Carol Bellamy (apud SOUZA, 2014), diretora executiva do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), órgão da ONU cujo objetivo é promover a defesa dos direitos das crianças, ajudar a dar respostas às suas necessidades e contribuir para seu desenvolvimento – de 1995 a 2005, em face da tamanha importância da Convenção e dos direitos por ela garantidos, afirma o que nós, no decorrer das pesquisas para este trabalho, já percebemos: “[...] um século que começou com as crianças não tendo virtualmente nenhum direito está terminando com as crianças tendo um poderoso e eficaz instrumento que não apenas reconhece, mas protege seus direitos humanos” (BELLAMY apud SOUZA, 2014, p. 1). No Brasil, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) é um símbolo na história da luta pelos direitos da criança (0 a 12 anos incompletos) e do adolescente (12 a 18 anos). Promulgado em julho de 1990, foi o responsável pela implantação dos Conselhos Tutelares e Conselhos Municipais de Direitos das Crianças (responsáveis por zelar pelo cumprimento dos direitos infantis) e tornou o país reconhecido como “um dos países com legislação mais avançada nessa área”⁴².

Em toda a trajetória para a constituição dos direitos infantojuvenis, percebe-se, entre os vários pontos abordados no âmbito da escolarização, a preocupação com o acesso à informação, que é garantida no Artigo 17 da Convenção Internacional sobre os Direitos da Criança (BRASIL, 1990). Assim, temos o texto garantindo às crianças informações oriundas de qualquer parte do globo desde que essas estejam de acordo com sua saúde e bem-estar, em linguagem abrangente também às minorias e incluindo e promovendo o livro como uma das maneiras de se alcançar tais informações. A garantia descrita no Artigo 17, do Decreto nº 99.710, de 21 de novembro de 1990, de modo indireto, mas efetivo, ressalta a importância da tradução como fonte de informação cultural:

1 – Os Estados Partes reconhecem a função importante desempenhada pelos meios de comunicação e zelarão para que a criança tenha acesso a informações e materiais procedentes de **diversas fontes nacionais e internacionais**, especialmente informações e materiais que visem promover seu bem-estar social, espiritual e moral e sua saúde física e mental. Para tanto, os Estados Partes:

a) incentivarão os meios de comunicação a difundir informações e materiais de interesse social e cultural para a criança, de acordo com o espírito do Artigo 19;

⁴² Segundo Clóvis Bouffleur, gestor de relações institucionais da Pastoral da Criança.

- b) **promoverão a cooperação internacional na produção, no intercâmbio e na divulgação dessas informações procedentes de diversas fontes culturais, nacionais e internacionais;**
- c) incentivarão a produção e a difusão de livros para crianças;
- d) incentivarão os meios de comunicação no sentido de, particularmente, considerar as necessidades linguísticas da criança que pertença a um grupo minoritário ou que seja indígena;
- e) promoverão a elaboração de diretrizes apropriadas a fim de proteger a criança contra toda informação e material prejudiciais ao seu bem-estar, tendo em conta as disposições dos Artigos 13 e 18. (BRASIL, 1990, grifos nossos)

Além do estímulo à busca de informações em livros, a **Convenção**, no Artigo 31 (BRASIL, 1990), também estabelece o direito ao descanso e ao lazer, além de estimular a participação da criança em atividades artísticas e culturais, o que implica, em consonância com o Artigo 17, a presença, de alguma forma, dos livros, sejam eles obras nacionais ou estrangeiras sob a forma de reescritura: traduções, versões ou adaptações, como se pode verificar a seguir:

- 1 – Os Estados Partes reconhecem o direito da criança ao descanso e ao lazer, ao divertimento e às atividades recreativas próprias da idade, bem como à **livre participação na vida cultural e artística.**
- 2 – Os Estados Partes **promoverão oportunidades adequadas para que a criança, em condições de igualdade, participe plenamente da vida cultural, artística, recreativa e de lazer.** (BRASIL, 1990, grifos nossos)

Uma vez que a criança, a partir de um determinado momento na história, começou a ser levada em consideração, vários fatores que envolvem o “ser criança” passaram também a ser cogitados. A questão do lazer, da inserção da criança nas artes e na cultura, bem como a garantia de informação, despertaram o interesse do mercado que hoje se dobra ao mundo infantil. No entanto, como já visto anteriormente, o interesse do mercado de consumo desperta a pressa a qual nem sempre vem acompanhada da qualidade esperada e, nessa situação, encontra-se parte da produção do livro infantojuvenil, que, para atender ao mercado editorial, apresenta trabalhos, em alguns casos, desprezíveis. Não devemos, entretanto, esquecer que a falta de qualidade nem sempre está associada à incompetência dos autores, mas a questões ideológicas e aos objetivos oriundos das forças de poder que, sob a figura de um mecenas/iniciador, impõem-se sem grandes problemas.

A LIJ brasileira sustenta, nos dias atuais, grande parte do mercado editorial, demonstrando ter atingido sua maturidade em que pese ainda ser alvo de algum tipo de preconceito. Segundo os últimos dados do Diagnóstico da Associação Nacional

de Livrarias (ANL) do Setor Livreiro de 2012 (DIAGNÓSTICO..., 2012, p. 35), o gênero responde a 74% dos livros comercializados nas 716 livrarias consultadas. Neste começo de século, porém, ainda é possível nos depararmos com a dificuldade de encontrar uma definição para a LIJ. O excesso de explicações e tentativas de justificativas já demonstram que a literatura para crianças ainda se ressent de não haver conquistado um lugar para “chamar de seu” no quadro das literaturas e que Hunt (2010, p. 100) sintetiza do seguinte modo: “Definir literatura infantil pode parecer uma demarcação de território, mas apenas na medida em que um objeto necessita alguma delimitação para ser manejável”. Em 1951, Cecília Meireles (1979) já dizia que a Literatura **para** crianças na verdade é feita **pelas** crianças, confirmando o fato de que muitos livros pensados/escritos para adultos tornaram-se, sob influência dos pequenos leitores, títulos adaptados a esta faixa etária:

[...] tudo é uma literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil. São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência [...] Não haveria, pois, uma Literatura Infantil **a priori**, mas **a posteriori**. (MEIRELES, 1979, p.19, grifos da autora).

Coelho (1980, p. 4), sem chegar a definir a LIJ, preocupa-se em explicitar a importância da Literatura Infantil:

Daí a importância da Literatura Infantil: de maneira lúdica, fácil e inconsciente, leva seus pequenos leitores a perceberem e a interrogarem a si mesmos e ao mundo que os rodeia, orientando seus interesses, suas aspirações, sua necessidade de autoafirmação, ao lhes propor objetivos, ideais ou formas possíveis (ou desejáveis) de participação social.

Mundt (2008, p. 4) ratifica as opiniões apresentadas anteriormente, ao considerar a função da LIJ: “[...] sua função primordial é entreter, informar, provocar prazer estético [...] tem ainda a função de iniciar e socializar a criança leitora em uma cultura”. Cararo (2013), todavia, destaca o questionamento do escritor espanhol Gonzalo Moure sobre a existência de uma LIJ isenta de traços pedagógicos: “[...] para Moure, há dois tipos de escritores hoje: os que escrevem com mais vontade de ensinar e os que querem fazer literatura. Ainda assim, entre esses dois há muita intenção moralizante, quando não função pedagógica”⁴³. E acrescenta sua

⁴³ Disponível em: <<http://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,ha-razoes-para-ignorar-a-literatura-infantil-diz-escritor-espanhol,1005815>>. Acesso em: 7 abr. 2014.

preocupação sobre o caráter manipulador da LIJ: “[...] não há uma preocupação em formar ‘pequenas’, mas sim, de formá-las a nossa maneira [...] não estamos sendo sinceros com elas” (MOURE apud CARARO, 2013). Nesse sentido, a assimetria na LIJ se faz mais presente. Segundo os teóricos consultados, a assimetria na Literatura Infantojuvenil significa o distanciamento entre a elaboração do produto final e seu público-alvo. Ou seja, o livro, que é para crianças e jovens, é pensado por um autor adulto, “o qual é selecionado e editado por adultos, traduzido por um ou mais adultos, revisado por adultos e, por fim, comprado também por adultos” (MUNDT, 2008, p. 4). Em 1951, essa prática inquietante já era alvo de indagações, como pondera Meireles (1979, p. 27, grifos da autora):

[...] o **livro infantil**, se bem que dirigido à criança, é de invenção e intenção do adulto. Transmite os pontos de vista que este considera mais úteis à formação de seus leitores. E transmite-os na linguagem e no estilo que o adulto igualmente crê adequados à compreensão e ao gosto do seu público.

Por isso, também Oittinen (2006, p. 35) afirma: uma vez que os livros são feitos para serem publicados, comercializados e comprados, os primeiros a serem atraídos, persuadidos e convencidos de seu interesse e qualidade devem ser os adultos, pois eles são o instrumento de triagem para que esses livros cheguem às crianças. O fato é que o trabalho com a LIJ se debruça sobre o que se supõe que outras pessoas irão, ou deveriam apreciar. Nesse caso, as pessoas envolvidas não se limitam ao público infantil, mas dizem respeito também àquelas com poder de “juízes ou indicadores, pessoas com poder sobre as crianças, como editores, professores ou pais” (HUNT, 2010, p. 38), o que, em uma visão inocente, poderia limitar a compreensão desta realidade apenas a uma ocorrência ligada a problemas de relação de poder entre adultos e crianças. No entanto, não é apenas isso que está em jogo.

A assimetria na LIJ também esconde um jogo de poder no qual o livro será o instrumento de convencimento, usado não para divulgar as opiniões dos adultos, mas para formar a opinião das crianças baseada em nossas opiniões. Ou seja, o gosto e a ideologia adultos são usados como padrão para a concepção de uma dada LIJ, correndo-se, seriamente, o risco de se ter por trás desta realidade forças de poder sob a pessoa do iniciador. Aqui reside a preocupação de Mundt (2012, 2008) no que diz respeito à ética na tradução: uma vez que não é possível mudar a

situação em relação aos envolvidos no processo tradutório, que estes se preocupem em não manipular o conteúdo a ser trabalhado e se questionem “até que ponto o tradutor pode ou deve interferir na obra original? Ou muitas vezes: quais motivos justificam essa interferência? Qual o papel do editor nessa interferência?” (MUNDT, 2012, p. 3).

3.4 A TRADUÇÃO DA LITERATURA INFANTOJUVENIL

No Brasil, as pesquisas sobre a tradução de LIJ crescem a cada dia; no entanto, os trabalhos teóricos não são, ainda, relevantes do ponto de vista do número de publicações. Existem livros da área de tradução com ótimos artigos que abordam a tradução de LIJ, porém livros dedicados, unicamente, a essa temática não são encontrados facilmente em Língua Portuguesa. Neste estudo, utilizamos, basicamente, artigos retirados da Internet, seja em *sites* de revistas acadêmicas que tratam de literatura e tradução, seja em artigos publicados em jornais ou em banco de teses. Tivemos, no entanto, a preocupação de sustentar nosso estudo com nomes de peso da área, como o professor/pesquisador/escritor e tradutor, João Azenha Junior, e a professora/escritora e tradutora de LIJ, Renata Dias Mundt. Além dos artigos pesquisados, também mantivemos contato com os escritores por *e-mail* para esclarecimento de alguns pontos obscuros. Contamos, também, com informações presentes no **Caderno de Literatura em Tradução**, em um volume especial – Infantil – (o que mostra que o assunto “Tradução de LIJ”, aqui, no Brasil, não é temática do dia a dia, ou, ao contrário, que ela já se mostra relevante a ponto de figurar em um caderno dedicado apenas a ela.) A busca pela temática em publicações estrangeiras não foi menos difícil, porém, com certeza, foi menos frustrante, porquanto, já existem alguns livros publicados, exclusivamente, com esse assunto.

3.4.1 Características da tradução de LIJ

O termo “Literatura Infantojuvenil” será entendido, neste trabalho, como qualquer texto, literário ou não, produzido ou traduzido para o público infantojuvenil. Ainda que nesta pesquisa o interesse recaia, diretamente, sobre uma produção literária específica, ou seja, a obra **Le petit Nicolas**, acreditamos que o que se

produz pensando no público de crianças e jovens, quer seja literatura, *software*, suplemento de jornal e muitas outras produções, é elaborado de maneira diferenciada.

Como já exposto por Coelho (1993), a diferença primeira e básica entre a literatura para adultos e a infantojuvenil é o seu público. Como em qualquer produção literária, o autor precisa conhecer bem as características de seu público, as peculiaridades do seu leitor, seu nível de desenvolvimento cognitivo, sua vivência e bagagem cultural. No âmbito da LIJ, essa percepção deve ser muito mais apurada: a visão que a sociedade tem do que é “ser criança”, das idiosincrasias do público infantil e também do modelo de criança que o próprio autor tem em mente são fatores determinantes na composição de uma obra que se pretende voltada para o público infantil. Em se tratando de Tradução de LIJ, é preciso reconhecer essas particularidades com muita propriedade, visto que o tradutor precisa alinhar em seu texto as informações culturais que o autor veicula em sua obra à realidade do novo público para o qual o texto traduzido será escrito. Além de saber quem é seu leitor, Azenha Junior (2005, p. 370) lembra que o tradutor deve estar atento às inúmeras apresentações possíveis da(s) função(ões) presente(s) no texto de partida, com o objetivo de evitar correr o risco de:

[...] projetar uma imagem estereotipada do texto escrito ou traduzido [...] e de ignorar as características específicas do material com o qual trabalha, sem refletir sobre a função que a tradução pode, e muitas vezes, deve assumir na cultura de chegada.

A preocupação de identificar o perfil do leitor, por si só, não garante o sucesso da empreitada, seja ela a de se escrever o original ou sua tradução. No caso da tradução, em especial, o conceito de criança, na cultura de chegada, corre o risco de se distinguir do conceito de criança presente no texto-fonte. Isso acontece, segundo Oittinen (2006, p. 41), porque as diferentes imagens de infância, além de ser algo que tem por base a história pessoal de cada um, são também um reflexo do pensamento de uma sociedade. Do ponto de vista da Tradução de LIJ, esse conceito é um fator decisivo para o produto final, pois é a partir de sua maneira de conceber a criança que serão forjadas as ideologias do iniciador e/ou tradutor, e essas definirão parte do escopo da tradução e, conseqüentemente, direcionarão as escolhas e decisões do tradutor. Ainda segundo a autora, o tradutor de LIJ deverá

levantar alguns questionamentos, tais como: por que estou traduzindo? Através de que caminho a tradução alcançará sucesso em seu propósito? Para quem estou traduzindo? As respostas a essas perguntas, muito mais do que apenas orientar a fabricação do texto de chegada por meio de um olhar mais detalhado e investigativo, permitir-nos-ão levantar hipóteses a respeito das considerações feitas para a formação do “encargo tradutório”. Além da delimitação do público-alvo e da definição do conceito de infância posto em prática na elaboração de uma tradução, a característica mais marcante no trabalho com LIJ é, portanto, a questão da assimetria na comunicação, conceito já anteriormente mencionado e que, agora, por estar vinculado à questão da tradução dessa literatura, ganha novos contornos e personagens.

3.4.2 A assimetria na LIJ e também como força de manipulação

A assimetria, na tradução de LIJ, segue os mesmos passos da concepção de um trabalho de LIJ, isto é, adultos escrevendo (ou traduzindo), revisando, editando, criticando não para a **criança** como “ser”, mas para uma “ideia de criança” que cada um deles possui e, mais sério ainda, para um ideal de criança, muitas vezes, determinado pela editora. Para a realização de seu trabalho, os profissionais implicados tomam como referência as ideologias que permeiam seu *modus vivendi*, sejam elas idiossincráticas ou pertencentes à sociedade como um todo, seja de maneira consciente ou inconsciente. E quando se imagina que, uma vez editado, publicado e distribuído, o texto-alvo está, finalmente, pronto para chegar às mãos de seu público, percebe-se que ele ainda precisa passar pelo crivo de algum adulto – pais e/ou professores que o analisam sob sua ótica adulta – para só, então, chegar às mãos dos pequenos leitores.

Azenha Junior (2005, p. 378), ao tratar da “assimetria” em seu trabalho, usa o termo “processo interativo” para explicar as relações entre os agentes envolvidos no processo de tradução de LIJ, pois, segundo ele, cada pessoa que participa do processo tradutório desempenha a função de um “agente controlador das leituras e projeções dos outros”. Nesses termos, o texto-fonte, que já foi controlado em sua origem, vê-se novamente subordinado e vinculado a interesses direta ou indiretamente ligados ao processo tradutório. Os agentes controladores opinam, persuadem, dissuadem, ordenam, ou seja, regulam fases importantes do processo

tradutório. Essa interferência é refletida nas estratégias escolhidas pelo tradutor, que nem sempre vê no resultado de seu trabalho um reflexo do que seria, de fato, sua obra. Como “traduzir” é “estabelecer uma comunicação entre duas culturas diferentes” (AZENHA JUNIOR, 1991, p. 55), é possível perceber a existência de inúmeras “variáveis relacionadas ao emissor, ao receptor, à situação de comunicação, à mensagem em si e a seu objetivo” (Ibid.) e compreender que cada uma dessas instâncias possui suas próprias variáveis com o poder de influenciar o projeto tradutório. A Teoria do Escopo traz a preocupação de se considerar tais elementos na tarefa tradutória, o que nos leva a concordar que o tradutor, embora considerado um *expert* no fazer tradutório (sob a ótica funcionalista), não reina soberano em seu texto, ao contrário, sobre este ele tem controle apenas parcial, assumindo o papel de um “gerenciador de dados”, ainda nas palavras de Azenha Junior (1991, p. 56).

Sob a ótica de que a assimetria exerce importante influência na obra, em muitos casos, é possível perceber as interferências das ideologias nos resultados finais. Na obra de Wohlgemuth (2006), é citado um exemplo de Gaby Thomson, que estudou o sistema literário infantojuvenil e o de tradução da Alemanha Oriental no período da criação do sistema socialista, que, em breve, a levaria para o regime comunista, em 1949. Segundo Thomson (apud WOHLGEMUTH, 2006), o objetivo do governo germânico era criar uma nova mentalidade que aceitasse, compartilhasse e defendesse a criação de um estado comunista.

Assim, por meio da educação “na direção certa”, a literatura para adultos, mas principalmente a infantil, tornou-se muito importante para o Partido Marxista e passou a ser estimulada e controlada com rigor: muito mais do que dar prazer, a literatura deveria promover a mudança de concepções e atitudes do povo em prol de um comportamento socialista. Para alcançar a meta, o governo, então como “iniciador” do processo tradutório, tratou de providenciar para os autores cuidados especiais, treinamento especial, benefícios sociais e promoção social. Mas é preciso ressaltar que havia um alto grau de supervisão e monitoramento pelo Partido no qual toda empreitada individual deveria ser submetida aos censores, que tinham o direito de interferir mesmo nas opiniões e nos julgamentos dos editores. Em relação aos livros traduzidos, a postura e as benesses eram as mesmas que havia para os autores: possibilidades de altos investimentos, mas pouca liberdade de escolha, pois os tradutores, para poderem gozar das prerrogativas oferecidas pelo governo,

deveriam manipular a tradução em favor das ideologias do Partido. Em resumo, nesse caso, a literatura não era uma manifestação cultural nem tampouco social, eram os interesses políticos que ditavam em qual direção a literatura deveria ir, ou seja, qual deveria ser seu escopo. No Brasil, o governo também se serviu da literatura e das traduções para expressar seus ideais políticos e sociais: nos anos do Estado Novo (1937 a 1945), na Era Vargas, a censura, a prisão, a violência, a destruição de obras de escritores dissidentes levaram editores “a concentrar suas atenções na publicação de livros de ciências, historiografia, didáticos, infantis e traduções de ficção estrangeira” (WYLER, 2003a, p. 111). As obras historiográficas, por serem consideradas patrióticas, tornaram-se um negócio vantajoso, haja vista terem passado a ser subsidiadas pelos órgãos responsáveis pela política cultural. Algo bastante curioso exposto pela autora é o fato de que os livros infantis, sendo considerados como obras inocentes, tiveram isenção da ação dos censores, fazendo com que escritores de literatura para adultos migrassem para essa via, tendo seus livros publicados sem nenhum problema. Podemos supor, a partir de então, ou que os censores pensavam mesmo que o livro infantil, por ser dirigido a um público ainda tenro e ingênuo, não carregaria nenhum perigo, pois, *a priori*, o enfoque político/social estaria ausente (e não subentendido) ou, talvez, os autores estivessem tão impregnados de censura que se autocensuravam, de fato, ao escreverem suas histórias. Independentemente do que seja, temos aí mais um exemplo de forças de poder oriundas da assimetria atuando sobre a literatura.

No entanto, o tradutor não é, por natureza, uma marionete nas mãos de seus patrocinadores. Na tentativa de influenciar o meio cultural e, principalmente, seus leitores, o tradutor busca uma forma de colocar em seu texto as críticas que achar pertinentes e coerentes com sua maneira de pensar. Coillie é claro ao falar disso:

[...] tradutores não são tão neutros quanto o termo **mediador** inicialmente parece sugerir. Os tradutores não ficam simplesmente entre o texto-fonte e o público do texto-alvo [...] eles são sempre uma parte intrínseca da própria negociação do diálogo e desempenham um frágil e instável meio de campo entre as forças sociais que sobre eles incidem, suas próprias interpretações do texto-fonte e o que eles próprios pensam sobre o público-alvo⁴⁴. (COILLIE; VERSCHUEREN, 2006, *Préface*, grifo do autor)

⁴⁴ “[...] translators are not as neutral as the term ‘mediator’ initially seems to suggest. Translators do not simply stand ‘in between’ source text and target audience... they are always an intrinsic part of the negotiating dialogue itself, holding a fragile, unstable middle between the social forces that act upon them, their own interpretation of the source text and their assessment of the target audience”. (COILLIE; VERSCHUEREN, 2006, *Préface*, grifo do autor)

Podemos citar como exemplo desta postura “crítica e participativa” a adaptação que Monteiro Lobato⁴⁵ fez do livro **Peter Pan**, na qual critica, por meio dos personagens do **Sítio do Picapau Amarelo**, os altíssimos impostos cobrados pelo governo, ou ainda, em sua tradução do livro de Hans Staden⁴⁶, **Wahrhaftige Historia**, intitulado **Meu cativo entre os selvagens do Brasil**, na qual, por meio de adaptações de algumas passagens, questiona (NEUSS, 2008) a superioridade do europeu sobre os povos selvagens, e, mais tarde, na criação do livro **Aventuras de Hans Staden**, quando discute a forma de se narrar um fato histórico exemplificado nas palavras de seu personagem Pedrinho:

- Quer isso dizer que se os portugueses houvessem tratado com justiça os selvagens do Brasil eles seriam amigos – observou Pedrinho.
- Certamente – respondeu Dona Benta. – Mas os conquistadores do novo mundo [...] eram mais ferozes que os próprios selvagens. Um só sentimento os guiava: a cobiça, a ganância [...] e para o conseguirem, não vacilaram em destruir nações inteiras [...]
- [...] – Mas como é então, vovó, que esses homens são gloriosos e a história fala deles como grandes figurões?
- **Por uma razão muito simples: porque a história é escrita por eles.** Um pirata quando escreve sua história está claro que se embeleza de maneira a dar impressão de que é um magnânimo herói. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 77, grifos nossos)

Pensando na recepção de uma obra, as histórias anticomunistas do autor italiano Giovanni Guareschi (**Don Camillo**⁴⁷) são um bom exemplo de como a produção comercial, já com o público-alvo em mente, consegue manipular e redirecionar a obra com a qual está trabalhando. As histórias do padre Camillo tiveram grande aceitação nos Estados Unidos não por se tratarem de obra de grande valor literário, mas por ter sido feito, em suas traduções e edições, um grande trabalho de domesticação (VENUTI, 2002). Cortes de trechos de histórias ou mesmo de histórias inteiras, omissão de prefácio bibliográfico e também “encomenda” de um novo prefácio ao autor nos moldes sugeridos pela editora, substituição de trechos contendo o humor típico do autor italiano por expressões

⁴⁵ John Milton publicou o artigo “*The Political Translations of Monteiro Lobato*”, que busca mostrar como Lobato se utiliza da técnica do “recontar” com o objetivo de facilitar as inserções sobre suas opiniões políticas, econômicas e sobre educação.

⁴⁶ Hans Staden: viajante alemão que narrou o período em que, no Brasil, esteve prisioneiro dos índios tupinambás, no início do século XVI.

⁴⁷ Cf. VENUTI, 2002, cap. 7.

tipicamente americanas, enfim, qualquer coisa que pudesse atravancar a compreensão e aceitação imediatas da leitura pelo grande público foi evitada pela editora para tornar as histórias um grande sucesso de venda.

Encontramos, em trabalho assinado por Desmidt (2006), um exemplo de como a assimetria na tradução tem o poder de adaptar a obra para seu público. A pesquisadora examina como as várias traduções do livro sueco **Nils Holgerssons underbara resagom Sverige (A incrível jornada de Nils Holgersson pela Suécia)** desviaram a obra de sua proposta inicial, em função do novo perfil de público e dos novos objetivos de leitura que a editora responsável pela publicação decidira privilegiar. Um livro, inicialmente de Geografia para crianças entre 9 e 12 anos, tornou-se, nas traduções holandesa e alemã, um livro direcionado para crianças com dificuldades em leitura, além de as versões que se seguiram às traduções adaptarem, livremente, os textos, segundo as razões pedagógicas que privilegiavam. Milton (2002, p. 93) resume a situação: “Obras clássicas traduzidas são adaptadas para se encaixarem em determinados mercados. A obra original será ou não cortada de acordo com o mercado visado pela tradução”.

A questão da domesticação, vista por alguns importantes teóricos⁴⁸ como traição, seja ao original, seja ao autor, seja ao espírito, à letra ou ainda, e mais importante, à presença do tradutor no texto, abre espaço para a discussão sobre a adaptação, recurso tão usado na Literatura Infantojuvenil que, no entanto, ali não é criticado de forma tão atroz quanto o é na literatura para adultos. No caso da LIJ, o texto adaptado sofre modificações para melhor desempenhar o seu papel, quer seja o papel que lhe é natural ou o papel que lhe foi determinado – sua função.

3.4.3 A tradução como recriação e a retradução

Ainda que pese a indefinição do conceito de “tradução”, esta, nas palavras de Vermeer (1996, p. 46), passa, necessariamente, pela interpretação do texto em uma dada situação, o que seria dizer que ela não está atrelada tão somente ao significado, mas também ao sentido apurado no texto-fonte, ou seja, “ao sentido do texto-em-situação”, dentro de um contexto social. Além da reescrita, soma-se ao rol

⁴⁸ Venuti (2002), Berman (2007), Schleiermacher (2007).

de definições da tradução a ideia da tradução como “recriação”, na qual passado, presente, culturas, valores, públicos e objetivos se fundem para formar o novo.

Vieira (1996) consegue remover da prática da recriação, pelo menos momentaneamente, toda e qualquer marginalidade, apresentando-a como a “terceira margem do rio”. A metáfora da urna exemplifica melhor o que seria a recriação no conceito pós-moderno de tradução:

[...] a urna grega que viajou sem ser **violada** do passado até o museu e de lá até o poema de Keats, viaja depois para o futuro na América Latina via tradução, onde, possuída e quebrada pelas mãos do tradutor, é novamente recomposta e continua a viver [...] mas continua a viver em mutação. (VIEIRA, 1996, p. 70, grifo do autor)

Em soneto que outro poeta-tradutor colombiano, Guillermo Valencia escreveu para apresentar a Enrique U. White sua própria tradução para o espanhol da **Ode on a Grecian Urn** de Keats, ele menciona que a urna, uma vez sob seu poder, por sua **torpeza bárbara** quebrou-se em pequenos pedaços, jazendo em fragmentos a seus pés. E o próprio Valencia se pergunta o que fazer com os fragmentos e, com **mão gentil**, resolve unir os vários pedaços e enviar a urna restaurada ao White. (Ibid., p. 69, grifos do autor)

Concebendo a tradução como recriação, sob a imagem da “terceira margem” ou de restauração, podemos apreender, na visão ora adotada, que não cabe, aqui, a noção de plágio ou de apropriação indébita, uma vez que, sob essa ótica, o autor da tradução:

[...] doa uma nova forma ao original e, assim, a tradução não é apenas um gesto de recebimento, mas também de doação ao original [...] o texto traduzido [...] leva ambas as assinaturas [...] As vozes, os discursos, as autorias e as literaturas se interpenetram. (VIEIRA, 1996, p. 74)

No entanto, sob a ótica de Haroldo de Campos, citado em Vieira (1996) e retomado por Bastin e Vandal-Sirois (2012, p. 37), a recriação, ou transcrição, implica que os textos-fonte e alvo serão diferentes em termos de linguagem, mas que, “como corpos isomórficos, eles serão cristalizados no mesmo sistema”⁴⁹, uma vez que o sistema de transcrição, para Campos, é um ato de “apropriação transgressiva” e de hibridismo.

⁴⁹ “[...] as isomorphic bodies, they will be crystallized within the same system [...]”.

A questão da autoria na tradução é, de fato, um ponto que suscita bastantes questionamentos, e um deles foi colocado de forma clara e direta por Azenha Junior (1996), ao ser interpelado por uma aluna em relação a sua tradução de **O mundo de Sofia**. Segundo a estudante, Azenha Junior falava do livro como se fosse ele o autor, quando ele o havia “apenas” traduzido (“Você fala como se tivesse sido o autor do livro. Mas você não inventou a história, você ‘apenas’ traduziu o livro”). O autor explica que, diante de todas as dificuldades encontradas durante a tradução, frente a tantas pesquisas e tanto tempo empregado, ele tinha feito, sim, um trabalho de autor:

[...] dar vida e perfil a todas essas personagens tinha me custado bem mais do que **apenas** substituir palavras e expressões de uma língua para outra. Afinal, segurar o fio de um romance ao longo de mais de 550 páginas, ou a coerência de toda uma história ao longo de seis volumes certamente me tinha exigido mais do que dominar, por exemplo, uma técnica de traduzir tempos e aspectos verbais [...] Tinha sido um trabalho de autor sim. Um trabalho de autor a ser visto e medido como um todo, e não em suas divergências ou convergências pontuais em relação a um outro (AZENHA JUNIOR, 1996, p. 708, grifo do autor).

E ainda reforça a tese de que o tradutor, fazendo um trabalho de recriação, prática mais do que habitual quando se fala de Literatura Infantojuvenil, torna-se também autor:

[...] ela [a LIJ] convida o tradutor a rever-se a si mesmo e repensar seu conceito de autoria, fidelidade, adaptação e liberdade em tradução [...] Em várias passagens, o autor se vê obrigado a recriar completamente situações descritas no texto de partida e, ao se afastar do outro, ele se reconhece a si mesmo como autor de um novo texto. (Ibid.)

A temática da tradução como recriação, sob o prisma da Literatura Infantil, é, certamente, diferente do ponto de vista abordado por Vieira (1996); entretanto, possui o mesmo intuito de afirmação. Não seria possível manter a fidelidade ao texto de origem, no sentido de viabilizar sua entrada em outra cultura, se algo não fosse feito para minimizar o impacto de certos “eventos”. Como lidar com o jogo de palavras, as brincadeiras, os topônimos e os antropônimos, as siglas, as comidas típicas ou as piadas, elementos sempre presentes em livros infantojuvenis, sem recriá-los, domesticá-los, adaptá-los, à medida da necessidade, à cultura de recepção? Além da recriação, que pode dar conta desses aspectos, encontramos na

retradução o reflexo de uma necessidade que emerge também dos imperativos da cultura-alvo, além da busca de melhor adaptação aos conceitos, então renovados.

A retradução, de acordo com Pym, é uma prática antiga que, atualmente, começa a ganhar olhares mais atentos, suscitando novas e diferentes indagações. Segundo Yves Gambier (1994, p. 413), “a retradução seria uma nova tradução, em uma mesma língua, de um texto já traduzido [...]” e estaria ligada “[...] à noção de reatualização dos textos, determinada pela evolução dos receptores, de seus gostos, de suas necessidades, de suas competências...”⁵⁰. Ela não precisa ser unicamente do texto integral, nem tampouco seguir estritamente a linha mestra do autor, podendo optar-se por outras interpretações diversas daquela sugerida no texto-fonte ou em outras traduções. Um pouco além desse conceito, o autor lembra a possibilidade de haver retradução também no caso de um texto traduzido ser usado como fonte para uma segunda tradução, em língua diferente daquele (seria o que chamamos de tradução indireta): essa prática permite o acesso a línguas e culturas pouco difundidas. O autor aponta, ainda, a existência de outra modalidade de retradução, a retrotradução, que consiste em passar um texto já traduzido para sua língua de origem: ao voltar o texto à fonte, é possível verificar, por exemplo, as correspondências e a validade das escolhas feitas pelo tradutor.

Como a tradução “[...] é um ato sempre inacabado, a ser refeito”⁵¹ (GAMBIER, 1994, p. 415), ela está aberta a novas perspectivas e, pelo fato de sempre estar em processo “progressivo”, não poderá ser considerada definitiva, pois as traduções são menos perenes que os originais e que toda obra, segundo Berman (2002), autoriza uma infinidade de traduções. E, como estão continuamente em processo, as traduções anteriores tendem a complementar as novas, como se fossem adicionados a elas “mais um tijolo no complexo mosaico de interpretações do original, em um movimento de idas e vindas”⁵² (MILTON, 2003, p. 10), como se despertassem, nas sempre claras palavras de Berman (2002, p. 21), as “possibilidades ainda latentes e que só ela [a tradução], de maneira diferente da literatura, tem o poder de despertar”. Nesse sentido, considerando que a tradução

⁵⁰ “La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d’un texte déjà traduit...”; “...à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l’évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences... (GAMBIER, 1994, p. 413)

⁵¹ “[...] est un acte toujours inachevé, à refaire”. (GAMBIER, 1994, p. 415)

⁵² “[...] another brick to complete the complex mosaic of understanding the original, there will be a back and forth movement”. (MILTON, 2003, p. 10)

está a serviço de um certo público, em uma certa cultura, em uma certa época e correspondendo a determinadas normas, a partir do momento em que o público se tornar diferente, a cultura e as identidades mudarem e novas normas forem introduzidas naquela cultura, nada mais natural que a tradução anterior passe a ser vista como desatualizada, dando lugar a novas abordagens e podendo servir de fonte/referência para novos trabalhos. Collombat (2004, p. 13) resume a ideia: “E se a época muda, se os leitores mudam, a tradução – que não é senão um vetor de circulação da compreensão do texto original – deve também mudar”.

O processo de retradução se deve a alguns fatores práticos que envolvem variáveis, tais como o espaço geográfico e o tempo até chegar a possíveis faltas de concordância com as escolhas tradutórias da tradução em questão. Há retraduições que se dão em virtude do grande espaço de tempo entre uma tradução e outra (toda tradução envelhece⁵³), ou também por questões geográficas, podendo responder a processos de mudança linguística ou cultural na comunidade-alvo.

Outra possibilidade, de acordo com Gambier (1994), seria aplicável a retraduições que ocorrem sincronicamente, devido a separações geopolíticas ou dialetais, onde há pouca probabilidade de conflito ativo entre as versões ou pelo fato de elas entrarem em choque uma com a outra (retraduições com funções pedagógicas diferentes, para públicos diferentes; retraduições encomendadas; vaidades). Vale lembrar que as retraduições as quais acontecem nessas situações podem ser chamadas de “passivas”, pois têm, relativamente, pouca influência perturbadora sobre as que a antecederam. Comparações entre essas retraduições são importantes no sentido de fornecer dados sobre mudanças ocorridas na cultura-alvo. Por outro lado, comparações entre retraduições “ativas” (aquelas que coexistem, compartilhando, praticamente, o mesmo local cultural ou geração) podem revelar causas ligadas ao tradutor, aos clientes (editora, leitores), ao ambiente tradutório, a políticas interculturais (normas).

Além do aspecto histórico, podemos elencar outro fator que motiva a retradução: o fator comercial. Certamente, existem muitas obras que toda editora gostaria de ver em seu catálogo e, por motivos diversos, tais como a impossibilidade de adquirir os direitos de publicar a tradução já existente ou pela existência de críticas negativas em relação à atual tradução, a editora encomenda uma nova,

⁵³ Berman (2002, p. 315).

esperando obter melhores resultados. Pierre-Louis Chantre (1997 apud COLLOMBAT, 2004, p. 3), no artigo intitulado “*Traduction, trahison*”, lembra que, acima de todos os motivos apontados para se proceder a uma retradução, o que melhor justifica a motivação para tal é a atitude do tradutor:

Há inúmeras razões para se retraduzir um autor. A primeira, a mais evidente é o envelhecimento das traduções anteriores. [...] Mas a razão menos aparente, porém a mais interessante também, que leva a dar uma roupagem nova a obras já traduzidas, vem da atitude dos tradutores. A filosofia de seus trabalhos, suas deontologias modificam-se constantemente. Mesmo que o vocabulário e a sintaxe [...] não mudassem, novas traduções seriam necessárias a cada trinta anos⁵⁴.

Essa memória repatriante está relacionada à “volta às origens” do texto retraduzido. Segundo Bensimon (1990 apud SKIBINSKA, 2007, p. 3), a primeira tradução – tradução introdução – busca uma aclimação do texto-fonte à cultura de chegada; isso feito, o retradutor não precisa mais se preocupar em atenuar a distância entre as duas culturas, pelo contrário, ele não recusa o estranhamento, esforçando-se, muitas vezes, por criá-lo. Após o maior ou menor tempo decorrido da tradução inicial, o leitor se encontra em condições de perceber a obra em seu exotismo. A retradução é mais atenta à letra do texto-fonte, à sua singularidade e a características linguísticas e estilísticas do que à “tradução-introdução/aclimação”; ela liberta as formas escravizadas da tradução inicial, restituindo a significância e se abre às especificidades originais. Gambier (1994, p. 414, grifo do autor) ilustra o assunto com as seguintes palavras: “[...] pode-se argumentar que uma primeira tradução tenha sempre tendência a ser assimiladora, a reduzir a alteridade em nome de imperativos culturais, editoriais [...] A retradução nessas condições consistiria em um **retorno** ao texto-fonte”⁵⁵.

Uma vez que a retradução já tem um texto inicial inserido na cultura-alvo e que pode se valer dele como base para novas apostas, o tradutor desse novo texto

⁵⁴ “Il y a des multiples raisons de ‘retraduire’ un auteur. La première, la plus évidente, est le vieillissement des traductions précédentes. [...] Mais la raison la moins apparente, la plus intéressante aussi, qui pousse à redonner des habits neufs à des œuvres déjà traduites, vient de l’attitude des traducteurs. La philosophie de leur travail, leur déontologie se modifient constamment. Même si le vocabulaire et la syntaxe [...] ne changent pas, de nouvelles traductions seraient nécessaires tous les trente ans”. (CHANTRE, 1997 apud COLLOMBAT, 2004, p. 3)

⁵⁵ “[...] on peut prétendre qu’une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l’altérité au nom des impératives culturels, éditoriaux [...] La retraduction dans ces conditions consisterait en un **retour** au texte-source”. (GAMBIER, 1994, p. 414, grifo do autor)

também se vale de novas informações que o tradutor da primeira versão, muitas vezes, não possuía. Nesse sentido, o novo tradutor tem a vantagem de conhecer a história das traduções precedentes e, assim, observar algumas das técnicas praticadas, inspirar-se em alguma das traduções desta linha ou mesmo romper com a(s) abordagem(s) perpetrada(s) nas traduções. Esse movimento nos conduz a um outro, que toca diretamente a crítica das traduções: a retradução só pode acontecer após um período de assimilação da obra traduzida, o que permite julgar como inaceitável a tradução anterior (GAMBIER, 1994).

Em outras palavras, uma nova tradução não é, obrigatoriamente, consequência do envelhecimento das traduções anteriores ou das modificações no gosto do público, mas pode, sim, pretender-se como um melhoramento daquelas. Se essa linha de raciocínio é aceita sem questionamentos, a retradução é a responsável por “denegrir a imagem” da tradução anterior, atribuindo-lhe toda sorte de “poréns”. No entanto, é bom não esquecermos que, no que diz respeito ao lado comercial, é muito mais vantajoso para uma editora, diante do público leitor, ter um livro em cuja capa consta “nova tradução”, do que, simplesmente, “reedição”.

Enfim, ao tentar esclarecer o que leva um pesquisador a proceder a uma análise de traduções, a explicação dada por Pym (1998, p. 128), a nosso ver, pode ser utilizada também para justificar a motivação inicial de muitas retraduições – o incômodo.

Para começar precisamos de um conflito, uma divergência, talvez uma disputa potencial, ou pelo menos alguma forma de dissidência. Precisamos de um conflito subjacente, a fim de localizar os pontos sobre os quais dois ou mais lados podem ter que negociar.⁵⁶

No caso de retraduições de obras de Literatura Infantojuvenil, encontramos muitas menções ao clássico de Lewis Carroll, **Alice no país das maravilhas**, retraduzidos várias vezes no Brasil⁵⁷ sem nenhum pudor, pois em LIJ as retraduições também podem ser vistas como adaptações, sem que este ou aquele rótulo

⁵⁶ “From the very beginning we need a conflict, a disagreement, perhaps a potential dispute, or at least some measure of dissent. We need an underlying conflict so as to locate the points about which two or more sides might have to negotiate”. (PYM, 1998, p. 128)

⁵⁷ 15 tradutores diferentes, entre eles: Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Ruy Castro, Nicolau Sevcenko, Sebastião Uchoa Leite, Maria Luiza X. de A. Borges). Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2010/03/jorge-furtado-compara-traducoes-brasileiras-de-alice-no-pais-das-maravilhas-2837581.html>>. Acesso em: 8 dez. 2014.

influencie na qualidade atribuída ao produto, sendo ambos reconhecidos como “tradução”. Ao se referir ao trabalho de retradução/adaptação de Ana Maria Machado, Amorim (2005, p. 43), a autora assim explica o estreito limite entre a adaptação e a retradução, no âmbito da LIJ: “O uso desses recursos [canções folclóricas brasileiras ‘parodiadas’ por Alice] não significou para a tradutora, nem para a editora, a classificação da obra como uma adaptação”. Ou ainda:

Levantar a hipótese de que a apresentação de uma obra como ‘adaptação’ levaria à legitimação das modificações empreendidas pela editora e pelo adaptador não deve significar que tal situação não possa ocorrer em um livro publicado como tradução. (AMORIM, 2005, p. 43)

Essa citação ratifica o estreito e sutil limite entre tradução e adaptação, assim como comprova a existência, quase que inexorável, da necessidade de algum tipo de adaptação durante o processo tradutório.

3.4.4 Tradução e Adaptação

No horizonte dos estudos da tradução, em que os limites entre o que seja tradução e o que “deixou de ser tradução” podem ser por vezes tênues, e os conceitos podem se mostrar flexíveis, percebemos que as várias outras formas de reescrita são, muitas vezes, discriminadas. Por conseguinte, em um contexto de tradução de literatura para adultos, a reescrita sob a forma de “adaptação” traz a noção de transgressão do original. Segundo Amorim (2005, p. 40, grifo do autor), “[...] a prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que ocasionaria certa **agressão** à integridade dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução”. É legítimo, então, apreendermos, a partir da expressão “agressão”, que qualquer coisa que se desvie dos limites considerados aceitáveis em uma tradução deixa, automaticamente, de ser tradução por contradizer esses limites canônicos vinculados a uma dada sociedade, em uma determinada época. Ainda assim, apesar de todo preconceito por parte de alguns, é possível que a tradução como adaptação seja amplamente aceita, bastando, para isso, que, na publicação, seja mencionado o termo “adaptação”. Nesse caso:

[...] a condição de ser leitura **transgressiva** é, de certa forma, amenizada ou mesmo suprimida, já que o termo **adaptação**, explícito em uma obra, ao que parece, é um instrumento adequado para a legitimação de uma certa leitura da obra original, orientada para um determinado público. (AMORIM, 2005, p. 41, grifos da autora)

Ou seja, em um dado contexto, a tradução caracterizada como “adaptação” assume uma postura transgressora e, em outro, a “adaptação” deixa de possuir os contornos de infratora porque é explícita ao mencionar a modificação do texto de origem com objetivos específicos. Assim, fica clara a existência de uma diferenciação entre a domesticação que se faz em cada um dos casos mencionados anteriormente, porém o que não se sabe ainda é dizer qual seria essa diferença.

Gambier (1992, p. 421) salienta que não existe uma delimitação clara entre tradução e adaptação:

[...] a adaptação parece implicar uma certa liberdade do tradutor – ao qual seria permitido modificações, acréscimos, ajustes, omissões [...] no texto de partida para melhor corresponder ao público visado [...], aos seus hábitos e às suas normas de recepção [...] a tradução se definiria, pois, como um esforço literal, uma mimese do original.⁵⁸

Nessa realidade, em que, muitas vezes, a prática da domesticação ganha contornos de atividade violadora, percebemos que, ao se tratar da tradução da Literatura Infantojuvenil, essa estratégia tradutória passa a ser aliada do trabalho de todos os envolvidos e, nesse caso em particular, a adaptação é uma escolha amplamente justificada, justificável e aceita sem questionamentos ou críticas. Oittinen (2006) reconhece a existência de diversos estudiosos que, no entanto, desaprovam a domesticação na LIJ por entendê-la como um método pedagógico e desnaturalizante, que rouba da criança a chance de conviver com o estranhamento e aprender a tolerar as diferenças. Esse “parecer”, contudo, advém de estudiosos os quais creem que a criança não achará o texto estrangeirizado um texto monótono, ao contrário do que acredita a pesquisadora, que enxerga além, preocupando-se com os reflexos que essa prática, nem sempre aprovada pelos jovens leitores, possa ter na vida leitora das crianças e jovens a ela expostos:

⁵⁸ “[...] l’adaptation semble impliquer une certaine liberté du traducteur – à qui il serait alors permis des modifications, des ajouts, des ajustements, des omissions[...] au texte de départ, pour mieux le plier aux récepteurs visés... à leurs habitudes et à leurs normes de réception[...] la traduction se définirait donc comme un effort littéral, une mimesis de l’original”. (GAMBIER, 1992, p. 421)

Enquanto houver leitores e estudiosos que podem não achar textos estrangeirizados monótonos, a criança leitora poderá muito bem não se sentir disposta a ler o texto traduzido, achando-o muito estranho – **e qual será a influência disto nos hábitos da futura criança leitora?**⁵⁹ (OITTINEN, 2006, p. 43, grifos nossos)

E, apesar dessas críticas em relação à domesticação no contexto da LIJ, a autora lembra que, quando o tradutor interpreta e traduz histórias para o futuro leitor infantil, ele o faz com base na imagem que ele próprio faz de “criança”, o que, no final, não deixaria de ser uma certa domesticação.

Não podemos ser ingênuos a ponto de não aceitarmos que toda domesticação (e os vários níveis de adaptação ali existentes) envolve algum tipo de modificação do texto original, mas que essas modificações não significam, necessariamente, abandono de todo conceito de fidelidade, mas, sim, uma forma de tornar o texto original mais acessível a um determinado público, o que implicaria, em nosso modo de ver, uma outra forma de fidelidade: a fidelidade da chegada, na qual desvios são utilizados para se garantir que o leitor chegue, de fato, ao que pretendeu o texto-fonte, ou seja, “uma adaptação poderia muito bem ser parte intrínseca de uma tradução bem-sucedida”⁶⁰ (BASTIN; VANDAL-SIROIS, 2012, p. 23); ou ainda, poderia ser considerada “uma tentativa de tornar o texto relevante ou facilmente compreensível para novos públicos e leitores através do processo de aproximação e atualização”⁶¹ (SANDERS, 2006 apud BASTIN; VANDAL-SIROIS, 2012, p. 22).

A noção de adaptação é definida como uma atualização, ou “realocação”, de um texto, a fim de aproximá-lo da cultura e do contexto de um dado público, buscando a melhor recepção da tradução por parte desse público e tendo como uma de suas características a constante presença da metalinguagem (BASTIN, 1993). Ainda, as adaptações são vistas como recriações, sendo passíveis de serem diferenciadas do fenômeno puramente tradutório. Em Bastin e Vandal-Sirois (Ibid., p.

⁵⁹ “While there will always be readers, such as scholars, who might not find foreignized texts offputting, the child reader may very well be unwilling to read the translated text, finding it to strange – and how will this influence the child’s future reading habits ...?”. (OITTINEN, 2006, p. 43)

⁶⁰ “[...] an adaptation might well be an intrinsic part of a successful translation”. (BASTIN; VANDAL-SIROIS, 2012, p. 23).

⁶¹ “[...] an attempt to make text relevant or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating”. (SANDERS, 2006 apud BASTIN; VANDAL-SIROIS, 2012, p. 22)

25), temos a síntese desse pensamento: “[...] a tradução processa significado enquanto a adaptação favorece a situação comunicativa e, portanto, a funcionalidade”⁶².

Segundo Bastin (1993) e Bastin e Vandal-Sirois (2012), a adaptação: a) ocorre quando há situações de inadequação contextual ou cultural, trocas de gêneros (intersemióticas) ou quebra do processo comunicacional; b) pode ser uma adaptação tática, quando diz respeito a um problema específico de tradução no texto (dificuldade com a língua do texto original), ou ser considerada estratégica, caso sejam necessárias mudanças generalizadas para garantir a relevância e a utilidade da tradução e, nesse caso, ela se torna obrigatória para corresponder às expectativas da cultura-alvo (dificuldade com a expressão). Essas observações são conclusivas quanto à natureza da adaptação, a qual não se refere ao texto em si, mas à situação de comunicação, o que permite cumprir com o propósito do discurso inicial. Se é importante que a situação de comunicação seja levada em consideração, é importante também detectarmos algumas motivações que levam o tradutor a optar por uma adaptação no lugar de uma tradução pura e simples.

Vermeer (1996) enfatiza que a necessidade de se deslocar o foco do texto de partida para o escopo da tradução (ou “propósito comunicativo da tradução”) retira do texto de origem seu caráter de supremacia e o coloca na posição de um “oferecedor de informações”, o que garante à tradução a possibilidade de se tornar uma obra independente segundo o “propósito” que ela pretende alcançar. Este elemento fundamental da Teoria do Escopo – o propósito/projeto/objetivo da tradução – é o que norteia as escolhas tradutórias e, por conseguinte, justifica o grau de preservação ou adaptação dos elementos microtextuais do texto de partida no texto de chegada.

Barbosa (2004, p. 91), ao estudar os procedimentos técnicos da tradução, buscou categorizar esses procedimentos em relação à convergência ou divergência linguística e extralinguística entre a língua de origem e a língua de chegada, na qual uma divergência mínima, de qualquer aspecto, seria considerada “convergência”, adotando-se o uso mais frequente da tradução literal, ao passo que uma divergência mais ampla e profunda demandaria a busca por processos tradutórios mais complexos. Paralelamente a esse estudo, Bastin (1993, p. 475) também

⁶² “Translation processes meaning while adaptation favours communicative situation and thus functionality”. (BASTIN; VANDAL-SIROIS, 2012, p. 25)

desenvolveu, em 1990, um trabalho que evidenciava as motivações de um tradutor ao optar pela adaptação como uma das formas da tradução.

A questão da adaptação nas literaturas em geral é muito delicada, principalmente em se tratando da adaptação na tradução de um texto estrangeiro, seja ele direcionado ao público adulto ou infantil. Já não é segredo que toda tradução é permeada por ideologias advindas das instâncias envolvidas no processo, mas a questão é que a adaptação, em qualquer esfera, e principalmente na Literatura Infantojuvenil, precisa ser consciente e responsável, afastando-se o máximo possível, dentro do respeito a uma ética da tradução, das características de uma adaptação manipuladora:

[...] aquela que se **desloca** do original, não é fiel a ele, mas sim, determinada por interesses, preconceitos e, muitas vezes, desconhecimento das instâncias participantes do processo tradutológico. (MUNDT, 2008, p. 4, grifo da autora).

O apagamento das diferenças culturais – para fazer com que a tradução passe pelo original, numa estrutura narrativa quase sem modificações, justifica-se para não causar estranhamento aos jovens leitores: para que serve, nessas condições, a tradução que anula as diferenças, as distâncias? Tal adaptação-**distorção** é um outro nome da censura [...] ⁶³ (GAMBIER, 1992, p. 423, grifo do autor)

No entanto, ainda de acordo com Mundt (2012, p. 1), muitas vezes, a adaptação ocorre para que a obra literária possa ser aceita em uma dada cultura:

[...] por questões de censura, alguns tradutores já cortam ou alteram em seus livros cenas de alusão sexual ou outra situação que se oponha à sua religião para que a publicação não seja vetada logo de início. No Egito, por exemplo, um porco se transformou em um burro em um livro infantil. Assim ele pôde ser publicado sem ofender os preceitos religiosos do islamismo.

Mas as interferências, por questões morais e/ou gostos pessoais, sem justificativas plausíveis, devem mesmo ser combatidas e repugnadas.

As adaptações ocorrem não apenas por razões “politicamente corretas”, ou porque o assunto seja inadequado para uma criança ou para uma cultura, mas para que o leitor do texto traduzido sinta o mesmo prazer e tenha uma experiência semelhante à do leitor do texto original. Segundo Eco (2007), é preciso negociar

⁶³ “L’effacement des différences culturelles – pour faire comme si la traduction était l’original sur une structure narrative presque inchangée, est justifié pour ne pas dépayser les jeunes lecteurs : à quoi sert dans ces conditions la traduction qui annule les différences, les distances? Une telles adaptation-**distorsion** est un autre nom de la censure”. (GAMBIER, 1992, p. 423, grifo do autor)

para traduzir. Desse modo, aceitamos que há momentos nos quais o tradutor, por não encontrar correspondentes na língua-alvo, deve lançar mão da adaptação, trocando expressões, provérbios e, em muitos momentos, usar de sua criatividade para resolver alguns problemas, que, *a priori*, caso se fizesse apenas a tradução no sentido minimalista da palavra, seriam indissolúveis.

Em Estudos da Tradução, podemos notar que pesquisadores os quais se dedicaram a investigar eventos sobre os procedimentos técnicos da tradução (BASTIN, 1993; BARBOSA, 2004), ainda que com certas divergências terminológicas, chegaram à mesma conclusão: ajustes na tradução são necessários para que o texto de origem chegue ao leitor estrangeiro com toda a carga de intencionalidade, seja ela a do próprio texto de partida, seja a dos envolvidos no processo tradutório (iniciador, tradutor...). Em outras palavras, é preciso adaptar segundo a função adotada na cultura de chegada.

Acreditamos poder utilizar os procedimentos técnicos como uma ferramenta que permita adequar a tradução ao seu público final, dentro dos objetivos pretendidos. Desta feita, entender que tais procedimentos podem ser tomados como possibilidades de adaptação não fere o princípio nem da tradução, nem dos procedimentos, nem do que se entende por adaptação.

Bastin (1993, p. 474) destaca o que, segundo ele, seriam os sete principais métodos de “adaptação”, a saber: a) transcrição do original; b) omissão; c) expansão; d) exotização; e) atualização; f) equivalência das situações; e g) criação. Já Barbosa (2004, p. 64), ao se preocupar em reagrupar os métodos e eliminar alguns por entender estarem embutidos em outros, elenca, em sua proposta, 13 (treze) procedimentos que são o resultado da combinação das visões dos autores por ela estudados:

- a) **tradução palavra-por-palavra**: tradução em que um determinado segmento textual é expresso na Língua de Tradução (LT), mantendo-se as mesmas categorias em uma mesma ordem sintática, utilizando vocábulos cujo semantismo seja (aproximadamente) idêntico ao dos vocábulos correspondentes no Texto da Língua de Origem (TLO);
- b) **tradução literal**: aquela em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando, porém, a morfossintaxe às normas gramaticais da LT;
- c) **transposição**: consiste na mudança de categoria gramatical de elementos que constituem o segmento a traduzir;

- d) **modulação**: consiste em reproduzir a mensagem do TLO no Texto da Língua Traduzida (TLT), mas sob um ponto de vista diverso, o que reflete uma diferença no modo como as línguas interpretam a experiência do real;
- e) **equivalência**: consiste em substituir um segmento de texto da Língua de Origem (LO) por outro segmento da LT que não o traduz literalmente, mas que lhe é funcionalmente equivalente;
- f) **omissão X explicitação**: consiste em omitir elementos do TLO que, do ponto de vista da LT, são desnecessários ou excessivamente repetitivos, sendo que o procedimento inverso é a explicitação;
- g) **compensação**: consiste em deslocar um recurso linguístico, ou seja, quando não é possível reproduzir no mesmo ponto, no TLT, um recurso estilístico usado no TLO, o tradutor pode usar um outro, de efeito equivalente, em outro ponto do texto;
- h) **reconstrução de períodos**: consiste em redividir ou reagrupar os períodos e orações do original ao passá-los para a LT;
- i) **melhorias**: consiste em não se repetirem, na tradução, os erros de fato ou outros tipos de erros cometidos no TLO;
- j) **transferência**: consiste em introduzir material textual da LO no TLT;
- k) **explicação**: havendo a necessidade de eliminar do TLT os estrangeirismos para facilitar a compreensão, pode-se substituir o estrangeirismo pela sua explicação;
- l) **decalque**: consiste em traduzir, literalmente, sintagmas ou tipos frasais da LO no TLT; muitos autores interpretam o decalque como sendo uma aclimatação⁶⁴ do empréstimo linguístico;
- m) **adaptação**: é o limite extremo da tradução: aplica-se em casos nos quais a situação toda a que se refere o TLO não existe na realidade extralinguística dos falantes da LT. Essa situação pode ser recriada por outra equivalente na realidade extralinguística da LT.

Todos esses procedimentos, uns com mais frequência, outros mais timidamente, são usados nas traduções. De maneira muito menos pudica ou preconceituosa, a tradução da LIJ também lança mão desses recursos que, neste contexto, denominam-se simplesmente “adaptação”, pois, ao contrário do que

⁶⁴ Processo pelo qual os empréstimos são adaptados à língua que os toma (também pode ser chamado decalque); seria o próprio tradutor quem faria “as transformações a que o empréstimo estaria sujeito durante o uso pelos falantes da língua que o adota”. (BARBOSA, 2004, p. 73)

acontece na tradução de literatura para adultos, a tradução de Literatura Infantojuvenil comporta, sem traumas, todos os procedimentos que possam ser úteis para aproximar o texto traduzido do novo público, adequando funções e cumprindo objetivos. Ao utilizarmos a expressão “sem traumas”, queremos mostrar que essa adaptação é recomendada, e mesmo esperada, por estudiosos da tradução quando o assunto é tradução de LIJ:

[...] a tradução seria votada à literalidade, por outro lado, ela transformar-se ia em ‘adaptação’ no momento em que seu cuidado com o público-alvo dominasse.⁶⁵ (GAMBIER, 1992, p. 421)

As obras clássicas traduzidas são adaptadas para se encaixarem em determinados mercados [...] Muitas dessas adaptações visam a um mercado específico, voltado geralmente para as crianças e as mulheres. (MILTON, 2002, p. 94)

[...] De certo modo as imitações do século XIII [...] mantêm alguma semelhança com as chamadas ‘adaptações, ou ‘histórias recontadas’ da atualidade [...] Entretanto é importante frisar que a maioria das adaptações na atualidade é vinculada a um determinado público, como o infantojuvenil [...]. (AMORIM, 2005, p. 55)

É sabido que a complexidade da tradução para o público infantojuvenil aumenta, uma vez que a maturidade desse segmento nem sempre garante a compreensão necessária, quando se trata de usar abstrações e conexões com outros discursos e realidades. Cascallana (2006, p. 99) cita Octavio Paz, o qual afirma que todo texto é: “[...] a tradução de uma tradução de uma tradução”, o que nos leva a imaginar que esta realização demandaria grande elasticidade textual, discursiva e cognitiva dos pequenos e jovens leitores, o que justificaria, prontamente, o emprego da adaptação. Cascallana (2006) propõe que o texto a ser traduzido seja analisado sob dois níveis: um macro, que envolve os paratextos (título do livro, títulos dos capítulos, notas, epígrafes, ilustrações...), e um micro, cujo foco recai sobre elementos especificamente culturais, muitas vezes responsáveis pelo caráter lúdico e particular do texto. Esses elementos seriam os nomes de lugares (topônimos), pratos típicos, unidades de pesos e medidas, moedas, referências literárias, jogos de palavras, expressões idiomáticas, piadas e nomes próprios (antropônimos). Na LIJ, o nível micro demanda atenção particular, pois a decisão de

⁶⁵ “[...] la traduction serait vouée à la littéralité, d’autre part, elle se changerait en ‘adaptation’ dès que son souci cibliste dominerait”. (GAMBIER, 1992, p. 421)

traduzir alguns de seus componentes, adaptá-los ou acomodá-los interfere, diretamente, no resultado final. De acordo com Azenha Junior (2005, p. 384), é preciso ter bastante cuidado ao tratar tais referências, para não incorrer no risco de domesticá-las ao extremo e, por conseguinte, “apagar a chamada cor local”.

Coillie (2006), ao ponderar sobre a obrigatoriedade da manutenção ou da tradução dos antropônimos, afirma que os nomes, muito além de nomear, têm outras funções, como divertir, transmitir conhecimentos ou evocar emoções e, quando o tradutor opta por não traduzir os nomes próprios, ele corre o risco de obter um efeito no leitor de sua tradução que não corresponde ao efeito proposto pelo nome de origem “no texto de origem”, ou seja, quando o tradutor decide mudar o nome que está no original, traduzindo, acomodando ou adaptando-o, ele o deveria fazer tão somente na certeza de que o nome, uma vez traduzido, funcionará, exatamente, como o nome original funciona no texto original. O autor propõe algumas estratégias para dar conta dos nomes próprios: a) não traduzir e acrescentar informações; b) substituir o nome próprio por um nome comum que caracterize o portador do nome; c) adaptar fonética ou morfológicamente o nome para a língua-alvo; d) substituir o nome estrangeiro pelo correspondente na língua-alvo; e) trocar um nome pouco conhecido na cultura-alvo por um mais conhecido, porém com a mesma função; f) substituir um nome por outro, mais próximo da cultura-alvo; g) traduzir os nomes que possuam conotação especial; h) substituir o nome por uma outra característica do personagem (o que pode provocar a mudança da carga emocional do nome, diante do leitor); i) apagar a presença do nome; j) não traduzir, não modificar.

Toda a expectativa envolvida no trabalho com os nomes próprios aponta para uma realidade: “[...] os nomes próprios são monorreferenciais, mas de forma alguma são não informativos” (SILVA, 2011, p. 202), ou seja, eles podem informar não só a respeito de aspectos psicológicos, mas também sobre aspectos simples, porém importantes na caracterização do personagem como, por exemplo, o sexo, a possível idade ou a provável classe social, lembrando que tais fatores podem denotar intencionalidade por parte do autor, o que reforça a escolha do tradutor entre manter, ou domesticar, o nome próprio. Segundo Azenha Junior (2005), atualmente, há um movimento das editoras no sentido de, pelo menos em relação ao nível micro de referência, manter-se a estrangeiridade do texto, sobretudo nos casos em que há ilustrações e que essas não podem ser modificadas:

[...] nos casos em que tais referências são essenciais para a caracterização do espaço, ou quando elas têm o suporte de ilustrações que não podem ser modificadas, a tendência é de que sejam mantidas, o que propõe ao leitor o exercício de incluir no seu repertório de conhecimento uma série de informações sobre usos e costumes de outros povos. (AZENHA JUNIOR, 2005, p. 368)

Vale lembrar que a opção por adaptar antropônimos e topônimos possui razão de ser, mas, devido a interesses puramente mercadológicos, as editoras assinam, com certa frequência, contratos concordando com termos que prejudicam o leitor da língua de chegada. Por exemplo, a obrigatoriedade da manutenção dos nomes próprios ou de localidades em língua estrangeira, sem questionamentos ou ponderações, seria, em alguns casos, uma perda irreparável, por eles guardarem, muitas vezes, o lúdico, o cômico, a essência da história: “Há contratos que impõem ao editor a manutenção de nomes próprios originais, privando o leitor brasileiro da compreensão do humor que eles encerram” (WYLER, 2003, p. 15). E reforçando a constatação de Wyler, Azenha Junior e Moreira (2012, p. 78) retomam o problema e o resumem de forma bastante prática: “A decisão sobre rotular um texto de destino como ‘tradução’ ou ‘adaptação’ é invariavelmente motivada por interesses comerciais [...]”.

No campo de nossa pesquisa, a tradução da Literatura Infantojuvenil vive, assim como qualquer outra tradução, em meio a dúvidas sobre sua natureza e seu modo de “vir ao mundo”, mas ninguém questiona sua validade. Uma vez traçada a finalidade da tradução, seu público de destino e as estratégias que serão necessárias para atingir o objetivo final, o processo de adaptação estará lá, podendo variar de forma, de profundidade e mesmo de nome. A adaptação, contudo, sempre estará a postos, presente, pronta para dar legitimidade ao texto traduzido, isto é, um texto devidamente tratado, modelado, lapidado para seus leitores, domesticado ou não, mas submetido ao processo de adaptação. E, para aqueles que ainda têm dúvida sobre a validade e relevância desse processo, Bastin e Valdal-Sirois (2012, p. 27) lembram Charles Darwin e sua teoria da evolução, para os quais a adaptação é um processo de modificação no qual os seres vivos se ajustam e vivem em conformidade com as condições impostas pelo meio ambiente: “Portanto, se a

adaptação é uma questão de sobrevivência na biologia podemos certamente sugerir que seja uma questão de relevância comunicacional na tradução.”⁶⁶

3.4.5 A tradução no Brasil: anos 1970 e 1990

Para entendermos o pensamento de uma época, é preciso estarmos cientes do processo sociopolítico vivenciado pela sociedade em questão; por isso, ao analisarmos como a tradução era concebida nos anos 1970, é necessário lembrar que esses anos ainda estavam inseridos no contexto da ditadura militar e tinham resquícios da Era Vargas. A censura estava sempre atenta às produções artísticas e a divulgação de textos “esclarecedores” era prontamente reprimida, então, muitos escritores que viveram a ditadura de 1964 migraram para os livros infantis, que não eram censurados, porquanto, a temática ali constante não oferecia perigo de incitação de levante. Todavia, em se tratando das traduções, essas se mostravam uma ameaça:

[...] os livros infantis tinham venda certa às bibliotecas e escolas, pois se enquadravam no projeto nacionalista de valorizar nossos escritores. As traduções, por sua vez, ofereciam uma visão de mundos e tempos distantes, ou até do mundo conflagrado pela guerra, bem diferentes do mundo ordeiro que o Estado Novo lhe proporcionava [...] as traduções não somente os [os literatos] familiarizava com os últimos ismos do pensamento europeu e norte-americano, como também forneciam insumos para a redação de notícias, resenhas e críticas para as edições domingueiras dos jornais sob censura. (WYLER, 2003a, p. 111)

Diante de tanta repressão, é possível encontrar em traduções brasileiras daquela época uma tentativa de apagamento da cor local do texto-fonte e uma insistência em se “abrasileirar” as situações/personagens.

No que diz respeito ao Brasil dos anos 1980, os estudiosos brasileiros da tradução expunham, de forma questionadora, “[...] a tensão, por um lado, entre a autoridade do original e da cultura central, e por outro, a autonomia do texto traduzido e da cultura periférica”⁶⁷ (VIEIRA, 1994, p. 65), o que já caracterizava um

⁶⁶ “Therefore, if adaptation is a matter of survival in biology, we can surely suggest it is a matter of communicational relevance in translation”. (BASTIN; VALDAL-SIROIS, 2012, p. 27)

⁶⁷ “[...] the tension between, on the one hand, the authority of the original and of a central culture and on the other hand, the autonomy of the translated text and of a peripheric culture”. (VIEIRA, 1994, p. 65)

movimento de apropriação colateral, ou seja, a recusa de se ter a cultura de partida como modelo inquestionável a ser usada e mantida na tradução. Os irmãos Campos, que participaram da fundação do movimento concretista⁶⁸ de 1956, já concebiam a tradução como apropriação e transferiram para ela os conceitos de canibalismo e antropofagia, fazendo de suas traduções textos recriados e inseridos na cultura de chegada. No entanto, esse conceito não negava a cultura ou as influências estrangeiras, mas essas eram absorvidas e transformadas de acordo com os padrões e as realidades da cultura de chegada, com vertentes no engajamento e nos propósitos ideológicos e políticos. A fim de esclarecer, poeticamente, o que acabamos de apresentar, vejamos as seguintes palavras de Campos (1978, p. 7):

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo [...] Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto [...].

A cultura “antropofágica” do Concretismo inserida na tradução, bem como os questionamentos em pauta dos anos 1980, conduziram a prática tradutória em direção a novos olhares e (re)descobertas.

Já a partir da década de 1990, após anos de interesses voltados para a investigação do produto da tradução – o *translatum* –, os Estudos da Tradução fixaram-se nas averiguações sobre as teorias da tradução. Sustentada pelo aparecimento nas duas últimas décadas de propostas inovadoras, esses Estudos, ainda unidos à linguística, ligaram-se, definitivamente, às grandes áreas humanas (Antropologia, Psicologia, estudos da mulher, estudos culturais, estudos pós-coloniais). Essa fase foi chamada de “virada tradutória” (GENTZLER, 2009, p. 229).

No âmbito da tradução nacional, segundo a obra de José Paulo Paes (1990), **Tradução**: a ponte necessária, o Brasil é carente de estudos sobre a Historiografia de tradução, seja em relação ao levantamento histórico das obras traduzidas, seja em relação aos tradutores dessas obras, bem como suas atividades. Diante dessa

⁶⁸ Movimento artístico, surgido em 1956, inicialmente na literatura, depois na música e na poesia, defendia a racionalidade e rejeitava o expressionismo (o acaso, as abstrações líricas). Sua intenção era acabar com a distinção entre a forma, o conteúdo e criar uma nova linguagem como, por exemplo, os efeitos gráficos na poesia.

realidade, não é tarefa fácil traçar as características do fazer tradutório brasileiro, mas é possível levantar as indagações que foram surgindo aqui à medida que os Estudos da Tradução, em caráter global, começaram a ter como parceiras as grandes áreas humanas e sociais, com vertentes, principalmente, nos Estudos Culturais. Por meio de publicações e comunicações em território nacional e estrangeiro, Else Vieira resgatou, definitivamente, e divulgou para o mundo, a concepção inovadora de tradução dos irmãos Campos, colocando o Brasil em destaque no que diz respeito aos Estudos da Tradução (GENTZLER, 2009). Nesse sentido, passamos de uma cultura de tradução, que ainda se preocupava com a fidelidade ao texto-fonte, a um trabalho no qual a possibilidade de o tradutor se colocar como um coautor ativo e loquaz começava a ser levada em consideração.

Apesar da escassez de estudos historiográficos que cercam as traduções nacionais, é possível afirmar, segundo depoimento do Sr. Álvaro Pacheco⁶⁹, que, de maneira geral, não se percebia nos livros traduzidos qualquer indício de intervenção pessoal do tradutor relacionado às suas ideologias políticas nem tampouco havia tentativa, por parte dos editores, de adequar a tradução ao momento político. Entretanto, se analisarmos o papel do governo brasileiro como “grande incentivador” do mercado das artes por intermédio de grandes investimentos e subsídios que visavam a controlar a indústria cultural brasileira e a evitar que ela ganhasse força à sombra da censura, podemos afirmar que o governo estimulou, e muito, a ampliação do mercado de tradução com seu incentivo à aquisição de *best-sellers* e, conseqüentemente, garantiu a necessidade de suas traduções:

Com relação à literatura ou, mais propriamente, ao mercado editorial, destaca-se a iniciativa do Instituto Nacional do Livro (criado em 1937, no governo Vargas), de fomentar durante a ditadura militar uma política de subsídios, iniciando o financiamento de parte das tiragens de livros técnicos, didáticos e paradidáticos, o que gerou um aumento palpável da produção. Essa política de subsídios, além de se dirigir majoritariamente para as editoras de livros didáticos, estendeu-se para editoras de outros tipos, com o apoio a traduções de livros estrangeiros e a publicação de diversos livros de ficção, inclusive por meio de coedições e de subsídios para a implementação de um parque gráfico moderno. (PELLEGRINI, 2014, p. 158)

O aval do governo em relação a livros estrangeiros pode ser considerado uma atitude paradoxal, pois, enquanto a indústria editorial dava um grande salto graças

⁶⁹ Proprietário e editor da Editora Artenova.

aos investimentos do governo, este conseguia controlar, ainda que em parte, o que os brasileiros liam e o que estava por trás do que era lido.

4 METODOLOGIA DA PESQUISA, LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE DO *CORPUS*⁷⁰

O propósito desta pesquisa é a determinação do encargo tradutório e escopo das traduções das histórias do livro **Le petit Nicolas** e, conseqüentemente, as características do público-alvo. O encargo tradutório funciona como uma espécie de guia para o tradutor, que busca esclarecer qual o objetivo a atingir com sua tradução e, assim, orientá-lo sobre quais estratégias usar, a fim de atingir esse objetivo. Como já visto anteriormente, a composição do encargo tradutório, importante etapa anterior à tradução segundo a Abordagem Funcionalista, na visão de Nord (2005), ao longo de toda a sua trajetória, dá-se por meio de elementos pertencentes a dois níveis: a) o nível extratextual, que são informações as quais podem ser analisadas antes da leitura do texto, já que dizem respeito à situação de produção/utilização desse texto e são referentes ao autor, época de veiculação do texto, suporte e função textual pretendida; e b) o nível intratextual, que aborda aspectos como o léxico, a sintaxe, o assunto, o conteúdo, elementos não verbais, entre outros. A análise conjunta de todos esses componentes fornece um perfil do escopo dos textos a serem traduzidos, ou seja, seu objetivo: o texto será escrito para cumprir a função X em uma comunidade Y e, para tanto, agiremos da forma Z.

Como neste estudo trabalhamos com textos já traduzidos, a fim de conseguirmos chegar perto do que seria o encargo de cada tradução, foi preciso buscar, em um processo recursivo, nas traduções que temos e em levantamentos historiográficos sobre elas, pistas que nos informassem sobre o encargo seguido pelos tradutores. Os dados provenientes dessas historiografias, foram considerados os elementos extratextuais e, juntamente com os fatores intratextuais apurados, procuramos resgatar o encargo pretendido pelos tradutores no conjunto dos textos analisados de cada editora. A partir de exemplos retirados dos textos em análise, exporemos como os tradutores buscaram estabelecer sua relação com o seu público-alvo. Antes, porém, importa afirmar que, ao propormos a “determinação do público-alvo”, queremos entender qual o perfil de público infantil os tradutores

⁷⁰ Diante da ausência de estudos acadêmicos sobre a obra **Le petit Nicolas**, tornou-se necessário buscar informações em *sites* da Internet que são *sites* oficiais e cujas informações são provenientes de depoimentos dos próprios envolvidos.

consideraram, uma vez que já é sabido que os textos analisados são dirigidos ao público infantojuvenil, não havendo nada a questionar sobre isso.

4.1 METODOLOGIA

O *corpus* deste estudo é composto pelas duas traduções brasileiras do livro **Le petit Nicolas**, lançado em 1960 pela Editora Denoël, escrito por René Goscinny e ilustrado por Jean-Jacques Sempé. Além da consulta ao livro em Língua Francesa, cuja edição é de 1999, as traduções que compõem a análise são a de Marcelo Corção, pela Editora Artenova (1975i), e de Luis Lorenzo Rivera, da Livraria Martins Fontes Editora (1997k). Os elementos para a análise intratextual serão retirados, em sua maioria, das histórias cujos títulos suscitaram-nos interesse por se apresentarem traduzidos de formas diferentes entre si, ainda que minimamente: são elas, no original: **Un souvenir qu'on va chérir**, **On a eu l'inspecteur**, **Le chouette bouquet**, **Les carnets**, **On a répété pour le ministre**, **On a bien rigolé**, **Je fréquente Agnan**, **M. Bordenave n'aime pas le soleil** e **Je quitte la maison**. Optamos por usar essas narrativas por acreditarmos que as traduções desses títulos já revelam a necessidade de interpretação dos tradutores segundo alguns critérios da época, bem como nos orientam sobre alguns detalhes contextuais, conforme veremos adiante. Também as historiografias das traduções traçadas por nós, sobretudo a partir de entrevistas com o editor da Artenova (na falta do tradutor, já falecido) e com o tradutor da Martins Fontes Editora, fazem parte do material coletado para a análise do *corpus* e compõem os fatores extratextuais.

À medida que apresentarmos os dados obtidos para a confecção das historiografias, apontaremos, no correr do texto, os elementos extratextuais que julgamos importantes, mediante o recurso de marcadores em parênteses. No que diz respeito à análise dos elementos intratextuais (na qual incluiremos o estudo, em separado, do conceito de Elementos Paratextuais), trabalharemos segundo categorias elencadas (A, B, C, D, E) conforme nosso critério de relevância, mas não necessariamente por ordem de importância: a) Elementos Paratextuais (1- Conteúdo e projeto gráfico-editorial dos livros e 2- Títulos traduzidos); b) O Gênero; c) A Narrativa; d) Antropônimos; e) Composição textual, na qual ressaltaremos as seguintes subcategorias: 1) Recorrência de pronomes sujeitos, objeto direto e indireto e o pronome **nós X a gente**; 2) Presença de repetições lexicais e de

pronomes resumptivos; 3) Utilização de procedimentos técnicos diversos da tradução literal; 4) Comprometimento da compreensão de questões culturais em função da tradução. Nestas, as duas primeiras subcategorias têm enfoque na transposição da gramática, e as duas últimas priorizam o trabalho com os aspectos culturais. Apesar de termos limitado nossa investigação aos livros com os quais estamos trabalhando nesta pesquisa, as categorias B, C e D (Gênero, Narrativa e Antropônimos) podem ser observadas a partir de qualquer outra história pertencente a qualquer título da saga vivenciada por *Nicolas*, uma vez que são informações recorrentes em toda a obra; as categorias A e E (Elementos Paratextuais e Composição textual) já dizem respeito apenas às obras consideradas nesta pesquisa. O trabalho com o último conjunto observado (categoria E e suas subcategorias) se dará, preferencialmente, por par de títulos, a fim de que tenhamos parâmetros de comparação.

4.2 LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE DO *CORPUS*: ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS

Os tópicos a seguir, que vão do item 4.2.1 ao 4.2.4.5, trazem informações relativas aos autores e às características dos personagens e ajudam a construir o conjunto de dados extratextuais que comporão parte da historiografia da tradução da obra **Le petit Nicolas**. Evidentemente que, como essas informações dizem respeito a todo o universo do *petit Nicolas*, seja em que obra for, os dados apurados não se relacionarão a nenhuma tradução específica, mas são de grande importância para a compreensão de motivações, características e conteúdo das obras como um todo.

4.2.1 Os autores: René Goscinny e Jean-Jacques Sempé

René Goscinny (**produtor e remetente**) nasceu em Paris (**local de nascimento e produção**), em 14 de agosto de 1926, e faleceu, inesperadamente, aos 51 anos de idade, devido a um ataque cardíaco fulminante durante um exame corriqueiro de *check-up*, em 5 de novembro de 1977 (**época**). Aluno bastante aplicado e criança introspectiva (**perfil do autor**), justificava seu comportamento retraído à ansiedade e ao medo de decepcionar. As constantes brigas entre seus pais o levaram a ser uma criança fechada, mas logo descobriu no riso uma forma de

se refugiar de sua realidade (**motivo para o perfil literário: humorístico**). Desde cedo, mostrou que possuía talentos artísticos; tendo seus textos e desenhos publicados nas revistas da escola.

Além de escritor, Goscinny também desenhava e tinha no jornal **Le Moustique (suporte dos textos)** um espaço no qual publicava, sob o pseudônimo de Agostini, historinhas curtas (em pranchas) (**formato de apresentação dos textos**) sobre o dia a dia de um garotinho – que, mais tarde, viria a ser o personagem mundialmente conhecido como *petit Nicolas*. Politizado e inconformado com a situação de sua categoria (**perfil do autor**), encabeçou um projeto sobre a remuneração dos desenhistas quando, após vários encontros com autores franceses e belgas, lançou a “Carta dos Desenhistas”, em 1956, na qual propunha que esses, como autores dos desenhos, não fossem remunerados por contratos, mas com todos os direitos reservados a um autor – esse gesto de “indisciplina” custou-lhe o cargo de diretor da *World Press*, agência publicitária de Nova York, filiada em Paris. Paralelamente a seus trabalhos de desenhista e escritor, fundou, em 1959, a revista **Pilote (suporte dos textos)**, uma revista para quem gosta de ler histórias em quadrinhos (HQ), que dirigiu até 1974, “revolucionando as histórias em quadrinhos e as elevando à 9ª arte” e na qual o pequeno Nicolau conheceu a verdadeira “decolagem para o sucesso”.

Jean-Jacques Sempé nasceu em Bordeaux (**local de nascimento**), em 17 de agosto de 1932 (**época**). Apaixonado por desenhos (**perfil do desenhista**) e com dificuldades em encontrar trabalho, alistou-se no Exército, de onde foi expulso logo em seguida, por ter sido pego desenhando quando deveria estar “fazendo a guarda”. Aos 19 anos, em 1951, publica alguns de seus desenhos nos jornais **Paris-Match** e **L’Express** e, em 1956, é convidado a publicar uma HQ no jornal **Le Moustique (época e suporte da produção)**, mas, avesso às histórias em quadrinhos por sentir sua criatividade limitada pelos pequenos espaços disponíveis para os desenhos (**perfil do desenhista**), pede a colaboração e a parceria de um novo amigo: René Goscinny. Sob sugestão deste, eles utilizam a personalidade do personagem criado por Goscinny incorporada a um personagem já desenhado por Sempé. Assim, criam uma HQ que sai semanalmente (**periodicidade**) nas páginas do **Le Moustique (suporte)**: é o início do personagem *petit Nicolas*, que, nos textos de Goscinny e nos traços de Sempé, ganhará a França e o mundo.

4.2.2 A obra *Le petit Nicolas*

Em 1956, Sempé e Goscinny decidem juntar seus projetos e aceitam o desafio de publicar, no jornal **Le Moustique**, as historinhas em quadrinhos, que se tornariam os primeiros esboços das histórias vividas pelo garotinho *petit Nicolas*: elas foram publicadas semanalmente, entre 1956 e 1958 (**época e periodicidade**), e sua temática versava sobre compras, jardinagem, brinquedos (**assunto**). Três anos após a aparição de *Nicolas* no **Le Moustique**, o jornal **Le Sud-Ouest Dimanche** encomenda, em 1959 (**época e suporte da produção**), uma história para a edição de Páscoa. Desse modo, a dupla retoma o personagem e nasce, naquele instante, o que seria um ícone da cultura francesa: *le petit Nicolas*, tal qual o conhecemos hoje – remodelado em relação às suas primeiras aparições – e seus inesquecíveis amigos. Assim, aquilo que, em princípio, seria apenas uma única história, por aclamação popular, vira uma saga. Alguns meses mais tarde, *Nicolas* torna-se personagem *habitué* de uma nova revista: **Pilote**⁷¹, dirigida por Goscinny. E de lá para o sucesso. Diferentemente do formato apresentado no **Le Moustique**, sob forma de prancha de história em quadrinhos, as histórias de *Nicolas* veiculadas no **Sud-Ouest Dimanche** e no semanário **Pilote** apresentavam-se na formatação de conto (*nouvelle*) ilustrado, ou texto ilustrado (**formato de apresentação dos textos**), nas palavras de Anne Goscinny (2013), filha do autor.

Em 1960, as histórias viraram livro publicado pela Editora Denoël, sob o nome **Le petit Nicolas**, mas sem sucesso. Contudo, no ano seguinte, após entrevistas com os autores no programa literário de televisão *Lecture pour tous*, as histórias do novo livro, **Les récrés du petit Nicolas**, são apresentadas, fazendo, então, seus personagens ganharem maior visibilidade, promovendo e levando a saga de *Nicolas* agora mais longe. De 1960 a 1964, foram lançados 5 livros, nesta ordem, respectivamente: **Le petit Nicolas**; **Les récrés du petit Nicolas**; **Les vacances du petit Nicolas**; **Le petit Nicolas et les copains** (ganhador do Prêmio Alphonse Allais, que premia o livro mais engraçado do ano) e, por fim, **Joachim a des ennuis** (relançado com o nome **Le petit Nicolas a des ennuis**).

⁷¹ Suas aparições nessa revista se deram de 1959 a 1965.

Em um primeiro momento, pode-se afirmar que todos os títulos dessa série são voltados para o público infantil (**público-alvo**): a ambientação se dá dentro do espaço infantil, os personagens principais são crianças, a temática é o dia a dia deles, a linguagem é infantil; no entanto, muito mais há para se desvelar por trás das traquinagens desses menininhos ingênuos, mas observadores. A temática infantil revela, obviamente, não só as atitudes infantis, mas também diz respeito ao modo de agir dos adultos que deve ser questionado. O público adulto que tem acesso aos livros se encanta diante de algumas situações apresentadas por *Nicolas*, revivendo, então, suas próprias lembranças e aumentando o número de consumidores e admiradores da obra de Goscinny, que busca encontrar a razão para esse círculo ampliado de possíveis leitores: segundo ele, as crianças se identificam com as aventuras do pequeno *Nicolas*, enquanto os pais, ao lê-las para seus filhos, identificam seus filhos nos personagens e ainda redescobrem a criança que um dia foram e que, vez ou outra, ressurgem (**intenção**).

Desde que surgiu, esse pequeno grande personagem não para de crescer. Os livros já foram traduzidos em eslovaco, alemão, japonês, inglês, búlgaro, coreano, chinês, polonês, espanhol, italiano. Mesmo após a morte de Goscinny, novas histórias descobertas por sua filha, Anne Goscinny, têm sido lançadas (2004, 2006, 2009), além de desenhos animados na televisão (2009 – com 104 episódios de 13 minutos cada). Houve também, em 2009, o lançamento do primeiro longa-metragem (**Le Petit Nicolas**), reedições de antigas histórias (2012, 2013), lançamento da coleção **Le petit Nicolas en langues de France** (2013 – traduções para o corso, bretão, ídiche, árabe e latim); livros digitais e o lançamento do segundo longa-metragem (**Les vacances du Petit Nicolas** – 2014). Nas escolas da França, as histórias de *Nicolas* e seus amigos tornaram-se aliadas pedagógicas para o ensino da língua, principalmente nos primeiros anos de letramento. A obra de Sempé e Goscinny é reconhecida na França como verdadeira obra de arte, tanto como obra humorística, usada para relaxamento e distração (**função textual**), quanto como literatura, sendo que há muito já se tornou *best-seller* naquele país.

4.2.3 Nicolas: o personagem

O garotinho dos traços de Sempé e da narrativa de Goscinny tem em torno de 7 anos de idade, mora com seus pais em uma boa casa, tem muita vontade de ter

um animal de estimação, adora brincar com seus amigos de futebol, de caubói, de inventar fantasias no terreno baldio, de bolinha de gude e, quando é preciso resolver quem será o líder ou o chefe ou o árbitro das brincadeiras, tudo acaba, fatalmente, em uma confusão “*terrible!*”, sendo esta confusão também parte da brincadeira (**conteúdo**). *Nicolas*, nas palavras de Gosciny (2013), é uma criança normal, gulosa, bagunceira, mas gentil; não é um menino mal-educado, e todos os equívocos que comete são por engano e nunca por maldade. A inocência diante das tomadas de decisão e a simplicidade, ao lidar com os problemas e desentendimentos, são traços definidores da personalidade de *Nicolas* (**perfil do personagem**). Por outro lado, seus colegas, assim como os demais personagens, secundários ou não, possuem, todos, alguma característica particular e são representações arquetípicas:

Alceste (Alceu): ‘É meu melhor amigo. Ele é gordo e come o tempo todo’.
 Eudes (Eudes): ‘Ele é muito forte e adora dar socos no nariz dos colegas’.
 Geoffroy (Godofredo): ‘Ele tem um papai muito rico que lhe compra todos os brinquedos que ele quer’.
 Agnan (Agnaldo): ‘É o primeiro da classe e o queridinho da professora, nós não gostamos muito dele, não!’
 Joachim (Joaquim): ‘Ele adora jogar bolinha de gude e joga muito bem: não perde nenhuma!’
 Rufus (Rufino): ‘Ele tem um apito e seu papai é policial’.
 Clotaire (Clotário): ‘É o último da classe. Sempre que a professora o argui, ele fica sem recreio’.
 Le Bouillon (O Sopa): “É o inspetor de alunos. Nós o chamamos assim porque ele diz o tempo todo: ‘Olhem dentro dos meus olhos e na sopa, tem olhos!!!’ Foram os maiores que descobriram isso!”⁷². (SEMPÉ; GOSCINNY, 2006, p. 12-13, tradução nossa)

A esse respeito, Anne Gosciny, em uma entrevista de 19 de julho de 2013, assim caracteriza o personagem *petit Nicolas*:

[...] o *petit Nicolas* é uma espécie de criança universal [...] É você, sou eu [...] não tem sinal distintivo. Ele não é gordo, não é o primeiro da classe mas também não é o último. Ele não tem um papai muito rico nem um papai policial [...] Nós somos todos o *Petit Nicolas*, mesmo que não tenhamos

⁷² “Alceste: C’est mon meilleur copain, un gros qui mange tout le temps. Eudes: il est très fort et il aime bien donner des coups de poing sur le nez des copains. Geoffroy: Il a un papa très riche qui lui achète tout ce qu’il veut. Agnan: C’est le premier de la classe et le chouchou de la maîtresse, nous on ne l’aime pas trop. Joachim: Il aime beaucoup jouer aux billes. Et il faut dire qu’il joue très bien; quand il tire, bing! Il ne ratte presque jamais. Rufus: Il a un sifflet à roulettes et son papa est policier. Clotaire: C’est le dernier de la classe. Quand la maîtresse l’interroge, il est toujours prive de récré. Le Bouillon: C’est notre surveillant, on l’appelle comme ça parce qu’il dit tout le temps: ‘Regardez-moi bien dans les yeux’, et dans le bouillon, il y a des yeux. C’est les grands qui ont trouvé ça”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 2006, p. 12-13)

mais a sua idade [...] ele é parte da criança que temos em nós e que, às vezes, deixamos transparecer.⁷³ (GOSCINNY, 2013, tradução nossa)

Sempé, em entrevista ao programa *Lecture pour tous*, em 1961, afirma que a intenção da semelhança física entre as crianças do grupo de *Nicolas* foi proposital (a despeito das características psicológicas), porquanto, é bastante difícil distinguir as crianças quando elas estão em um grupo, a menos que haja uma ou outra característica específica (um nariz grande, ser ruivo, usar óculos ou ser gordinho). Além disso, segundo os autores, o termo *petit Nicolas* refere-se mais à história de um grupo de crianças do que propriamente à história da vida do narrador (**intenção do desenhista**); entretanto, se quisermos identificar o personagem *petit Nicolas* entre seus amigos, basta procurar pela criança que tem os cabelos negros. Sempé (1961) esclarece que a saga do personagem *Nicolas* é, antes de tudo, as aventuras de um “grupo de crianças” que adora jogar futebol e se meter em confusão.

O caráter meigo e inocente de *Nicolas* é percebido por meio da linguagem empregada pelo personagem: uma linguagem infantil sem ser infantilizada, e sua lógica não deixa o leitor esquecer-se de como é ser criança e de como seu raciocínio difere do de um adulto. Neste trecho da história, o “Sr. Bordenave não gosta de sol”, *Nicolas* deixa clara sua incompreensão em relação aos adultos:

Eu não entendo porque o Sr. Bordenave não gosta de sol [...] hoje fez um dia lindo [...] fazia três dias que chovia e a gente teve que ficar na classe. Chegamos no pátio e o Sr. Bordenave disse: ‘Fora de forma’ [...] E eles brigaram [...] O Eudes deu um soco no nariz do Rufino [...] ele recuou e deu uma trombada no Alceu [...] o sanduíche caiu no chão e o Alceu começou a gritar [...] o Maximiliano e o Joaquim estavam se esmurrando [...] **A gente tinha começado a brigar de novo e foi um recreio superlegal... Eu não consigo entender mesmo o Sr. Bordenave quando ele diz que não gosta de sol!** (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997m, p. 123-129, tradução de Rivera, grifos nossos)

A ingenuidade das crianças, refletida na forma de narrar as aventuras, bem como no conteúdo dessas narrativas, deixa claro que existe uma distância entre o pensar e o fazer adulto e infantil. Essa incompreensão da postura adulta, por parte de *Nicolas* e de seus amigos, reforça o fosso existente entre esses dois universos e,

⁷³ “[...] le Petit Nicolas est une espèce d’enfant universel... C’est vous, c’est moi. [...] celui qui n’a pas de signe distinctif. Il n’est ni gros, ni premier de la classe, mais il n’est pas non plus le dernier de la classe. Il n’a pas un papa très riche, ni un papa agent de police. [...] Nous sommes tous le Petit Nicolas, même si nous n’avons plus tout à fait son âge [...] il est la part de l’enfant qui est en nous, que parfois nous laissons s’exprimer”. (GOSCINNY, 2013)

muitas vezes, a incoerência entre o falar e o agir dos adultos é questionada no dia a dia das crianças, direta ou indiretamente, através de atitudes ou mesmo de verbalizações.

4.2.4 A historiografia das traduções

Importa esclarecer que, após exaustivas buscas em literatura especializada, quer em livros publicados, quer na Internet, encontramos raros trabalhos ou menção a estudos sobre a obra de Sempé e Goscinny, **Le petit Nicolas**, seja no campo da literatura, seja no âmbito dos estudos da tradução (em Língua Portuguesa, considerando Brasil e Portugal, seja em Língua Francesa, considerando a França e outros países francófonos). Para sermos fidedignos, apenas em dois *sites* localizamos algum trabalho acadêmico: um, tailandês, versando sobre a temática das relações hierárquicas entre os personagens adultos e crianças da série, e o outro, português, comparando algumas traduções das histórias do *petit Nicolas* em Portugal⁷⁴. No artigo português consultado, Carlos Castilho Pais aborda duas obras da saga do personagem: **Le ballon – et autres histoires inédites** – e mais profundamente o livro **Les récrés du petit Nicolas**, do qual extrai elementos de análise que dizem respeito à tradução dos nomes dos personagens e dos títulos das histórias; às formas de oralidade (onomatopeias e partículas expletivas); e também ao trabalho sobre as alusões culturais presentes no original.

Assim, diante de um *corpus* que ainda não havia sido pesquisado no Brasil, também sob o aspecto historiográfico, buscamos coletar elementos para compor a pesquisa documental, de campo, primária, em que os documentos que a sustentam raramente circularam na mídia, uma vez que se constituem, basicamente, de entrevistas dos envolvidos, pois, segundo Cellard (2008, p. 296), “[...] tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho, é considerado como documento ou fonte”. As entrevistas se caracterizam como “documentos intencionais”, por terem sido conduzidas por nós, exclusivamente para o

⁷⁴ O primeiro trabalho (1) consiste em um *mémoire*, que corresponde a nossa “Dissertação de Mestrado” Disponível em: <http://www.thapra.lib.su.ac.th/objects/thesis/fulltext/snamcn/Bhawinee_Siramanon/Fulltext.pdf>; o segundo (2) é um artigo Português: Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication/260036836_As_tradues_do_Petit_Nicolas>. Acesso em: 3ago. 2014.

desenvolvimento deste trabalho. Findo o levantamento dos documentos, passaremos à análise documental.

Em nossas pesquisas de material a respeito do trabalho de tradução do livro **Le petit Nicolas**, fomos, primeiramente, em busca da Editora Artenova, responsável pela primeira tradução da obra **Le petit Nicolas**, em 1975. A editora já havia sido desativada e não existia nenhum registro oficial sobre suas atividades comerciais, econômicas ou legais. Sobre o tradutor Marcelo Corção, a situação era ainda pior: nas pesquisas iniciais realizadas em *sites* da Internet, não foi encontrado nada de sua vida profissional ou pessoal, apenas menção a algum livro traduzido/escrito por ele, em *sites* de sebos virtuais. A situação com a Martins Fontes Editora, responsável pela segunda tradução da obra de 1997, também não foi muito boa, pois fizemos vários contatos via *e-mail* e telefone e, somente após muitas tentativas, a editora respondeu dizendo não poder ajudar, pois quaisquer dados sobre o livro original ou a tradução de **Le petit Nicolas** eram confidenciais devido a cláusulas do contrato. Já em relação a informações sobre a Martins Fontes Editora, foi possível encontrar alguns dados em *sites* da Internet. Conseguimos, também, o *e-mail* direto do tradutor Luis Lorenzo Rivera, que se prontificou a responder a todas as perguntas relacionadas à tradução do seu **O Pequeno Nicolau**.

Diante de tantas lacunas no que diz respeito à Editora Artenova, a solução foi procurar qualquer fonte que pudesse fornecer informações sobre essa editora. Começamos, então, pela *Wikipédia*, *site* não muito confiável, contudo, para aquele momento, era o que poderia nos fornecer algumas informações iniciais: obtivemos o nome do proprietário da editora, de sua esposa, além de dados a respeito de suas funções políticas e acadêmicas. Ao tomarmos conhecimento de que o proprietário, o Sr. Álvaro dos Santos Pacheco, era membro da Academia Piauiense de Letras, tentamos, imediatamente, um contato com essa Academia, que não nos respondeu em nenhuma das tentativas. Passamos, em seguida, a procurar pela esposa, mas nada foi encontrado. Descobrimos, depois, que o autor de um livro sobre a ditadura militar, consultado para este trabalho, também era membro da mesma Academia e era possível fazermos contato com ele a partir do número de telefone disponibilizado em seu livro: tentamos, mas nunca ninguém atendeu. Buscamos, por meio dos *sites* do Governo Federal (da Câmara e do Senado, inclusive o da Presidência da República), pois o Sr. Álvaro desenvolvera atividades políticas no governo Sarney como Suplente de Senador da República e Assessor do Presidente, mas não houve

resultado. Depois de tentarmos tudo o que nos era possível naquele momento e quase desistindo da empreitada, encontramos, em uma página publicitária atual da editora já desativada, um número de telefone.

Desse modo, foi possível falar com o editor e ex-proprietário da Editora Artenova, Sr. Álvaro Pacheco. Neste instante, apesar de sua idade já avançada (81 anos) e de a ligação estar sofrendo interferências técnicas e de termos sido, ambos, apanhados de surpresa, foi possível estabelecermos uma rápida conversa e troca de endereços de *e-mails*. Como houve problemas com a tecnologia, a alternativa foi visitá-lo em sua residência, na cidade do Rio de Janeiro. A entrevista que conseguimos compõe um dos documentos deste trabalho (Anexo H e Cds de Áudio e Vídeo), assim como a impressão de uma microfilmagem do jornal **A Gazeta** (Vitória, ES, março de 1976), na qual o Sr. Álvaro se refere às suas atividades empresariais. Sobre o tradutor Marcelo Corção, nem mesmo o entrevistado soube dar alguma notícia; ficamos sabendo, mais tarde, que já falecera. Assim, as informações obtidas na entrevista sobre Corção foram oriundas das lembranças (vagas e imprecisas) do antigo editor.

4.2.4.1 A Editora Artenova

A Editora Artenova, criada em 1962, pelo piauiense Álvaro Pacheco, teve como endereço inicial o Beco dos Barbeiros, ao lado da Praça XV, na cidade do Rio de Janeiro. Foi uma das mais importantes editoras brasileiras na década de 1970, trabalhando com literatura nacional e estrangeira em vários gêneros, do romance à poesia. Lançou autores nacionais, divulgou obras estrangeiras, fez parcerias, fechou contratos para relançamentos de obras já consagradas, estimulou o aparecimento de novos escritores por meio de concursos literários⁷⁵. À medida que a editora ia sendo ampliada, o endereço também mudava. Inicialmente, quando era apenas Editora, foi o marco inicial de um gigantesco parque gráfico, cujos equipamentos eram adquiridos no exterior, chegando a contar com 400 operários. O parque gráfico era composto por 4 empresas: Edigrafi Editora e Gráfica Ltda.; Editora Artenova Ltda.; Artenova Filmes Ltda. e Artenova Publicações Ltda. Funcionava em um prédio situado à rua Prefeito Olímpio de Melo, em Benfica, até sua desativação, no início

⁷⁵ Microfilmagem da entrevista que está disponível na sede do jornal **A Gazeta**, em Vitória, ES.

dos anos 1980, tendo lançado no mercado mais de 5.000 títulos, segundo as contas do Sr. Álvaro Pacheco.

Sua incursão na área cinematográfica, segundo o editor, rendeu-lhe um Prêmio no Festival de Cannes, com o filme **O caso Cláudia**, mas o Sr. Álvaro não soube informar em que categoria ou mesmo precisar o ano⁷⁶. Apesar de suas atividades se desenvolverem em pleno período da ditadura militar, o número de funcionários não foi alterado em virtude da censura. Os arquivos da Editora Artenova encontram-se ainda em posse de seu antigo proprietário “no quinto andar da casa, num quartinho, lá embaixo, muito escuro, com uma luz muito fraca!”; no entanto, a dificuldade de acesso à documentação para consultas deixa margem para informações um tanto incompletas. Todavia, de acordo com o Sr. Pacheco, apesar das imprecisões nas datas fornecidas por ele mesmo, se elas não são exatas, “são quase”.

Segundo dados presentes no jornal **A Gazeta**, em matéria e entrevista publicadas no Caderno Dois⁷⁷, apenas no ano de 1975, a Editora Artenova lançou no mercado um milhão e meio de livros, o que lhe conferiu o *status* de maior editora do país, em termos quantitativos. Em 13 anos de funcionamento (1962-1975), essa editora já contava com 250 funcionários, distribuídos em todos os setores: desde capistas, passando por publicitários até os distribuidores.

O Sr. Álvaro Pacheco (2014) era bastante ousado, uma vez que investia em títulos de escritores desconhecidos – nacionais e principalmente estrangeiros, “porque muitos dos escritores brasileiros já tinham raízes em outras editoras” – e os lançava no mercado, tornando-os campeões de vendas. Em outra entrevista, realizada em junho de 2014, o proprietário da Editora Artenova informa:

Se ele [escritor] for bom, eu faço ele se tornar popular, eu faço seu nome... Como tinha uma gráfica, resolvi editar livros incríveis, ainda não editados no Brasil, que eu havia lido em francês ou inglês. Havia um vácuo no mercado editorial brasileiro. Ao invés de comprar os direitos do *best-seller* garantido, como Ágatha Christie, comprei os de escritores que ajudei a tornar populares, como Kurt Vonnegut Júnior [...] Ao invés de comprar os *best-sellers*, cujos direitos custam 10 mil dólares, a Editora comprou os de 500 dólares. (PACHECO, 2014)

⁷⁶ O filme foi lançado em 1979, porém, em buscas no *site* oficial do Festival, não encontramos nenhuma premiação para esse título nos anos que se seguiram ao lançamento.

⁷⁷ Microfilmagem disponível na sede do jornal **A Gazeta**, em Vitória, ES.

Na entrevista publicada no jornal **A Gazeta**, não detectamos menção à qualidade dos livros lançados; seja em relação à tradução, à impressão, ao *layout* ou mesmo à qualidade das histórias, no entanto, o entrevistador (Amylton de Almeida) deixa claro que a Editora Artenova é a maior em “quantidade de títulos lançados”: segundo informações constantes nesse jornal, “nenhum editor lançou em títulos e em quantidade o que ele lançou em 4 anos”. Para ratificar esse comentário, o Sr. Álvaro Pacheco (2014) afirma: “Lançamos o livro que vende [...] Em 4 anos lançamos mais de 450 novos títulos [...] Eu lanço, em média 15 livros por mês [...]” (**concepção econômica emotiva das traduções**). Acrescenta, ainda, que: “Fazíamos uma edição com tiragem de 3.000 exemplares, aproximadamente, por título”. Tais colocações nos permitem pensar que a Editora Artenova se preocupava em “lançar títulos”, e essa postura ajudou a divulgar muitos escritores ainda desconhecidos no Brasil. A desativação da Editora Artenova e de todo o parque gráfico, no início dos anos 1980, deu-se, de acordo com o proprietário, não por desgastes financeiros, mas devido à impossibilidade de conciliar o empreendimento (ao qual ele se dedicava pessoal e inteiramente: recebia exemplares do mundo inteiro – “até manuscritos originais” –, lia em média 2 livros a cada dia e escolhia, ele mesmo, os que iria publicar) com as novas atividades a que ora se propunha: o ingresso na política brasileira. Os sócios da empresa eram todos de sua família e não quiseram permanecer no negócio.

4.2.4.2 A primeira tradução do livro **Le petit Nicolas** no Brasil – Ed. Artenova, 1975i

Na década de 1970, houve muitos estudos, propostas e mudanças no campo dos Estudos da Tradução. A Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar, e sua adequação à tradução, por Gideon Toury, os Estudos Descritivos da Tradução, de André Lefevere e Susan Bassnett, o funcionalismo alemão, popularizado por Reiss, Vermeer e Nord, são apenas exemplos da efervescência vivenciada no campo da pesquisa em tradução nesses anos. Também, no Brasil, os Estudos da Tradução estavam em alta: o começo da criação dos cursos de bacharelado pode ser apontado como consequência da expansão do mercado de trabalho nessa área, assim como a criação da Associação Brasileira de Tradutores (ABRATES), que garantia, entre outros, o direito classista dos tradutores.

Ainda que no campo dos Estudos da Tradução muitas novas questões fossem levantadas a respeito de um novo fazer – consequência de um novo olhar sobre a tradução –, o conceito ainda arraigado sobre a importância da fidelidade nos textos traduzidos imperava na Editora Artenova. A recomendação para as traduções na Artenova era: “seguir o original” afinal, segundo o Sr. Pacheco (2014), se o livro fez sucesso na língua de origem, a linguagem da tradução deveria ser a mesma, para garantir o mesmo sucesso, isto é, o tradutor deveria “traduzir de uma língua para a outra e não fazer tradução de pensamento”⁷⁸ (**característica da tradução**). A Artenova mantinha uma equipe de tradutores *freelancers* que não faziam parte do quadro de seus funcionários e com os quais ela contava para os trabalhos de tradução. A remuneração dos tradutores, de acordo com o Sr. Pacheco, muitas vezes, era bem maior do que a dos autores, pois aqueles ganhavam sobre o número de páginas traduzidas, enquanto estes recebiam 10% sobre o preço de capa e, em uma tiragem de 3 mil exemplares, nem sempre tudo era vendido. Na fala do Sr. Pacheco, o método de trabalho da equipe funcionava como uma produção em série: “acabava de traduzir um [livro], passava para outro” (**compreensão da atividade tradutória**). Importa assinalar que havia intervenção do editor nas traduções sim, mas apenas para assegurar a correção ortográfica e gramatical, e não por razões ideológicas ou restritivas, segundo o Sr. Pacheco (2014).

Foi também nos anos 1970 que a Língua Inglesa começou a se tornar, no Brasil, o que ela seria hoje: a língua estrangeira predominante. Através da hegemonia da economia estadunidense e de sua interferência em setores inclusive de soberania nacional, o Inglês passou a ser visto como o passaporte para a “riqueza”. Em outras palavras, estudar essa língua era elegante; saber cantar as músicas importadas da América do Norte significava ter cultura; incorporar o léxico estrangeiro em letras de músicas brasileiras passou a ser sinônimo de vanguarda. Isso aconteceu também na tradução: de acordo com o Sr. Álvaro Pacheco, a Língua Francesa ainda tinha seu lugar, mas as traduções do Inglês aumentavam cada vez mais. Vale lembrar que, ainda na década de 1970, as atividades da censura militar no Brasil se fizeram bastante presentes, principalmente no campo das manifestações artísticas. A arte brasileira sentiu-se freada e por isso mesmo estimulada a produzir de diferentes maneiras para, de alguma forma, burlar as

⁷⁸ Resposta oral a um questionário na ocasião da entrevista em sua casa.

proibições operadas pelos censores. Nesse contexto, encontramos o *corpus* inicial desta investigação: uma literatura de origem francesa, desconhecida no Brasil, mas que já fazia sucesso na França: **Le petit Nicolas**. Como já mencionado, o Sr. Álvaro selecionava, pessoalmente, todos os livros que sua editora publicaria e não foi diferente com a obra **Le petit Nicolas**, primeiro título publicado por Sempé e Goscinny (Editora Denoël, 1960 – Coleção de bolso). Como afirma o editor brasileiro, seu primeiro contato com o livro, do qual nunca ouvira falar, foi em uma livraria de Paris, onde andava a vasculhar algumas obras passíveis de serem publicadas no mercado nacional. Imaginou ser interessante apostar na tradução e publicação daquela obra infantil como uma nova possibilidade de investimento (**motivo da tradução**).

Assim, podemos afirmar que a tradução da Artenova foi puramente comercial: não houve encomenda para um tradutor em particular ou seleção de tradutor de acordo com o perfil do livro nem tampouco se procurou saber se havia a existência de uma possível simbiose entre ambos. No caso, a tradução do livro **Le petit Nicolas** foi o resultado do trabalho de uma máquina de produção, que segue uma escala de produção:

[...] os livros vão ficando prontos, a gráfica bota na fila o tempo de produção do livro, aí vem um atrás do outro [...] tinha 20, 30 livros pra traduzir, os tradutores iam trazendo os livros e pegando outros [...] os tradutores pegavam um livro e levavam 1 mês, 2, traduzindo; acabavam e vinham: 'Quer outro?' E pegavam outro". [**concepção e cuidado com a tradução**]. E, provavelmente, o próximo da lista foi '**Le petit Nicolas**'. (PACHECO, 2014)

Tampouco romântica e engajada foi a publicação de **O Pequeno Nicolau**, no ano de 1975, no Rio de Janeiro (**época e local da publicação da tradução**), em plena ditadura militar (**contexto**). Tendo em vista que o livro foi traduzido e lançado nessa época apenas por ser “o próximo da lista”, devemos considerar que o caráter ideológico de sua publicação baseou-se tão somente nos aspectos mercantil e econômico. Na entrevista, o Sr. Álvaro Pacheco (2014) reiterou várias vezes que nunca teve problemas com a censura, porque o importante era “não tocar o dedo no ponto nevrálgico”. Além de ser amigo de Petrônio Portella, então presidente do Senado e presidente da executiva nacional da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), ele tinha vários outros amigos no governo; por conseguinte, diante de qualquer problema que pudesse haver em alguma de suas publicações, Pacheco

era chamado pelos censores para esclarecer a questão e, imediatamente, solucionava-se o caso. Em sua opinião, o grande problema não eram os livros, mesmo porque “os censores não tinham tempo de ler, eles pegavam informações de ouvir dizer [...] eles tinham consciência que uma edição de 3 mil livros não influenciava opinião nenhuma.” (**opinião do editor**), estando mais preocupados com as manifestações que envolviam as massas, tais como festivais de música, apresentação teatral e filmes de cinema.

Sobre a negociação com a Editora Denoël, o Sr. Álvaro Pacheco não se recorda de como foi conduzida. Provavelmente, segundo ele, foi seu agente literário que negociou, de modo direto, com a editora de origem. Afirma, no entanto, que talvez pelo fato de a negociação não ter sido feita com o autor não houve nenhuma exigência em relação aos aspectos da tradução, ficando a critério e responsabilidade da editora qualquer eventual modificação/adaptação. A tradução dos antropônimos, topônimos, brincadeiras, bem como as comidas e qualquer outro item, capaz de oferecer problemas de tradução, não foi motivo de embate, pois também ficou a cargo da decisão do editor brasileiro, que deu carta branca ao tradutor do livro, Marcelo Corção, que fazia parte da equipe de *freelancers* contratados pela Editora Artenova e que, diferentemente de alguns de seus colegas, nunca viveu fora do Brasil.

Após 15 anos do lançamento do original (1960) e, apesar do sucesso inegável na França, no Brasil, a Editora Artenova fez apenas uma única edição (1975h) com tiragem de 3 mil cópias. O Sr. Álvaro não soube precisar como foi feita a divulgação do livro, mas é provável que tenha seguido o padrão das demais divulgações infantis: nas escolas e com os professores – “que é quem manda comprar, né?” (ratificação da assimetria na LIJ), além da possibilidade do uso de revistas e propaganda nas rádios.

4.2.4.3 A Martins Fontes Editora

A Martins Fontes Editora surgiu da experiência de livreiro de seu fundador Waldir Martins Fontes. Por volta de 1975, a então Livraria Martins Fontes se expande e, além de comercializar livros de outras editoras, notadamente portuguesas, passa também a editar seus próprios livros. A partir de sua primeira publicação, a participação desse segmento na empresa ganhou peso sem, no

entanto, perder de vista o retorno econômico da(s) Livraria(s), que continuava(m) em pauta e se multiplicando⁷⁹. O grande sucesso da perenidade da editora, segundo Waldir, é o fato de as apostas serem feitas em livros *long-sellers*, ou seja, livros que, embora vendam pouco, vendem sempre (**concepção econômica**), como é o caso dos clássicos, de livros de não ficção ou Ciências Humanas. Os *best-sellers* que se encontram nos catálogos da Martins Fontes, ainda nas palavras de seu fundador, foram devido à sua sorte de poder ter em mãos um bom livro com boas perspectivas de venda e de ter tido a coragem de apostar nele.

Evandro Martins Fontes, filho de Waldir, afirma que o pai tinha um grande tino comercial, mas não seguia ideologia alguma, nem de esquerda nem de direita: como editor, sua incursão pelos livros proibidos durante a ditadura militar deu-se por motivos estritamente comerciais. Luiz Lorenzo Rivera (1999), então editor-chefe da Editora, ratifica o comentário sobre Waldir, relatando um fato curioso:

Estávamos na época da ditadura militar e aconteceu muitas vezes de livros importados pela Martins Fontes serem devolvidos para Portugal pela censura [...] Só que o setor da censura brasileira que cuidava dos livros importados não era o mesmo que vigiava os livros publicados no Brasil. Então, estranhamente, muitos livros que não podiam ser importados podiam ser impressos [...]

E quem os imprimiu? Aproveitando esta lacuna nas inspeções governamentais, a Martins Fontes se apressou em imprimi-los e lançá-los.

Com a morte de Waldir, em 2000, a Martins Fontes Editora teve, em 2006, seu catálogo dividido entre a Martins Fontes – Selo Martins, pertencente a Evandro Martins Fontes e à WMF Martins Fontes (sigla em homenagem ao pai e aos dois tios: Waldir, Waldemar e Walter Martins Fontes, que iniciaram a empresa), de propriedade de Alexandre Martins Fontes, seu irmão. Importa evidenciar que, mesmo com a cisão, a marca Martins Fontes se fortaleceu, uma vez que o nome aparece duas vezes por serem dois selos: “Passamos a publicar mais, a equipe editorial é maior. A Martins Fontes é hoje muito mais forte do que há cinco anos atrás. O faturamento dos dois selos juntos também”, enfatiza Alexandre Fontes (2013), em entrevista ao jornal **Estadão** (Caderno de Cultura, fevereiro de 2013).

⁷⁹ Em apenas 15 anos de existência, a Martins Fontes Editora já mantinha, com sucesso, três lojas.

Na pesquisa que propomos neste trabalho, o foco recai sobre a Martins Fontes Editora, a “original”, porquanto foi no período em que o proprietário era Waldir Martins Fontes que se deu a tradução do livro utilizado para compor o *corpus* deste estudo, ou seja, **O Pequeno Nicolau**, em 1997 (**época da tradução**), com tradução de Luiz Lorenzo Rivera.

4.2.4.4 A segunda tradução do livro **Le petit Nicolas** no Brasil – Martins Fontes Editora, 1997k

A história da tradução nacional necessita de estudos que abordem tanto o levantamento histórico das obras traduzidas quanto dos tradutores dessas obras e suas atividades. Diante dessa realidade, não é tarefa fácil traçar as características do fazer tradutório brasileiro. Temos conhecimento, contudo, de que, seguindo a tendência dos países que têm tradição nos Estudos da Tradução, a partir da década de 1980, os estudiosos brasileiros também começaram a questionar a validade da fidelidade absoluta ao original, em detrimento de maior autonomia do texto traduzido. Nesse cenário e com esses ânimos, surge a segunda tradução do livro **Le petit Nicolas** no Brasil.

Na década de 1990, as histórias do personagem *petit Nicolas* e seus amigos já eram conhecidas no cenário literário internacional a ponto de já terem sido traduzidas em mais de 30 línguas. No Brasil, contudo, apenas uma parcela mínima de leitores, mais notadamente aqueles que se interessavam pela Língua Francesa e, talvez por obrigação, os professores e estudantes de Francês Língua Estrangeira (FLE), sabiam da existência, em língua original, desses personagens. Uma justificativa plausível para essa situação é o fato de que, até então, não houvera a preocupação e/ou o interesse em se retomar/divulgar a tradução que já existia do livro **Le petit Nicolas**, da Editora Artenova. Entretanto, diante de interesses distintos daqueles que determinaram a primeira tradução, a Martins Fontes Editora optou por retraduzir as historinhas francesas. Para saber mais sobre a motivação e a ambientação da tradução, fomos em busca de respostas em *sites* e em entrevistas com o tradutor.

Em uma das entrevistas com Luis Lorenzo Rivera (2014), morador da cidade de São Paulo e tradutor que assinou a segunda tradução do **Le petit Nicolas**, ele esclarece o motivo de sua editora não ter aproveitado nada da tradução anterior:

“Sobre edições anteriores, tenho certeza que houve uma [...] péssima, publicada por uma editora que não existe mais [...] Não me lembro de ter lido essa edição, mas de ter constatado a má qualidade e que não poderia me ajudar em nada [...]”. Sua justificativa recupera o que já estudamos a respeito das motivações de uma retradução e entre elas encontramos a menção à falta de qualidade da tradução anterior. Entretanto, é possível supor que a constatação de Rivera tenha se dado em função de que os conceitos sobre a atividade tradutória se modificaram no período de mais de 20 anos decorridos da primeira tradução, assim como os conceitos de estética.

Rivera, que nem sempre foi tradutor, ao regressar de uma temporada na Europa, em 1972, passou a colaborar com Walter Martins Fontes na intenção de criar uma editora e, em 1997, tornou-se o editor da então Livraria Martins Fontes Editora. Relata que foi um amigo francês quem lhe sugeriu a tradução e publicação da obra **Le petit Nicolas**, que Rivera já conhecia e sabia das boas referências, pois essa obra, na França, sempre despertou um fascínio tanto nas crianças como nos adultos. Diante da decisão da Martins Fontes no sentido de começar a publicar Literatura Infantil (início da década de 1970), Rivera negociou e adquiriu os direitos de tradução e publicação dos cinco livros da série (**Le petit Nicolas, Les récrés du petit Nicolas, Les vacances du petit Nicolas, Le petit Nicolas et les copains e Le petit Nicolas a des ennuis** – anteriormente lançado como **Joachim a des ennuis**). No entanto, o trabalho com a obra estava apenas começando e com boas perspectivas para o futuro: quem poderia fazer uma tradução à altura dos textos de Goscinny? Segundo Rivera (2014), em entrevista:

A primeira ideia parecia obviamente correta: um autor de histórias infantis [...] escolhi um que parecia o mais indicado [...] A experiência foi um fracasso [...] Fiz outras tentativas com outros tradutores profissionais [...], outra tentativa foi com jovens que dominavam perfeitamente o francês e o Português. A experiência foi um desastre [**preocupação e cuidado com a tradução**].

Após várias tentativas, Rivera resolveu, ele mesmo, fazer a tradução e, com a ajuda de sua revisora e companheira, Mônica Stahel, passou a traduzir o primeiro livro da série, dando vida ao livro traduzido: **O Pequeno Nicolau**. O trabalho de Rivera e Mônica foi sucesso: de 1986, ano de sua primeira edição no Brasil, até 2014, a Martins Fontes já está na quinta edição desse título, com várias tiragens.

Pode-se afirmar que esse é um dos livros a ser considerado *long-seller*, pois o sucesso não é imediato, mas constante. Rivera acredita que a história da tradução da obra **Le petit Nicolas** se resume às dificuldades encontradas pelo editor em encontrar alguém com habilidade para fazer as traduções. Porém, muito do que foi ressaltado na entrevista concedida à pesquisadora deste trabalho, em princípio, apenas para elucidar o contexto, colaboraram sobremaneira para se traçar o perfil completo de uma tradução que não foi destinada, simplesmente, a ser mais um produto de consumo.

É interessante perceber o envolvimento de Rivera durante o processo tradutório, pois ele se entregou ao trabalho de tradução antes mesmo de saber que seria ele quem levaria a cabo essa delicada missão. Ao relatar, em sua primeira entrevista, a “história da tradução do PN”, ou seja, a obra **Le petit Nicolas**, como ele mesmo denominou, notamos em suas falas a preocupação e o carinho para com aqueles textos:

Quem poderia traduzir Goscinny?, [...] Escolhi um [tradutor] que parecia o mais indicado [...] Fiz outras tentativas [...] mas em nenhum eu sentia a graça e a singeleza que o texto de Goscinny me transmitia [...] Finalmente resolvi ver junto com a Mônica Stahel [...] o que era esse ‘bicho de sete cabeças’. (RIVERA, 2014)

E, logo após verificar que o “bicho de sete cabeças” não era assim tão pavoroso, “o amor por aquela criançada e mesmo a empatia com elas e com os personagens adultos foi facilitando tudo” (Ibid.) ajudou-o a minimizar as possíveis dificuldades que surgissem. Entretanto, sobre essas dificuldades, ele não se lembra de ter havido ou, se houve, não pareceram tão relevantes. Toda a dificuldade em se encontrar uma pessoa cuja forma de traduzir fosse tão envolvente quanto à linguagem do original se explica, segundo Rivera, pelo excesso de formalidade nas traduções: “[...] na tradução dos jovens [...] a linguagem era a mais formal de todas as experiências anteriores [...]”. E hoje, passados 29 anos de sua tradução, ele arrisca uma justificativa para tal comportamento:

Não me parece que os tradutores tenham visto muita formalidade no texto do PN. Eles, tentando fazer uma tradução ‘perfeita’ acabaram caindo na formalidade ou no emprego de uma linguagem mais acadêmica ou na linguagem de débil mental que muita gente atribui às crianças. (RIVERA, 2014)

Notemos que a ênfase na palavra **perfeita** veio do próprio editor/tradutor, revelando saber que, embora se busque toda a fidelidade ao original, a tradução perfeita não existe. Mas, se a Abordagem Funcionalista da Tradução fosse levada em consideração, poderíamos afirmar que, a partir de metas que conduzissem à execução de um propósito que levasse a atingir um fim específico, seria possível admitir que existe, sim, uma tradução momentaneamente ideal para aquela dada finalidade. Entretanto, levando-se em conta o grau de entendimento teórico do tradutor, haja vista não estarmos tratando com um estudioso da tradução, tal abordagem estava longe de ser cogitada em sua avaliação do trabalho em pauta.

Apesar de ser sua primeira tradução, o então editor já sabia, ainda que intuitivamente, que era preciso ter uma linha de conduta para guiá-lo durante seu trabalho. Nesse sentido, sua grande dificuldade, ao traduzir para criança, era encontrar o ponto de equilíbrio no registro:

Para mim, a grande dificuldade de traduzir para criança é não considerar a criança uma espécie de mongoloide e não cair na tentação de empregar uma linguagem 'tatibitati' sem deixar de empregar a linguagem das crianças. [...] a linguagem tem que ser tão simples quanto uma criança e não idiota [...] se o autor emprega palavras que exigem que a criança da terra consulte um dicionário, a nossa também deve consultar. Afinal, a leitura infantil é para desenvolver a mente e não para imbecilizar [**linguagem**]. (RIVERA, 2014)

Segundo sua revisora Mônica Stahel (2014), a linguagem usada pelos personagens da obra **Le petit Nicolas** apresenta características de “ser uma linguagem correta, sem ser formal e não fazer uso do chulo ou do vulgar para fazer humor”. Ainda considerando sua “linha de conduta” particular, Rivera já tem em mente o público a quem sua tradução será destinada: “Os livros não eram para o povo (que não tem o hábito de ler e menos ainda dinheiro para comprar livros), mas para a classe média, que provavelmente já conhecia a reputação dos autores e os personagens” (**público-alvo**).

Apesar das novas indagações que surgiam também no Brasil a respeito do fazer tradutório, em que pese a supremacia do original sobre o texto-alvo e, conseqüentemente, a questão da fidelidade, é muito difícil mudar a forma de pensar a tradução, considerando-se que a ideia que se tem dela como uma forma de “retrato” do texto-fonte está incutida há muito tempo na prática tradutória, principalmente daqueles que são os responsáveis por divulgar, em língua materna, o

que pensam ser interessante em língua estrangeira. Rivera (2014), misturando a função de editor e tradutor, tece suas considerações sobre essa temática: “Eu mesmo, como editor, só imponho aos tradutores a obrigação de ser fiel ao autor, seguir o espírito da obra e o registro do texto. Tudo isso em Português culto, claro” (**concepção de tradução**). Percebe-se, nessa fala, que não se cogitam imposições relacionadas a posturas políticas ou ideologias, seja porque os tradutores eram profissionais conscientes de que estavam ali para traduzir, seja porque o contexto sociopolítico não fosse tão adverso quanto o da tradução de 1975 a ponto de despertar pensamentos rebeldes ou revoltosos nos cidadãos da época. Como profissional cuidadoso e responsável por traduzir os 5 (cinco) livros da série, Rivera (2014) diz acreditar que, hoje em dia, faria algumas coisas diferentes nas traduções, o que nos leva a pensar que a experiência que adquiriu com outras traduções feitas após às do **Le petit Nicolas** colocou-o em situação mais flexível e cômoda para traduzir: “[...] Hoje acho que os livros deveriam ser traduzidos de novo”. Sobre isso, podemos cogitar também a influência das novas formas de se enxergar a tradução que permitiram aos tradutores se sentirem menos escravos do texto de origem, conferindo-lhes mais autonomia: “Uma coisa acho que faria: **ousaria** misturar mais pronomes e verbos da segunda e terceira pessoas” (grifo nosso). Admite, todavia, que tais mudanças iriam de encontro ao que acontece no país da obra original: “Algumas coisas eu mudaria, mas fico pensando que a linguagem dos meninos do Goscinny na França não mudou, todos continuam entendendo (adultos e crianças) (e achando muita graça, sem estranhar nada)”.

Ponto nevrálgico das traduções infantis, os topônimos e antropônimos muitas vezes foram motivos de embate: traduzir ou não traduzir? Se o tradutor não os traduz, corre-se o risco de se perder as informações contidas naquele nome escolhido propositalmente para refletir alguma característica do local ou do personagem, seja física ou psicológica. Se são traduzidos, tradução e tradutor ficam vulneráveis às críticas por excesso de domesticação e de tolhimento da presença do estrangeiro no texto traduzido. No caso dos personagens da obra **Le petit Nicolas**, segundo afirmação de Rivera e Stahel, os nomes originais não carregam nenhum significado subliminar, não havendo, portanto, motivo de preocupação a não ser pelo apelido do inspetor: “*Le Bouillon*”. A opção da equipe tradutora foi traduzir os nomes e deixar os sobrenomes no original, mantendo o laço com a França, para que a obra

não se transformasse em um “faz de conta” de que as histórias se passavam no Brasil. Mônica Stahel (2014) esclarece melhor o assunto:

Os nomes das crianças foram traduzidos para aproximá-los dos leitores. Note, no entanto, que os nomes a que chegamos não são tipicamente brasileiros, pelo contrário. Quisemos simplesmente lhes dar nomes mais facilmente pronunciáveis [...] Justamente por isso os sobrenomes foram mantidos. Era importante marcar que as histórias aconteciam em outro país, com idioma, cultura e costumes diferentes dos nossos [**intenção**]. De modo geral [...] traduzimos sobrenomes quando são trocadilhos ou têm um sentido especial, mas, mesmo nesses casos, tentamos manter o ‘sotaque’ do original [...] Repito que não demos nomes brasileiros às crianças, apenas traduzimos os nomes franceses.

Tanto Rivera quanto Stahel ratificam o caráter pedagógico inerente às literaturas, pois acreditam que qualquer literatura de qualidade deve ser inteligente e formadora, sobretudo a Literatura Infantojuvenil, pois seu público-alvo são os jovens e as crianças, seres ainda em formação:

Na verdade, todas as literaturas ‘ensinam’, mesmo que não tragam nenhuma marca explícita [...] mas é óbvio que, ao contar uma história, você sempre transmite seus valores. É impossível ser diferente. No caso dos livros infantis, a responsabilidade é imensa, pois a criança está formando seu sistema de valores e acolhe tudo o que recebe. Quando discordo dos valores de determinado autor [...] simplesmente recuso a tradução. (STAHHEL, 2014)

Vale lembrar que todas as literaturas, sem exceção, transmitem, de certa forma, alguns dos valores de quem as enuncia. Como, na visão de Stahel, o tradutor é um “porta-voz” do autor, é importante ressaltar que os textos a serem traduzidos devem trazer valores e ideologias que coincidam com aqueles do tradutor que, do contrário, tem total liberdade para recusá-las.

4.2.4.5 O que contempla nossa historiografia

Segundo o já citado texto de D’Hulst (2001), algumas perguntas básicas ajudariam a compor um perfil mais preciso das historiografias desejadas. Guiados pelas oito perguntas (Quem?, O quê?, Onde?, Quem ajuda?, Por quê?, De que maneira?, Quando?, Para quem?), que nos encaminham no sentido de conhecer algo sobre a ambientação e a motivação para a tradução de um texto, buscamos, ao

responder algumas delas, desvelar parte do cenário das traduções do livro **Le petit Nicolas**, ocorridas no Brasil, nos anos de 1975 e 1997.

Também para compor a análise historiográfica a qual nos propusemos a construir, além de D'Hulst, buscamos arcabouço teórico em Berman (1995), quando o autor trata da importância de se conhecer o tradutor e seu horizonte e posição tradutivos. Ainda foram valiosas as orientações de Nord (2005) para a composição do encargo tradutório (função do texto-alvo, destinatário do texto-alvo, momento e lugar de recepção do texto-alvo, suporte onde o texto será veiculado, motivo de sua produção e/ou recepção). Nesse sentido, buscamos, no texto desta investigação, respostas às perguntas basilares. Diante da impossibilidade de obtermos informações diretamente com o tradutor Marcelo Corção, pelo fato de ter falecido, foi o Sr. Álvaro Pacheco, editor e ex-proprietário da extinta Editora Artenova, quem esclareceu alguns pontos importantes sobre o tradutor e a tradução analisada; outros, no entanto, ficaram sem respostas ou as respostas foram meras suposições por parte do Sr. Pacheco, por ter conhecido e convivido com o tradutor.

Marcelo Corção era carioca e, segundo o Sr. Pacheco (2014), não morou no exterior, exercendo sempre suas atividades na cidade do Rio de Janeiro (**Emissor?/Quem?**); não tinha outra fonte de renda a não ser as oriundas das traduções; não era empregado da editora, prestando serviços de *freelancer*, fez a tradução de 1975 (**Quando?**) movido pela necessidade (**Por quê?**). Conforme comportamento da época, Corção não tinha nenhum preparo teórico que o ajudasse no ofício de tradutor (**De que maneira?**); traduzia vários temas, mas tinha preferência pelos que tocavam as Artes Plásticas (**O quê?**). Verificamos que Corção, diferentemente do que foi sugerido por Pacheco, desempenhava outras atividades, além das traduções: publicou pelo menos um livro de sua autoria (**O fauno e a fauna**) e contribuiu em outro (**Gravuras de Babinsky**), fazendo também trabalhos como artista plástico.

Sobre Luis Lorenzo Rivera, editor e tradutor da Martins Fontes Editora, sabemos que, antes de trabalhar na Martins Fontes de São Paulo, viveu um tempo na França (**Emissor?/Quem?**). Ele, na época da tradução, 1997 (**Quando?**), era o editor-chefe da editora onde trabalhava, tendo, portanto, sua real fonte de renda oriunda dessa função. A tradução do livro **Le petit Nicolas**, muito mais do que uma necessidade, foi, para ele, um desafio, principalmente, por ter sido o primeiro livro que traduziu (**Por quê?**).

Enfim, a partir das entrevistas realizadas, verificamos que ambas as editoras têm uma justificativa comum para a tradução e publicação da obra **Le petit Nicolas**: o fato de quererem começar a investir na área infantojuvenil (**Porquê?**), ou seja, o livro **O Pequeno Nicolau** foi um dos primeiros a fazer parte dessa categoria nos catálogos das duas editoras; todavia, a forma de fazê-lo diferiu entre ambas, uma vez que, na Artanova, não houve uma forma de pensar diferenciada sobre essa tradução, o que ocorreu com bastante seriedade na Martins Fontes (**De que maneira?**). Não tendo havido vislumbres, além dos comerciais, os investimentos foram provenientes das próprias editoras, sem participação de terceiros. Mas, se considerarmos o apoio (subsídio) do Estado nos anos da ditadura militar, quanto à criação de editoras, com o intuito de controlar mais de perto as publicações, podemos cogitar a hipótese de que a tradução de 1975 tenha contado com o suporte financeiro ou, ao menos, com o estímulo de entidades governamentais. E se isso, de fato, aconteceu, talvez seja possível, em uma busca minuciosa nos textos traduzidos, encontrarmos resquícios ou laços de dependência entre as traduções e o contexto daquela época, diferentemente da tradução de 1997, quando o país já vivia a plena abertura democrática, e várias liberdades se instalavam no fazer literário e tradutório.

Ponto comum nas traduções também é o fato de, em relação à linguagem, ambos os editores exigirem de seus tradutores (embora um desses fosse, ele próprio, o tradutor) fidelidade ao autor. Nessa exigência, encontramos a recomendação da Artanova para “seguir o original” sem “traduzir o pensamento” (**De que maneira?**) e, na Martins Fontes, deparamo-nos com a “obrigação de ser fiel ao autor”; percebemos, no entanto, aqui, uma pequena diferença entre o modo de se ver e fazer tradução, pois a concepção da Martins Fontes dá um passo adiante: além da fidelidade ser direcionada ao autor e não ao texto. O editor acrescenta a necessidade de “seguir o espírito da obra e o registro do texto” (**De que maneira?**). Podemos ler, nessa fala de Rivera (2014), uma noção, ainda que vaga e isenta de conhecimentos técnicos, a importância em se apreender a função textual, quando o tradutor cita o “espírito da obra”. Nessa forma de o tradutor se colocar, o “espírito da obra” diz respeito à maneira como o autor traça o perfil de seus personagens e suas características, com certeza, movido por uma intenção e finalidade. Finalmente, as editoras se distanciam bastante em relação à ideia do público consumidor da obra, pois, enquanto a Artanova se preocupa em fazer a tradução como uma nova

possibilidade de investimento, simplesmente por querer começar a trabalhar com o público infantil, sem fazer nenhuma distinção entre os segmentos desse público (**Para quem?**), a Martins Fontes, na pessoa de seu tradutor, já sabia quem seria seu público: não as crianças, indiscriminadamente, mas as crianças leitoras, da classe média, que, provavelmente, já teriam tido algum contato com os personagens da nova obra (**Para quem?**). É possível que essa visão de público tenha feito diferença nas traduções.

4.3 LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE DO *CORPUS*: ELEMENTOS PARATEXTUAIS

Ainda que os elementos paratextuais, ou paralinguísticos, estejam inseridos nos elementos intratextuais, conforme sugestão de Nord (2005), optamos por apresentá-los em subseção específica, uma vez que eles possuem definição deveras convergente com nossa pesquisa.

4.3.1 Categoria A: Elementos Paratextuais

Segundo dados presentes no **Dicionário Terminológico** (2015, p. 1), elementos paratextuais são o:

[...] conjunto dos elementos verbais e gráficos que enquadram o texto propriamente dito e que o apresentam ao leitor e ao público em geral como livro, fornecendo informações de natureza pragmática, semântica e estético-literária que orientam e regulam de modo relevante a leitura: nome do autor, do editor e eventualmente da coleção, título e subtítulo, desenho da capa, dedicatória(s), prefácio, escritos preambulares e posfácio, da autoria do autor do texto ou de outros autores, epígrafes, notas marginais, infrapáginas e finais, bibliografia, índices, informações expostas nas bandanas e na contracapa do livro, ilustrações, etc.⁸⁰

Faz-se importante acrescentar que tal definição guarda tão somente características do *peritexto* (aquilo que está em torno do texto, no âmbito do livro), mas que o *paratexto* também é constituído por informações oriundas de outras fontes, ainda que tais dados não estejam presentes no âmbito do livro, porém eles

⁸⁰ DICIONÁRIO TERMINOLÓGICO. In: **Materiais de apoio ao Projeto Individual de Leitura**. p. 1. Disponível em: <www.portoeditora.pt/conteudos/emanuais/.../viag11_pil_ptextuais.docx>. Acesso em: 20 out. 2015.

existem à distância, como, por exemplo, a recepção crítica. Estas informações, chamadas de *epitexto* por Gérard Genette (2009) são parte integrante dos elementos *paratextuais*. Ou seja, são considerados elementos paratextuais dados que podem trazer informação extra sobre os textos, buscando aumentar o grau de inteligibilidade desses, sejam elas oriundas do peritexto e/ou do epitexto. Alguns elementos paratextuais ajudam mesmo a elucidar as intenções iniciais do autor, o objetivo da publicação da obra e o público-alvo pretendido. Também a qualidade da encadernação, o formato do livro, a capa, os recursos gráficos e a ilustração são aspectos que permitem ao pesquisador levantar hipóteses a respeito do tipo de leitor a quem o texto se dirige.

4.3.1.1 Conteúdo e projeto gráfico-editorial dos livros

O livro original, em Francês (edição especial, 1999), **Le petit Nicolas**, é composto por 19 histórias distribuídas em 148 páginas. Os elementos paratextuais que se encontram em posição pré-textual incluem capa, falsa folha de rosto, contendo em seu verso pequena biografia de Jean-Jacques Sempé, seguida por uma outra folha com os dados de René Goscinny e em cujo verso há informações técnicas; folha de rosto com dedicatória no verso e, compondo a parte textual, encontram-se as histórias com os respectivos desenhos, todos em cores (142 páginas). O formato de livro de bolso (em torno de 18 cm x 12 cm) contribui para o grande número de páginas. A parte pós-textual é formada pelo sumário (como em todos os livros da série), por um apêndice, que é um suplemento contendo vários exercícios voltados para a verificação da compreensão das histórias, e também por atividades que inserem o pequeno leitor no universo do *petit Nicolas*. A maioria das questões propostas para os exercícios desse suplemento são de múltipla escolha, com as respectivas respostas em algumas folhas adiante. Há, também, pequenos textos que tratam da visão da criança sobre os adultos na literatura. Na contracapa, encontramos desenhos que retomam algumas histórias e um pequeno texto reunindo diversas passagens marcantes dos personagens. Nesse exemplar, não há orelhas. Por não sabermos sobre qual edição do original foram feitas as traduções, não poderemos usar esse evento como objeto de comparação, apenas o mencionamos para haver maior fidelidade à apresentação que estamos fazendo dos livros consultados.

No livro da Martins Fontes (1997k), temos também as 19 histórias presentes no original, distribuídas em 154 páginas. Entretanto, apesar de as dimensões dessa publicação (19 cmX 15,5 cm) serem um pouco maiores do que as do livro original, vale ressaltar que a diagramação utilizada é bem mais espaçada do que a do original e com margens grandes nas laterais. Compondo a parte pré-textual, o livro apresenta duas orelhas: na primeira, há comentário sobre o conteúdo do livro e suas características e, na segunda, aparecem os nomes dos demais títulos que compõem a série. Logo após a capa, com os nomes dos autores, o título do livro, a marca da editora e um grande desenho colorido, há uma falsa folha de rosto, contendo apenas o título da obra seguida pela folha de rosto com o nome dos autores, o título da obra, um pequeno desenho preto e branco representando *Nicolas* e sua turma e o nome da editora. Em seu verso, temos os dados técnicos seguidos pela página com o índice das histórias. A dedicatória do livro consta, nesta tradução, participando da primeira ilustração da primeira história. A parte pós-textual resume-se a uma página com informações sobre as edições e suas tiragens, bem como dados sobre a impressão e o papel. A contracapa consta de um pequeno desenho de uma história do livro e da logomarca da editora. Importante notar que o nome do tradutor aparece apenas nos dados da Ficha Técnica, em letras bem miúdas.

Na publicação da Artenova, há 42 histórias, sendo que as contidas na publicação original de 1960, **Le petit Nicolas**, são apenas 19. As demais histórias do livro são assim divididas: 15 histórias que fazem parte do livro **Les récrés du petit Nicolas**, de 1961, e 8 que figuram no livro **Les vacances du petit Nicolas**, lançado em 1962. Desse modo, apenas esses dados já nos induzem a pensar que a tradução lançada pela Artenova não foi feita, exclusivamente, a partir do livro lançado em 1960, pois inclui histórias presentes em publicações posteriores. Além disso, apesar de o conteúdo diferir daquele presente na obra original, a Artenova optou por manter o mesmo título desta, o que, certamente, leva a confusões por parte do leitor mais atento. A seguir, apresentamos os “Índices” constantes nas duas traduções analisadas, a fim de melhor visualizar o conteúdo dos livros:

ÍNDICES

Índice 19 histórias

1	Uma lembrança para guardar com carinho	7 #
2	Os caubóis	15
3	O Sopa	21
4	O futebol	29
5	A visita do inspetor	35 #
6	Rex	43
7	Djodjo	49
8	O lindo buquê	57 #
9	Os boletins	63 #
10	Luisinha	69
11	O ensaio para a visita do ministro	75 #
12	Eu fumo	81
13	O Pequeno Polegar	89
14	A bicicleta	95
15	Estou doente	101
16	Foi muito divertido	109 #
17	Fui visitar o Aginaldo	115 <i>Ver em casa de Arnaldo</i>
18	O sr. Bordenave não gosta de sol	123 <i>Seu Bordenave e a parte de...</i>
19	Fugi de casa	131 <i>Como de casa...</i>

Figura 1: Índice da obra **O pequeno Nicolau**, publicado pela Martins Fontes Editora, em 1997k. Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1997k, p. 5, tradução de Luis Lorenzo Rivera.

ÍNDICE = 30 histórias

Uma Lembrança de Estimação	5	A Praia é Jóia	104
Os Cowboys	10	O Brincalhão	110
O Sopa	15	A Ilha do Nevoeiro	115
O Futebol	20	A Ginástica	118
A Visita do Inspetor do Ensino	24	O Minigolfe	125
Rex	29	Brincamos de Lojinha	130
Jojó	34	A Volta	134
Um Buquê Muito Lindo	39	Alice Foi Expulso	139
As Cadernetas	44	O Nariz do Titio Eugênio	142
Luisinha	49	O Relógio	147
O Ensaio Para Receber o Ministro	53	Nosso Jornalzinho	152
Eu Fumo	58	O Vaso Cor-de-Rosa da Sala	157
O Pequeno Polegar	63	No Recreio, a Gente Briga	162
A Bicicleta	68	King	168
Estou Doente	73	A Máquina Fotográfica	
Rimos Para Valer	78	O Time	178
Vou em Casa do Arnaldo	83	1.º Tempo	182
Seu Bordenave Não Gosta do Sol	88	2.º Tempo	187
A Distribuição de Prêmios	95	O Museu de Pintura	
É Papai Quem Decide	99	O Desfile	197
		Os Escoteiros	202
		O Braço do Clotário	207
		Eu Saio de Casa	212

Este livro foi composto em equipamento eletrônico de fotocomposição VIP e impresso em offset nas oficinas da EDITORA ARTENOVA S.A. — Rua Prefeito Olímpio de Melo, 1774 — Rio de Janeiro — GB — 1975

216

Figura 2: Índice da obra **O pequeno Nicolau**, publicado pela Editora Artenova, em 1975i. Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1975i, p. 216, tradução de Marcelo Corção.

Cabe-nos esclarecer que o único acesso que tivemos aos textos da Artenova foi virtual e, em seguida, através de imagens digitalizadas em JPEG, cedidas por um fã das historinhas do *petit Nicolas* que foi descoberto durante as pesquisas para o trabalho.

O livro da Artenova (1975i) mede em torno de 18,0 cm x 12,0 cm, assim como o exemplar em Francês, mas difere bastante nos demais aspectos: são ao todo 216 páginas, porém, se considerarmos apenas as que contêm as histórias do original analisado, contaremos 98 páginas. Neste, para o projeto gráfico-editorial, optou-se pelo “espaçamento simples” entre as linhas e o tamanho da fonte é o menor entre os três livros observados, fato que aumenta o número de linhas nas páginas, reduzindo, assim, o número de páginas destinadas a cada história individualmente. Por exemplo: na primeira história, a quantidade de páginas do original corresponde a 7 páginas, na tradução da Martins Fontes (1997k), o número é de 7,5; já na tradução da Artenova (1975i), há 5 páginas, incluindo as páginas exclusivamente com desenhos. Não encontramos registrados no livro da Artenova dados suplementares sobre os autores, dedicatória, orelhas ou contracapa, apenas o “Índice”, como elemento pós-textual. Essa descrição é importante para tentarmos imaginar o *layout* dos livros traduzidos, além de não nos deixar esquecer de que estamos tratando de um livro destinado a crianças e que o aspecto visual é, em princípio, de grande importância, talvez um dos itens de maior importância para esse público.

A seguir, nas Figuras 3, 4 e 5, mostraremos como os livros, original e traduzidos, apresentam-se em relação ao tamanho da fonte e ao espaçamento entrelinhas:

TAMANHO DA FONTE E ESPAÇAMENTO ENTELINHAS



Figura 3: Tamanho da Fonte e Espaçamento entrelinhas da obra **Le petit Nicolas**, publicado pela Editora Denoël, em 1999f.

Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f, p. 133.

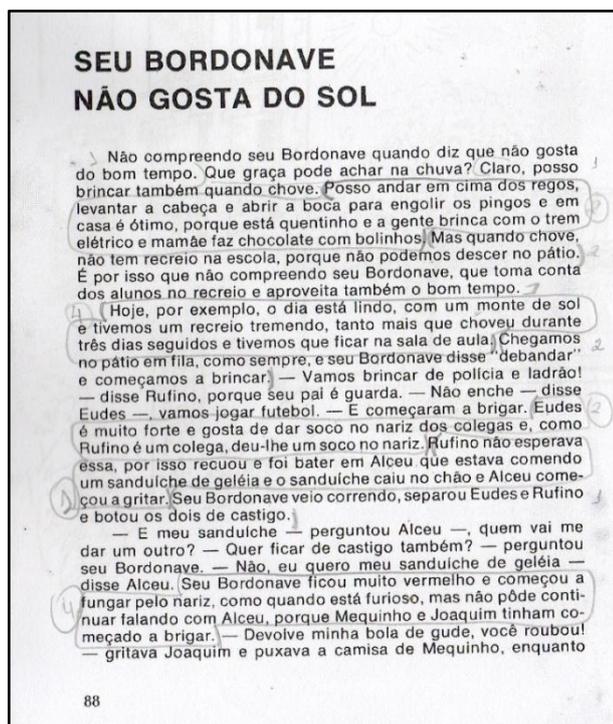


Figura 4: Tamanho da Fonte e Espaçamento entrelinhas da obra **O pequeno Nicolau**, publicado pela Editora Artenova, em 1975i.

Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1975i, p. 88, tradução de Marcelo Corção.

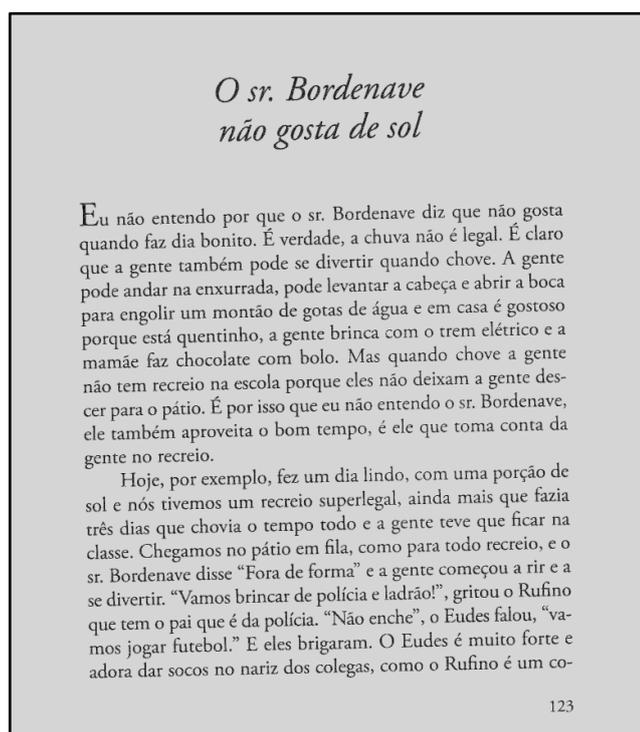


Figura 5: Tamanho da Fonte e Espaçamento entrelinhas da obra **O pequeno Nicolau**, publicado pela Martins Fontes Editora, em 1997k.

Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1997k, p. 123, tradução de Luis Lorenzo Rivera.

Em geral, os desenhos dos livros traduzidos acompanham os que estão presentes no original; no entanto, sem cores. Em alguns títulos analisados, as duas edições em Português suprimiram desenhos: a Artenova suprimiu dois e a Martins Fontes, um. Ainda, a Artenova, provavelmente por economia de espaço, editou algumas ilustrações, ou seja, imprimiu apenas a parte mais significativa da ilustração em questão, desrespeitando o trabalho de Sempé. Ora, se o livro tem como autores Sempé e Goscinny e se já ficou claro para o mundo acadêmico que o trabalho de ambos é o que compõe e configura a obra do *petit Nicolas*, tal atitude mostra um grande equívoco e desrespeito para com o conteúdo da obra, além de um grande desconhecimento sobre comunicação e autoria.

Apresentamos, nas Figuras 6 e 7, amostra de como a Editora Artenova procedeu na edição de um dos desenhos constantes no livro original:

DESENHO EDITADO

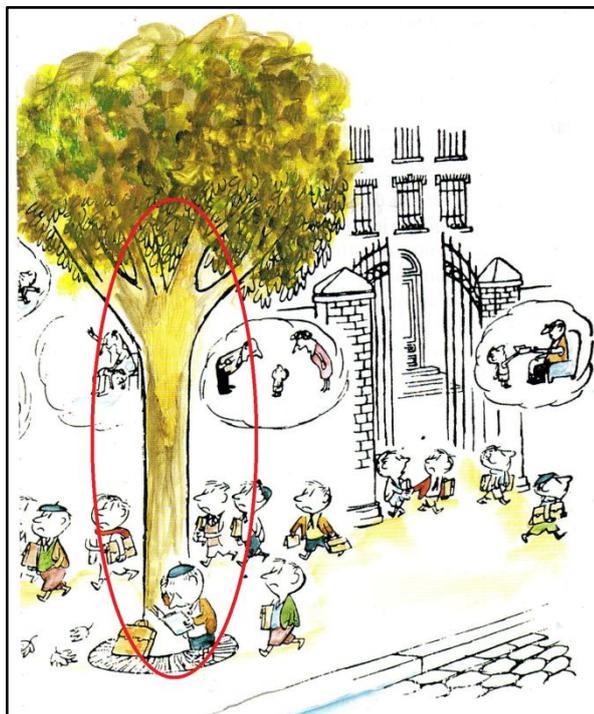


Figura 6: Desenho presente na obra **Le petit Nicolas**, publicada pela Editora Denoël, em 1999f. Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f, p. 71.

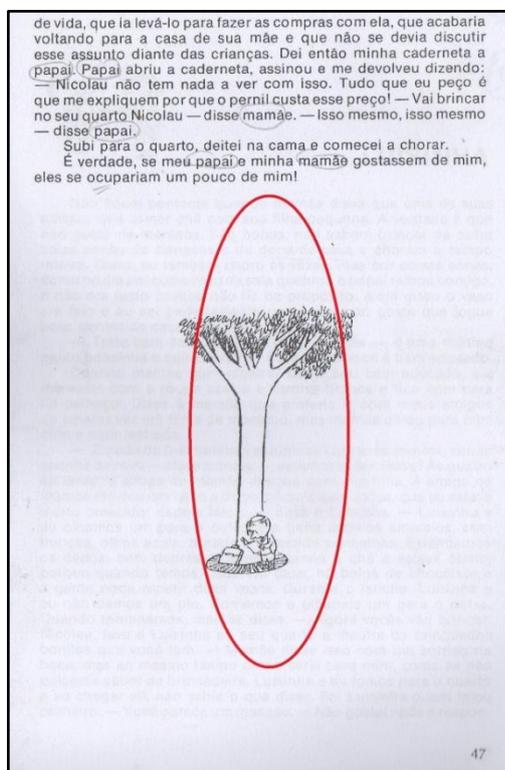


Figura 7: Desenho editado presente na obra **O pequeno Nicolau**, publicada pela Editora Art Nova, em 1975i.

Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1975i, p. 47, tradução de Marcelo Corção.

Ao compararmos e analisarmos os desenhos das duas edições da tradução da obra **Le petit Nicolas**, percebemos que a Editora Artanova, apesar de reproduzir os desenhos do original, não se interessou em traduzi-los, isto é, o conteúdo gráfico de um balãozinho ou o nome de algum estabelecimento comercial escrito no desenho constante no livro original (*boulangerie*, *pâtisserie*) não foi traduzido, sendo mantido em língua estrangeira, diferentemente do procedimento usado pela Martins Fontes, que optou pela tradução de tudo, talvez em um gesto de maior atenção ao trabalho, respeito a seu público-alvo ou, simplesmente, por ter objetivos diferentes em relação aos da Artanova.

As Figuras 8, 9 e 10 ilustram o que apresentamos anteriormente:

DESENHOS COM FALAS



Figura 8: Desenho com fala, constante na obra **Le petit Nicolas**, publicada pela Editora Denoël, em 1999f.

Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f, p. 57.



Figura 9: Desenho com fala, constante na obra **O pequeno Nicolau**, publicada pela Martins Fontes Editora, em 1997k.

Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1997k, p. 53, tradução de Luis Lorenzo Rivera.



Figura 10: Desenho com fala, constante na obra **O pequeno Nicolau**, publicada pela Editora Artenova, em 1975i.

Fonte: SEMPÉ; GOSCINNY, 1975i, p. 36, tradução de Marcelo Corção.

4.3.1.2 Os títulos traduzidos

Ainda não existe consenso, entre as várias linhas de pesquisas dos Estudos da Tradução, sobre a forma de se traduzir, sobre o que seja relevante de ser analisado em uma tradução ou sobre a definição do conceito de fidelidade, porém, no que diz respeito à aceitação de a tradução ser uma forma de interpretação, há uma concordância quase que unânime. Ao observarmos a tradução de todos os títulos contidos no texto original da obra **Le petit Nicolas**, não foi difícil perceber que já ali se fez necessário o processo de interpretação e, então, a necessidade de novas escolhas que, por sua vez, justificavam-se pelos contextos, práticas e objetivos levados em conta pelos tradutores. A análise deste item encaixa-se na observação de Nord (2005) “com quais palavras”, pois acreditamos que, após a interpretação do texto, a escolha lexical reflete a intenção de seu uso. O Quadro 2, a seguir, apresenta as traduções dos títulos realizadas pelas Editoras Artenova e Martins Fontes em relação ao texto original da obra **Le petit Nicolas**:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção-1975i)	Martins Fontes (Trad. Luís Rivera-1997k)
1) Un souvenir qu'on va chérir	Uma lembrança de estimção	Uma lembrança para guardar com carinho
2) Les cow-boys	Os cowboys	Os caubóis
3) Le Bouillon	O Sopa	O Sopa
4) Le football	O Futebol	O futebol
5) On a eu l'inspecteur	A Visita do Inspetor do Ensino	A visita do inspetor
6) Rex	Rex	Rex
7) Djodjo	Jojô	Djodjo
8) Le chouette bouquet	Um Buquê Muito Lindo	O lindo buquê
9) Les carnets	As Cadernetas	Os boletins
10) Louissette	Luisinha	Luisinha
11) On a répété pour le ministre	O Ensaio Para Receber o Ministro	O ensaio para a visita do ministro
12) Je fume	Eu Fumo	Eu fumo
13) Le petit poucet	O Pequeno Polegar	O Pequeno Polegar
14) Le vélo	A Bicicleta	A bicicleta
15) Je suis malade	Estou Doente	Estou doente
16) On a bien rigolé	Rimos Para Valer	Foi muito divertido
17) Je fréquente Agnan	Vou em casa do Arnaldo	Fui visitar o Arnaldo
18) M. Bordenave n'aime pas le soleil	Seu Bordonave Não Gosta do Sol	O Sr. Bordenave não gosta de sol
19) Je quittte la maison	Eu Saio de Casa	Fugi de casa

Quadro 2: Traduções dos títulos realizadas pelas Editoras Artenova e Martins Fontes em relação ao texto original da obra **Le petit Nicolas**.

Obs.: Em negrito, os títulos cujas traduções apresentaram diferenças entre si.

Doravante, no correr das análises, tomaremos como principal fonte de consulta as histórias cujos títulos traduzidos apresentaram diferenças entre si (1, 5, 8, 9, 11, 16, 17, 18 e 19). Nossa opção por privilegiar tais títulos se justifica por serem eles, se comparados aos demais, os que solicitaram dos tradutores um maior empenho interpretativo por fugirem dos padrões “artigo+substantivo” ou “pronome sujeito+verbo” ou “nome próprio”. Haverá momentos, todavia, em que precisaremos recorrer a alguns outros títulos para atender aos imperativos das categorias que elencamos como importantes para análise, o que não inviabiliza nem diminui a proposta desta pesquisa.

Na primeira história, “*Un souvenir qu'on va chérir*” (1999q), a tradução da Artenova foi **Uma lembrança de estimação** (1975p) e a da Martins Fontes: **Uma lembrança para guardar com carinho** (1997q). Não obstante entendermos o que quer dizer, a tradução da Artenova incomoda um pouco, afinal, no falar brasileiro, o que as pessoas têm de estimação, de forma mais recorrente, são animais ou até mesmo objetos, mas a criação semântica do tradutor fugiu um pouco do paralelismo de associações, sem, entretanto, apagar a graça do estranhamento, apesar de ter despertado uma sensação de estranheza.

A segunda história, “*On a eu l'inspecteur*” (1999n), teve na Artenova o título **A Visita do Inspetor do Ensino** (1975c) contra **A visita do inspetor** (1997b) da Martins Fontes. Nessa pequena variação, é possível notar a necessidade sentida pelo tradutor da Artenova de valorizar o papel do inspetor escolar com a explicitação de seu cargo: Inspetor de Ensino. Se nos remetermos aos anos em que a tradução da Artenova foi feita (1975i), lembraremos que, no âmbito educacional, o governo militar controlava, de forma incisiva, todo o corpo docente por meio dos gestores escolares, assim como o currículo das Escolas Públicas: a decisão de Marcelo Corção pela explicitação do cargo do inspetor pode sugerir a presença dessa intervenção autoritária. No entanto, em relação à tradução da Martins Fontes, considerando que já não mais se vivia um período de ditadura militar e levando-se em conta a compreensão de Rivera sobre o papel da tradução, bem como as características esperadas em seu público-alvo, podemos pensar que ele não explicitou, formalmente, o cargo do profissional em questão por entender que o contexto já diria qual seria o papel desse inspetor, atribuindo, dessa forma, maior capacidade interpretativa a seus leitores e conferindo-lhes maior autonomia na construção de seus saberes.

A história “*Le chouette bouquet*” (1999e) foi traduzida pela Artenova como **Um Buquê Muito Lindo** (1975o) e pela Martins Fontes como **O lindo buquê** (1997j). O título da narrativa “*Les carnets*” se transformou em **As Cadernetas** na tradução da Artenova e na Martins Fontes, em uma tradução mais atualizada virou **Os boletins**. É curioso perceber que, a depender da faixa etária de quem lê as traduções, esse título na tradução da Artenova pode significar, por si só, ou precisar de seu contexto para ser compreendido, diferentemente do que acontece com a tradução de Rivera (1997k), na qual a simples menção à palavra “boletim” já remete o leitor aos resultados bimestrais alusivos à avaliação/produção escolar dos alunos.

A história “*On a répété pour le ministre*” (1999o) foi traduzida por Marcelo Corção e ficou com o seguinte título: **O Ensaio Para Receber o Ministro** (1975h); já na tradução de Luis Rivera, o título ficou sendo **O ensaio para a visita do ministro** (1997i). Também nas traduções desse título nos deparamos com realidades contextuais diferentes quanto ao fato de lidar com uma autoridade oficial: quando nós nos prontificamos a “receber” alguém, saímos de nossa zona de conforto, realizando mudanças em nossas rotinas e nos preparamos em todos os sentidos. Nessa concepção, a pessoa que iremos receber é merecedora de todas as nossas atenções e cuidados, pois somos nós os agentes ativos e organizaremos tudo o que há de melhor a oferecer; por conseguinte, ficamos subordinados ao que imaginamos ser as necessidades de nosso hóspede/visita ou, talvez, ficamos submissos à sua autoridade: assim vivenciou e, por consequência, traduziu Corção. Por outro lado, quando alguém nos presenteia com sua visita, ao contrário da situação anterior, podemos afirmar que a ação partiu dessa pessoa que, como sujeito ativo, é quem toma a iniciativa dos fatos e, nesse caso, na tradução de Rivera, quem saiu de seu domínio para encontrar “o novo” foi o Ministro; portanto “receber alguém” nos coloca em posição diferente daquela que teríamos se fôssemos “visitados por alguém”, quando na primeira situação a responsabilidade e o engajamento deverão ser muito maiores do que aqueles demandados na segunda situação.

Na história “*On a bien rigolé*” (1999m), a tradução da Artenova insere o personagem no título **Rimos Para Valer** (1975m), escolhendo, diferentemente da proposta informal do original (com o uso do pronome **on**), o pronome **nós**, oculto, passando ao título traduzido uma formalidade inexistente no original. A Editora

Martins Fontes, por sua vez, opta por emitir um parecer circunstancial: **Foi muito divertido** (1997e).

A narrativa “*Je fréquente Agnan*” (1999c) foi, provavelmente, o título que mais se diferenciou nas traduções: Corção apresentou a seguinte tradução: **Vou em casa do Arnaldo** (1975q), e Rivera traduziu assim: **Fui visitar o Agnaldo** (1997g). Com certeza, podemos atestar o distanciamento da tradução de Corção com as práticas linguísticas usuais no Brasil, mesmo considerando o distanciamento de 22 anos entre as traduções e imaginando que mudanças podem ocorrer. A construção feita por Corção rompe com a expectativa da preposição comumente utilizada nas conjugações com o verbo “ir + casa”, pois, de acordo com estudos de regência verbal, o verbo “ir” exige a preposição “a” e não a preposição “em”, ou seja, quem “vai”, vai “a” algum lugar, vai “à” casa de alguém⁸¹. A quebra dessa estrutura pode comprometer a compreensão por parte do público-alvo, uma vez que a narrativa se dirige, em princípio, a crianças e jovens. Ao contrário do que já foi observado quanto ao tipo de tradução praticada pela Artenova – que busca aproximar o máximo possível o texto traduzido da cultura de chegada –, na escolha do título em questão, parece ter havido um revés nesse pensamento, dando a impressão não de estrangeiridade, mas de muita estranheza na estrutura do título traduzido. A Martins Fontes providenciou uma estrutura mais próxima da que é praticada na língua portuguesa e evitou qualquer ruído na compreensão, além de sintetizar, nesta escolha, o conteúdo básico da história.

No título “*M. Bordenave n’aime pas le soleil*” (1999l), o que chama atenção é a forma de apresentação do pronome de tratamento utilizada em cada uma das traduções. Como falantes da Língua Portuguesa do Brasil, sabemos da possibilidade de o pronome de tratamento “o senhor” transformar-se em “seu” na linguagem coloquial. Em qualquer livro francês de literatura, encontramos, de modo recorrente, expressões transmissoras de respeito e hierarquia como “*Monsieur/Senhor*”, “*Madame/Senhora*”; por isso, causa-nos estranheza ver o título, que se refere a uma das pessoas mais temidas pelas crianças (M. Bordenave), ser traduzido como **Seu Bordenave não gosta do Sol** (1975n), opção feita pela Editora Artenova. Assim, passa, na expressão “Seu Bordenave”, não a ideia de deferência, mas de diferença

⁸¹ Ainda que pese a aceitação da preposição “em” na conjugação do verbo “ir” por alguns estudiosos (Vou **na** padaria), tal construção não era prevista no ano de 1975. MANUAL DA PUC, *on-line*. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/manualred/regverbal.php>>. Acesso: 5 set. 2015.

de idade. Rivera manteve o peso cultural/hierárquico presente no título original e assim traduziu: **O Sr. Bordenave não gosta de sol** (1997m), mostrando que, além de conhecer a outra língua, é preciso que o tradutor também seja conhecedor de outras culturas: com a escolha da palavra “senhor”, o leitor fica retido na condição de autoridade do M. Bordenave em relação aos alunos e nem cogita o aspecto etário.

Finalmente, na história “*Je quitte la maison*” (1999d), os tradutores também fizeram opções bastante diferenciadas em termos de resultado final: o verbo *quitter* carrega a noção de “ir embora”, “partir”, “abandonar”, “deixar algo para trás”. Para quem não conhece a história no original, o título sugerido pela Artenova, **Eu Saio de Casa** (1975e), não revela a real situação do enunciador, o que ocorre, diferentemente, na escolha da Martins Fontes, que no próprio título já anuncia o enredo da narrativa: **Fugi de casa** (1997f). Além das diferenças nas escolhas tradutológicas, todos os títulos de 1975, da Editora Artenova, são grafados segundo o Acordo Ortográfico de 1943, o qual prevê que “a inicial de cada palavra do título, à exceção das partículas monossilábicas, deve ser grafada com letra maiúscula”⁸², revelando mais um detalhe que nos orienta que o texto não é atual.

A maior ou menor variação na tradução dos títulos aqui analisados pode ser, simplesmente, resultado de uma escolha do tradutor sem maiores motivações ou consequências; em alguns casos, contudo, essas escolhas, aparentemente desprovidas de justificativas, carregam o peso do contexto da época em que foram feitas, bem como das concepções de tradução de cada tradutor e de quem seria o público-alvo de cada tradução.

4.4 LEVANTAMENTO DE DADOS E ANÁLISE DO CORPUS: ELEMENTOS INTRATEXTUAIS

Nos tópicos 4.4.1 (Categoria B: O Gênero) e 4.4.2 (Categoria C: A Narrativa), ainda não analisaremos as obras as quais nos dispusemos a estudar, uma vez que conhecer as características que perpassam todos os textos referentes à saga **Le petit Nicolas** é determinante para a análise das traduções. Todavia, a partir do item 4.4.3 (Categoria D – Os Antropônimos), já passaremos a analisar os exemplares a que nos propusemos examinar. Assim como ocorreu no levantamento dos

⁸² Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/nao-tropece-na-lingua-m-t-piacentini/como-redigir-titulos,186,5128.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

elementos extratextuais, também aqui, ao longo do texto, assinalaremos, com marcadores entre parênteses, informações pertinentes a esta pesquisa.

4.4.1 Categoria B: O Gênero

As histórias do livro **Le petit Nicolas** são contadas por meio de textos narrativos muitas vezes intercalados com uma página inteira desenhada – o que nos remete à necessidade de espaço abordada por Sempé – ilustrando certas passagens importantes ou também com alguns desenhos pequenos, em canto de página. Em geral, as historinhas são curtas e independentes umas das outras, podendo ser lidas sem seguir a ordem disposta no livro. Certas passagens, como explicações de apelidos, descrição de lugares ou pessoas, frases clichês e características de colegas, são retomadas com regularidade nas histórias, fato que contribui para caracterizar o estilo infantil das narrativas, bem como manter a independência entre elas (**composição e conteúdo**). Na França, as histórias de *Nicolas* e sua turma são reconhecidas, de maneira geral, como *Bande Dessinée* (BD), ou, em Português, histórias em quadrinhos (HQ) (**gênero original**). Porém, Anne Goscinnny prefere chamá-las de “texto ilustrado” e explica a razão para tal:

Não é uma HQ, mas um texto ilustrado. Eu insisto nesta distinção porque acredito que ali se expressa toda a genialidade do meu pai. Suas palavras estão livres e não sofrem as limitações rigorosas de um balãozinho. Também as ilustrações de Sempé ocupam o espaço que lhes é necessário... Não existe limitação no *petit Nicolas*. (GOSCINNY, 2013, tradução nossa)⁸³

Neste trabalho, como não há parâmetros ou estudos para serem consultados, conceberemos os textos como crônicas, por apresentarem as mesmas características desse gênero, ainda que nem sempre seja possível delimitar, rigidamente, esse tipo de fronteira uma vez que existem vários tipos de crônicas e algumas variantes nas formas de concebê-las. Luis Antônio P. Gomes (2003) sustenta que a crônica se expressa em linguagem pouco formal, com ideias encadeadas menos por nexos lógicos que imaginativos; Roncari (1985) mostra que

⁸³ “Ce n’est pas une bande dessinée, c’est un texte illustré. Je tiens à cette distinction car je crois que là s’exprime tout le génie de mon père. Ses mots sont libres et ne subissent pas les contraintes rigoureuses du format d’une bulle. Les illustrations de Sempé occupent, elles aussi, un espace librement consenti... Il n’y a pas de case dans le *Petit Nicolas*”. (GOSCINNY, 2013)

a crônica retrata o tempo e Oliveira (1973) sustenta que a crônica é um modo inventado no jornalismo com o intuito de deixar o leitor respirar ao mesmo tempo que reflete sobre o que lê. De maneira geral, as crônicas são narrativas com texto curto e inteligível; as marcas profundas da subjetividade do narrador estão sempre presentes; o registro de língua usado é o coloquial e mescla aspectos da escrita com outros da oralidade, aproximando narrador e leitor; além disso, coloca este como cúmplice dos relatos daquele. As crônicas abordam, em fato cronológico, aspectos da vida social e cotidiana, em episódios, aparentemente fictícios.

Totalmente em harmonia com as características da crônica, as histórias de *Nicolas* não passam de 10 páginas (em livro de bolso), contabilizadas as ilustrações, que podem tomar de um pequeno espaço na página a uma ou duas páginas inteiras, reduzindo, então, o tamanho do texto narrado; quem conta as histórias é o próprio *Nicolas*, tendo a função de personagem-narrador, o que, fatalmente, o inclui na história, permeada pelo pronome de primeira pessoa **EU**, caracterizando a subjetividade das narrativas. Em relação ao registro de língua, Goscinny conseguiu transpor para as falas dos personagens a linguagem da criança que está no início do processo da consolidação de sua alfabetização, por volta de seus 8 anos⁸⁴: uma linguagem primordialmente oral (**características da linguagem utilizada**). Mas, embora a linguagem seja infantil, ela não é infantilizada e também não é imitação. Ao contar suas histórias, *Nicolas* segue a cronologia dos acontecimentos, mas, em algumas passagens, retoma fatos passados como se fizesse uma retrospectiva para conseguir explicar o acontecimento do presente. Apesar de supormos que as narrativas sejam ficção, não é nada difícil para o leitor se ver em condições semelhantes às narradas pelo personagem, uma vez que são situações de vida pelas quais todos os adultos, um dia, já passaram e as quais as crianças vivenciam em seu dia a dia (**conteúdo**).

Assim como as crônicas não são necessariamente fatos reais, mas são baseadas neles, também as historinhas de *Nicolas* parecem corresponder a essa característica, conforme depoimento de Anne Goscinny (2013), que afirma haver indícios de que as histórias são memórias de fatos ocorridos a seu pai e/ou a Sempé:

⁸⁴ Pacto MEC, p. 7. Disponível em: <http://pacto.mec.gov.br/images/pdf/Formacao/Educacao_no_Campo_Unidade%20_3_MIOLO.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2014.

Meu pai e Sempé juntavam suas lembranças dos tempos de criança e depois, meu pai escrevia. Ele mandava os textos para Sempé, que ilustrava. [...] Meu pai, por exemplo, nunca esteve em uma colônia de férias e também nunca jogou futebol. Podemos imaginar, então, que, quando esses temas são abordados, trata-se das lembranças de Jean-Jacques Sempé. Por outro lado, tudo o que se passa na casa de *Nicolas*, as narrativas do relacionamento entre eles, diz respeito a meu pai.

Além de todas as características desse gênero se encaixarem perfeitamente nas narrativas presentes nos cinco livros do *petit Nicolas*, ainda convém acrescentar que, assim como a crônica, as histórias de *Nicolas* também começaram nos jornais, ou seja, sua forma original foi esquematizada para ser veiculada na imprensa (**gênero**).

4.4.2 Categoria C: A Narrativa

Desde cedo, as crianças, de um modo geral, são ensinadas e incentivadas a contar histórias mediante interferências dos adultos, que as corrigem, orientam com perguntas e redirecionam as narrativas no sentido de seguirem as convenções do gênero instauradas em dada comunidade. Aliado a essa prática, junta-se o entusiasmo natural da criança pelas narrativas, o que confirma uma prontidão para explorar e conhecer o mundo social. Contudo, entre todos os gêneros narrativos existentes, apenas o modelo de como contar uma experiência é o único que é extraído, basicamente, de experiências conversacionais com suporte adulto (BECKER, 2005). Essa noção é importante para esta pesquisa, visto que as historinhas do menino *Nicolas* são essencialmente narrativas (**forma**) e não é difícil encontrarmos exemplos de situações nas quais a base da construção narrativa foi a experiência com a narração adulta.

Na história “Querido Papai Noel”, presente no livro **O Natal do Pequeno Nicolau**, publicado pela Editora Rocco, há uma comprovação de que Gosciny, sem conhecimento teórico de literatura ou psicologia, coloca no papel uma dessas experiências. Na passagem, a seguir, podemos verificar a influência do discurso paterno na fala da criança, por meio das estruturas linguísticas usadas (**composição**), do vocabulário reproduzido (**léxico**) e da justificativa escolhida (**intenção**) para a falta de dinheiro do pai para comprar os presentes de Natal. Em carta, *Nicolas* conta ao Papai Noel que ele soube do acidente que houve com seu

trenó, porém as explicações da criança, bem como suas respectivas composições, são todas construídas a partir dos esclarecimentos feitos por seu pai:

[...] e me explicou que você não estava muito rico este ano, sobretudo após **aquele acidente inesperado** que o obrigou a gastar muito dinheiro para consertar o seu trenó depois **que um imbecil que vinha pela direita com o trenó dele bateu no seu e, o que é pior, sem testemunhas**, de modo que **você não foi reembolsado pelo seguro** e teve que pagar uma nota. Sei como é isso, pois a mesma coisa aconteceu com papai na semana passada e ele ficou furioso.”⁸⁵ (SEMPÉ; GOSCINNY, 2011b, p. 17, tradução de Pedro Karp Vasquez, grifos nossos)

O modo como *Nicolas* narra o ocorrido, usando expressões distantes do universo infantil, bem como a afirmação categórica de sua compreensão dos fatos, quebra a expectativa que até então se confirmara nas demais narrativas: a expressão de uma criança que busca criar suas próprias alternativas e justificativas para os acontecimentos. No trecho citado, em especial, percebemos, claramente, a presença do discurso adulto no modo de narrar do menino. Também no livro **Le petit Nicolas**, encontramos registros que indicam a intenção do narrador de reproduzir a fala do adulto, tentando se aproximar ao máximo dela sem, no entanto, sair da condição de narrativa infantil.

Nesta pesquisa, de agora em diante, os exemplos que usaremos estarão em língua de origem, uma vez que, em Português, alguns casos observados no original não se repetem. Todas as traduções referentes às citações originais usadas como exemplos foram extraídas do livro **O Pequeno Nicolau** (1997k), da Martins Fontes Editora, com tradução de Luis Lorenzo Rivera, e seus originais constam em nota de rodapé, sendo provenientes do livro **Le petit Nicolas**, edição de 1999f. Nossa análise começará com a história “*Le vélo*”.

Neste trecho de “*Le vélo*”, *Nicolas* explica o motivo dado por seu pai para não lhe comprar uma bicicleta: “Papa ne voulait pas m’acheter de vélo. Il disait toujours que les enfants sont très imprudents **et** qu’ils veulent faire des acrobaties **et** qu’ils

⁸⁵ “[...] papa m’a expliqué que vous n’étiez pas très riche cette année, surtout **après le coup auquel vous ne vous attendiez pas**: l’argent que vous avez dû payer pour arranger votre traîneau, **quand l’autre imbécile est venu de droite avec son traîneau à lui, mais même s’il y avait des témoins**, ce n’est pas vrai ce qu’ a dit la **compagnie d’assurance, et vous étiez déjà engagé**. La même chose est arrivée à mon papa avec son auto la semaine dernière, et papa n’a pas été content du tout”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 2006, p. 21, v. 2, grifos nossos)

cassent leurs vélos **et** qu'ils se font mal⁸⁶" (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999h, p. 103, grifos nossos). Note-se que a estrutura frasal está de acordo com a praticada por um adulto; todavia o uso sistemático do conectivo **et** revela pouco domínio sobre a sintaxe, o que recoloca a frase na ambientação infantil. Mais tarde, diante da situação constrangedora em que o pai de *Nicolas* se encontrava, em razão de uma briga com seu vizinho cujo motivo era uma bicicleta, as crianças, imediatamente, retomam as explicações do adulto, usando-as com grande sabedoria: "Qu'est-ce que tu veux, il m'a dit Clotaire, les papas, c'est toujours pareil, ils font les guignols, et, **si on ne fait pas attention, ils cassent les vélos et ils se font mal**"⁸⁷. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999h, p. 109, grifos nossos)

Devido às várias confusões criadas pelas crianças, também encontramos nas narrativas: a) muitos xingamentos, supostamente copiados/aprendidos com os adultos: *dingue, espèce de guignol, sale menteur, vilain cafard* (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999a, p. 52-58); b) além de muitas palavras usadas repetidamente: *et, drôle, drôlement, des tas de...* e/ou; c) uma mesma palavra podendo ser concebida em sentidos variados, o que reflete a linguagem oral e o vocabulário ainda limitado das crianças-personagens (**léxico**): "Eudes portait le vieux chapeau boy-scout [...] des revolvers **terribles**." (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999j, p. 15-21) / "[...] Agnan était par terre et poussait des cris **terribles**." (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p.133-140)⁸⁸ (grifos nossos).

Em relação à habilidade para organizar eventos de uma sequência, Macedo e Sperb (2007) lembram que existem dois padrões típicos de crianças pequenas: o padrão "cronológico", que consiste na simples descrição dos eventos que se sucedem, e o padrão "pulo de sapo", quando a narrativa passa de um evento para o outro, deixando de fora fatos importantes que devem ser inferidos pelo ouvinte. Dos 4 aos 5 anos, a evolução se mostra na organização temporal das sequências, porém

⁸⁶ "Papai não queria comprar uma bicicleta para mim. Ele sempre dizia que as crianças não tomam cuidado e que elas ficam querendo fazer acrobacias e que quebram a bicicleta e que se machucam". (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997a, p. 95, tradução de Luis Lorenzo Rivera).

⁸⁷ "O que é que você quer", o Clotário disse, "os pais são sempre iguais, eles fazem palhaçada e se a gente não presta atenção eles quebram as bicicletas e se machucam". (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997a, p. 100, tradução de Luis Lorenzo Rivera)

⁸⁸ A) "Doido, seu palhaço, mentiroso nojento, traidor sujo" (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997c, p.49-56, tradução de Luis Lorenzo Rivera). ; B) um baita susto, à beça, um monte de; C) "Eudes estava com o chapéu de escoteiro [...] com dois revólveres incríveis..." (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997o, p.15-20, tradução de Luis Lorenzo Rivera) / "[...] o Agnaldo estava no chão e soltava cada grito terrível" (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997m, p. 123-130, tradução de Luis Lorenzo Rivera).

com desfecho abrupto, no ponto culminante do caso. No padrão clássico, que se dá mais tarde, por volta dos 6 anos de idade, que é a idade dos personagens-crianças do livro, as crianças já marcam em suas narrativas o **quem, o quê, onde e quando**; fornecem a complicação da ação e chegam até o clímax do evento, podendo, inclusive, em alguns momentos, fornecer uma coda na qual retomam os eventos da narrativa. Nessa idade, estão aptas, também, a produzir e lembrar histórias coerentes em *scripts* baseados em eventos familiares. Nessa linha, é possível explicar, nas narrativas de *Nicolas*, a presença marcante de orações que parecem conter tópicos dos quais derivam outros tantos e que fazem com que a narrativa não tenha fim, bastante semelhante à fala da criança quando ela concatena ideias aparentemente sem nexos e/ou faz digressões:

Agan s'est mis à pleurer et à dire que personne ne l'aimait et qu'il était très malheureux et qu'il se sentait mal et qu'il allait en parler à son papa et qu'on allait voir ce qu'on allait voir et la maîtresse a dit à Eudes de ne pas parler sans avoir la permission et le directeur s'est passé la main sur la figure comme pour l'essuyer et il a demandé à la maîtresse si cette petite conversation était terminée et s'il pouvait continuer, **la maîtresse elle est devenue toute rouge et ça lui allait très bien, elle est presque aussi jolie que maman, mais chez nous c'est plutôt papa qui devient rouge**⁸⁹. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 83, grifos nossos)

[...] Alors moi j'ai expliqué à papa que maman ne voulait pas de Rex et Rex c'était mon ami et j'étais le seul ami de Rex et il m'aiderait à retrouver des tas de bandits et il ferait des tours que je lui apprendrais et que j'étais bien malheureux et je me suis remis à pleurer un coup pendant que Rex se grattait une oreille avec la patte de derrière et **c'est drôlement difficile à faire, on a essayé une fois à l'école et le seul qui y réussissait c'était Maixent qui a des jambes très longues**⁹⁰ (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999p, p. 47, grifos nossos)

⁸⁹ “O Agnaldo começou a chorar e a dizer que ninguém gostava dele e que ele era muito infeliz e que estava se sentindo mal e que ia falar para o pai dele e que aí a gente ia ver o que ia acontecer, e a professora disse para o Eudes não falar sem permissão e o diretor passou a mão pelo rosto como se fosse enxugar e perguntou para a professora se a conversa tinha terminado e se ele podia continuar; a professora ficou vermelha, e ela ficava muito bonita assim, ela é quase tão bonita quanto mamãe, mas em casa é principalmente o papai que fica vermelho”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997i, p. 77, tradução de Luis Lorenzo Rivera)

⁹⁰ “Então eu expliquei para o papai que a mamãe não queria saber do Rex e que o Rex era meu amigo e que eu era o único amigo do Rex e que ele ia me ajudar a encontrar uma porção de bandidos, e ia fazer uma porção de coisas que eu ia ensinar para ele, e que eu estava tão triste e eu comecei a chorar de novo um pouquinho enquanto o Rex coçava a orelha com a pata de trás; e olha que é muito difícil fazer isso, uma vez a gente tentou fazer isso na escola e o único que conseguiu foi o Maximiliano, que tem as pernas muito compridas”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997p, p. 47, tradução de Luis Lorenzo Rivera)

Acrescenta-se que uma das características marcantes na narração de *Nicolas* é a recorrência de repetições de sintagmas verbais ou nominais e de pronomes resumptivos (pronomes lembretes). Sob o ponto de vista da linguística textual, a retomada de eventos e a repetição de ideias ou palavras possuem outras explicações que se aliam às da aquisição da linguagem e socialização.

Segundo Koch (2005), a repetição é prática constante na produção oral, sendo interpretada como uma das estratégias de estruturação do discurso mais presentes na oralidade, pois é durante a fala que o texto está sendo planejado, tudo ocorrendo simultaneamente. Segundo Marcuschi (2002, p. 105):

[...] esse recurso contribui para a organização discursiva e a monitoração da coerência textual, favorece a coesão e a geração de sequências mais compreensíveis, dá continuidade à organização tópica e auxilia nas atividades interativas, o que favorece uma textualidade menos densa.

Os pronomes resumptivos presentes no original (**composição**) são utilizados em substituição a sintagmas verbais ou nominais, com o intuito de transparecer o ir e vir da fala infantil e, principalmente, como uma estratégia de enfatizar o sujeito e/ou objeto direto/indireto: “**Il** n’avait pas l’air content, **le directeur** [...]” / “Je suis dans l’enseignement depuis des années, **il** a dit, **le directeur** [...]” / “Mon papa, **il** ne me dit rien, je le regarde dans les yeux et puis, **lui**, **il** signe le carnet [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 67-73, grifos nossos)⁹¹. No entanto, por não fazer parte da sintaxe natural da Língua Portuguesa, nós não os encontramos nas traduções analisadas, nem tampouco alguma forma de substituição a eles ou ao efeito que eles produzem.

Sobre as sequências narrativas, o personagem *Nicolas* segue a ordem cronológica dos acontecimentos, usando o passado (1):

a) “Ce matin nous sommes tous arrivés à l’école bien contents [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999q, p. 7) / b) “J’étais dans le jardin et je ne faisais rien quand est venu Alceste [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999b, p. 88) / c) “Je voulais sortir pour aller jouer avec mes copains, mais maman m’a dit que non [...]” (SEMPÉ;

⁹¹ “O diretor não parecia nada contente [...]” / “Trabalho há muitos anos como educador’, o diretor falou [...]” / “Meu pai não me diz nada, eu encaro ele direto nos olhos e aí ele assina o boletim [...]”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997n, p. 63, tradução de Luis Lorenzo Rivera)

GOSCINNY, 1999c, p. 125)⁹², mas, muitas vezes, mescla a elas o discurso direto, obviamente no tempo presente (2) (**composição**): d) “Et je te prie de ne pas être brutal avec cette petite fille [...] a dit maman” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999k, p. 75) / e) “T’es pas un peu fou, il m’a dit, ma mère fait de la choucroutte ce soir [...], je ne peux pas partir (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999d, p. 143)⁹³.

Essa característica da narração do personagem *Nicolas* também é encontrada em Língua Portuguesa do Brasil, principalmente em fala infantil, que mistura os discursos direto e indireto em uma mesma narrativa.

A narrativa da obra **Le Petit Nicolas** é graciosamente rica em possibilidades, permitindo vários olhares, desde o estudo dos pontos de vista (adulto x criança), passando pelos estilos direto e indireto, como também os níveis de linguagem. As ilustrações de Sempé também podem suscitar questionamentos, mas, apesar de serem parte inseparável do *corpus*, não as abordaremos profundamente, já que nosso estudo diz respeito à tradução das narrativas.

Recuperando o que já foi apresentado a respeito dos fatores intratextuais de relevância na ótica de Nord (2005), podemos citar, além dos elementos paralinguísticos ou não verbais: a) o **assunto**, que, por ser pertencente a um contexto cultural específico, deve, quando possível e necessário, ser adaptado pelo tradutor; b) o **conteúdo explícito ou subentendido (o quê?)**: que também leva em conta o compartilhamento dos mesmos pressupostos entre emissor e receptor e a necessidade de ajustes; c) **em que ordem** (ou a ordem da apresentação do texto): que diz respeito à composição do texto em relação às macro (capítulos, parágrafos) e microestruturas (frases, palavras); d) **com quais palavras** (ou a escolha das palavras): pois o léxico está intimamente ligado ao assunto e conteúdo tratados, bem como ao estilo e à intenção do autor; e) **com qual tipo de frase** (ou a escolha dos tipos de frase): que resgata a análise das microestruturas, observando os efeitos desejados e/ou produzidos; f) **em que tom** (ou a escolha do tom): marcando as

⁹² (1) a) “Hoje de manhã todo mundo chegou muito contente na escola[...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997q, p. 7) / b) “Eu estava no jardim e não estava fazendo nada e o Alceu chegou [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997d, p. 81) / c) “Eu queria sair para brincar com os meus colegas, mas a mamãe disse que não [...]”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997g, p. 115, tradução de Luis Lorenzo Rivera)

⁹³ (2) d) “E faça-me o favor de não ser estúpido com a garotinha [...] a mamãe disse”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997h, p. 69) / e) “ ‘Você tá é louco’, ele me disse, ‘minha mãe hoje fez chucrute [...] eu não posso ir embora’”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997f, p. 132, tradução de Luis Lorenzo Rivera)

características suprasegmentais com o intuito de reforçar o movimento entoacional do texto; e g) **com qual efeito** (ou o efeito que deseja causar ao leitor): impressão que remete às expectativas do leitor quando comparados os elementos intra e extratextuais. Com esses elementos em mente, passaremos a analisar as categorias dentro desses quesitos, que estão diretamente relacionados à análise interna das traduções pesquisadas. A partir do item 4.4.3 (Categoria D: Os Antropônimos), todas as análises dizem respeito somente à obra **Le petit Nicolas** e suas traduções.

4.4.3 Categoria D: Os Antropônimos

A Literatura Infantojuvenil, via de regra, tem como uma de suas características básicas o aspecto lúdico dos personagens e das narrativas. Assim sendo, a brincadeira com as palavras é prática constante, ainda que em graus variados. A tradução de topônimos e antropônimos na LIJ pode, algumas vezes, tornar-se problemática a depender da linha de tradução que se adote – seja a instrumental, seja a tradução documental (NORD, 1997) – correndo-se o risco de perder informações veiculadas no nome escolhido na língua de partida.

No caso da tradução da Martins Fontes (1997k) da obra **Le petit Nicolas**, as escolhas dos nomes dos personagens principais, conforme Luis Rivera (2014), não trouxeram muitas preocupações, visto que esses nomes não carregavam significados implícitos ou características próprias a algum personagem. A única exceção que se refere ao Senhor Bordenave, cujo apelido é *Le Bouillon* (a sopa), é uma alusão a seus olhos esbugalhados (parecidos a borbulhas de uma fervura), os quais ganhavam maior expressividade quando ele passava a “falar muito sério”, olhando nos olhos das crianças. As escolhas em relação aos nomes adotados para os personagens principais não foram tão significativamente distintas entre si nas duas editoras, mas assim o são em se tratando dos personagens secundários. Portanto, conforme disposto no Quadro 3, que compara os nomes mais recorrentes dos personagens no livro original, **Le petit Nicolas**, às traduções publicadas pelas Editoras Artenova e Martins Fontes, mostraremos como ficou o emprego de alguns dos nomes mais recorrentes nas três obras estudadas neste trabalho. Vejamos:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção- 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luís Rivera-1997k)
1- Nicolas 2- Geoffroy 3- Rufus 4- Eudes 5- Agnan 6- Alceste 7- Clotaire 8- Maxens 9- M. Dubon 10- M. Blédurt 11- M. Bordonave (Le Bouillon)	Nicolau Godofredo Rufino Eudes Arnaldo Alceu Clotário Mequinho Sr. Lindolfo Seu Trigoso Seu Bordonave (O Sopa)	Nicolau Godofredo Rufino Eudes Agnaldo Alceu Clotário Maximiliano Sr. Dubon Sr. Durázio Sr. Bordonave (O Sopa)

Quadro 3: Comparação dos nomes dos personagens no livro original e nas traduções das Editoras Artenova e Martins Fontes.

Em se tratando da análise das traduções dos antropônimos, é importante perceber que, além desses nomes, que são os mais usuais na história, ainda há outros cuja opção tradutológica manteve considerável variação entre as editoras, o que já sinaliza a linha de tradução de cada profissional. Apresentaremos, a seguir, no Quadro 4, como ilustração, apenas alguns dos nomes que constam na foto da história 1 – “*Un souvenir qu’on va chérir*” –, nas 3 edições estudadas, quando o narrador nomeia todos os colegas presentes na fotografia:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção - 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luís Rivera -1997k)
1- Poulot 2- Dubéda 3- Champignac 4- Pichenet 5- Lafontan 6- Lebrun	Pinto Dubeto Cogumilo Tapinha Fontainha Moreno	Paulão Dubedá Champignac Pichenet Lafontan Lebrun

Quadro 4: Alguns dos nomes que constam na foto da história 1 – “*Un souvenir qu’on va chérir*” – no original da obra **Le petit Nicolas** e nas edições traduzidas pelas Editoras Artenova e Martins Fontes.

É possível notar que as escolhas de Marcelo Corção, da Artenova (1975i), privilegiam a manutenção, a todo custo, do significado do nome, senão literalmente, ao menos por aproximação (nomes 1, 3, 4, 6), buscando eliminar qualquer indício que remetesse à obra original. Ao contrário, Luis Lorenzo Rivera, da Martins Fontes (1997k), optou por aproximar a sonoridade dos nomes (1, 2) ou mantê-los na língua

de origem, como marca da estrangeiridade do texto (3, 4, 5, 6). Rivera (2014), em entrevista, pondera: “Alguns nomes foram traduzidos [...] Por outro lado, não podia esquecer a ‘cor local’, afinal de contas é uma história que se passa na França, com personagens franceses [...]”. E Mônica Stahel (2014), sua revisora, complementa:

Os nomes das crianças foram traduzidos para aproximá-los dos leitores. Note, no entanto, que os nomes a que chegamos não são tipicamente brasileiros. Não se trata de ‘fazer de conta’ que o Nicolau e seus colegas fossem brasileiros, pelo contrário. Quisemos simplesmente lhes dar nomes mais facilmente pronunciáveis [...] Justamente por isso os sobrenomes foram mantidos. Era importante marcar que as histórias aconteciam em outro país. [...]

É indiscutível a leitura que podemos fazer mediante estas duas alternativas de tradução: a Artenova optou por uma tradução instrumental quando aboliu qualquer informação estranha à cultura de chegada, abasileirando o texto; enquanto a Martins Fontes não apenas buscou facilitar o acesso à cultura estrangeira, optando pela aproximação fonética dos nomes do original na tradução, como também instigou a presença da estrangeiridade, mediante a manutenção de alguns nomes no original. Em relação às propostas de Nord (2005) a respeito de análise intratextual, notamos que a decisão da Artenova de traduzir a maior parte dos nomes próprios produz, quando observado sob o ponto de vista da atualidade, um efeito de estranhamento, pois, sabendo-se que se trata de uma literatura traduzida, encontramos, em relação aos nomes próprios, poucas pistas sobre esta estrangeiridade, frustrando, assim, as expectativas do leitor mais consciente de estar lendo um texto estrangeiro. Efeito totalmente oposto ao causado pela Martins Fontes, que privilegiou a “cor local”, sendo coerente à sua proposta de tradução.

4.4.4 Categoria E: Composição textual – Procedimentos de análise

A análise das narrativas contidas no livro **Le petit Nicolas** se dará da seguinte forma: dentre as nove histórias escolhidas em função de apresentarem a tradução dos títulos diferentes entre si, tomaremos, aleatoriamente, alguns títulos (que serão trabalhados em pares) para observar as seguintes ocorrências, dispostas, respectivamente, nas seguintes subcategorias: a) a utilização dos pronomes sujeitos, objeto direto e objeto indireto, que são marcas da Língua Francesa; b) as questões das repetições lexicais e de expressões – características

da fala infantil, seja por escassez de vocabulário, seja para concatenar ideias – e os pronomes resumptivos, ou pronomes lembretes, que ocorrem com grande frequência em Língua Francesa; c) a utilização de procedimentos técnicos da tradução diversos da tradução literal, buscando exemplos que nos apontem a necessidade sentida pelo tradutor de lançar mão dessas ferramentas em consideração a seu público receptor e, finalmente; d) algumas questões culturais que podem ter seu entendimento comprometido em função da tradução. Caso seja necessário, buscaremos exemplos para ilustrar a categoria pesquisada nos demais títulos que compõem o livro e as traduções.

O procedimento de análise das subcategorias se dará por título e mediante o cotejamento das três narrativas analisadas (original, tradução de 1975 e tradução de 1997), sendo a análise dividida em dois momentos: 1) “Apurações”; e 2) “Interpretação das apurações”. O tópico “Apurações” consiste no levantamento numérico baseado nas ocorrências dos elementos observados, presentes nas histórias, e o item “Interpretação das apurações” se constituirá da interpretação dos dados levantados na etapa anterior e será apresentado da seguinte forma: 1) Comparação entre o original e a tradução de 1975; 2) Comparação entre o original e a tradução de 1997 e, ao final dos estudos dos dois títulos dentro da mesma subcategoria, encontraremos o item 3: Conclusão a partir da comparação das traduções entre si. As subcategorias **c**, na análise do segundo título, e a **d**, integralmente, não terão as etapas 1 e 2, haja vista terem como objeto de análise itens que se mostram mais interessantes quando comparados e discutidos simultaneamente, dispensando, desse modo, a necessidade dessas etapas. Nessa subcategoria, os itens 1 e 2 serão substituídos pelo estudo “Apurações e Interpretação das apurações”. Tais modificações serão explicitadas e esclarecidas oportunamente.

A fim de que os dados elencados sejam dispostos de modo mais didático, organizamos os elementos trabalhados em quadros comparativos. A coluna que diz respeito à obra original trata do livro **Le petit Nicolas**, de Sempé e Goscinny, com edição de 1999; as duas traduções a que nos referimos nos quadros tratam do mesmo título **Le petit Nicolas** sendo que uma foi publicada pela Editora Artenova com o nome **O pequeno Nicolau**, cuja tradução foi assinada por Marcelo Corção, em 1975i. A outra tradução, feita por Luis Lorenzo Rivera, foi publicada pela Martins Fontes Editora, também intitulada **O pequeno Nicolau**, com edição de 1997k. Essas

informações nos permitem evitar repetições desnecessárias quanto à autoria de cada obra.

4.4.4.1 1ª Subcategoria de Análise: pronomes sujeitos, complementos do objeto direto e objeto indireto, pronome **nós** X **a gente**

O interesse em pesquisar a classe gramatical em questão (complementos do objeto direto e objeto indireto) reside no fato de que, na Língua Portuguesa falada do Brasil, não existe nem o hábito nem a necessidade do uso recorrente dos pronomes referentes aos objetos direto e indireto (o, a, os, as, lhe, lhes), principalmente em se tratando de linguagem infantil. Acreditamos que a apuração da frequência desses pronomes nas traduções nos fornecerá pistas a respeito do tipo de tradução pretendida, já que o uso demasiado pode ser visto como um apego ao texto de partida ou como exigência de uma tradução mais formal, e o não uso pode ser entendido como uma tentativa de aproximação do falar infantil brasileiro, ainda que haja a opção pela reprodução total ou parcial dos pronomes usados no texto de partida. O mesmo se dá para o uso dos pronomes sujeitos (eu, ele, ela, nós, vocês), ainda que este evento seja menos impactante do que a recorrência dos pronomes objetos, quando analisados à luz da formalidade. As observações relacionadas ao uso do pronome 'nós' e da locução 'a gente' nos interessam por estarem relacionadas a estruturas microtextuais que se apresentaram diferentes nas duas traduções analisadas, causando efeitos também distintos nesses textos. Com esta análise, observaremos, simultaneamente, as categorias "**em que ordem**", considerando, de perto, a forma de lidar com as convenções culturais da Língua Francesa, "**com qual tipo de frase**", em que observaremos como o tradutor lidou com os tipos de frases não recorrentes no Brasil em relação ao público-alvo. Com a categoria "**qual efeito**", buscaremos apurar o resultado das estruturas estilísticas adotadas pelo tradutor no resultado final da tradução. Os exemplos aqui tomados provêm das histórias "*Un souvenir qu'on va chérir*" e "*On a eu l'inspecteur*".

A) *Un souvenir qu'on va chérir*

Nessa história, encontramos Nicolas e seus amigos se preparando, em meio a muita bagunça, para tirar uma foto, que será guardada como lembrança dos dias de escola.

1) Apurações: Comparações entre o original e as traduções da Editora Arténova (1975i) e da Martins Fontes (1997k)

1.1) **Pronomes Sujeitos**: Como na Língua Francesa é comum os verbos virem acompanhados de seus respectivos pronomes, é natural que esses se apresentem em grande número no texto original, porém, em Língua Portuguesa, é possível conjugar o verbo sem insistir no pronome a ele correspondente. De acordo com a narrativa da edição em Francês, contabilizamos 92 vezes o uso de pronomes sujeitos (*je, il, elle, nous, vous* / eu, ele, ela, nós vocês); na tradução da Arténova (1975i), percebemos 14 pronomes sujeitos (15% em relação ao original) e, na tradução da Martins Fontes (1997k), há 46 pronomes (50% em relação ao original).

O Quadro Comparativo 5, a seguir, mostra, por meio de alguns exemplos, como agiram os tradutores:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Arténova (Trad. Marcelo Corção-1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera-1997k)
<p>Uso dos pronomes sujeitos (<i>je, il, elle, nous, vous</i> / eu, ele, ela, nós vocês): 92 vezes</p> <p><i>La maîtresse a dit qu'<u>elle</u> nous donnait un dernier avertissement, après ce serait l'arithmétique, alors, <u>on</u> se dit qu'il fallait se tenir tranquilles et <u>on</u> a commencé à s'installer.</i> (1999q, p. 10)</p> <p><i>Ce n'est pas mon camarade [...], <u>il</u> n'aura pas ma place et <u>il</u> n'a que se mettre de dos à la photo, comme ça <u>on</u> ne verra pas la tache [...]</i></p>	<p>Uso dos pronomes sujeitos (<i>je, il, elle, nous, vous</i> / eu, ele, ela, nós vocês): 14 vezes</p> <p>A professora disse que aquele era o último aviso, e que se não fizéssemos atenção, iríamos todos para a aula de Aritmética. Foi então que \emptyset resolvemos nos comportar e \emptyset começamos a tomar nossos lugares. (1975p, p. 7)</p> <p>– Não é meu coleguinha – [...], e \emptyset não vai ficar no meu lugar. Por que <u>ele</u> não dá as costas para a máquina? Só assim não se vê a mancha [...] (1975p,</p>	<p>Uso dos pronomes sujeitos (<i>je, il, elle, nous, vous</i> / eu, ele, ela, nós vocês): 46 vezes</p> <p>A professora disse que \emptyset ia dar o último aviso e que depois ia ser aula de matemática, então \emptyset achamos melhor ficarmos quietos e \emptyset começamos a ir para os lugares. (1997q, p. 10)</p> <p>“<u>Ele</u> não é meu amigo *[...] <u>ele</u> tem que ficar de costas para a fotografia para ninguém ver a mancha[...] (1997q, p. 11) *Omissão de uma oração.</p>

(1999q, p.12)	p. 7)	
---------------	-------	--

Quadro 5: Comparação da história “*Un souvenir qu'on va chérir*” com as traduções quanto ao emprego dos pronomes sujeitos.

1.2) **Pronomes Complementos de Objetos Direto (OD) e Indireto (OI):** A gramática francesa é rica em uso de pronomes e entre eles encontramos empregados, no dia a dia, pronomes que se referem a objeto direto e indireto como uma manifestação natural da língua, seja ela oral ou escrita. Entretanto, no Português do Brasil, o uso em excesso desses pronomes é visto como pedantismo, notadamente em se tratando de linguagem coloquial oralizada. Considerando apenas os pronomes referentes à terceira pessoa do singular e plural (*le, la, l', les, lui, leur / o, a, os, as, lhe, lhes*), encontramos no original 19 pronomes, sendo 13 pronomes referentes ao objeto direto e 6, ao indireto. Na tradução de Marcelo Corção (Artenova, 1975i), há 7 pronomes, sendo que, desses, 4 se referem ao objeto direto (30% em relação ao original) e 3, ao objeto indireto (50% em relação ao original), ou seja, ocorrência de 37% em relação ao número total de pronomes presentes no original. Na tradução de Rivera (Martins Fontes, 1997k), observamos apenas 1 (um) pronome que diz respeito ao objeto indireto (16% em relação ao apurado no original) ou 5% de pronomes em relação ao texto em Francês. Cada tradutor teve uma forma de lidar com essa construção da Língua Francesa. Vejamos alguns exemplos no Quadro 6, a seguir:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção-1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera-1997k)
<p>Uso dos pronomes OD e OI: 13 OD e 6 OI = 19</p> <p><i>Le photographe était là aussi [...] et la maîtresse lui a dit qu'il fallait faire vite [...].</i> (1999q, p. 7)</p> <p><i>La maîtresse l'a consolé, l'a mouché, l'a repeigné [...]</i> (1999q, p. 13)</p>	<p>Uso dos pronomes OD e OI: 4 OD e 3 OI = 7</p> <p>O fotógrafo estava lá também [...] e a professora lhe disse que era preciso andar rápido [...] (1975p, p. 5)</p> <p>A professora consolou-o, assoou seu nariz, tornou a penteá-lo [...] (1975p, p. 7)</p>	<p>Uso dos pronomes OD e OI: Ø OD e 1 OI = 1</p> <p>O fotógrafo também estava lá [...] e a professora disse para ele andar logo [...] (1997q, p. 7)</p> <p>A professora consolou o Aginaldo, fez ele assoar o nariz, penteou ele de novo [...] (1997q, p. 12)</p>

Quadro 6: Comparação da história “*Un souvenir qu'on va chérir*” com as traduções quanto ao uso dos pronomes objetos direto e indireto.

1.3) A recorrência do pronome *nous/nós* em relação ao *on/a gente*

A linguagem infantil é marcada pela informalidade, e uma dessas marcas é a preferência, no Brasil, pelo emprego da locução **a gente** em substituição ao pronome **nós**. Verificamos, contudo, o emprego insistente do pronome **nós** na análise de algumas traduções (para efeito de análise, foi contabilizado tanto o emprego explícito do pronome **nós** quanto seu uso implícito, na conjugação verbal). Vejamos:

Original: 12 ocorrências do **nous** e 19 de **on** = 31 ocorrências

Artenova: 27 ocorrências do **nós** e 0 de **a gente** = 27 ocorrências

Martins Fontes: **nós** apareceu 12 vezes e **a gente**, 12 = 24 ocorrências

O Quadro 7 apresenta exemplos da opção de cada tradutor ao lidar com a dupla **nous** e **on**, quando comparado ao texto original:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
Ocorrências: Nous: 12 / On: 19 = 31	Ocorrências: Nous: 27 / On: Ø = 27	Ocorrências: Nous: 12 / On: 12 = 24
<i>Ce matin nous sommes tous arrivés à l'école bien contents [...]. (1999q, p. 7)</i>	Hoje de manhã Ø chegamos na escola muito contentes [...]. (1975p, p. 5)	Hoje de manhã *todo mundo chegou muito contente na escola [...]. (1997q, p. 7)
<i>Nous avons répondu que oui, parce que nous l'aimons bien [...] quand nous la mettons en colère. (1999q, p. 9)</i>	Ø Respondemos que sim, porque Ø gostamos muito da professora [...] quando não a Ø irritamos . (1975p, p. 6)	Ø Respondemos que sim, porque Ø gostamos muito da nossa professora [...] quando *a gente não deixa ela furiosa. (1997q, p. 9)
	<i>Opção recorrente pelo emprego da marca da desinência número-pessoal (uso implícito do “nós”)</i>	<i>*Opção pela substituição do “nós” pela locução pronominal indefinida “todo mundo” e pela locução pronominal “a gente”.</i>

Quadro 7: Comparação da história “Un souvenir qu'on va chérir” com as traduções quanto à recorrência do pronome **nous/nós** em relação ao **on/a gente**.

2) Interpretação das apurações (1.1, 1.2, 1.3):

2.1) Comparação entre o original e a tradução da Editora Artenova (1975i):

Diante dos números apurados, podemos concluir que a tradução da Editora Artenova (1975i), de Marcelo Corção, prima pela busca da semelhança para com o texto de partida e pela manutenção da formalidade típica da Língua Francesa que, no entanto, aparece bastante amenizada nas histórias em Francês do livro **Le petit Nicolas**. Afirmamos isso em função de os números relativos ao emprego dos pronomes pessoais retos (ou pronomes sujeitos) se mostrarem bastante inferiores aos apurados no original (14 na tradução / 92 no original), presumindo-se que o tradutor recorreu à suposta capacidade dos leitores de reconhecimento das desinências número-pessoal para driblar a repetição dos pronomes, requerendo uma noção mais elaborada da Língua Portuguesa do Brasil. Em relação às ocorrências dos pronomes referentes aos Objetos Direto e Indireto, essas ficaram longe dos números apurados no texto de partida (13 OD e 6 OI), mas, ainda assim, manifestaram-se de modo a chamar atenção por sua presença (4 OD e 3 OI). No que diz respeito ao emprego do pronome **nós** e da locução pronominal **a gente**, observada a ausência dessa locução no texto de chegada (0), percebemos, com clareza, a opção, novamente, pela formalidade do texto traduzido (27 **nós**), ainda que essa formalidade tenha feito o tradutor se afastar da narrativa original (12 **nós** e 19 **a gente**), que se apresenta muito mais leve do que a produção da Artenova.

2.2) Comparação entre o original e a tradução da Editora Martins Fontes (1997k):

A tradução de Luiz Lorenzo Rivera, da Editora Martins Fontes (1997k), busca a informalidade da linguagem, fato que se verifica no número de vezes em que os pronomes sujeitos (A.1) foram empregados (46 vezes): bem menos do que o contabilizado na língua de partida (92 vezes), no entanto, ainda em número significativo para a Língua Portuguesa, o que requer, por parte do público-alvo, menos elaboração no processo da informação, pois os sujeitos ficam explícitos nas frases. Apesar de o número de ocorrência dos pronomes sujeitos ser, exatamente, a metade do que aparece no original (92) e sabendo-se que na Língua Portuguesa é possível omiti-los praticamente todos, a opção pela manutenção de muitos dos pronomes denota uma concepção menos rígida da gramática da Língua Portuguesa e, por consequência, uma tradução mais livre. O mesmo pode ser verificado nos usos dos pronomes que se referem aos Objetos Direto e Indireto (A.2), em que o tradutor optou por abolir, praticamente, todos (1 OI), seguindo o padrão da língua

oral, mais especificamente o da linguagem oral infantil. Isto se confirma também na análise do número das ocorrências do pronome **nós** (12) e da locução **a gente** (12) (A.3), cuja tradução, de forma equilibrada, manteve o ritmo narrativo do original (12 **nós** e 19 **a gente**) e promoveu o falar infantil dentro dos padrões da língua culta, sem abandonar o caráter oral.

B) *On a eu l'inspecteur*

Essa história narra uma visita do inspetor de ensino na escola de *Nicolas*, mais exatamente em sua turma, e as confusões ali vivenciadas.

1) Apurações: Comparações entre o original e as traduções da Editora Arténova (1975i) e da Martins Fontes (1997k):

1.1) **Pronomes Sujeitos**: Na mesma linha de conduta da história anterior, tivemos no texto original, considerando os pronomes *je, il, elle, nous, vous* (plural), 94 pronomes sujeitos contra 32 da Arténova (34% em relação ao original) e 58 da Martins Fontes (61% em relação ao original). O Quadro 8, a seguir, mostra uma comparação do uso dos pronomes sujeitos entre as 3 obras estudadas:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Arténova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<p>Uso dos pronomes sujeitos (<i>je, il, elle, nous, vous / eu, ele, ela, nós vocês</i>): 94 vezes</p> <p>[...] elle nous a défendu de parler sans être interrogés [...] et elle nous a demandé de ne pas [...] elle a demandé à Alceste de cesser de manger [...]. (1999n, p. 37)</p> <p>[...] et puis, il s'est tourné vers nous [...] et il a éloigné les sourcils des ses yeux. (1999n, p. 40)</p>	<p>Uso dos pronomes sujeitos (<i>je, il, elle, nous, vous / eu, ele, ela, nós vocês</i>): 32 vezes</p> <p>[...] Ø disse para não falarmos sem ser interrogados [...] Ø recomendou para não [...] ela pediu a Alceu para não comer [...]. (1975c, p. 25)</p> <p>[...] dito isso, Ø voltou-se para nossa direção [...] e Ø afastou as sobrancelhas dos olhos. (1975c, p. 26)</p>	<p>Uso dos pronomes sujeitos (<i>je, il, elle, nous, vous / eu, ele, ela, nós vocês</i>): 58 vezes</p> <p>[...] Ø proibiu a gente de falar sem ser interrogado [...] e Ø pediu pra ninguém [...] Ø pediu para o Alceu parar de comer [...]. (1997b, p. 35)</p> <p>[...] e depois ele se virou para nós [...] e Ø afastou as sobrancelhas dos olhos. (1997b, p. 39)</p>

Quadro 8: Comparação da história “*On a eu l'inspecteur*” com as traduções quanto ao uso dos pronomes sujeitos.

1.2) **Pronomes Objetos Direto (OD) e Indireto (OI):** Em se tratando dos pronomes (*le, la, l', les, lui, leur*), a história em Língua Francesa possui 10 pronomes, sendo 7 pronomes referentes ao Objeto Direto e 3 ao Objeto Indireto. Na tradução da Artenova (1975i), há 2 pronomes, 1 do Objeto Direto e 1 do Indireto (14% de ocorrência de OD e 33% de OI em relação ao original). Em compensação, não houve registro de nenhum tipo de pronome na tradução da Martins Fontes (1997k) (0%). A seguir, o Quadro 9 mostra como os tradutores lidaram com a presença dos pronomes OD e OI, quando comparado ao original:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção-1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<p>Uso dos pronomes OD e OI: 7 OD e 3 OI = 10</p> <p><i>[...] s'il allait au piquet [...] l'inspecteur allait lui poser des tas de questions [...].</i> (1999n, p. 38)</p> <p><i>Moi, je vais raconter l'histoire [...] à papa, ça va le faire rigoler, je suis sûr qu'il ne la connaît pas.</i> (1999n, p. 40)</p> <p><i>[...] et il lui a serré la main.</i> (1999n, p. 44)</p>	<p>Uso dos pronomes OD e OI: 1 OD e 1 OI = 2</p> <p><i>[...] se fosse para o canto [...] o inspetor iria Ø fazer uma porção de perguntas [...].</i> (1975c, p. 24)</p> <p>Vou contar essa história ao papai [...] e ele vai morrer de rir, tenho certeza que não a conhece. (1975c, p. 26)</p> <p><i>[...] e apertou-lhe a mão.</i> (1975c, p. 27)</p>	<p>Uso dos pronomes OD e OI: Ø OD e Ø OI = Ø</p> <p><i>[...] se ele fosse pro castigo [...] o inspetor ia Ø fazer um montão de perguntas [...].</i> (1997b, p. 37)</p> <p>*[...] vou contar pro papai essa história e ele vai rir muito, tenho certeza de que essa ele não conhece. (1997b, p. 39)</p> <p>*[...] e apertou a mão dela. (1997b, p. 41)</p> <p><i>Mudança de estrutura frasal para evitar o uso de OD/OI.</i></p>

Quadro 9: Comparação da história “On a eu l’inspecteur” com as traduções quanto à presença dos pronomes OD e OI.

1.3) A recorrência do pronome *nous/nós* em relação ao *on/a gente*

Original: Foram encontrados 4 empregos do pronome *nous* e 19 da locução pronominal *a gente*. = 23 ocorrências

Artenova: 23 ocorrências do *nous* e 0 de *a gente* = 23 ocorrências

Martins Fontes: *nous* apareceu 9 vezes contra 8 de *a gente*. = 17 ocorrências

O Quadro 10 mostra como cada tradutor encontrou a melhor solução para realizar o trabalho:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção- 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
Ocorrências: Nous: 4 / On: 19 = 23	Ocorrências: Nous: 23 / On: Ø = 23	Ocorrências: Nous: 9 / On: 8 = 17
[...] on s'est tous levés et l'inspecteur s'est mis à crier [...]. (1999n, p. 39)	Todos nós nos levantamos do lugar e o inspetor começou a gritar [...]. (1975c, p. 25)	* Todo mundo se levantou e o inspetor começou a gritar [...]. (1997b, p. 38)
Nous, on a promis qu'on se tiendrait bien [...]. (1999n, p. 37)	*Ø Prometemos que iríamos nos comportar bem. (1975c, p. 24)	Nós prometemos que íamos ficar bem comportados. (1997b, p. 35)
On n'a pas eu à se lever parce qu'on était tous debout [...]. (1999n, p. 38)	*Ø Não tivemos que nos levantar porque estávamos todos em pé [...] (1975c, p. 25) *Opção recorrente pelo uso da desinência número-pessoal relativa ao pronome nós .	* Ninguém precisou se levantar porque *todo mundo estava em pé [...]. (1997b, p. 37) *Alternativas ao uso dos pronomes nous e on .

Quadro 10: As escolhas de cada tradutor ao lidar com os pronomes **nous** e **on**, na história “On a eu l'inspecteur”.

2) Interpretação das apurações (1.1, 1.2, 1.3):

2.1) Comparação entre o original e a tradução da Editora Artenova (1975i):

Também na tradução da história “On a eu l'inspecteur”, verificamos que Corção opta por uma estrutura sintática do texto de chegada mais tensa do que a habitualmente adotada no próprio texto de partida. Podemos fazer essa afirmação por causa do baixo número de pronomes pessoais retos (sujeitos) usados na tradução – em comparação com o original (32 x 94) – na qual foi dada a preferência às marcas da desinência número-pessoal, inferindo daí maior necessidade de domínio morfossintático da Língua Portuguesa pelos leitores da sua tradução. No que diz respeito ao uso dos pronomes que se referem aos Objetos Direto e Indireto, o número também ficou aquém do que se manifesta no texto original (7 OD e 3 OI), porém sua presença na tradução é considerada marcante (1 OD e 1 OI), uma vez que se trata de uma linguagem oral e infantil. Sobre o emprego do pronome **nós** e da locução pronominal indefinida **a gente**, observamos a ausência total dessa

locução no texto traduzido (0), confirmando, novamente, a escolha do tradutor pelo caráter formal do texto de chegada (23 **nós**). Com essa opção, o tradutor se afastou do efeito de leveza para o público infantil presente na história em *Língua Francesa*, que conta com 4 usos de **nous** (nós) e 19 de **on** (a gente).

2.2) Comparação entre o original e a tradução da Martins Fontes Editora (1997k):

A tradução de Rivera, da Martins Fontes Editora, da história “*On a eu l’inspecteur*” (1997b), confirma a busca pela informalidade da linguagem. Os pronomes sujeitos foram empregados 58 vezes, ainda abaixo do número do original (94), o que já era esperado, considerando que a Língua Portuguesa oferece a opção da não obrigatoriedade desses. A insistência no uso desses pronomes demonstra a intenção de evitar, no leitor pequeno, os exercícios de reconhecimento do sujeito por meio das desinências número-pessoais, já que os sujeitos estão explicitados nas frases. Da mesma forma que encontramos mais agilidade na narrativa traduzida com o uso dos pronomes sujeitos, também constatamos que a ausência dos pronomes relacionados aos Objetos Direto e Indireto (0) proporciona um texto mais claro para o leitor, seguindo, novamente, o padrão da linguagem oral infantil. A leveza da narrativa se confirma nas estratégias encontradas pelo tradutor ao buscar saídas para a substituição dos pronomes **nós** (**nous**) e da locução pronominal **a gente** (**on**) com, respectivamente, 9 e 8 ocorrências na tradução contra 4 e 19 no texto original. A língua culta prevalece na narrativa, porém marcada pela oralidade.

2.3) Conclusão a partir da comparação das traduções entre si (Histórias “*Un souvenir qu’on va chérir*” e “*On a eu l’inspecteur*”):

Como apregoado pelo editor/proprietário da Artenova, em entrevista, a linguagem do livro original **Le petit Nicolas** deveria ser reproduzida o mais fielmente possível no texto de chegada, uma vez que “[...] se fez sucesso assim na língua de origem tem que ser assim na tradução [...]” (PACHECO, 2014), ou ainda, o tradutor deve: “[...] traduzir de uma língua para outra e não fazer tradução de pensamento” (Ibid.). Seguindo essa premissa, Marcelo Corção manteve, em grande parte das duas traduções aqui analisadas, a fidelidade ao texto de partida no que diz respeito a uma suposta formalidade, porém, ao tentar se esquivar dessa fidelidade, caía no

tom formal de uma narrativa tipicamente “escrita”, longe da sutileza oral proposta no texto original **Le petit Nicolas**. Na edição da Martins Fontes Editora (1997k), Rivera buscou criar em cima do original, utilizando-se de estratégias que lhe permitissem escapar de elementos que se fariam repetitivos quando transpostos do texto de partida para o de chegada, equiparando os textos de partida e chegada em termos de fluidez de leitura e leveza de compreensão. Apesar disso, em nenhum momento, abandonou o que acreditava como editor: “Eu mesmo, como editor, só imponho aos tradutores a obrigação de ser fiel ao autor, seguir o espírito da obra e o registro do texto”. (RIVERA, 2014)

A depender do escopo das traduções, encontraremos resultados diferentes entre elas, porém, no que diz respeito à linguagem, não é apenas o escopo que nos indicará a forma final do texto, mas também, no estudo em questão, o modo de se fazer Literatura Infantil de uma época. Em outras palavras, o maior ou menor grau de formalidade encontrado nos textos analisados pode estar em conformidade com o modo de escrita da época em que a tradução foi feita, sendo essa formalidade o reflexo do modo de escrita vigente no tempo do tradutor. Resgatando o que foi apresentado no capítulo sobre Literatura Infantojuvenil (mais especificamente no item 3.2.1), podemos afirmar que esse não foi o caso da tradução praticada pela Artenova, pois, segundo Coelho (1991), apesar de a LIJ ainda se preocupar com o fazer pedagógico, ela já permitia que o aspecto didático se mesclasse ao lúdico. Seguindo essa linha de comportamento, também a linguagem se aproximou do falar coloquial, com nítido resgate do Modernismo. Corção, comprometido com as questões educacionais, manteve o caráter pedagógico em sua tradução, evitando que o perfil lúdico -natural ao texto de Goscinny- se manifestasse tão naturalmente como ocorre na obra original.

A título de ilustrar ainda mais o movimento de cada tradutor para alcançar seu objetivo tradutório, podemos tomar uma outra passagem da história A “*Un souvenir qu'on va chérir*”. Nota-se que no trecho “*Comme nous ne voulions pas faire de la peine à la maîtresse, on a obéi.*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999q, p. 14, grifos nossos), os sujeitos **nous** e **on** estão intercalados nas orações. A tradução de Corção: “Como não queríamos desagradar a professora, obedecemos.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975p, p. 8, grifos nossos) insiste na formalidade do texto e opta pela utilização do mesmo pronome sujeito (**nós**), que aparece implícito em ambas as orações. Tal atitude leva o tradutor a duas incoerências, considerando sua postura tradutória de

até então: a primeira é a de não seguir, nesse caso específico, o original, o que seria mais coerente do ponto de vista de seu editor e, certamente, faria de sua tradução um texto mais ameno; a segunda incoerência é manter uma formalidade no texto de chegada que não existe no texto de partida. Em contrapartida, Luis Lorenzo Rivera usa a tática de substituir o **nós** (já usado em outros momentos) pelo pronome indefinido **ninguém** e, em seguida, lança mão do próprio **nós**: “Como **ninguém** queria deixar a professora triste, **nós** obedecemos.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997q, p. 13, grifos nossos). Essa estratégia evitou a repetição e manteve a sentença dentro do propósito dos autores franceses, conferindo ao texto, simultaneamente, o falar coloquial e o registro culto.

Os achados desta pesquisa mostram que a Editora Artenova permitiu uma tradução cujas convenções culturais da língua-fonte foram, em parte, mantidas com a utilização de frases construídas distantes da realidade oral praticada pelo público infantojuvenil no Brasil, mas ao mesmo tempo obedecendo a convenções culturais tradicionais da cultura de chegada, quando os livros eram monitorados e deveriam servir muito mais para letramento do que para diversão, ou seja, um livro politicamente correto. Como toda escolha tem uma consequência, o efeito causado, sob a ótica atual, foi uma narrativa pesada, ainda que se tenha mantido a graça da história. A Martins Fontes Editora, por não ter nenhuma imposição relacionada a convenções, com frases construídas de forma a deixar o leitor à vontade, sem empecilhos de compreensão e inseridas no dia a dia do leitor, conseguiu manter um texto limpo, leve, claro e, ao mesmo tempo, culto, mas sem pedantismos.

A próxima análise terá os exemplos retirados das histórias “*Le chouette bouquet*” e “*Les carnets*”. Nelas, observaremos as ocorrências de repetições de algumas palavras/expressões, bem como a presença de pronomes resumptivos, também conhecidos por pronomes lembretes (pronomes pessoais – na maioria dos casos – com função de sujeito, que retomam um sintagma nominal à esquerda, muito frequente no registro oral, coloquial. Por exemplo: “A Maria, **ela** gosta muito de futebol.” ou “O João, **o João** não faria isso nunca!” ou ainda “Eu tenho um primo que **ele** gosta muito de nadar.”). O interesse por detectar a ocorrência dos resumptivos nas histórias traduzidas recai na percepção das estratégias de cada tradutor para conseguir manter o efeito semântico que esses têm no texto de partida, uma vez que o recurso do uso dos resumptivos, tal qual empregado na Língua Francesa, é quase que inexistente na Língua Portuguesa do Brasil.

4.4.4.2 2ª Subcategoria de Análise: presença de pronomes resumptivos, repetições lexicais e/ou de expressões

Através dos exemplos retirados das histórias “*Le chouette bouquet*” e “*Les carnets*”, buscaremos averiguar, por meio da observação das estratégias utilizadas, como os tradutores lidaram com as repetições lexicais e de expressões presentes no original. Entenderemos, a título de análise, que, se o tradutor optou por empregar sinônimos em vez de repetir as palavras/expressões conforme estas se apresentam no original, ele desconsiderou uma possível intenção do autor e tentou “corrigir o desvio”, buscando enriquecer o texto traduzido, mas, se as manteve, obedeceu ao efeito supostamente pretendido pelo autor, que era o de reproduzir o mais próximo possível a fala infantil. Em relação aos pronomes resumptivos, procuraremos investigar como os tradutores trabalharam essa marca enfática, tão própria da linguagem oral francesa. Essas análises lidam com o que Nord (2005) propõe como “**em que ordem**”, que leva em consideração a composição textual, a qual tem como um dos objetivos colher informações a respeito do tipo textual e/ou de sua função e perceber como o tradutor as interpretou.

C) *Le chouette bouquet*

Essa historinha narra o percurso de Nicolas desde a compra do presente de aniversário para sua mãe até a entrega do mesmo.

1) Apurações: Comparações entre o original e as traduções da Editora Artenova (1975i) e da Martins Fontes (1997k)

1.1) **Presença dos pronomes resumptivos**

A contagem dos pronomes lembretes no original totalizou 10 eventos contra 1 da Artenova e 0 da Martins Fontes. O Quadro 11 mostra alguns exemplos de como os tradutores encontraram solução para as questões relacionadas aos pronomes resumptivos:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luís Rivera – 1997k)
<p>Ocorrência de resumptivos: 10</p> <p><i>Donne-les-moi, tes fleurs [...] je veux bien les tenir [...]’ (1999e, p. 62)</i></p> <p><i>Alceste,il donnait des tas de coups avec mon bouquet [...]’ (1999e, p. 63)</i></p> <p><i>[...] je leur disais, à mes copains, qu’ils étaient méchants [...] (1999e, p. 63)</i></p>	<p>Ocorrência de resumptivos: 1</p> <p>Dá aqui as flores [...] eu as seguro [...] (1975o, p. 40)</p> <p>Alceu ∅ batia sem parar com meu buquê [...] (1975o, p. 40)</p> <p>[...] e ∅ dizia a meus amigos que eles eram muito maus [...] (1975o, p. 40)</p>	<p>Ocorrência de resumptivos: ∅</p> <p>Me dá aqui as flores que eu seguro pra você [...] (1997j, p. 59)</p> <p>O Alceste ∅ não parava de bater com o meu buquê [...] (1997j, p. 59)</p> <p>[...] e eu dizia para os meus colegas que eles eram malvados. (1997j, p. 59)</p>

Quadro 11: Comparação do trato dos pronomes resumptivos entre original e traduções da história “Le chouette bouquet”.

1. 2) Repetição de palavras e/ou de expressões

O interesse nas observações voltadas para a repetição de palavras/expressões se justifica por tratarmos, nesta pesquisa, de textos cuja narrativa é atribuída a uma criança que, como tal, tem limitações vocabulares, porquanto, a gama de opções lexicais ainda lhe é limitada. Encontramos, em Nord (2005), justificativa para nosso interesse quando ela afirma que as características extratextuais de um texto podem indicar, direta ou indiretamente, a variedade das palavras que nele encontraremos. Nesse sentido, é esperado que o leitor faça, ainda que de forma inconsciente, hipóteses a respeito do que há no texto, seja em relação ao léxico, às estruturas sintáticas, à semântica ou mesmo ao conteúdo.

Na análise das traduções da obra **Le petit Nicolas**, buscaremos também verificar quais palavras ou expressões são recorrentes e quais são as estratégias utilizadas por cada tradutor ao lidar com essas ocorrências. Entendemos que as repetições utilizadas pelo autor são características de seus personagens, mas também típico da faixa etária de seu público. Por meio das escolhas feitas pelos tradutores, entenderemos como cada um deles compreendeu a presença das mesmas palavras repetidas vezes no texto original: como sinal de um conhecimento lexical frágil da criança por ainda estar sendo construído ou como mera casualidade

dos autores, podendo, então, serem substituídas por palavras sinônimas sem que essa atitude oferecesse nenhum ônus ao texto.

Ainda segundo Nord (2005), as características dos itens lexicais utilizados em um texto oferecem informações não apenas sobre os fatores extratextuais, mas também sobre outros aspectos intratextuais, ou seja, características como conotação, campo semântico ou registro podem apontar para dimensões referentes ao conteúdo, à temática ou a pressuposições. A seleção de determinado léxico está intimamente ligada ao assunto e conteúdo: a depender do assunto, um campo semântico é mais recorrente do que outro. No entanto, no caso das histórias do livro **Le petit Nicolas**, independentemente do assunto, encontramos as mesmas palavras que se apresentam, de maneira insistente, em todos os momentos de uma mesma narrativa.

Nesta análise, deparamo-nos com as mesmas palavras usadas inúmeras vezes em um mesmo texto, as quais, contudo, diferem entre si, quando analisadas semanticamente. Vejamos, a seguir, algumas dessas palavras nos quadros comparativos, em que são apresentados os trechos do original e suas respectivas traduções. Comentários sobre os quadros serão feitos no item “Interpretação das apurações”.

No Quadro 12, apresentamos exemplos de como as repetições da palavra **chouette** se apresentaram no livro original e de como foram tratadas nas traduções:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<i>Le chouette bouquet</i> (1999e, p. 59)	Um buquê muito lindo (1975o, p. 39)	O lindo buquê (1997j, p. 58)
<i>Le bouquet était très chouette [...]</i> (1999e, p. 60)	O buquê era muito lindo [...] (1975o, p. 40)	O buquê estava muito lindo [...] (1997j, p. 58)
<i>[...] et c'est très chouette de jouer aux billes avec Eudes [...]</i> (1999e, p. 64)	[...] e é gostoso jogar com Eudes [...] (1975o, p. 41)	[...] e é muito legal jogar bolinha com o Eudes [...] (1997j, p. 60)
<i>[...] mais ma maman, elle est très chouette!</i> (1999e, p. 66)	[...] mas minha mãe é divina . (1975o, p. 42)	[...] mas a minha mãe é superlegal ! (1997j, p. 62)

Quadro 12: Exemplos de como as repetições da palavra **chouette** se apresentaram no livro original e de como foram tratadas nas traduções da história “*Le chouette bouquet*”.

O Quadro 13, a seguir, apresenta exemplos de como as repetições da palavra **gros** se apresentaram no livro original e de como foram tratadas nas traduções:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
[...] <i>un bouquet terrible, gros comme tout.</i> (1999e, p. 59)	[...] um buquê tremendo, grande como tudo. (1975o, p. 39)	[...] um buquê incrível, supergrande [...]. (1997j, p. 57)
[...] <i>Alceste, un copain qui est très gros [...].</i> (1999e, p. 59)	[...] Alceu, um colega muito gordo . [...]. (1975o, p. 39)	Alceu, um colega que é muito gordo [...]. (1997j, p. 57)
[...] <i>je voulais un très gros bouquet de fleurs pour ma maman [...].</i> (1999e, p. 60)	[...] queria um buquê bem grande para a mamãe. [...]. (1975o, p.39)	[...] eu queria um buquê de flores muito grande para a minha mãe [...]. (1997j, p. 58)
<i>Le bouquet était [...] très gros.</i> (1999e, p. 60)	O buquê era [...] bem grande . [...]. (1975o, p. 40)	O buquê estava [...] grande [...]. (1997j, p. 58)
[...] <i>mon bouquet, il n'était plus bien gros [...].</i> (1999e, p. 64)	Meu buquê não estava mais muito grande [...]. (1975o, p. 41)	[...] meu buquê não estava mais muito grande [...]. (1997j, p. 60)
<i>J'avais comme une grosse boule dans la gorge.</i> ' (1999e, p. 65)	Estava com um nó na garganta . (1975o, p. 42)	Parecia que eu estava com uma bola enorme na garanta [...]. (1997j, p. 62)

Quadro 13: Exemplos de como as repetições da palavra **gros** se apresentaram no livro original e de como foram tratadas nas traduções da história “*Le chouette bouquet*”.

No Quadro 14, a seguir, há exemplos de como as palavras **drôle/drôlement** se apresentaram no texto original e de como foram tratadas nas traduções:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
[...] <i>j'étais drôlement impatient [...].</i> (1999e, p. 59)	[...] morria de impaciência [...]. (1975o, p. 39)	[...] eu estava muito aflito [...]. (1997j, p. 57)
[...] <i>ça ressemblait drôlement à un pot-au-feu [...].</i> (1999e, p. 63)	[...] se parecia muito com um cozido. (1975o, p. 40)	[...] e parecia mesmo um caldo verde. (1997j, p. 59)

Quadro 14: Exemplos de como as palavras **drôle/drôlement** se apresentaram no livro original e nas traduções da história “*Le chouette bouquet*”.

A expressão **des tas (de)** também foi alvo de análise sendo comparado seu uso na obra original e nas traduções. O Quadro 15, a seguir, apresenta os exemplos:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
[...] il y en a des tas dans notre jardin [...]. (1999e, p. 60)	[...] temos um monte em nosso jardim [...]. (1975o, p. 39)	[...] já tem um montão no nosso jardim [...]. (1999j, p. 58)
Alceste, il donnait des tas de coups avec mon bouquet [...]. (1999e, p. 63)	Alceste batia sem parar com meu buquê [...]. (1975o, p. 40)	O Alceu não parava de bater com o meu buquê [...]. (1997j, p. 59)
[...] elle m'a embrassé des tas et des tas de fois. [...]. (1999e, p. 66)	[...] beijou-me uma porção de vezes [...]. (1975o, p. 42)	[...] me abraçou muitas e muitas vezes [...]. (1997j, p. 62)

Quadro 15: Exemplos de como a expressão **des tas (de)** se apresentou no livro original e de como sua repetição foi tratada nas traduções da história “*Le chouette bouquet*”.

2) Interpretação das apurações (1.1, 1.2):

2.1) Comparação entre o original e a tradução da Editora Artenova (1975i):

As ocorrências dos resumptivos, no original da narrativa “*Le chouette bouquet*”, foram em número de 10. Na tradução da frase: “*Donne-les-moi, tes fleurs [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999e, p. 62, grifos nossos), por Marcelo Corção, percebemos uma única tentativa de recuperação formal do resumptivo na frase traduzida: “Dá aqui as flores [...] eu **as** seguro [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975o, p. 40, grifos nossos). Tais elementos, que, em Língua Francesa, podem ser representados por pronomes ou sintagmas, são usados para retomar ideias ou enfatizá-las, e isso é facilmente perceptível nas narrativas em Francês – objeto de análise deste trabalho. Notemos, porém, que, embora essa prática seja possível e aceitável em Língua Portuguesa do Brasil, posto que está presente no discurso coloquial do Português do Brasil, merecendo mesmo destaque em livros de gramática, tal retomada não é usual. Um dos efeitos que o uso dos resumptivos em Francês causa, além dos já citados, é a criação de uma expectativa acerca daquilo que virá em seguida, pois dizer “*Je + verbo...*” não tem o mesmo nível de expectativa de dizer “*Moi, je + verbo...*”, ou seja, o resumptivo adia, semanticamente, a

conclusão da ideia. Uma vez que seu uso não é habitual na Língua Portuguesa do Brasil, notamos algumas dificuldades em reproduzir esse efeito de conclusão. Um esforço de retomada não do resumptivo, mas da procrastinação presente na frase original: “**Moi, je** suis parti avec mes fleurs” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999e, p. 63, grifos nossos) pode ser percebido quando a tradução da Artenova assim se apresentou: “Eu **também** fui embora com minhas flores” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975o, p. 40, grifo nosso), obtendo um êxito parcial. Além dessa tentativa, Corção se posicionou buscando um efeito similar ao da frase em francês “[...] *m’a dit qu’il était encore de bonne heure et puis, **moi**, j’aime bien jouer aux billes [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999e, p. 64, grifos nossos), pois apesar de não ter relação alguma com a utilização do resumptivo, a tradução foi criativa: “[...] disse que ainda era cedo e **acontece que** eu gosto muito de jogar bola de gude [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975o, p. 40, grifos nossos).

Em relação à repetição de palavras ou expressões, foi constatado que o tradutor evitou, na maioria das vezes, repetir as expressões que se apresentam repetidas no original. Segundo o que apresentamos como compreensão de tal escolha (“o autor optou por repetir expressões para caracterizar o pouco domínio lexical da criança, cujo vocabulário ainda está em formação”), podemos entender que a proposta do autor não foi percebida ou, se foi, não foi levada a cabo, pois a Artenova optou por empregar, em grande parte dos eventos, sinônimos. Não podemos deixar de considerar que, em alguns poucos casos observados, realmente, não era possível a repetição da expressão; entretanto, esse fato não justifica fazer a tradução com os usos tão distantes dos vocábulos escolhidos pelo autor, no original.

2.2) Comparação entre o original e a tradução da Editora Martins Fontes (1997k):

Também na tradução de Rivera não encontramos o uso dos resumptivos em larga escala, conforme temos no original, o que se justifica pelo fato de essa sintaxe não ser comum em Língua Portuguesa. Ainda assim, observamos uma tentativa de resgatar algum efeito similar ao original, seja para enfatizar a ideia, para retomá-la ou mesmo no que diz respeito à expectativa criada em função da ação que está por ser descrita: para o seguinte trecho da história “*Le chouette bouquet*”: “**Alceste, lui**, est parti de son côté [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999e, p. 63, grifos nossos), a Martins Fontes traduziu: “O Alceu **pegou e** foi embora [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY,

1997j, p. 60, grifos nossos). Apesar de a tradução não recuperar a ênfase no mesmo ponto do original, ela conseguiu fazer sobressair a atitude de Alceste com a escolha do emprego da expressão “**pegar e**”, usada em Português como estratégia de encadeamento de ações. Para a frase “[...] *m’a dit qu’il était encore de bonne heure et puis, **moi**, j’aime bien jouer aux billes [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999e, p. 64, grifos nossos), Rivera traduziu do seguinte modo: “[...] disse que ainda era cedo **e** eu gosto muito de jogar bolinha de gude [...]”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997j, p. 60, grifos nossos).

Quando observamos o item “repetição de palavras/expressões”, percebemos a tendência de buscar alternativas para as palavras repetidas. Ao considerarmos tal estratégia, é possível asseverar que Rivera, com essa atitude, impediu que uma das características mais marcantes da fala infantil – a escassez de vocabulário – fosse reproduzida na tradução. A intenção do autor do texto em Francês ou não foi compreendida, ou foi, propositalmente, negligenciada, talvez com a intenção de se produzir um texto mais rico em vocabulário e, portanto, menos repetitivo, mas que fugiu ao efeito do original.

D) ***Les carnets***

Essa é uma narrativa sobre o dia da entrega dos boletins e o sentimento de angústia de cada aluno em razão da provável reação de decepção dos pais ao verem as notas dos filhos.

1) Apurações: Comparações entre o original e as traduções

1.1) **Presença dos pronomes resumptivos**:

Contabilizamos 12 ocorrências de resumptivos na história “*Les carnets*”, uma única ocorrência na tradução da Artenova (1975i) e nenhuma na tradução da Martins Fontes (1997k). O Quadro 16, a seguir, apresenta alguns exemplos:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera -1997k)
<p>Ocorrência de resumptivos: 12</p> <p><u>Il</u> n'avait pas l'air content, <u>le directeur</u> [...]. (1999i, p. 67, grifos nossos)</p> <p>[...] <u>il</u> a dit, <u>le directeur</u> [...]. (1999i, p.67)</p> <p>Sur <u>mon</u> carnet <u>à moi</u> [...]. (1999i, p. 67)</p> <p><u>Nous</u>, <u>on</u> ne <u>lui</u> en veut pas <u>à la maîtresse</u>. (1999i, p. 68)</p> <p><u>Il</u> va me dire tout ça, <u>mon papa</u> [...]. (1999i, p. 72)</p>	<p>Ocorrência de resumptivos: 1</p> <p>∅ Não parecia nada contente ∅ quando entrou [...]. (1975b, p. 44)</p> <p>[...] ∅ disse o diretor [...]. (1975b, p. 44)</p> <p>Na minha caderneta ∅ [...]. (1975b, p. 44)</p> <p>Mas ∅ ∅ não ficamos zangados com a professora. (1975b, p. 44)</p> <p><u>Ele</u> vai me dizer tudo isso, <u>meu papai</u> [...]. (1975b, p. 46)</p>	<p>Ocorrência de resumptivos: ∅</p> <p>O diretor ∅ não parecia nada contente [...]. (1997n, p. 63)</p> <p>[...] o diretor ∅ falou [...]. (1997n, p. 63)</p> <p>No meu boletim ∅ [...]. (1997n, p. 63)</p> <p>A gente ∅ não fica com raiva da professora. (1997n, p. 64)</p> <p>O papai ∅ vai me dizer tudo isso [...]. (1997n, p. 66)</p>

Quadro 16: Exemplos de como os pronomes resumptivos foram tratados nas traduções da história “*Les carnets*” em comparação com o texto original.

1.2) Repetição de palavras e/ou de expressões

Na história original “*Les carnets*”, percebemos algumas palavras/expressões que foram usadas com bastante frequência em razão do assunto da narrativa (reação dos pais): como o campo semântico girava em torno do ambiente familiar, mais especificamente em torno da relação entre pais e filhos, nada mais justo do que encontrar os substantivos referentes aos pais em quantidade significativa. Assim, foram estes vocábulos (**papa**, **maman**, **mère**) que despertaram maior interesse para serem analisados, bem como as expressões “**et puis**” e “**des tas de**”.

A contagem dos elementos observados nas duas traduções, quando analisado o “sentido das palavras”, corresponde, em sua grande maioria, ao número encontrado no original; no entanto, se for considerada apenas a repetição *ipsis litteris* dos vocábulos em análise, percebemos, nas traduções (Quadro 17), algumas diferenças na utilização dos mesmos:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
Papa: 23 ocorrências	Papai: 15 ocorrências / Pai: 7 ocorrências / Ele: 1 ocorrência= 23 ocorrências	Papai: 15 ocorrências / Pai: 6 ocorrências / Ele: 2 vezes= 23 ocorrências
Maman: 10 vezes Mère: 1 vez	Mamãe: 7 ocorrências Mãe: 3 ocorrências	Mamãe: 6 ocorrências Mãe: 4 usos
(Et) puis: 9 vezes	(E) depois: 3 vezes e: 5 vezes	(E) depois: 4 vezes e: 1 vez (E) aí: 4 vezes
des tas de: 6 vezes	uma porção de: 4 vezes muito(s): 2 vezes	uma porção de: 3 vezes muitos: 1 vez. um monte de: 2 vezes

Quadro 17: Exemplos do tratamento dado aos vocábulos *père/ mère* e às expressões *et puis* e *des tas de* e suas incidências nas histórias traduzidas de “*Les carnets*”.

2) Interpretação das apurações (1.1, 1.2):

2.1) Comparação entre o original e a tradução da Editora Artenova (1975i):

Ao lidarmos com os pronomes resumptivos, também em “*Les carnets*”, notamos a dificuldade de se resgatar o efeito deles em relação ao original. Dos 12 pronomes observados no texto em Francês, percebemos apenas 1 (uma) ocorrência na tradução de Marcelo Corção. É necessário enfatizar que, no momento em que o tradutor optou por reproduzir “*Il va me dire tout ça, mon papa...*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 72, grifos nossos), em seu texto “**Ele** vai me dizer tudo isso, **meu papai** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975b, p. 46, grifos nossos), ele chegou a uma configuração narrativa bastante próxima daquela pretendida pelo autor e bem característica da ingenuidade do falar infantil. Além disso, e o mais importante, o texto traduzido não perdeu a fluência em Língua Portuguesa, ainda que essa composição não seja tão habitual no Português do Brasil.

No tocante às palavras/expressões repetidas, percebemos que o tradutor evitou repetir as expressões tantas quantas foram as vezes em que o autor as empregou, buscando formas equivalentes para dizê-las. Com essa atitude, constatamos que a proposta do autor do original pode ou não ter sido compreendida ou ter sido ignorada. A opção por um vocabulário menos recorrente sobressaiu-se à proposta de um texto com uma fala infantil, no qual o vocabulário ainda reduzido da

criança obriga-a a usar, várias vezes, o mesmo termo. Observamos, ainda, eventos bastante sugestivos: todas as referências aos pais do narrador são feitas, no texto original, sob a forma “**papa**” e “**maman**” (**papai/mamãe**) e, apenas uma vez, ao mencionar sua avó, o narrador emprega a palavra “**mère**” (*la mère de ma mère/ a mãe da minha mãe*), mostrando que ele tem conhecimento das duas opções (*maman* e *mère*). No texto da Artanova, houve uma total reformulação do modo de falar de *Nicolas*: o tradutor, provavelmente incomodado com a narrativa repetitiva do personagem, optou por variar os substantivos, intercambiando-os no texto: papai/pai, mãe/ mamãe e, assim, fugindo das sugestões do autor.

Além disso, *Nicolas*, o personagem-narrador, nunca disse “*Nous, on était tous embêtés parce que les carnets, **nos parents** doivent les signer [...]*”, conforme o tradutor pretendeu generalizar, mas, sim, “*Nous, on était tous embêtés, parce que les carnets, **nos papas** doivent les signer [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 68, grifos nossos), restringindo a responsabilidade aos pais, do sexo masculino. Dois outros exemplos em que o autor evitou a palavra pais (*parents*) deram-se nas passagens “[...] *la maîtresse écrit des tas de choses et **le papa et la maman** de Clotaire [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 67, grifos nossos) e “[...] *ça ferait sûrement beaucoup de peine **à nos papas et à nos mamans** [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 68, grifos nossos). O autor deixa clara sua opção pela repetição quando, ao reproduzir, em um discurso indireto, a fala de seu pai, *Nicolas* emprega um termo até então novo “[...] *et que je ne souffrais même pas de la peine que je faisais à mes pauvres **parents** [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 72, grifos nossos), mais uma vez mostrando que o não uso desse vocábulo, até então se dera propositalmente, pois o narrador mostra conhecer a existência de outra possibilidade. Diante disso, só podemos supor que Corção não se sentiu à vontade com as várias repetições e resolveu trocá-las: “Nós estávamos realmente aborrecidos, porque **nossos pais** vão ter que assinar as cadernetas [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975b, p. 44, grifos nossos).

Um outro exemplo que evidencia a preferência pela não repetição é encontrado comparando o trecho: “*Mon papa, il ne me dit rien, je le regarde droit dans les yeux **et puis** lui, il signe le carnet **et puis** voilà!*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 69, grifos nossos) ao seu correspondente traduzido: “Papai não fala nada, eu olho para ele bem no fundo dos olhos, ele assina a caderneta e pronto!” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975b, p. 45, grifo nosso), quando, para evitar a repetição, o tradutor

da Artenova também optou por eliminar o traço repetitivo – *et puis* –, preferindo o uso da vírgula.

Outro aspecto importante na comparação do original com a tradução diz respeito a questões culturais: a recorrência da palavra “*papa*” no original mostra que, naquela ocasião, a competência das questões escolares recaía sobre o pai, o progenitor, que era, se não aquele que tomava para si a responsabilidade referente aos assuntos escolares no correr do ano letivo, pelo menos no dia de saber os resultados era aquele quem iria dar a punição. As trocas operadas nas traduções podem ter criado uma situação em que a marca cultural presente na história original tenha sido omitida em razão de algumas escolhas tradutórias.

2.2) Comparação entre o original e a tradução da Martins Fontes Editora (1997k):

No tocante ao emprego dos resumptivos, fica claro que, na tradução da Martins Fontes Editora (1997k), a prática de Gosciny, autor das histórias da obra **Le petit Nicolas**, não foi percebida com a mesma intensidade no texto traduzido. A verdade é que essa prática pareceu ser uma das grandes dificuldades da tradução desse livro, qual seja a de alcançar o efeito enfático obtido por meio do uso dos pronomes resumptivos, tão praticado nas narrativas do livro **Le petit Nicolas**.

Em se tratando do emprego recorrente de palavras/expressões, notamos que também nesse item a opção do tradutor não coadunou com a proposta do autor, pois as mesmas expressões que foram utilizadas inúmeras vezes no original, sem recurso a nenhum sinônimo, foram evitadas pelo tradutor, que buscou outras formas de enunciá-las. Esse fato nos permite afirmar que a tentativa de melhorar o texto de chegada, haja vista existir na tradução maior variedade lexical, contribuiu apenas para diminuir nele o caráter de narração infantil.

Ainda em relação ao vocabulário, podemos afirmar que a escolha por evitar as repetições repercutiu no desfalque cultural de quem lê o texto apenas na tradução. Isto se explica pelo fato de, em alguns momentos, a palavra “*papas*”, que em Francês diz respeito ao progenitor masculino, ter sido trocada por “pais”, no sentido de “pai e mãe”, na tradução em Português. Assim, quando o narrador diz: “[...] *les carnets, nos **papas** doivent les signer [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 68, grifo nosso), fazendo-nos pensar no ser masculino do casal, na tradução de Rivera, temos: “[...] os nossos **pais** têm que assinar os nossos boletins [...]” (SEMPÉ;

GOSCINNY, 1997n, p. 64, grifo nosso), levando-nos a construir a imagem da possibilidade de qualquer um dos membros que formam o casal, pai ou mãe, o que não corresponde à marca cultural presente no texto original, enfatizando, no entanto, a cultura de chegada.

2.3) Conclusão a partir da comparação das traduções entre si: (Histórias “*Le chouette bouquet*” e “*Les carnets*”)

A estratégia do uso dos pronomes resumptivos nos textos em Língua Francesa possibilitou que a linguagem do narrador se apresentasse de forma ainda mais ingênua do que normalmente é o falar infantil, além de promover, nas frases, a sensação de expectativa sobre o “passo seguinte”. O emprego desses pronomes garantiu à narrativa a impressão de que as afirmações do narrador são verídicas, sem possibilidade de serem compreendidas de outra maneira senão aquela. Essa estratégia torna as afirmativas incontestáveis, por serem enfáticas, ao mesmo tempo que tornam cúmplices aqueles que as leem. Enfatizamos que, no conjunto, tanto as traduções da Artenova quanto as da Martins Fontes se apresentaram de maneira semelhante entre si, mas diferentes do original. Todavia, a diferença entre os textos fonte e alvo só é detectada quando do cotejamento entre eles, uma vez que, considerando apenas o texto de chegada, este não apresenta nenhum tipo de comprometimento semântico para o leitor.

Interessante notar que, na Língua Portuguesa do Brasil, os resumptivos, utilizados como pronomes lembretes, apresentam-se da seguinte maneira: o pronome pessoal, na grande parte das ocorrências, tem função de sujeito e recupera um sintagma nominal à esquerda (**Maria, eu** adoro ela!); já, na Língua Francesa, a retomada não se dá do mesmo modo. Percebemos que nessa língua o que corresponderia à descrição do uso do resumptivo em Português seria a frase “***Alceste, il*** donnait des tas de coups avec mon bouquet...” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999e, p. 63, grifos nossos), sendo “***Alceste***” o sintagma nominal e ***il*** o pronome pessoal que recupera o sintagma nominal à esquerda. Essa forma de apresentação, todavia, é bastante rara quando observamos as frases francesas analisadas. Na verdade, o que acontece, sintaticamente, em Francês, é bastante diferente: quem se apresenta à esquerda das frases, de modo geral, são os pronomes pessoais oblíquos, com função objetiva (OD e OI), seguidos, à direita, do termo esclarecedor:

“Je **le** dirai à maman, **ce que tu as fait à ses fleurs.**” (SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, 1999e, p. 64, grifos nossos), em que o **le** é o pronome OD e **ce que tu as fait à ses fleurs**, o termo esclarecedor. Ainda na frase: “Nous, on ne **lui** en veut pas **à la maîtresse**” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 68, grifos nossos), em que **lui** é o Objeto Indireto que antecede o termo esclarecedor **à la maîtresse**. Apesar de, sintaticamente, os termos das frases em Francês diferirem daqueles empregados em Português, isso em nada diminui o efeito semântico das sentenças, pois a ênfase buscada quando se faz opção pelo uso dos resumptivos, ou por uma compensação, quando de seu não uso, acontece na mesma medida.

Em se tratando da repetição de palavras/expressões, ao compararmos as traduções com o original, percebemos, em ambas, que o caráter infantil/inocente, muito marcante no texto de partida, justamente pelo emprego recorrente do mesmo vocabulário, apresentou-se reduzido nas traduções. Os tradutores, ao decidirem evitar o uso sistemático das mesmas palavras, produziram textos com efeitos diferentes daqueles presentes no texto de partida. Também, nas duas traduções em estudo, a opção por intercalar “papai” e “pai”, diferentemente do original, trouxe alterações na compreensão cultural proposta pelo texto, além de confirmar a escolha pela variação lexical. Isso nos permite afirmar que a tentativa de melhorar o texto de chegada, haja vista existir na tradução maior variedade lexical do que no próprio texto original, teve como consequência o atenuamento do caráter de narração infantil.

A partir das considerações apresentadas, podemos afirmar que palavras, tais como **gros**, **drôle** ou **chouette** e suas variantes, podem ter, em Língua Francesa, sentidos que não existam em Português, o que justificaria sua repetição no texto de partida, mas não no texto de chegada. Entretanto, se buscarmos em Português algum vocábulo capaz de preencher o sentido das frases em Língua Francesa nas quais foi usada sempre a mesma palavra, somos capazes, sim, de encontrar algumas palavras que se encaixariam em qualquer daquelas frases. Tomando, por exemplo, o uso do termo **gros** e traduzindo-o sempre pela mesma palavra em Português, teríamos, como sugestão, os termos apresentados no Quadro 18:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
[...] <i>un bouquet terrible, gros comme tout.</i> (1999e, p. 59)	[...] um buquê tremendo, grande como tudo. (1975o, p. 39) Sug.: Um buquê bem gordão .	[...] um buquê incrível, supergrande [...]. (1997j, p. 57) Sug.: [...] um buquê incrível, supergordão .
[...] <i>Alceste, un copain qui est très gros [...].</i> (1999e, p. 59)	[...] Alceu, um colega muito gordo [...]. (1975o, p. 39) Sug.: Alceu, um colega bem gordão .	Alceu, um colega que é muito gordo [...]. (1997j, p. 57) Sug.: Alceu, um colega que é muito gordão .
[...] <i>je voulais un très gros bouquet de fleurs pour ma maman [...].</i> (1999e, p. 60)	[...] queria um buquê bem grande para a mamãe [...]. (1975o, p. 39) Sug.: Queria um buquê bem gordão para a mamãe.	[...] eu queria um buquê de flores muito grande para a minha mãe [...]. (1997j, p. 58) Sug.: Eu queria um buquê de flores muito gordão para a minha mãe.
<i>Le bouquet était [...] très gros.</i> (1999e, p. 60)	O buquê era [...] bem grande [...]. (1975o, p. 40) Sug.: O buquê era bem gordão .	O buquê estava [...] grande [...]. (1997j, p. 58) Sug.: O buquê estava ... gordão .
[...] <i>mon bouquet, il n'était plus bien gros [...].</i> (1999e, p. 64)	Meu buquê não estava mais muito grande [...]. (1975o, p. 41) Sug.: Meu buquê não estava mais muito gordão .	[...] meu buquê não estava mais muito grande [...]. (1997j, p. 60) Sug.: Meu buquê não estava mais muito gordão .
<i>J'avais comme une grosse boule dans la gorge.</i> (1999e, p. 65)	Estava com um nó na garganta. (1975o, p. 42) Sug.: Estava com um nó na garganta, bem gordão .	Parecia que eu estava com uma bola enorme na garganta [...]. (1997j, p.62) Sug.: Parecia que eu estava com uma bola gordona na garganta.

Quadro 18: Sugestão de palavras que poderiam ser usadas na tradução da palavra **gros**, utilizando sempre a mesma palavra em Português, na história “*Le chouette bouquet*”.

Também com a palavra **chouette**, podemos fazer o mesmo, traduzindo-a seja por legal, joia, massa, “*top*”... seja por outras opções que poderiam se encaixar nas frases, mas que são evitadas para não datar a tradução, como é o caso das gírias, em geral. Escolhemos um adjetivo que abarca todos os casos das traduções propostas pelas editoras sem restringi-las a uma dada época e procedemos à sugestão, como se pode verificar no Quadro 19, a seguir:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<i>Le chouette bouquet.</i> (1999e, p. 59, grifo nosso)	Um buquê muito lindo . (1975o, p. 39) Sug.: Um buquê (muito) sensacional .	O lindo buquê. (1997j, p. 58) Sug.: O buquê sensacional .
<i>Le bouquet était très chouette [...].</i> (1999e, p. 60)	O buquê era muito lindo [...]. (1975o, p. 40) Sug.: O buquê era (muito) sensacional .	O buquê estava muito lindo [...]. (1997j, p. 58) Sug.: O buquê estava (muito) sensacional .
<i>[...] et c'est très chouette de jouer aux billes avec Eudes [...].</i> (1999e, p. 64)	[...] e é gostoso jogar com Eudes [...]. (1975o, p. 41) Sug.: E é sensacional jogar com Eudes.	[...] e é muito legal jogar bolinha com o Eudes [...]. (1997j, p. 60) Sug.: E é (muito) sensacional jogar bolinha com o Eudes.
<i>[...] mais ma maman, elle est très chouette!</i> (1999e, p. 66)	[...] mas minha mãe é divina . (1975o, p. 42) Sug.: Mas minha mãe é (muito) sensacional .	[...] mas a minha mãe é superlegal ! (1997j, p. 62) Sug.: Mas a minha mãe é (super) sensacional .

Quadro 19: Sugestão de palavras que poderiam ser usadas na tradução da palavra **chouette**, utilizando outras palavras em Português, na história “*Le chouette bouquet*”.

Vale ressaltar que não achamos que as sugestões aqui apresentadas sejam as mais adequadas, nem tampouco estamos avaliando a qualidade dos textos entre si para dizer qual tradução é a melhor ou a pior, mas analisar apenas os itens elencados, que nos apontarão, segundo as estratégias dos tradutores, para o encargo tradutório, para o escopo e, conseqüentemente, para o tipo de tradução pretendida por cada editora em virtude do público-alvo. No entanto, em se tratando de qualidade, ao cotejarmos as traduções da Artenova e da Martins Fontes entre si e também com o original, observamos, em relação ao título “*Les carnets*”, que o cuidado com o texto final foi deficiente na editora Artenova, uma vez que dois fatos nos chamaram a atenção ao compararmos a tradução com o original e, em seguida, constatar que os mesmos eventos não se repetiam na edição da Martins Fontes: a) Ao ler o que estava escrito em seu boletim, *Nicolas* diz: “*Elève turbulent, souvent distrait. Pourrait faire mieux*”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999i, p. 67) e a reprodução da Artenova foi: “Aluno turbulento, frequentemente desatento. **Briga com os colegas**. Poderia melhorar”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975b, p. 44, grifos nossos). É possível que o acréscimo seja devido a uma confusão com a frase seguinte, a qual se refere ao boletim do aluno Eudes “*Elève dissipé. Se bat avec ses camarades. Pourrait faire mieux*” (SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, 1999i, p. 68, grifos nossos); b) O

segundo fato notado pode ter várias origens, como, por exemplo, distração do tradutor, distração da tipografia ou mesmo ordens da editoração: ele diz respeito à omissão de todas as frases constantes no boletim de Agnan, o aluno estudioso. Esse tipo de evento caracteriza, antes de tudo, o descuido/desconsideração da editora para com seus leitores.

A partir das análises composicionais realizadas nas histórias “*Le chouette bouquet*” e “*Les carnets*”, percebemos que a compreensão dos tradutores em relação à composição textual de origem gerou uma nova composição nos textos traduzidos. Verificamos ter havido perdas pontuais nas microestruturas trabalhadas (frases), quando comparadas ao original, mas que não chegaram a comprometer a função textual. Entretanto, mesmo que em grau quase imperceptível, esses movimentos internos nos textos traduzidos afetaram o estilo composicional, alterando o efeito pretendido pelos autores do texto de partida.

O interesse pelos próximos tópicos de análises – a utilização de determinados procedimentos de tradução – justifica-se por serem fortes indicadores dos caminhos traçados pelos tradutores para darem conta do objetivo pretendido com suas traduções.

Segundo Nord (1997, p. 87):

[...] a relevância da identificação cultural do texto-fonte depende da função e efeito textual pretendidos. [...] O escopo deveria, então, determinar se o tradutor deixa o texto-fonte como está, explicando somente os detalhes necessários, ou se é possível neutralizar ou adaptar o texto-fonte com o objetivo de manter a distância cultural invariante e então atingir uma função e efeito particulares⁹⁴.

A partir dessas considerações, as opções por explicitar ou não, adaptar ou não, bem como o tipo de adaptação adotado, caso haja, guiar-nos-ão no nosso objetivo de entender o encargo tradutório e, por conseguinte, o escopo de cada tradução em função do público-alvo imaginado por cada editora/tradutor.

⁹⁴ “The relevance of the cultural identification of the text world depends on the intended text function and effect. [...] The *skopos* should then determine whether the translator leaves the text world as it is, explaining some details if necessary, or whether it is possible to neutralize or adapt the text world in order to keep the cultural distance invariant and thus achieve a particular function and effect”. (NORD, 1997, p. 87)

4.4.4.3 3ª Subcategoria de Análise: utilização de procedimentos técnicos diversos da tradução literal

Na análise dos elementos dessa subcategoria, os exemplos selecionados são provenientes das histórias “*On a répété pour le ministre*” e “*On a bien rigolé*”. Buscaremos, aqui, determinar se os tradutores perceberam alguma necessidade de utilizar alguns dos procedimentos técnicos da tradução que fossem diversos da tradução literal para dar conta de momentos de impasse e, em caso positivo, como lidaram com isso. A maneira como esse tópico é tratado pelos tradutores nos orientará a respeito do tipo de tradução pretendida em cada edição, da mesma forma que nos guiará em direção à percepção do público-alvo levada em conta pelos tradutores. Consideraremos aqui, seguindo a proposta de Nord (1997), a forma de lidar com o **conteúdo explícito ou subentendido** concomitantemente com o **assunto**, buscando detectar tipos diferentes de efeito, elucidando-nos o possível escopo das traduções.

E) *On a répété pour le ministre*

Essa narrativa faz referência à preparação de *Nicolas* e sua turma para receber a visita do Ministro na escola.

1) Apurações: Comparações entre o original e as traduções

1.1) **Procedimentos técnicos utilizados**: Lembrando dos procedimentos técnicos da tradução apresentados na obra de Barbosa (2004), encontramos, na história “*On a répété pour le ministre*”, alguns momentos em que os tradutores sentiram necessidade de buscar ajuda mais ampliada dessas ferramentas, visto que tais passagens requereram maior cautela. Ao compararmos os três textos analisados, encontramos, na maioria das passagens citadas, traduções, cujos procedimentos variaram, visivelmente, entre si, como se pode verificar no Quadro 20, a seguir:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<p>[...] à l'occasion de son passage dans notre ville Monsieur le Ministre [...]. (1999o, p. 81, grifos nossos)</p>	<p>[...] na ocasião de sua passagem por nossa cidade, o Ministro da Educação [...]. (1975h, p. 53, grifos nossos)</p>	<p>[...] por ocasião de sua passagem por nossa cidade, o Senhor Ministro [...]. (1997i, p. 75, grifos nossos)</p>
<p><i>Vous n'ignorez peut-être pas que Monsieur le Ministre est un ancien élève de l'école.</i> (1999o, p. 81, grifos nossos)</p>	<p>Como vocês devem saber, o ministro é um antigo aluno do colégio. (1975h, p. 53, grifos nossos)</p>	<p>__xxxxxx__ (1997i, p. 75)</p>
<p>[...] on allait tous chanter La Marseillaise [...]. (1999o, p. 81, grifos nossos)</p>	<p>[...] íamos cantar o Hino Nacional [...]. (1975h, p. 53, grifos nossos)</p>	<p>[...] todo mundo ia cantar o Hino Nacional [...]. (1997i, p. 75, grifos nossos)</p>
<p>[...] nous a fait chanter La Marseillaise. (1999o, p. 82 grifos nossos,)</p>	<p>[...] nos fez cantar o Hino Nacional. (1975h, p. 53, grifos nossos)</p>	<p>[...] fez a gente cantar a Marselhesa. (1997i, p. 76, grifos nossos)</p>
<p><i>Eux, ils en étaient au jour de gloire qui est arrivé et nous, nous en étions déjà au deuxième étendart sanglant qui est levé [...].</i> (1999o, p. 82, grifos nossos)</p>	<p>Eles estavam ainda no ouviram do Ipiranga enquanto nós já estávamos no povo heroico o brado retumbante. (1975h, p. 53, grifos nossos)</p>	<p>Eles ainda estavam no dia de glória que chegou* e nós já estávamos na segunda bandeira sangrenta que era erguida**[...] (1997i, p.76 , grifos nossos)</p>
<p>[...] il était en train de manger un croissant. (1999o, p. 82, grifos nossos)</p>	<p>[...] estava comendo um bolo. (1975h, p. 53, grifos nossos)</p>	<p>[...] estava comendo um croissant. (1997i, p. 76, grifos nossos)</p>
<p>Bon [...] après La Marseillaise [...]. (1999o, p. 83, grifos nossos)</p>	<p>Bem [...] depois do Hino Nacional [...]. (1975h, p. 56, grifos nossos)</p>	<p>Bom [...] depois da Marselhesa [...]. (1997i, p. 76, grifos nossos)</p>
<p>[...] on pourrait les habiller en bleu, blanc et rouge [...]. (1999o, p. 83, grifos nossos)</p>	<p>[...] poderíamos vesti-las com as cores nacionais [...]. (1975h, p. 56, grifos nossos)</p>	<p>[...] poderiam vir vestidas com as cores da bandeira, azul, branco e vermelho [...] (1997i, p. 77, grifos nossos)</p>
		<p>Notas de rodapé do tradutor: *Alusão ao segundo verso da Marselhesa, o Hino Nacional da França. **Alusão ao quarto verso da Marselhesa.</p>

Quadro 20: Comparação entre os três textos analisados dos procedimentos técnicos utilizados na história “On a répété pour le ministre”.

2) Interpretação das apurações (1.1):

2.1) Comparação entre o original e a tradução da Editora Artenova (1975i):

A primeira frase observada na tradução de “*On a répété pour le ministre*”: “[...] na ocasião de sua passagem por nossa cidade, o **Ministro da Educação** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975h, p. 53, grifos nossos) diz respeito à interpretação do tradutor que o orientou a optar pelo uso da **explicitação** (VÁZKEZ-AYORA et al. apud BARBOSA, 2004, p. 68). Sabemos que o “Senhor Ministro” visitará a escola de *Nicolas* e, pela movimentação do diretor e dos professores, pela importância atribuída a sua visita, nós, adultos, logo imaginamos que se trata do Ministro da Educação; no entanto, o livro é direcionado a crianças que não têm obrigação de saber a qual Ministro o diretor da escola se refere. A fala original é direcionada a crianças francesas com noções, referências e vivências diferentes das nossas e, talvez por isso, não saibamos se o simples fato de mencionar dentro de uma escola que “o Sr. Ministro vem nos visitar” pode gerar, por si só, um conhecimento prévio de quem se trata: “[...] à l’occasion de son passage dans notre ville **Monsieur le ministre** [...]”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 81, grifos nossos). Para as crianças brasileiras, todavia, nem sempre é muito óbvio esse enquadramento político. Assim, com essa consciência, Corção opta por explicitar de qual Ministro se trata: o Ministro da Educação.

Na segunda frase destacada: “Como vocês devem saber, **o ministro** é um antigo aluno do colégio.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975h, p. 53, grifos nossos), observamos que o distanciamento hierárquico é quebrado pela opção do tradutor por um tratamento puro e simples de **ministro** ao responsável pela educação nacional, caracterizando uma **omissão** (VÁZKEZ-AYORA et al. apud BARBOSA, 2004, p. 68), conforme comparação com o original: “*Vous n’ignorez peut-être pas que **Monsieur le ministre** est un ancien élève de l’école.*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 81, grifos nossos).

No exemplo a seguir, terceira frase analisada, constatamos que a editora instrumentalizou o máximo que pôde a passagem, evitando qualquer alusão à cultura de origem, quando transformou a *Marseillaise* “[...] on allait tous chanter **La Marseillaise** [...]” (SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, 1999o, p. 81, grifos nossos) em nosso Hino Nacional: “[...] íamos cantar o **Hino Nacional** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975h, p. 53, grifos nossos), objetivo este confirmado na frase

seguinte, quando da insistência da exclusão do nome do hino francês: “[...] *nous a fait chanter La Marseillaise*”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 82, grifos nossos) e a troca pelo nome do nosso hino: “[...] nos fez cantar o Hino Nacional.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975h, p. 53, grifos nossos).

E, mais uma vez, fica evidenciada, na quinta passagem, uma clara tradução com **equivalência** (VÁZQUEZ-AYORA et al. apud BARBOSA, 2004, p. 68), transformando: “*Eux, ils en étaient au jour de gloire qui est arrivé et nous, nous en étions déjà au deuxième étendart sanglant qui est levé [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 82, grifos nosso) em: “Eles estavam ainda no ouviram do Ipiranga enquanto nós já estávamos no povo heroico o brado retumbante.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975h, p. 53, grifos nossos).

Ainda percebemos a necessidade sentida pela Artenova de proceder a uma **adaptação** (VÁZQUEZ-AYORA et al. apud BARBOSA, 2004, p. 76) no que diz respeito ao lanche de *Alceste* (sétima passagem), quando um *croissant* “[...] *il était en train de manger un croissant*”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 82, grifo nosso) se transforma em um bolo: “[...] estava comendo um bolo.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975h, p. 53, grifo nosso).

Finalmente, a comprovação da intenção instrumentalizadora/domesticadora dessa editora se faz quando o tradutor insiste na prática da **equivalência** (VÁZQUEZ-AYORA et al. apud BARBOSA, 2004, p. 68) entre a *Marseillaise*: “*Bon [...] après La Marseillaise [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 83, grifos nossos) e o Hino Nacional: “Bem [...] depois do Hino Nacional [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975h, p. 56, grifos nossos)

E a ratificação dessa postura se mostra na frase que traz, ao mesmo tempo, uma **omissão** (supressão das expressões *bleu, blanc, rouge*), uma **equivalência** (as cores nacionais – de qual país? – corresponderiam às da França?) e uma **adaptação** (como se fosse impraticável colocar no texto traduzido qualquer menção à cultura estrangeira). A frase “[...] *on pourrait les habiller en bleu, blanc et rouge [...]*”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 83, grifos nossos) tornou-se: “[...] poderíamos vesti-las com as cores nacionais [...]”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975h, p. 56, grifos nossos)

2.2) Comparação entre o original e a tradução da Martins Fontes Editora (1997k):

Nesta primeira passagem analisada “[...] à l’occasion de son passage dans notre ville **Monsieur le Ministre** [...]”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 81, grifos nossos), a Martins Fontes optou por manter a mesma estrutura do texto original: “[...] por ocasião de sua passagem por nossa cidade, o **Senhor Ministro** [...]”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997i, p. 75, grifos nossos), mas preferiu a **omissão** (VÁZQUEZ-AYORA et al. apud BARBOSA, 2004, p. 68) de toda a frase referente à relação pessoal do ministro com a escola: “*Vous n’ignorez peut-être pas que Monsieur le Ministre est un ancien élève de l’école*”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 81, grifos nossos)

À primeira vista, podemos classificar a tradução da terceira passagem “[...] on allait tous chanter **La Marseillaise** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 81, grifos nossos) como se o tradutor estivesse lançando mão de um procedimento de **equivalência** (VÁZQUEZ-AYORA et al. apud BARBOSA, 2004, p. 68), já que a *Marseillaise* foi substituída pela expressão Hino Nacional, o que nos leva a crer que seja o Hino Nacional do Brasil: “[...] todo mundo ia cantar o **Hino Nacional** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997i, p. 75, grifos nossos). No entanto, logo na frase seguinte “[...] nous a fait chanter **La Marseillaise**.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 82, grifos nossos), quarto trecho, percebemos a não insistência na manutenção do termo “Hino Nacional”, uma vez que o nome do Hino da França foi mantido, em relação ao original: “[...] fez a gente cantar a **Marselhesa**.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997i, p. 76, grifo nosso). Desse modo, o que ocorreu na terceira passagem (referente à p. 75) foi uma preparação para a introdução da cultura estrangeira, podendo esta manobra ser vista como uma **transferência com explicação** (NIDA; NEWMARK apud BARBOSA, 2004, p. 74), pois a compreensão da passagem, apesar de a explicação não estar mencionada de forma evidente, deu-se por meio do contexto, tendo sido mediada pelas escolhas anteriores acertadas.

Logo em seguida, na quinta passagem, “*Eux, ils en étaient **au jour de gloire qui est arrivé** et nous, nous en étions déjà au deuxième **étendart sanglant qui est levé** [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 82, grifos nossos), esta nossa hipótese é ratificada quando o tradutor traduz as estrofes da *Marsellaise*, mas tem o cuidado de acrescentar notas de rodapé: “Eles ainda estavam no **dia de glória que chegou*** e nós já estávamos na segunda **bandeira sangrenta que era erguida**** [...]” (SEMPÉ;

GOSCINNY, 1997i, p. 76, grifos nossos) * e **Notas de rodapé do tradutor: *Alusão ao segundo verso da Marselhesa, o Hino Nacional da França. **Alusão ao quarto verso da Marselhesa, caracterizando, mais uma vez, a utilização da **transferência com explicação**.

Mais um procedimento que visa ao respeito à cultura estrangeira dá-se na sexta passagem: “[...] *il était en train de manger un croissant*”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 82, grifo nosso) quando há a manutenção do termo estrangeiro na tradução – **estrangeirismo** (YEBRA apud BARBOSA, 2004, p. 72) –, que foi escrito conforme orientação das normas brasileiras de editoração, nesse caso, em itálico, mostrando ser um vocábulo estranho à língua de chegada. Esse termo, entretanto, já foi inserido na cultura brasileira (**aclimatação**), mantendo-se, porém, sua grafia original: “[...] estava comendo um croissant”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997i, p. 76, grifo nosso)

Na penúltima passagem: “*on [...] après La Marseillaise [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 83, grifos nossos) assim como na última: “[...] *on pourrait les habiller en bleu, blanc et rouge [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999o, p. 83, grifos nossos) encontramos as seguintes traduções, respectivamente: “Bom [...] depois da **Marselhesa** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997i, p. 76, grifos nossos) e “[...] poderiam vir vestidas com **as cores da bandeira, azul, branco e vermelho** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997i, p. 77, grifos nossos) ratificando a intenção de inserir os leitores na cultura estrangeira. Apenas o **acréscimo** da expressão “as cores da bandeira” resultou em um procedimento de **explicação**, pois este acréscimo visou a facilitar a compreensão dos leitores estrangeiros sobre a importância de os alunos vestirem azul, branco e vermelho no dia da apresentação para o ministro, uma vez que aquelas cores correspondiam às da bandeira da França e os alunos estariam representando seu país.

F) *On a bien rigolé*

Essa história conta o dia de *Nicolas* e *Alceste* quando estes, no meio do caminho da escola, decidem não ir à aula.

1) Apurações: Comparações entre o original e as traduções da Editora Arténova (1975i) e da Martins Fontes (1997k):

1.1) **Procedimentos Técnicos utilizados:** Também na história “*On a bien rigolé*”, buscaremos pesquisar outras formas de procedimentos usadas pelos tradutores, além da tradução literal, caracterizada pela manutenção da fidelidade semântica, porém com adequação da morfossintaxe às normas gramaticais da língua de chegada (BARBOSA, 2004, p. 65). Nessa narrativa, deparamo-nos com poucas necessidades de outros procedimentos; contudo, a maior parte das divergências nas traduções se deu em relação à variação nas escolhas lexicais. Vejamos as ocorrências no Quadro 21, a seguir:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<i>On s’est arrêtés [...] bien après l’épicerie de monsieur Compani [...].</i> (1999m, p. 119)	Paramos [...] bem depois da mercearia do seu Compani [...]. (1975m, p. 78)	Fomos parar [...] bem depois do armazém do Sr. Compani [...]. (1997e, p.110)
<i>[...] ce n’est pas comme les abricots.</i> (1999m, p. 119)	<i>[...] não é como a de damasco.</i> (1975m, p. 78)	<i>[...] não é como de abricó.</i> (p. 110)
<i>[...] pourquoi on n’est pas à l’école [...].</i> (1999m, p. 120)	<i>[...] por que não estávamos no colégio [...].</i> (1975m, p. 79)	<i>[...] por que é que que a gente não estava na escola [...].</i> (1997e, p. 111)
<i>On a regardé les vitrines. Alceste m’a expliqué celle de la charcuterie [...].</i> (1999m, p. 120)	Olhamos as vitrinas das lojas. Alceu me explicou a de uma casa de frios [...]. (1975m, p.79)	Ficamos olhando as vitrines. O Alceu me explicou a vitrine da mercearia [...]. (1997e, p. 111)
<i>[...] on a fait des grimaces devant celle de la parfumerie où il y a des glaces [...].</i> (1999m, p. 120)	<i>[...] fizemos caretas diante da vidraça de uma perfumaria onde tem uma porção de vidros [...].</i> (1975m, p. 79)	<i>[...] fizemos caretas na vitrine da perfumaria onde tem espelhos [...].</i> (1997e, p. 111)
<i>[...] je serais à la récré [...] et je jouerais aux billes [...].</i> (1999m, p. 122)	<i>[...] estaria no recreio [...] e jogaria bola de gude [...].</i> (1975m, p. 80)	<i>[...] eu estaria no recreio e estaria jogando bolinha [...].</i> (1997e, p. 112)

Quadro 21: Divergências nas traduções em relação à variação nas escolhas lexicais na história “*On a bien rigolé*”.

2) Interpretação das apurações (1.1):

Diferentemente do que foi analisado até agora (1ª e 2ª subcategorias e 3ª subcategoria, no item 2 e subitens 2.1 e 2.2), quando interpretamos, separadamente, cada tradução, excepcionalmente na análise da história “*On a bien rigolé*”, faremos as interpretações das duas versões em conjunto. Justificamos essa metodologia por notarmos que o que buscamos neste tópico – encontrar outros procedimentos de tradução que seja não o literal – ocorreu de forma bem discreta, com predominância da **tradução literal**. É exatamente a forma como se deram as escolhas para essa tradução literal que suscitou grande parte de nossos questionamentos. Assim, a análise em conjunto das traduções pode permitir apurar fatos bastante curiosos do ponto de vista da seleção de cada tradutor que seriam menos interessantes se a investigação fosse feita separadamente, por ano de tradução, como procedemos até aqui.

2.1) Comparação entre o original e as traduções de da Editora Artenova (1975i) e da Martins Fontes (1997k):

Observemos, na história “*On a bien rigolé*”, que, para o texto original “*On s’est arrêtés [...] bien après l’épicerie de monsieur Compani [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999m, p. 119, grifo nosso), os tradutores tiveram escolhas diferentes a respeito do vocábulo **épicerie**. No Brasil, **mercearia** e **armazém** vendem, praticamente, os mesmos produtos, com a pequena diferença de que o armazém disponibiliza menos produtos frescos como frutas, verduras e legumes do que a mercearia. Muitas vezes, essas palavras são apresentadas como sinônimos. A tradução da Artenova optou por: “Paramos [...] bem depois da **mercearia** do seu Compani [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975m, p. 78, grifo nosso) enquanto a da Martins Fontes preferiu: “Fomos parar [...] bem depois do **armazém** do Sr. Compani [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997e, p. 110, grifo nosso)

Algo diferente ocorreu com a tradução da fruta *abricot* (*Prunus armeniaca*), presente na frase original: “[...] *ce n’est pas comme les abricots*”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999m, p. 119, grifo nosso). O nome francês corresponde ao que conhecemos, no Brasil, como “damasco” (*Prunus armeniaca*), fruta pouco produzida no país devido à dificuldade de ajustes climáticos, mas bastante consumida em geleias importadas. No Brasil, entretanto, há uma fruta com o nome “abricó” (*Mimusops Coriacea* ou *Labramia Bojeri*), da mesma família do damasco, mas que

não é o damasco. Marcelo Corção, da Artenova (1975i), optou por usar em seu texto a tradução do nome da fruta – damasco (*Prunus armeniaca*), **tradução literal**, mesmo esta sendo pouco difundida no Brasil naquela época: “[...] não é como a de **damasco**”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975m, p. 78, grifo nosso); já o tradutor da Martins Fontes (1997) preferiu usar o nome da fruta brasileira: “[...] não é como de **abricó**.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997e, p. 110, grifo nosso), mantendo a semelhança fonética das duas frutas, ainda que fossem pertencentes a famílias diferentes, apesar de, usualmente, serem consideradas sinônimos⁹⁵. Essa estratégia de Rivera pode ser tomada como **equivalência**, uma vez que substituiu um termo da língua de origem por um outro termo típico da língua de chegada “que não o traduz literalmente, mas que lhe é funcionalmente equivalente”. (BARBOSA, 2004, p. 67). Em resumo, o tradutor selecionou uma palavra já existente em Língua Portuguesa, cuja fonética e ortografia são muito semelhantes às do Francês, mas que não significa a mesma coisa, podendo, todavia, cumprir a mesma função que a palavra utilizada no original.

Na passagem, a seguir, verificamos um erro de tradução, provavelmente devido à interferência cultural. O original assim se apresenta “[...] *pourquoi on n'est pas à l'école* [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999m, p. 120, grifo nosso); na tradução de Marcelo Corção, temos: “[...] por que não estávamos no **colégio** [...]” (1975m, p. 79, grifo nosso). Vejamos o que pode ter ocorrido: no sistema de educação francês, existe a divisão⁹⁶ entre École Primaire/Élémentaire; Collège e Lycée, que é muito marcada na sociedade francesa, uma vez que cada ciclo funciona, fisicamente, em estabelecimentos diferentes. No Brasil, entretanto, tal separação ainda não se reflete nos estabelecimentos escolares, ou seja, é comum que uma instituição escolar ofereça, no mesmo espaço físico, os três segmentos, podendo, todos eles, serem denominados “colégio”, apesar de existirem nomes específicos para cada um destes ciclos. A tradução de Corção (1975m) caiu nessa armadilha, pois o tradutor não transpôs esse dado cultural, ou seja, a diferenciação entre um nível escolar e outro. A Martins Fontes, por sua vez, atentou para essa diferenciação e fez a

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.oguialelegal.com/08-falarabrico.htm>
<http://www.infoescola.com/frutas/damasco/>
<http://revistavivasau.de.uol.com.br/Edicoes/47/artigo50512-1.asp/>>. Acesso em: 3 set. 2014.

⁹⁶ *École Primaire/Élémentaire* (6 a 11 anos: 1º Ciclo do Ensino Fundamental – 1º ao 5º anos); *Collège* (2º Ciclo do Ensino Fundamental, feito normalmente em 4 anos – do 6º ao 9º anos) e *Lycée* (correspondente ao Ensino Médio no Brasil).

correspondência dos segmentos: “[...] por que é que a gente não estava na **escola** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997e, p. 111, grifo nosso). Esta observação não visa a denegrir a primeira tradução, apenas constatar que os hábitos culturais tiveram influência no produto final, sem que, no entanto, a forma de traduzir compromettesse a compreensão do leitor do texto de chegada, justamente por não termos o hábito de proceder a essa separação por ciclos.

Nos exemplos seguintes, novamente, os hábitos culturais intervieram na tradução da passagem: “*On a regardé les vitrines. Alceste m’a expliqué celle de la **charcuterie** [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999m, p. 120, grifo nosso). Não há, no Brasil, um nome comum para o comércio especializado em vender embutidos, diferentemente da França, onde existem as *charcuteries*. A Artenova (1975i) aproximou-se mais do texto de origem e traduziu por “casa de frios”, procedendo a uma **adaptação**: “Olhamos as vitrinas das lojas. Alceu me explicou a de uma **casa de frios** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975m, p. 79, grifos nossos), que não é exatamente uma *charcuterie*, mas aproxima-se. Já a Martins Fontes (1997k) optou pela palavra “mercearia”, que, de forma alguma, equivale à *charcuterie*: “Ficamos olhando as vitrines. O Alceu me explicou a vitrine da **mercearia** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997e, p. 111, grifo nosso); também fazendo uma **adaptação** evocando, contudo, uma imagem diferente daquela presente na adaptação procedida pela Artenova. É possível que a escolha do termo “armazém”, na primeira frase analisada nesta seção – “Fomos parar [...] bem depois do **armazém** do Sr. Compani [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997e, p. 110) –, tenha ocorrido justamente para que não houvesse a repetição do termo selecionado – mercearia – que estaria reservado para ser usado, precisamente, neste momento.

Uma outra tradução que alterou o efeito da frase original foi a passagem da palavra **glaces**: “[...] *on a fait des grimaces devant celle de la parfumerie où il y a des **glaces** [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999m, p. 120, grifo nosso). Essa palavra possui vários significados (sorvete, vidro, espelho, gelo) e, dependendo da escolha, pode haver problemas na tradução, caso não seja considerado o aspecto semântico do fragmento analisado. No evento em questão, as crianças estão diante da vitrine de uma perfumaria, onde há muitos vidros/frascos de perfume. Elas começam, a título de diversão, a fazer caretas. Mas, não se sabe para quem fazem as caretas: para os “vidros” ou para os “espelhos”? Desse modo, no que diz respeito ao vocábulo analisado, Corção (1975i) procedeu a uma **tradução literal** ainda que

certa do ponto de vista lexical, equivocada quanto ao aspecto semântico: “[...] fizemos caretas diante da vidraça de uma perfumaria onde tem uma porção de **vidros** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975m, p. 79, grifo nosso), enquanto Rivera (1997k), levando em consideração que era o reflexo da careta das crianças no espelho que as iria divertir, manteve a fidelidade semântica optando pela palavra que melhor preencheria os requisitos para tal, em uma tradução também **literal**, mas com efeito mais próximo ao do original: “[...] fizemos caretas na vitrine da perfumaria onde tem **espelhos** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997e, p. 111, grifo nosso)

Se ouvíssemos esta frase: “[...] eu estaria no recreio e estaria jogando **bolinha** [...]” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997e, p. 112, grifo nosso), seria possível saber o que é “jogar bolinha?”, sem que fosse necessário parar para pensar? E se a frase fosse a seguinte: “[...] estaria no recreio [...] e **jogaria bola de gude** [...]” (SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, 1975m, p. 80, grifo nosso), seria mais compreensível saber do que trata a brincadeira? Essas duas escolhas diferenciadas, apesar de corretas do ponto de vista lexical, apresentam efeitos diferentes devido às diferentes formas como as expectativas se concretizaram. A tradução da Artenova (1975i) foi clara e direta, pois todos sabem o que vem a ser “jogar bolinha de gude”; entretanto, a compreensão imediata da frase traduzida pela Martins Fontes não ocorreu, já que o leitor precisa se perguntar “que bolinha?” (de gude, de futebol, de *ping-pong*, de papel). Ambas as editoras fizeram uma **tradução literal**, mas com grau diferente de realizações no que diz respeito às confirmações das projeções feitas no correr das leituras.

2.2) Conclusão a partir da comparação das traduções entre si:

No que diz respeito à história “*On a répété pour le ministre*”, ficou clara a diferença de proposta entre as duas editoras: enquanto a Martins Fontes buscava uma tradução inclusiva, na qual o estrangeiro tivesse vez e voz no texto de chegada, a Artenova, seguindo a tradição da época, buscou apagar a presença de indícios de que o texto traduzido era um texto que não se passava no Brasil. Não podemos afirmar que a Artenova evitou informar que o texto era uma tradução, pois o nome do tradutor consta em suas páginas iniciais; contudo, muitas possibilidades de adaptar o texto à cultura brasileira foram aplicadas, mesmo se admitirmos que os sobrenomes dos personagens tenham sido mantidos na língua estrangeira. Porém, qualquer outra menção à cultura francesa foi ocultada. Diante de práticas tão

opostas das editoras, a impressão que temos, ao lermos os dois textos, é a de que estamos lendo textos diferentes apesar de se tratar de traduções do mesmo original.

Na tradução da história “*On a bien rigolé*”, ao contrário do que foi apurado no título anterior – *On a répété pour le ministre* –, não foi possível perceber maior ou menor aproximação da cultura-alvo em relação à cultura-fonte por parte de nenhuma das duas editoras, pois o que mais chamou a atenção foram as escolhas lexicais dos tradutores: dentro do procedimento da tradução literal, todas as escolhas estavam corretas do ponto de vista dos significados; todavia, algumas escolhas foram mais eficientes do que outras, se considerarmos o efeito que elas produziram no texto de chegada. Na análise de “*On a bien rigolé*”, percebemos como alguns detalhes específicos da cultura-fonte – sejam eles de conteúdo explícito e/ou subentendidos – podem ou passar despercebido ou, ao contrário, precisar de um tempo maior de reflexão, o que não quer dizer que estejam, necessariamente, submetidos a algum tipo de estratégias, como no caso do primeiro título (“*On a répété pour le ministre*”). Observamos, ainda, que a postura dos tradutores no título “*On a bien rigolé*” diferenciou, consideravelmente, do que havíamos percebido até então: a existência de uma linha de conduta bem delineada por ambas as editoras, pois a Artenova seguia o caminho domesticador e a Martins Fontes, o estrangeirizante. No estudo da tradução dessa história, em especial, constatamos um comportamento que indicava a ausência de estratégias pré-definidas que levassem a um lugar previamente determinado, pois depararmo-nos com escolhas incoerentes/contraditórias que não condiziam com o comportamento tradutório que as análises anteriores vinham demonstrando.

4.4.4.4 4ª Subcategoria de Análise: comprometimento da compreensão de questões culturais em função da tradução

As questões culturais a que nos referimos neste item dizem respeito a informações do texto de partida que concernem, exclusivamente, à cultura de origem – são os chamados **culturemas**. Segundo Nord (2008, p. 48), “[...] o culturema é um fenômeno social de uma cultura X que é concebido como tendo uma certa pertinência para os membros desta cultura e que, se comparado a um fenômeno

correspondente da cultura Y, é específico da cultura X”⁹⁷. Assim sendo, dependendo de como os tradutores lidaram com os culturemas, será possível: a) perceber o grau de interferência que estes tiveram na compreensão do texto-alvo, caso tenham sido mantidos; b) apurar o volume de informações fornecidas ao leitor-alvo, ou seja, verificar se houve perda de informações nos textos de chegada em relação ao texto-fonte ou, ao contrário, se os textos traduzidos se mostraram enriquecidos. Ainda que em algum momento tenha sido mencionado o uso de algum procedimento técnico da tradução, esse não será questionado aqui, pois, nessa subcategoria, buscamos o resultado da tradução sob o ponto de vista do leitor.

Acreditamos na pertinência desta análise, porquanto, só compreendemos uma cultura estrangeira quando a comparamos com nossa própria cultura. Para aprendermos a aceitar o Outro, é importante percebermos que o diferente não é negativo, apenas não é próprio da nossa vivência ou, em outras palavras, “os conceitos de nossa cultura formarão os pontos de referência para a percepção da alteridade”⁹⁸ (NORD, 2008, p. 49).

A proposta inicial desta pesquisa para as análises recai, principalmente, sobre as nove histórias que apresentaram traduções diferentes para os títulos; todavia, no que diz respeito à subcategoria aqui analisada, não foi possível usarmos, exclusivamente, tais histórias porque nem todas apresentavam elementos culturais interessantes para investigação, o que nos obrigou a procurar exemplos também nos demais títulos constantes no original. Os exemplos observados são oriundos não só de algumas histórias já analisadas em outros momentos deste trabalho, como também de títulos ainda não estudados. As crônicas em análise são: “*Les cow-boys*”, “*On a eu l’inspecteur*”, “*Le petit poucet*”, “*Le vélo*” e “*Je quitte la maison*”. Como ocorreu na análise do último título da subcategoria 3, também em todas as análises dessa subcategoria procederemos de forma diferenciada no tocante à apresentação das análises, não comparando original e traduções das histórias de forma separada antes de concluirmos as análises da subcategoria. Neste estudo, apresentaremos todas as histórias e respectivas traduções simultaneamente, visto

⁹⁷ “Le culturème est un phénomène social de la culture X que l’on tient comme ayant une certaine pertinence aux yeux des membres de cette culture et qui, si on le compare avec un phénomène correspondant de la culture Y, est spécifique à la culture X”. (NORD, 2008, p. 48)

⁹⁸ “Les concepts de notre culture formeront les points de référence pour la perception de l’*altérité*”. (NORD, 2008, p. 49)

que é por meio do conjunto das análises que poderemos atingir o objetivo da pesquisa.

G) As histórias em análise

- a) **Les cow-boys** (1999j): história que narra uma tarde de brincadeira na casa de *Nicolas* com seus amiguinhos de escola.
- b) **On a eu l'inspecteur** (1999n): a turma de *Nicolas* se prepara para a visita do Inspetor de Ensino.
- c) **Le petit poucet** (1999g): a professora promove o ensaio de uma peça de teatro com a turma de *Nicolas* para ser apresentada na festa de despedida do diretor da escola.
- d) **Le vélo**: *Nicolas* ganha uma bicicleta de presente, mas não pode usá-la, pois seu pai e o Senhor Blédurt resolvem apostar quem é o melhor nessa modalidade.
- e) **Je quitte la maison** (1999d): *Nicolas* se sente injustiçado e resolve ir embora de casa, fazendo muitos planos para o futuro.

1) Apurações e Interpretação das apurações: na análise deste item “G”, cada história será estudada individualmente quando serão comparados, simultaneamente, os textos original e traduções e será feita a interpretação destas comparações.

Na história “*Les cow-boys*”, percebemos a abordagem de um elemento cultural que não atinge, nas traduções, a dimensão de seu valor na França: o dia de **Mardi Gras**. Vejamos, no Quadro 22, a comparação da tradução desse termo a seguir:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975j)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<i>Moi, j'avais un masque noir qu'on m'avait donné pour Mardi-Gras [...].</i> (1999j, p. 16, grifo nosso)	Eu, por minha vez, estava com máscara preta que ganhei na terça-feira de carnaval [...] (1975k, p. 10, grifo nosso)	Eu estava com uma máscara preta que ganhei no carnaval [...]. (1997o, p. 15, grifo nosso)

Quadro 22: Comparação da tradução do termo **Mardi Gras** na história “*Les cow-boys*”.

O **Mardi Gras** representa o último dia do carnaval francês e é o ponto culminante dessa festividade. Esse dia é celebrado em muitas cidades com festivais gastronômicos, bailes de fantasias, máscaras e, em muitas famílias, pratos são preparados especialmente para essa época. Apesar de não ser feriado para todos, as escolas reservam esse dia para as crianças comemorarem o carnaval, sendo denominado “terça-feira gorda”, por ser o dia que antecede a quaresma, na qual os cristãos devem jejuar por 40 dias, dispensando o consumo de carne e alguns produtos de origem animal. No Brasil, ao contrário do que ocorre na França, o carnaval é uma festa que dura 4 dias; todo o país para, tendo apenas os serviços essenciais em funcionamento, em esquema especial. Há algumas regiões brasileiras onde a festa ultrapassa, em muito, os 4 dias oficiais.

A tradução de **Mardi Gras** por terça-feira de carnaval, conforme proposto pela Artanova, resgata a ideia de uma festa carnavalesca, sem, no entanto, despertar no leitor da tradução as diferenças na forma de celebrar essa festa, bem como o significado desse dia para o povo que o celebra. Da mesma forma, a tradução da Martins Fontes expandiu os festejos do **Mardi Gras** para todo o carnaval, tirando dele a característica particular de ser um dia bastante especial entre as comemorações carnavalescas na França. Em relação à máscara que *Nicolas* ganhou de presente, ele não a ganhou na terça de carnaval, conforme tradução da Artanova, e menos ainda, de acordo com a Martins Fontes, ganhou no carnaval, de forma aleatória e indiscriminada. O menino a ganhou para ser usada, especialmente, no dia de **Mardi Gras**, que guarda toda uma significância para a cultura francesa. É evidente que a tradução literal de **Mardi Gras** em nada ajudaria na compreensão deste culturema, assim como é claro que as traduções feitas pelas duas editoras não comprometem a qualidade do texto de chegada; no entanto, ao menos se pensarmos no trabalho desenvolvido pela Martins Fontes, a manutenção desse termo em francês seguido por uma nota de rodapé em muito contribuiria para que a editora permanecesse coerente com sua proposta tradutória que vem sendo delineada ao longo das análises.

Ao tratarmos do texto “*On a eu l’inspecteur*”, elegemos um elemento reconhecidamente tradicional da culinária francesa que, no entanto, poderia apresentar problemas, haja vista estarmos lidando com um público muito jovem que não tem o compromisso de dominar tal campo semântico: os queijos **roquefort** e

camembert. O Quadro 23 mostra como foram feitas as traduções desses tipos de queijo:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
[...] <i>c'était l'histoire d'un corbeau qui tenait dans son bec un roquefort.</i> (1999n, p. 41, grifo nosso)	[...] era a história de um corvo que segurava no bico um queijo roquefort . (1975c, p. 26, grifos nossos)	[...] era a história de um corvo que tinha um queijo roquefort no bico. (1997b, p. 40, grifo nosso)
<i>Mais non... c'était un camembert.</i> (1999n, p. 41, grifo nosso)	Não era um roquefort... era um camembert . (1975c, p. 26, grifo nosso)	Ah, não... era um camembert . (1997b, p. 40, grifo nosso)
[...] <i>le camembert, le corbeau il n'aurait pas pu le tenir... ça coule et puis ça sent pas bon!</i> (1999n, p. 41, grifo nosso)	[...] o corvo não podia segurar no bico um queijo camembert , que é todo mole e cheira mal! (1975c, p. 26, grifo nosso)	[...] o corvo não ia poder segurar um camembert no bico porque o camembert escorre e além disso tem cheiro ruim! (1997b, p. 40, grifo nosso)

Quadro 23: Como os tradutores lidaram com a presença dos queijos **roquefort** e **camembert** na história “On a eu l'inspecteur”.

Sabemos que os queijos **roquefort** e **camembert**, como produtos importados, não são acessíveis a todas as camadas sociais. Se pensarmos na década de 1970, quando a economia brasileira ainda era fechada à importação, as altas taxas alfandegárias tornavam inviável a grande circulação desses produtos no país. O Brasil, entretanto, já produzia tais queijos com a denominação “tipo”, que quer dizer “bastante semelhante ao produto original, mas cujas condições de produção não são as mesmas daquelas do original”; todavia, mesmo como produto nacional e isento das taxas de importação, o preço ainda não era acessível a qualquer pessoa. Essa realidade permite supor que parte da população brasileira, naquela época, ignorava a existência desses alimentos e, se os adultos não os conheciam, tampouco as crianças. Esses nomes tão “tipicamente franceses”, contudo, já estavam introduzidos na cultura-alvo, não sendo prudente, no contexto de uma tradução, a escolha por uma “adaptação” como alternativa para a melhor compreensão da história.

Assim, para equacionar esse fosso cultural, a Editora Artenova buscou explicitar do que se tratavam os vocábulos **roquefort** e **camembert** usando, para isso, a palavra “queijo” a qual não está presente nas falas do original, mas que fez grande diferença na tradução. Observemos que a palavra “queijo” explica tanto o

roquefort quanto o **camembert**, um por vez, não deixando dúvida sobre do que se trata: “[...] era a história de um corvo que segurava no bico um queijo roquefort”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975c, p. 26, grifos nossos) / [...] o corvo não podia segurar no bico um queijo camembert, que é todo mole e cheira mal!” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975c, p. 26, grifos nossos). A tradução da Martins Fontes, como já observado, busca a independência de seus leitores na construção da compreensão das traduções e, com isso em mente, Rivera opta por elucidar apenas um dos queijos, deixando que o paralelismo da informação conduzisse o público-alvo sobre o sentido do segundo vocábulo: “[...] era a história de um corvo que tinha um queijo roquefort no bico. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997b, p. 40) / [...] o corvo não ia poder segurar um **camembert** no bico porque o **camembert** escorre e além disso tem cheiro ruim!” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997b, p. 40). Todavia, é possível sugerir que a escolha de Rivera em não mencionar “queijo” nas duas situações em que aparecem os tipos diferentes, escolhendo apenas um dos tipos para especificar, deve-se à diferença de contextos econômicos vividos à época da tradução da Artenova e da Martins Fontes: nos anos 1990, ainda que caros, esses produtos já eram mais difundidos e conhecidos no Brasil, não sendo necessárias tantas explicações sobre o que seriam tais palavras, principalmente sobre o **camembert**, bem mais conhecido que o **roquefort**.

Na análise da história “*Le petit poucet*”, encontramos referência a uma cerimônia de final de ano na escola de *Nicolas* a qual, se não bem traduzida, deixa muito a desejar sobre o que se trata: **la distribution des prix**. No Quadro 24, a seguir, apresentamos as traduções desse termo pelas duas editoras:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<i>Pour fêter ça... à l'école, on va faire comme pour la distribution des prix [...].</i> (1999g, p. 96, grifo nosso)	Para festejar, estamos preparando coisas terríveis na escola, como nas festas de distribuição de prêmios [...]. (1975j, p. 63, grifo nosso)	Para comemorar estamos preparando coisas incríveis na escola, vai ser como na festa de fim de ano [...]. (1997l, p. 89, grifo nosso)

Quadro 24: Traduções do termo **la distribution de prix** na história “*Le petit poucet*”, pelas Editoras Artenova e Martins Fontes.

A **distribution des prix**, no contexto escolar, é uma apresentação de dança, música, teatro, ginástica e poesia preparada pelos alunos e professores para comemorar o final do ano letivo. Os pais assistem às apresentações de seus filhos e, para encerrar a festa, há distribuição de prêmios para aqueles alunos que mais se destacaram durante o ano: é o que corresponderia a nossa “apresentação de final de ano”, mas sem os prêmios. Assim, encontramos no original: “*Pour fêter ça...à l'école, on va faire comme pour la **distribution des prix** [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999g, p. 96, grifos nossos). No contexto dessa história, o termo “**distribution des prix**” é usado tão somente para comparar a apresentação preparada para a despedida do diretor da escola de *Nicolas* que se aposentou, e sublinhar a presença dos pais. A tradução literal dessa expressão é “**distribuição dos prêmios**”.

Percebemos que a tradução de Marcelo Corção (1975i): “Para festejar, estamos preparando coisas terríveis na escola, como nas festas de **distribuição de prêmios** [...]

(SEMPÉ; GOSCINNY, 1975j, p. 63, grifos nossos) não satisfaz a compreensão dos leitores da cultura-alvo, pois ele se limitou a traduzir as palavras, sem considerar se essas preenchiam ou não o valor da expressão estrangeira em língua-fonte. No Brasil, não sabemos o que é uma festa de distribuição de prêmios: seria um bingo, uma gincana, um sorteio? O prejuízo do dado cultural em língua de tradução foi grande, visto que ficou impossível fazer associação entre o que foi traduzido e a imagem que o autor queria passar aos leitores. Em compensação, a tradução de Rivera conseguiu transmitir o conceito do que seria a cerimônia de **distribution des prix**, equiparando-a, com total sucesso, às nossas festas de encerramento de ano letivo: “Para comemorar estamos preparando coisas incríveis na escola, vai ser como **na festa de fim de ano** [...]

(SEMPÉ; GOSCINNY, 1997l, p. 89, grifos nossos). No caso dessa tradução, o culturema foi recuperado inteiramente.

Na crônica “*Le vélo*”, acontece algo bastante curioso. Vejamos a tradução de **Tour de France**, no Quadro 25, a seguir:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<i>Bon, mon vieux [...] avec toi, le Tour de France ça durerait six mois!</i> (1999h, p.108, grifos nossos)	Com você, velhinho, a corrida de São Silvestre levaria seis meses! (1975a, p. 70, grifos nossos)	Bom, meu velho [...] com você a Volta da França ia durar uns seis meses” (1997a, p. 99, grifos nossos)

Quadro 25: Tradução do termo **Tour de France** pelas Editoras Artenova e Martins Fontes na história “*Le vélo*”.

Importa assinalar, nesta pesquisa, que o *Tour de France*, criado em 1903, é o campeonato ciclístico mais famoso no mundo, com participação de atletas de todo o globo, cobertura de 122 canais de televisão, transmitido ao vivo para mais de 188 países e com audiência de 3,5 bilhões de pessoas; sua receita é contabilizada em mais de 88 milhões de libras nas cidades por onde passou e mais de 33 milhões de libras em retorno de *marketing*, **mas, no Brasil, menos de 1% da população sabe de sua existência**⁹⁹. Esses dados são do início de 2015; imaginemos, então, o que seria o *Tour de France* para os brasileiros em 1975, ano da primeira tradução da história? Esta pergunta nos leva a entender a escolha tradutológica de Corção para esse elemento tão arraigado na cultura francesa: “*Bon, mon vieux [...] avec toi, le Tour de France ça durerait six mois!*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999h, p. 108, grifos nossos), porém completamente desconhecido pela população brasileira de então: “Com você, velhinho, a corrida de São Silvestre levaria seis meses!” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975a, p. 70, grifos nossos). Sua opção por substituir o *Tour de France* pela corrida de São Silvestre conseguiu manter o espírito competitivo necessário àquele ponto da narrativa sem prejudicar a compreensão do texto traduzido, apesar de não corresponder ao que seria a competição ciclística e de privar o leitor do entendimento real do evento e de suas dimensões.

A tradução da Martins Fontes abre mão, à primeira vista, da certeza se os pequenos leitores compreenderão o diálogo, pois usa o nome da competição francesa da forma como já é conhecida no Brasil: “Bom, meu velho [...] com você a Volta da França ia durar uns seis meses” (SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, 1997a, p. 99, grifos nossos). Na época da tradução, é certo que o *Tour de France* já era mais difundido no Brasil, tendo mesmo atletas brasileiros competindo em boas condições¹⁰⁰, diferentemente da situação vivenciada na primeira tradução.

Ao usarmos a expressão “[...] abre mão, à primeira vista [...]”, sugerimos a existência do risco de incompreensão daquele trecho, caso não houvesse uma justificativa plausível para uma aposta tão alta que seja a de empregar um termo

⁹⁹ Disponível em: <<http://letour.yorkshire.com/news/Tour-de-France-The-Facts>>. Acesso em: 5 mar. 2015.

<<http://www.praquempedala.com.br/blog/curiosidade-voce-sabe-qual-e-a-audiencia-mundial-do-tour-de-france-prepare-se-para-tomar-um-susto/>>. Acesso em: 5 mar. 2015.

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://www.foxsports.com.br/blogs/view/54538-as-curiosidades-do-tour-de-france> <http://www.marciomay.com.br/noticias/julho/120701.htm>>. Acesso em: 5 mar. 2015.

referente a um esporte direcionado para adultos – **Volta da França** – não tão difundido entre os brasileiros e cujo texto no qual se encontra é direcionado para um público infantojuvenil. Mas a justificativa existe e se sustenta na história que precede a crônica aqui analisada *Le vélo: Le chouette bouquet* traz, pela primeira vez, o termo **Tour de France**: “*Il est gentil, Joachim, mais il ne pédale pas vite... et pourtant il s’entraîne pour le Tour de France [...]*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999h, p. 65, grifo nosso), e a tradução da passagem assim se apresenta na Martins Fontes: “O Joaquim é bonzinho, mas não pedala muito rápido... e ele está treinando para a **Volta a França***.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997a, p. 62, grifos nossos), acrescentando uma nota: “*Nota de rodapé: “Tour de France”: uma das mais famosas provas do ciclismo.” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997a, p. 62, grifos nossos), na qual Rivera emprega o termo **Volta da França**, que já está relativamente inserido no contexto esportivo do Brasil, utilizando o recurso “nota de rodapé”, com o intuito de garantir a plena compreensão de seus leitores. O Quadro 26 mostra o uso do culturema no original e nas duas versões da tradução:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção-1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<i>Il est gentil, Joachim, mais il ne pédale pas vite... et pourtant il s’entraîne pour le <u>Tour de France</u> [...].</i> (1999e, p. 65, grifos nossos)	Joaquim é bonzinho, mas não pedala muito depressa... mesmo assim está treinando para <u>ser um campeão quando crescer.</u> (1975o, p. 41, grifos nossos)	O Joaquim é bonzinho, mas não pedala muito rápido... e ele está treinando para a <u>Volta a França*</u> . (1997j, p. 62, grifos nossos) * “ <i>Tour de France</i> ”: uma das mais famosas provas do ciclismo.

Quadro 26: Como o culturema **Tour de France** foi trabalhado nas traduções da história “*Le chouette bouquet*”.

Da mesma forma que Corção procedeu na tradução da narrativa “*Le vélo*”, também na tradução de “*Le chouette bouquet*” ele omite a referência ao *Tour*, mas mantém o campo semântico dentro da prática esportiva: “Joaquim é bonzinho, mas não pedala muito depressa [...] mesmo assim está treinando para **ser um campeão quando crescer.**” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975o, p. 41, grifos nossos). Como as duas histórias circulam no mesmo livro e que esta – “*Le chouette bouquet*” – vem antes daquela – “*Le vélo*” – Rivera, por sua vez, sentiu-se à vontade para, na segunda história, empregar a expressão traduzida já usada anteriormente. Esse é o

motivo da seguinte afirmação: “[...] abre mão, à primeira vista [...]”, pois através de uma análise tão abrangente quanto minuciosa, foi possível saber que seus leitores não ficariam desprovidos de informações.

Na história “*Je quitte la maison*”, deparamo-nos com um dado cultural bem próprio à sociedade francesa que e se não bem trabalhado, traduz-se em perda de conteúdo do texto traduzido: a folga escolar semanal. O Quadro 27, a seguir, apresenta a tradução do termo ***c’était jeudi*** pelas duas editoras:

Le petit Nicolas (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999f)	Artenova (Trad. Marcelo Corção – 1975i)	Martins Fontes (Trad. Luis Rivera – 1997k)
<i>Je me suis demandé comment faire pour trouver des sous. Travailler, je ne pouvais pas, <u>c’était jeudi</u>.</i> (1999d, p. 146, grifos nossos)	Como fazer para arrumar dinheiro? [...]Trabalhar não podia, porque <u>era quinta-feira</u> . (1975e, p. 212, grifos nossos)	Fiquei pensando como fazer para arranjar dinheiro. Trabalhar eu não podia, <u>era quinta-feira</u> . (1997f, p. 134 grifos nossos 4)

Quadro 27: Tradução do termo ***c’était jeudi*** pelas Editoras Artenova e Martins Fontes, na história “*Je quitte la maison*”.

Ao lermos a frase no original: “*Je me suis demandé comment faire pour trouver des sous. Travailler, je ne pouvais pas, **c’était jeudi**.*” (SEMPÉ; GOSCINNY, 1999d, p. 146, grifos nossos) e nas duas traduções, observamos um problema nos textos: a quebra de paralelismo entre as duas últimas orações – trabalhar e ser quinta-feira – pelo fato de não haver coerência aparente entre elas. Dentro de um raciocínio lógico, podemos supor que *Nicolas* não pode trabalhar porque é uma criança, e criança não trabalha, mas não é assim que ele se justifica: “Trabalhar não podia, porque era quinta-feira”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1975e, p. 212, grifos nossos) e “Trabalhar eu não podia, era quinta-feira”. (SEMPÉ; GOSCINNY, 1997f, p. 134, grifos nossos). Mas, afinal, o que ele dizia com isso no texto original e o que os tradutores deixaram de transmitir aos leitores em suas traduções?

Para entender o que se passava na cabeça de *Nicolas*, é preciso que consideremos a realidade vivida por ele: *Nicolas* é uma criança matriculada na Escola Fundamental; seu trabalho na vida é estudar (*travailler/étudier*) e ir à escola, à exceção de quinta-feira, porque não tem aula, pois, no sistema escolar francês, até 1972, a quinta-feira se caracterizava como recesso escolar para os alunos do Ensino

Fundamental (1^o ao 5^o ano)¹⁰¹. Somente após nos apropriarmos dessa informação é que somos capazes de começar a entender a fala de *Nicolas* e passamos a perceber certa coerência ao justificar sua impossibilidade de trabalhar: é quinta-feira, ou seja, não tem atividade para ele. Mas, como os tradutores não procuraram esclarecer essa situação, o dado cultural teve a informação perdida, e as traduções se limitaram a traduzir as palavras, comprometendo, inteiramente, a compreensão dos leitores, caracterizando-se como uma tradução sem nenhum sentido e completamente desprovida de razão.

2) Conclusão da análise sobre o comprometimento da compreensão das questões culturais em função da tradução, considerando o original e as traduções

Na subcategoria que acabamos de analisar, buscamos apurar se os dados culturais próprios à cultura-fonte – os culturemas – foram afetados ao serem traduzidos para a cultura-alvo. Consideramos duas perguntas para serem respondidas por esta análise: a) Se o culturema foi reproduzido na tradução, qual o nível de interferência na compreensão do texto-alvo? b) Em havendo o cuidado com a compreensão dos leitores dos textos traduzidos, estes se apresentaram enriquecidos mediante o uso de algum procedimento técnico ou não? O resultado desta análise informará o comprometimento dos tradutores com seus leitores, bem como com a mensagem veiculada no texto de partida e a intenção da tradução.

Na história “*Les cow-boys*”, percebemos que o termo original ***Mardi Gras*** não ofereceu problema para nenhum dos dois tradutores, que o relacionaram à festa de carnaval, não apresentando, assim, interferência na compreensão das traduções. Entretanto, por não representarem, exatamente, a mesma ideia (***Madri Gras / Carnaval / Terça-feira de carnaval***), os tradutores não se propuseram a resguardar a imagem original de ***Mardi Gras***, ou seja, ainda que os leitores-alvo tenham sido respeitados e beneficiados pela compreensão da mensagem, a língua de tradução perdeu uma informação, já que não foi fiel ao conceito encerrado no culturema.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://blogs.mediapart.fr/blog/claude-lelievre/110512/du-jeudi-au-mercredi-et-apres>>; <http://www.la-croix.com/Actualite/France/Quand-le-jeudi-est-devenu-mercredi-_NG_-2004-03-12-588775>. Acesso em: 4 jun. 2015.

Na história “*On a eu l’inspecteur*”, diferentemente do que apuramos na história anterior em relação à não preocupação da manutenção em língua traduzida do conceito do culturema analisado, notamos o grande cuidado tanto de Corção quanto de Rivera no sentido de não perder a absurda linha de raciocínio de *Rufus* e *Alceste*: *Rufus* afirmava que o corvo carregava um certo tipo de queijo e *Alceste* refutou dizendo não ser aquele queijo, mas um outro. Em ambas as falas das duas traduções, os tradutores acrescentaram a palavra “queijo” para promover a boa compreensão de seus leitores. Nesta análise, percebemos a técnica do acréscimo como maneira de garantir que nada do texto original fosse perdido e assegurar que o equívoco dos personagens se mantivesse e, com ele, a graça do momento.

Ao analisarmos a crônica “*Le petit poucet*”, constatamos que o dado cultural relativo à ***distribution des prix*** foi totalmente negligenciado na tradução da Artenova, que se limitou à tradução palavra por palavra, comprometendo, inteiramente, a compreensão da passagem, se não sintática, com certeza, semanticamente. Essa tradução não se preocupou, sequer, em esclarecer a seus leitores o que seria a ideia presente no original mediante o emprego de algum procedimento técnico, deixando-os entregues a suposições ou a conhecimentos próprios, os quais não poderiam ser tomados como 100% corretos ou aplicáveis para todos os leitores. O tradutor da Martins Fontes, ao contrário, buscou desenvolver a ideia do que seria uma ***distribution des prix*** (festa de fim de ano) e conseguiu, mediante o recurso da equivalência, aproximar o leitor da realidade da situação apresentada no original, permitindo que ele desfrutasse de uma compreensão clara e coerente.

Na história “*Le vélo*”, a delicada situação em que se encontrava o tradutor Marcelo Corção obrigou-o a fazer uma adaptação (São Silvestre), também se servindo da equivalência, para se reportar ao ***Tour de France***, uma vez que esse torneio não fazia parte do domínio dos brasileiros. Ao utilizar essa estratégia, demonstrou grande consideração para com seus leitores, ainda que havendo perda de informação cultural: o culturema foi comprometido, mas não a compreensão da tradução. A Martins Fontes, por sua vez, serviu-se de oportunidade presente em história anterior (“*Le chouette bouquet*”), esclarecendo o termo “***Tour de France***” com o auxílio de uma nota de rodapé e, diante da nova necessidade, agora, na história “*Le vélo*”, usou, simplesmente, o termo já empregado anteriormente, garantindo não apenas a manutenção e coerência do culturema, como também o

sucesso da compreensão. Os leitores dessa tradução foram contemplados com a manutenção da ideia original, com o acréscimo de um conhecimento relativo a um dado cultural, bem como com uma compreensão satisfatória.

A análise da última história observada, “*Je quitte la maison*”, apresenta o resultado de um trabalho no qual não se encontrou conexão entre o original e nenhuma das duas traduções em estudo. Percebemos, na passagem de ambas as traduções, que o uso, sem ajustes, do culturema (quinta-feira não é dia de trabalho) trouxe consequências não previstas no trabalho dos tradutores, os quais deixaram seus leitores com a compreensão do texto-alvo comprometida. Apenas o uso da tradução literal, opção tanto de Corção quanto de Rivera, não foi suficiente para preencher as necessidades para a compreensão dos leitores da cultura-alvo, que ficaram sem entender a justificativa apresentada por *Nicolas* ao fato de ele não poder trabalhar: “Trabalhar eu não podia, pois era quinta-feira”.

Ao analisarmos essa subcategoria, podemos discordar de alguma ou de todas as estratégias escolhidas pelos tradutores ao lidar com os culturemas e cogitar outras opções que elucidariam melhor algumas passagens dos textos, mas não é essa a nossa intenção. Diante das realidades apresentadas, constatamos que a Editora Artenova, em grande parte dos eventos, teve problemas ao lidar com os culturemas, ora no quesito fidelidade ao conceito encerrado no culturema (“*Les cow-boys*”: **Mardi Gras**; “*Le petit poucet*”: **distribution des prix**; “*Le vélo*”: **Tour de France**; “*Je quitte la maison*”: **travailler, je ne pouvais pas, c’était jeudi**), ora na compreensão da tradução, consequência da má interpretação ou desconhecimento do culturema (“*Le petit poucet*”: **distribuição dos prêmios**; “*Je quitte la maison*”: **Trabalhar não podia, porque era quinta-feira**). Também a Editora Martins Fontes apresentou algumas dificuldades ao lidar com determinados culturemas, todavia em número menor do que a Artenova: em se tratando da fidelidade ao dado cultural, as passagens traduzidas das histórias “*Les cow-boys*” (**Mardi Gras**) e “*Je quitte la Maison*” (**Travailler, je ne pouvais pas, c’était jeudi**) não conseguiram transpor para a cultura de chegada a realidade desse culturema na cultura de origem. No que diz respeito à compreensão da tradução, apenas na história “*Je quitte la maison*” a tradução de Rivera ficou comprometida – Trabalhar eu não podia, era quinta-feira –, pois continuamos todos, nos textos de chegada, sem entendermos a linha de raciocínio do narrador.

Diante do exposto, podemos, finalmente, sugerir que a tradução da Martins Fontes, no que tange aos elementos abordados nessa categoria, primou mais do que a da Artenova em: a) levar o máximo possível a realidade da cultura-fonte para os leitores-alvo; e b) respeitar seu público-leitor, buscando uma compreensão menos tensa de suas traduções.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de pesquisa realizado com o livro **Le petit Nicolas**, bem como com suas traduções brasileiras, buscou mostrar os diferentes caminhos que as traduções podem ter a depender dos objetivos que são traçados para elas, assim como o perfil que se vislumbra para o público-alvo. Com base nos preceitos da Abordagem Funcionalista da Tradução entendemos que não se deve julgar uma tradução como a mais certa, a mais bem pensada, a mais inteligente ou a mais coerente, mas devemos analisar a tradução e compreendê-la como atividade inserida em uma época, uma cultura, um contexto, um objetivo, um público. Observando os diferentes contextos e motivações que embalsamaram as traduções aqui estudadas, percebemos distintas práticas tradutórias entre as editoras envolvidas nas análises, bem como escolhas tradutológicas, muitas vezes díspares, que não podem ser justificadas com base tão somente na individualidade de cada tradutor, pois cada movimento feito no âmbito do processo tradutológico baseia-se em um objetivo, em uma razão de ser. Entretanto, vale ressaltar que, durante toda a análise, deparamo-nos com situações nas quais a inconsistência e a incoerência de algumas passagens das traduções levaram-nos a duvidar da existência de um escopo previamente definido e, por conclusão, constatarmos a ausência de um encargo tradutório previamente planejado, o que não é incomum no campo da tradução como prática no qual inúmeros tradutores profissionais não fizeram nenhuma formação específica, tendo uma boa proficiência linguística, mas não necessariamente uma boa proficiência tradutória, esta compreendida como sendo o enlace entre teoria e prática, capaz de levar o tradutor a fazer uma tradução refletida com a formalização de objetivos mais elaborados. Tampouco podemos fechar os olhos para a possibilidade de que algumas das características levantadas nas traduções estudadas possam estar vinculadas a decisões editoriais ou mesmo a personagens envolvidos no processo tradutório (revisor, diagramador...), no entanto, como a pesquisa apurou que na editora Artenova o editor não fazia nenhum tipo de exigência a não ser a 'fidelidade ao texto' e que na Martins Fontes o próprio editor era o tradutor, acatamos a ideia de que as características das traduções devem-se majoritariamente às escolhas de seus tradutores.

Esta pesquisa teve como objetivo definir o possível encargo tradutório das traduções brasileiras do livro **Le petit Nicolas** para, em seguida, sermos capazes de determinar o suposto escopo estabelecido para elas, inferindo, então, a percepção dos tradutores no que diz respeito ao ato tradutório, bem como a seu público-alvo. Este objetivo só foi possível de ser alcançado através da análise conjunta das informações provenientes dos levantamentos dos dados extratextuais, recolhidos nas historiografias, e dos dados intratextuais, apurados por meio da análise das cinco categorias que elencamos como importantes para este estudo. A dinâmica empregada para chegarmos às apurações se deu de forma espiralada, uma vez que uma conclusão podia conduzir a outra e que poderia ser retomada para novas conclusões. Isso se deve ao fato de termos analisado duas obras já prontas, traduzidas, nas quais o encargo tradutório e o escopo não estavam prontamente disponíveis e precisavam ser apurados, interpretados e confirmados ao longo das análises. Inicialmente, buscamos o encargo tradutório para saber qual era a visão do tradutor sobre seu trabalho, em qual contexto se deu a tradução, quais seriam as características do público-alvo e, por conseguinte, como a tradução deveria ser feita naquela situação e para aquele público, ou seja, qual seria seu escopo. Em seguida, munidos do escopo, voltamos às análises internas, a fim de apurar como a concepção do público-alvo conduzia as estratégias de ação dos tradutores e saber se essas estratégias se mostravam coerentes em todas as categorias analisadas, bem como se elas se confirmavam na produção final.

As observações relevantes da **análise extratextual** levaram-nos a concluir que o modo de entender o processo de tradução era bastante diferente entre as Editoras Artenova e Martins Fontes e, por conseguinte, o modo de se fazer a tradução se dava de forma visivelmente distinta. Relevante também foi a delimitação do público-alvo exposto nas duas historiografias: a Artenova pretendia um público jovem, infantil, enquanto a Martins Fontes traduzia para um público infantil de classe média. Esse enfoque é importante, pois a demarcação da faixa social terá influência na apresentação física do livro, como pudemos perceber no estudo da categoria A (Elementos Paratextuais). Já a intenção da destinação do livro da Artenova (para pais e professores, logo, um produto pedagógico) é uma possível explicação para as formalidades gramaticais encontradas nas histórias traduzidas, confirmada nos estudos da categoria E (Composição textual). O contexto no qual apareceu cada tradução da Artenova (1975i) e da Martins Fontes (1997k) determinou a

configuração superficial do texto, ou seja, na situação na qual as traduções da Artenova foram feitas, pensava-se que a tradução deveria ser, *a priori*, instrumental (domesticadora); por essa razão, encontramos nos textos traduzidos raras referências ao país originário das histórias. Ao contrário dessa ideia, na tradução da Martins Fontes, cujo contexto já permitia a manifestação do estrangeiro nos textos, encontramos, recorrentemente, pistas sobre a presença do Outro nos trabalhos analisados. Estas conclusões se baseiam no que apuramos nas categorias D (Antropônimos) e E (Composição textual, nas subcategorias 3 - Utilização de procedimentos técnicos diversos da tradução literal e 4 - Comprometimento da compreensão de questões culturais em função da tradução). Acreditamos que seja bastante positiva a constatação de que a investigação extratextual é de grande validade na condução do levantamento do encargo tradutório e do escopo de uma obra, pois, nesta investigação, foi possível verificar o seguinte: o que foi sugerido nas historiografias como possível encargo e escopo confirmou-se nas análises intratextuais.

No que diz respeito à **análise dos fatores intratextuais**, a categoria A, que se refere aos Elementos Paratextuais, leva-nos a perceber as diferenças na apresentação física dos livros e a podermos sugerir algumas conclusões: a) O livro da Artenova não seguiu os padrões da publicação original no que tange ao número de histórias publicadas, sendo maior no livro traduzido; os padrões estéticos e de qualidade apresentados por essa editora (fonte pequena, espaçamento simples, balõezinhos não traduzidos, desenhos editados), aparentemente subordinados ao fator econômico, ratificam o dado historiográfico de que o interesse na publicação desse livro pela Editora Artenova era puramente comercial, com pouco investimento e baixo custo de produção; b) A Martins Fontes Editora respeitou tanto o conteúdo do original quanto seu público-alvo, apresentando um livro aprazível aos olhos de todos, crianças e adultos: fonte e espaçamento condizentes com a condição leitora do público-alvo sugerido, traduções de todas as falas (mesmo aquelas presentes nos balõezinhos) e desenhos completos, sem edições. Apesar dos interesses comerciais, e talvez por causa deles, a forma como a Martins Fontes lidou com o produto em questão leva-nos a afirmar o apreço e a importância atribuídos ao produto e ao consumidor, o que vai ao encontro da preocupação de Rivera em buscar o tradutor ideal para o **Le petit Nicolas**. Em relação à subseção correspondente aos Títulos traduzidos, do total das 19 histórias traduzidas, apenas 9

títulos apresentaram alteração entre si, o que pode nos levar a pensar que essa categoria não ofereceu dificuldade para os tradutores. Entretanto, se analisarmos o padrão presente nos demais títulos, veremos que as fórmulas “sujeito+verbo”, “nome próprio” ou “artigo+substantivo”, de fato, não abrem espaço para nenhuma necessidade de interpretação, diferentemente dos outros 9 títulos nos quais detectamos as variações. Desses, percebemos que a Editora Artenova já apresentava a formalidade que descobriríamos no interior dos textos traduzidos, com exceção do título da história “Seu Bordonave Não Gosta do Sol”, que não se alinhou com essa característica. A Martins Fontes teve os títulos traduzidos de maneira menos tensa e bastante coerente com o que apuramos na historiografia da tradução da obra **Le petit Nicolas** dessa editora, ou seja, divertir as crianças. As categorias B e C (Gênero e Narrativa) esclarecem as particularidades do universo da saga do personagem *petit Nicolas* e de sua turma, além de confirmar a característica coloquial das falas dos personagens. A categoria D (Antropônimos) nos conduz a conclusões inquestionáveis quanto à tendência instrumental (domesticadora) da Artenova e à postura mais documental (estrangeirizante) da Martins Fontes. Isso é percebido, na Artenova, nas traduções quase literais de grande parte dos nomes dos personagens secundários e, quando da impossibilidade de se proceder a uma tradução desses nomes, nas frequentes adaptações que opera, diferentemente da Martins Fontes, que buscou manter os nomes utilizados em sua forma original e, quando acreditava que esta manutenção não seria frutífera, procurou aproximar os nomes pelo recurso da similaridade fonética. Vale ressaltar que, quando não há nenhum tipo de perda semântica em jogo, esta forma de agir da Martins Fontes parece ser uma tendência na tradução da LIJ da atualidade. Podemos lembrar o percurso do nome do Ursinho Puff, que começou sendo Puff e hoje é conhecido pelas crianças por Ursinho Pooh; da mesma forma com o que se deu com seu companheiro Christopher, que passou à tradução como Paulo Roberto, virou Cristóvão e, finalmente, retornou à Christopher; e também com a fada amiga de Peter Pan, que nas traduções iniciais era Fada Sininho, passou a Tilim-Tim e atualmente adquiriu seu nome de origem: Tinker Bell.

Quando afirmamos sobre a postura com tendências instrumentais (domesticadoras) da Artenova é porque em momento algum percebemos ter havido nas traduções empreendidas por essa editora o procedimento da literalidade tal como preconizado por Berman em tantas de suas obras, buscando opor-se ao

etnocentrismo e visando à realização de uma tradução mais ética, uma vez que o respeito pela “letra” original, quando concretizado no texto traduzido, aproxima-o do Estrangeiro, acolhendo-o no novo texto. Diferentemente, o que ocorre nas traduções de Corção se dá na direção inversa: durante todo o processo de análise de suas traduções, percebemos seu empenho em evitar a “mestiçagem”, em um claro movimento centrípeto que, “sob pretexto de transmissibilidade opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira”. (BERMAN, 2002, p. 18). É sob esse ponto de vista que reiteramos a tendência domesticadora da Artenova instrumentalizada pelas traduções literais e adaptações.

Enfim, a Categoria E (Composição textual) e a interpretação parcial de suas subcategorias levaram-nos a comprovar que o objetivo das traduções, nas duas editoras, era bastante diferente, assim como a visão de público consumidor. Vejamos, a seguir, como ficaram os escopos para cada subcategoria.

Na análise da subcategoria 1 – Pronomes sujeitos, objetos direto e indireto, o pronome **nós X a gente** –, percebemos que as traduções da Editora Artenova primaram pela formalidade de seu texto, acreditando que a leitura, muito mais que distrair, servia para instruir. A insistência no uso das desinências número-pessoais em detrimento do pronome **nós** ou mesmo a recusa em se usar a locução pronominal **a gente** (contrariando o original), o emprego, em uma linguagem infantil, de pronomes que atuam como objeto direto e indireto, bem como o baixo índice de utilização dos pronomes sujeitos analisados (caracterizando, mais uma vez, a preferência pelas desinências número-pessoais), levam-nos a crer que a editora traduziu para um público cuja competência leitora, no âmbito da compreensão sintática, era invejável. Ao mesmo tempo, esse público não se satisfaria com uma linguagem mais próxima do coloquial nem tampouco gostaria de ler texto cujas formas se aproximassem do falar infantil. Nesse sentido, concluímos que o público da Artenova, apesar de ser um público infantil (e desconsiderada sua origem social), seria um público infantil culto, com linguajar formal e escorreito. Uma vez determinado o encargo tradutório, assim como o público de chegada e suas demandas, o escopo da tradução para essa subcategoria ficou, automaticamente, definido: busca-se uma tradução culta, que cumpra, na visão dos consumidores primários (pais e mestres), sua função educadora didático-pedagógica e que seja direcionada para crianças letradas.

Ressaltamos que os resultados da pesquisa, na tradução da Martins Fontes, foram bastante diferentes. Os pronomes sujeitos utilizados de forma explicitada, mas sem exageros, o uso equilibrado do pronome **nós** e da locução **a gente** e o cuidado em evitar o emprego dos pronomes de objetos direto/indireto em uma linguagem coloquial e principalmente infantil, que é a linguagem do livro a ser traduzido, demonstram o público-alvo desenhado para as traduções dessa editora: um público formado por crianças que falam como crianças e que não se tornam vulgares por isso. Com o público-alvo em mente, o encargo tradutório já definido, apresentamos o provável escopo dessas traduções, nessa subcategoria: traduções que devem ser coerentes com a faixa etária do narrador e com sua forma de se expressar; traduções voltadas para um público-leitor de classe média (conforme entrevista com o tradutor), e com capacidade interpretativa, além da elementar; traduções que primem pelo prazer da leitura e pela estética, apesar de não se aterem às formas estritas da língua padrão.

Na análise da subcategoria 2 – Presença de pronomes resumptivos / repetições lexicais e de expressões –, observamos que, em ambas as editoras, os tradutores tiveram comportamentos semelhantes e, conseqüentemente, traduções análogas nesses quesitos. Como o Português falado no Brasil não apresenta tantas ocorrências de pronomes resumptivos, quando comparado à Língua Francesa, era de se esperar que esse elemento trouxesse algum desconforto para a tradução. Na verdade, o que percebemos, na maioria das ocorrências, foi certo apagamento desses pronomes e algumas raras tentativas de recuperação do efeito que estes têm na fala (suspense, cooptação, inocência).

Da mesma forma, entendemos que as duas editoras, ao concordarem com as escolhas dos tradutores de evitarem as repetições de palavras, que se apresentam como uma das características do texto de origem, garantiram a seus tradutores o direito de “melhorar” o texto de partida. Esse comportamento foi coerente com o que a Editora Artenova vinha fazendo até então, preferindo a linguagem culta, então sem repetições desnecessárias, porém vai de encontro ao que entendemos como a proposta da Martins Fontes, ou seja, a preservação da linguagem infantil do narrador, o que justificaria as repetições devido à compreensível imaturidade lexical deste.

A análise desses elementos nos leva aos seguintes escopos: a Artenova insistiu nos textos gramatical e lexicalmente corretos com vocabulário variado; a Martins Fontes pretendeu um texto claro e leve, cujo léxico se mostrasse, como observado na Editora Artenova, também variado e criativo. As observações apuradas nessas duas subcategorias, por se voltarem a alguns aspectos gramaticais, podem nos levar a acreditar que a Martins Fontes buscava uma tradução domesticadora, ao evitar o uso excessivo de pronomes ou de resumptivos, e a Artenova, ao contrário, ao se distanciar menos do texto-fonte, pretendeu um trabalho mais estrangeirizante. Essa impressão momentânea, contudo, não se confirma nas demais análises que se seguem. A seguir, apresentaremos o motivo dessa reflexão.

A subcategoria 3 – Utilização de procedimentos técnicos diversos do da tradução literal – apresentou grande disparidade no comportamento entre as editoras e muita riqueza nas escolhas. É sabido que, à época da primeira tradução (Artenova/1975i), a compreensão do que seria uma boa tradução ainda se fundamentava no conceito de fidelidade ao texto de partida, mas, por outro lado, o contexto brasileiro da época entendia e exigia que o Brasil fosse enaltecido “em prosa e em verso”. As estratégias tradutórias da Artenova, em sua maioria, são exatamente reflexos dessas realidades, quando suas traduções exilam do texto qualquer menção à estrangeiridade. A análise que depreendemos desse item, na Artenova, demonstra que o texto traduzido deverá lembrar, o mínimo possível, de que se trata de uma tradução, ou seja, quanto mais elementos familiares estiverem presentes, mais próximo o leitor se sentirá de nossa cultura. Completamente oposta foi a postura da Martins Fontes, que resgatou, o quanto pôde, a cultura do Outro para apresentá-la a seus leitores. O objetivo das traduções da Martins Fontes que apuramos nesta análise pode ser assim entendido: o leitor precisa saber que existe sua realidade, sua cultura, mas que também existe o Outro, o Diferente, que precisa ser conhecido para ser respeitado.

O “Comprometimento da compreensão de questões culturais em função da tradução”, análise da subcategoria 4, questionou o tratamento dado nas traduções a culturemas presentes no original. Através das observações, foi possível avaliar o comportamento de cada editora nesse quesito e concluir que muito mais perto da cultura-fonte esteve, mais uma vez, a Martins Fontes (1997k). Mas devemos reconhecer que a dificuldade da Artenova em lidar com alguns culturemas, deveu-

se, em alguns casos, a limitações da época, tal qual apresentado na seção 1 (Apurações e Interpretação das apurações) dessa subcategoria. Assim, tendo em vista os entraves enfrentados pela Artenova, entendemos que ambas as editoras buscaram minimizar o impacto da transposição dos culturemas para seus leitores, mesmo que em alguns momentos o público-alvo tenha perdido informações. Contudo, em uma visão global, os tradutores demonstraram consciência em relação à distância cultural estabelecida entre as culturas-fonte e alvo e, assim, revelaram consideração, respeito e compreensão para com as necessidades de esclarecimentos dos leitores de chegada. A Martins Fontes pôde, novamente, confirmar, no escopo das histórias analisadas nessa subcategoria o que já vinha fazendo até então: trazer o Outro para dentro de sua tradução, mantendo-se coerente com seu escopo inicial, que era o de mostrar que as histórias provinham de outro povo e se passavam em outro país. Na mesma linha de coerência, também se manteve a Artenova, cujo escopo era evitar, por opção ou necessidades impostas por fatores contextuais, a presença do estrangeiro em suas traduções.

Observamos que, apesar de as duas editoras trabalharem com o mesmo texto original, seus tradutores produziram obras diferentes não do ponto de vista do conteúdo das histórias narradas, mas sob a ótica do como narrá-las. As informações que ajudaram a compor o encargo tradutório de cada uma das obras traduzidas, seja por meio das historiografias, como elementos extratextuais, seja pelas análises dos fatores intratextuais, sugeriram-nos os possíveis escopos das editoras que, uma vez detectados, ajudaram-nos a identificar o público-alvo. Após as interpretações parciais e as conclusões dos escopos de cada história analisada, a primeira conclusão geral a que podemos chegar é que, em alguns momentos, a variação no comportamento tradutório das editoras demonstra não ter havido um planejamento global (encargo tradutório) por falta de um objetivo maior (escopo), o que pode nos levar a uma segunda conclusão: a falta ou deficiência de formação tradutória dos tradutores em questão. Ainda assim, considerando que nenhuma tradução é totalmente documental ou instrumental, estrangeirizante ou domesticadora, mas híbrida, ao observarmos o resultado final das traduções e com base em nossas análises, podemos afirmar que: a tradução da Artenova tendeu para a tradução instrumental, domesticadora, e que a Martins Fontes optou pela documental, então, estrangeirizante. As conclusões às quais chegamos após a análise de cada categoria/subcategoria, observando as coerências e incoerências das traduções,

apontam para uma terceira conclusão: domesticador ou estrangeirizante, o trabalho tradutório não pode existir sem uma direção, sem linhas de orientação sobre aonde se quer chegar, sob o risco de o tradutor e o leitor se perderem no meio do caminho.

Acreditamos que este trabalho poderá proporcionar uma forma ao mesmo tempo crítica e mais divertida de se trabalhar com os textos da obra **Le petit Nicolas**, sejam eles o original ou as traduções. Ao tentarmos descortinar algumas possíveis maneiras de se traduzir, tendo em vista os estudos de Cristhiane Nord, o público-alvo e o escopo da tradução, mostramos como uma análise crítica e construtiva é possível e desejável no sentido de alargarmos o conhecimento sobre a maneira de se traduzir no Brasil. Acreditamos, também, termos ampliado informações concernentes à historiografia da tradução brasileira em dois momentos distintos de nossa história.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Literatura Infantojuvenil e seus caminhos**. São Paulo: Paulus, 2002. p. 27.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da textualidade em *Alice no País das maravilhas*, de Lewis Carol, e *Kim*, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

AZENHA JUNIOR, João. Minha experiência com a tradução de Literatura Infantojuvenil alemã. In: **Cadernos da V Semana de Literatura Alemã Contemporânea** n. 4 (A recepção da Literatura Alemã no Brasil). São Paulo, FFLCH/USP, 1991.

_____. A tradução da Literatura Infantojuvenil alemã e a redescoberta do prazer de escrever. **RUNA** – Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos, Coimbra, n. 26, v. II, p. 705-710, Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos (APEG), 1996.

_____. A tradução para a criança e para o jovem – a prática como base da reflexão e da relação profissional. **Pandaemonium Germanicum** – Revista de Estudos Germanísticos, São Paulo, n. 9, p. 367-392, 2005.

_____. Dependências, assimetrias e desafios na tradução para a criança e o jovem no Brasil. In: SCHEYERL, Denise; RAMOS, Elizabeth (Org.). **Vozes olhares silêncios**: diálogos transdisciplinares entre a linguística aplicada e a tradução. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 97-114.

_____. MOREIRA, M. V. S. Translation and Rewriting: Don't translators "adapt" when they "translate"? In: RAW, Laurence (Org.). **Translation, Adaptation and Transformation**. Londres: Continuum, 2012. p. 61-80. v. 1.

AZEVEDO, Luciene. Novos jeitos e manhas. In: II ENCONTRO DE CIÊNCIA DA LITERATURA, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves; WYLER, Lia. Brazilian Tradition. In: ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF TRANSLATIONS STUDIES. London and New York: Mona Baker/Taylor & Francis Group, 2005. p. 326-332. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Routledge%20Encyclopedia%20of%20Translation%20Studies%20(1).pdf>. Acesso em: 15 jun. 2014.

_____. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova abordagem. Campinas: Pontes, 2004.

BASTIN, Georges, L. La notion d'adaptation en traduction. **Meta: Journal des Traducteurs**, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 473-478, 1993. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/001987ar>. Acesso em: 9 abr. 2014.

_____; VANDAL-SIROIS, Hugo. Adaptation and Appropriation: Is there a Limit? In: RAW, Laurence (Org.). **Translation, Adaptation and Transformation**. Londres: Continuum, 2012. p. 21-41. v. 1.

BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECKER, T. Therole of narrative interaction in narrative development. In: QUASTHOFF, U. M.; BECKER, T. (Org.). **Narrative interaction**. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2005. p. 93-112. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=xfli7IHxry8C&oi=fnd&pg=PA93&dq=The+role+of+narrative+interaction+in+narrative+development&ots=5IF9Webe_i&sig=HZkcrxoE0gpaLWby2Hde61Nwy98#v=onepage&q=The%20role%20of%20narrative%20interaction%20in%20narrative%20development&f=false>. Acesso em: 12 maio, 2015.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUC, 2002.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

BRASIL. **Presidência da República. Casa Civil: Subchefia para Assuntos Jurídicos**. Decreto nº 99.710, de 21 de novembro de 1990. Dispõe sobre o direito das crianças. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/D99710.htm>. Acesso em: 5 maio 2014.

CAGLIARI, L. C. **Línguas de ritmo silábico**. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/viewFile/2743/2698>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

CAMPOS, Augusto de. **Verso Reverso Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CARARO, Aryane. “Há razões para ignorar a literatura infantil”, diz escritor espanhol. **Estadão** – Educação, 7 de março de 2013. Disponível em: <<http://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,ha-razoes-para-ignorar-a-literatura-infantil-diz-escritor-espanhol,1005815>>. Acesso em: 7 abr. 2014.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas: o Deops e as minorias silenciadas**. São Paulo: Estação Liberdade: Arquivo do Estado/SEC, 1997.

CASCALLANA, Belén González. Translating Cultural Intertextuality in Children’s Literature. In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. **Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies**. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2006. p. 97-121.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima gramática da Língua Portuguesa**. 48. ed. rev. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. Literatura Infantil: abertura para a formação de uma nova mentalidade. **Tempo Brasileiro** – Literatura Infantojuvenil, Rio de Janeiro, n. 63, p. 3-10, dez. 1980.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. **Children's Literature in Translation**: Challenges and Strategies. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2006.

COLLOMBAT, Isabelle. Le XXI^e siècle: l'âge de la retraduction. Translation Studies in the New Millenium. **International Journal of Translation and Interpreting**, v. 2, 2004. Disponível em:
<<http://www.lli.ulaval.ca/fileadmin/llt/fichiers/departement/personnel/professeurs/isabelleCollombat/translationStudies.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

CONTE, Valdecir; KONICZEK, Stanislaw (Coord.). **Literatura Infantojuvenil e seus caminhos**. São Paulo: PAULUS, 2002.

COSTA, Marta Morais. Os ventríloquos da morte, textos de Valêncio Xavier e Luís Antônio Giron. In: GUIMARÃES, Marcella Lopes (Org.). **Literatura dos anos 90**: diversidades cultural e recepional. Curitiba: Juruá, 2008. p. 71-86.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CUNHA, Maria Zilda. **Literatura Infantil e Juvenil - Linguagem do Imaginário 1** (Aulas). Disponível em:
<<http://www.fflch.usp.br/dlcv/mariazildacunha/AULAS%201,%202,%203.pdf>>. Acesso em: 2 out. 2013.

_____. Estética do labirinto na produção para crianças e jovens: de estratégias de leitura aos desafios para medir a astúcia do viajante. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau; PINA, Patrícia Kátia da Costa; MICHELLI, Regina Silva (Org.). **A Literatura Infantil e Juvenil hoje**: múltiplos olhares, diversas leituras. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 121-141. Disponível em:
<http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/a_literatura_infantil_e_juvenil_hoje.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2013.

DELISLE, Jean. História da tradução: sua importância para a tradutologia, seu ensino através de *software* multimídia e multilíngue. Tradução de Fernando Afonso de Almeida. In: **Gragoatá** – Revista de Pós-Graduação em Letras – UFF, n. 13, 2º Semestre/2002.

DESMIDT, Isabelle. A prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. **Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies**. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2006. p. 79-96.

D'HULST, Lieven. Why and How to Write Translation Histories. **Crop**, v. 6, Número Especial: Emerging Views on Translation History in Brazil. Org. John Milton, p. 21-32, 2001. Disponível em:
<<http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao6/v06a03.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

DIAGNÓSTICO ANL do setor livreiro. Realizado com exclusividade para ANL de julho a outubro de 2012. Disponível em:
<http://anl.org.br/web/pdf/diagnostico_setor_livreiro_2012.pdf>. Acesso em: 12 set. 2014.

DICIONÁRIO TERMINOLÓGICO. In: **Materiais de apoio ao Projeto Individual de Leitura**. p. 1. Disponível em:
<www.portoeditora.pt/conteudos/emanuais/.../viag11_pil_ptextuais.docx>. Acesso em: 20 out. 2015.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FONTES, Alexandre. Entrevista concedida ao jornal on-line **Estadão** (Caderno de Cultura, fev. 2013). Disponível em:
<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,um-legado-a-duas-vozes,991959>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder** Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

FROTA, Maria Paula. **Um balanço dos estudos da tradução no Brasil**. Disponível em: <<file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/6996-21109-1-PB.pdf>>. Acesso em: 2 abr. 2015.

GAMBIER, Y. Adaptation: une ambigüité à interroger. **Meta: Journal des Traducteurs**, v. 37, n. 3, 1992, p. 421-425. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/002802ar>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

_____. La retraduction, retour et détour. **Meta: Journal des Traducteurs**, v. 39, n. 3, set. 1994, p. 413-417. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/1994/v39/n3/002799ar.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. 2. ed. rev. São Paulo: Madras, 2009.

GHESQUIERE, Rita. Why Does Children's Literature Need Translations? In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. **Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies**. Manchester Manchester, UK: St Jerome Publishing, 2006. p. 19-33.

GOMES, Luis Antonio Paim. **A pós-modernidade na crônica jornalística de Diogo Mainardi**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

GOSCINNY, Anne. Entrevista concedida a Jacques Renucci para **La Corse votre hebdo** (jrenucci@nicematin.fr) presente no Le Blog BD, de nice.matin et var.matin de julho de 2013. Disponível em: <http://leblogbd.nicematin.com/2013/07/anne_gosciny.html>. Acesso em: 5 jul. 2014.

GOMES, Luis Antonio Paim. **A pós-modernidade na crônica jornalística de Diogo Mainardi**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

GOMES, Maria Lúcia Santos Daflon. **Identidades refletidas: um estudo sobre a imagem da Literatura Brasileira construída por tradução**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2005. 166 f. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7096/7096_1.PDF>. Acesso em: 5 jun. 2014.

GREGORIN FILHO, José Nicolau; COSTA, Patrícia Kátia da; MICHELLI, Regina Silva (Org.). **A Literatura Infantil e Juvenil hoje**: múltiplos olhares, diversas leituras. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em:

<http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/a_literatura_infantil_e_juvenil_hoje.pdf>.

Acesso em: 17 ago. 2013.

GROLLA, Elaine. Pronomes resumptivos em Português Brasileiro adulto e infantil.

DELTA, São Paulo, v. 21, n. 2, jul./dez. 2005. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010244502005000200001&script=sci_arttext>

. Acesso em: 27 nov. 2014.

GUIMARÃES, Marcella Lopes (Org.). **Literatura dos anos 90**: diversidades cultural e recepcional. Curitiba: Juruá, 2008.

HORNBY-SNELL, Mary. Theatre and Opera Translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Org.). **A Companion to Translation Studies**. Canadá: Multilingual Matters, 2007. p. 106-119.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel. ed. rev. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

KHÉDE, Sônia Salomão. Literatura "Infantojuvenil": ideologia e consciência. **Revista Tempo Brasileiro** (Revista Trimestral de Cultura), Rio de Janeiro, n. 63. p. 34-45 (Literatura Infantojuvenil), out/dez. 1980.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1987.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira**: história e histórias. São Paulo: Ática, 2004.

LEAL, Alice Borges. Funcionalismo e tradução literária: o modelo de Christiane Nord em três contos ingleses contemporâneos. **Scientia Traductionis**, n. 2, 2006.

Disponível em:

<[www.https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12916/12060](https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12916/12060)>.

Acesso em: 7 abr. 2014.

_____. **Funcionalismo alemão e tradução literária**: quatro projetos para a tradução de *The Years*, de Virgínia Woolf. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução), Universidade Federal de Santa Catarina, 2007. Disponível em: <<file:///C:/Documents%20and%20Settings/usuario/Meus%20documentos/Comprovan%20tes%20de%20Pagamentos/Funcionalismo%20alem%20C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2014.

MACEDO, L.; SPERB, T. M. o desenvolvimento da habilidade da criança para narrar experiências pessoais: uma revisão da literatura. **Estudos de Psicologia**, v. 12, n. 3, set./dez., p. 233-241, 2007, UFRN. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26112305>>. Acesso em: 19 jun. 2014.

MARCÍLIO, Maria Luíza. A lenta construção dos direitos da criança brasileira. Século XX. **Revista USP**, São Paulo, n. 37, p. 46-57, mar./maio, 1998. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/37/05-marialuiza.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2013.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A repetição na língua falada como estratégia de reformulação textual. In: KOCH, Ingedore G. Villaça (Org.). **Gramática do português falado**. Campinas: Edunicamp/Fapesp, 2002. p. 105-141.

_____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MARTINS, Márcia do A. P. As relações nada perigosas entre história, filosofia e tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n. 1, p. 37-51, 1996. Disponível em: <<file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/5069-16181-1-PB.PDF>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

_____. **A instrumentalidade no modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos *Hamlets* brasileiros**. 1999. 311 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. **A institucionalização da tradução no Brasil: o caso da PUC-RIO**. Disponível em: <<file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-AInstitucionalizacaoDaTraducaoNoBrasil-4925600.pdf>>. Acesso em: 2 abr. 2015.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da Literatura Infantil**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1979.

MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____; MARTINS, Márcia A. P. Apresentação – Contribuição para uma historiografia da Tradução. **Tradução em Revista**, p. 1-10, 2010/1. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.pucrio.br/15906/15906.PDFXXvmi=WSNbfAN46dKtXJOhFwMUljXSnmv475u4ZigeS4j0i5tgOjzuQlpzGos4UQ93VF7VXobR>>. Acesso em: 18 abr. 2014.

MILTON, John; BANDIA, Paul. **Agents of Translation and Translations Studies**.

Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=myjiUgQeNQcC&pg=PA8&lpg=PA8&dq=the+pivot+status+of+the+translator%E2%80%99s+habitus&source=bl&ots=PhQiTPF8gx&sig=Q4m2wPaZ34ePF7qHPDei01lsl3o&hl=pt-BR&sa=X&ei=KFHjVM6CPIHdsASGkiHIDQ&ved=0CDgQ6AEwAw#v=onepage&q=the%20pivot+status%20of%20the%20translator%E2%80%99s%20habitus&f=false>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

_____; TORRES, M. H. Apresentação. Tradução, retradução e adaptação.

Cadernos de Tradução, v. 1, n. 11, p. 9-17, 2003, Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6174/5729>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

MOURE, Gonzalo. Há razões para ignorar a Literatura Infantil. **Estadão**, mar., 2013.

Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/vidae,ha-razoes-para-ignorar-a-literatura-infantil-diz-escriptor-espanhol,1005815,0.htm#bb-md-noticia-tabs-1>>.

Acesso em: 8 nov. 2013.

MUNDT, Renata de S. **Traduzir para a criança**: uma brincadeira muito séria. 2001.

Dissertação (Mestrado em Tradução de Literatura Infantojuvenil Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. **A adaptação na tradução de Literatura Infantojuvenil: necessidade ou manipulação?** 2008. Disponível em:

<www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/download/.../12076>. Acesso em: 14 mar. 2013.

_____. A ética na tradução. **Revista Emília**, dez. 2012. Disponível em:

<<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=273>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

NEUSS, Vanete Dutra Santana. **Se os leões fossem escultores... na visão de Monteiro Lobato**. 2008. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/ojs-234/index.php/sinteses/article/viewFile/834/587>>.

Acesso em: 11 fev. 2014.

NORD, Christiane. **Translating as a purposeful activity**: functional approaches explained. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1997.

NORD, Christiane. Entrevista com Christiane Nord. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, UFSC – Núcleo de Tradução n. 5, p. 183-213, 2000/1, 2000.

Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5613/5099>>. Acesso em: 9 jul. 2014.

_____. Training Functional Translators. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, UFSC- Núcleo de Tradução, n. 5, p. 27-462000/1, 2000. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5606/5083%22/>>.

Acesso em: 9 jul. 2014.

_____. **Text Analysis in Translation**: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis. Amsterdam - New York, NY: Rodopi, 2005.

_____. **Translating as a purposeful activity: a prospective approach**. 2006.

Disponível em: <<http://journal.teflin.org/index.php/teflin/article/viewfile/108/96.html>>

Acesso em: 11 fev. 2014.

_____. **La traduction**: une activité ciblée – Introduction aux approches fonctionnalistes. Tradução de Beverly Adab. Arras: Artois Presses Université, 2008.

OITTINEN, Riita. No Innocent Act – On the Ethics of Translating for Children. In: **Children's Literature in Translation**: Challenges and Strategies. Manchester, UK: St Jerome Publishing, 2006. p. 35-45.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Seara Nova, 1973.

PACHECO, Álvaro. Álvaro Pacheco: o poderoso homem dos livros (Entrevista concedida a Amylton de Almeida). **A Gazeta**, Vitória, Caderno 2, mar. 1976. (Microfilmagem disponível na sede do jornal **A Gazeta**, em Vitória, ES).

_____. Entrevista concedida a Venise V. Mendes, em junho de 2014.

PAGANO, Adriana Silvina. As pesquisas historiográficas em tradução. In:_____. (Org.). **Metodologia de pesquisa em tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001. p. 117-146.

PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar 50 anos depois. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 151-178, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/10766/7775>>. Acesso em: 19 maio, 2014.

PFAU, Monique. **Tradução do diálogo feminista entre culturas periféricas sobre o feminismo de culturas centrais: um estudo de caso para a aplicação funcionalista de Christiane Nord**. Disponível em: <www.repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/94268/284322.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 jun. 2014.

PRADO, Amaya O. M. de Almeida. **Adaptação à moda de Lobato**. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/063/AMAYA_PRADO.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2014.

PYM, Anthony. **Method in Translation History**. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1998.
REISS, Katharina. Teorías Específicas. In: VERMEER, Hans J.; REISS, Katharina. In: **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Tradução de Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madri, Espanha: Akal, 1996. 107-188.

_____. **Problématiques de la traduction**. Tradução de Catherine A. Bocquet. Paris: Economica, 2009.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da Literatura Brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008a.

_____. Entrevistada pela revista *on-line Olhar Virtual/UFRJ*, edição 221, 2008b. Disponível em: <http://www.olharvirtual.ufrj.br/2010/?id_edicao=221&codigo=9>. Acesso em :10 abr. 2014.

RIVERA, L. L. Entrevista concedida a Luiz Jean Lauand e Aida Hanania. São Paulo: Gabriel Perissé, junho de 1999. Disponível em: <http://www.hottopos.com/harvard2/o_compromisso_com_os_classicos_.htm>. Acesso em: ago. 2014.

_____. Entrevistas concedidas à pesquisadora Venise V. Mendes, junho a agosto de 2014.

ROCHA, Bruno. **O pronome lembrete e a teoria da língua-alvo – novas perspectivas de análise**. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/1203-3970-1-PB%20(1).pdf >. Acesso em: 27 set. 2014.

RONCARI, L. A estampa da rotativa na crônica literária. **Boletim Bibliográfico**, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v. 46, jan./dez, p. 9-16, 1985.

SÁ-SILVA, J. R; ALMEIDA, C. D.; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, Ano 1, n. 1 p. 1-15, jul. 2009. Disponível em: <http://www.rbhcs.com/index_arquivos/Artigo.Pesquisa%20documental.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2014.

SANDRONI, Laura. A estrutura do poder em Lygia Bojunga Nunes. **Revista Tempo Brasileiro** (Revista Trimestral de Cultura), Rio de Janeiro, n. 63, p. 11-25, out./dez. 1980. (Literatura Infantojuvenil).

_____. **De Lobato a Bojunga**: as reinações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANDRONI, Laura; ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na escola**. 6. ed. São Paulo: Global, 1987.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHLEIERMACHER, E. D. Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. **Princípios**, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan./jun. 2007, Tradução de Celso Braidão. Disponível em: <<http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/21P-233-265.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

SILVA, Aline Luiza da. Trajetória da Literatura Infantil: da origem histórica e do conceito mercadológico ao caráter pedagógico na atualidade. **REGRAD – Revista Eletrônica da Graduação do Centro Universitário Eurípides de Marília (UNIVEM)**, v. 2, n. 2, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://galileu.fundanet.br/revista/index.php/REGRAD/article/viewFile/234/239>>. Acesso em: 1 out. 2013.

SOUZA, Sérgio Augusto G. Pereira de. **A declaração dos direitos da criança e a convenção sobre os direitos da criança. Direitos humanos a proteger em um mundo em guerra.** Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/2568/a-declaracao-dos-direitos-da-crianca-e-a-convencao-sobre-os-direitos-da-crianca>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, René. A bicicleta. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975a. p. 68-72.

_____. As cadernetas. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975b. p. 44-48.

_____. A visita do inspetor do ensino. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975c. p. 24-28.

_____. Eu fumo. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975d. p. 58-62.

_____. Eu saio de casa. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975e. p. 212-215.

_____. Jojô. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975f. p. 34-38.

_____. Luisinha. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975g. p. 49-52.

_____. O ensaio para receber o ministro. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975h. p. 53-57.

_____. **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975i.

_____. O pequeno Polegar. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975j. p. 63-67.

_____. Os cowboys. In: **O pequeno Nicolau.** Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975k. p. 10-14.

SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, René. Rex. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975l. p. 29-33.

_____. Rimos para valer. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975m. p. 78-82.

_____. Seu Bordonave não gosta do sol. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975n. p. 88-94.

_____. Um buquê muito lindo. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975o. p. 39-43.

_____. Uma lembrança de estimação. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975p. p. 5-9.

_____. Vou em casa do Arnaldo. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975q. p. 83-87.

_____. A bicicleta. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997a. p. 95-100.

_____. A visita do inspetor. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997b. p. 35-42.

_____. Djodjo. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997c. p. 49-56.

_____. Eu fumo. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997d. p. 81-88.

_____. Foi muito divertido. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997e. p. 109-114.

_____. Fugi de casa. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997f. p. 131-136.

SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, René. Fui visitar o Agnaldo. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997g. p. 115-122.

_____. Luisinha. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997h. p. 69-74.

_____. O ensaio para a visita do ministro. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997i. p. 75-80.

_____. O lindo buquê. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997j. p. 57-62.

_____. **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997k.

_____. O pequeno polegar. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997l. p. 89-94.

_____. O Sr. Bordenave não gosta de sol. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997m. p. 123-130.

_____. Os boletins. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997n. p. 63-68.

_____. Os caubóis. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997o. p. 15-20.

_____. Rex. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997p. p. 43-48.

_____. Uma lembrança para guardar com carinho. In: **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1997q. p. 7-14.

_____. Djodjo. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999a. p. 52-58.

_____. Je fume. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999b. p. 88-95.

SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, René. Je fréquente Agnan. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999c. p. 125-132.

_____. Je quitte la maison. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999d p. 141-148.

_____. Le chouette bouquet. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999e. p. 59-66.

_____. **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999f.

_____. Le petit poucet. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999g. p. 96-102.

_____. Le vélo. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999h. p. 103-109.

_____. Les carnets. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999i. p. 67-73.

_____. Les cow-boys. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999j. p. 15-21.

_____. Louissette. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999k. p. 74-80.

_____. M. Bordenave n'aime pas le soleil. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999l. p. 133-140.

_____. On a bien rigolé. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999m. p. 118-124.

_____. On a eu l'inspecteur. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999n. p. 37-44.

_____. On a répété pour le ministre. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999o. p. 81-87.

_____. Rex. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999p. p. 45-51.

_____. Un souvenir qu'on va chérir. In: **Le petit Nicolas**. Paris: Denoël, 1999q. p. 7-14.

SEMPÉ, Jean-Jacques; GOSCINNY, René. **Histoires inédites du petit Nicolas**. Paris: IMAV, 2006. v. 2.

_____. **O Natal do Pequeno Nicolau**. Tradução de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011a.

_____. Querido Papai Noel. In: **O Natal do Pequeno Nicolau**. Tradução de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011b, p. 17-25.

SILVA, Denize Helena Garcia. **A repetição em narrativas orais de adolescentes: do oral ao escrito**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: Plano Editora: Oficina Editorial: Instituto de Letras UnB, 2001.

SILVA, M. M. da. O menino que não queria mais comer: uma tradução comentada. **Cadernos de Literatura em Tradução** (Especial Infantil), n. 12, p. 199-208, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

SKIBINSKA, Elżbieta. **La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur**. Disponível em: <<http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Skibinska.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2015.

SIMEONI, D. **The Pivotal Status of the Translator's Habitus**. Disponível em: <https://www.academia.edu/6534947/The_Pivotal_Status_of_the_Translators_Habitus>. Acesso em: 17 fev. 2015.

SOUZA, Ricardo Vinícius Ferraz de. Venuti e os videogames: o conceito de domesticação/estrangeirização aplicado à localização de games. **Traduções**, Florianópolis, v. 5, Número Especial, Games e Tradução, p. 51-67, out. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.incubadora.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/2519/3141>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

STAHEL, Mônica. Entrevistas concedidas à pesquisadora Venise V. Mendes, em junho de 2014.

TEMPO BRASILEIRO (Revista Trimestral de Cultura). Literatura Infantojuvenil, n. 63, out./dez. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TORRES, Luiz Henrique. O conceito de história e historiografia. **BIBLOS**, Rio Grande, n. 8, p. 53-59, 1996. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/BIBLOS-8()1996-o_conceito_de_historia_e_historiografia.pdf>. Acesso em: 24 set. 2014.

VANNUZINI, Adriana M. dos S. **Texto, imagem e projeto gráfico na tradução de Literatura Infantojuvenil**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12951>. Acesso em: 10 fev. 2013.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Tradução de Laureano Pelegrine, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

VERDOLINI, Thaís H. A. **A adaptação na tradução de Literatura Infantojuvenil: necessidade ou manipulação**. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../pdf/.../RENATA_MUNDT.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2013.

VERMEER, J. H. Is translation a linguistic or a cultural process? **Ilha do Desterro**, n. 28, p. 37-49, 1992.

_____. Teoría General. In: _____; REISS, Katharina. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Tradução de Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madri, Espanha: Akal, 1996. p. 11-105.

_____. **Skopos and commission in translation action**: In: The Translation Studies Reader: London and New York, Routledge: Venuti. 2000. p. 221-232.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Fragmentos de uma história de travessias: tradução e (re) criação na pós-modernidade brasileira e hispano-americana. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte: Centros de Estudos Literários/UFMG, 1996, v. 4. p. 61-80. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/POSLIT/08_publicacoes_txt/ale_04/ale04_erpv.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2014.

VILLELA, Lucinéia M. **A tradução de diários para o público infantojuvenil: as adaptações culturais do livro *Diário de um banana*, v. 1**. Disponível em: <seer.bce.unb.br/index.php/traduzires/article/download/8051/6121>. Acesso em: 14 fev. 2013.

WOHLGEMUTH, Gaby Thomson. Flying High – Translation of Children’s Literature in East Germany. **Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies**. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2006. p. 46-59.

WOODSWORTH, Judith. **Teaching the history of translation**. In: Teaching translation and interpreting 3. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1996. p. 09-17. Disponível em:
<http://books.google.com.br/books?id=ZxKhjQX_dwcC&pg=PA9&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 24 mar. 2014.

_____. History of translation. In: ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF TRANSLATIONS STUDIES –. London and New York: Mona Baker/Taylor & Francis Group., 2005. p. 100-105. Disponível em:
<[file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Routledge%20Encyclopedia%20of%20Translation%20Studies%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Routledge%20Encyclopedia%20of%20Translation%20Studies%20(1).pdf)>. Acesso em: 29 abr. 2015.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003a.

_____. Que censura? (Which Censorship are we Referring to?) **D.E.L.T.A.**, n. 19, Edição Especial, p. 109-116, 2003b. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/delta/v19nspe/07.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2014.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na escola**. 6. ed. São Paulo: Global, 1987.

ANEXOS

ANEXO A

Emails trocados com Luis Lorenzo Rivera Tradutore Editor (Editora Martins Fontes)

E-mail 1**Mensagem original**

De: VENISE / JOÃO <jasjo12@uol.com.br >

Para: luisrivera@wmfmartinsfontes.com.br

Assunto: Ajuda Doutorado - "Petit Nicolas"

Enviada: 06/06/2013 11:57

Bom dia!

Meu nome é Venise. Sou professora de francês no Colégio de Aplicação João XXIII/UFJF e faço doutorado em Estudos da Tradução, na UFRJ.

Minha tese tem como *corpus* as historinhas traduzidas do Petit Nicolas. Não se trata de compará-las ao original ou fazer juízo de valor sobre elas, mas de perceber o lugar que a tradução de histórias infanto-juvenil francesas têm em nossa cultura, assim como são recebidas e percebidas pelo público-alvo.

Tentei entrar em contato desde janeiro deste ano, até que, finalmente, alguém me orientou de forma correta.

Sabendo que você foi o tradutor da série " Le Petit Nicolas" gostaria de lhe fazer uma série de perguntas a respeito do percurso das traduções. Será que você estaria disponível para me ajudar? Inicialmente seriam algumas perguntas, mas com o transcorrer do tempo, poderiam surgir outras...

O que é interessante é que o *corpus* que eu escolhi para análise nunca foi trabalhado no Brasil e também na França ou em outros países. Sendo assim o material de consulta é bastante escasso. Então, sua ajuda representaria uma grande riqueza!

Aguardo ansiosa por uma resposta.

Atenciosamente,

Venise Vieira Mendes

E-mail 2

Sent: Monday, June 17, 2013 11:07 AM

Subject: [Pode ser Spam] Ajuda Doutorado - Tradução do "Petit Nicolas"

Bom dia!

Tomei a liberdade de reenviá-lo o email abaixo, pois tentei um contato no início do mês e, como não obtive resposta, estou tentando novamente. Pode ser que você não o tenha recebido, por isso não respondeu. Pode ser também que não lhe interessa me ajudar. Neste caso eu pediria apenas que enviasse uma notinha dizendo que "não" para que eu possa pensar em outros caminhos para minha pesquisa.

Espero que minha primeira opção seja a correta.

Um abraço

Venise

E-mail 3

Em 19/06/2013 11:58, Luis Rivera < luisrivera@wmfmartinsfontes.com.br > escreveu:

Prezada Venise,

Peço desculpas por não ter respondido antes ao seu e-mail. O nosso departamento de informática anda um pouco neurótico com os "spans" e, não sei por qual razão, o e-mail foi "esquecido" na caixa de espera.

Embora não dispondo de todo o tempo que talvez você necessite, terei prazer em colaborar naquilo que estiver ao meu alcance.

Cordialmente

Luis

E-mail 4

----- Original Message -----

From: VENISE / JOÃO

To: Luis Rivera

Sent: Thursday, June 20, 2013 10:12 AM

Subject: Re: Ajuda Doutorado - Tradução do "Petit Nicolas"

Luís, bom dia!

Você não sabe a alegria e o alívio que sua resposta me causou!!! Te agradeço enormemente a atenção!!!

Certamente já tenho algumas perguntas prontas a respeito de seu percurso como tradutor, até chegarmos às questões do Petit Nicolas, que também já estão, em parte, encaminhadas. Gostaria, no entanto, para as perguntas que eu te propuser ficarem mais direcionadas, sem as sentirmos perdidas no vazio, que você contasse um pouquinho sobre o que você se lembra dos momentos em que traduziu os livros do PN (início das traduções, parâmetros, momentos de dúvidas, decisões, risos, escolha dos nomes...) Dessa forma poderei orientar-me melhor para reformular as perguntas, ou não.

Nós não nos conhecemos, mas saiba de toda minha gratidão pelo seu interesse e empenho.

Aguardo notícias.

Um abraço amigo (e gelado) de Juiz de Fora (aqui está oscilando entre 15 e 19 graus. Um gelo!!!!!!!!!!!!)

Venise (Tomara que este não entre como SPAN!!)

E-mail 5

Prezada Venise,

Agora, depois de autorizar uma vez , o seu e-mail, ele não será mais "censurado". Venise, como você sabe, eu não sou tradutor, sou o editor da WMFMartins Fontes ,e já era na época da publicação do Pequeno Nicolau. Foi um amigo francês que me sugeriu a publicação, pois a obra era um sucesso na França e, na casa dele, não só os filhos eram "vidrados" no PN como também ele e a esposa eram fascinados por todas as historinhas.

Depois que a WMF (naquele tempo, só existia a Livraria Martins Fontes Editora) comprou os direitos de tradução e publicação da série, surgiu o problema da tradução. Quem poderia traduzir Goscigny? .A primeira idéia parecia obviamente correta: um autor de histórias infantis (é claro que não vou poder citar nomes). Escolhi um que parecia o mais indicado; seus livros eram muito bonitos e agrdáveis, a linguagem fluente e bem humorada. A experiência foi um fracasso. O texto veio "duro", um pouco formal e com "intervenções" do tradutor querendo contribuir com o verdadeiro autor. (Mais tarde, acabei percebendo que esse "desejo irresistível" de se meter no texto original parece ser um vício de todo tradutor que também é autor. E isso em todos os níveis, não só em literatura infantojuvenil.... Fiz outras tentativas com outros tradutores profissionais, mas em nenhum eu sentia a graça e a sigeleza que o texto de Goscigny me transmitia.

A última tentativa foi com jovens que dominavam perfeitamente o francês e o português. A experiência foi um desastre. A linguagem era a mais formal de todas as experiências anteriores....

Finalmente resolvi ver junto com a Monica Stahel (hoje uma respeitada tradutora) o que era esse "bicho de sete cabeças".

E, assim, foram saindo os textos do Pequeno Nicolau. Eu ia traduzindo, ela revendo e os dois conversando. Hoje, acho que os livros deveriam ser traduzidos de novo.

Essa, Venise, a história da tradução do PN. Acho que você teria todo interesse em entrar em contato com a Monica que participou muito dessa história. Ela é autora de livros infantis e traduziu muitos livros para essa faixa etária (mstahel@wmfmartinsfontes.com.br)

espero ter sido útil;

um abraço

Luis

E-mail 6

Et voilà les questions!!!! 21/06/2013 13:24h

Para: luisrivera@wmfmartinsfontes.com.br 

Questionar... .docx **14.90 KB** Questionar... .docx **15.51 KB**

Boa tarde, Luís!

Adorei o que me contou sobre o começo dos trabalhos com as traduções e essas informações me obrigaram a reformular muitas das perguntas que já estavam prontas. Mas foi ótimo!!!

Sei que seu tempo é curto e morro de medo de te ocupar demais e de, de repente, você desistir de me ajudar. Por isso... apostando alto, resolvi mandar, de uma única vez, TODAS as perguntas que tenho até agora. Você vai levar um susto, mas o choque será único.

Algumas perguntas podem parecer ingênuas, outras repetitivas e algumas, totalmente sem sentido, mas são necessárias. Você pode ficar à vontade para acrescentar coisas que não foram perguntadas mas que você acha importante mencionar. (Mas, por favor, não se sinta à vontade para **não** responder, não,tá? rrsrsrs)

Obrigada pelo contato com a Mônica, a quem escreverei hoje mesmo.

Mais uma vez, você não imagina o quanto sua ajuda é preciosa.

Um abraço (menos gelado do que no outro dia: termômetros em torno de 21 graus!!!)

Venise

E-mail 7

----- Original Message -----

From: VENISE

To: luisrivera@wmfmartinsfontes.com.br

Sent: Monday, June 24, 2013 3:01 PM

Subject: Les voilà!!!!

Boa tarde, Luís!

Não é só o seu sistema de computador que anda neurótico, não! Quando fui abrir minha caixa de correio na sexta de manhã, TODOS os meus emails haviam sido apagados: os que eu já havia lido e os que eu nem sei se "chegaram a chegar". É por isso que estou te escrevendo: não é para cobrar nada, mas te pedir, caso você tenha me respondido entre sexta e domingo de manhã, que me reenvie a resposta, pois não tivesse acesso a ela.

Obrigada e desculpe o transtorno.

PS: Já escrevi para a Mônica!

Venise

E-mail 8

Re: Les voilà!!!!

De: Luis Rivera  25/06/2013 16:32h

Prezada Venise,

Tudo bem? Espero que sim.

Venise, estou preocupado com a sua pesquisa. Qual é a urgência para obter as informações?

Eu só estou aqui na editora 3 dias por semana (terça, quarta e quinta) e os outros dias também estou ocupado. Vou ver se no próximo fim de semana posso adiantar bastante o seu pedido, mas desde já vou adiantando uma coisa: O PN não pertence à WMF desde 2005, quando foram criadas duas editoras (a WMFMartins Fontes e a Martins Editora e Livraria.)

distintas ficando cada uma com metade do catálogo da antiga Livraria Martins Fontes Editora. Infelizmente, o Pequeno Nicolau ficou com a Martins e não com a

WMF onde eu e a Monica trabalhamos. Por isso, não sei o que se passou com os novos livros do PN. A WMF não se interessou em publicá-los - e também não gostaria de "atravessar" um possível projeto de publicação da Martins. Mas "A volta às aulas e o Pequeno Nicolau" foi publicado pela Editora Roco. Sei que foi feito um grande trabalho de divulgação das novas histórias, mas não sei dizer mais nada. Sobre edições anteriores, tenho certeza que houve uma, pirata, péssima, publicada por uma editora que não existe mais e que era célebre por publicar, sem direitos, obras importantes.

Não me lembro de ter lido essa edição, mas de ter constatado a má qualidade e que não poderia ajudar em nada (muito pelo contrário!) Meu trabalho com a Monica consistiu sempre em uma tradução minha e uma revisão dela, além das trocas de idéias sobre nomes de personagens e expressões. Ela já traduzira livros infantís, - é mesmo autora de alguns - e domina perfeitamente a linguagem que pode ser agradável e enriquecedora para as crianças. Foi uma contribuição inestimável. Eu nunca havia traduzido, depois peguei gosto,mas traduzi apenas Históiras em Quadrinhos começando pelos infantís (Boule et Bill, Os Túnicas Azuis, Lucky Luque) passando depois a traduzir alguns HQ para adultos.

Bem,Venise, vou ter que parar por aqui. Acho que, agora, você vai te mais perguntas ainda para fazer...

Um grande abraço.

Luis

E-mail 9

Tradução Petit Nicolas 27/06/2013 09:33h

De: **VENISE** 

Oi, Luís!!! Bom dia!!!!

Não se preocupe com o prazo para a pesquisa. Você tem todo o tempo que precisar para responder as minhas perguntas, **só te peço para não esquecer de respondê-las!!!**

Diante de algumas "revelações" pergunto: Você saberia me dizer o nome da tal editora que publicou as edições piratas? (Talvez possa achar algum exemplar em algum Sebo.)

Pode ter certeza que qualquer coisa que vocês escrevem, seja no corpo do e-mail, seja ao responder os questionários, são informações que servem para novas indagações. (Coitados de vocês!!! Mas vou tentar incomodar pouco, se isso é possível!!!)

Um abraço mineiro.

Venise

PS: 1) Se for difícil pra você se lembrar de datas, ou ter acesso a elas - conforme algumas perguntas dos questionários-, seria possível me colocar em contato com alguém da antiga Martins Fontes que pudesse me ajudar nesse quesito?

2) Fique tranqüilo!

E-mail 10

Sem assunto

De: Ilrivera

03/07/2013 14:39h

Venise.

A editora que publicou o PN antes da MF chamava-se ARTENOVA.

Penso que os dois sites abaixo podem ajudar você a descobrir as diferentes edições do PN:

www.dedalus.br e [estante virtual](#)

Depois do PN traduzi quadrinhos de algumas séries francesas:

1. Boule et Bill (cinco números)
- 2 Os Túnicas Azuis (mais ou menos uns sete ou oito)
- 3 Lucky Luke (uns quinze ou vinte)

Todos para crianças e jovens

Para adultos traduzi uma coleção que a MF publicou com o nome de "Opera Erotica" (sem acentos mesmo)

com obras dos maiores autores de HQs eróticos europeus.

Para mim, a grande dificuldade de traduzir para criança é não considerar a criança uma espécie de mongoloide e não cair na tentação de empregar uma linguagem "tatibitati" sem deixar de empregar a linguagem das crianças.

Eu já conhecia o PN antes da comprar os direitos.

Agora vou ter que parar por aqui. Depois continuamos a nossa conversa.

Um abraço.

Luis

Luis Lorenzo Rivera

Al. Sarutaiá, 81, Ed. Vega, apto 81

Tel: 11 3889 8074

São Paulo – SP

E-mail 11

O questionário!!!

De: VENISE 

Para: luisrivera@wmfmartinsfontes.com.br 

Assunto: O questionário!!!

Data: 02/08/2013 16:29

Oi, Luís, boa tarde!

O tempo está passando muito rápido e com ele, começam algumas prioridades em minha pesquisa. Sei que você é bastante ocupado, mas será que poderia continuar a me ajudar?

Te agradeço e peço desculpas pelo incômodo.

Obrigada.

Venise

E-mail 12

Re: O questionário!!!

De: Luis Rivera 

Para: VENISE 

Assunto: Re: O questionário!!!

Data: 15/08/2013 15:14

Olá, Venize.

Tudo bem, fora a rapidez do passar do tempo?

Desculpe a minha ausência, mas além do trabalho tive uns probleminhas de saúde, que complicaram um pouco mais o trabalho. Estava **um pouco** tranquilo depois de ver que a Monica já havia respondido ao seu questionário. Quero ver se neste final de semana repondo também.

um abraço.

Luis

E-mail 13

Re: O questionário!!!

De:Luis Rivera

Para:VENISE

Assunto:Re: O questionário!!!

Data:20/08/2013 17:28

Prezada Venize,

Continuando

4. Os livros não eram para o povo (que não tem hábito de ler e menos ainda dinheiro para comprar livros) mas para a classe média que provavelmente já conhecia a reputação dos autores e os personagens.

5 O primeiro livro das séries vendem sempre mais. Mas os ouros também tiveram boa aceitação.

6. Resposta da Monica (única coisa a acrescentar é que as sugestões dela são geralmente irrecusáveis.)

7. Resposta da Monica

8. Não me parece que os tradutores tenham visto muita formalidade no texto do PN. Eles, tentando fazer uma tradução "perfeita" acabaram caindo na formalidade ou no emprego de uma linguagem mais acadêmica ou à linguagem de débil mental que muita gente atribui às crianças.

9. Resposta da Monica. **Além disso procuramos respeitar ao máximo a singeleza da linguagem e a genialidade e o imaginário da criança: como nos parecia ter sido feito pelos autores (tanto na liguagem quanto na ilusstração) Hoje, com meus netos vejo o quanto eles estavam certos...**

10. ***Algumas coisas eu mudaria, mas fico pensando que a linguagem dos meninos do Goscigny na França não mudou, toodos continuam entendendo (adultos e crianças)(e achando muita graça sem estranhar nada). Talvez tentaria aproximar mais a minha empatia com os autores e os personagens. Uma coisa acho que faria: ousaria misturar mais pronomes e verbos da segunda e terceira pessoas.***

11. ***ver acima.***

12. ***Não senti muita dificuldade e com o correr da tradução o amor por aquela criançada e mesmo a empatia com elas e com os personagens adultos foi facilitando tudo.***

13. ***São muito diferentes, mas em ambos é preciso entrar no espírito dos personagen e do autor. Para as crianças a linguagem além de clara tem que ser tão simples quanto uma criança e não idiota. Não se pode também querer mastigar tudo para a criança. Se o autor emprega palavras que exigem que a criança da terra dele consulte dicionário, a nossa também deve consultar. Afinal a leitura infantil é para desenvolver a mente e não para imbecilizar. Se a linguagem do original for uma imbecilidade você procura outra obra para traduzir...***

Venize, desculpe a demora em responder. Desculpe também as incorreções gráficas e gramaticais destas respostas. Estou fazendo tudo com muita pressa. Qualquer dúvida me escreva. Amanhã termino tudo.

Um beijo.

Luis

E-mail 14

Re: O questionário!!!

De: Luis Rivera 

Para: VENISE 

Assunto: Re: O questionário!!!

Data:21/08/2013 15:20

Olá Venize,

Continuando a responder. (Agora a segunda parte):

1. ***O que me levou a aceitar a publicação da série foi a decisão da MF de publicar literatura infantil. Eu já conhecia o PN, achava ótimo e achava que***

muita gente no Brasil conhecia o personagem e que seria difícil não haver aceitação.

Esse mesmo amigo recomendou uma outra série (O Pequeno Vampiro, que fez grande sucesso) traduzida do alemão.

2. Já respondi. Nada, não houve nenhum condicionante. Se houvesse eu não traduziria. Eu mesmo, como editor, só imponho aos tradutores a obrigação de ser fiel ao autor, seguir o espírito da obra e o registro do texto. Tudo isso em português correto, claro.

3. A mesma resposta da Mônica.

4. Alguns nomes, que lembre, foram traduzidos . O Sopa, traduzido porque parecia um bom apelido, mesmo em português. Por outro lado não podia esquecer a "cor local", afinal de contas é uma história que se passa na França com personagens franceses. "Traduzir" Nicolas por Nicolau, por exemplo, é manter um nome muito comum em Francês cuja sonoridade também em português se harmoniza com o conjunto. Aliás, o nome do PN deveria ser mantido por ser um identificador da obra, já conhecida.

5. Provavelmente não havia. Os autores se inspiraram em nomes usuais das crianças das escolas do tempo deles. Muitos desses nomes ainda são encontrados hoje em dia na França.

6. Não

7 . Mesma resposta da Mônica.

8. Não.

9. Toda boa literatura infantil inteligente é educativa e formadora. Um livro que precisasse ser modificado ou "melhorado" não deveria ser publicado. A literatura infantil é um veículo para a criança desenvolver sua formação Aliás. a literatura para adultos também. Eu não entendo (nem aceito) tradutores que pretendam ""melhorar"" o texto ou o conteúdo. Quem tem essa pretensão dificilmente torna melhor a emenda do que o soneto.

10. Mesma resposta da Monica

Venize, desculpe se falei demais . Imagine se eu tivesse tempo sobrando...Qualquer coisa que você não tenha entendido, não se acanhe, escreva.

Boa sorte para a sua tese. Espero ter contribuído mais do que atrapalhado.

Um beijo.

Luis

demetriopcr@hotmail.comeniz

ANEXO B

Questionário respondido por Luis Lorenzo Rivera (ordenado por nós, segundo suas respostas diluída nos emails)

Em virtude de muitas das respostas de Rivera terem sido dadas ao longo de suas narrativas nos diversos emails trocados e não de forma direta (no questionário), decidimos encaixar suas respostas nas respectivas perguntas propostas no questionário. Entretanto, estas respostas também são encontradas nos documentos que disponibilizamos nos Anexos, para serem confirmadas dentro de seu contexto. Em algumas questões Rivera responde: 'Mesma resposta da Mônica' então, para facilitar a visualização de tais respostas, colocámo-las em parênteses (neste Anexo), sem nenhum tipo de grifo e, quando houve um prolongamento da resposta do tradutor, colocamos em itálico e negrito.

Questionário 1:

Sobre você e as traduções:

- 1) Segundo o que me contou, você não é tradutor. Além do PN, você já traduziu outras obras? (Quantas, aproximadamente? Para que público? Quais gêneros? De qual língua? Prefere traduzir para adultos ou crianças/adolescentes? Por quê?) ***Depois do PN traduzi quadrinhos de algumas séries francesas: Boule et Bill (cinco números), Os Túnicas Azuis (mais ou menos uns sete ou oito), Lucky Luke (uns quinze ou vinte), todos para crianças e jovens. Para adultos traduzi uma coleção que a MF publicou com o nome de "Opera Erotica" (sem acentos mesmo) com obras dos maiores autores de HQs eróticos europeus.***

- 2) Caso já tenha traduzido outros livros infantis, quais as grandes dificuldades que você vê ao traduzir para este público? ***Para mim, a grande dificuldade de traduzir para criança é não considerar a criança uma espécie de mongoloide e não cair na tentação de empregar uma linguagem "tatibitati" sem deixar de empregar a linguagem das crianças.***

- 3) Você já conhecia a obra de Goscinny (O Petit Nicolas) na ocasião em que seu amigo lhe sugeriu a publicação? ***Eu já conhecia o PN antes de comprar os direitos.***

- 4) Como editor, você ficou receoso de publicar os livros, por algum motivo? (aceitação do público, pouco hábito de leitura do povo...) ***Os livros não eram para o povo (que não tem o hábito de ler e menos ainda dinheiro para comprar livros) mas para a classe média que provavelmente já conhecia a reputação de seus autores e os personagens.***
- 5) A expectativa de aceitação, após o lançamento, foi atingida por inteiro em todos os títulos? ***O primeiro livro das séries sempre vendem mais. Mas os outros também tiveram boa aceitação.***
- 6) Você e a Mônica foram “parceiros de tradução” em 2 títulos e nos demais ela consta como revisora. O que isto quer dizer? Mesma resposta da Mônica : (Significa que nos 2 casos de parceria fizemos a tradução juntos, nos outros o Luis fez a tradução sozinho e eu revi o texto depois, fazendo eventuais sugestões, que ele acatou ou não.) ***Única coisa a acrescentar é que as sugestões dela são geralmente irrecusáveis.***
- 7) As traduções foram feitas “por atacado” (todos os livros de uma única vez) ou foram feitas parcialmente (um livro, tempo, depois outro...)? Mesma resposta da Mônica: (Havia um tempo entre um livro e outro. Talvez faça diferença, sim. Entre um livro e outro a gente pode dar um respiro, mudar de postura ou de ideia com respeito a determinadas soluções. Por outro lado, talvez haja uma quebra da uniformidade entre os vários volumes, mas não acho que isso seja necessariamente ruim.)
- 8) Como você explica o resultado “formal” de uma tradução de textos voltados para o público infanto-juvenil. (De onde você acha que os pretensos tradutores tiraram/viram tanta formalidade a ponto de reproduzí-las em seus trabalhos?) ***Não me parece que os tradutores tenham visto muita formalidade no texto do PN. Eles, tentando fazer uma tradução ‘perfeita’ acabaram caindo na formalidade ou no emprego de uma linguagem mais***

acadêmica ou á linguagem de débil mental que muita gente atribui às crianças.

- 9) Como você (e a Mônica) tentou quebrar a “dureza” dos textos traduzidos? Mesma resposta da Mônica: (Não diria que se trata necessariamente de “dureza”, mas de inadequação. Nós não quebramos, os textos desses tradutores foram simplesmente recusados.) **Além disso procuramos respeitar ao máximo a singeleza da linguagem e o imaginário da criança: como nos parecia ter sido feito pelos autores (tanto na linguagem quanto na ilustração). Hoje, com meus netos, vejo o quanto eles estavam certos...**
- 10) Você sugere uma retradução dos textos, por quê? **Algumas coisas eu mudaria, mas fico pensando que a linguagem dos meninos do Goscinny na França não mudou, todos continuam entendendo (adultos e crianças) (e achando muita graça sem estranhar nada). Talvez tentaria aproximar mais a minha empatia com os autores e os personagens. Uma coisa acho que faria: ousaria misturar mais pronomes e verbos da segunda e terceira pessoas.**
- 11) O que você vê em suas traduções que poderia ser modificado/eliminado/atualizado? -- -Ver acima-
- 12) Quais as maiores dificuldades sentidas por você ao traduzir as histórias do Petit Nicolas? **Não senti muita dificuldade e com o correr da tradução o mor por aquela criançada e mesmo a empatia com elas e com os personagens adultos foi facilitando tudo.**
- 13) O que difere, para você, traduzir para o público infantil e para o adulto? (Como tradutor, caso já tenha feito outras traduções, se não, como o Editor enxerga essa diferença, caso veja alguma diferença .) **São muito diferentes, mas em ambos é preciso entrar no espírito dos personagens e do autor. Para as crianças a linguagem além de ser clara tem que ser tão simples**

quanto uma criança e não idiota. Não se pode querer mastigar tudo para a criança. Se o autor emprega palavras que exigem que a criança da terra dele consulte um dicionário, a nossa também deve consultar. Afinal a leitura infantil é para desenvolver a mente e não para imbecilizar. Se a linguagem do original for uma imbecilidade você procura outra história para traduzir...

Sobre o trabalho com o Petit Nicolas, mais detalhado:

1) Apesar de ter sido sugestão de um amigo, o que o levou a aceitar, definitivamente, a publicação da série? ***O que me levou a aceitar a publicação da série foi a decisão da MF de publicar literatura infantil. Eu já conhecia o PN, achava ótimo e achava que muita gente no Brasil conhecia o personagem e que seria difícil não haver aceitação. Esse mesmo amigo recomendou uma outra série (O Pequeno Vampiro, que fez grande sucesso) traduzida do alemão.***

2) Você, já sendo o editor da Martins Fontes, precisou se “submeter” a algum tipo de condicionante que exerceu influência direta na tradução? (tempo, revisão, linguagem...) Detalhe, se puder, esses fatores e, se possível, explique porque foram determinantes. ***Já respondi. Nada, não houve nenhum condicionante. Se houvesse eu não traduziria. Eu mesmo, como editor, só imponho aos tradutores a obrigação de ser fiel ao autor, seguir o espírito da obra e o registro do texto. Tudo isso em português correto, claro. Creio que na época em que a tradução foi feita, não havia nenhuma outra, publicada no Brasil, para servir de parâmetro (ou como fator limitador).***

3) A ideia de traduzir o nome das personagens crianças foi sua ou houve alguma interferência na escolha- de que tipo? Por que não deixá-los no original? **Mesma resposta da Mônica:** (Os nomes das crianças foram traduzidos para aproximá-las dos leitores. Note, no entanto, que os nomes a que chegamos não são tipicamente brasileiros. Não se tratava de “fazer de conta” que o Nicolau e seus colegas fossem brasileiros, pelo contrário. Quisemos simplesmente lhes dar nomes mais facilmente pronunciáveis pelos leitores brasileiros. Justamente por isso os sobrenomes foram mantidos. Era importante marcar que as histórias aconteciam em outro país, com idioma,

cultura e costumes diferentes dos nossos. De modo geral, nos livros infantis só traduzimos sobrenomes quando são trocadilhos ou têm um sentido especial, mas, mesmo nesses casos, tentamos manter o “sotaque” do original.)

- 4) Por que manteve o nome/sobrenome dos adultos no original? ***Alguns nomes, que lembre, foram traduzidos . O Sopa, traduzido porque parecia um bom apelido, mesmo em português. Por outro lado não podia esquecer a "cor local", afinal de contas é uma história que se passa na França com personagens franceses.***
- 5) ***"Traduzir" Nicolas por Nicolau, por exemplo, é manter um nome muito comum em Francês cuja sonoridade também em português se harmoniza com o conjunto. Aliás, o nome do PN deveria ser mantido por ser um identificador da obra, já conhecida.***
- 6) Havia outras sugestões para os nomes? ***Provavelmente não havia. Os autores se inspiraram em nomes usuais das crianças das escolas do tempo deles. Muitos desses nomes ainda são encontrados hoje em dia na França.***
- 7) Você sentiu algum significado cifrado nos nomes originais? ***Não.***
- 8) Você acredita, de fato, que aqui no Brasil, em virtude do perfil do nosso público infantil as histórias do Petit Nicolas são de fácil aceitação para uma leitura espontânea? Mesma resposta da Mônica: (O *Petit Nicolas*, apesar de extremamente francês, mantém certos traços que são universalmente infantis. Não sei exatamente o que você quer dizer com “perfil do nosso público infantil”, mas sei por experiência que a série agrada muito às crianças (e adultos) que têm acesso a ela.)

- 9) Você fez algo nas traduções motivado tão somente por algum tipo de pressão e que teria feito de outra maneira, caso essa pressão não existisse? Pode exemplificar e justificar? **Não.**
- 10) Em algum momento você pensou que sua tradução, por ser direcionada ao público infanto-juvenil, deveria ter um caráter didático/pedagógico? Se sim, onde você interferiu (modificou, melhorou, reordenou)? Se não, como fugiu desse clichê “literatura infantil tem que ensinar alguma coisa”? ***Toda boa literatura infantil inteligente é educativa e formadora. Um livro que precisasse ser modificado ou "melhorado" não deveria ser publicado. A literatura infantil é um veículo para a criança desenvolver sua formação. Aliás, a literatura para adultos também. Eu não entendo (nem aceito) tradutores que pretendam ""melhorar"" o texto ou o conteúdo. Quem tem essa pretensão dificilmente torna melhor a emenda do que o soneto.***
- 11) Pode dizer alguma coisa sobre as características da linguagem do texto original? Mesma resposta que a da Mônica: (Sua maior qualidade é ser uma linguagem correta sem ser formal e não fazer uso do chulo ou do vulgar para fazer humor.)

Questionário 2 - Mais voltado para informações editoriais:

Não foi respondido

- 1) Parece-me que a Martins Fontes traduziu todos os livros da série original do “Le Petit Nicolas”.
() V () F Correção:
- 2) É possível relacionar título e ano da primeira edição traduzida de cada livro?
- 3) É do conhecimento da editora se algum dos livros traduzidos por vocês já o havia sido, anteriormente, por outro tradutor (talvez em outra editora)?
- 4) Por que há títulos com tradução em conjunto?
- 5) A Martins Fontes recomendou os livros para que faixa etária?

6) Desde quando a **Martins Fontes** detém a autorização da tradução e publicação daquela série em português?

7) Os direitos de tradução dizem respeito a todos os livros da série em questão ou a apenas alguns títulos?

- Em caso de apenas alguns títulos, o que levou a escolha de uns e não de outros?

8) Houve período de interrupção nas publicações (mercado em baixa, algum problema interno, falta de interesse do público...)?

9) É possível dizer qual o maior consumidor dos livros da série: se particulares ou instituições de ensino?

10) Qual é a média anual de vendagem dos livros da séries?

11) Essa média tem caído, aumentado ou está estável? (Neste caso, há quanto tempo?)

12) Por que a editora não se interessou em traduzir e publicar os novos lançamentos “Histoires Inédites“ volumes 1 e 2?

13) De forma geral, a editora, nos últimos 20 anos, fez a tradução e/ou a publicação de quantos livros de literatura infanto-juvenil?

14) E em língua francesa, em especial? Quantos e quais seriam os títulos?

15) E o número de livros infanto-juvenis de escritores brasileiros?

16) Você poderia acrescentar alguma informação sobre o interesse (ou desinteresse) das editoras brasileiras em geral por traduções e publicações de Literatura Infanto-Juvenil de origem francesa?

ANEXO C

Emails trocados com Mônica Stahel-Tradutora (Editora Martins Fontes)**E-mail 1****Ajuda Doutorado: Tradução Petit Nicolas 21/06/2013 13:37h****Para:** mstahel@wfmartinsfontes.com.br 

Boa tarde, Mônica.

Por sugestão (e autorização) do Sr Luís Rivera, te escrevo para pedir ajuda para o meu Doutorado.

Me chamo Venise Vieira Mendes, moro em Juiz de Fora (MG), sou professora de francês no Colégio de Aplicação João XXIII/UFJF e faço doutorado na UFRJ, em Estudos da Tradução, trabalhando com as traduções das historinhas do Petit Nicolas.

O material referente a este *corpus* é praticamente inexistente e estou tentando recolher o maior número possível de informações no que diz respeito ao encaminhamento dado às traduções desta obra em questão. Como você trabalhou em parceria com o Luís na tradução de toda a série original, seu parecer me seria de grande ajuda.

Você me autoriza a te mandar algumas questões? Se sua resposta for afirmativa, pediria que me contasse, antes de eu te mandar as perguntas, como foi, sob seu ponto de vista, o início desses trabalhos: suas ansiedades, limitações, expectativas, experiência...

Sei que o tempo de todo mundo anda bastante curto e te agradeço a atenção. Se sua resposta for negativa, apenas me envie um "bilhetinho", para que eu não fique muito ansiosa esperando uma resposta.

Um abraço esperançoso e grato.

Venise

E-mail 2**De:** VENISE[mailto:jasjo12@uol.com.br]**Enviada em:** segunda-feira, 24 de junho de 2013 14:56**Para:** mstahel@wfmartinsfontes.com.br**Assunto:** Ajuda Doutorado

Oi, Mônica, boa tarde!

Tive um problema com meu computador e ela apagou TODOS os emails da caixa de entrada, inclusive os que eu ainda não havia verificado.

Te escrevo não para cobrar, mas para pedir, se caso tenha me respondido entre sexta e domingo, que me reenvie a resposta, pois não tive acesso a ela.

Obrigada e desculpe a insistência

Venise

E-mail 3

ENC: Ajuda Doutorado

De: Monica Stahel 

25/06/2013 15:13h

Olá, Venise,

desculpe a demora da resposta, mas é que fico na editora apenas às terças, quartas e quintas. Pode me mandar as questões, sim, responderei na medida do possível.

Quanto a essa “prévia” que você me pede, posso dizer o seguinte: a coisa mais difícil do mundo é encontrar tradutores para livros infantis. Não se trata de uma questão de competência quanto ao idioma, mas quanto ao registro no português. Ou o tradutor não consegue se libertar de uma linguagem formal, ou parte para uma linguagem infantilizada e tatibitate. Depois de testar vários tradutores, até mesmo ótimos autores brasileiros de livros infantis, com ótimo conhecimento do francês, o Luis e eu desistimos de procurar. Resolvemos nós mesmos nos revezar para executar as tarefas de tradução e revisão de texto. Aí, sim, a ansiedade terminou. Foi só soltar a escrita e deixar o Nicolau falar português pela nossa “boca”.

Grande abraço

Monica

Monica Stahel

Editorial / Traduções

3293-8150 R. 215

E-mail 4

De: VENISE[mailto:jasjo12@uol.com.br]
Enviada em: quarta-feira, 26 de junho de 2013 11:10
Para: mstahel@wmfmartinsfontes.com.br
Assunto: *As perguntas do Petit Nicolas*

Oi, Mônica! Bom dia!

Obrigada pela resposta! Saiba que a ajuda de vocês é ultra relevante para minha pesquisa. Obrigada mesmo!

Mando em anexo as perguntas: não precisa ter pressa para responder, pode ser com (relativa) calma.

- Só não pode esquecer de responder!!!

Um abraço

Venise

PS: Pode apenas confirmar o recebimento deste, assim como a abertura do anexo? (Estou com receio de que haja problemas para abrí-lo.)

Até breve.

E-mail 5

RES: As perguntas do Petit Nicolas

De: Monica Stahel 

Olá, Venise,

recebi seu e-mail e consegui abrir o anexo. De fato, não posso prometer uma resposta breve, pois vejo que as questões são bem amplas. Farei o possível para responder até a semana que vem, tá?

Grande abraço

Monica

Monica Stahel

Editorial / Traduções

3293-8150 R. 215

E-mail 6

Em 27/06/2013 11:32, **Monica Stahel** <mstahel@wmfmartinsfontes.com.br>
> escreveu:

Olá, Venise,

segue em anexo o questionário com as respostas. Para não fazer você esperar demais, aproveitei um retalho de tempo e acabei me apressando mais do que gostaria. Se houver alguma dúvida, pode voltar a me escrever, sempre lembrando que só estou na editora às terças, quartas e quintas.

Abraço

Monica

E-mail 7

Re: questionário

27/06/2013 14:20h

Para: Monica Stahel 

De: VENISE

[mailto:jasjo12@uol.com.br]

Enviada em: quinta-feira, 27 de junho de 2013 14:20

Para: Monica

Stahel

Assunto: Re: questionário

Mônica, você é show!!!!

Suas respostas foram bastante enriquecedoras e esclarecedoras.
Obrigada pela boa vontade (e algumas correções em vermelho...)!!!!

Talvez daqui há algum tempo eu volte a precisar de mais alguns esclarecimentos e contarei com você, novamente.

Muito, muito, muito obrigada.

Um abraço

Venise

E-mail 8**RES: questionário****De: Monica Stahel**  **27/06/2013 14:34h**

Grande abraço, Venise.

Monica

Monica Stahel

Editorial / Traduções 3293-8150 R. 215

ANEXO D

Questionário respondido por Mônica Stahel (editora Martins Fontes)

GERAL

1) Há quanto tempo traduz? **Há 38 / 40 anos.**

2) Traduz de qual (quais) língua (s)? **Francês, espanhol e inglês.**

3) De qual língua tem mais facilidade para traduzir? Por quê?

Francês e espanhol. Porque tenho mais afinidade com elas.

4) Traduz tanto para adulto quanto para crianças? **Sim.**

5) Quantos trabalhos de cada faixa etária, aproximadamente, já traduziu?

Impossível contabilizar.

6) Para qual faixa prefere traduzir? Por quê?

O texto sendo interessante, não tenho preferência.

7) Quais as maiores dificuldades encontradas ao traduzir para criança?

Não há dificuldades, há cuidados que devem ser tomados: não tentar facilitar o texto, não evitar palavras difíceis, enfim, manter-se fiel ao registro do original, sem querer poupar a criança de buscar ajuda do dicionário ou de um adulto quando tiver dificuldade de entender o texto.

8) O que difere, para você, traduzir para o público adulto e para o infantil?

Não há diferenças. O cuidado e o rigor têm que ser os mesmos. O tradutor não pode esquecer que é o porta-voz do autor e, nesse sentido, ele deve ficar em segundo plano, não querer falar mais nem diferentemente do autor. Essa postura fundamental deve ser mantida sempre, em qualquer tradução, seja qual for o público.

9) Você também é autora de livros infantis. Você acredita que isto interfira na atividade de tradução? Como e por quê?

Não interfere, não. O fato de ter as duas atividades revela um gosto pela escrita. O exercício da criatividade é completamente diferente num caso e no outro.

Sobre a tradução do Petit Nicolas

1) Você já conhecia a obra de Goscinny (O Petit Nicolas) na ocasião da tradução? ***Já conhecia, sim***

2) Você e o Luís foram “parceiros de tradução” em 2 títulos e nos demais você consta como revisora. O que isto quer dizer?

Significa que nos 2 casos de parceria fizemos a tradução juntos, nos outros o Luis fez a tradução sozinho e eu reví o texto depois, fazendo eventuais sugestões, que ele acatou ou não.

3) As traduções foram feitas “por atacado” (todos os livros de uma única vez) ou foram feitas parcialmente (um livro, tempo, depois outro...)? Isto faz diferença?

Havia um tempo entre um livro e outro. Talvez faça diferença, sim. Entre um livro e outro a gente pode dar um respiro, mudar de postura ou de ideia com respeito a determinadas soluções. Por outro lado, talvez haja uma quebra da uniformidade entre os vários volumes, mas não acho que isso seja necessariamente ruim.

4) Houve fatores condicionantes que exerceram influência na tradução? (tempo, revisão, linguagem, conversas com o editor...). Detalhe, se puder, esses fatores e, se possível, explique o motivo de terem sido determinantes.

Não entendi a pergunta. Toda a nossa vida condiciona e influencia nosso trabalho, mas não acho que seja possível distinguir “fatores”, como se fosse uma sentença matemática.

5) Em relação à dificuldade que tiveram em encontrar “o tradutor” para a série:

A) Como você explicaria o resultado “formal” das tentativas de tradução: De onde você acha que os tradutores consultados tiraram/viram tanta formalidade nos

textos do Petit Nicolas, voltado para o público infanto-juvenil, a ponto de reproduzi-la em seus trabalhos?

Não é que os tradutores tenham visto formalidade no P. Nicolau, mas não conseguiram se despojar de um tipo de linguagem formal deles, tradutores. Isso é muito comum: até nos bate-papos muitas vezes damos com pessoas que têm uma linguagem mais formal, da qual não conseguem se despojar. É uma questão de estilo.

B) Como você (e o Luís) tentou quebrar a “dureza” dos textos apresentados pelos tradutores?

Não diria que se trata necessariamente de “dureza”, mas de inadequação. Nós não quebramos, os textos desses tradutores foram simplesmente recusados.

C) Em especial na linguagem para esta série, o que prevaleceu nos pretensos tradutores foi a linguagem formal ou a “tatibitate”?

Eu diria que foi a linguagem formal, mas talvez, mais do que isso, na busca da informalidade o resultado muitas vezes foi uma linguagem híbrida, artificial. Há tradutores que julgam que o tom coloquial é dado pela introdução de “eu vi ele”, “pra”, “tu tem”, “legal” (no sentido de bom, ótimo, sensacional), “vamo”, gírias, expressões da moda, etc. Mas não é nada disso. O coloquial implica sobretudo construção de frases, escolha de interjeições – por exemplo, às vezes escolher entre Ah! e Oh! pode ser fundamental para imprimir um tom ou outro a uma frase. Mais uma coisa: há um “coloquial escrito” e um “coloquial falado”. É falso imaginar que o primeiro é a reprodução literal do segundo. O resultado de “escrever como se fala” em geral é uma linguagem esdrúxula.

6) Você, hoje, traduziria os textos de forma diferente? Como, por quê? (Se possível, exemplifique!)

Eu partiria dos mesmos princípios, mas não sei se o resultado seria diferente. Talvez sim, em função das mudanças de linguagem da criançada. Um exemplo corriqueiro, mas ilustrativo:

--Tu veux ça?

-- Oui.

Em outros tempos eu traduziria:

-- Você quer isto?

-- Quero.

Mas você já reparou que nos últimos tempos a garotada adotou o “sim”, antes considerado formal? Hoje, então, eu traduziria:

-- Você quer isto?

-- Sim.

7) Quais as maiores dificuldades sentidas por você ao traduzir as histórias do Petit Nicolas?

Já se passou muito tempo, não consigo responder. Não me lembro, no entanto, de ter havido nenhuma dificuldade maior, fora as naturais de toda tradução.

8) Por que vocês optaram por traduzir o nome dos personagens-crianças e manter o nome /sobrenome original dos adultos?

Os nomes das crianças foram traduzidos para aproximá-las dos leitores. Note, no entanto, que os nomes a que chegamos não são tipicamente brasileiros. Não se tratava de “fazer de conta” que o Nicolau e seus colegas fossem brasileiros, pelo contrário. Quisemos simplesmente lhes dar nomes mais facilmente pronunciáveis pelos leitores brasileiros. Justamente por isso os sobrenomes foram mantidos. Era importante marcar que as histórias aconteciam em outro país, com idioma, cultura e costumes diferentes dos nossos. De modo geral, nos livros infantis só traduzimos sobrenomes quando são trocadilhos ou têm um sentido especial, mas, mesmo nesses casos, tentamos manter o “sotaque” do original.

9) Pessoalmente, você gostou da decisão tomada sobre os nomes (as escolhas, a troca por nomes brasileiros, a manutenção dos sobrenomes no

original...) ou gostaria de fazer diferente, de alguma forma? Preferiria deixar o nome em Língua estrangeira, ou traduzí-lo. Por quê?

O Luis e eu demos uma atenção especial à tradução dos nomes, refletimos juntos e trocamos ideias a respeito. Até hoje gosto das soluções e não vislumbro nenhuma mudança nesse sentido. Repito que não demos nomes brasileiros às crianças, apenas traduzimos os nomes franceses.

10) Você tinha sugestão diferente para alguns dos nomes?

Resposta acima.

11) Sentiu algum significado cifrado nos nomes originais (ou algum duplo sentido)?

Não propriamente. Lembro que havia alguns sobrenomes muito comuns na França -- como Silva aqui, por exemplo. No entanto, não os traduzimos justamente para marcar a origem do original.

12) Você acredita, de fato, que aqui no Brasil, em virtude do perfil do nosso público infantil as histórias do Petit Nicolas são de fácil aceitação para uma leitura espontânea?

O Petit Nicolas, apesar de extremamente francês, mantém certos traços que são universalmente infantis. Não sei exatamente o que você quer dizer com “perfil do nosso público infantil”, mas sei por experiência que a série agrada muito às crianças (e adultos) que têm acesso a ela.

13) Você fez algo nas traduções motivada tão somente por algum tipo de pressão e que teria feito de outra maneira, caso essa pressão não existisse? Pode exemplificar e justificar?

Não me lembro de sentir nenhuma pressão desse tipo. Talvez sugestões, sim, de facilitar a linguagem, mas nunca as levei em conta e nunca fui pressionada a mudar meus princípios como tradutora.

14) Em algum momento você pensou que sua tradução, por ser direcionada ao público infanto-juvenil, deveria ter um caráter didático/pedagógico? Se sim, onde você interferiu (modificou, melhorou, reordenou)? Se não, como fugiu desse clichê “literatura infantil tem que ensinar alguma coisa”?

Como já disse, sinto-me sempre porta-voz do autor, portanto não me acho com direito de modificar seu texto.

Na verdade, todas as literaturas “ensinam”, mesmo que não tragam nenhuma mensagem explícita – aliás, tenho birra de mensagens explícitas. Mas é óbvio que, ao contar uma história, você sempre transmite seus valores, é impossível ser diferente. No caso de livros infantis, a responsabilidade é imensa, pois a criança está formando seu sistema de valores e acolhe tudo o que recebe. Quando discordo dos valores de determinado autor, não interfiro no texto dele – simplesmente recuso a tradução.

15) Pode dizer alguma coisa sobre as características da linguagem do texto original?

Sua maior qualidade é ser uma linguagem correta sem ser formal e não fazer uso do chulo ou do vulgar para fazer humor.

ANEXO E

Para a historiografia da tradução de **Le Petit Nicolas**
Enviado para Rivera (Martins Fontes em 21/04/2014)

Não respondido

- a) Qual foi a data da 1ª edição do PN?
- b) Quantas edições já houve, até então?

Quem?

- 1) Na época da tradução do Petit Nicolas, qual sua função na editora?
- 2) Quantos anos tinha?
- 3) Qual sua formação acadêmica?
- 4) Tinha algum tipo de treinamento (estudo) para seu ofício ou era pura intuição?
- 5) Porque não precisou de parceiros para a tradução do livro? (E em outros títulos sim?)
- 6) Traduzia conforme algum conceito ou poética? (Em que se baseava sua conduta tradutória?)
- 7) Qual sua origem? Seus pais eram brasileiros?
- 8) Tinha filhos pequenos na época da tradução?

O quê?

- 1) O que você já sabia, em termos de teoria, sobre o ato de traduzir literatura?
- 2) O que, na época da tradução do PN, podia e não podia ser feito, de maneira geral, em termos de tradução, segundo os padrões estéticos daquele momento?
- 3) Quais seriam esses padrões estéticos no campo da tradutologia?
- 4) O que você sabia que poderia fazer naquela tradução e o que não deveria fazer, de jeito nenhum?
- 5) Você seguiu algum modelo de tradução infantil?
- 6) Você sentiu necessidade de fazer algumas leituras do gênero para fazer sua tradução, ou seu conhecimento do universo infantil já era suficiente para proceder à tradução?

Onde?

- 1) Você fazia as traduções em seu local de trabalho, em casa, em ambos... onde?
- 2) Havia gente ao seu redor ou era um trabalho, fisicamente, solitário?
- 3) Para você, ter ou não pessoas por perto, fazia diferença em sua produção?
- 4) Onde se sentia mais à vontade para traduzir?
- 5) Em que período do dia?
- 6) Quanto tempo você traduzia por dia?

- 7) Em qual momento do dia você era mais produtivo? E menos?
- 8) Havia prazo exíguo para entregar o trabalho pronto?
- 9) Durante as traduções, consulava pessoas sobre a melhor escolha, por exemplo, de certas palavras ou expressões?
- 10) Lia sua tradução em voz alta para você ou para terceiros?
- 11) Aceitava sugestões da família, uma vez que não eram profissionais da área?

Quem ajuda?

- 1) Foi apenas a MArtins Fontes quem bancou a tradução ou houve alguma participação/parceria externa?
- 2) Você ganhou sobre o número de livros vendidos ou o preço combinado era fixo, apenas pelo trabalho de tradução? Como é feito normalmente?
- 3) Você acha justo que o tradutor não receba também pelo número de vendas?
- 4) A detentora dos direitos do livro, na França, fez algum tipo de exigência no contrato em relação a como proceder ou não nas traduções?
- 5) Eles ajudaram a bancar alguma coisa? (publicidades, promoções...?)

Por quê?

- 1) A tradução do PN foi feita já pensando na publicação ou eram coisas separadas?
- 2) Por que a opção em se trabalhar com o PN? Qual o seu diferencial?
- 3) Outros livros franceses, de Lit. Infanto-Juvenil, foram traduzidos e publicados por vocês na mesma época?
- 4) É possível relacionar o número de traduções de LIJ, com ênfase em traduções do francês, no ano da 1ª edição do PN?
- 5) Por que você acha que não há interesse em se publicar novas traduções dos títulos da série? (Com a mesma editora ou outra, diferente?)
- 6) Caso houvesse a proposta de nova tradução, você pensa que seria interessante um tradutor diferente ou você mesmo, no caso, faria uma revisão na sua, que já existe?

De qual maneira?

- 1) Como foram feitas as traduções? (Computador, máquina, à mão)
- 2) Os rascunhos eram arquivados ou dispensados?
- 3) Aproximadamente, quantas versões você precisou fazer antes de se sentir satisfeito com o trabalho? (Lembrar: Estamos falando apenas do livro 'O Pequeno Nicolau' e não da série, como um todo.)
- 4) Você teria algum rascunho, esboço, qualquer coisa arquivada das suas traduções do PN?
- 5) Ao se deparar com algum problema, ia adiante para depois resolvê-lo ou insistia em resolver e só então prosseguia? Ainda faz assim quando traduz?
- 6) Consultou o livro publicado pela Artenova para fazer suas traduções? (Sabe que há nomes que diferem nas duas traduções?)
- 7) A opção pela tradução dos nomes próprios foi motivada por qual razão/sentimento?

8) Quais eram as normas que os tradutores de LIJ seguiam, naquela época, no que diz respeito à tradução de nomes próprios, locais geográficos, comidas...?

9) Você procurou saber sobre isso ou já tinha vivência por trabalhar em uma editora ou fez o que achou melhor, por intuição?

10) Caso houvesse um padrão de comportamento em traduzir os nomes... por qual razão, na sua opinião, esse comportamento se justificava?

11) Você tentou romper algumas regras em uso, na época?

Quando?

1) Como era o mercado editorial em relação à publicação de LIJ nacional?

2) E em relação à tradução de LIJ?

3) E se falarmos em tradução de LIJ francesa?

4) O PN foi lançado em 1960. Por que apenas em 1997 a Martins Fontes resolveu traduzi-lo e publicá-lo?

5) O que a motivou a isso?

6) Como era o panorama literário daquela época, principalmente em se falando de LIJ?

7) A Martins Fontes publicou todos os 5 livros (de 1960 a 1964) mas não retomou a publicação das coletâneas, pela IMAV. Por que não houve interesse?

Para quem?

1) Os títulos do PN são direcionados 'a crianças de todas as idades'. Ao traduzir o livro 'Le Petit Nicolas' qual o público que você realmente tinha em mente? (Pensou em fazer uma tradução voltada estritamente para o público infanto-juvenil, para os adultos que, ocasionalmente, poderiam reendereçá-lo aos mais jovens, ou para agradar a ambos os públicos?)

2) Ao traduzir pensou em adequar a tradução ao possível perfil da Editora Martins Fontes, ou estava livre, neste sentido?

3) Naquele momento, qual sua relação de trabalho com a Martins Fontes?

4) Você era subordinado a algum outro profissional? Qual?

5) Havia reuniões de ajustes para as traduções? Quais profissionais participavam?

6) Como eram tomadas as decisões?

ANEXO F

Carta enviada ao Senhor Álvaro Pacheco (editor da editora Artenova), para apresentar-me e colocá-lo a par do conteúdo da entrevista.

Caro Senhor Álvaro,

Antes de qualquer coisa, muito obrigada por aceitar me ajudar. Nesse caminho que estou percorrendo há 2 anos, tenho encontrado muitas pessoas dispostas a colaborar. E o fazem pelo simples prazer de ... ajudar. Mais uma vez, obrigada.

Estive te procurando há quase 1 mês. Na verdade, você não, mas informações sobre a Artenova. Depois me dei conta de que precisava buscar alguém que me desse informações sobre ela, já que não havia material disponível, já pronto. Então, comecei a te 'procurar'. Achei informações suas na Wikipédia, na APL, busquei um contato de email, facebook... procurei pelo nome de sua esposa... mandei um email para a APL, e nada. Tentei através de Jonathas de Barros Nunes, através de um amigo editor de São Paulo... enfim, fui à luta, mas estava perdendo tantas batalhas que quase comecei a pensar em desistir. Mas acho que não ia desistir não, tentaria por outras frentes! Até que, numa 'inspiração' de final de dia, olhando para a tela do computador, abri no Google e vi uma página novinha da Editora Artenova Ltda. Pensei que ela fosse uma nova editora, talvez oriunda da antiga, mas que pudesse haver alguém lá que soubesse de alguma informação pra me ajudar e eis que quem atende o telefone?????

Então, cá estou eu para te fazer muitíssimas perguntas, mas, antes, me apresento. Meu nome é Venise Vieira Mendes, sou professora de Francês do Colégio de Aplicação João XXIII/ UFJF, em Juiz de Fora, Minas Gerais e faço doutorado em estudos da tradução, na UFRJ. O *corpus* da minha pesquisa é a tradução do livro "Le Petit Nicolas", que por sua editora foi lançado em 1975, com a tradução de Marcelo Corção. Existe uma outra tradução, da Martins Fontes, de 1997, que também comporá minha pesquisa. Meu trabalho não é de comparação de traduções, mas sim uma pesquisa documental, para traçar a historiografia dessas duas únicas traduções. Ainda não existe material sobre isso, portanto, qualquer

coisa que você puder me dizer, se lembrar de memória ou através de documentos arquivados, fotografia... será ultra precioso. Gostaria também de saber se o tradutor ainda é vivo e em caso afirmativo, se você tem alguma forma de me passar o contato dele?

As perguntas que farei serão bastante abrangentes, pois tratarão do contexto da inauguração da editora, dos livros por ela lançados, da posição política de quem trabalhava lá... muitas questões que me ajudarão a traçar o perfil daquele momento. Outras perguntas serão específicas sobre o momento da decisão da tradução do Pequeno Nicolau. E outras, sobre você.

Então, vamos lá (talvez algumas perguntas possam parecer repetitivas, mas peço-lhe que as responda, mesmo assim.) Gostaria que as respostas fossem as mais sinceras possíveis, sem preocupação de serem julgadas como certas ou erradas, pois o intuito é levantar dados e não julgá-los. Caso não se lembre de alguma resposta, basta deixá-las em branco, e, se tiver material de apoio que possa me fornecer (panfletos, recorte de jornais...) aceito de bom grado, mesmo que eu precise ir até aí.

Sobre o contexto histórico: A Artenova foi inaugurada em 1962, num clima de instabilidade política.

- 1) Qual a data de inauguração da Artenova e seu endereço? Houve outros endereços?
- 2) Como e por que surgiu a idéia de abrir uma editora?
- 3) Foi um bom momento, o escolhido?
- 4) Por quanto tempo ela funcionou? (Qual a data do fechamento?) Por que foi desativada? (Todas as razões me são muito relevantes.)
- 5) Na época da inauguração houve estímulo externo para tal (um momento nas vendas, preço acessível para impressão, estímulo em relação a impostos...) ou foi uma ato de coragem da sua parte?
- 6) Quantos empregados a editora possuía em média? Direta e indiretamente?
- 7) Nos anos cuja censura foi mais recrudescida (1964/1975), quantos empregados havia?
- 8) Vocês eram muito 'observados'?
- 9) Existia um perfil especial de livro que vocês tinham preferência por editar?
- 10) Quais os autores nacionais mais editados? E os estrangeiros?

- 11) Na época da ditadura, houve proibição federal para algum autor/título nacional?
- 12) E estrangeiro?
- 13) Sobre a literatura traduzida, qual era o seu perfil?
- 14) Quem eram os tradutores destas literaturas?
- 15) Sabe dizer se eles viviam da tradução ou se esta atividade era mais uma forma de complementar a renda?
- 16) Eles traduziam de várias línguas ou havia apenas uma?
- 17) Como era feita a seleção das traduções? (Os tradutores apresentavam a tradução pronta para ser aprovada, ou a editora encomendava os títulos?)
- 18) Como era a sua participação na 'liberação' das traduções? (Havia interferências de que tipos? Estrutural, política, ideológica...)
- 19) Como os tradutores eram pagos? (Havia participação nas vendas, ou eram apenas pagos pelo trabalho contratado?)
- 20) Entre 64 e 75 o perfil dos livros lançados seguia algum tipo de padrão? (por exemplo, em termos de temática ou linguagem?)
- 21) Sua editora trabalhava com muita LIJ, nacional e/ou traduzida ? (Seria possível lembrar alguns títulos?)
- 22) Nos anos 70, o que se pensava sobre a literatura infanto-juvenil? (Havia preocupação com a qualidade dos textos, das traduções, em frequentar/promover encontros sobre o tema, em pensar esta literatura?)
- 23) A linguagem usada nas traduções era objetiva ou tentava-se passar mensagem subliminar?
- 24) A Artenova foi promotora de algum evento literário?
- 25) Como era a postura da Editora diante das imposições do governo, entre 1964 e 1975?
- 26) Como era a produção literária, em geral, naquela época, considerando todas as limitações de liberdade de expressão?

Sobre a tradução do Pequeno Nicolau:

- 1) Como você tomou conhecimento da existência do Pequeno Nicolau?
- 2) Por que decidiu lançá-lo?

- 3) Como foi o contato com a editora detentora dos direitos autorais? (Ficou a cargo de quem?)
- 4) Caso tenha havido um contrato, houve alguma exigência por parte da editora Francesa, em relação, por exemplo a manutenção de nomes em língua original...? (Você ainda teria algum documento sobre qualquer coisa que diga respeito ao Pequeno Nicolau?)
- 5) Em relação às línguas traduzidas, a língua francesa ainda tinha muita representatividade ou já era o inglês quem tomava conta do mercado das traduções?
- 6) Marcelo Corção era empregado da Artenova ou era “freelancer”?
- 7) Você já conhecia seu trabalho?
- 8) Ele também era autor ou apenas tradutor?
- 9) A escolha do momento de lançamento do Pequeno Nicolau teve alguma relação com o momento político pelo qual o Brasil estava passando?
- 10) Por parte da Artenova, houve alguma modificação na tradução por motivação política? (Algumas trocas, adaptações, omissões, acréscimos...)
- 11) Como isto era tratado?
- 12) Se você se lembra do conteúdo do livro (histórias do dia a dia de um garotinho de 7 anos, na escola, em casa, na rua com os amiguinhos...) você pensa que seu efeito, naquele momento de pressão política, teve alguma repercussão ou foi apenas ‘mais um’ livro lançado?
- 13) Havia preocupação em trazer o texto traduzido mais para perto do leitor brasileiro ou a manutenção de alguns aspectos da cultura de origem poderia ser preservado (a manutenção de nomes estrangeiros, de alimentação típica...) Em relação a estas escolhas, o que acontecia com mais frequência?
- 14) Qual a expectativa na vendagem?
- 15) E qual foi a realidade das vendas?
- 16) Como era feito o trabalho de divulgação?
- 17) Havia algum tipo de estímulo para as escolas?
- 18) Quem era o público leitor desta obra?
- 19) Quantas edições houve do Pequeno Nicolau? (OBS: qual a diferença entre edição e republicação?)

20) Não tive acesso ao livro, apenas ao Xerox do mesmo, que já estava desgastado e sem as páginas de apresentação. Gostaria de saber se havia comentários sobre o livro na orelha do livro, na contra-capá... Quem as fazia? Era texto próprio ou baseado nos comentários contidos no livro original? (Você ainda teria um livro para eu observar?)

Sobre o tradutor Marcelo Corção:

- 1) Quem era esta figura?
- 2) Qual sua idade na época?
- 3) Viveu algum período na França?
- 4) Qual sua experiência com tradução de Literatura Infanto-Juvenil?
- 5) Se empregado da Artenova, por quanto tempo trabalhou lá?
- 6) Saberria dizer o que o preocupava ao fazer uma tradução e, principalmente, o que mais observava ao traduzir um texto de Lit. Inf. Juvenil?
- 7) Sua relação com ele era meramente profissional?
- 8) Ele deixava claro sua posição política? Ela se refletia em seus trabalhos?

Sobre você:

- 1) Fale um pouco sobre você, naquela época. (Idade, seus ideais sociais, suas aspirações pessoais, suas crenças política, religiosa...)
- 2) O que pensava, na época, sobre a cassação do mandato de João Goulart, sobre a tomada do poder, a censura, as prisões, etc...
- 3) E hoje?
- 4) Pessoalmente e profissionalmente, se a favor ou contrário ao que estava acontecendo, chegou a ter algumas atitudes que evidenciaram seu modo de ver as coisas? Quais, como, houve consequências?
- 5) Era casado, tinha filhos?
- 6) Como, mais tarde, decidiu entrar para a política? E por quê?
- 7) Naquela época, já pensava nisso?
- 8) Como escritor para alguns jornais, quais as temáticas que abordava?
- 9) Nos anos 64/75 também fazia atividades deste tipo?
- 10) Como escritor, quais as temáticas de suas obras?
- 11) Participa de algum projeto social desvinculado da política?

12) Dê um parecer sobre a participação de sua Editora Artenova na vida cultural do país naquela época: a) com a visão do jovem dos anos 64/75; b) com a visão de hoje, um senhor já amadurecido e distanciado daqueles anos efervescentes.

ANEXO G

Carta ao senhor Álvaro (pelo Correio).

Bom dia, Senhor Álvaro! Tomei a liberdade de enviar-lhe minhas questões pelo correio por receio de não conseguir contato via email. Gostaria de deixar bastante claro que estas perguntas comporão um trabalho acadêmico, na área de Estudos da Tradução, com vertentes na Literatura Infanto-Juvenil.

Se você optar por não me ajudar (você não tem, de fato, nenhuma obrigação) meu trabalho ficará completamente 'capenga'. A importância da sua editora no horizonte literário foi muito grande, principalmente na época da ditadura acirrada. Sua disposição em publicar Rubem Fonseca, em estimular Clarice Lispector são ações de ficar para a história. Torço, sinceramente, para que minha intuição sobre você não querer me ajudar esteja errada. Não nos conhecemos, mas preciso contar com você nesta empreitada. Qualquer dúvida, pode entrar em contato, e, por favor, entre mesmo em contato. Obrigada. Venise

Telefones: 0 () 32 3211-2277 /9991-2311; email: jasjo12@uol.com.br

Endereço: Rua José Kneipp Filho, 67. Bairro: São Pedro. Juiz de Fora/MG.
CEP: 36037-230

ANEXO H

Dados extraídos da entrevista gravada com Álvaro Pacheco –Rio de Janeiro/Maio-2014 (Editora Artenova). A entrevista encontra-se, na íntegra, gravada em CD e DVD, disponibilizados no final deste exemplar.

O Senhor Álvaro Pacheco chegou ao Rio com 10 anos (81 anos), vindo do Piauí. Tinha 19 irmãos; veio sozinho; não tinha ninguém no Rio. Atualmente quase todos já faleceram, tendo ainda 2 irmãos mais jovens.

Aprendeu a ler com 5/6 anos (o que era fenomenal); faziam apostas com seu saber, mas ele mesmo não ganhava nada; estudou em uma escola onde tinha 3 professoras que alfabetizavam várias crianças juntas, com várias idades, em um enorme casarão de palha (6/10anos);

Fez o exame de admissão em Teresina; seu pai era telegrafista, quando morreu Álvaro Pacheco tinha 10/11 anos; ele tinha irmãos espalhados no Brasil todo; estudou no Liceu Piauiense (Colégio Estadual do Piauí) filiado ao Pedro II – havia limite mínimo para ingresso e ele estava abaixo deste limite, então, estava aguardando para poder ingressar.

Ao terminar o curso ginásial foi para o Rio, pois lá tinha uma irmã que fez o curso de professora, com uma bolsa de estudo. Na família, tinha um tio-avô (Cisgefredo Pacheco) que era político (deputado, senador) e lhe arranhou uma bolsa de estudo. Os dois tios avós (grande advogado, chefe da casa civil), bem colocados na vida, ajudavam aqueles parentes que vinham do Piauí para o Rio.

Estudou no Colégio Salesiano Santa Rosa, em Niterói, para fazer o curso científico, com a bolsa de estudo. Ficou no internato (levou uma carta, falou com o Ministro, foi apresentado com louvor), a bolsa era para o colégio federal.

Não tinha nenhuma mala, só duas ou três roupas. O Ministério era quem iria pagar as mensalidades, pois o colégio era pago. Os alunos debocharam de sua pobreza “Pau de arara”; era um colégio de elite, fazendeiros... a única defesa que ele tinha era estudar. As provas eram semanais. Todos os alunos tinham farda e ele não, e era o único aluno que tinha autorização de para não usar uniforme, pois não tinha dinheiro.

O senhor Álvaro Pacheco conta: “No fim de semana as famílias iam visitar os internos, eu não tinha visita. Vez ou outra minha irmã vinha me visitar. Como não tinha o que fazer, estudava, aí comecei a ter pupilos. Quem ia para lá era menino de família rica, que não conseguia passar de ano. A família de um menino que não passava de ano percebeu que com minha ajuda, o filho, pela primeira vez, passou de ano. Eu passei a ser protegido da família, quando eles iam passear, eu ia junto, fui visitá-los em casa. Santusa Pangela (irmã do menino ?).”

Quando acabou o curso, não tinha para onde ir e foi convidado para ficar na casa deles. Mas o menino era muito insuportável. Chegou um ponto que não aguentou mais (já estava se preparando para o vestibular de medicina) e fugiu de casa, de madrugada, largando todo o conforto. Foi morar com um irmão que já morava no Rio, em uma vaga. A família o descobriu, através de sua irmã e pediram-lhe para voltar. Mas não voltou.

Um deputado arranhou-lhe um emprego público, mas ele já tinha livro de poesia pronto. Formou-se em medicina, morou em vagas de quarto... o diretor do Instituto de Neurologia (Domingo Couto, Piauiense) ficou seu amigo. Foi convocado para o exército, para fazer o curso de oficial da reserva. Foi para Vitória, onde já tinha amigos. Não gostava da vida militar, mas era o intelectual do grupo: “Me formei em direito, entrei para um importante escritório de advocacia no Rio. Lia e escrevia o tempo todo... e fui para as aventuras empresariais. Montei uma editora: Artanova (tinha 4- Ed Gráfica/ Ed e Gráfica Ltda/ Editora Artanova Ltda/ Artanova Filmes). Fiz um parque gráfico. Fazia filme, fui para Cannes, ganhei prêmios (2 Palmas de Ouro, Festival de Veneza).”

Ampliou as atividades, com 400 operários. A editora foi fundada em 63, com alguns endereços (Beco dos Barbeiros, perto da Quinta da Boa Vista, Benfica..) Comprou máquinas na Europa. Tinha escritórios em Copacabana, no centro da cidade, no Juá. Parou de editar devido às atividades políticas (Senador da República, assessor de gabinete do presidente da República- Sarney) por volta de 1978/80. Lançou mais de 5000 livros, 10 a 15 livros por mês.

Diz Álvaro Pacheco: “A minha editora desafiou o tempo da censura. Tinha muitos amigos dentro do governo, militar e tive alguns livros proibidos. Era amigo de Petrônio Portela (Ministro da Justiça); lancei a Mulher Sensual e acabei com a censura moral (era muito violenta). Quem acabou com a censura no Brasil fui eu, com o Império dos Sentidos (comprei os direitos em Cannes) Tinha amigos no

governo, gerais e muitos membros do Estado Maior e conseguia convencê-los. Fiz o filme O caso Cláudia (Cláudia Rodrigues), escreveu o roteiro e produziu.”

E continua: “O mercado brasileiro nunca foi um bom mercado para lançar livros. Fazia a impressão de 3000 exemplares. Produzia revista (Revista Capixaba) e lançava 10/12 títulos por mês. O número de funcionários não foi alterado em virtude da censura. O relacionamento era muito bom com a censura, mas eu não exagerava. Não havia perfil especial para editar os livros: recebia livros do mundo inteiro. Editava muitos livros estrangeiros, talvez mais do que brasileiro, pois muitos escritores brasileiros já tinham raízes em outras editoras. Eu lancei novos autores. Nenhum livro estrangeiro após a tradução, foi recolhido pela Censura, os problemas eram com os filmes. Os censores não liam, pegavam informações por ouvir dizer. Eles estavam mais preocupados com as massas: cinemas, teatros, música.”

A literatura traduzida: contratava tradutores, formando equipes, que ganhavam por tarefa, eram *freelancers*. Cada tradutor traduzia 1 livro. Recebiam originais ainda manuscritos. Pagava-se por capa:

“Se se tem bom relacionamento na área, as pessoas te ligavam para você esclarecer. Não havia liberdade de expressão, havia limitação financeira: ou você tinha dinheiro para bancar o jogo ou não tinha, mas os autores continuaram escrevendo, não pararam pela imposição da censura. Ao ficar pronto o livro, procurava-se um editor e você via o que dava. O perfil dos livros continuava o mesmo, pois os autores não mudavam, eles eram os mesmos.”

Sobre a existência do PN: comprou em Paris, ainda não tinha ouvido falar, achou interessante e teve o interesse em aumentar a linha infantil; a tradução não foi encomendada a nenhum tradutor em especial, o PN entrou na listagem (produção em série). O tradutor não escolhia o livro era o editor que escolhia o tradutor. (ou seu assistente). O PN não é exatamente um livro infantil. A negociação foi feita com o agente literário. As editoras originais não impunham nada, talvez o autor. O PN foi através do agente literário, mas não se lembra se foi negociação com o editor ou o autor.

Marcelo Corção tb era autor (sobrinho de Gustavo Corção)

O momento do PN: tem escala de produção, sequencial, nada a ver com o momento político / impressão do PN: 3000 (uma única edição)

A publicidade foi feita junto aos professores que é quem manda comprar (assimetria). O livro tinha orelha, contracapa. M Corção tinha +- 40 anos. Não viveu no exterior. A experiência com livro infantil era rara.

O tradutor profissional não deixa que nada influencie na sua tradução. Ele não tem direito de mexer em nada, tem que traduzir *ipses literis*, ser fiel ao original. Não tinha tempo para divagação

Sobre o Golpe: "...as pessoas são responsáveis pelo que fazem pelo que gostam, pelo que fazem e dizem. Nunca me meti. Só me dediquei à política na época do Sarney (2 pessoas que me obrigaram: Sarney, amigão e Hugo Napoleão, amigo de infância)."

Escrevia para o jornal do Piauí , sobre política, literatura.

Importância da Artenova: (naquela época) era a 2ª ou a 3ª maior do país. Sua presença na cultura brasileira, na produção de livros, na divulgação do pensamento brasileiro; (hoje) o pensamento é o mesmo.

Direitos de edição: A Artenova comprou por número de edições, caso alguém queira editar quando você não edita mais, compra de você. Caso não queira comprar de você, paga novamente à editora original.

" Você compra os direitos para fazer 2, 3 edições.E depois que você compra os direitos e de repente aparece alguém interessado em fazer o que você deixou de editar, esgotou a sua edição, você não quer editar, aí eles te procuram, procuram o agente. Você tem o direito daquela edição, daquela tradução. Ninguém pode usar aquela tradução, se usar paga a você. Como é um livro que você comprou no original e mandou traduzir.Investiu na tradução, revisão ,montagem, então se quiser usar esse material tem que pagar a você. Mas tem que combinar os direitos autorais,porque você construiu esse patrimônio nos livros. Do livro,mas você não tem mais os direitos autorais, porque a sua edição se esgotou. Então, quem quiser reeditar, paga a você pelo que você fez, ou então manda fazer outra tradução. Mas geralmente quem faz a reedição de um livro pega o que já está pronto."

ANEXO I

Carta de esclarecimentos após a entrevista com o Senhor Álvaro Pacheco.

Senhor Álvaro, bom dia!

Espero que esteja tudo bem, sempre melhor, e que aquele vinho do Porto e os bombons continuem aí, para alegrar ainda mais quem vai visitá-lo. Conforme o prometido, te envio meu texto para dar uma olhada e fazer alguns ajustes e comentários. Espero ter sido fiel ao que conversamos, mas se tiver algo incorreto, é só avisar.

Alguns pontos que deixei em vermelho no texto ficaram obscuros na hora de apresentar em texto... o Sr poderia me ajudar mais um pouquinho? Conseguiu alguns dados mais concretos nos livros da empresa? Além dos pontos em vermelho no texto, acrescentei algumas outras questões:

Dúvidas: 1) *Qual o nome do escritório de advocacia?*

2) *Quais os nomes exatos das empresas que compunham seu parque gráfico?*

3) *Em que ano (exato ou aproximado) o parque gráfico foi fechado? Desativou-se tudo de uma única vez?*

4) *O senhor tinha sócios? Eles não quiseram assumir? (Ou herdeiros?)*

5) *Em nossa entrevista, o Sr disse ter ganho alguns Festivais de Cannes. Com qual (quais) filme(s)? E os anos?*

6) *Naquela entrevista da Gazeta que o Sr me mostrou o Sr diz que o problema do Brasil, em relação aos livros estrangeiros eram os tradutores. Poderia me esclarecer?*

7) *O livro traduzido por vocês se chama “ O pequeno Nicolau”, no entanto, ele se descaracteriza do original por possuir histórias de outros títulos da mesma série. Como isso é possível: lançar um título que se imagina ser a tradução e reprodução do original e que, na verdade, é quase que uma compilação de vários outros*

livros? É legal? (Pergunto isso por desconhecer completamente a lei nesse campo!)

Agradeço imensamente se puder responder a estas perguntas e dar seu parecer sobre o texto.

Um grande abraço, cheio de gratidão.

Venise

ANEXO J

Resposta à carta anterior: (Digitalizada)

Rio, 11/06/2014.

editora artenova ltda.
 rua prefeito olimpio de melo, 1.774
 tel.: 234-4019 - 264-6862
 telex: (021) 31.946 EDAN elo

dep. jornalístico
 dep. gráfico
 dep. editorial
 studio de arte

Minha Cara Deusa.

Ficou muito bom o seu trabalho e bastante fiel à nossa entrevista. Respondo às suas perguntas:

1) o estatuto de advocacia tinha, em de posse na época, o nome do titular: Alvaro Rodas.

2) As empresas: Editora Artenovã Ltda, Artenovã Filmes Ltda - Edigraf - Editora Jurídica Ltda, Artenovã Filmes Ltda, Artenovã Publicações, Ltda.

Levar um período de quase um ano para desativar tudo; vender e transferir ativos, negociações trabalhistas com empregados, etc.

Os meus sócios estavam fora de tanto de tanto e não quiseram continuar. O principal fone da Artenovã Filmes publicado em Cannes foi o "O Caso Cláudia".

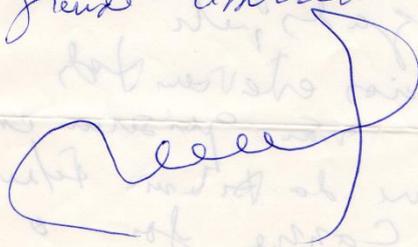
Na verdade, eu julgo, o Tigrinho não constituir nenhum problema.

11/02/11

Tradução e adaptações, têm
 peso semelhante e compilações
 desde que autorizada pelo
 detentor dos direitos, tem o mesmo
 peso.

O editor contrata o
 tradutor e o trabalho
 dele é editado completo e
 a forma definitiva. A lei
 não discrimina tradução e
 adaptações. É o que constar nos
 créditos do livro.

Seu abraço



ANEXO K

Reprodução da reportagem “Álvaro Pacheco: O poderoso homem dos livros”, citada na pesquisa, em virtude de sua visualização no micro-filme estar em péssimas condições e, conseqüentemente, também assim se apresentar sua impressão.

Jornal “A Gazeta” / Vitória, ES- Caderno Dois- Domingo, 07 de março de 1976. (Entrevista a Amylton de Almeida)

Em 4 anos de existência a Editora Artenova, do Rio de Janeiro, cresceu tanto que se tornou a maior –em termos quantitativos- do País. Só no ano passado lançou no mercado 1 milhão e 500 mil exemplares, um recorde para o Brasil, um país que é sempre acusado, pelos povos mais cultos, de não possuir muito amor pelos livros, em que seus escritores reclamam da pequena edição de seus livros (geralmente de 3 mil exemplares), do pagamento dos direitos autorais, da má distribuição e divulgação.

No entanto, a Editora Artenova cresce cada vez mais. O responsável direto por esse sucesso é um piauiense (de família muito pobre) , Álvaro Pacheco, que este ano vai aventurar-se também no comércio cinematográfico. Uma possível prova de que o comércio de livros compensa. Segundo consta, Álvaro Pacheco é o único editor brasileiro que não pode reclamar.

O começo da Artenova Filmes terá a colaboração de outras produtoras (Oswaldo Massaini, Cinedistri, Sinere Filmes), numa produção de 3 episódios: A dádiva, dirigido por Pedro Roval (autor de Alada, Agarre esta vizinha), que já está dublado e deverá seguir brevemente para a censura. O tema: um rapaz que trabalha numa casa de vinhos passa a desconfiar que tem tendências homossexuais, o que ele tenta desmentir através de sua noiva. Seu trabalho na fábrica é o mais delicado de todos: verificar se uma garrafa apresenta defeitos, por isso ele é acusado constantemente de homossexualismo pelos colegas. Uma pornochanchada?

Não –afirma categórico o novo produtor Álvaro Pacheco. Este é um tema que ocorre frequentemente na vida real. Além disso, a pornochanchada brasileira é uma imitação grosseira e vulgar da comédia erótica italiana. É burra e mal feita, sem nenhuma técnica. É por isso que o cinema brasileiro não tem

condições de concorrer com o cinema americano. Porque este possui uma técnica perfeita e discute assuntos que interessam a qualquer tipo de pessoa.

O grande problema do cinema brasileiro, portanto, é a falta de inteligência? Não exatamente, mas a falta de know-how, do conhecimento da técnica cinematográfica da difícil e quase artesanal arte de confeccionar um roteiro – porque raros são os filmes brasileiros que sabem contar uma história (Alvaro Pacheco vê filme todos os dias, inclusive foi crítico cinematográfico).

-No Brasil existem duas tendências: a pornochanchada e a esquerda festiva, que faz os filmes de mensagem, que falam do Nordeste sem um mínimo de conhecimento de da vida e dos problemas do nordestino (o tom de voz é de indignação). Quem não entende o filme deles é burro, eles dizem. Para mim, quem faz um filme que não é entendido é que é burro.

E a indignação de Alvaro Pacheco volta-se também contra a crítica – todos amigos dos cineastas e os responsáveis por uma certa impostação intelectual. Ele cita como exemplo o caso de O Casamento, um filme histórico...

O bom livro é aquele que resiste a uma releitura. A literatura brasileira contemporânea não resiste a uma releitura. De uns anos pra cá ela sofreu um declínio terrível. Adonias Filho resiste a uma boa leitura? Não resiste Osman Lins? Quem consegue ler pela segunda vez? ninguém.

Apesar disso, a Editora Artenova (com 250 empregados em todos os setores, desde capista, passando por publicitário até o distribuidor) consegue fazer dos autores nacionais que lança, um best seller.

O bom livro não tem nacionalidade. Nacional, chinês, português, o que interessa é que ele consiga prender o leitor, que tenha um tema universal. O escritor brasileiro tropeça numa pedra e fica 20 páginas escrevendo sobre isto. Não sabe conta uma história. O escritor brasileiro não sabe escrever uma frase e se julga um bom escritor. Perde a namorada e escreve sobre isto. Bate uma p... e acha que isto é importante. O escritor brasileiro provincializa a possível experiência universal que possa ter tido. O escritor brasileiro não universaliza um tema provinciano. Você vê, por exemplo, este romance de Ignacio de Loyola. Nem a Editora Três na qual ele trabalhava quis publicar. Passou por 12 editoras, todas se recusam. Zero é um romance cretino, impotente, absolutamente imbecil. O bom escritor jamais se queixa. Se ele for bom, eu faço ele se tornar popular, eu faço seu nome.

Álvaro Pacheco tem uma mania orgásmica – ir diariamente ao cinema e ler um livro a cada dois dias desde os 6 anos de idade:

-Sempre fui um leitor compulsório. Como tinha uma gráfica, resolvi editar livros incríveis, ainda não editados no Brasil, que eu havia lido em francês ou inglês. Havia um vácuo no mercado editorial brasileiro. Ao invés de comprar os direitos do best seller garantido, como Ágatha Christie, comprei os de escritores que ajudei a tornar populares, como Kart Vonnegunt Júnior.

A Artenova, inicialmente, interessou-se em lançar os clássicos garantidos, como Lima Barreto e Graciliano Ramos, mas os direitos estavam bloqueados na extinta editora Martins. Ao invés de comprar os best Sellers, cujos direitos custam 10 mil dólares, a Editora comprou os de 500 dólares. O grande problema na verdade, são os tradutores (“não existem bons tradutores no Brasil.”)

A Artenova é uma empresa que sobrevive. Lançamos o livro que vende, cujo investimento retorna gradativamente. Em 4 anos, lançamos 450 novos títulos, entre eles os escritores mais importantes do mundo. Mas enfrentamos o problema do tradutor, que às vezes nos sai mais caro que o direito do livro a ser traduzido. O tradutor brasileiro ganha mais que o escritor, que recebe 10% sobre o preço da capa, de uma edição de 3 mil exemplares. Eu mesmo já traduzi muitas vezes.

Álvaro Pacheco é de opinião que não existe crítica literária no Brasil. Existem jornalistas que recebem o livro e, na incapacidade de julgar seu conteúdo, comentam que a capa é ruim, que o exemplar que eles receberam contém defeitos de impressão. O mesmo ocorre com a crítica cinematográfica, que ao invés de comentar o filme, fala da má projeção do cinema, da qualidade do ar refrigerado ou da cópia. O que é uma opinião de quem conhece o assunto: nenhum editor lançou “em títulos e em quantidade o que ele lançou em 4 anos.” Eu lanço, em média 15 livros por mês, fora as reedições.

Ao contrário do que antes parecia óbvio, Álvaro Pacheco afirma que “livro de safadeza vende menos no Brasil.” “ A Mulher Sensual”, com o qual eu quebrei os tabus da mulher brasileira vendeu muito, até ser proibido.” Mas não foi este livro que ‘ajudou a fazer a Editora, e sim, segundo ele, “Choque do Futuro”, que recebe nova edição a cada mês.

Ele é um editor tão cuidadoso, que , às vezes, dirige a concepção de um livro. Foi assim com “o caso M... “, de Rubem Fonseca, do qual ele não só escolheu o tema, como também recusou o original por três vezes. O mesmo ocorreu com

Clarice Lispector, que também recebeu um tema e apresentou o original por 3 vezes. Na quarta ela se recusou “porque é muito neurótica”. O resultado foi um dos livros mais fracos dela, o que menos vendeu. A Via Crucis do Corpo, o único livro de sua nova fase, a popular, que só recebeu uma edição.

Projetos:

Para 1976, Álvaro Pacheco já tem tudo estabelecido. Poderia passar cinco anos só lançado o que já estava pronto, se quisesse. Mas diz que vai se aventurar cada vez mais. Ele vai lançar novos livros de Rubem Fonseca, toda a obra do jovem Donald Athemy (de quem foram lançados recentemente os contos Vida de Cidade, que ele considera uma obra prima a Odisséia, de Nikos Kazantakis, 800 páginas de poesia, toda feita a partir de onde Homero parou a sua. Os direitos foram comprados diretamente da viúva do autor, de quem será lançado também A Última Tentação de Cristo. Albert Camus (autor de O estrangeiro e a Peste) também será relançado em toda sua totalidade.

A literatura policial, é claro, também terá oportunidade. Além de toda a obra de Raymond Chandler, serão lançados novos livros de .. Arthur Conan Doyle...

Com a Editora Globo, que na década de 40 lançou os mais importantes editores do século, a Artenova fechou contrato para relançar toda a obra de Honoré de Balzac, em tradução de Paulo Ronai, para 40 volumes. ...

Pensando no sítio brasileiro, a Artenova planejou e vai lançar brevemente “um concurso literário para a escolha de um autor que terá contrato permanente, o que incentivará o autor a criar. A Editora assegurará a publicação e a edição de todos os livros dele.” O que Álvaro Pacheco espera do escritor brasileiro é que ele seja como ... (ininteligível daqui em diante).