

**AS OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE TRADUZIDAS NA FRANÇA:  
HISTÓRIA, CONCEPÇÃO E CRÍTICA**

por

TERESA DIAS CARNEIRO DA CUNHA

Departamento de Ciência da Literatura

Dissertação de Mestrado em Ciência da  
Literatura, concentração em Literatura  
Comparada.

Apresentada à coordenação dos Cursos  
de Pós-Graduação da Faculdade de  
Letras da Universidade Federal do Rio de  
Janeiro.

Orientador:

Prof. Doutor Eduardo de Faria Coutinho

Co-Orientadora:

Profa. Doutora Heloisa Gonçalves  
Barbosa

UFRJ

Rio de Janeiro, maio de 1999

Cunha, Teresa Dias Carneiro da.

As obras de Mário de Andrade traduzidas na França:  
História, concepção, crítica. / Teresa Dias Carneiro da Cunha.  
Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 1999.

ix, 293p.

Dissertação - Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Faculdade de Letras.

1. Literatura Comparada. 2. Estudos de Tradução. 3. Tese  
(Mestr. - UFRJ/CLA). I. Título.

Em memória de meus pais, Octávio Augusto, que me transmitiu a curiosidade e o gosto pelos estudos, e Lilian, que envidou todos os esforços para que eu pudesse realizar este sonho.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, que me concedeu uma bolsa de estudos, sem a qual as minhas duas viagens à França em dezembro de 1997 e março de 1998, bem como a compra e a reprodução do material de pesquisa durante os 24 meses de sua duração, não teriam sido possíveis.

A Eduardo Coutinho e a Heloisa Gonçalves Barbosa, meus orientador e co-orientadora, respectivamente, pela orientação segura e pelo estímulo e incentivo de verdadeiros amigos, que se revelaram desde o primeiro contato nas aulas das disciplinas do Mestrado.

A Jacques Thiériot, que me recebeu por uma semana em dezembro de 1997 no Collège International de Traducteurs Littéraires, em Arles, na França, concedendo-me entrevistas prolongadas, sem perder a paciência e o bom-humor, e franqueando-me tanto a biblioteca do C.I.T.L., quanto a sua biblioteca particular. O seu profissionalismo, mas principalmente a sua imensa admiração pela literatura brasileira, me impressionaram e emocionaram, fazendo-me, por minha vez, valorizar ainda mais todo esse patrimônio literário brasileiro, que está ao alcance de todos nós.

A Marie-Pierre Mazéas e a Monique Le Moing com quem compartilhei algumas horas prazerosas no Café Georges V, em Paris, por sua simpatia e sinceridade em falar dos problemas e das delícias que é ser tradutor francês de literatura brasileira. Agradeço também a indicação de material de pesquisa e o marcador de páginas de *L'Apprenti touriste*.

A Michel Riaudel, que me recebeu em sua casa em suas (poucas) horas de descanso para uma entrevista muito elucidativa. Agradeço principalmente o envio posterior do inestimável material de pesquisa, via Internet.

A Pierre Rivas, que reproduziu e enviou todo o material de recepção crítica referente ao *Macounaïma*, edição de 1979, sem o qual boa parte do Capítulo 4 não teria se realizado.

Aos funcionários das editoras Gallimard e Stock e da Louis Vuitton, que me deixaram copiar todo o material dos *dossiers de presse* dos livros traduzidos.

Aos professores e pesquisadores Márcia Martins, da PUC-RJ, por seu carinho e por suas providenciais sugestões de leitura, e Lieven d'Hulst, que em sua rápida passagem pelo Rio de Janeiro, em setembro de 1998, encontrou tempo para me ouvir atentamente e me aconselhar.

Às professoras e pesquisadoras Léa Valezi Staut e Maria Thereza Indiani de Oliveira, pela presteza em me enviar cópia ou emprestar para cópia suas respectivas teses, cuja leitura tanto me deleitou e estimulou. A Léa Staut agradeço igualmente a sugestão de bibliografia.

Aos meus professores do Mestrado em Ciência da Literatura da UFRJ, lembrando especialmente de Ana Maria Alencar, pelas profícuas discussões dentro e fora da sala de aula.

Aos meus queridos colegas, e desde então amigos, do Mestrado em Ciência da Literatura, Eliane, Irenísia, Daniela, Eleonora, Simone, Elis, Lúcia, Bel, Zé Elias e Ana Valéria, todo o meu reconhecimento pelos momentos agradáveis e pelas trocas de todo tipo durante a nossa convivência contínua e nem tanto forçada, nos três semestres de disciplinas e depois deles.

Aos meus amados sobrinhos Ana Cecília, Carlos Henrique, Luiza, Mariana e Vitoria, que com sua admiração me incitam a tentar ser uma pessoa e uma profissional cada vez melhor e merecedora de seu amor.

Aos meus irmãos Augusto Leopoldo e Isabel, pois foi muito devido às nossas personalidades díspares que venho aprendendo a aceitar a diferença e a reconhecer a minha especificidade.

A Maria da Glória de Oliveira, que, por seu cuidado, carinho e atenção para com as minhas filhas, me permite ter tranquilidade e concentração para trabalhar e estudar.

Às minhas filhas lindas, Julia e Maria Clara, que, com seu sorriso inocente, suas palavras carinhosas e sua incondicional disponibilidade, me mostraram que a maternidade não impede, mas estimula a ir adiante.

A Oscar, meu fiel companheiro de todas as horas, por sua compreensão pelas minhas ausências, seu otimismo e seu amor. Sem o seu apoio material, logístico e psicológico, eu dificilmente teria terminado este trabalho.

## SINOPSE

Esta dissertação de Mestrado pretende analisar as traduções francesas, o paratexto das edições e a recepção crítica em jornais e revistas de três obras de Mário de Andrade - *Macunaima*, *Amar, verbo intransitivo* e *O turista aprendiz* - publicadas nas décadas de 70 e 90.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
-------------------	----

### **CAPÍTULO 1**

<b>PANORAMA DAS OBRAS BRASILEIRAS EM FRANCÊS (1822–1998)</b>	16
1.1 Dificuldades Metodológicas	17
1.2 Análise dos Resultados	20
1.3 Periodização Histórica	24
1.3.1 De 1500 a 1822	24
1.3.2 De 1822 a 1919	27
1.3.3 De 1920 a 1934	33
1.3.4 De 1935 a 1949	38
1.3.5 De 1950 a 1959	41
1.3.6 De 1960 a 1969	42
1.3.7 De 1970 a 1979	45
1.3.8 De 1980 a 1989	48
1.3.9 De 1990 ao Salão do Livro de Paris, em Março de 1998	49

### **CAPÍTULO 2**

#### **ANÁLISE DO PARATEXTO DOS LIVROS DE MÁRIO DE**

<b>ANDRADE TRADUZIDOS NA FRANÇA</b>	55
2.1 A Importância da Análise do Paratexto	56
2.2 A Teoria do Paratexto	58
2.2.1 Características dos Elementos Paratextuais	58
2.2.2 Os Elementos Paratextuais	60
2.2.2.1 O Formato	60
2.2.2.2 As Coleções	61
2.2.2.2 A Capa	62
2.2.2.4 Os Anexos: o Ante-Rosto, o Rosto e o Verso da Folha de Rosto	64
2.2.2.5 A Contra-Capa, as Orelhas e Outros Elementos	67

2.2.2.7 As Notas _____	71
2.3 O Paratexto das Edições Francesas de Obras de Mário de Andrade _____	74
2.3.1 As Duas Edições de <i>Macounaïma</i> _____	74
2.3.2 <i>Aimer, verbe intransitif</i> _____	83
2.3.3 <i>L'Apprenti touriste</i> _____	88

### **CAPÍTULO 3**

#### **AS TRADUÇÕES FRANCESAS DE MÁRIO DE ANDRADE**

<b>E SUAS HISTÓRIAS</b> _____	94
3.1 A Abordagem Teórica _____	95
3.1.1 A Escola de Telavive (Even-Zohar e Toury) _____	95
3.1.1.1 A Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar _____	96
3.1.1.2 A Abordagem Descritivista de Gideon Toury _____	102
3.1.1.3 Críticas à Escola de Telavive _____	106
3.1.2 Os Teóricos da Universidade de Louvain (Lambert e Van Gorp) _____	108
3.2 As Traduções _____	111
3.2.1 <i>Macounaïma</i> , por Jacques Thiériot _____	111
3.2.1.1 Antecedentes _____	111
3.2.1.2 A Primeira Edição _____	113
3.2.1.3 A Revisão da Tradução _____	128
3.2.2 <i>Aimer, verbe intransitif</i> , por Maryvonne Lapouge-Pettorelli _____	143
3.2.3 <i>L'Apprenti touriste</i> , por Marie-Pierre Mazéas e Monique Le Moing _____	156
3.2.3.1 Antecedentes _____	156
3.2.3.2 A Tradução _____	159

### **CAPÍTULO 4**

#### **ESTUDO DA RECEPÇÃO FRANCESA ÀS OBRAS DE**

<b>MÁRIO DE ANDRADE</b> _____	169
4.1 A Recepção a Obras Traduzidas _____	170
4.1.1 A Contribuição de Jauss aos Estudos de Recepção _____	170
4.1.2 A Contribuição de Iser aos Estudos de Recepção _____	173
4.1.3 A Contribuição de Eco aos Estudos da Recepção _____	177



4.1.4	A Contribuição de Escarpit e Chevrel para o Enfoque Comparatista	181
4.2	A Recepção Crítica ao <i>Macounaïma</i> (edição de 1979)	190
4.3	A Recepção Crítica ao <i>Aimer, verbe intransitif</i>	208
4.4	A Recepção Crítica a <i>L'Apprenti touriste</i>	215
4.5	A Recepção Crítica ao <i>Macounaïma</i> (edição de 1997)	223
<b>CONCLUSÃO</b>		233
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>		239
<b>APÊNDICE 1</b>		252
<b>APÊNDICE 2</b>		265
<b>APÊNDICE 3</b>		266
<b>APÊNDICE 4</b>		280
<b>APÊNDICE 5</b>		284
<b>APÊNDICE 6</b>		286
<b>APÊNDICE 7</b>		288
<b>RESUMO</b>		292
<b>ABSTRACT</b>		293

## INTRODUÇÃO

Uma retórica da alteridade é fundamentalmente uma operação de tradução: procura transformar o outro no mesmo (tradere); passador da diferença.

FRANÇOIS HARTOG

O Brasil continua sendo vítima de um preconceito estético.

MARIO CARELLI

Sou trezentos

Sou trezentos e cinquenta.

MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade, em seus quase cinqüenta e dois anos de vida, nunca foi à França. Isso numa época em que ir à França, para um intelectual de respeito, não era tanto uma opção, mas quase uma necessidade. Pode-se cogitar que nunca foi lá por uma questão de princípios, já que o Movimento Modernista, que liderava, tinha como um de seus pilares o enfrentamento em relação à hegemonia cultural que a França exercia sobre o Brasil, na época. Mas, se levarmos em conta o trecho da carta, datada de 23 de maio de 1937 e endereçada a Rodrigo Mello Franco de Andrade, em que declara com pesar, que, devido à organização do Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em julho do mesmo ano em São Paulo, teria que declinar um convite para ir à Europa ("... o meu heroísmo foi a ponto de recusar uma viagem à Europa, representando o Departamento em diversos congressos, agora em Paris, e com 40 contos no bolso, é duro, companheiro.") (SOFFIATTI, 1992, p. 93), percebemos que, se nunca visitou o país, talvez tenha sido mesmo por falta de oportunidade.

Se Mário de Andrade não era um viajante contumaz, tendo posto os pés fora de seu país somente duas vezes, no Peru e na Bolívia, quando da viagem ao norte do Brasil em 1927, não era totalmente avesso à idéia de viajar, como se vê pela carta acima mencionada. Como não era avesso à idéia de ser traduzido, o que pode parecer estranho à primeira vista, se pensarmos em seu projeto de "escrever brasileiro" e na aparente impossibilidade de se transpor suas obras para algum idioma estrangeiro. De fato, a primeira impressão que se tem ao término da leitura de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é que, se existem textos intraduzíveis, este seria, sem dúvida, um bom exemplo. A experimentação estilística levada a cabo pelo autor, aliando influências européias eruditas e cultura popular, em que se misturam elementos do folclore brasileiro, referências a autores clássicos e de vanguarda nacionais e estrangeiros, vocabulário proveniente do tupi e de dialetos africanos, menções à realidade sociopolítica brasileira de várias épocas e liberdades gramaticais e lexicais em relação ao português da antiga metrópole, faz desse livro uma especial representação parodística do estereótipo do que comumente se concebe, segundo a corrente essencialista, como a "alma" brasileira. *Macunaíma* seria um herói brasileiro e *Macunaíma* uma representação simbólica do Brasil, um país multifacetado culturalmente.

À primeira vista, parece impossível que se possa "passar" toda essa riqueza para um leitor estrangeiro, particularmente francês, tão distanciado geográfica e

culturalmente de nós. No entanto, esse livro já foi traduzido para oito línguas: o italiano (em 1970), o espanhol (em 1979), o francês (também em 1979), o alemão (em 1982), o húngaro (em 1983), o polonês (também em 1983), o inglês (em 1984) e o dinamarquês (em 1989). A tradução francesa, que é a que nos interessa mais de perto, foi tão bem sucedida que mereceu uma recente nova edição (1997), muito mais bem cuidada em termos de apresentação crítica e material, com revisão da tradução de 1979, prefácios do tradutor e do coordenador da edição, quatro ensaios críticos, cronologia, bibliografia e glossário. E na esteira do sucesso de *Macunaíma*, mais duas obras de Mário de Andrade foram traduzidas para o francês: *Amar, verbo intransitivo (Aimer, verbe intransitif - 1995)* e *O turista aprendiz (L'Apprenti touriste - 1996)*.

Mário de Andrade não se opunha à idéia de que suas obras, e em especial o *Macunaíma*, fossem traduzidas. Em carta a Manuel Bandeira, datada de 12 de dezembro de 1930, Mário comenta o assédio que vinha sofrendo por parte de Margaret Richardson Hollingsworth, que queria a todo custo fechar um contrato que garantisse para si o direito de tradução do livro para o inglês. Tal tradução, contudo, não vem a se realizar, e não por recusa do autor, que assim comenta:

O que vai ser!... Não creio que ela consiga reproduzir a essência poema-herói-cômico, do livro. (...) Mas sempre me parece que certo lado excessivamente exteriormente brasileiro do livro se perde em favor do próprio livro. (...) Isso talvez o *Macunaíma* ganhe em inglês porque muito secretamente o que me parece é que a sátira além de dirigida ao brasileiro em geral, de que mostra alguns aspectos característicos, escondendo os aspectos bons sistematicamente, o certo é que sempre me pareceu também uma sátira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto-de-vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo tanto no homem de agora. (ANDRADE, 1995, p. 178)

Como se vê, o autor, apesar de temeroso quanto ao resultado da tradução, concorda, no entanto, que o sacrifício do lado excessivamente brasileiro talvez fizesse ressaltar as características universais da obra, dizendo respeito não mais somente ao leitor brasileiro, mas também ao estrangeiro. A tal ponto via a tradução como um esforço digno de consideração que se dispôs, ele mesmo, a ajudar a tradutora nessa empresa. Para tanto, teve o "trabalhão" de traduzir para o português as palavras

brasileiras, grifar em vermelho as palavras que deveriam ficar como estavam, porque "a clareza não se perde com isso", e grifar em azul as locuções, provérbios, costumes nacionais etc. que deveriam mais ser "transportados" que traduzidos. Há também o registro de uma carta, datada de 03 de dezembro de 1931, que o autor enviou a Hilde Kowsmann, tradutora de alguns de seus poemas para o alemão, em que discute a solução dada por esta aos últimos versos de "Sambinha" (ANDRADE, 1968, p. 116-117). Ora, poucas vezes se viu (outro caso clássico é o da correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores) na literatura brasileira tamanho empenho e preocupação em colaborar com um tradutor estrangeiro.

Infelizmente, como já se disse, tal tradução não chega a se realizar, mas outras se deram e já é tempo que se olhe com mais vagar e método para elas, a fim de que se possa tentar detectar que lugar estas obras ocupam no universo literário europeu, em especial na França, país naturalmente conhecido por seu etnocentrismo renitente e por suas dificuldades em assimilar a diferença, bem como por sua tendência a reduzir a nossa produção literária ao rótulo fácil do "exótico".

Tzvetan Todorov, em *A conquista da América*, inicia o Capítulo I, intitulado "Descobrir", apontando alguns dos inúmeros caminhos para a descoberta que o "eu" faz do "outro". Em primeiro lugar, fala da viagem interior do "eu", em que "pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro". Assim, o "eu" conteria muitos "outros", que consigo se confundiriam. Em segundo lugar, há a possibilidade de se conceber o "outro" não como parte do "eu", mas como um sujeito diferenciado, que se separa e se distingue do "eu". Há ainda, para Todorov, a concepção do "outro" como uma abstração indiferenciada, "como uma instância de configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*". Ou então essa abstração do "outro" toma a forma de "um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos". Esse "outro" grupo pode estar contido na mesma sociedade que *nós* (as mulheres em relação aos homens, os ricos em relação aos pobres, os loucos em relação aos "normais", por exemplo), ou pode ser exterior a ela. A relação que estabelecemos com uma outra sociedade pode ser próxima ou longínqua: "seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral ou histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a

hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie" (TODOROV. 1991. p. 3). Segundo o autor, portanto, a imagem que fazemos do "outro" não é intrínseca, imutável e dada, mas construída a partir de referências exteriores a nós, bem como a partir de nossa (in)capacidade de descobrir o "outro" em nós.

O posicionamento de encarar o "outro" como um total estranho, tal como aponta Todorov, tende perigosamente a fazer cair na rejeição pura e simples. Outra possibilidade, igualmente problemática, é a da tentativa de assimilação do "outro", que na ânsia de aproximação exagerada ou mesmo forçada do "outro", tende a tentar apagar as fronteiras de delimitação entre o "eu" e o "outro", sendo que o "eu" passa a exigir do "outro" atitudes e posicionamentos que só o "eu" pode ter. O posicionamento mais difícil de se alcançar quando o "outro" é muito distinto é o da aceitação, sem rejeitar nem assimilar. Pergunta-se então qual foi o posicionamento de todos os envolvidos - editores, tradutores e críticos, para citar somente alguns —, na viagem de transposição das obras de Mário de Andrade para o francês. Mário de Andrade, através de suas obras traduzidas, chegou metaforicamente a visitar a França, após a sua morte? Qual foi o posicionamento prevaletente por parte dos "passadores da diferença", como diz François Hartog: a rejeição, a assimilação ou a aceitação da diferença?

A imagem que os franceses, tradicional e geralmente, fazem dos brasileiros, segundo Mario Carelli, é uma representação tão pobre e estereotipada que se aproxima mais do clichê e constitui um verdadeiro "bestialógico impressionista" (CARELLI, 1991. p. 109). Pergunta-se, então, de que forma as traduções de Mário de Andrade, por ser um autor tão preocupado em perceber o universal a partir do regional e o diverso a partir do uno, possibilitaram ou contribuíram para uma mudança ou uma diversificação da imagem que o francês, partindo de referências externas, pode fazer do Brasil, dos brasileiros e da literatura brasileira. Minha hipótese de pesquisa é de que as traduções, as edições e a recepção às obras de Mário de Andrade, apesar do aparente maior respeito pelo "outro", aqui entendido como respeito pelo próprio autor e pelo brasileiro em geral, procuram ainda apagar o "outro", evitar estranhamentos e facilitar a deglutição do "outro" por parte do "eu", sendo que mecanismos de facilitação de toda ordem reduziriam o "outro" ao "eu", apagando a diferença entre os dois e dificultando a descoberta do "outro" no "eu". Assim, a oportunidade que Mário de Andrade não teria

tido em vida de ir à França perduraria, enquanto metáfora, depois de sua morte, apesar de suas obras terem fisicamente atravessado o oceano e transposto a barreira da língua.

Com vistas a testar essa hipótese de pesquisa, procurarei começar, no Capítulo 1. "Panorama das Obras Brasileiras em Francês de 1822 a 1998", por delinear um panorama histórico de inserção das obras literárias e não-literárias brasileiras na França, detectando, nos vários períodos históricos, principalmente após 1822, as alterações sofridas nas relações econômicas, sociais e culturais franco-brasileiras e os reflexos dessas relações nas imagens recíprocas entre os povos dos países.

A partir do Capítulo 2, passarei a fazer indagações a respeito das traduções francesas das obras de Mário de Andrade, tendo-as já situado historicamente no Capítulo 1. O Capítulo 2, "Análise do Paratexto dos Livros de Mário de Andrade Traduzidos na França", dedicar-se-á a inquirir a respeito dos aspectos materiais de apresentação dos livros, através da análise do paratexto, com base principalmente na contribuição dos teóricos ligados à vertente da semiologia francesa que se interessa por esses aspectos.

O Capítulo 3, "As Traduções Francesas de Mário de Andrade e suas Histórias", trata especificamente da análise de alguns aspectos das traduções, tendo como pano de fundo a contribuição dos teóricos das Universidades de Israel e de Louvain, identificados com a Teoria dos Polissistemas e os Estudos Descritivos de Tradução.

No Capítulo 4, "Estudo da Recepção Francesa às Obras de Mário de Andrade", farei uma leitura crítica dos artigos surgidos em jornais e em revistas franceses, de grande circulação, quando da publicação das obras, servindo-me, para esse fim, dos escritos dos teóricos ligados à Estética da Recepção, às teorias de leitura e ao enfoque comparatista.

Na Conclusão, procurarei reunir as conclusões parciais de cada capítulo, a fim de responder à hipótese de pesquisa, fazendo um paralelo com o conto de Mário de Andrade, "Brasília", escrito em 1921 e publicado em *Obra imatura*.

À guisa de advertência, acrescento que todas as traduções do inglês e do francês, feitas em citações destacadas ou no corpo do texto, são de minha autoria.

## CAPITULO I

## PANORAMA DAS OBRAS BRASILEIRAS EM FRANCÊS DE 1822 A 1998

Principiei a leitura [de *Anthologie de Quelques Conteurs Brésiliens*]. E aos poucos foi-me nascendo uma impressão bastante salada. (...) Me surpreendi encontrando certas páginas, minhas velhas conhecidas, que eu sempre tivera por medíocres ou mesmo integralmente ruins. Pois não é que essas páginas, vindas agora refeitas de França, me agradavam lerdamente, algumas chegaram a francamente boas! Ah, o prestígio da língua!...

MÁRIO DE ANDRADE

Sei que o olhar estrangeiro não deve ser a nossa única medida, mas que ele ajuda a nossa auto-estima, isso ajuda, por mais colonizada que seja a atitude. Oscilamos entre a recusa e a busca do reconhecimento internacional. Basta ver como nos enfeitamos para receber os gringos. Dizemos que não ligamos para o que se diz lá fora, mas no fundo adoramos quando falam bem de nós.

ZUENIR VENTURA



## 1.1 Dificuldades Metodológicas

Antes de analisar o caso específico das traduções francesas de obras de Mário de Andrade, seria interessante traçar um panorama mais amplo da situação das obras literárias brasileiras em francês, a fim de que se possa localizá-las no tempo dentro de um quadro evolutivo e pôr em evidência a sua importância. A análise que se segue se apoiou em dados obtidos em duas fontes diferentes, que se complementam. A primeira delas foi o levantamento de Estela dos Santos Abreu de todas as publicações, de cunho literário e não literário, apresentadas por autor, cobrindo o período de 1822 a março de 1998. A segunda fonte foi o levantamento feito por Michel Riaudel, diretor da revista *Infos Brésil*, de circulação restrita na França (pode ser adquirida em livrarias ou através de assinatura), que trata de assuntos diversos, inclusive literatura, com o objetivo de fornecer informações à colônia brasileira residente na França, assim como a todos os interessados na cultura brasileira. Esse levantamento começou a ser feito a partir do final de 1989 e publicado no último número da revista a cada ano, com o título de "Safrado Ano". No levantamento dessa publicação inclui-se a referência a algumas obras que não aparecem no levantamento de Abreu, em relação ao mesmo período, e vice-versa. Georges Boisvert (BOISVERT, 1991, p. 615) cita outro levantamento de obras brasileiras ou referentes ao Brasil, em francês: a *Bibliografia franco-brasileira (1551-1957)*, elaborada por Georges Raeders com a colaboração de Edson Nery da Fonseca (Rio de Janeiro, 1960). Infelizmente, os dados mostrados neste último levantamento não foram incluídos nesta pesquisa pois não consegui ter acesso a esse livro.

Foram ainda incluídos, no levantamento geral da presente pesquisa, os títulos lançados no Salão do Livro de Paris de 1998, em que o Brasil foi o país homenageado. Esses dados foram obtidos por mim nos estandes dos editores franceses nessa ocasião. Tendo todo esse material em mãos, organizei os dados por períodos históricos, tal como aparece no Apêndice I. Aí incluí todas as publicações por período, inclusive reedições pela mesma editora, novas edições em outras editoras e retraduições. Os dados são apresentados por ano e por ordem alfabética segundo o último sobrenome do autor, tal como normalmente conhecido, seguido pelo título original da obra em português e a data de sua primeira publicação ou da publicação disponível.

Algumas dificuldades já foram sentidas nessa primeira fase, pois o levantamento de Abreu às vezes não apresenta o título do original em português, seja porque não foi encontrado, seja porque a obra só foi publicada em francês. Esta é uma dificuldade principalmente quanto às edições mais antigas, quando ainda não era costume constar no verso da folha de rosto o título da obra original que deu origem à tradução, ou quando era mais comum, por causa do incipiente parque editorial brasileiro, ainda no século XIX, ou por razões práticas, tais como a fixação da residência do autor brasileiro na França ou sua facilidade de contatos no exterior, publicar primeiro, e às vezes somente, na França. Na época da ditadura militar no Brasil, ocorreram alguns casos semelhantes, de obras que só foram publicadas na França, desta vez por problemas de censura no Brasil. Mais recentemente, ocorreram os casos dos livros de fotografia de Sebastião Salgado, que, em razão dos altos custos de impressão e edição no Brasil, só foram, pelo menos em sua maioria, publicados na França. Sempre que o título do original em português não foi obtido, por essas diversas razões, na listagem apareceu o título do livro em francês, entre parênteses.

Com base nessas primeiras observações feitas a partir dos levantamentos existentes, já fica claro que o panorama que se pretende traçar não é composto somente por traduções, mas por obras de autores brasileiros, natos ou naturalizados, escritas, no caso dos originais, ou reescritas, no caso das traduções, em francês. O levantamento também não abarca somente as obras literárias, mas todas as obras, de cunho mais técnico inclusive. Apesar de meu interesse maior ser efetivamente pelas obras literárias traduzidas, foi interessante manter esse apanhado geral com o propósito de esboçar considerações históricas desse panorama no âmbito mais amplo das relações culturais e econômicas entre França e Brasil, como será visto posteriormente, neste mesmo capítulo. Por essas razões optei por denominar este capítulo de "Panorama das Obras Brasileiras em Francês" e não de "Panorama das Obras Literárias Brasileiras Traduzidas em Francês" - retirando as designações "literárias" e "traduzidas" - , por ser o primeiro título mais abrangente.

Uma outra dificuldade para organizar a apresentação adveio do fato de que em alguns casos os livros não são traduzidos integralmente, como por exemplo *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, mas somente algumas de suas partes ou trechos. Nesses casos apresentei a referência mais completa, que inclui título da parte traduzida e título

da obra completa em português. Em outros casos, vários títulos em português são agrupados em uma só edição em francês, como, por exemplo, os livros de Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido* e *Conscientização: teoria e prática da libertação*. Neste caso, os vários títulos são apresentados, com suas respectivas datas de publicação no Brasil, separados por barras.

Em alguns momentos, aparecem datas de publicação na França mais antigas do que as de publicação no Brasil. Isto ocorreu basicamente em dois casos: (1) o mais comum é o da efetiva publicação anterior na França, seja porque houve mais interesse por parte dos editores franceses, seja porque a obra foi escrita primeiro em francês e só então traduzida para o português (este é o caso dos livros originários de teses acadêmicas defendidas na França, por exemplo), ou (2) porque não foi obtida a data da primeira publicação do original em português e o que consta da listagem é a data da publicação disponível.

Sanadas essas primeiras dificuldades, surgiram outras ainda maiores devido ao fato de que a listagem de Abreu fornece todos os títulos de obras brasileiras em francês, incluindo lado a lado obras literárias e não literárias, sem fazer nenhuma distinção ou classificação. O levantamento de Riaudel faz uma distinção, que nem sempre foi aceita na presente apresentação. Como o interesse maior era ter uma idéia da magnitude do material literário em francês, foi inevitável adotar um critério de distinção entre as obras literárias e não literárias. Em alguns casos, foi fácil, ou porque o autor é consagrado como autor literário no Brasil, sendo este o caso de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e outros, ou porque o título da obra deixa poucas dúvidas, como foi o caso de *Pneumologie*, de Sérgio Salmeron, classificado sem muita relutância como texto não literário. As dificuldades maiores surgiram ao se delimitar a fronteira que separa o "literário" e o "não-literário", como em autores como Joaquim Nabuco e Rui Barbosa, que escreveram peças teatrais, poemas, ensaios, discursos, textos jurídicos, textos sobre relações internacionais, nos quais, em grau maior ou menor, se percebe uma certa interpenetração de gêneros, ficando, em muitos casos, difícil distinguir os textos mais precisamente técnicos dos de cunho mais literário. Nesses casos segui o critério de Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, quando cita textos destes autores como sendo literários, diferenciando-os de outros. Em outros casos, como o de autores que escreveram textos que se aproximam do que é praticado nas Ciências

Sociais, como depoimentos e relatos por exemplo, a delimitação do que é literário já ficou muito mais difícil de ser fixada. Optei, então, por fazer uma distinção bem rígida e agrupar em torno de "não literários" todos os textos de relatos de viagem, depoimentos, biografias, discursos, folclore, cartas, memórias, geografia, diplomacia, teoria literária, economia, ciências sociais, medicina, teologia, filosofia, técnica teatral, fotografia, entrevistas e história. É possível que em alguns casos esta diferenciação tenha sido rigorosa demais, mas isto não invalida a análise dos dados que aparecem no Apêndice 2, quando tomados em relação ao todo, mesmo que em análises futuras se resolva modificar um pouco os critérios de classificação, no sentido de torná-los menos rígidos.

Uma outra questão a ser resolvida era quanto a se considerar ou não, no cômputo geral, as reedições, novas edições em outras editoras e retraduições. Decidi computar tudo junto, caracterizando o total como o de "publicação de livros brasileiros em francês" fossem eles inéditos ou não, já que o meu intento era o de, em primeiro lugar, mostrar o interesse do público e das editoras pelas obras brasileiras, e as reedições, novas edições e retraduições mostram bem isto. Quando falo em publicação, estou me referindo somente ao que foi publicado pelas editoras, excluindo-se o que foi publicado, durante todo esse período, em revistas, já que os levantamentos de Abreu e Riaudel não levam isso em conta. Mantive esse critério já que não teria condições de fazer o levantamento das obras brasileiras publicadas em revistas na França estando no Brasil, e tendo feito somente duas breves viagens à França, no período da pesquisa. Em seu livro *Encontro entre literaturas*, Pierre Rivas analisa grande parte do que foi publicado em revistas no período de 1880 a 1935. Quando falar desse período mais adiante, citarei algumas de suas interessantes conclusões.

Postas essas premissas metodológicas, é importante passar agora ao esboço da análise dos resultados do levantamento.

## **1.2 Análise dos Resultados**

A primeira coisa que chama a atenção é o número de obras brasileiras traduzidas na França. Comparando-se com o número de obras brasileiras traduzidas para o inglês, a diferença é gritante. De acordo com o estudo de Heloisa Gonçalves Barbosa (BARBOSA, 1994, p. 11), no qual não foram computadas as reedições e novas edições, mas foram computados livros de cunho sociológico, por exemplo, não levados em conta

no presente estudo, em período semelhante ao compreendido aqui (1822/1994) surgiram 165 publicações de obras brasileiras em inglês, sejam elas na Inglaterra, nos Estados Unidos ou em outros países de língua inglesa. Parece, portanto, que o passado brasileiro de ligações culturais profundas e constantes com a França serviu para fazer a nossa literatura mais publicada, traduzida e, conseqüentemente, mais conhecida naquele país do que nos de língua inglesa, o que em princípio é um dado positivo. Digo "em princípio" porque ainda não houve nenhum estudo que tenha feito uma análise de um número substancial de obras literárias brasileiras em francês e em inglês, avaliando-as segundo um critério amplo e com respaldo teórico, de modo a estabelecer uma comparação em relação à qualidade<sup>f</sup> das traduções e à capacidade dos tradutores no que diz respeito ao domínio da língua portuguesa em sua variante brasileira e ao conhecimento da cultura brasileira. A maior quantidade de obras brasileiras em francês quando comparadas com as obras em inglês não é, portanto, uma garantia de que a qualidade das traduções, a apresentação das publicações e a recepção crítica a essas obras na França seja melhor, mais bem cuidada ou mais positiva do que nos países de língua inglesa. O que se pode dizer é que, com base nos números levantados, parece haver um interesse notável por parte do público e dos editores franceses pela literatura brasileira.

A fim de averiguar se o conjunto das obras em francês corresponde a uma boa amostragem da literatura brasileira, se todos os grandes autores brasileiros estão representados, se todos os que têm suas obras publicadas em francês são considerados autores importantes segundo a opinião da crítica especializada e acadêmica no Brasil e, ainda, se todas as obras mais representativas desses grandes autores estão publicadas em francês, lancei mão de duas listas fornecidas pela Fundação Biblioteca Nacional: a Biblioteca do Professor, elaborada pelo MEC (Apêndice 3), e a Biblioteca Básica MINC (Apêndice 4). A primeira é mais ampla e foi elaborada por seis intelectuais - a romancista Lygia Fagundes Telles, os professores Alfredo Bosi, Cândido Mendes de Almeida e Hélio Jaguaribe e os ex-ministros Eduardo Portella e Sérgio Rouanet — que destacaram as obras que consideravam mais representativas da cultura brasileira (aí não constam somente obras literárias, como se pode verificar) para figurar em um conjunto de livros a serem doados pelo Ministério da Educação a vinte mil escolas públicas de 1º grau. Sabe-se que técnicos do Ministério fizeram uma triagem e incluíram e excluíram

títulos, causando discussões e descontentamentos por parte do júri<sup>1</sup>. Mas apesar das ressalvas que podem ser feitas à lista, ela é o que há de disponível e de mais atualizado no gênero, servindo, assim, de parâmetro para a comparação do que está publicado na França e o que, segundo o parecer oficial, constitui um conjunto de obras importantes ou representativas da literatura brasileira, necessárias ao conhecimento e à formação dos professores.

Há vários nomes importantes que nunca foram publicados em livro em francês e que constam das duas listas, tais como: José Américo de Almeida, Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Ferreira Gullar, Joaquim Manoel de Macedo, Carlos Nejar, Mário Palmério, Martins Pena, Adélia Prado, Cassiano Ricardo, João do Rio, Moacyr Félix, José J. Veiga e Jorge Andrade, sem falar nos inúmeros autores que constam apenas da lista do MEC e que nunca foram publicados em francês, tais como Casimiro de Abreu, Adonias Filho, José de Anchieta, Augusto dos Anjos, Artur Azevedo, Raul Bopp, Ignácio de Loyola Brandão, Cruz e Sousa, Aníbal Machado, João Gilberto Noll, Fagundes Varela, Mário Quintana, Marques Rebelo, Murilo Rubião e Sérgio Sant'Anna. Há outros autores que estão pouquíssimo publicados em francês como Monteiro Lobato, sem falar nos poetas de modo geral, dos árcades, passando pelos românticos e simbolistas e chegando aos contemporâneos. Isso para não falar ainda em obras de crítica e teoria literária, parte do que foi considerado, para efeitos de levantamento, como "não-literatura". Nesta área, obras como as de Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Roberto Schwartz, Nelson Werneck Sodré, Carlos Nelson Coutinho e Carlos Guilherme Morta nunca foram publicadas em francês e Antônio Cândido e Sérgio Buarque de Holanda só têm um livro traduzido para o francês, cada um.

Mais recentemente, em 05 de setembro de 1998, foi publicada no jornal *O Globo* uma lista das melhores obras literárias em língua portuguesa, resultado da escolha de um comitê formado por intelectuais, professores e autores (MILLEN, 1998, p. 2). No Apêndice 5, está incluída uma versão desta lista, excetuando-se os autores portugueses. Em negrito, estão os livros que ainda não foram traduzidos em francês. São vinte e três em um total de setenta e três títulos. Alguns dos autores destes livros escolhidos não têm só estes, mas nenhum livro traduzido em francês, como é o caso de Ignácio de

---

<sup>1</sup> Vide artigo (NETTO, 1997, p. 87), em que Lygia Fagundes Telles reclama das diferenças entre a versão do júri e versão final da lista.

Loyola Brandão, José Américo de Almeida, Mário Palmério, Carlos Heitor Cony, Orígenes Lessa, Fernando Sabino, Alcântara Machado, Otávio de Faria, Plínio Salgado, Paulo de Carvalho Coelho, João Antônio, Jorge de Lima e Aníbal Machado. Alguns destes nomes já haviam surgido em outras listas, o que reforça uma possível indicação destas obras e autores para a tradução em francês.

Talvez já fosse tempo, diante do número expressivo de obras traduzidas e do sucesso de público e vendas do Salão do Livro de Paris de 1998, de os editores franceses que mais publicam obras brasileiras, juntamente com organismos oficiais brasileiros como a Câmara Brasileira do Livro, pensarem seriamente em fazer um planejamento de mais longo prazo e estabelecerem um projeto de tradução conjunto, visando a remediar os esquecimentos óbvios nos catálogos. Com base nos depoimentos de editores como Anne-Marie Métaillé, da editora de mesmo nome, e Tony Cartano, da editora Albin Michel, recolhidos em palestras, as decisões quanto ao que traduzir passam basicamente pelo gosto pessoal e pelas indicações de amigos e tradutores, já que as ajudas oficiais brasileiras são recentes e esparsas, sendo as decisões editoriais quase sempre feitas com base em motivos comerciais (projeção da relação custo-vendas). Atualmente o Departamento do Livro da Biblioteca Nacional concede a cada ano quinze bolsas de US\$3.000 cada para ajuda à tradução de obras brasileiras no exterior, o que parece ser insuficiente, diante do crescente interesse demonstrado pelo público leitor francês, das últimas tentativas bem sucedidas de tornar a literatura brasileira mais conhecida na França e da importância de muitas obras que ainda não estão publicadas. As obras brasileiras de teoria e crítica literária e alguns gêneros específicos como o conto e a crônica, por exemplo, segundo o depoimento desses mesmos editores, não despertam muito interesse por parte do público francês e a sua tradução incorre sempre em um risco potencial de fracasso comercial. Ora, com base nesse raciocínio circular — não se publica porque não há interesse e não se pode criar o interesse se não há o que ler —, e que pode estar equivocado, esse tipo de obra jamais será publicado, a menos que se conte com a ajuda de organismos oficiais brasileiros, em forma de bolsas e outras, para a tradução dessas obras.

Nos últimos anos, parecem estar ocorrendo dois fenômenos concomitantes: (1) a tradução pela primeira vez ou traduções de outras obras de autores literários consagrados no Brasil (e alguns bem distanciados no tempo), como é o caso de Lima

Barreto e de Mário de Andrade, ao lado de retraduições, como as de Machado de Assis ou de Clarice Lispector, por exemplo; e (2) por outro lado, a tradução de autores que não são considerados, nos meios intelectuais brasileiros, escritores de boa literatura, como Paulo Coelho e Jô Soares, por exemplo, mas que são *best-sellers* no Brasil e no mundo, o que deve garantir a continuidade deste fenômeno. O que parece ocorrer nos últimos anos é um crescente interesse pelos nossos clássicos, traduzidos em sua grande maioria por pessoas que conhecem bem a nossa literatura e que se empenham pelas publicações destas obras, ao lado de campanhas mercadológicas mais eficientes por parte das editoras brasileiras, que estão conseguindo vender, através de feiras internacionais e agentes literários mais incisivos, direitos de tradução de obras bem sucedidas em termos de vendas no Brasil. O primeiro fenômeno, o da tradução ou retradução de autores consagrados, torna os catálogos das editoras francesas mais consistentes com o que se convencionou considerar como cânone da literatura brasileira, segundo o que se pode extrair da avaliação oficial e/ou especializada, com base nas listas do MINC, do MEC e do jornal *O Globo*, o segundo critério, o da tradução de *best-sellers*, incha esses catálogos com obras que muito provavelmente não se tornarão clássicas no futuro, mas que estão ligadas a fenômenos de moda, efêmera por natureza.

### **1.3 Periodização Histórica**

Olharemos agora com mais vagar para os períodos históricos, a fim de estabelecer diferenças ou semelhanças entre eles, na tentativa de traçar uma evolução no comportamento dos editores que publicam obras brasileiras na França, tentando definir traços de sua "política de tradução" - critérios de decisões do que publicar ou não —, se é que se pode dizer que existe algum tipo de política mais consistente.

#### **1.3.1 De 1500 a 1822**

O primeiro período a ser considerado deveria corresponder ao Brasil Colônia, de 1500 a 1822, da chegada oficial dos portugueses à costa brasileira até a Independência, para seguir de perto a História. Esse período foi, contudo, deixado de lado porque nele só foi traduzida uma obra não-literária, *Mémoire sur les diamants du Brésil*, de José Bonifácio de Andrada e Silva, publicada em 1792, o que é compreensível, já que a literatura indígena era eminentemente oral, perdendo-se em grande parte ao longo do



tempo, e a literatura brasileira em língua portuguesa ainda não era totalmente reconhecida em sua especificidade. Além disso, o quase total isolamento cultural da Colônia, em poder dos portugueses, fazia com que as relações entre França e Brasil fossem eminentemente unilaterais, no sentido do predomínio massivo da influência francesa sobre o Brasil. Nesse longo período de pouco mais de três séculos, ocorreram as duas tentativas francesas de ocupação de parte do território brasileiro: a França Antártica, em 1555, e a França Equinocial, em 1612. Antes de 1555, os contatos entre os franceses e os nativos restringiam-se principalmente ao intenso comércio de pau-brasil, graças às boas relações dos franceses com os índios tupis, o que resultou na instalação de alguns intérpretes franceses nas costas brasileiras e na importação de cinquenta índios para a França para serem exibidos como curiosidades na Corte do rei Henri II, segundo o relato de Mário Carelli (CARELLI, 1993, p. 26) e como se pode ver no filme *A Rainha Margot*, do diretor Patrice Chéreau<sup>2</sup>.

Em 1555, foi fundada a França Antártica, na Baía de Guanabara, pelo Vice-Almirante da Bretanha, Nicolas Durand de Villegagnon, que sonhava iniciar uma colônia de povoamento. As brigas religiosas que ocorriam nesse momento na França entre católicos e protestantes foram transpostas em grau reduzido para o Brasil, pois dentre os colonos tinham vindo representantes das duas religiões, continuando suas desavenças em solo estrangeiro. Isso enfraqueceu a união necessária para enfrentar o inimigo português, permitindo que Mem de Sá vencesse os invasores e obtivesse a sua rendição (CARELLI, 1993, p. 27-28) em 1567. Em 1612, a segunda tentativa de ocupação francesa se dá em São Luís do Maranhão. Os fundadores da França Equinocial, o Tenente-Geral do Rei, Daniel de la Touche, o Almirante François de Rasily e Nicolas de Harlay de Sancy, tinham propósitos religiosos (a evangelização dos índios), políticos (ocupação do território) e econômicos (estreitamento dos laços comerciais com os nativos). Novamente a empresa fracassa devido às dificuldades econômicas enfrentadas e ao fraco interesse da regente, Marie de Médicis, pela aventura colonial (CARELLI, 1993, p. 38). Essas duas tentativas de colonização francesa em solo brasileiro, apesar de mal sucedidas em termos econômicos e políticos, marcam profundamente o imaginário dos dois povos: a civilidade e a indolência do índio e a exuberância da flora e fauna brasileiras passam a povoar relatos, desenhos, quadros e

---

<sup>2</sup> *La Reine Margot*, 1994, coprodução França/Alemanha/Itália, adaptação do romance de A. Dumas.

tapeçarias na França; já no Brasil, fica a impressão de uma invasão mais pacífica do que a holandesa, que a sucedeu. A imagem do índio, apesar do quase total rompimento de contato entre franceses e nativos a partir de então, permanece viva na idealização dos enciclopedistas no século XVIII — principalmente na de Rousseau na construção do "mito do bom selvagem" —, enciclopedistas estes que, por sua vez, influenciaram os movimentos de independência nacional. As imagens que permanecem vivas até hoje, de apelo ao exotismo, que representa o Brasil para os franceses, e de apelo à liberdade, que representa a França para os brasileiros, já se encontravam presentes, antes mesmo que as relações culturais entre esses povos se consubstanciassem na forma de um movimento constante de traduções recíprocas. Carelli resume assim a situação dessas relações naquele momento:

As relações franco-brasileiras não escapavam à complexidade das relações do europeu com o não-europeu, devido à dicotomia de sua alma dividida entre o racionalismo, que se afirmava, e o romantismo, que nascia com o gosto pelo exotismo. Paradoxalmente, agora que a França abandonava o Brasil, a sua influência onipresente na Europa fincava ali bases extremamente férteis. O desequilíbrio é notório entre uma cultura universalmente percebida como central e prestigiosa (alta cultura), em expansão e que se pensa universal, e uma cultura objetivamente em gestação e dependente. (CARELLI, 1993, p. 45)<sup>3</sup>

Em 1808, a família real portuguesa foge das tropas napoleônicas para o Brasil. Foi somente após essa data que a proibição de se imprimir internamente algum tipo de material literário foi revogada e que se inicia uma atividade editorial nacional, sob os auspícios de D. João VI. O intercâmbio cultural entre França e Brasil é retomado de forma muito mais intensa e sob novas bases. Em 1816, chega ao Brasil uma missão artística francesa, que contava com a presença do pintor Jean-Baptiste Debret e do arquiteto Grandjean de Montigny, dentre outros, missão que culminou, em 1926, com a fundação da Academia de Belas-Artes. Franceses de várias profissões passaram a se

<sup>3</sup> Lê-se no original: "(...) *les rapports franco-brésiliens n'échappaient pas à la complexité des relations de l'Européen avec le non-Européen qui était due à la dichotomie même de son âme partagée entre un rationalisme qui s'affirmait et le romantisme qui naissait avec son goût de l'exotisme. Paradoxalement, alors que la France délaissait le Brésil, son influence omniprésente en Europe y avait des retombées extrêmement fécondes. Le déséquilibre est notoire entre une culture universellement perçue comme centrale et prestigieuse (haute culture), en expansion et qui se pense universelle, et une culture objectivement en gestation et dépendante*".

instalar no Rio de Janeiro, promovendo uma verdadeira revolução de costumes e hábitos, sem falar na influência que o modelo urbanístico de Paris exercerá sobre a remodelação urbana da capital. Carelli (CARELLI, 1993, p. 47) destaca o papel desempenhado por Ferdinand Denis, homem de letras que vem para o Brasil em 1816, como mediador da presença francesa na emergência do discurso literário romântico brasileiro e como iniciador dos estudos sobre literatura brasileira na França. Após 1822, Denis incita os intelectuais brasileiros a alcançar uma independência artística correspondente à independência política.

A partir de 1816 chegam também vários naturalistas, geógrafos e engenheiros franceses que apoiarão os projetos do imperador Dom Pedro II de fundar instituições científicas, tais como a Escola de Minas, o Observatório do Rio de Janeiro e o Instituto Oswaldo Cruz. O Brasil passa a ser um país receptor de saber literário, artístico e científico por parte da França (CARELLI, 1993, p. 46-53). Os viajantes franceses não se cansam de ficar escandalizados com a situação dos escravos e com a mistura de raças, que impera em terras brasileiras. Várias referências à psicologia dos povos ligada indelevelmente ao clima, idéia a partir então em voga na Europa, são dignas de nota: o brasileiro é preguiçoso e sensual porque vive no mundo solar dos trópicos, o europeu é combativo e racional, porque vive em território com estações bem marcadas, onde o frio é preponderante. A mistura de raças só vem acirrar as características de indolência e sensualidade exacerbadas. Em vários relatos de viajantes, as descrições da psicologia do brasileiro são até mais constantes do que as descrições sobre a natureza luxuriante, outro lugar-comum.

### **1.3.2 De 1822 a 1919**

Percebe-se que, se os franceses não foram bem sucedidos nas tentativas de colonização de fato, em termos de colonização pelas idéias, principalmente no decorrer do século XIX e início do século XX, foram imbatíveis. Dois nomes não podem deixar de ser destacados nesse contexto: o de Victor Hugo e o de Auguste Comte. O romantismo inspirado em Hugo não era um mero projeto artístico, mas correspondia à emergência histórica de lutas nacionais e de transformações sociais. Os temas humanitários e sociais de Hugo foram transplantados para o ambiente brasileiro, principalmente no contexto de luta pela abolição da escravatura, exercendo influência

notável sobre a obra de Castro Alves, por exemplo. Já o positivismo de Comte apresentou as ferramentas conceituais para a instauração da República em 1889. A tal ponto as idéias positivistas ficaram impregnadas no ideário republicano que as palavras de Comte, "Ordem e Progresso", acabaram por habitar até mesmo a insígnia da bandeira nacional. A influência francesa no séc. XIX foi tão marcante que se chegou mesmo a pensar, por ocasião da Constituinte de 1823, em escolher o francês como língua nacional (WYLER, 1995, p. 68), pois, se o idioma não rivalizava com o português e o nheengatu em número de falantes, em termos de língua de prestígio entre as elites, o francês só fazia se afirmar.

Chega-se ao séc. XX com a influência francesa mais do que nunca em alta. A moeda brasileira estava forte graças às exportações de café, o que possibilitava às famílias brasileiras abastadas gozarem de longas estadas em Paris. Na volta, traziam a bagagem repleta de roupas, jóias e obras-de-arte, que eram imediatamente expostas, apreciadas e copiadas. Os jovens eram enviados para estudar não só na Universidade de Coimbra — criada segundo os métodos e estrutura da Universidade de Paris —, como também em Paris e em Montpellier (WYLER, 1995, p. 69). A intelectualidade se abastecia de livros na Livraria Garnier, se deleitava com as *tournées* teatrais, em particular a de Sarah Bernhardt, com os filmes dos irmãos Pathé e da Gaumont, e se punha a par das últimas novidades literárias assistindo a conferências de escritores estrangeiros de passagem pelo Brasil. Muitos dos romances da época, de escritores como Théo Filho, Tomás Lopes, José Augusto Correia, Justino Montalvão, Mme. Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Bandeira de Mello, e Benjamin Costallat, são inspirados ou ambientados em Paris. Poucos são os que reagem a essa verdadeira ditadura cultural como João do Rio, pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, e Monteiro Lobato (CARELLI, 1993, p. 159), antes de 1920.

O primeiro período considerado no levantamento das obras brasileiras em francês vai de 1822, a data da Independência do Brasil, até 1919. Apesar de cronologicamente muito longo, esse período é marcado por uma influência cultural quase que unilateral da França sobre o Brasil. O ano de 1920, segundo Rivas (RIVAS, 1995, p. 211) e como será visto posteriormente, é crucial para a história das obras brasileiras na França, pois a recepção crítica a essas obras muda a sua perspectiva. Isso

explica, portanto, porque se escolheu essa data para iniciar o segundo período de análise.

No período de 1822 a 1919, foram traduzidas obras publicadas no Brasil anteriormente, como *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga, e nesse próprio período, como *Inocência e A retirada da laguna* do Visconde de Taunay. A maior parte das obras publicadas foi caracterizada como não-literária, pois são obras sobre política, geografia, história e relatos de viagem. Mesmo as obras computadas como literárias possuem temas históricos ou relacionados com personagens da literatura estrangeira, como o descobrimento da Bahia, no primeiro caso, e Dom Quixote, no segundo. Percebe-se que, se houve um critério para a escolha das obras a serem traduzidas neste período, este foi de caráter eminentemente didático ou informativo, isto é, privilegiaram-se obras que falassem de nossa especificidade histórica, política e geográfica para um público que pouco ou nada conhecia sobre o Brasil. Na maior parte dos casos, as traduções eram feitas por iniciativa dos próprios tradutores, que se interessavam pela nossa literatura ou pela nossa história, ou tinham laços afetivos ou familiares com o Brasil. A encomenda de traduções por parte de editoras ainda é um fenômeno raro nesta época.

A partir de 1879, Francisco José, o barão de Santa Anna Nery, passa a desempenhar um papel de grande importância como apresentador e divulgador da cultura e da literatura brasileiras na França. Nascido no Pará em 1849, tornou-se correspondente de um jornal do Rio de Janeiro em Paris em 1872, ocupando-se de assuntos internacionais e econômicos. Em 1889, trabalhou na Exposição Universal de Paris, como fiscal dos Estados do Amazonas e do Pará, recebendo, no mesmo ano, a Legião de Honra. De 1883 a 1896, trabalhou como secretário da redação da revista brasileira de inclinação monarquista *La Revue Mensuelle du Monde Latin* e publicou sucessivamente várias obras sobre o Brasil. Dentre elas se destaca *Le Brésil en 1889*, em colaboração com eminentes publicistas e homens de estado, como o barão do Rio Branco e Eduardo Prado. Segundo Rivas (RIVAS, 1995, p. 132), a importância de Santa Anna Nery parece fundamental em pelo menos quatro aspectos: (1) trabalhou como um infatigável vulgarizador da presença luso-brasileira em Paris, (2) difundiu a imagem do Brasil como um país rico, cheio de promessas de desenvolvimento econômico e receptivo à emigração, (3) introduziu o universo amazônico e (4) foi o primeiro a tratar

do folclore indígena na França. Foi ele o grande introdutor da visão do Brasil como potência econômica do futuro e suscitou, com a publicação de suas obras sobre os índios e a Amazônia diretamente no idioma estrangeiro, a curiosidade dos leitores franceses por esses temas, uma constante até os nossos dias.

Merece destaque ainda o surgimento de revistas brasileiras, tratando da vida social, negócios e literatura, em Paris no final do séc. XIX, e das primeiras obras críticas ou antologias sobre a literatura brasileira, como *Littérature Brésilienne*, de Victor Orban em 1910, *Anthologies des poètes brésiliens*, do barão de Santa Anna Nery em 1912 e *Le Roman au Brésil*, de Benedito Costa em 1918. As revistas literárias francesas abrem espaço para a literatura brasileira a partir do final do séc. XIX e os nomes de Philéas Lebesgue, tradutor de obras brasileiras e jornalista de *La Revue du Nouveau Siècle*, e de seu colaborador Manoel Gahisto não podem deixar de ser mencionados, por sua incansável insistência em tornar a literatura brasileira mais conhecida na França, como bem notam Pierre Rivas (RIVAS, 1995, p. 135) e Cláudio Veiga (VEIGA, 1998, p. 11-18).

Datam ainda desse período as primeiras traduções de José de Alencar, Graça Aranha e Machado de Assis. *O guarani* foi publicado em francês em 1902 e *Iracema* foi traduzida por Lebesgue e Gahisto em folhetim em 1907 (mais tarde seria publicada em volume). *Malazarte* de Graça Aranha foi escrito diretamente em francês e *Canaã* surgiu na França em 1910, contando com uma favorável recepção crítica e vários artigos em jornais e revistas. *Malazarte* foi encenada em Paris, recebendo o autor elogios da imprensa. Parece estranho tanto interesse dispensado a um autor pouco conhecido mesmo no seu país (Graça Aranha havia sido eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1896 sem ter publicado qualquer livro, contando apenas com o aval de Joaquim Nabuco que se entusiasmara bastante ao ler alguns capítulos inéditos de *Canaã*), oriundo de uma literatura quase desconhecida. Rivas explica que na origem desse interesse e sucesso estavam as amizades parisienses de Graça Aranha angariadas no decorrer de sua carreira de diplomata —, que lhe renderam até mesmo ser recebido na Sorbonne e acolhido por Bergson como “o representante por excelência do pensamento brasileiro” (RIVAS, 1995, p. 148).

Já Machado de Assis não contou com uma repercussão tão favorável. Em 1910, no mesmo ano em que se publicava a tradução de *Canaã*, de Graça Aranha, surgia a

primeira tradução de Machado de Assis, sob o título de *Quelques Contes*, seguida, no ano seguinte, pela tradução de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Essas traduções seguiram-se a uma série de manifestações ocorridas no ano de 1909, logo após a morte do escritor, visando à divulgação de sua obra na França. O ponto alto dessas manifestações se deu a 3 de abril de 1909 na Sorbonne, em uma homenagem a Machado de Assis em sessão presidida por Anatole France, que contou com as palestras do diplomata Oliveira Sobrinho e de Victor Orban. Ambos ressaltam o humor e a ironia machadianos, a construção psicológica dos personagens e, o que é mais interessante, enfatizam as influências de Anatole France, Renan e Daudet, bem como o traço marcante de latinidade em sua obra. Ora, a ideologia da latinidade não era exatamente uma novidade, mas antes uma constante em se tratando da imagem do Brasil na França. Tal ideologia remonta à primeira metade do século XIX, quando a França, após ver refreadas as suas pretensões coloniais na África, volta-se para o Novo Mundo, no afã de se contrapor à ascensão da influência das nações protestantes e de raça anglo-saxônica nesse imenso território. Em 1862, é enviada uma missão militar e científica francesa ao México para tentar impedir a expansão dos Estados Unidos, época em que fica cunhada a expressão "América Latina", prontamente aceita e utilizada nos meios intelectuais franceses, assim como nos meios internacionais. A política da latinidade propunha aproximar as nações latinas européias e as jovens nações independentes no Novo Mundo, que veriam assim franqueado o caminho para o progresso, a exemplo da França. O interesse maior era, na verdade, barrar a influência norte-americana e inglesa, lançando mão das velhas raízes que uniam o Novo Mundo à Europa mediterrânea: o catolicismo e a latinidade. Apesar do fracasso da missão francesa no México e da derrota pela Alemanha na Guerra Franco-Prussiana em 1870, com suas conseqüentes dificuldades econômicas e políticas, a idéia da latinidade nunca chegou verdadeiramente a morrer, sendo reabilitada com vigor na segunda metade do século XIX, agora liberta das marcas de catolicismo e de militarismo dos seus primórdios, e mais circunscrita aos meios intelectuais do que aos econômicos. Machado de Assis é, assim, no começo do século seguinte, percebido na França como "latino", nada "exótico", em suma, muito "francês" (RIVAS, 1995, p. 150), diferenciando-se profundamente de seu colega Graça Aranha. Em termos de recepção crítica, este último sai levando vantagem:

O gênio de Machado de Assis era, em suma, confiscado pela ideologia latina na França, naquele momento. Talvez tenha sido a razão pela qual não encontrou eco, contrariamente ao interesse relativo, circunstancial, mas sensível que deveria despertar na época, um mau escritor como Graça Aranha. Na verdade, que interesse poderia ter para o público francês uma espécie de discípulo afastado de Renan ou de Anatole France, discípulo que não possuía nem mesmo o privilégio de escrever uma obra "exótica". Como no caso de Eça, a França devia fechar-se àquele que era demasiadamente "francês". (RIVAS, 1995, p. 150)

O caso de Machado de Assis é muito interessante pois, apesar da falta de atenção dada à sua obra quando do lançamento das primeiras edições em francês, as traduções de Machado de Assis aparecerão sempre na listagem de todos os períodos subsequentes, inclusive com retraduições, algumas bem recentes. Este assunto já foi bem explorado por Léa Valezi Staut (STAUT, 1991, p. 296-315), tendo a autora mostrado como a obra de Machado de Assis teve uma recepção bastante equivocada inicialmente, pois não foi percebida, por parte da crítica e também dos tradutores, a singularidade do autor na nossa literatura. Houve um esforço imenso e inútil para se classificar o autor dentro de um só movimento literário ou para compará-lo a autores franceses ou ingleses da mesma época. Só há bem pouco tempo sua obra vem merecendo mais atenção por parte de críticos e de pesquisadores, explicando-se assim a nova onda de traduções dos anos 1980/90.

É necessário notar ainda que no Brasil, nos anos que antecederam o Movimento Modernista e a Semana de Arte Moderna de 1922, isto é, desde a última década do século XIX, os autores de sucesso eram João do Rio, Benjamin Costallat, Théó Filho ou Mme. Chrisanthème, já citados anteriormente, como, uns mais outros menos, influenciados pela literatura decadentista da época e pelos usos e costumes parisienses da Belle Époque. Esse período é o que se convencionou chamar de Pré-Modernismo, segundo a denominação usada por Alfredo Bosi (BOSI, 1996, p. 10), ou de Literatura *Art Nouveau*, segundo a denominação usada por José Paulo Paes (PAES, 1985, p. 65), que aí percebe uma especificidade marcante e não somente uma preparação ou uma anunciação do movimento literário posterior. Ora, nem um título pré-modernista sequer figura na listagem de obras traduzidas para o francês nesse período, concomitante com seu sucesso no Brasil, ou em qualquer outro período. Isso se explica pelo fato de que esta literatura tinha muito pouco dos temas apreciados pelos franceses, sob a égide da



latinidade ou do exotismo, enfocando assuntos essencialmente urbanos e costumes que copiavam os franceses. Se não havia, neste sentido, nenhuma novidade para eles, por que, então, traduzi-los? No Brasil, esses autores começam a ser reabilitados nos meios acadêmicos e editoriais, com novas pesquisas, teses e edições, e espera-se que recebam mais atenção no futuro por parte dos editores franceses.

Este primeiro grande período também compreende a 1ª. Guerra Mundial, quando então se percebe uma diminuição do número de obras traduzidas, o que é compreensível dado o grau de envolvimento da França no conflito e o esforço de guerra. A maior parte da intelectualidade brasileira se posicionou do lado da França e o Brasil chega a entrar na Guerra junto aos aliados em 1917, muito em decorrência da influência exercida pela *Ligue Française de Propagande*, que organiza vários comitês no Brasil e age sobre a opinião pública, e do papel desempenhado por Graça Aranha, que, a partir de 1913, se instala em Paris e passa a escrever artigos em revistas exortando o Brasil a entrar na Guerra. A propaganda francesa organizada por órgãos governamentais nunca foi tão forte no Brasil quanto nos anos que antecederam a Primeira Guerra. Essa propaganda se concretizou muitas vezes por meio das viagens de vários intelectuais e políticos franceses, como Anatole France, Clémenceau, Jean Jaurès e Paul Adam, dentre outros, ao Brasil. Numa dessas viagens, Georges Dumas, médico, filósofo e porta-voz do *Groupement des Umversités et Grandes Écoles de France pour les Relations avec l'Amérique Latine*, fundou o liceu francês no Rio de Janeiro em 1913 e criou condições para a intensificação da cooperação universitária entre os dois países, o que levou, mais tarde, à criação da Universidade de São Paulo, em 1934, quando da visita do grupo de intelectuais franceses composto pelo etnólogo Claude Lévi-Strauss, o historiador Fernand Braudel, o geógrafo Pierre Monbeig e os sociólogos Paul Arbousse Bastide e Roger Bastide.

### **1.3.3 De 1920 a 1934**

Segundo Rivas (RIVAS, 1995, p. 125), que analisa não só a recepção das obras brasileiras na França, mas também a recepção das obras portuguesas no período de 1880 a 1935, de 1880 a 1900 há um predomínio de obras literárias portuguesas, seja em termos de número de traduções, como de artigos e resenhas em revistas especializadas. De 1900 a 1920, há um equilíbrio na recepção das duas literaturas, e de 1920 a 1935, o

período que se passa a analisar agora, a literatura brasileira toma a dianteira sobre a portuguesa (RIVAS, 1995, p. 331). Isso se deve em grande parte ao trabalho de Manoel Gahisto, pseudônimo de Paul Tristan Coolen, que, se no período anterior figurava sempre ao lado do nome de Philéas Lebesgue, nesse período passa a afirmar suas diferenças em relação ao colega e a trabalhar mais sozinho, tanto nas traduções de obras, como nas resenhas críticas, principalmente quando assume em 1932, após a morte de Severiano de Resende, a crônica *Lettres Brésiliennes* do *Mercur de France*. Lebesgue já havia algum tempo vinha se dedicando mais à literatura portuguesa e Gahisto passa a tomar a si a missão de continuador da divulgação da literatura brasileira na França. Algumas diferenças de Gahisto com relação a Lebesgue marcarão a história das traduções de literatura brasileira a partir de então: (1) Gahisto não costumava se dedicar à poesia, seja em traduções, seja em seus artigos, (2) seu domínio sempre foi o da narrativa, enfocando principalmente o conto realista e o romance naturalista (foi ele que traduziu *O Mulato*, de Aluísio Azevedo), (3) também não ocultava seu gosto pelo romance brasileiro mais exótico do que urbano, mais pitoresco do que psicológico (RIVAS, 1995, p. 155). Com a ajuda de Lebesgue, faz de Coelho Neto o autor brasileiro mais traduzido no entre-guerras, tanto em livros quanto em forma de folhetim.

Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Xavier Marques e Afrânio Peixoto, autores que figuram na listagem das obras publicadas em francês no período de 1920 a 1934, fazem uma literatura de expressão social, seja ela romântica ou realista, mas "sempre atenta ao problema social, humano, 'brasileiro', em sua especificidade quase exótica e na preocupação da descrição de 'cenários da natureza' brasileira" (RIVAS, 1995, p. 156). Nesse sentido se diferenciam dos autores modernistas, com sua literatura urbana, experimental e vanguardista, detestada tanto por Lebesgue, quanto por Gahisto. A listagem desse período só conta com um título modernista, uma seleção de poemas de Oswald de Andrade, publicada em 1925. Mário de Andrade, que publicaria *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma* em 1926/27 no Brasil, além de já ter publicado antes disso grande parte de sua produção de poesia, não recebe nenhuma atenção por parte de Gahisto, de Lebesgue, nem de qualquer outro cronista, quando do lançamento dessas obras. É somente em 1928 que Gahisto escreve a crônica "L'Évolution du genre romanesque, Mário de Andrade", em que analisa *Amar, verbo intransitivo*, fazendo uma apresentação geral do autor e assinalando a sua importância no movimento modernista,

mas ficando um tanto reticente quanto à sua técnica narrativa. Os gostos pessoais dos maiores divulgadores da literatura brasileira na França na primeira metade do século XX explicam, assim, em parte, a demora em se ver publicadas as obras dos modernistas.

Uma outra razão que poderia explicar a falta de interesse em se publicar as obras dos escritores modernistas na França nos anos que sucederam o seu surgimento no Brasil é a própria oposição que esses autores faziam à influência cultural francesa excessiva no Brasil no começo do século. Um dos autores que mais se pronunciou a esse respeito foi Mário de Andrade no auge do movimento revolucionário modernista apesar de, mais tarde, em nota a uma crônica publicada no *Diário da Manhã* em 1936, de certa forma deplorar a decadência da influência francesa no Brasil, dado que esta havia sido substituída pela influência americana, a seu ver muito mais perniciosa: "Mas nos dias que correm, com a desmedida avançada cultural dos Estados Unidos sobre nós, eu desejo livremente afirmar que a influência francesa foi benemérita, e ainda é a melhor, a que mais nos equilibra, a que mais nos permite o exercício da nossa verdade psicológica nacional, a que menos exige de nós a desistência de nós mesmos". (ANDRADE, 1993, p. 5) Ora, o Modernismo e a Semana de 22 marcavam o primeiro momento na história das trocas culturais entre os dois países em que o Brasil se opunha frontalmente à ditadura cultural francesa, e defendiam trocas culturais em bases mais igualitárias. Parece natural, portanto, que os editores, os tradutores e outros divulgadores da literatura brasileira na França não se interessassem por obras que corresponderiam de alguma maneira a uma ameaça à manutenção da influência quase unilateral da França sobre o Brasil — mesmo que na época fosse mais uma luta da formiga contra o elefante —, e continuassem a privilegiar obras que mantinham o *status quo*, isto é, obras em que a influência francesa não fosse questionada. Essa verdadeira guerra artística de fundo ideológico parece muito bem representada nas palavras de Maria Teresa de Freitas:

Quando o poeta franco-suíço Blaise Cendrars desembarcou pela primeira vez no Brasil, o país estava em guerra. Sim: o Brasil, que no entanto havia tido somente uma ligeira participação ativa na guerra de 1914-1918, estava na verdade, em 1924, e já há alguns anos, em guerra contra a Europa — e mais particularmente contra a França. Não se tratava de um conflito armado. Mas se tratava ainda assim de um conflito da mais alta importância para o futuro artístico do país: era um conflito de ordem cultural, declarado pelos jovens artistas

brasileiros do grupo dito "modernista", tendo à sua frente o poeta vanguardista Oswald de Andrade. (FREITAS, 1995, p. 225)<sup>4</sup>

Mesmo as estadas frequentes de Oswald de Andrade em Paris, nos anos 20, não ajudaram muito a tornar conhecido o ideário modernista. Em 1923, o autor pronuncia uma conferência na Sorbonne, intitulada "L'Effort intellectuel du Brésil contemporain", na qual se preocupa mais em construir um panorama da atividade intelectual no Brasil, de forma eclética e reproduzindo velhos lugares comuns como o da latinidade, do que propriamente em afirmar um manifesto de vanguarda. Na verdade, a sua esposa Tarsila do Amaral, assim como outros pintores modernistas, alcançam um maior reconhecimento nos meios intelectuais parisienses do que a literatura modernista (CARELLI, 1993, p. 161). O papel de divulgadores do Modernismo Brasileiro na França coube na época a Sérgio Milliet — o que é espantoso já que era considerado o mais "afrancesado" de sua geração, chegando mesmo a se assinar Serge Milliet — e, de forma bastante tímida, a Ribeiro Couto, que ocupou o cargo de Vice-Cônsul em Marselha, entre 1929 e 1931. Couto preocupou-se principalmente em divulgar a obra de Manuel Bandeira, seu amigo pessoal e vizinho em Santa Teresa, bairro do Rio de Janeiro.

No Brasil, em meio à efervescência modernista dos anos 20, as visitas do poeta Blaise Cendrars também não tiveram como consequência um maior reconhecimento da especificidade e da importância do movimento para a literatura brasileira. Cendrars, em 1924, aceitou o convite de Paulo Prado para vir pela primeira vez ao Brasil, com o intuito de fugir tanto das experiências surrealistas e dadaístas que grassavam na França na época como das lembranças da guerra, na qual tinha combatido, saindo gravemente ferido. É muito bem recebido, pois os participantes do movimento brasileiro reconheciam nele um verdadeiro representante do modernismo francês. Cendrars, no entanto, fica insensível à batalha teórica que aqui se travava, assim como ao aporte antropofágico da criação artística que se baseava não na cópia do que havia de melhor

---

<sup>4</sup>Lê-se no original: *Lorsque le poète franco-suisse Blaise Cendrars a débarqué pour la première fois au Brésil, ce pays était en guerre. Oui: le Brésil, qui pourtant avait à peine pris une part active à la guerre de 1914-1918, était en effet, en 1924, et depuis quelques années déjà, en guerre contre l'Europe — et plus particulièrement contre la France. Il ne s'agissait pas d'un conflit armé. Mais il s'agissait tout de même d'un conflit de la plus haute importance pour l'avenir artistique du pays: c'était un conflit d'ordre culturel, déclaré par les jeunes artistes brésiliens du groupe dit "modernista", ayant à sa tête le poète d'avant-garde Oswald de Andrade".*

na metrópole cultural, mas na deglutição e recriação em novas bases, como se vê em seu depoimento:

Enquanto isso, meus amigos ficavam insuportáveis, porque de qualquer modo era um cenáculo, e escritores, jornalistas e poetas paulistas imitavam de longe o que se fazia em Paris, Nova York, Berlim, Roma, Moscou. Amaldiçoavam a Europa, mas não poderiam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar atualizados e a prova é que me haviam convidado. (CENDRARS *apud* RIVAS, 1995, p. 321-22)

Cendrars, na verdade, estava mais interessado no Brasil do interior (chega mesmo a traduzir *A selva* de Ferreira de Castro, sobre a Amazônia) do que no Brasil urbano, mais nos romancistas nordestinos como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, do que propriamente nos escritores modernistas. Considerava as obras modernistas ilegíveis e fadadas ao esquecimento (RIVAS, 1995, p.325). Interessou-se bastante pela literatura de cordel, que considerava a chave para compreender o Brasil. Apesar de ter exercido forte influência entre os modernistas, principalmente na Poesia Pau-Brasil, e de ter feito amigos pessoais entre eles, na volta à França interessou-se pouco em divulgar as suas obras. Apesar do muito que já se falou a respeito da paixão de Cendrars pelo Brasil, essa paixão não significou uma mudança interna profunda e determinante para as suas criações literárias subseqüentes, como afirma Pierre Hourcade:

Em primeiro lugar, guardemos bem o seguinte: o Cendrars que desembarca pela primeira vez no Rio nas primeiras semanas do ano de 1924 é um homem que não tem mais grande coisa a aprender da vida nem de seus semelhantes, um espírito há muito tempo formado e maduro, um escritor já consagrado, que aproveitará os ares brasileiros para concluir duas de suas obras mais importantes (...), *L'Or*, que aparecerá em 1925, e *Moravagine*, em 1926. (...) No ponto em que ele se encontra, o Brasil pode lhe proporcionar um enriquecimento, mas não uma revelação. (HOURCADE, 1976, p. 61)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Lê-se no original: "*Retenons bien d'abord ceci: le Cendrars qui débarque pour la première fois à Rio dans les premières semaines de l'année 1924 est un homme qui n'a plus grand-chose à apprendre de la vie ni de ses semblables, un esprit depuis longtemps formé et mûri, un écrivain déjà consacré, qui profitera de ses loisirs brésiliens pour mettre la dernière main à deux de ses plus importants ouvrages (...), L'Or, qui paraîtra en 1925, et Moravagine, en 1926. (...) Au point où il en est, le Brésil peut lui apporter un enrichissement, mais non une révélation.*

Nesse período, houve mudanças importantes na história do brasilianismo na França, já que o estudo universitário sobre o tema se aprofundou, mas as grandes revoluções artísticas e políticas vividas no país passaram praticamente despercebidas aos olhos do público. Os franceses de modo geral, mesmo aqueles que tiveram a oportunidade de conhecer o Brasil, continuavam batendo nas mesmas teclas: o mito amazônico, "o Brasil profundo", a latinidade, a psicologia do brasileiro, o exotismo. O encontro com o Modernismo não aconteceu pois, segundo Rivas, os brasilianistas estavam limitados por sua formação, sua falta real de cultura literária, de sensibilidade estética e até mesmo de qualidades para exercer o ofício de tradutor (RIVAS, 1995, p. 339). Após 1930, há um arrefecimento do interesse pela literatura brasileira na França com a volta ao primeiro plano do interesse pela literatura portuguesa. Essa situação é agravada em grande parte pela experiência getulista e pela decadência da influência francesa no Brasil, quando até cai consideravelmente o número de livros franceses importados, devido também à criação do parque editorial brasileiro. Será necessário esperar pelo segundo pós-guerra e pelos anos 50 para se ver novamente crescer o interesse pela literatura brasileira na França. O interesse pelo Modernismo brasileiro, no entanto, só virá bem mais tarde.

#### **1.3.4 De 1935 a 1949**

O terceiro grande período a ser considerado cobre a 2<sup>a</sup>. Guerra Mundial e o Pós-Guerra, indo de 1935 a 1949. No período correspondente à guerra, há uma leve retração no número de obras traduzidas. O Pós-Guerra, contudo, inaugura um novo momento nas relações França-Brasil, já que é marcado por um estreitamento dos laços entre Brasil e Estados Unidos e por um arrefecimento das ligações culturais entre Brasil e França. O Brasil não era de modo algum um parceiro desprezível em termos comerciais e econômicos, e o que se vê na época é uma verdadeira batalha entre as nações mais fortes para realçar e aprofundar esses laços. As traduções de obras estrangeiras, por aproximarem as culturas, serão usadas como um instrumento muito eficaz para manter ou tentar manter a área de influência política dos países mais ricos. Isto é mais visível nos Estados Unidos, que monta uma estratégia engenhosa de aproximação das Américas: astros de cinema americanos viajam pela América Latina, o "fenômeno" Carmen Miranda acontece nos EUA, produto de uma estratégia de *marketing* muito bem

estruturada; Disney faz um filme muito popular na época intitulado *The Three Caballeros* (traduzido no Brasil como *Você já foi à Bahia?*) onde os três amigos, Zé Carioca, Pato Donald e Panchito (um galo mexicano) se divertem viajando pelo continente; e, por último, mas não menos importante, vários autores e intelectuais brasileiros são convidados a lecionarem ou darem conferências nos EUA, dentre eles, Érico Veríssimo, que vê sua obra ser extensamente traduzida para o inglês.<sup>6</sup>

A França perde terreno frente a essa ofensiva americana com relação aos meios de comunicação de massa, mas no que concerne às traduções de obras brasileiras, os números indicam que houve um aumento na quantidade de publicações. A grande vedete desse período é sem dúvida Jorge Amado, que cai verdadeiramente no gosto popular francês, pelo apelo do "exótico" e do "sensual". O autor passa a figurar sempre, daí em diante, na listagem de obras brasileiras em francês, tornando-se o escritor brasileiro mais traduzido e mais conhecido do público francês.

Uma outra observação interessante em relação aos títulos traduzidos neste período se refere à presença constante de Ribeiro Couto, o que pode causar espanto à primeira vista, levando-se em conta a falta de interesse sempre notada pela poesia brasileira. Isso se deve sem dúvida à carreira diplomática de Couto que o levava a morar em Marselha, como já foi assinalado, às suas amizades francesas, à sua atuação como crítico na imprensa francesa e, principalmente, aos traços característicos de sua poesia. Apesar de contemporâneo dos modernistas, não bebia das mesmas fontes de inspiração, fazendo uma poesia em que ecoavam muito mais claramente as vozes dos simbolistas franceses.

Os modernistas continuam praticamente ausentes da listagem de obras brasileiras em francês, e nem a morte de Mário de Andrade, acometido de enfarte em 1945, serve para chamar a atenção sobre a sua obra.

Foi nessa época, porém, que discurso francês sobre o Brasil passa a se modificar, no sentido de pôr em dúvida a mentalidade etnocêntrica e cartesiana francesa, principalmente devido a dois acontecimentos ocorridos neste período. Um deles, a visita de intelectuais franceses, dentre eles Lévi-Strauss e Roger Bastide, ao Brasil a partir de

---

<sup>6</sup> Esse estreitamento de relações culturais com os EUA foi extensamente analisado por Heloísa Gonçalves Barbosa em sua tese de Doutorado, intitulada "The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation".

1934, que tem como consequência a publicação de obras tais como *Tristes tropiques* e *Brésil, terre des contrastes*, de um, e *L'Amérique vue par l'Europe*, do outro. A experiência de Bastide é singular: ele não se contenta em estudar os ritos afro-brasileiros de fora, mas chega mesmo a se converter ao candomblé, experiência que vai ser repetida mais tarde por outro francês, o fotógrafo e historiador Pierre Verger. O outro acontecimento foi a estada do escritor Georges Bernanos no Brasil entre 1938 e 1945, período no qual esse antifascista combativo escreveu artigos contundentes de apoio aos membros da Resistência Francesa. Bernanos, apesar de fascinado pelo Rio de Janeiro e pela Amazônia, procurou viajar pelo interior do país, sobretudo pelo sertão mineiro, viagem essa que os estudiosos de sua vida e obra reputam como iniciática (CARELLI, 1993, p. 179), levando-o a considerar o Brasil como sua segunda pátria. O depoimento de Augusto Frederico Schmidt, que o conheceu pessoalmente, mostra bem a riqueza da experiência do escritor francês em terras brasileiras:

Poucos estrangeiros nos terão conhecido tão bem, poucos estrangeiros terão surpreendido tão profundamente o que é o Brasil, como esse Bernanos que atravessava as ruas, que se instalava nos cafés, que viajava pelo nosso interior, que habitou em regiões distantes do nosso interior, que foi um cidadão de Pirapora (...) esse viajante inconcebível, que mal parecia olhar as coisas, foi um descobridor do Brasil. Amou o Brasil, ao seu modo, naturalmente, amou o homem brasileiro, o pobre homem, o homem triste, desentendido e abandonado do Brasil. (SARRAZIN, 1968, p. 216)

Segundo Carelli, que tenta fazer uma tipologia das percepções francesas do Brasil, apontando, em primeiro lugar, a impermeabilidade de escritores como Paul Claudel e Albert Camus, paralizados pelo sub-desenvolvimento brasileiro e, em segundo lugar, uma abordagem menos radical, mas que também beira a incompreensão, como a de Stefan Zweig e a de André Malraux, com a sua idealização das potencialidades do país, o terceiro lugar, seria ocupado por Lévi-Strauss, Bastide e Bernanos, na sua tentativa de compreender o país, de se deixar transformar, de se deixar brasilianizar (CARELLI, 1993, p. 198). Esses três tipos de percepção do Brasil permanecem vivos e concomitantes até hoje, mas o que é interessante notar é que a terceira categoria, a dos franceses brasilianizados, encontra seus primeiros exemplos mais marcantes nesse período de 1935 a 1949.



### 1.3.5 De 1950 a 1959

Nesse período, como já havia apontado anteriormente, ocorre uma redescoberta da literatura brasileira na França. O número de títulos publicados por ano a partir de 1950 aumenta relativamente quando comparado com os anos precedentes. Importantes autores brasileiros que ainda não haviam sido publicados têm suas primeiras traduções francesas, como José Lins do Rego, com o lançamento de *Menino de engenho* em 1953 e *Cangaceiros* em 1956, Aluísio Azevedo, com *O Cortiço* em 1953, Érico Veríssimo, com *Noite* e *O Continente* em 1955, Graciliano Ramos, com *Infância* em 1956. Ocorre também, em 1954, a primeira tradução de Clarice Lispector (*Perto do coração selvagem*), bem como traduções de obras de outras escritoras mulheres, como Diná Silveira de Queiroz e Adalgisa Neri. As duas últimas não tiveram outras obras publicadas, mas Clarice Lispector inaugurou uma série de outras traduções de suas obras, que começam naquele momento e se estendem até a década de 90, criando um séquito de admiradores e divulgadores na crítica francesa, não se podendo deixar de lembrar, nesse sentido, o magnífico trabalho de Hélène Cixous. Outras escritoras mulheres brasileiras terão várias obras publicadas em francês, em períodos subsequentes, como Nélida Pinon e Lygia Fagundes Telles, mas Clarice Lispector será sempre lembrada pela crítica como a grande representante da literatura feminina no Brasil.

A poesia brasileira continua a ser pouco traduzida, no entanto é verificado um pequeno aumento no número de títulos, com a publicação de obras de poetas já conhecidos do público francês, como Ribeiro Couto, e de outros que estrearam nesse período, como Murilo Mendes, com uma coletânea de poemas retirados de *As metamorfoses*, de *Mundo enigma* e de *Poesia liberdade*, e Vinícius de Moraes, com *Cinco elegias*.

A última observação a ser feita com relação ao período de 1950/1959 diz respeito às primeiras traduções consideradas aqui como de obras não literárias e que estão ligadas à área de economia e ciências sociais. O interesse pelos problemas sociais e econômicos do Terceiro Mundo, que aumentara no período seguinte (de oito títulos em 1950/59 para vinte em 1960/69) e nos anos negros da ditadura militar (quando ultrapassam trinta títulos), é nascente neste período, exemplificado pelo início da publicação de títulos de Josué de Castro, como *Geografia da Fome*, ainda em 1949, e

das obras de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala* em 1952 e *Nordeste* em 1956. O interesse do meio universitário francês pelos campos histórico, sociológico e econômico brasileiros deve-se a dois fatores principais: o primeiro é a visita ao Brasil de intelectuais eminentes como André Maurois, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e André Malraux, ligados à política e preocupados com a questão do desenvolvimento econômico; o segundo é a criação do *Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine*, na Universidade de Paris em 1952, do qual passaram a participar alguns dos professores que tinham vindo a São Paulo, quando das "missões universitárias" que resultaram na criação da Universidade de São Paulo.

### **1.3.6 De 1960 a 1969**

No período que vai de 1960 a 1969 ocorreram dois fatos marcantes para o desenrolar da história das publicações de autores brasileiros em francês. O primeiro é de cunho literário e corresponde ao *boom* das literaturas latino-americanas no mundo, o segundo é de cunho político e corresponde ao Golpe Militar de 1964 no Brasil. Quanto ao primeiro fato, o que se pode dizer é que, apesar de o Brasil se localizar geograficamente na América Latina, quando se fala em literatura latino-americana no Brasil, de modo geral não se pensa em literatura brasileira. Podemos apontar várias razões para esse fato, todas elas não conclusivas: (1) as diferenças de idioma, de colonização e dos processos de descolonização entre o Brasil e os países hispano-americanos; (2) a exploração do realismo fantástico (o termo é sem dúvida reducionista e globalizador e corresponde à veiculação para exportação dessa literatura, não dando conta da riqueza de possibilidades representada por autores tão diversos), termo ligado indelevelmente na crítica internacional, a partir desse período, à literatura hispano-americana, enquanto no Brasil o realismo fantástico será mais marcante já como releitura dirigida a um público popular, empreendida nas novelas da rede Globo, como *Saramandaia*, por exemplo, do que na literatura propriamente dita; (3) o descompasso no desenvolvimento econômico entre a maioria dos países latino-americanos e o Brasil; (4) a tendência dos brasileiros de se identificarem muito mais com o que vem da Europa e dos EUA do que com o que vem dos outros países latino-americanos, que pode ser explicada pela própria história ou por mero pedantismo. O fato é que, apesar dessa dificuldade de identificação, o Brasil se beneficiou do fenômeno do estouro de vendas

das literaturas latino-americanas no mundo todo, sucesso editorial esse que, sem dúvida, deu uma visibilidade a essas literaturas nunca alcançada anteriormente.

Ao falar de literaturas latino-americanas pensa-se imediatamente hoje na França em nomes tais como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e Jorge Luis Borges. E quem foram os autores brasileiros que a partir desse período tiveram seu sucesso beneficiado pela aproximação, por parte da crítica e dos editores, muitas vezes bastante forçada em relação aos autores latino-americanos? Ao olharmos o levantamento, veremos que não há dúvida de que foram Guimarães Rosa e Jorge Amado.

Jorge Amado teve quatro títulos publicados de 1935 a 1949, cinco de 1950 a 1959, nenhum no período de 1960 a 1969, oito de 1970 a 1979, dezoito de 1980 a 1989 e doze de 1990 a 1994, o que mostra que o interesse inicial pelo escritor havia amainado nos anos 60, para ser retomado a partir de 1970. Isso se explica, também em parte, pela mudança nas diretrizes da carreira do escritor a partir de 1958, com a publicação no Brasil de seu livro mais conhecido, *Gabriela, cravo e canela* — traduzido em seguida na França em 1959 —, mudança esta expressa pelo fato de, apesar de nunca abandonar os temas políticos, passar a tratá-los ao lado de intrigas amorosas, acentuando os aspectos de sensualidade e humor na narrativa. Essas modificações fazem com que seus livros façam mais sucesso, tanto no Brasil quanto na França, representando possivelmente um aumento do tamanho da tiragem de cada edição (isso é somente uma suspeita, já que tais dados não estão disponíveis), apesar do expressivo número de publicações de suas obras da primeira fase, dita "política".

Quanto a Guimarães Rosa, o autor teve seus primeiros títulos publicados no período em questão: em 1961, parte de *Corpo de baile*, contendo os contos "Dão-Lalalão", "O recado do morro" e "Uma estória de amor", em 1962, o conto "Buriti", também de *Corpo de baile*, em 1965, *Grande sertão: veredas* e, em 1969, ainda outros contos de *Corpo de baile*, "A estória de Lélío e Lina", "Cara-de-bronze" e "Campo Geral". Dos nove títulos até hoje publicados em francês, quatro surgiram nesse período, um no período de 1980/89 e mais quatro a partir de 1990. Houve portanto a "descoberta" de Guimarães Rosa pelos franceses na década de 60, um abrandamento do interesse em seguida, e uma "redescoberta" recente, na década de 90, inclusive com a retradução de *Grande sertão: veredas*, em 1991, um fenômeno semelhante ao ocorrido

com as traduções de Jorge Amado, guardando-se as devidas proporções, já que Amado tem muito mais títulos publicados, com tiragens maiores e é mais popular e conhecido na França do que Rosa.

O outro acontecimento importante do período que teve conseqüências diretas sobre a escolha de títulos brasileiros a serem publicados na época foi o Golpe Militar de 1964 no Brasil. No mesmo ano, o presidente De Gaulle faria uma viagem à América Latina, encontrando boa receptividade nos países decepcionados com as conseqüências econômico-políticas do plano da Aliança para o Progresso, implantado pelo presidente Kennedy em 1961, e que buscavam fugir à influência preponderante norte-americana, como foi o caso do Brasil, com o presidente João Goulart. Com o Golpe de 1964, no entanto, esse esforço de reaproximação com a Europa cai por terra e o que se vê é um aumento da influência norte-americana, não só na política e na economia, como também nos aspectos mais corriqueiros dos usos e costumes. A França retrocede em suas tentativas de aproximação, praticamente suspendendo a colaboração universitária que tantos frutos tinha gerado na década de 30. O pedido de asilo na França de vários intelectuais e políticos que se opunham frontalmente ao governo militar, à ditadura e ao desrespeito pelos direitos humanos no Brasil, só fizeram aumentar a desconfiança com que o governo brasileiro encarava a influência francesa. Em conseqüência da maior abertura das editoras francesas aos problemas econômicos brasileiros e à denúncia de crimes políticos, aumenta consideravelmente nas décadas de 60 e 70 o número de títulos não literários, inclusive ultrapassando o número de títulos literários (dezenove títulos literários na década de 60, contra vinte e cinco não literários, e cinquenta e três títulos literários na década de 70, contra sessenta e um não literários).

No domínio da economia e das ciências sociais destacam-se três de nossos intelectuais mais conhecidos na França: Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso e Darcy Ribeiro. Celso Furtado, com quatorze títulos publicados até março de 1998, é o autor brasileiro de não literatura mais publicado em francês. Seu primeiro livro em francês, a tradução de *A pré-revolução brasileira*, foi publicado no período em questão, mais precisamente em 1964, seguido pela tradução de *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, em 1966. Na década de 70, teve mais seis títulos publicados, na década de 80, mais cinco títulos e, por último, a sua publicação mais recente, que ocorreu em 1995. Fernando Henrique Cardoso já publicou quatro títulos, sendo que o

primeiro também surgiu no período analisado, a tradução de *Mudanças sociais na América Latina*. Já Darcy Ribeiro teve seu primeiro título publicado, a tradução do espanhol do livro *O dilema da América Latina*, no início do período seguinte, em 1970, sendo que esta obra só foi publicada em português vários anos depois. Darcy Ribeiro também publicou alguns títulos considerados aqui, para fins de distinção metodológica, como literários, por serem obras de ficção, com motivos e temas, sobretudo a questão do índio e do subdesenvolvimento, que não se diferenciam muito dos de suas publicações de não literatura.

### **1.3.7 De 1970 a 1979**

Ao observarmos o quadro apresentado no Apêndice 2, a primeira coisa que salta aos olhos com relação ao período correspondente à década de 70 é o aumento acentuado que ocorreu no número de títulos publicados ao compará-los com a década anterior. Pela primeira vez esse número ultrapassa a marca dos 100 títulos publicados, com um quase equilíbrio entre o número de publicações literárias (cinquenta e três títulos ou 46,49%) e não literárias (sessenta e um títulos ou 53,51%).

As publicações não literárias continuam explorando as temáticas e os autores que despontaram no período anterior, com o reforço ainda dos textos de orientação esquerdista e/ou teológica, principalmente ligados à Teologia da Libertação e à denúncia de violação aos direitos humanos. Não se pode esquecer que o começo da década de 70 corresponde ao período mais negro da ditadura militar no Brasil e que, se muitos desses títulos só foram publicados em francês, ou primeiro em francês, isto se deve ao fato de que publicar no exterior era, para muitos autores exilados ou perseguidos, a única maneira de denunciar a violência e a tortura que grassavam no Brasil. Nessa categoria estão os títulos de autores como Carlos Marighela, Carlos Mesters, Paulo Freire, Frei Betto, Dom Hélder Câmara e Leonardo Boff.

Já com relação às obras literárias, podemos chamar a atenção para o aparecimento, na listagem, da literatura infanto-juvenil brasileira. Maria Clara Machado já havia publicado *Pluft, o fantasminha*, em 1960, mas é neste período que são traduzidos também outros autores infantis de sucesso, como Maria Antonieta Dias de Moraes, Lygia Bojunga Nunes e Béatrice Tanaka. Esta última tem o hábito de escrever em francês e publicar primeiro na França, para só então publicar no Brasil, sendo que

um de seus livros (*La fille du grand serpent et autres contes du Brésil*) nunca chegou a ser publicado no Brasil. Esse fenômeno, o do surgimento da literatura infanto-juvenil brasileira na França, não será passageiro e se sustentará no período seguinte, como se pode ver pela introdução de novos autores na listagem, como Leny Werneck e Ana Maria Machado. A literatura infanto-juvenil brasileira é, no entanto, um filão ainda muito pouco explorado pelos editores franceses, já que existem poucos títulos publicados e que a autora contemporânea que mais sucesso faz no Brasil, Ruth Rocha, nunca foi traduzida em francês, sem falar no mestre e precursor do gênero, Monteiro Lobato, que só tem traduzidos contos voltados para o público adulto. Uma das possíveis explicações para esse pouco interesse pela literatura infanto-juvenil brasileira deve-se à grande vitalidade que esse tipo de literatura original em francês experimenta, principalmente no que tange à faixa correspondente ao público juvenil, o que ocasiona um certo fechamento para a entrada de literatura estrangeira. Como também no Brasil, a literatura infanto-juvenil original experimenta uma vitalidade expressiva, apesar do grande número de traduções publicadas, tanto em relação à qualidade quanto ao número crescente de títulos publicados e de vendas, pode-se esperar no futuro que esse filão ainda renda bons frutos de exportação, dependendo talvez de um maior empenho de divulgação por parte dos autores e agentes literários.

Quanto às trocas comerciais e acadêmicas no âmbito das relações França-Brasil, dois fatos importantes devem ser assinalados no período. O primeiro relaciona-se com a visita do presidente Giscard d'Estaing ao Brasil em 1972, com vistas ao reatamento das relações comerciais e políticas entre os dois países, que haviam ficado um pouco estremecidas, como já assinalamos, após o Golpe Militar de 1964. O presidente francês inaugurou a Exposição Industrial Francesa em São Paulo, que visava passar aos brasileiros uma imagem da França ligada à tecnologia de ponta, o que até aquele momento não deixava de ser uma novidade. Os resultados da visita, em termos de desenvolvimento do comércio e da cooperação econômica entre dois países, não tardaram a ser sentidos. As visitas presidenciais nos dois países se sucederam, dando origem a investimentos franceses no Brasil. A retomada das trocas econômicas entre os dois países, contudo, só passará a se fazer em um novo patamar mais representativo a partir da década de 80, com a liberalização do regime político.

Quanto ao segundo fato marcante do período, este de cunho cultural, devemos assinalar a entrada do ensino do português na escola secundária francesa, em 1974. Os alunos do secundário passaram a poder optar, dentro do leque de idiomas propostos, pelo português como língua estrangeira. Isso é de extrema importância não só para a divulgação do idioma, da cultura e da literatura dos países de língua portuguesa entre esses alunos, como também para a criação de um maior interesse por parte dos alunos mais tarde voltados para a continuação de seus estudos nas faculdades de Letras, que, por sua vez, já contavam, desde o início do século, com o português como opção. Por outro lado, criou-se uma nova demanda por professores de português nas escolas secundárias, que não existia anteriormente, tornando também mais atraente essa possibilidade de carreira. Não se deve perder de vista, no entanto, que, quando se trata de língua portuguesa e de literaturas de expressão portuguesa, esse interesse dos alunos, apesar de ter crescido com o passar dos anos, nunca ultrapassou o interesse manifestado pelas opções ligadas às línguas inglesa, alemã e espanhola, que sempre arrebanharam a maior parte dos alunos, tanto no curso secundário, quanto no ensino superior.

É no final desse período, em 1979, que é publicada a primeira tradução de Mário de Andrade, quase cinquenta anos depois da publicação de *Macunaíma* no Brasil. Já foram apontadas algumas possíveis razões da demora em se traduzir para o francês as obras dos principais modernistas brasileiros: o fato de o gosto dos maiores divulgadores da literatura brasileira na primeira metade do século, principalmente de Gahisto e Lebesgue, pender mais para as obras naturalistas e realistas do que propriamente vanguardistas, e o fato de Mário de Andrade ter criticado sempre, e de forma contundente, a influência cultural que a França exercia sobre a intelectualidade brasileira, propondo em seu lugar uma redescoberta das tradições culturais brasileiras, ao mesmo tempo que propunha a afirmação da especificidade do português falado no Brasil. Podemos acrescentar mais uma razão para essa demora: a própria dificuldade intrínseca em se traduzir as obras de Mário de Andrade, principalmente *Macunaíma*. A primeira impressão que se tem ao término da leitura desse livro é que, se existem textos intraduzíveis, este seria, sem dúvida, um bom exemplo. A experimentação estilística levada a cabo pelo autor, aliando influências européias eruditas e cultura popular, em que se misturam elementos do folclore brasileiro, referências a autores clássicos e de vanguarda nacionais e estrangeiros, vocabulário proveniente do tupi e de dialetos

africanos, menções à realidade sociopolítica brasileira de várias épocas e liberdades gramaticais e lexicais em relação ao português da antiga metrópole, fazem desse livro uma especial representação parodística do estereótipo da "alma" brasileira, se é que existe uma e só uma. *Macunaíma* seria um herói brasileiro e *Macunaíma* uma representação simbólica do Brasil, um país multifacetado culturalmente. À primeira vista, parece impossível que se possa transmitir toda esta riqueza para um leitor europeu, tão distanciado geográfica e culturalmente do Brasil. As outras traduções européias de *Macunaíma* também demoraram a surgir, sendo que a primeira só foi publicada em 1970 na Itália e a publicação na França em 1979 só ocorreu devido ao esforço individual de seu tradutor, que já há dez anos vinha trabalhando nesse sentido, como veremos com mais detalhes no Capítulo 3.

### **1.3.8 De 1980 a 1989**

Existem poucas novidades em termos de tendências nas publicações de autores brasileiros em francês nesse período, mas prepondera uma continuidade do que já se tinha anunciado nos períodos anteriores: (1) obras de autores que fazem parte do nosso cânone literário; (2) obras de denúncia e de divulgação, de cunho religioso ou não, ligadas às ciências sociais e à economia; (3) obras de escritoras mulheres; (4) um pouco de literatura infanto-juvenil.

A maior novidade é a presença na listagem de autores contemporâneos, que haviam sido lançados há não muito tempo no cenário literário brasileiro, como Caio Fernando Abreu, Rubem Fonseca, Harry Laus e Moacyr Scliar, mostrando uma redução do lapso de tempo entre publicação no Brasil e publicação da tradução na França. Isso se deve em grande parte a um trabalho mais profissional e mais incisivo dos agentes literários, ao desenvolvimento de estratégias de *marketing* bem estruturadas por parte das editoras brasileiras, entrando com mais força em feiras internacionais e fazendo um trabalho constante de propaganda.

Com a volta da democracia no Brasil, houve uma diminuição do interesse demonstrado nas duas décadas anteriores por obras de não literatura, muitas delas de denúncia da situação política brasileira. Muitos dos autores que se tinham exilado em vários países voltaram com a anistia política e puderam passar a publicar suas obras no Brasil. O apoio inestimável dos editores franceses aos perseguidos do regime militar nas



décadas de 60 e 70, no sentido de denunciar a situação política brasileira, não precisava mais ser mantido. As editoras francesas puderam então tornar a se voltar mais para a literatura brasileira, como se vê no Apêndice 2 (115 títulos literários ou 66,09% do total, contra cinquenta e nove não literários ou 33,91% do total).

A redemocratização e a eleição de Tancredo Neves por um colégio eleitoral no Brasil e a eleição de François Mitterrand na França inauguraram uma nova fase nas relações políticas entre os dois países, com conseqüências diretas sobre os planos econômico e cultural. Acordos entre entidades empresariais dos dois países foram firmados e foi criado o Projeto Brasil-França. Esse projeto teve seu início em 1986, com previsão de duração de três anos, após os quais imaginar-se-ia que passasse a funcionar com base na iniciativa privada, sem mais necessidade de ser apoiado por entidades governamentais. O projeto foi concebido para abarcar tanto a área cultural, quanto as áreas científica e tecnológica, em caráter efetivamente bilateral. Desde logo deu vários frutos, sendo talvez os mais significativos, no Brasil, a criação da Casa França-Brasil, que abriga exposições de arte, eventos culturais e um vasto banco de dados para consulta e pesquisa, e na França, no final de 1986, o evento batizado de *Les Belles Étrangères*. Esse evento foi promovido pelo *Centre National des Lettres*, com a intenção de estimular o interesse do público leitor francês pelas literaturas estrangeiras, através da visita de escritores estrangeiros, debates com especialistas das várias literaturas e divulgação de aspectos culturais e econômicos dos países enfocados. O primeiro país a ser abordado foi o Brasil, e o sucesso do evento foi tal que novas edições homenageando a Espanha, a Alemanha Ocidental, a Dinamarca, a Argentina e a China se sucederam nos anos subseqüentes (STAUT, 1991, p. 23). Os efeitos dessa iniciativa se fizeram sentir no fim dos anos 80 e nos anos 90 com a publicação de novas traduções e a descoberta de novos autores.

### **1.3.9 De 1990 ao Salão do Livro de Paris, em março de 1998**

Nesse período são publicadas as outras edições de obras de Mário de Andrade: três obras em três anos seguidos, de 1995 a 1997. Apesar de não terem sido publicadas pela mesma editora, o que caso contrário constituiria um projeto editorial consistente de publicação de obras de um dos maiores autores brasileiros ainda pouco traduzido em francês, não se pode também dizer que foi uma mera coincidência. Embora os motivos

que moveram as três editoras tenham sido aparentemente diferentes, a vontade parece ter sido comum de compensar uma injustiça, ou quando não tanto um esquecimento. Outro autor teve uma história parecida com a de Mário de Andrade, em se tratando das traduções de suas obras para o francês: Lima Barreto. Até 1989, nenhuma obra desse escritor havia sido publicada em francês em livro, mas, a partir de então, três obras foram publicadas em cinco anos. Nesse caso, no entanto, o esforço de se render a justa homenagem ao autor, divulgando-o em língua francesa, foi bem mais concentrado do que no caso de Mário de Andrade, já que as três obras de Lima Barreto foram traduzidas em conjunto pelas mesmas tradutoras, Marie-Pierre Mazéas e Monique Le Moing, e publicadas pela mesma editora, L'Harmattan.

Ao lado das traduções tardias de autores fundamentais da literatura brasileira e das retraduições de outros clássicos, como as obras de Machado de Assis, que já tinham começado na década anterior e perduraram nesse período, um novo fenômeno se deu: a tradução de livros que, apesar de não receberem muita atenção por parte da crítica literária, por serem considerados literatura de massa, foram grandes sucessos de venda no mercado interno, como os de Paulo Coelho e de Jô Soares. Essa parece ser a tendência mais forte para os próximos anos: o que fizer muito sucesso de vendas no Brasil muito possivelmente vai encontrar uma editora na França interessada em publicar a tradução francesa.

A tendência apontada anteriormente de tradução de autores novos que, apesar de bem vendidos no mercado brasileiro quando de sua revelação, não tiveram ainda o tempo suficiente para se tornarem autores literários consagrados no Brasil se faz sentir. Esse é o caso de Patrícia Melo, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum e Paulo Lins. Essa tendência é uma consequência direta do maior espaço dado pelas editoras brasileiras aos novos talentos nos últimos anos. Com o plano de estabilização econômica implantado em julho de 1994 no Brasil, que fez a inflação se reduzir drasticamente, o mercado editorial brasileiro cresceu e reduziu seus custos, fazendo com que fosse economicamente viável aumentar em seus catálogos a parcela correspondente à literatura brasileira, apostando em novos nomes e em nichos de mercado que, tradicionalmente, são conhecidos como deficitários, como é o caso da poesia. A oferta de publicações de ficção e poesia nacional aumentou nos últimos quatro anos e parece se refletir em traduções francesas, pelo menos no que concerne, por enquanto, à ficção.

De fundamental importância para o que vai acontecer no futuro foi o Salão do Livro de Paris, que se realizou entre 20 e 25 de março de 1998, na Paris Expo, localizada na Porte de Versailles. Nunca antes havia sido realizado na França um evento de tal amplitude e importância, homenageando a literatura brasileira. Em 1987, o Ministère de la Culture e o Centre National des Lettres organizaram a primeira versão do evento *Les Belles Étrangères*, já citado anteriormente, que a partir de então repete-se periodicamente, homenageando a cada vez uma literatura estrangeira. Em 1987, o homenageado foi o Brasil. Segundo Michel Riaudel, diretor da revista *Infos Brésil* (RIAUEDEL, 1998, p. 23-24), tal evento serviu para afirmar a autonomia da literatura brasileira no seio das literaturas latino-americanas, mas não trouxe repercussões editoriais marcantes e imediatas. Talvez porque o evento não tenha sido amplamente apoiado pela mídia.

Não houve nada que se possa comparar com a décima oitava versão do Salão do Livro de Paris, em 1998. Há cinco anos, o Syndicat National de l'Édition, organizador oficial do evento, resolveu mudar sutilmente sua imagem, que era a da "maior livraria francesa", passando a homenagear a cada ano uma literatura estrangeira (a Itália, a Espanha, os Estados Unidos e o Japão foram convidados nos anos anteriores) e dando um caráter mais cultural ao evento, não só cedendo uma área considerável para que o país convidado lá montasse seus estandes, como organizando conferências, mesas-redondas e bate-papos com escritores e críticos estrangeiros, assim como com especialistas franceses em literatura estrangeira. Um dia do Salão também passou a ser fechado ao público e consagrado aos profissionais do livro, editores principalmente, que poderiam fechar seus negócios com mais conforto e tranquilidade. De uma feira puramente comercial, o Salão passou a ser também um evento cultural e profissional da maior importância para a França e, conseqüentemente, para a Europa. O evento, por essas razões, cresceu muito nos últimos anos. Anteriormente, era realizado no Grand Palais, no centro de Paris, que ficou pequeno diante do número de visitantes. Em 1989, os organizadores foram obrigados a mudar de local e passaram a contar com os 35 mil metros quadrados da Paris Expo, que no domingo, 22/03/98, dia de maior afluência de público, pareciam exíguos para quem por seus corredores circulava.

A organização do evento não se contentou em explorar somente o espaço fechado do Hall 1 da Paris Expo, mas avançou para as ruas, com seus cartazes em que

um papagaio tendo livros no bico verde-amarelo se destacava no fundo azul, convidando os passantes para visitarem o Salão. Foi instituído um prêmio em dinheiro para os livreiros que exibissem a arrumação mais interessante das vitrines de suas livrarias, contendo traduções de obras brasileiras e livros sobre o Brasil. Também a televisão teve uma participação fundamental na divulgação do evento. Uma entrevista com Paulo Coelho foi exibida na quinta-feira, dia 19/03, à noite em um programa de elevada audiência. Pequenas reportagens sobre o Salão foram mostradas nos jornais televisivos, sempre ressaltando a presença de autores queridos do público francês, como Jorge Amado, Chico Buarque e o próprio Paulo Coelho. Os jornais e revistas, tanto os de público mais geral como *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *Courier International*, *Télérama* e *Le Point*, como a imprensa especializada tradicional representada por *Magazine Littéraire*, *La Quinzaine Littéraire* e *Europe*, consagraram inúmeras páginas ao Brasil e à literatura brasileira, elaborando mais do que um trabalho de divulgação do evento, verdadeiras aulas de geografia, política e economia brasileiras, em que se ressaltava a boa fase por que o país estaria passando tanto em termos culturais, quanto em termos de imagem internacional. O cinema brasileiro, há muito admirado pelos cinéfilos franceses, também não foi esquecido. Uma mostra de adaptações de obras literárias, intitulada "Écriture en 24 images", foi organizada no cinema Action Christine, no Boulevard Saint-Germain, no bairro mais intelectualizado de Paris, mostrando filmes antigos e recentes como *Macunaíma*, *Memórias do Cárcere*, *Vidas Secas*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *A Ostra e o Vento*, *Guerra de Canudos*, para citar somente alguns. Os centros culturais e bibliotecas organizaram suas programações na esteira do evento. A Maison de L'Amérique Latine, por exemplo, realizou uma *soirée* poética e um encontro de críticos nos dias 23 e 24/03. As manifestações e eventos não se limitaram a Paris, mas chegaram a Aubervilliers, Toulouse e Rouen, com mostras de cinema e de fotografias e palestras sobre o Brasil e suas manifestações culturais; nem se desenrolaram somente nos dias do Salão. O Senado, uma semana antes, já havia abrigado uma série de debates sobre literatura e economia brasileiras, organizada por Alain Touraine, diretor da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* e professor visitante da Universidade de São Paulo na década de 50. Essa série de debates contou com a participação de pesquisadores, intelectuais e representantes oficiais franceses e brasileiros, dentre eles Celso Furtado, Eduardo Portella e o embaixador do Brasil na

França, Marcos Azambuja. A união de esforços das instituições oficiais brasileiras (o evento teve o apoio da Biblioteca Nacional, que montou os estandes e convidou uma parte dos 38 escritores brasileiros presentes) e francesas, juntamente com a mídia francesa, deu tal visibilidade ao evento, o que, aliado ao avassalador sucesso de vendas dos livros de Paulo Coelho e à proximidade da Copa do Mundo de Futebol na França, tendo a equipe brasileira como uma das favoritas ao título, fez o Brasil ser um dos assuntos preferidos na ocasião. Se essa visibilidade do país se refletirá em continuidade de traduções e publicações, em maior conhecimento de nossos escritores — e não só de Jorge Amado —, e da especificidade da nossa língua e da nossa literatura não se pode ainda prever.

O fato é que a França tradicionalmente nunca traduziu muito e sempre alimentou o seu parque editorial com a produção interna, dado este que vem se alterando nos últimos anos. Segundo Valérie Marin La Meslée (LA MESLÉE, 1998, p. 86), jornalista do *Le Point*, amparada em dados retirados do *Livres-Hebdo*, uma publicação quinzenal sobre literatura e o mercado editorial, a porcentagem de traduções aumentou, passando de 35% para 40% entre 1986 e 1996. Nos últimos quinze anos, a oferta de traduções se acelerou, desigualmente repartida entre vinte e seis línguas (o inglês, em primeiro lugar), em resposta a um público mais informado, mais curioso, que viaja mais e que está em parte decepcionado com a produção nacional. Isso não quer dizer que essa produção nacional tenha sido ultrapassada pela produção internacional, nem em número de títulos à disposição, nem muito menos em tiragem ou em vendagem. No placar de melhores vendas do *Le Point*, que apresenta quarenta títulos, raramente a literatura estrangeira rompe a barreira do décimo lugar. A tiragem média de um livro traduzido poucas vezes ultrapassa os 2.000 exemplares, enquanto a tiragem mínima dos livros de produção nacional geralmente partem do patamar de 6.000 a 7.000 livros. Quando se fala somente de obras brasileiras, o descompasso fica ainda mais alarmante: em 1994, segundo dados do *Syndicat National de l'Édition*, a França adquiriu 1.347 direitos de tradução da língua inglesa (EUA e Reino Unido juntos), 175 do italiano, oitenta e nove do alemão, cinquenta e oito do espanhol e quatorze do português (Brasil e Portugal reunidos). Apesar do entusiasmo sentido pelas autoridades e pelos escritores brasileiros por ocasião do Salão do Livro de 1998 não ser injustificado, dada a magnitude e a localização do evento, muito há que se fazer para tornar a literatura brasileira mais

conhecida na França, ampliar seu público leitor e transformar o fenômeno de moda em reconhecimento continuado. Mas isso não se faz em um evento dessa natureza, que pode servir como detonador para outras manifestações, mas no fogo da pólvora diária alimentado pelos intermediários, muitas vezes anônimos, das relações de trocas culturais entre os dois países.

**CAPITULO 2**  
**ANÁLISE DO PARATEXTO DOS LIVROS DE MÁRIO DE ANDRADE**  
**TRADUZIDOS NA FRANÇA**

Os livros declaram-se por meio de seus títulos, seus autores, seus lugares num catálogo ou numa estante, pelas ilustrações em suas capas; declaram-se também pelo tamanho. Em diferentes momentos e em diferentes lugares, acontece de eu esperar que certos livros tenham determinada aparência, e, como ocorre com todas as formas, esses traços cambiantes fixam uma qualidade precisa para a definição do livro. Julgo um livro por sua capa; julgo um livro por sua forma.

ALBERTO MANGUEL

Mas o silogismo é o mesmo nos "prefácios de apadrinhamento", que introduzem o prefaciado na ordem da literatura, e nos "prefácios de importação", que importam o texto para uma comunidade para a qual ele não estava destinado, "pagando suas taxas alfandegárias": o que serve para os dois casos é um esquema humanista, que consiste em descobrir o mesmo no outro.

GENEVIÈVE IDT

## 2.1 A Importância da Análise do Paratexto

A obra literária consiste obviamente em um texto, mas este texto chega às mãos do leitor sob uma apresentação material, que faz dele um livro propriamente dito. Entre o momento da escritura da obra e o momento da leitura do livro, uma série de decisões são tomadas e vários profissionais são acionados a fim de transformar o texto em um livro. Essas decisões não são ingênuas ou aleatórias; visam a atender a determinados objetivos mercadológicos — dentre eles, o mais importante para o editor, a boa vendagem do livro. Por outro lado, toda essa apresentação do livro, objeto de consumo, incluindo a campanha de marketing das editoras, a recepção crítica em jornais e em revistas especializadas em literatura ou não e os comentários de amigos, professores ou conhecidos, fazem com que, quando o leitor chega a ler a primeira página da obra, mesmo que nunca tenha lido qualquer livro do mesmo autor, não tenha mais olhos "virgens", mas sim que já tenha sido de certa forma "preparado" para ler aquela obra.

Essa "preparação" à leitura foi precisamente o que Gérard Genette, em seu livro intitulado *Seuils*, definiu como sendo o paratexto: "O paratexto é, na nossa concepção, o que transforma um texto em um livro e faz com que se apresente como tal a seus leitores e, de maneira mais geral, ao público. (...) O paratexto se compõe então empiricamente de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades (...)" (GENETTE, 1987, p. 7-8)<sup>1</sup>. Dando maior precisão à sua definição, Genette subdivide o paratexto entre peritexto e epitexto. O peritexto é o que está em torno do texto no âmbito do livro, no espaço do mesmo volume, como a capa, a contra-capa, a folha de rosto e o ante-rosto, o verso da folha de rosto, as orelhas, os prefácios e introduções autorais ou alográficas, etc. O epitexto é o que também está em torno do texto, mas à distância, no exterior do livro, e que se apoia sobre um suporte mediático (entrevistas e críticas) ou se localiza longe dos olhos do público (correspondências, diários, etc.). Yves Chevrel propõe uma outra nomenclatura para os mesmos dois fenômenos: texto de acompanhamento (equivalente a peritexto) e discurso de mediação (equivalente a epitexto) (CHEVREL, 1989, p. 80). Como a terminologia proposta por Genette é mais conhecida, será a empregada aqui. Por uma questão de

<sup>1</sup>Lê-se no original: "*Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel a ses lecteurs, et plus généralement au public. (...) Le paratexte se compose donc d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges (...)*".



espaço e de recorte, neste capítulo a análise dos escritos teóricos se aterá ao peritexto (que continuarei a chamar de paratexto, como faz Genette em seu livro, após a definição) e às suas aplicações práticas nas obras escolhidas — os livros de Mário de Andrade traduzidos na França —, deixando de lado, pelo momento, a análise do epitexto, para retomá-la no Capítulo 4, que trata da recepção crítica às obras.

Os escritos teóricos existentes sobre o paratexto geralmente não se debruçam sobre a especificidade do paratexto de obras traduzidas, mas sim de obras originais. É por essa vertente que discorrem Gérard Genette (1987), Antoine Compagnon (1982), Henri Mitterand (1980), Geneviève Idt (1977) e Jacques Derrida (1985). São muito poucos os trabalhos de que se tem notícia sobre o paratexto do livro traduzido, sendo eles de autoria de Theo Hermans (1985a), que se dedica a analisar as metáforas e as imagens no discurso sobre a tradução no Renascimento, ressaltando o seu componente político; de autoria de Sherry Simon (1990), que analisa o prefácio de tradutores nos romances traduzidos no Canadá e de autoria de Céline Zins (1985) que, ao tratar da questão do duplo na figura do tradutor, com o auxílio de conceitos psicanalíticos, toca ligeiramente na discussão sobre a menção explícita do nome do tradutor nas obras traduzidas. Como se vê, esses escritos sobre o paratexto dos livros traduzidos são eminentemente aplicados e não teóricos, o que abre um campo de investigação importante a ser explorado por outros autores. Farei um esforço no item 2.2, concomitantemente a um breve apanhado das obras citadas, de apresentação de indagações preliminares sobre o assunto.

Já no item 2.3, pretende-se analisar casos concretos de paratextos de livros traduzidos, cujo *corpus* será constituído pelas traduções de Mário de Andrade publicadas na França: *Macounaïma* (edição de 1979), *Macounaïma* (edição crítica revisada de 1997), *Aimer, verbe intransitif* (publicado em 1995) e *L'Apprenti touriste* (publicado em 1996). A hipótese da pesquisa apresentada na Introdução, de que as obras de Mário de Andrade em francês procuram apagar o "outro", evitar estranhamentos, facilitar a deglutição da obra por parte do leitor francês, tradicionalmente marcado pelo etnocentrismo, será testada, neste capítulo, à luz da análise do paratexto, para só então, no Capítulo 3, se passar para a análise das traduções em si.

## 2.2 A Teoria do Paratexto

### 2.2.1 Características dos Elementos Paratextuais

Já na introdução de seu livro, Gérard Genette apresenta um questionário sucinto para o estudo dos elementos do paratexto, segundo suas características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais. As questões que levanta serão muito úteis para esta dissertação, pois sendo genéricas podem se aplicar também às obras traduzidas: (1) definir um elemento do paratexto consiste em determinar sua localização (onde se localiza?), (2) definir sua data de aparecimento e eventualmente de desaparecimento (quando surge ou desaparece?); (3) definir seu modo de existência, verbal ou outro (como se apresenta?); (4) definir as características de sua instância de comunicação, emissor e destinatário (de quem, para quem?) e (5) definir as funções que dão vida à sua mensagem (qual é a sua razão de ser?).

A primeira questão diz respeito à localização do elemento paratextual: (a) antes do texto, como o título, o nome do autor e do tradutor, quando houver, o(s) prefácio(s), etc.; (b) nos seus interstícios, como as notas de pé-de-página; (c) depois do texto, como os posfácios, o glossário, etc. Isto tem importância pois, de maneira geral, lê-se um livro do início para o fim, sendo tudo que antecede o texto uma apresentação do livro, do autor e da obra, o que de alguma forma, se não determina totalmente a leitura, a influencia sobremaneira. O que se apresenta nos seus interstícios interrompe a leitura e chama a atenção para a presença de alguém que não é necessariamente o autor e mesmo quando o é, esta presença se manifesta sob outra forma que não a de narrador. Já o que se apresenta no final ou é material de referência e de informação suplementar, de cunho eminentemente "didático", ou é uma conclusão ou resumo. É certo que a localização dos elementos paratextuais no livro nem sempre corresponde à sua ordem cronológica de produção, pois como tão bem chama a atenção Henri Mitterand (MITTERAND, 1980, p. 34), o prefácio, embora preliminar, normalmente é escrito depois de o livro ter sido completado, o que não invalida a questão levantada por Genette, de que o que antecede o texto literário prepara a sua leitura, já que Genette está pensando sob o ponto-de-vista da ordem natural de leitura, em seqüência do início ao fim do livro.

Quanto à situação temporal dos elementos do paratexto, deve-se pensar se surgiram antes, ao mesmo tempo ou depois (ou muito depois) em relação à publicação original. O surgimento anterior se aplica àqueles elementos que, apesar de terem surgido

publicamente antes da publicação original, como os prospectos, os anúncios, as pré-publicações em jornais e revistas, podem ser a ela acoplados. Aqueles elementos que surgem ao mesmo tempo são os mais frequentes em se tratando da publicação de obras originais e os que surgem depois da publicação original são mais frequentes em obras traduzidas. Certos elementos, assim como surgem, podem também desaparecer em edições posteriores, sejam elas traduções ou não, o que mostra como é estreita a ligação deste aspecto com o caráter essencialmente funcional do paratexto. Enquanto supressões ou acréscimos feitos por outros ao texto original em traduções ou em novas edições são sempre motivo de críticas e até mesmo de escândalo, os elementos do paratexto podem constar todos ou não (certas épocas históricas não conheceram alguns dos elementos paratextuais, por exemplo), desaparecer ou não, voltar a aparecer ou se multiplicar grandemente, dependendo da vontade e dos objetivos dos autores e seus editores. Assim a presença, o desaparecimento e a ausência de elementos paratextuais são significativos para a sua análise.

A questão da substância dos elementos paratextuais é igualmente importante, pois nem todos os elementos são de ordem textual. No paratexto podem existir manifestações icônicas, como ilustrações, fotografias, gravuras, que, apesar de não analisadas por Genette, são cada vez mais importantes nesse momento de valorização do visual, vide todo o empenho de hoje na feitura das capas dos livros. Além desse aspecto, existem outros dados materiais que falam por si, como as escolhas tipográficas, a diagramação e a qualidade do papel empregado na publicação, que têm não só um efeito sobre o preço do livro e dão indicações sobre o tipo e a classe social inferidos do comprador, mas que também denunciam a importância estratégica conferida àquela publicação pela editora. Existem ainda elementos ditos factuais centrais que falam muito, nas entrelinhas, sobre o autor e o tradutor: qual a sua idade?, qual o seu sexo?, o tradutor é alguém conhecido por ser também escritor ou por ter feito outras traduções elogiadas?, o autor ou o tradutor já ganharam prêmios ou fazem parte de alguma academia? Todas essas questões influenciarão, como poderá ser visto mais tarde, a localização e o destaque para o nome do tradutor em relação ao nome do autor.

Já o estatuto pragmático do paratexto, segundo Genette, diz respeito à instância de comunicação de seus elementos: a natureza do emissor e do destinatário, o grau de responsabilidade e de autoridade do primeiro e a força ilocutória de sua mensagem.

Assim, os elementos paratextuais podem ser autorais ou alográficos, isto é escritos por alguém que não o autor, ou heterográficos, segundo a terminologia de Geneviève Idt (IDT, 1977, p. 67). Else Vieira em sua Tese de Doutorado (VIEIRA, 1992, p. 159) apontou aí uma ambigüidade em relação aos prefácios dos tradutores, o que remete diretamente à questão do próprio *status* autorial do tradutor: o prefácio do tradutor seria alográfico, quando relacionado à publicação original, e autorial, em relação à tradução, já que ela é efetivamente de sua autoria. A questão dos prefácios dos tradutores será aprofundada durante a discussão dos prefácios e sua importância no paratexto.

Quanto ao destinatário, alguns elementos do paratexto se endereçam a públicos diferentes: ao público em geral, aos críticos, aos livreiros, aos bibliotecários ou a alguns leitores especiais, como é o caso do(s) prefácio(s). A isto está relacionada a força ilocutória de sua mensagem. Um elemento paratextual pode comunicar uma simples informação, uma intenção ou uma interpretação, de caráter mais ou menos apelativo. Um exemplo claro disto pode ser encontrado em certos elementos paratextuais que o público costuma ler ainda na livraria, como a contra-capas e as orelhas, que, por determinarem muitas vezes a compra, possuem características do discurso publicitário e uma recorrência da função conativa.

Todos esses aspectos mencionados acima levam à questão funcional dos elementos paratextuais. apesar de o paratexto estar sempre subordinado ao texto, seus vários elementos podem servir a variados fins, fins estes que só podem ser extraídos durante uma análise empírica, elemento por elemento, que é justamente o que Genette passa a fazer, após a introdução.

## **2.2.2 Os Elementos Paratextuais**

### **2.2.2.1 O Formato**

Os parâmetros que determinam o formato de uma edição variam muito de cultura para cultura. Enquanto na França, e ainda mais no mundo anglo-saxônico, a distinção se dá geralmente entre "edição de bolso" e "edição corrente", por um lado, e entre capa dura (*hardcover*) ou brochura (*paperback*), por outro, no Brasil, a capa dura se limita às edições luxuosas, de arte, viagens ou culinária, ou de obras de referência, como os dicionários e outras obras ilustradas, sendo a cultura do livro de bolso pouco expandida, já que só uma editora se dedica expressamente a publicar sob esse formato,

a

Ediouro. Assim, a maior parte dos livros brasileiros são publicados sob a forma de brochura em edições correntes, com dimensões que variam normalmente em torno de 14 x 21 cm.

Falando especificamente da França, com relação à primeira distinção (edição de bolso/edição corrente), pode-se dizer que a denominação "edição de bolso" não necessariamente se relaciona com a dimensão do livro, como se deu no momento de seu aparecimento ("do tamanho certo para caber em um bolso"), o que se constituiu em um argumento publicitário vigoroso na época. A denominação "edição de bolso" faz pensar no caráter "popular" da edição, pois os livros de bolso têm preços mais acessíveis para o público em geral, e no fato de que os livros publicados em edições de bolso são livros consagrados (raramente em primeira edição), que, como diz Genette, já tiveram garantido o seu "acesso ao panteão dos clássicos". A denominação "edição corrente" diz respeito a todas as edições que não sejam de bolso, que podem variar muito de formato e dimensões. De maneira geral, as grandes dimensões são reservadas às obras graficamente ambiciosas, sendo que na França os *best-sellers* normalmente são editados nas proporções 16 x 24cm, para chamarem mais atenção nas vitrines. A maior parte das primeiras edições possui dimensões mais reduzidas, posicionando-se entre o formato de bolso e este de 16 x 24cm. O tamanho e o formato, portanto, dizem muito sobre a publicação antes sequer de se ler o título.

A distinção entre *hardcover* e *paperback* é uma tradição nos países de língua inglesa. As primeiras edições nesses países costumam sair em capa dura, com o preço mais alto, que é pago pelos leitores ávidos por ler as "novidades" e por quem visa uma maior durabilidade do livro (livros a serem muito manuseados no futuro, por exemplo). Esse também é o formato por excelência dos livros publicados em clubes do livro. O *paperback* é o formato das reedições, a preços mais acessíveis. Na França, a prática dessa distinção, isto é, primeiras edições em capa dura com preços mais altos, reedições em brochura com preço mais baixo, não é usual.

### **2.2.2.2 As Coleções**

A noção de coleção surgiu a partir das edições de bolso e se tornou uma prática constante entre as editoras francesas, que dispõem de uma grande diversificação de publicações. Toda coleção traz um selo, uma marca, que de certa forma ajuda o leitor a

situar a obra e dirige a sua leitura, pois indica que tipo ou gênero de obra é aquela. Este é um fenômeno muito mais visível na França do que no Brasil, onde a prática ainda não é tão difundida quanto na Europa.

As coleções trazem diferenciações fáceis de serem visualizadas: podem-se distinguir por cores, por selos em formas geométricas ou logotipos na lombada e na capa ou por todo um projeto gráfico que se repete a cada volume. O importante aqui é ressaltar que o autor, para entrar em uma determinada coleção, deve possuir um perfil que se enquadre, segundo a editora, por motivos às vezes puramente comerciais e não literários, ao perfil daquela coleção. Estar em uma determinada coleção de prestígio de uma determinada editora pode ser um passaporte garantido para o sucesso de vendas. De qualquer forma, o selo da coleção orienta de alguma forma o comprador e a sua leitura posterior: ele já tem uma boa idéia de antemão do que irá encontrar, o que, de certa forma, começa desde então a contribuir para o estabelecimento de suas expectativas de leitura.

### **2.2.2.3 A Capa**

Segundo as convenções editoriais, o que é obrigatório constar na capa do livro é o seu título, o nome do autor e o nome da editora, seja para obras originais, seja traduzidas. No entanto, como tão bem notou Else Vieira (VIEIRA, 1992, p. 149), comparando-se a edição original com a edição traduzida, somente o nome do autor permanece inalterado. Todo o resto se modifica: o código lingüístico do título, muitas vezes o próprio título, a editora e muito freqüentemente a programação visual da capa. Este fato põe em evidência a nova situação do livro, que não é mais o mesmo. O livro passou por um processo de despragmatização e repragmatização, ingressando em um novo sistema literário e em novas relações de propriedade, sem falar na tradução propriamente dita e na co-autoria do tradutor que esse processo implica.

Nesse sentido, um importante destaque deve ser dado à questão da presença e da localização do nome do tradutor na capa da obra traduzida. Céline Zins discute a questão da "representação faltosa do nome do tradutor na capa de muito livros, apoiando-se no conceito psicanalítico de "duplo". Escrever o nome do tradutor significa reconhecer a sua existência e a dupla autoria daquele livro, o que permite ao leitor um efeito de repúdio e afastamento, que ela denomina de "estranhamento

inquietante". Pode fazer parte da estratégia editorial omitir o nome do tradutor na capa, de forma que a familiaridade e a empatia do leitor com o projeto visual e o título não fiquem ameaçadas por esse elemento estranho e "estrangeiro" que é o tradutor. Zins leva ainda mais longe as suas conclusões:

O recalque, a negação que atingem o tradutor, a sua nomeação, poderiam ser interpretados à primeira vista como um temor diante do Duplo, na medida em que este confunde, apaga, barra o acesso ao autor, lança dúvidas sobre a sua identidade verdadeira. Mas neste temor (...), perfila-se para aquele que deveria nomear, a angústia de sua própria identidade. (ZINS, 1985, p. 45)<sup>2</sup>

Se a ausência do nome do tradutor na capa é a prática mais corrente, a sua presença será muito significativa, pois indicará o status dos tradutores em geral e daquele tradutor em particular no sistema cultural receptor. A visibilidade do tradutor, sendo a nomeação na capa um de seus sinais mais preponderantes, já que é lá que obrigatoriamente aparecem o nome do autor e dos co-autores, quando existem, é uma questão de cunho político. Conforme os tradutores se organizam como classe, fazendo valer o seus direitos de melhor remuneração e até de autoria, apresentam traduções bem feitas, recebem prêmios por seu trabalho, não se furtam a dar depoimentos sobre seus projetos de tradução, enfim, se esforçam para sair da sombra na qual por tanto tempo ficaram circunscritos, é natural que seu nome passe a figurar na capa. Tudo isso, no entanto, é obtido com muito esforço e dedicação por parte dos tradutores, que não abriram este caminho sem a resistência dos editores, inclusive pelos motivos apontados por Céline Zins. É interessante notar, contudo, que, em muitos casos hoje em dia, principalmente naqueles referentes aos tradutores renomados, é o editor que faz questão de ter o nome do tradutor na capa, como garantia de boa qualidade da tradução para o leitor e conseqüentemente de boas vendas. Esses tradutores, que percebem o seu poder de barganha, podem passar, em contrapartida, a exigir uma melhor remuneração.

Estando o nome do tradutor presente na capa, é interessante notar ainda a sua localização e a sua disposição em relação ao nome do autor. Em geral, o nome do

<sup>2</sup>Lê-se no original: "*Le refoulement, le déni, qui frappent le traducteur, sa nomination, pourraient au premier abord être interprétés comme une crainte devant le Double en tant que celui-ci brouille, efface, barre l'accès à l'auteur, jette le double sur son identité véritable. Mais dans cette crainte (...), se profile, pour celui qui devrait nommer, l'angoisse sur sa propre identité*".

tradutor aparecerá abaixo do nome do autor e em tipo menor, mas, mesmo dentro desta convenção, muitas diferenças podem ser notadas de livro para livro.

#### **2.2.2.4 Os Anexos: o Ante-rosto, o Rosto e o Verso da Folha de Rosto**

O ante-rosto ou falso-rosto pode constar de uma ou duas páginas quase em branco, onde podem estar estampados o nome da coleção e o título do livro. Este último normalmente aparece em destaque, sozinho, no alto ou no centro da página. No caso da obra traduzida, este título aparecerá na grande maioria das vezes sob a forma de um novo código lingüístico, o que já deixa claro o novo rumo que a obra tomará, a sua nova vida em um sistema literário diverso. Trata-se de um novu livro, fato que alguns críticos, teóricos da tradução e até mesmo tradutores têm dificuldades de encarar. Muitos ficam procurando na tradução somente o que não está lá, isto é, o original, sem se darem conta do novo estatuto do livro, de sua nova realidade e da nova posição que irá ocupar no sistema literário receptor.

O novo título é um dos elementos paratextuais que mais chama a atenção para essa questão, dado o seu destaque no paratexto e por se tornar uma nova base de referência no sistema receptor. Apesar de Genette não chamar atenção para este detalhe, o título da obra, seja original ou traduzida, é um elemento paratextual *sui generis*. Apesar de fazer parte do paratexto devido à sua localização e inserção, o título transcende os limites paratextuais, criando uma vida independente, sendo que alguns — o caso dos clássicos é patente —, passam a fazer parte do universo de referências de pessoas que sequer leram, ou lerão, essas obras, mas que já foram apresentadas a elas de alguma forma, através de resenhas, comentários, antologias, adaptações teatrais ou cinematográficas, etc. O novo título, que a obra traduzida adquire, freqüentemente é fonte de estranhamento e choque, agora não mais falando do leitor do sistema receptor, mas do leitor do sistema produtor, que porventura depare com a tradução em uma livraria de um país estrangeiro, por exemplo. A sensação paradoxal é, ao mesmo tempo, de orgulho, por ver a sua literatura nacional difundida e mais conhecida, e de roubo, pois aquele sistema de referências ao qual está acostumado não é mais o único. Muitas das críticas recebidas pelo título, incluindo aí a tradução fonológica empreendida, de *Macunaíma* em francês (*Macounaïma*), por se tratar de um clássico no sistema fonte, do nome próprio do protagonista e por ter se tornado uma das grandes menções na cultura



de partida, podem se dever a esse fator desestabilizador de referências que a tradução de títulos desencadeia.

Na folha de rosto, as mesmas informações da capa se repetem: nome do autor, título e nome da editora. Podem constar também o nome do tradutor e do(s) prefaciador(es). O fato de aparecer aí o nome do tradutor é, mais uma vez, uma evidência da importância dada ao seu trabalho na cultura de chegada, pois, obrigatoriamente, na atualidade, pelo menos no Brasil, o nome do tradutor só deve constar em letras reduzidas no verso da folha de rosto, fazendo parte da ficha de Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP), conforme determinação da Câmara Brasileira do Livro. Se o nome do tradutor aparecer antes desta, isto é, na capa ou na folha de rosto, este fato pode ser considerado um indício do elevado *status* conferido àquele tradutor em particular. A Lei de Direito Autoral brasileira vigente, publicada no Diário Oficial de 20/02/98, declara que o nome do tradutor deve ser mencionado (Título IV. Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas; Capítulo I: Da Edição), sem, contudo, especificar a sua localização. Na França, a ficha de catalogação não aparece obrigatoriamente, sendo a prática de colocar o nome do tradutor na folha de rosto, e até mesmo na capa, muito mais comum.

É no verso da folha de rosto que melhor se evidencia o fenômeno da desterritorialização, acionado pela tradução, como nos explica Else Vieira:

É o verso da folha de rosto que melhor concretiza a dupla referencialidade da tradução, nos eixos espacial e temporal e nas relações de propriedade, e que melhor antecipa o ritual de passagem que constitui o próprio Traduzir. Ao distinguir e opor dois universos, o verso da folha de rosto se revela um lugar paradoxal, onde esses dois mundos são contrapostos. (VIEIRA, 1992, p. 157)

No verso da folha de rosto existem normalmente dois campos distintos: um referente ao universo originário e outro referente ao universo receptor. Destes dois campos podem constar todos os elementos seguintes ou somente alguns deles: o título do original, o nome da editora originária, a data e o local da publicação original, a equipe editorial, os revisores, os dados de catalogação (título da tradução, nome do tradutor, número ISBN, local de publicação, editora, data) e as informações sobre os direitos de tradução. Teremos aí várias informações contrapostas: (1) as duas línguas e

culturas envolvidas no processo, o que nos remete à questão do *status* conferido a elas e do seu posicionamento frente à oposição centro e periferia e suas conseqüências; (2) os nomes do autor e do tradutor, o que nos remete à discussão esboçada anteriormente a respeito da co-autoria do tradutor e do efeito de estranhamento sofrido pelo leitor; (3) os títulos do original e da tradução, que também já comentamos acima; (4) os nomes das duas editoras; (5) as datas da publicação original e a data da tradução.

A mudança de editora implica uma mudança nas relações de propriedade do livro. A venda dos direitos autorais para uma nova editora significa a concessão de liberdade ao novo editor de imprimir um rumo que ele considera mais adequado à sobrevida deste livro (DERRIDA, 1985a, p. 152). A mudança de editora suscita ainda o questionamento sobre o *status* de cada uma delas em seu próprio sistema, do seu campo de atuação e dos leitores que costumam atingir, o que pode ter conseqüências diretas sobre a apresentação material do livro e a estratégia de *marketing* escolhida.

Já a contraposição das datas das publicações remete à questão importante a respeito do lapso de tempo transcorrido entre as duas. Para o caso das traduções de Mário de Andrade na França, as datas têm uma importância central: por que essas obras demoraram tanto a serem traduzidas e publicadas? Por que foram traduzidas somente agora? Por que estão sendo traduzidas todas em curto espaço de tempo (há uma outra tradução em curso a ser publicada em breve, de *Contos Novos*)? Se, ao contrário, o lapso de tempo é muito curto entre as duas publicações, outro tipo de pergunta deve ser levantado, suscitando novas indagações: a literatura brasileira no exterior já está sendo submetida às estratégias próprias dos ditos *best-sellers*?; num futuro próximo poderemos assistir a publicações simultâneas em vários países, fenômeno comum no mercado editorial norte-americano?; o que teria mudado na atuação dos editores brasileiros em relação à divulgação dos nossos escritores no exterior?; qual o efeito das bienais e dos salões do livro no Brasil e no exterior com relação à venda de direitos de obras traduzidas?; qual o efeito do trabalho e da maior profissionalização dos agentes literários especializados em obras brasileiras? Estas e outras perguntas não poderão ser respondidas somente pela análise do paratexto, mas esta serve para suscitá-las.

### 2.2.2.5 A Contra-Capa, as Orelhas e Outros Elementos

A contra-capa, apesar de dispor de um espaço exíguo, detém uma importância estratégica fundamental. É geralmente este elemento paratextual que o leitor lê ainda de pé na livraria e que muitas vezes decidirá ou reforçará a decisão de comprar o livro. A contra-capa, portanto, conterá um discurso muito próximo do discurso publicitário: texto breve e leve, contendo informações sobre o autor e o enredo, podendo também conter trechos importantes do livro. O endereçamento ao leitor, direto ou velado, é um dado; o grande uso de adjetivos qualificando o autor ou a obra, a trajetória das vendas em outros países (para o caso de boas vendas) e os possíveis prêmios ganhos pelo autor também podem ser citados. No caso das obras traduzidas, em que freqüentemente o autor é desconhecido (ou quase) por parte do grande público, os dados biográficos e a importância do autor na literatura originária são ressaltados. Comparações e aproximações com autores da literatura receptora também são constantemente dispostas nesse espaço.

As orelhas possuem função próxima à da contra-capa, por conterem, de modo semelhante, um texto facilmente lido ainda na livraria. Podem trazer a lista das obras do autor ou da coleção, o que ajuda a situar melhor o leitor, caso não esteja suficientemente familiarizado com o autor ou a coleção. Estas listas também servem para desencadear o desejo no leitor de comprar outras publicações da mesma editora. Toda essa estratégia de convencimento pode vir reforçada por uma foto do autor, normalmente sorrindo ou com um ar simpático e atraente. O efeito sobre o leitor é o de criar uma aproximação, como se tivesse sido apresentado ao autor e passasse efetivamente a conhecê-lo.

Existem ainda outros elementos paratextuais conjugados à capa, como o marcador de páginas, a tira de fechamento, a sobre-capa e o envólucro transparente, sendo que os últimos possuem uma função ao mesmo tempo de cartaz publicitário e de proteção, servindo para evitar que o leitor folheie o livro na livraria. Destes, o elemento mais interessante é a sobre-capa. Vejamos o que Genette diz a seu respeito:

A função mais evidente da sobre-capa é a de chamar a atenção através de meios mais espetaculares que uma capa não poderia ou não gostaria de se permitir: uma ilustração chamativa, um apelo a uma adaptação cinematográfica ou televisiva ou simplesmente uma adaptação gráfica mais elogiosa ou mais individualizada não

autorizada pelas normas de capa de uma coleção. (GENETTE, 1987, p. 30)<sup>3</sup>

Genette lembra ainda que a sobre-capas pode aparecer em edições posteriores ou em novas tiragens simplesmente na tentativa de conferir um aspecto de alguma maneira renovado à publicação. De toda forma, esses últimos elementos paratextuais citados possuem um caráter transitório e efêmero, mas que denunciam o empenho da editora em vender o livro em questão, seja porque a tiragem é muito grande, seja porque a editora pagou caro pelos direitos sobre a obra, seja porque a sua estratégia de marketing é muito incisiva ou ainda porque aquele livro possui uma importância estratégica para a editora, por ser o seu carro-chefe ou porque inaugura uma nova coleção ou uma nova fase editorial.

#### **2.2.2.6 O(s) Prefácio(s)**

É sobre o prefácio que incide a maior parte das reflexões teóricas sobre o paratexto. Para não me estender em demasia nesta seção, procurarei resumir as observações que dizem respeito mais diretamente aos prefácios encontrados nos livros traduzidos, em especial, os prefácios dos tradutores.

Sherry Simon (SIMON, 1990, p. 110-117), na introdução de seu estudo sobre prefácios de obras traduzidas no Canadá, aponta o papel híbrido do prefácio do tradutor: é ao mesmo tempo discurso e ação. Em geral o que se encontra neste tipo de prefácio é uma explicação do projeto de tradução, contendo justificativas para as estratégias e as opções mais passíveis de crítica e discussão, mas também uma apresentação do autor e da obra, de forma tal a ir ao encontro das expectativas dos patrocinadores políticos e comerciais das traduções. Com este intuito, o tradutor pode apresentar informações factuais relevantes, buscando proteção para as investidas dos críticos e adiantando desculpas e explicações, ao mesmo tempo que apresenta a obra e o seu trabalho para novos mercados e leitores, buscando acima de tudo capturar a boa vontade do público.

Simon ainda indica a possibilidade de os prefácios de tradutores serem estudados como um gênero literário específico, por conterem características próprias e

---

<sup>3</sup>Lê-se no original: "*La fonction la plus évidente de la jaquette est d'attirer l'attention par des moyens plus spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre: illustration voyante, rappel d'une adaptation cinématographique ou télévisuelle, ou simplement présentation graphique plus flatteuse ou plus individualisée que n'y autorisent les normes de couverture d'une collection*".

reiterativas. A autora aponta algumas delas: (1) a distância entre seus significados respectivos e sua função efetiva (nem sempre o tradutor diz que fez o que realmente fez na tradução, além de que, nem tudo o que fez é dito); (2) a insistente repetição de um número limitado de temas, assim como claras indicações do papel essencialmente político das traduções e do ofício de tradutor. Assim, aconselha que os prefácios sejam lidos e analisados segundo seus objetivos políticos, na tentativa de se traçar os contornos de uma ideologia literária, que exponha o contexto sociopolítico que comanda as trocas literárias. Chama a atenção, ainda, para o cuidado que se deve ter na análise, pois nem sempre os prefácios de tradutores podem ser entendidos ao pé da letra, pois podem conter imprecisões, atenuações e meias-verdades, com o intuito exclusivo de agradar editores e leitores.

Theo Hermans (HERMANS, 1985a, p. 225-241), em seu estudo sobre as metáforas contidas no discurso renascentista sobre tradução, acrescenta que os prefácios de tradutores seguem convenções retóricas, que se modificam segundo a época. Em muitos deles, o tom é de modéstia (muitas vezes falsa), de forma a fazer sobressair a dificuldade da tarefa, a excelência do modelo e a erudição do autor, ressaltando as relações hierárquicas entre os textos fonte e meta.

Assim como Simon, Hermans chama a atenção para a apresentação de justificativas por parte de muitos tradutores, em seus prefácios, segundo duas linhas de defesa: a da utilidade e a da possibilidade da tradução:

Em primeiro lugar, apontando que, apesar de suas aparentes perdas, a tradução vem prestando serviços úteis ao grande número de pessoas que não lê línguas estrangeiras; em segundo, pela reiteração constante de que, apesar dos grandes empecilhos para que se realize, a tradução é, afinal, possível. (HERMANS, 1985a, p. 117)<sup>4</sup>

Apesar das considerações de Hermans dizerem respeito a uma época histórica específica, pode-se afirmar que as características mencionadas podem ser encontradas em todas as épocas, nos prefácios dos tradutores.

<sup>4</sup>Lê-se no original: "(...) first, by pointing out that, in spite of its apparent shortcomings, translation is rendering useful services to the large number of people who do not read foreign languages; and secondly, by continually restating that, in spite of the odds being stacked heavily against it, translation is, after all, possible".

Lieven d'Hulst (D'HULST, 1991, p. 103-106), em seu estudo sobre a retórica dos prefácios dos tradutores nos cem anos decorridos entre 1748 e 1847, na França, aponta questões que não estão também circunscritas somente à época estudada. Afirma, por exemplo, que a retórica dos prefácios possui uma lógica própria, que reflete a atitude do tradutor diante do texto original. O prefácio é um discurso quase sempre normativo e cheio de silêncios, o que já tinha sido observado por Simon. Esses silêncios relacionam-se com os traços textuais do original que se mostram incompatíveis com o modelo apresentado no prefácio a respeito do projeto de tradução.

Um outro ponto interessante do estudo de d'Hulst é a afirmação de que as características dos prefácios dos tradutores (e eu diria que até mesmo sua presença ou ausência) variam segundo o prestígio literário das versões. Neste sentido, poderíamos levantar a questão de que quanto maior a importância literária da obra, maior a possibilidade de existência, e mais longo e detalhado será o prefácio do tradutor. Já foi visto que o prestígio do tradutor é igualmente um determinante da existência de um prefácio de sua autoria. É acrescentado ainda que, após o século XIX, os comentários sobre a tradução perdem muito de sua função retórica, passando a versar mais sobre a biografia do autor ou a história social, literária e cultural do sistema-fonte. Assim sendo, o tradutor também passa a assumir as funções de informar o leitor e de suscitar a sua curiosidade, levando-o a efetivamente ler o livro, como foi visto nos comentários iniciais desta seção.

O estudo de Geneviève Idt (IDT, 1977, p. 65-74) sobre a metalinguagem nos prefácios "heterográficos", isto é, escritos por outros que não o autor — como é o caso dos prefácios dos tradutores —, chama a atenção para a questão da leitura. O tradutor-prefaciador e os outros prefaciadores da obra traduzida obviamente leram o texto em questão e nos seus comentários dão as indicações de suas leituras e as suas impressões sobre a obra e o autor, mesmo que não explicitamente. Desta forma, tornam o autor desconhecido conhecido mesmo antes da leitura por parte do leitor (imaginando-se que os leitores leiam os prefácios, o que nem sempre é verdade), facilitando seu trabalho de leitura e podendo restringir o seu leque de possibilidades interpretativas.

A autora aponta ainda a função ritual dos prefácios heterográficos. Além de sua função publicitária, representam um rito de entronização, uma cerimônia de passar a

palavra, dando maior relevo ao que vai ser dito em seguida, isto é, à palavra do autor. Usando uma metáfora eclesial, Idt explica o ritual:

Em termos de ritual, o prefácio é a forma moderna do sceptron antigo ou do imprimatur eclesial: afiliado a uma "sociedade de discurso", o prefaciador tem o direito de tomar a palavra. Ao apadrinhar o prefaciado, transmite-lhe este direito, mas em troca, recebe dele uma nova ocasião de falar. A palavra, como os trevos de quatro folhas, só é eficaz quando ofertada. (IDT, 1977, p. 67)<sup>5</sup>

Esta idéia de troca de favores entre prefaciador e prefaciado faz lembrar a idéia veiculada por Jacques Derrida (DERRIDA, 1985a, p. 152), em "Des Tours de Babel", de endividamento recíproco entre o tradutor e o autor. Se o tradutor está endividado em relação ao autor que lhe concedeu a obra a ser traduzida, o autor está também endividado em relação ao tradutor, pois este garantirá uma maior sobrevivência à sua obra, fazendo-a ser lida por um público que, não fosse a tradução, não teria acesso a ela no original. No seu prefácio, o tradutor-prefaciador chama a atenção para si e para o seu importante papel na circulação das idéias e passa a palavra ao autor-prefaciado, prestando-lhe as justas homenagens.

### 2.2.2.7 As Notas

A análise do paratexto do livro traduzido deve deter-se necessariamente em três pontos principais: (1) a presença (ou ausência) e a localização do nome do tradutor; (2) o prefácio do tradutor e (3) as notas do tradutor, sejam elas de pé-de-página ou no final do texto. São estes os três elementos principais de distinção do paratexto do livro traduzido em relação ao paratexto do livro original. Como já foram mencionados os dois primeiros pontos, resta abordar o terceiro: as notas.

As notas acrescentam sinais ao texto, sejam números, asteriscos ou outros, que remetem às observações do tradutor. Assim, representam o aspecto mais aparente da intervenção deste no texto, ressaltando, talvez, aí mais do que em outras partes, a

---

<sup>5</sup>Lê-se no original: "En termes de rituel, la préface est la forme moderne du sceptron antique ou de l'imprimatur ecclésial: affilié à une "société de discours", le préfacier a le droit d'y prendre la parole. En parrainant le préfacé, il lui transmet ce droit, mais en échange, il reçoit de lui une nouvelle occasion de parler. La parole, comme les trèfles à quatre feuilles, n'est efficace que si on la donne".

fluidez das fronteiras entre texto e paratexto. Que a aversão às notas do tradutor já se tornou um lugar comum nos meios intelectuais, todos já sabem. Que a maioria dos leitores presta pouca atenção a elas, então nem é preciso comentar! Mas, por que, então, os tradutores insistem em utilizá-las? São realmente necessárias e quando? Será que muitas vezes não são somente um momento em que o tradutor não consegue deixar de aparecer para demonstrar seu conhecimento, deixando transparecer sua vaidade?

Grande parte das notas refere-se a dificuldades de tradução: (a) seja porque a língua de chegada não possui um equivalente para a expressão da língua de partida, o que é muito comum em casos de tradução de referentes naturais ou culturais do tipo denominação de elementos da fauna e da flora locais, da culinária, das manifestações culturais em geral; (b) seja no caso de nomes próprios e apelidos, além de topônimos e acidentes geográficos; (c) seja nos casos de polissemia do texto de partida; (d) ou ainda, na tradução de textos antigos, devido à mudança de significado ou de registro de determinados vocábulos ou expressões. O tradutor tem sempre a possibilidade de resolver a questão da dificuldade de tradução no interior do texto, fazendo uma adaptação, um acréscimo explicativo, uma supressão, um decalque, um empréstimo ou ainda acrescentando um glossário ao final. Se coloca notas, não é, então, por falta de opção.

Existe ainda o caso de notas que são utilizadas claramente com o intuito de afirmar a erudição do tradutor ou a inferência que faz da falta de conhecimento do assunto por parte do leitor. No primeiro caso, o tradutor demonstra a sua posição de leitor privilegiado, que conhece, ou deveria conhecer, muito bem os dois sistemas lingüísticos e culturais envolvidos, o que não acontece necessariamente com o leitor em questão. No segundo caso, assim como o editor, o revisor e, posteriormente, o crítico, o tradutor constrói a imagem de um leitor implícito, seguindo a denominação de Wolfgang Iser (ISER, 1974, p. xi-xiv), ou de um leitor-modelo, seguindo a denominação de Umberto Eco (ECO, 1997, p. 15), a quem a tradução idealmente se destina, no caso de Iser, ou a quem a tradução vai conquistar, no caso de Eco. As notas podem, assim, refletir a inferência do tradutor quanto à falta de conhecimento de algum aspecto referente à língua e à cultura de partida, que busca sanar. Quando o conhecimento ou a inteligência do leitor são subestimados — o que parece acontecer com frequência —, ocorrem as críticas às notas ou, no mínimo, uma certa irritação por



parte do leitor, devido à sua interferência desnecessária, quebrando o ritmo da leitura. De qualquer maneira, se há na mesma edição um prefácio do tradutor, normalmente existirão pontos de contato entre o prefácio e as notas, como se estas fossem uma extensão daquele, dando pistas sobre o projeto de tradução e da imagem do leitor ao qual se destina a tradução, mesmo que o tradutor não os tenha explicitado.

## 2.3 O Paratexto das Edições Francesas de Obras de Mário de Andrade

### 2.3.1 As Duas Edições de *Macounaïma*

*Macounaïma* surge em francês em 1979, traduzido por Jacques Thiériot, e é novamente editado em 1997, com a tradução revista pelo mesmo tradutor. O que primeiro chama a atenção em relação ao título é a tradução fonológica que o tradutor impôs ao nome do personagem e a todos os nomes próprios e a alguns substantivos comuns, no interior do texto. Este procedimento técnico foi assim definido por J. C. Catford (CATFORD, 1980, p. 13): substituição da fonologia da língua-fonte por fonologia equivalente na língua-meta.

Esse procedimento é estatisticamente raro em tradução, segundo Heloísa Gonçalves Barbosa (BARBOSA, 1990, p. 36), sendo mais comum nestes casos de divergência cultural o uso de procedimentos de transferência (introdução de material da língua fonte no texto traduzido) ou adaptação (recriação por um equivalente na realidade extralingüística da língua meta) (BARBOSA, 1990, p. 63-77).

O tradutor pareceu fazer uma tentativa de manter a "música" dos nomes e termos. Esta preocupação com o ritmo do texto original é louvável, principalmente se lembrarmos que Mário de Andrade era professor de música e nunca se descuidava da sonoridade das palavras empregadas. No entanto, parece-me que faz mais sentido esta sonoridade no texto original onde todas as palavras estavam em português, e a relação entre elas, não só de som como de sentido, perfaziam um todo. Uma vez que na tradução o código lingüístico já se havia mudado, talvez a intenção de "manter" a sonoridade tenha caído no vazio. O que esse procedimento pode indicar, quando contraposto à possibilidade do decalque, por outro lado, é uma tentativa de facilitação ou de estrangeirização do texto para o leitor francês, diminuindo o estranhamento que um texto como *Macunaíma* certamente suscitaria. Seria esta atitude por parte do tradutor sinal de etnocentrismo, como alguns críticos não deixaram de apontar na época da publicação? Não me parece, tendo em vista outros aspectos do texto traduzido, onde o estranhamento é não só mantido como provocado, talvez não no grau que gostariam os amantes da literatura brasileira, que podem ler os livros no original e conhecem mais profundamente o autor, sua obra e o sistema cultural fonte, mas talvez dentro das possibilidades do sistema cultural alvo. O fato é que o tradutor fez questão de manter a tradução fonológica, com apenas algumas pequenas modificações que não atingiram o

nome do personagem, na segunda edição revista de 1997, o que demonstra a sua segurança em seu projeto de tradução, apesar das críticas recebidas.

Sabe-se que a recepção de uma obra, principalmente em tempos de tão rápida e ampla difusão da informação como são os tempos de hoje, nunca se dá na forma de uma novidade absoluta. A partir de que referências *Macounaïma* pôde ser recebido? Em se tratando de um romance brasileiro, imediatamente são acionados por parte do público, muito antes da leitura da obra, todos os mitos e estereótipos relacionados a este tipo de literatura: exotismo luxuriante, sensualidade exacerbada, paisagens tropicais, mulheres bonitas e semi-nuas, preguiça e irracionalidade endêmicas. É interessante notar que, mesmo em forma de paródia, todos estes elementos se confirmam na obra em questão, talvez explicando de certa forma o seu sucesso.

A primeira edição de *Macounaïma* aparece pela editora Flammarion, fazendo parte de uma coleção dedicada ao universo hispano-americano, denominada *Barroco*. Aí já estão dois dados interessantes: (1) a menção ao universo hispano-americano aciona referências de identificação com o realismo fantástico e os romances hispano-americanos do tipo *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, criando uma expectativa que não se confirmará totalmente com a leitura do livro; (2) a menção à palavra "barroco", propicia a ligação entre esta e a referência anterior: o estilo dessa literatura latino-americana seria o do barroco ou do neo-barroco, o que também não se pode dizer que seja totalmente correto, em se tratando de conjunto. Além disso, o termo não aparece em francês "baroque", mas em português, com homonímia espanhola, o que já dá um certo clima de estrangeirismo e diferenciação, neste caso em relação à literatura de expressão francesa. Esta primeira apresentação revela uma certa ideologia francesa de percepção de blocos homogêneos e fechados, que só podem ser digeridos quando em comparação com o que é europeu, denunciando o viés marcadamente etnocêntrico desta recepção.

Podem-se fazer algumas observações quanto ao nome do autor, Mário de Andrade, que aparece na capa sozinho e, na folha de rosto, junto aos nomes do tradutor e de Haroldo de Campos, autor do prefácio. Qual é o conhecimento anterior do público a respeito do autor e de sua obra, levando-se em conta o que já foi discutido no Capítulo I, quanto a ser essa obra do autor a primeira a ser publicada em francês, e quanto ao seu distanciamento temporal em relação à publicação do original? Diria que era restrito a

um público leitor de revistas especializadas, que já haviam publicado referências parcas e esparsas ao autor. A menção ao seu nome não escapa ao pejo de uma literatura "menor" e de uma língua original pouco conhecida. Compreende-se, assim, a estratégia da editora de apresentar, na folha de rosto, o nome do autor ao lado daquele do tradutor, Jacques Thiériot, bastante conhecido por sua capacidade e seriedade, e daquele de Haroldo de Campos, crítico ainda pouco conhecido naquele momento, mas assaz respeitado pelo menos nos meios acadêmicos. Explica-se aí talvez a escolha de seu nome para escrever o prefácio de apresentação da obra. Este não é mais do que um resumo de seu livro *Morfologia do Macunaíma*, de cunho formalista (trata-se da tentativa de ajustar o *Macunaíma* ao sistema de Propp, baseado nos contos de magia russos), muito festejado no Brasil na época de sua publicação, também na década de 70, mas depois bastante criticado (vide a análise de Gilda de Mello e Souza, em *O tupi e o alaúde*). O fato é que este prefácio pode espantar o leitor mais desavisado e menos informado, o que parece ser o caso mais geral do leitor francês da época, em relação à literatura brasileira. Definitivamente, para introduzir um autor desconhecido e uma obra já considerada difícil de ler pelo público original, não foi o que se pode chamar de uma idéia mercadologicamente feliz. Além disso, o livro tinha uma capa marrom, cor de "burro-quando-foge" (que se repetia nos outros volumes da coleção), pouco convidativa com o título em branco, sem nenhuma ilustração ou foto. E, no entanto, o livro vendeu bem (5.000 exemplares, um dos melhores resultados de venda da coleção, segundo Pierre Rivas, em seu prefácio à nova edição), tão bem que justificou uma nova edição, anos mais tarde. Espanto geral, considerando-se a apresentação no mínimo equivocada do livro, a falta de publicidade, a falta de conhecimento prévio do público sobre o autor, a inexistência de outras obras traduzidas do mesmo autor, a quase inexistência de literatura crítica sobre Mário de Andrade e o lugar, bem escondidinho, que as obras brasileiras costumam, ou costumavam na época, ocupar nas poucas livrarias que se dispunham a vendê-las.

Na folha de rosto aparece ainda a inscrição "*traduit du brésilien*", que significa, literalmente, 'traduzido do brasileiro', como se houvesse uma língua, o 'brasileiro', que se diferenciasse do 'português'. Várias outras obras brasileiras traduzidas aparecem com esta inscrição, outras com a inscrição "*traduil du portugais*" (traduzido do português) e outras ainda com a inscrição "*traduit du portugais (Brésil)*" (traduzido do português

(Brasil)). Esta também é uma decisão consciente (e polêmica), como se vê pela transcrição da mesa-redonda sobre "A tradução de autores de língua portuguesa no mundo", ocorrida por ocasião das *Onzièmes Assises de la Traduction Littéraire*, que se deu em Arles, no Collège International de Traducteurs Littéraires, em 1994, e não por motivo de ignorância por parte de muitos editores, que preferem a primeira opção. É óbvio que sabem que não se reconhece oficialmente uma língua brasileira, destacada da portuguesa, mas apresentam alguns argumentos para defender esta diferenciação. O tradutor Jacques Thiériot, que faz questão de que os livros traduzidos por ele venham com a inscrição "*traduit du brésilien*" (ele não traduz obras portuguesas), diz que, se não existe oficialmente esta diferenciação, na prática ela se impõe, pois a variante brasileira já se afastou muito da língua-mãe, dado que o fenômeno da miscigenação no Brasil foi o mais profundo de que se tem notícia, tendo os imigrantes de muitas nacionalidades trazido variadas e inúmeras contribuições para a língua, fenômeno que não ocorreu em Portugal. Essa diferenciação se deu, também, segundo ele, por causa da localização geográfica do Brasil, um país imenso, rodeado por muitos países de língua espanhola e muito afastado de Portugal e de outros países de língua portuguesa. Afirmar ainda que existem variantes entre os países hispanofônicos em relação ao espanhol da ex-metrópole, mas que os fenômenos lingüísticos entre os dois blocos, a América hispânica e o Brasil, são de natureza muito diferente, em parte porque a colonização e a descolonização também foram muito diferentes. Defende portanto que nas obras traduzidas dos países hispanofônicos venha a inscrição "*traduit de l'espagnol*", seguido pelo nome do país. O que seus argumentos deixam entrever é que haveria uma dificuldade de fundo histórico, geográfico, sociológico e lingüístico tanto de aproximar a literatura brasileira da literatura portuguesa, quanto de aproximá-la da literatura hispano-americana.

É óbvio também que quem defende a inscrição "*traduit du brésilien*" sabe muito bem que brasileiros e portugueses conversam entre si e se fazem compreender, apesar das dificuldades e risadas iniciais; a questão está na linguagem e na criação literária, que é profundamente diferente no Brasil e em Portugal, como argumenta Francis Uteza na mesma mesa-redonda. Assim, pelo que posso concluir, a língua 'brasileira' seria uma língua literária e a inscrição "*traduit du brésilien*" seria uma forma de diferenciar a literatura brasileira e de fazer ressaltar a sua especificidade. Esta posição estaria apoiada

portanto não em uma discussão puramente lingüística, mas viria carregada de afetividade e de engajamento político, no sentido mais amplo da expressão. Jacques Thiériot e outros tradutores e editores procuram resgatar o ideário modernista e a decisão apaixonada de Mário de Andrade de "escrever brasileiro", como tantas vezes declara em sua correspondência com Manuel Bandeira e outros e mais explicitamente em *Amar, verbo intransitivo*. Como vemos, esta pequena expressão contida no paratexto, que suscita tanta discussão e que à primeira vista pode ser tomada por falta de conhecimento ou descaso é mais uma vez uma decisão consciente, uma opção política, com toda uma argumentação que a apoia. Quem se contrapõe a ela argumenta que, do ponto-de-vista tático e estratégico, se trata de um equívoco, pois as literaturas de expressão portuguesa são todas "menores", no sentido de pouco conhecidas e pouco traduzidas na Europa, e portanto dever-se-ia procurar ressaltar muito mais o que as une do que o que as afasta, a fim de que se tornassem melhor veiculadas e mais traduzidas.

Yves Chevrel chamou a atenção para a importância da inscrição "traduzido do..." na capa, que coloca o leitor em posição de defesa contra a "estrangeiridade" do texto traduzido, ao mesmo tempo que faz aflorar em sua mente o conjunto de referências que ele já possui a respeito daquela cultura. Segundo Chevrel:

Esta indicação deve funcionar como um sinal, uma postura de defesa que convida o leitor a desconfiar do que vai ler, em particular dos elementos referentes a uma cultura estrangeira, isto é, a um conjunto de representações mentais coletivas e de comportamentos correspondente a ela. Tudo pode ser uma armadilha num texto traduzido, qualquer elemento, mesmo muito simples, pode ser interpretado falsamente em relação à cultura que o condiciona e lhe confere um sentido. (CHEVREL, 1989b, p. 68)<sup>6</sup>

Como os leitores em geral não chegam a verbalizar ou a escrever e publicar as suas impressões ou interpretações de um texto, não ficamos sabendo ao certo qual é este conjunto de referências compartimentadas que a mente vai buscar. Somente no discurso crítico, que será analisado no Capítulo 4, é que podemos encontrar sinais mais concretos deste conjunto de referências, assim como de certos mecanismos de defesa contra a

---

<sup>6</sup> Lê-se no original: "*Cette indication doit fonctionner comme un signal, une mise en garde invitant le lecteur à se méfier de ce qu'il va lire, en particulier des éléments renvoyant à une culture étrangère, c'est-à-dire à un ensemble de représentations mentales collectives et de comportements qui leur sont liés. Tou*

aproximação exagerada, que o texto traduzido possibilita, do que é estrangeiro/estranho (por uma feliz coincidência, em francês, a palavra pode ser a mesma, *étranger*).

Há ainda duas observações a fazer com relação à tradução de *Macunaíma*. O título original completo é *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, mas na tradução o subtítulo, "*le héros sans aucun caractère*", só aparece na folha de rosto e não na capa, como no Brasil. Ora, o subtítulo dado por Mário de Andrade é por si só uma provocação por sua ironia, não só com a figura do herói tradicional, quanto com o estereótipo do brasileiro, o que resume em poucas palavras a problemática da obra. O subtítulo foi retirado da capa devido ao gosto bem francês pelos títulos curtos, de maior impacto, ou porque a tradução francesa surgiu concomitantemente com a adaptação cinematográfica, que também optou pelo título mais curto? Essas idéias não passam de elucubrações, sem nenhuma confirmação. O que me parece mais interessante é a minha segunda observação: na capa aparece logo acima do nome da coleção e da editora, a designação *roman* (romance), quando todos sabem que Mário de Andrade chamou o livro de "rapsódia", referindo-se ao seu gênero literário. Através de sua correspondência também testemunhamos toda a sua argumentação a respeito das denominações dos gêneros e do seu trabalho criativo na área (chamou o *Amar*, verbo *intransitivo* de "idílio", por exemplo). A designação "rapsódia" tem uma forte razão de ser, como se pode constatar pelas análises de Manuel Cavalcanti Proença, em *Roteiro de Macunaíma*, e de Gilda de Mello e Souza, em *O tupi e o alaúde*. Vemos, portanto, aí, um desejo explícito do editor de facilitar a recepção, a tentativa de "encaixar" o livro na malha conceitual de posse dos leitores franceses, inibindo o "trabalho" de apreender o novo, o que é lícito e válido quando se pensa em termos de expansão de público e de vendas, mas empobrecedor e restritivo quando se pensa em toda a reflexão, feita por Mário de Andrade, de aproximação entre os gêneros literários e as composições musicais.

Passemos agora à segunda edição (1997), quase vinte anos depois da primeira publicação (1979). Vê-se que as coisas demoram um pouquinho a acontecer nesta área: o original é de 1928, cinquenta e um anos antes da primeira publicação em tradução na França. Nos dezoito anos que separam a primeira da segunda publicação, muito se traduziu em termos de obras brasileiras na França, como se pode verificar no Apêndice 1. A esta altura novos autores tinham surgido, outros tinham sido retraduzidos com mais

cuidado e a literatura crítica sobre as obras literárias brasileiras e especificamente sobre Mário de Andrade, em jornais, revistas e livros, tinha aumentado em volume e em qualidade. Um outro detalhe importantíssimo: mais duas obras de Mário de Andrade tinham sido traduzidas recentemente, em 1995 e 1996, recebendo muita atenção por parte da crítica, principalmente em se tratando de *L'Apprenti touriste*.

A segunda edição tem uma apresentação muito agradável visualmente. A capa apresenta a reprodução de uma aquarela de Vera Café (praticamente a mesma que figura na capa da edição crítica brasileira, organizada por Telê Porto Ancona Lopes), representando um barco a remo vazio aportado às margens frondosas de um rio de águas azuis e calmas. As cores são pastéis, em várias tonalidades de amarelo, vermelho, azul e verde, predominando as duas últimas. O desenho é reproduzido mais uma vez em tamanho maior nas bordas da capa, formando uma espécie de moldura. Sugere viagem e descanso, evasão e refúgio, beleza e tranqüilidade. Apesar de não fugir à visão estereotipada do Brasil, a capa atrai o leitor por sua beleza e bom gosto, convidando à leitura. O título da obra desta vez aparece em preto, precedido pelo nome do autor, em tipo diferente. No alto, aparece o nome da coleção que foi inaugurada com este volume, "Littératures Latino-Américaines du XXe. Siècle - Brésil", bastante didático e auto-explicativo, o que parece interessante para situar o leitor menos informado. Em baixo, em letrinhas pretas pequenas, mas bem visíveis em contraste com o fundo branco, o nome do tradutor e do coordenador da edição crítica, Pierre Rivas, professor universitário muito respeitado na França, autor de obras críticas sobre literatura brasileira e especialista em Modernismo.

Vê-se que o nome do tradutor, após os dezoito anos que separam a primeira edição da segunda, saltou da folha de rosto para a capa. Neste meio tempo, Jacques Thiériot se tornou o tradutor de obras literárias brasileiras mais respeitado na França (traduziu 21 títulos de autores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Oswald de Andrade, por exemplo), tendo-se tornado o diretor do *Collège International de Traducteurs Littéraires*, o que só fez dar ainda mais destaque ao seu trabalho sério e consciencioso. Como vimos pela análise do paratexto apresentada no capítulo anterior, o seu nome na capa, além de sinal de respeito do organizador da edição, passou a se constituir em um chamariz de vendas.



Ao abrir o livro depara-se com o retrato em preto e branco, datado de 1937, do autor, de óculos e terno, já calvo, expressão séria, mas não carrancuda, ar distinto e simpático. É, sem dúvida, a imagem mais conhecida do autor no Brasil. Interessante a lembrança de se colocar a foto nesta edição: cria intimidade e empatia, situa o leitor mais um pouco, ao ligar nome e imagem. A seguir, encontram-se os prefácios do coordenador e do tradutor, antes do texto propriamente dito, que é seguido por um glossário, inexistente na primeira edição e que ajuda mais do que atrapalha a leitura, em se tratando de *Macunaíma*. Vale ressaltar que a chamada ao glossário é feita através de um discreto asterisco após o termo no texto, sendo que não constam notas de pé-de-página em nenhuma das duas edições. Na entrevista feita com Jacques Thiériot em dezembro de 1997 em Arles, ele afirmou que na primeira edição não pensou em introduzir um glossário, pois durante a tradução havia organizado em torno de mil fichas e não saberia escolher somente alguns termos para elaborar um glossário seletivo. Um glossário, naquele momento, na sua concepção, seria composto por mil entradas, ou por nenhuma. O glossário, que aparece na nova edição, se inspirou, em grande parte, no glossário da edição crítica brasileira, organizado por Diléa Zanotto Manfio.

Após o glossário encontram-se os ensaios críticos: "Macounaïma et Mário de Andrade", por Telê Porto Ancona Lopes; "Macounaïma: le plaisir ludique du texte", por Rita Olivieri-Godet; "Toupi and not toupi: une aporie de l'être national", por Michel Riaudel e "Réception critique de Macounaïma en France ", por Pierre Rivas. São críticos brasileiros e franceses competentes, tudo muito pertinente e didático. Para finalizar, há uma cronologia de Mário de Andrade, uma bibliografia de livros e artigos sobre a obra, o autor e a literatura brasileira, ótimas referências para os mais interessados, e o índice. Na contra-capá, faz-se um pequeno resumo do livro, tocando-se no nome de Rabelais, referência quase obrigatória ao se falar em Mário de Andrade, o que denuncia a perspectiva comparatista de muitos críticos franceses, assim como de brasileiros, de aproximar o desconhecido do conhecido, de aplinar as diferenças, de reduzir o "outro" ao "eu". Explica-se, também, na contra-capá, que esta edição é um esforço conjunto da Unesco, de outras entidades como o Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e a Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes e Africaine du XXe. Siècle (ALLCA XX), e da editora Stock, tendo continuidade a coleção com outros livros clássicos da literatura latino-americana, o que confere grande

credibilidade à tradução, por ter o aval de organismos internacionais respeitados e de uma editora conhecida. Nas duas edições não constam orelhas.

Na realidade, essa coleção é a versão francesa da coleção "Archivos", criada a partir de uma idéia do Prêmio Nobel guatemalteco Miguel Angel Asturias de reunir em uma só coleção as obras mais representativas da literatura latino-americana, muitas delas já quase esquecidas. A seleção é feita por um comitê editorial e científico internacional, apoiado por instituições respeitáveis como o CNRS e a Universidade Nacional Autônoma do México. A coleção não se propunha a editar obras completas, mas o livro mais célebre ou mais representativo dos autores escolhidos, acompanhado de um aparelho crítico considerável. A coleção "Archivos" continua a ser editada, inclusive em uma versão em CD ROM.

Na edição crítica de 1997, aparece uma nota do tradutor, após o prefácio do coordenador da edição, Pierre Rivas, o que por si só já demonstra a importância da publicação e o renome que o tradutor alcançou no decorrer do tempo. A denominação 'nota' e não 'prefácio', apesar de se explicar pela brevidade do texto, demonstra de alguma maneira a modéstia do tradutor, seja ela sincera ou elegantemente forjada. A curta nota, de um pouco mais de duas páginas, chama a atenção para a riqueza vocabular do texto original e para a tentativa explícita do autor de afrontar o português castiço e de "desgeografizar" a língua, misturando falares de várias localidades do Brasil, que o tradutor se propõe a reconstituir no seu trabalho, através de um projeto de tradução ousado por seu teor de recriação. Thiériot não fala em nenhum momento em fidelidade ao original, deixando claro que tomou decisões bem particulares com relação à opção por equivalentes não usuais, lançando mão do vocabulário das ex-colônias francesas, e acrescentando citações veladas de escritores franceses ao texto, além de fazer referência lugar-comum ao nome de Rabelais. Outro sinal de etnocentrismo? Talvez mais um tipo de antropofagia às avessas, o que, se, por um lado, descaracteriza o texto original, por outro faz ressaltar a importância da obra para a Literatura Mundial, pois, segundo os manifestos antropofágicos, só é devorado e deglutido aquilo que tem um valor comprovadamente superior. A literatura francesa atual passa claramente por um momento difícil, em que poucos autores novos de qualidade se sobressaem, o que justifica talvez o grande número de traduções, não só de obras brasileiras consagradas, que estão surgindo nos últimos vinte anos, como se pode verificar no Apêndice 1.

Itamar Even-Zohar (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 121-124)<sup>7</sup> afirma que um polissistema traduz muito basicamente em três situações: (a) quando ainda não está cristalizado, isto é, quando uma literatura é "jovem", está em processo de formação; (b) quando uma literatura é ou periférica ou "fraca", ou ambos; e (c) quando há momentos de mudança, crises ou vácuos literários, sendo os modelos estabelecidos não mais sustentados por uma geração mais jovem. Na terceira situação, mesmo em literaturas centrais, como a francesa, a literatura traduzida pode assumir uma posição preponderante. Apesar de a proposição de Even-Zohar não abarcar todas as possibilidades (não se pode esquecer que em alguns sistemas existe uma verdadeira "cultura da tradução", nem desconsiderar os fenômenos de moda, por exemplo), a terceira possibilidade pode refletir bastante bem a situação atual da França, como vimos no Capítulo 1.

No parágrafo seguinte, o tradutor se endereça diretamente ao leitor, usando uma linguagem de convencimento que, como já foi ressaltado anteriormente neste capítulo, é característica do discurso publicitário, incitando o leitor a se abrir ao texto e a se deixar levar pelas aventuras do herói sem nenhum caráter. No final, afirma que sua tradução não está acabada só porque está publicada, mas que, como todas as traduções das maiores obras da literatura universal, são *work in progress*. Não deixa de ser uma forma encontrada por ele para se eximir de quaisquer equívocos que tenha cometido pois, se a tradução está publicada, isso não quer dizer que o trabalho esteja terminado e que as soluções encontradas sejam definitivas e imutáveis.

### **2.3.2. *Aimer, verbe intransitif***

Das quatro edições analisadas, o paratexto mais sóbrio pertence a *Aimer, verbe intransitif*. O livro faz parte de uma coleção da editora Gallimard, denominada "Du Monde Entier" (Do mundo inteiro), que é composta somente por livros traduzidos e que possui um projeto gráfico único.

Em primeiro lugar, vale a pena frisar que a editora, uma das mais tradicionais e conceituadas da França, tem o hábito de organizar suas publicações em coleções. Este fato é tão conhecido do público, como lembra Genette, que se instaurou a denominação "collection blanche" (coleção branca) para designar os livros desta editora que não

---

<sup>7</sup>A parte inicial do Capítulo 3 dedicar-se-á a explicar mais profundamente a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar.

trazem um selo específico (GENETTE, 1987, p. 25). A coleção "Du Monde Entier" é bem volumosa, contando com livros reconhecidamente importantes da literatura mundial. O fato do livro de Mário de Andrade fazer parte da coleção já é bem significativo do *status* que o editor confere à obra, servindo por si só como uma forma de recomendação ao público. Explica-se, talvez, a razão de o paratexto da obra ser tão reduzido e simples, devido à importância da editora e da coleção no universo editorial francês. É como se a Gallimard não precisasse ter tanto empenho em termos de *marketing* para vender seus livros, como se seus livros se vendessem sozinhos, somente por figurar o nome da Gallimard nas suas capas. Isso pode ser real ou somente mais uma estratégia de *marketing* como qualquer outra.

De fato, o projeto gráfico da obra é clássico e pouco arrojado. A capa possui um fundo cor de manteiga, com o título em rosa forte em um tipo maior do que os outros componentes da capa, a saber: o nome da coleção, o nome do autor, o gênero ("*roman*"), a inscrição "*traduit du portugais*", o nome da tradutora (Maryvonne Lapouge-Pettorelli) e da prefaciadora (Clélia Piza), o nome da editora e um desenho pequeno de espirais que se sucedem, apenas mudando o seu eixo, em forma circular, o que pode fazer lembrar o globo terrestre. A lombada repete alguns destes elementos, com a diferença de que aí o nome da coleção aparece também em rosa, o que pode ter sido feito com o intuito de facilitar a localização nas prateleiras.

No comentário feito sobre as duas edições do *Macounaïma*, algumas observações que se referirão também ao *Aimer, verbe intransitif* já foram adiantadas, como será visto a seguir. O título é uma tradução literal do título original, provocando, nos conhecedores de literatura brasileira e falantes do português, a estranheza natural advinda da mudança do código lingüístico, mas nenhum outro comentário digno de nota.

A existência do nome da tradutora na capa também já foi comentada e denota o *status* da mesma no sistema cultural receptor. De fato, trata-se de uma tradutora de grande experiência, que traduziu muitos livros do português. Além disso, o sobrenome Lapouge faz lembrar a figura de seu ex-marido, Gilles Lapouge, um conhecido e respeitado crítico literário, profundo conhecedor e divulgador da literatura brasileira na França, que os brasileiros também conhecem devido ao seu trabalho como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*. É mais uma referência, além de

garantia, da qualidade da tradução. A edição, contudo, não comporta um prefácio da tradutora, o que pode ser uma praxe da editora, um sinal de que a editora não considera este trabalho de tradução um esforço tão grande assim de recriação (como no caso do *Macounaíma*), não havendo portanto necessidade de maiores explicações por parte da tradutora, ou ainda pelo fato de a menção ao nome desta tradutora não ser tão freqüente (o que não tem necessariamente a ver com o fato de ser respeitada) quanto é a do nome de Jacques Thiériot, o tradutor de *Macunaíma*. A menção do nome da prefaciadora na capa demonstra igualmente a respeitabilidade conferida a esta nos meios acadêmicos e literários. Em suma, a existência dos dois nomes na capa, além dos merecidos créditos, demonstra os elementos da estratégia de *marketing* da editora que, apesar de não apelar para recursos visuais mais chamativos, não deixa de explicitar o esforço de aceitabilidade da tradução no sistema de chegada. A sobriedade da capa "fala" por si mesma: não é preciso chamar a atenção, já que esta obra não vai ser vendida por sua "novidade", mas porque faz parte do patrimônio literário mundial, o que a inserção na coleção, a publicação pela Gallimard e, de certa forma, a referência aos nomes da tradutora e da prefaciadora, fazem valer. Todos estes são indícios de um esforço de inserção do nome de Mário de Andrade e da obra em questão no que se convencionou chamar de "cânone literário". O esforço de apresentação da obra, no entanto, não garante que a recepção a perceba e consagre como tal.

Resta ainda comentar brevemente as inscrições "*roman*" e "*traduit du portugais*". Como já se viu, Mário de Andrade havia classificado sua obra não como "romance", mas como "idílio". Assim como no caso do *Macunaíma*, houve, nas traduções, uma desconsideração por este desejo do autor, amparado por toda uma reflexão teórica de sua parte a respeito dos gêneros e de sua vontade de revigorar as classificações tradicionais. Esta decisão por parte da editora demonstra um desejo de simplificação e facilitação da apresentação ao leitor francês, não muito acostumado com tais "modernismos". O mesmo se pode dizer da inscrição "*traduit du portugais*", pois, como já foi comentado anteriormente, a inscrição "*traduit du brésilien*" representaria uma decisão mais arrojada por parte do tradutor e da editora, apesar de suscitar muitas críticas de cunho lingüístico. A tradição e o apeço às regras editoriais estabelecidas parecem ser um traço característico da Gallimard.

Quanto ao prefácio de sete páginas e meia, de Clélia Piza, pode-se constatar a sua fluência e simplicidade (diferenciando-se um pouco dos prefácios e dos ensaios contidos nas edições de *Macounaïma*, de cunho mais acadêmico), o que demonstra o interesse por parte da editora de atingir um público mais amplo do que o tradicional reduto dos estudantes e amantes da literatura brasileira na França. O prefácio é profundamente didático, trazendo informações a respeito do enredo, do Movimento Modernista brasileiro, da Semana de 22, da biografia e do estilo do autor. Este é sem dúvida um prefácio que exemplifica bem as observações feitas anteriormente a respeito do "prefácio-modo de usar": elucida, "apresenta" a obra e o autor pouco conhecido, ressaltando-lhe a importância; faz referências óbvias à Antropofagia, ao "falar brasileiro" e às influências do Expressionismo Alemão, sofridas pelo autor. Nada se comenta a respeito da tradução.

A simples existência de um prefácio de encomenda no livro, escrito por uma terceira pessoa que não o autor ou o tradutor, em se tratando dessa coleção específica, é um dado a ser analisado. A grande maioria das traduções que fazem parte dessa coleção não trazem qualquer prefácio. Não foi possível verificar em todos os volumes da coleção, mas somente nos vinte e quatro volumes, além do *Aimer, verbe intransitif*, disponíveis para consulta em outubro de 1998 no acervo da Biblioteca da Maison de France, no Rio de Janeiro (vide lista dos volumes no Apêndice 6), somente um trazia um prefácio de encomenda (de Mario Vargas Llosa, apresentando o livro de Julio Cortázar), um trazia um prefácio do autor (Ingmar Bergman) e quatro traziam prefácios dos tradutores (as traduções de obras de Osman Lins, Can Xue, Darcy Ribeiro e Octavio Paz). Não parece ser uma mera coincidência que, desses quatro volumes, dois sejam traduções provenientes da literatura brasileira, e que os quatro sejam provenientes de literaturas minoritárias (e não menores, que se note bem a diferença), como a brasileira, a mexicana e a chinesa. Parece que traduções oriundas das literaturas inglesa, americana, alemã ou russa, por exemplo, não precisam ser apresentadas, pois essas literaturas já são velhas conhecidas dos leitores da coleção "Du Monde Entier". Literaturas como a dinamarquesa, por exemplo, apesar de pouco conhecidas, não precisam de apresentação, já que de qualquer forma estão mais próximas, nem que seja em termos geográficos, do leitor francês. Podemos, no entanto, em contraposição a esse raciocínio, que leva a considerar o prestígio da literatura de origem como fator, se não

determinante, pelo menos importante para marcar a existência de prefácios nas traduções, notar que os dois livros de Graciliano Ramos também não trazem prefácios em suas traduções na mesma coleção. Isso pode ser explicado pelo conhecimento prévio e antigo que o leitor francês pôde ter desse autor, já que o primeiro livro de Graciliano foi publicado em francês em 1964, como se pode notar no Apêndice I, e que vários outros representantes do regionalismo brasileiro foram sempre muito traduzidos na França, como foi comentado no Capítulo 1. O mesmo não se deu com Mário de Andrade e seus pares modernistas. A referência a Mário de Andrade e ao Modernismo Brasileiro na crítica francesa é relativamente recente, o que parece merecer um reforço de apresentação por parte da editora, que o faz através de um prefácio heterográfico de encomenda.

O outro elemento paratextual presente no livro são as notas da tradutora, além das notas do autor (referentes quase sempre às palavras em alemão encontradas no texto). São apresentadas no pé-de-página, indicadas através de números acrescentados ao texto. São bem curtas, em pequeno número, e dizem respeito, em sua maioria, a referências culturais, que a tradutora julgou desconhecidas por parte dos prováveis leitores: autores, personagens e obras da literatura brasileira, topônimos deixados em português, nomes de jornais paulistas, etc. Por seu teor e extensão, a tradutora imaginou um público não de todo "virgem" em literatura brasileira, mas nem tão entendido assim. Obviamente, baseado no pequeno número de notas, a tradutora fez uma escolha do que comentar, pois apesar de a obra não apresentar as mesmas dificuldades percebidas nos outros livros de Mário de Andrade, provenientes do uso expressivo do vocabulário tupi, de agramaticalidades e de falares regionais, o autor, em *Amar, verbo intransitivo*, não deixa de fazer muitas referências culturais a elementos da São Paulo da época, nem, principalmente, de fazer experimentalismos com a língua portuguesa e com a gramática tradicional, no sentido de modernizá-la e de germanizá-la. As notas não se referem de maneira geral a estes pontos, o que dá indícios do projeto de tradução, em grande parte baseado no aplainamento dessas características. Este livro é só aparentemente mais "fácil" de traduzir do que os outros, característica que, pelo que se pode notar, não foi

reproduzida pela tradutora, que o tratou geralmente como prosa tradicional e não como subversão a ela.<sup>8</sup>

A contra-capas segue as características didáticas e publicitárias do prefácio, falando de sua recepção original escandalosa e de ter sido bem recebido somente pelos *happy few* (o que não deixa de colocar o leitor da tradução em uma posição privilegiada). Aponta algumas das características do autor e da obra ressaltadas no prefácio, acrescentando o caráter de "romance de formação", portanto, de predecessor do *Macunaíma*, o que não quer dizer muito, dado serem obras tão diferentes. Trata-se mais de uma referência obrigatória, devido a sua importância literária no sistema de origem. Em um parágrafo destacado em itálico ao final, uma pequena apresentação do autor é feita, não se esquecendo de salientar o seu papel central na renovação literária percebida no Brasil nos anos 20. Há, o que é bem denunciador do caráter publicitário da contra-capas, uma referência à tradução em curso de *Contos Novos*, do mesmo autor pela mesma editora. Tal livro foi traduzido pela mesma tradutora, não tendo sido lançado até março de 1998, quando de minha visita ao Salão do Livro.

### 2.3.3 *L'Apprenti touriste*

De todas as edições analisadas, *L'Apprenti touriste* foi a mais arrojada em termos materiais e plásticos. Isto se explica porque o livro foi editado por Maurice Nadeau, em co-participação com *La Quinzaine Littéraire*, um jornal literário quinzenal, e por Louis Vuitton, *griffe* muito conhecida no mundo todo por suas bolsas e valises sofisticadas e caras. A edição, que faz parte de uma coleção denominada "Voyager avec..." (Viajar com...), segue os mesmos padrões dos outros livros da coleção (cada um de uma cor, mantendo a mesma concepção gráfica: Ernst Jünger em bege, Blaise Cendrars em pêssego claro, Virgínia Woolf em pêssego, Marcel Proust em marrom claro, Rainer Maria Rilke em rosa alaranjado, Natsume Sôseki em amarelo e Vladimir Maiakovski em rosa escuro), com capas bem coloridas e projeto gráfico inusitado num papel de qualidade superior, e tem a "cara" dos produtos Louis Vuitton, que aliam bom gosto, *design* clássico com um certo toque contemporâneo e cores neutras misturadas a coloridos fortes. O próprio nome da coleção alude às malas e valises Louis Vuitton.

---

<sup>8</sup>Outras observações, mais aprofundadas, sobre as notas de *Aimer, verbe intransitif* serão feitas no Capítulo 3.



Para comentar a questão do patrocínio e de como este interfere na obra traduzida, necessariamente se precisa falar dos estudos teóricos de André Lefevere. Este autor usou várias metáforas para falar de tradução: na década de 70, usou o termo "metaliteratura", no início da década de 80, o termo "retração", e a partir de meados da década de 80, "reescritura", termo que não mais abandonou. Encarando a tradução não como reprodução, mas como reescrita, analisou vários componentes que concorrem para a manipulação da literatura por meio da tradução e para a canonização de obras literárias traduzidas. Um destes componentes é a patronagem, que considera um fator de controle externo ao sistema literário. Entende patronagem como "os poderes (pessoas, instituições) que podem promover ou obstruir a leitura, a escritura e a reescritura de textos literários" (LEFEVERE, 1992b, p. 15). Poder, para Lefevere, assim como para Michel Foucault, não é somente uma força repressora, mas algo que induz o pensamento, produz discursos e delega autoridade, visando à manutenção de uma determinada ideologia. Além do componente ideológico, a patronagem também é um componente econômico e um elemento de *status*. O componente econômico, a verba despendida, permite que se paguem os escritores, os tradutores e os custos de publicação, que de outra forma talvez não fossem requisitados ou cobertos. A verba recebida como patrocínio, ao mesmo tempo que permite que uma obra seja publicada, restringe as suas possibilidades de seleção, produção e veiculação. Já o elemento de *status*, dependendo da instituição patrocinadora, confere um determinado estilo à apresentação material da obra, além de ser reconhecida pelos que a vêem e a compram como um símbolo de distinção social (LEFEVERE, 1992b, p. 16).

Pensando agora nas reflexões de Lefevere quanto à patronagem no caso da publicação de *L'Apprenti touriste*, será visto, principalmente no Capítulo 3, quando forem analisadas as linhas gerais da tradução, que o editor teve suas decisões restringidas pela vontade dos patrocinadores. Em primeiro lugar, a apresentação material do livro teve de seguir o padrão arrojado e sofisticado da coleção; em segundo lugar, a extensão do livro teve de se adaptar às exigências do formato da coleção composta por livros não muito extensos (a extensão do original fugia a esse padrão), e, por fim, o gênero do livro teve que se adaptar ao gênero privilegiado pela coleção — o relato de viagem —, para combinar com o nome da coleção e com as malas da Louis Vuitton. As supressões feitas no texto original podem ser assim compreendidas como

resultado de uma força modeladora, determinada pela patronagem, para adaptar o original a um padrão escolhido de acordo com a imagem que o patrocinador quer veicular.

Na capa do livro de Mário de Andrade a cor laranja predomina no fundo, combinada com o azulão, no qual aparecem escritos o nome do autor (em tipo bem maior do que todo o resto, inclusive o título), o título, o nome do prefaciador, Gilles Lapouge, a inscrição "*traduit du brésilien*", os nomes das tradutoras, Monique Le Moing e Marie-Pierre Mazéas, e o nome da coleção. A lombada do livro é metade laranja, com as letras em azulão que escrevem "Voyager avec Mário de Andrade", e metade em azulão, com as letras em laranja, que escrevem "La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton". O nome da editora não aparece na capa, somente na orelha, assinando uma nota. Na capa, seguindo uma espécie de composição gráfica em retângulos com a lombada, aparece uma foto do autor recortada na horizontal, em preto e branco, que se repete no marcador de páginas, só que, desta vez, recortada na vertical. Na foto da capa, que mostra a parte central do rosto de Mário de Andrade, do meio da testa até acima do queixo, está estampado um sorriso simpático e convidativo. O fundo da foto é de folhagens, que fecham totalmente o cenário. No marcador de páginas, aparece a parte central, ao comprido, do corpo do autor, onde se percebe que está de terno e gravata. Esta foto faz parte da coleção que acompanha a edição original de *O turista aprendiz*, organizada por Telê Porto Ancona Lopes, na qual a tradução se baseou.

O ante-rostro é composto de duas páginas: a primeira traz uma foto do autor, acompanhada de seu nome, em que ele aparece vestido em trajes de índio, por sobre suas roupas de viagem, com uma flecha nas mãos, fazendo pose de guerreiro, o que já dá uma idéia da personalidade brincalhona e espirituosa do autor e do tipo de comentários que constituem o livro: viagens de observação e de estudos, nem tão ortodoxas assim; a segunda página traz somente o título do livro, *L'Apprenti touriste*. Este título é, à primeira vista, literal: aí estão o artigo definido o/' e os dois nomes turista/*touriste* e aprendiz/*apprenti*. Só que ocorre uma pequena inversão, que não é obrigatória na gramática da língua francesa, já que se poderia dizer *Le touriste apprenti*, em uma tradução totalmente literal, mantendo as posições de substantivo e adjetivo do título original. No entanto, houve uma inversão no título da tradução, que poderia ser

traduzido por "O Aprendiz de Turista", o que é sutilmente diferente. Quando se diz "aprendiz de turista", parece que se está referindo-se a alguém que está fazendo um treinamento para se tornar turista, assim como existem as expressões em português "aprendiz de feiticeiro", "aprendiz de carpinteiro" etc., que dão igualmente a idéia de etapa precedente, de "vir a ser". Já no título original, "turista" é um substantivo, portanto já é um turista, só que, por estar acompanhado do adjetivo "aprendiz", é um turista que aprende não só a ser turista, mas que aprende de modo geral, que está aberto ao aprendizado. Mas aprendizado do quê? Do mundo, de uma nova realidade, segundo o que o texto permite interpretar. Parece-me que houve, portanto, uma pequena alteração de significância na tradução do título.

O livro traz ainda uma outra inovação. O verso da folha de rosto aparece no verso do ante-rosto e contém uma nota que salienta que a presente tradução não corresponde à totalidade do texto original. Diz ainda que: "[O texto original] comportava muitas variantes assim como digressões sem relação direta com o propósito deste diário de bordo, freqüentemente de caráter técnico ou ligadas muito estreitamente à vida social e mundana dos anos 30 em São Paulo".<sup>9</sup> Estas linhas dizem pouco, mas subentendem muito. Falam do projeto editorial, que se baseia em tratar o livro como um diário de bordo. Ora, sabe-se muito bem que as notas de viagem de Mário de Andrade ultrapassam em muito esta designação. Não deixam de constituir um diário de bordo ou um relato de viagem, mas são também obra de ficção e autobiografia. As supressões feitas partiram do seguinte critério: retirar tudo no livro que fosse muito "datado" e muito "local" (como quando se fala na política da época ou em personalidades do mundo artístico brasileiro, por exemplo), considerado desinteressante para o leitor francês, não familiarizado com todos aqueles nomes, episódios e acontecimentos políticos. A idéia era manter somente o que se referisse diretamente à viagem em si. Vê-se bem que houve um número grande de supressões e que a intenção parece ter sido a de tornar a leitura mais fluida e com isso procurar atingir um público mais amplo do que aquele, bem mais restrito, conhecedor da história, da cultura e da literatura brasileiras.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>Lê-se no original: "(...) *du texte original. Celui-ci comportait plusieurs variantes ainsi que des digressions sans rapport direct avec le propos de ce journal de bord, souvent techniques ou liées très étroitement à la vie sociale et mondaine des années trente à São Paulo*".

<sup>10</sup>Outras observações, mais aprofundadas, sobre as supressões em *O turista aprendiz* serão feitas no Capítulo 3.

Como me foi informado pelas tradutoras, não foram elas que decidiram fazer supressões, mas o editor. Elas chegaram a traduzir a totalidade do texto, a edição de 1983 da Livraria Duas Cidades, em São Paulo, como é informado aos leitores no verso da folha de ante-rostro. Chegaram mesmo a se posicionar contra as supressões, mas os argumentos do editor Éric Jacolliot eram de que o livro era muito extenso para os propósitos da coleção e que a tradução deveria se ater aos comentários de viagem, suprimindo todo o resto, mesmo o que não fosse tão desconhecido assim do público francês.

A folha de rosto, que não contém nenhum elemento que fuja do usual, é seguida por um longo prefácio, de autoria de Gilles Lapouge. Neste, o prefaciador teve a oportunidade não só de apresentar o autor e a obra, como de costume nos prefácios alográficos dos livros traduzidos, mas também exercer o papel de crítico, levantando considerações de cunho literário referentes à obra e fazendo citações de Mário de Andrade, retiradas da própria obra e de sua correspondência. Faz referências a outros relatos de viagem à América do Sul, ressaltando a especificidade do que discute que, por ter sido escrito por um escritor e poeta como Mário de Andrade, não poderia ter muito em comum com os relatos de viagem de Lévi-Strauss ou de Henri Michaux, por exemplo. O estilo do prefácio é fluente, sem ser banal, cumpre sua função publicitária, sem ser superficial. Enfim, funciona dentro dos parâmetros editoriais, sem deixar de tocar em pontos sensíveis referentes à poética do autor. Sem dúvida, não trata o livro somente como um diário de bordo. Não há, no entanto, discrepância com a linha editorial, pois, como já foi comentado, o prefácio só costuma ser lido após o livro ter sido comprado e por leitores "especiais". Há, ainda, um dado pitoresco nesse prefácio: Gilles Lapouge refere-se a Oswald de Andrade como Osvaldo, tal como Mário de Andrade costumava, irônica e carinhosamente, chamá-lo. Quem não conhece a correspondência de Mário, pode interpretar o fato como um equívoco. Parece, portanto, que Lapouge pisca o olho a um leitor já "iniciado" nas esquisitices marioandradianas.

Já as orelhas e a contra-capas, como apontei acima, são normalmente lidas ainda na livraria e têm um caráter mais de convencimento. As desse livro não fogem à regra. A orelha inicial contém um comentário da editora falando do impulso do ser humano à viagem e da curiosidade pelas notas de viagem em todos os tempos e lugares. Apresenta a coleção, sem deixar de tocar mais uma vez no nome do patrocinador, Louis Vuitton. A

orelha final contém outros títulos da mesma coleção: *Récits de Voyage*, de Ernst Jüger, *Le Panamá ou les aventures de mes sept oncles et autres poèmes*, de Blaise Cendrars, *Promenades européennes*, de Virgínia Woolf, *Mille et une voyages*, de Marcel Proust, *Lettres à une compagne de voyage*, de Rainer Maria Rilke. Como bem se vê, Mário de Andrade está bem acompanhado nesta "viagem", cercado de autores consagrados, o que demonstra o *status* já alcançado pelo autor, após a publicação de *Macounaïma* e *Aimer, verbe intransitif* na França. É o único autor terceiro-mundista e o único brasileiro da seleção.

A contra-capa segue o propósito de apresentar: (a) o autor, "figura de proa do movimento modernista brasileiro" e a sua recusa sistemática de se afastar do Brasil, no primeiro parágrafo; e (b) a obra, fazendo bem a diferença entre as duas viagens, uma mais "sociológica" e outra de cunho mais etnográfico, no segundo parágrafo. Ao final, chama a atenção para as inúmeras fotografias que acompanham o relato, tiradas em grande parte pelo autor.

A edição contém ainda vários anexos: um com trechos da correspondência do autor que dizem respeito às viagens, outros com trechos retirados de entrevistas e testemunhos dados pelo autor, uma biografia curta, notas referentes aos personagens citados no livro, uma bibliografia do autor e uma lista das traduções e, por fim, as notas das tradutoras. Estas últimas são muito extensas, pois dizem respeito aos personagens citados no texto e aos nomes próprios e topônimos, que permanecem na sua maioria em português, sem nenhum tipo de adaptação ao francês. Foram acrescentados, ainda, no início dos dois relatos, mapas que indicam o trajeto das viagens, o que auxilia o leitor francês a seguir o périplo e a conhecer melhor a geografia brasileira, nada evidente para os leitores estrangeiros.

Feitas essas observações quanto aos elementos do paratexto, passarei agora a analisar alguns aspectos das traduções propriamente ditas.

### CAPITULO 3

#### AS TRADUÇÕES FRANCESAS DE MÁRIO DE ANDRADE E SUAS HISTÓRIAS

Todos os homens, no vertiginoso instante do coito, são o mesmo homem. Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare.

JORGE LUIS BORGES

Da segunda vez que Blaise Cendrars passou alguns meses em São Paulo, um escritor alemão estava lhe traduzindo um dos romances (...). A cada correio chegavam, não duas ou três, mas oito, nove cartas do alemãozinho (...). Uma feita fui encontrar Cendrars perfeitamente desesperado com tantas consultas e principalmente, como ele me confiou num riso, por verificar que muitas vezes as palavras francesas que o ariano lhe lembrava agora, traduziam melhor o espírito do que pretendia realmente dizer, do que as palavras reais do livro...

MÁRIO DE ANDRADE

### **3.1 A Abordagem Teórica**

Neste capítulo serão esboçadas as linhas gerais dos projetos de tradução de cada uma das edições francesas das obras de Mário de Andrade. Não há a intenção de fazer aqui uma análise lingüístico-estilística aprofundada das traduções, pois isso ultrapassaria largamente os objetivos de uma dissertação de Mestrado, que se propõe perceber os vários aspectos relativos à edição, elaboração e recepção crítica das obras traduzidas. Como apoio teórico à análise utilizaremos os trabalhos dos teóricos da Escola de Tel Aviv, Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, bem como um texto teórico escrito em parceria pelos professores José Lambert e Hendrik Van Gorp, da Universidade de Louvain, na Bélgica, teóricos da linha descritivista dos Estudos de Tradução. Após dar uma idéia geral da contribuição desses teóricos para o estudo de traduções publicadas, se passará a contar um pouco da história das traduções francesas de Mário de Andrade e, por fim, serão comentados alguns aspectos dessas traduções.

#### **3.1.1 - A Escola de Tel Aviv (Even-Zohar e Toury)**

De grande importância para o embasamento teórico dos Estudos de Tradução, a Teoria dos Polissistemas e a abordagem da Teoria da Tradução centrada no pólo receptor, da Escola de Tel Aviv, nas visões de seus dois teóricos mais proeminentes, Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, é o objeto dos comentários que se seguem. Essa teoria serviu como uma luva para alicerçar a mudança de paradigma dos estudos de traduções literárias a partir da década de 1970. Até então esses estudos estavam totalmente voltados para o pólo do texto fonte, sendo, portanto, normativos e centrados no autor.

Com vistas a fazer uma sintética apresentação da referida teoria, tomarei como base cinco textos dentre os mais representativos da obra dos referidos autores. Dois deles são de autoria de Even-Zohar: "Polysystem Theory" (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 287-309) e "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 117-127) e os outros três da autoria de Gideon Toury: "Translated Literature: System, Norm, Performance – Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation" (TOURY, 1981, p. 9-27), "Translation, Literary Translation and Pseudo-Translation" (TOURY, 1984, p. 73-85) e "The Nature and Role of Norms in Translation" (TOURY, 1995, p. 53-69). Na subseção seguinte resumirei os pontos principais da teoria de Even-Zohar e na subseção subsequente, os aspectos mais

importantes da contribuição de Gideon Toury. Ressaltarei depois os pontos em comum entre os dois teóricos e esboçarei algumas críticas à teoria como um todo.

### 3.1.1.1 A Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar

A origem da Teoria dos Polissistemas se encontra, segundo Even-Zohar, nos trabalhos dos Formalistas Russos e dos Estruturalistas Tchecos, principalmente no trabalho de Jurij Tynjanov publicado em 1927, no campo da Poética, e no trabalho de Roman Jakobson, publicado em 1929, no campo da Lingüística. A visão desses teóricos de um sistema dinâmico, que sofre mudanças constantes, foi praticamente ignorada nos anos subseqüentes em ambos os campos, levando ao triunfo da visão estática, sincrônica, homogênea e a-histórica, inspirada em Ferdinand de Saussure. Even-Zohar pretendeu retomar a contribuição de Tynjanov e de Jakobson a fim de criar sua própria teoria, surgida na década de 1970.

Even-Zohar parte da definição de polissistema, que ele também chama de sistema dinâmico, em oposição ao sistema estático, de Saussure. O polissistema é um sistema necessariamente múltiplo e heterogêneo, constituído de vários sistemas, que se interceptam e se sobrepõem em parte, funcionando como um todo estrutural, cujos membros são interdependentes e não raro complementares. No texto intitulado "The Polysystem Theory", o autor enumera longamente as propriedades gerais da sua teoria. Duas das mais importantes dizem respeito à existência de interseções múltiplas entre os vários sistemas do polissistema e à grande complexidade de sua estruturação, por ser o ambiente cultural extremamente heterogêneo. O polissistema, acrescenta Even-Zohar, é uma estrutura aberta, composta de várias redes simultâneas de relações, cujos membros assumem um determinado valor através de seus respectivos opostos.

Essa teoria não só torna possível a integração na pesquisa semiótica de objetos, propriedades e fenômenos não percebidos previamente ou então totalmente rejeitados, mas tal integração torna-se uma condição necessária e imprescindível para a compreensão adequada do campo semiótico. Deste modo, as várias opções literárias de uma comunidade devem ser igualmente estudadas, sem a rejeição de nenhuma delas: a linguagem padrão não pode ser estudada sem levar em conta as variedades não-padrão; a literatura infantil não é considerada um fenômeno *sui generis*, mas está relacionada com a literatura para adultos, a literatura traduzida não está desconectada da literatura



"original"; a literatura de massas não é descartada *a priori* como "não-literatura", mas observada em sua mútua dependência em relação à literatura de autor.

A hipótese teórica parte de uma rejeição de julgamentos de valor como critério para uma seleção *a priori* dos objetos de estudo. Os julgamentos de valor devem ser considerados, em qualquer período, como parte integrante dos objetos a serem observados, sem serem tidos como pressupostos excludentes. A idéia de que a história e a crítica literárias só devem estudar as obras-de-arte é completamente abandonada pela Teoria dos Polissistemas.

Embora essa teoria rejeite os julgamentos de valor e as seleções literárias elitistas, admite, com muita propriedade, a existência de hierarquias culturais. Tynjanov já falava de uma estratificação dinâmica do sistema e de que as mudanças eram geradas pela luta permanente entre um e outro estrato. Even-Zohar vai mais além, descrevendo as relações centro-periferia, em que, através de movimentos centrífugos e centrípetos, os fenômenos seriam levados, por exemplo, da periferia de um sistema para a periferia de outro sistema adjacente, dentro do mesmo polissistema, movendo-se então rumo ao centro do último.

Isso é precisamente o que o autor chama de "conversão" - movimentos ou processos de transferência entre sistemas de um mesmo polissistema. O conceito de "conversão" parte do princípio de que existem vários centros e várias periferias no interior do polissistema, posição contrária à da hipótese unissistêmica. O unissistema, com sua visão estática, identificava-se exclusivamente com o estrato central (linguagem padrão, cultura oficial, literatura canônica, padrões de comportamento das classes dominantes) e, quando admitia a existência da periferia, esta era considerada como extra-sistêmica. Essa atitude deu origem a duas conseqüências principais: (1) a falta de consciência das tensões entre estratos no interior de um sistema; e (2) o fato de o processo de mudança não ser levado em conta e as mudanças só serem percebidas como fruto de mentes geniais ou de "influências" de outros sistemas. A mudança, portanto, não era vista como inerente ao sistema.

O intuito da teoria de Even-Zohar será, assim, o de explicar a razão e o modo de ocorrência das conversões, lançando luz sobre o processo de mudança. Com base em Shklovsky, formalista russo, Even-Zohar levantará hipóteses sobre o *status* respectivo dos vários estratos do sistema. Considera a desigualdade entre os vários estratos como

provocada por diferenças socioculturais. Admite que certas propriedades tomam-se canonizadas mais por uma questão política e ideológica do que por uma questão de qualidade ou valor. Conclui que "canônico" não é um sinônimo de "boa" literatura, assim como "não-canônico" não é um sinônimo de "má" literatura.

Even-Zohar explica que, quando o estrato canônico se torna automatizado, atingindo a sua exaustão, o estrato não-canônico encontra a possibilidade de substituí-lo, pois o primeiro se torna incapaz de ocupar o centro do sistema literário e de preencher certas necessidades funcionais. Sem a estimulação de uma "subcultura" ou de uma "arte popular" forte, a atividade canonizada fica petrificada, criando no longo prazo a necessidade de mudanças. São as tensões entre os estratos canonizados e não-canonizados que permitem a evolução do sistema. As conversões, assim, estão correlacionadas ao processo de "transformação".

Além da oposição canônico e não-canônico, Even-Zohar fala ainda de outras oposições binárias: tipos primários x tipos secundários; tipos inovadores x tipos conservadores; tipos estáveis x tipos instáveis. A oposição primário / secundário se relaciona com a possibilidade ou não de admissão dos tipos semióticos nos repertórios estabelecidos. Um sistema é conservador quando um repertório (de itens gramaticais, de modelos literários) é estabelecido e todos os modelos dele derivados (os aspectos gramaticais das frases, os textos literários) são construídos em total acordo com suas premissas. Todo produto individual desse sistema será altamente previsível e por isso chamado de "secundário". Por outro lado, o aumento e a reestruturação do repertório pela introdução de novos elementos, em que cada elemento não é previsível, são expressões de um sistema inovador. Os modelos que oferece são do tipo "primário": a precondição de seu funcionamento é a descontinuidade dos modelos estabelecidos. As mudanças ocorrem quando um modelo primário assume o centro de um polissistema e a sua perpetuação denota estabilidade e um novo conservadorismo.

Com relação à oposição binária estável/instável, Even-Zohar afirma que a "instabilidade" não deve ser identificada imediatamente com "mudança", nem "estabilidade" com "petrificação". Tais noções devem ser entendidas a nível funcional, um sistema que estiver beirando a estagnação ou o colapso é, do ponto de vista funcional, instável, enquanto um sistema que for submetido a mudanças permanentes, firmes e controladas, é estável. Somente os polissistemas estáveis sobrevivem. Assim,

as crises no interior do polissistema (ocorrências que pedem mudanças radicais seja por conversão interna, seja por interferência externa) são sinais de um sistema vital e não-degenerativo.

Essas oposições binárias conferem dinamismo à Teoria dos Polissistemas e apontam para a necessidade metodológica de se trabalhar com um conjunto de textos sempre através de métodos de amostragem. Cada texto dentro do conjunto deve ser analisado como a manifestação de um certo modelo - visto como uma combinação potencial selecionada de um dado repertório sobre o qual "relações textuais apropriadas" foram impostas -, seja ele conservador ou inovador. A importância do texto não é determinada por julgamentos elitistas de valor, mas somente pela posição que ocupa no processo de criação e/ou preservação de modelos.

Os princípios e propriedades descritos até aqui dizem respeito às intra-relações, isto é, às relações dentro de um mesmo polissistema. Even-Zohar disse ainda que esses mesmos princípios e propriedades parecem ser válidos para as inter-relações, isto é, para as relações entre diferentes polissistemas. Ele explica a natureza das inter-relações na seguinte passagem:

Essas inter-relações acontecem em conjunção com dois tipos de sistemas adjacentes: um com um todo ainda mais vasto pertencente à mesma comunidade e outro, onde um outro todo ou suas partes pertence a outras comunidades, sejam da mesma ordem (tipo) ou não. No primeiro caso, tal visão está baseada na premissa de que qualquer polissistema semiótico (literatura, linguagem) é somente um componente de um polissistema mais vasto - o da "cultura" - ao qual ele está, semioticamente falando, tanto subjugado quanto isomórfico e, assim, correlacionado com esse todo mais vasto e seus outros componentes. (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 300)<sup>1</sup>

Como se pode perceber pela passagem acima, a Teoria dos Polissistemas também oferece a oportunidade de lidar funcionalmente com os mecanismos de interferência inter-sistêmica. Even-Zohar chegou mesmo a apontar a necessidade de

---

<sup>1</sup> Lê-se no original: *"These inter-relations take place in conjunction with two kinds of adjacent systems: one with a larger whole belonging to the same community; and another where another whole, or its parts, belongs to other communities, either of the same order (sort) or not. In the first case, such a view is based on the assumption that any semiotic polysystem - e.g., literature, language - is just a component of a larger PS - that of "culture" to which it is, semiotically speaking both subjugated and iso-morphic, and thus correlated with this greater whole and its other components."*

desenvolver uma teoria geral da transferência, com a ajuda da qual se poderia perceber sob que condições particulares uma certa literatura pode interferir em outra, resultando em uma transferência de propriedades de um polissistema para outro. Segundo Even-Zohar, ao contrário do que normalmente se acredita, a interferência sempre ocorre partindo de periferias em direção ao centro. Quando este processo é ignorado, não se pode explicar o aparecimento e a função de novos itens no repertório. Os textos semiliterários, a literatura traduzida, a literatura infantil, a literatura popular, todos estratos comumente negligenciados pelos estudos literários, são objetos de estudo indispensáveis para a compreensão adequada do como e do por quê as transferências ocorrem, dentro dos sistemas, assim como dentre eles.

Depois de compreendido o funcionamento geral do polissistema, será interessante olhar mais atentamente para o que diz Even-Zohar sobre a interação entre a literatura traduzida e a não-traduzida, ou "original", ou receptora.

Segundo o autor, a literatura traduzida é um corpo de textos que está estruturado e funciona como um sistema. Existem duas formas de inter-relação da literatura traduzida com a literatura receptora: (1) pela maneira como são selecionados os textos pela literatura receptora, onde os princípios de seleção são correlacionáveis com os sistemas locais; (2) pela maneira segundo a qual o sistema receptor adota normas, comportamentos e estratégias específicas como resultado de sua relação com outros sistemas. A literatura traduzida, apesar de se inter-relacionar ativamente com a literatura receptora, pode ser vista como um sistema específico, que possui seus próprios princípios modeladores.

A literatura traduzida participa plenamente da história do polissistema, concepção esta muito diversa da abordagem estética tradicional, nem um pouco preocupada com trabalhos considerados de nenhum valor artístico. Pode ocupar uma posição primária ou secundária dentro do polissistema. Se desempenhar um papel primário, será parte integrante das forças inovadoras, instituindo novos modelos de realidade, uma nova linguagem poética, novas matrizes e técnicas.

A literatura traduzida constitui uma força primária sob três circunstâncias principais: (1) quando um polissistema ainda não está cristalizado, isto é, quando uma literatura é "jovem", em processo de formação; (2) quando uma literatura é "periférica"

ou "fraca" ou ambos e (3) quando há momentos de mudança, crises ou vácuos literários. Explicando sob que circunstâncias cada uma das situações ocorre, Even-Zohar escreve:

No primeiro caso, a literatura traduzida simplesmente preenche a necessidade que uma literatura jovem tem de colocar em uso sua língua recém-fundada (ou renovada) com o máximo possível de tipos literários, a fim de fazê-la funcionar como uma linguagem literária e de ser útil para o seu público emergente. (...) O mesmo é verdadeiro para o segundo caso, o das literaturas relativamente estabelecidas, mas cujos recursos são limitados e cuja posição dentro de uma hierarquia literária mais vasta é geralmente periférica. Conseqüentemente, elas não produzem todos os sistemas "exigidos" pela estrutura polissistêmica, mas simplesmente preenchem alguns deles com a literatura traduzida. (...) No terceiro caso, a dinâmica no interior do polissistema cria uma necessidade de mudança, isto é, momentos históricos em que os modelos estabelecidos não são mais sustentados pela geração mais nova. Em tais momentos, mesmo nas literaturas centrais, a literatura traduzida pode assumir uma posição primária. (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 122)<sup>2</sup>

Se, por outro lado, a literatura traduzida mantiver uma posição secundária no interior do polissistema, exercerá pouca influência nos processos principais e será moldada de acordo com as normas já convencionalmente estabelecidas por um tipo dominante, tornando-se, assim, um fator de conservadorismo. A posição da literatura traduzida também influencia as normas, os comportamentos e as estratégias tradutórias. Se sua posição for primária, violará as convenções da literatura local, ficando mais próxima do original, submetendo-se mais fortemente às convenções da língua/cultura de partida. No caso de que esta assuma uma posição secundária, o que é mais freqüente o tradutor se esforçará para encontrar, na literatura local, o melhor modelo pronto para o texto traduzido.

---

<sup>2</sup>Lê-se no original: "In the first instance, translated literature simply fulfills the needs of a young literature to put into usage its newly founded (or renewed) tongue for as many literature types as possible in order to make it functionable as a literary language and useful for its arising public (...) The same holds true also for the second instance, that of relatively established literatures, but whose resources are limited and whose position within a larger literary hierarchy is generally peripheral. As a consequence, they do not produce all systems "required" by the polysystemic structures, but simply fulfill some of them with translated literature (...) In the third case, the dynamics within the polysystem creates turning points, i. e. such historical moments where established models are no longer for a younger generation. In such moments, even in central literatures, translated literature may assume a primary position."

Vistos os principais pontos de discussão dos textos lidos de Even-Zohar, passarei agora aos textos de Gideon Toury.

### **3.1.1.2 A Abordagem Descritivista de Gideon Toury**

Na esteira da contribuição teórica de Itamar Even-Zohar, Gideon Toury promoveu em seus estudos teóricos uma maior formalização da Teoria dos Polissistemas. Preocupado especificamente em desenvolver um método explícito que permitisse generalizações válidas e testáveis sobre a tradução literária como um todo, Toury trabalhou com base em traduções existentes, lançando o seu foco de atenção para o produto da tradução, voltando a discussão para o pólo receptor.

Toury apresenta as diferenças entre a teoria voltada para o texto fonte e a teoria voltada para o texto alvo ou pólo receptor, a fim de ilustrar a importância fundamental de sua contribuição para os Estudos de Tradução. A teoria da tradução tradicional a vê como sendo uma reconstrução do texto fonte, ou até da língua fonte, na língua alvo, de tal modo que o texto alvo e o texto fonte são intercambiáveis. Seu objeto de estudo são as traduções "potenciais" e não as traduções reais, pertencentes ao sistema de textos escritos na língua alvo. Tal abordagem teórica terá um cunho necessariamente prescritivo e normativo, pois está ancorada na perspectiva da reconstrução do original e na análise contrastiva e avaliativa do texto traduzido, em oposição ao original.

Para explicar melhor a sua proposta, Toury estabelece uma diferenciação entre a "tradução de um texto literário" e a "tradução literária". Após definir o que seja um texto literário, "uma elocução lingüística escrita em conformidade com um certo conjunto de normas, que pertence a uma certa cultura e que, por conseguinte, possui um lugar no sistema literário desta cultura (ou funciona dentro dele)" (TOURY, 1984, p. 74)<sup>3</sup>, Toury afirma que nada garante que um texto literário submetido a procedimentos de tradução acabará por ser aceito, ou aceitável, como um legítimo texto literário na cultura receptora, mesmo no caso extremo em que o processo de tradução for otimizado, resultando em uma tradução adequada, que reconstrua no meio lingüístico da língua alvo todas (ou a maioria) das marcas do texto fonte, na sua ordem hierárquica de \_\_\_\_\_

<sup>3</sup>Lê-se no original: "*Let a literary text be any (written) linguistic utterance which conforms to a certain set of norms pertinent to a certain culture and which, as a result, has a place in this culture's literary system (or functions within it)*".

relevância. E mesmo se este texto resultante for aceito como um texto literário na cultura receptora, dificilmente ocupará uma posição paralela e equivalente no sistema literário receptor, correspondente à do original na literatura fonte. É preciso, portanto, indagar a respeito da posição do texto, resultante na literatura receptora para se determinar se houve ou não uma tradução literária e se este texto resultante é aceito como um texto literário.

O que determina a posição do texto resultante no sistema literário alvo não é somente a função e o *status* do texto fonte, nem os procedimentos tradutórios aos quais foi submetido, mas principalmente a própria cultura receptora, não só por suas características próprias, mas também pelas "normas de tradução" que determina, as quais funcionam como um fator limitador do próprio processo tradutório.

Toury encara, portanto, a tradução como uma prática regulada por normas. As normas que governam a formulação de uma tradução em uma certa literatura podem ser similares ou diferentes daquelas que governam a composição de um texto correspondente nessa literatura. Se as normas forem similares, a tradução será encarada como sendo o original e as fronteiras entre as duas culturas ficarão diluídas. Se as normas forem diferentes, no entanto, a tradução diferirá do texto original tanto na aparência, quanto na posição e no *status*. Ora, segundo Toury, o primeiro caso é muito raro, já que as normas de tradução não têm a ver somente com a formulação do texto traduzido, mas também com a decomposição do texto fonte, com a atribuição de relevância a algumas de suas marcas e com a fase crucial de transferência dessas marcas através das fronteiras semióticas, e, conseqüentemente, com as "relações tradutórias", relações observáveis que existem entre o texto traduzido e o texto fonte no final do processo.

Para Toury, a norma inicial se refere à decisão do tradutor de buscar a adequação ao texto fonte, isto é, tentar reproduzir as relações textuais do texto fonte na tradução, mesmo se essas relações forem de encontro a incompatibilidades com as normas do sistema alvo, ou à decisão do tradutor de buscar a aceitabilidade no sistema receptor, isto é, adequar a tradução às normas vigentes no sistema receptor, em detrimento da reprodução das relações textuais do texto fonte (TOURY, 1995, p. 56-57). A busca pela adequação daria origem a uma tradução estrangeirizadora e a busca pela aceitabilidade, a uma tradução domesticadora ou facilitadora.

Ao falar de relações tradutórias, Toury obrigatoriamente teve de tocar no assunto da equivalência e relevância na tradução. Partindo da definição de Catford, Toury diz que a definição geral e mais aceita é a de que "a equivalência de tradução ocorre quando um texto ou item em língua fonte e em língua alvo forem cotejáveis a partir de certas marcas de relevância (ou pelo menos de algumas delas)" (TOURY, 1980, p. 12)<sup>4</sup>. A partir deste ponto, o autor passa a discutir o conceito de relevância com mais profundidade, fazendo adições aos conceitos de Catford. Toury argumenta que a relevância é uma propriedade relativa em pelo menos dois aspectos: (1) uma marca é relevante para alguma coisa, ou de um certo ponto de vista e (2) a oposição relevante/irrelevante deve ser concebida como polar, ao invés de binária, devendo-se falar em termos de "hierarquia de relevância", e não de relevância absoluta.

Do ponto de vista do texto fonte, uma alta posição na hierarquia significa que a marca em questão é altamente relevante para qualquer reconstrução das relações sistêmicas do texto fonte, seja na própria língua fonte (paráfrase, interpretação) ou em outra língua (tradução). Assim, do ponto de vista do texto fonte, a existência de marcas relevantes similares, segundo as quais os textos fonte e alvo são cotejáveis, são determinadas por seu grau de relevância para o texto fonte. Em sua forma ideal, esta relação significa a possibilidade de reconstrução de todas as marcas relevantes para o texto fonte, apontando a possibilidade de intercâmbio dos textos alvo e fonte. É precisamente esse intercâmbio que é normalmente postulado como uma condição necessária para a ocorrência da tradução.

Já do ponto de vista do texto alvo, que é precisamente o que propõe Toury, a equivalência não é um requisito postulado, mas um fato empírico observável, sendo importante apontar quais são as relações que existem entre os textos fonte e alvo. Deste modo, fica claro que a reconstrução das marcas relevantes do texto fonte na sua ordem de relevância no texto alvo não é a única opção de que dispõe o tradutor. Assim, na prática, as relações reais entre o texto fonte e o texto alvo podem ou não refletir a quase-intercambialidade postulada pela teoria da tradução voltada para o texto fonte.

Com base em tudo o que se disse até o momento, Toury advoga a independência dos Estudos de Tradução em relação à Lingüística, porque, por um lado, não há\_\_\_\_\_

<sup>4</sup>Lê-se no original: "*Translation equivalence occurs when a SL and a TL text (or item) are relatable to (at least some of) the some relevant features*".



nenhuma garantia de que as traduções reais se comportem de acordo com os conceitos de tradução pré-concebidos, baseados em um modelo restrito de potenciais relações de equivalência bilíngües, sob limitações puramente lingüísticas e, por outro lado, não há nenhuma certeza de que um texto traduzido represente um texto "normal" na língua alvo. Ao contrário, é altamente provável que existam diferenças dialetais entre textos originalmente escritos em língua alvo e traduções para ela.

O caso das pseudo-traduções ou traduções fictícias é bastante elucidativo com relação a isso. Esses são textos produzidos em sua língua nativa por escritores, que os apresentam como se fossem traduções de um original que nunca existiu, escondendo-se por trás do nome de um tradutor igualmente inexistente. Na literatura moderna, esse fenômeno está localizado normalmente fora do sistema canônico, onde ficaria mais fácil de ser "descoberta" a fraude. Pergunta-se, então, qual é o objetivo deste escritor/pseudo-tradutor ao apresentar o seu texto como uma tradução e não como um texto original. Será que há algo nele que o diferencia de modo intrínseco em relação a um texto "original"? Toury acredita que sim e explica:

Do ponto de vista da evolução literária, o uso de traduções fictícias é, com freqüência, uma maneira conveniente, às vezes um dos poucos caminhos abertos aos escritores, de introduzir inovações no seio do sistema literário, especialmente quando este sistema é resistente a desvios em relação às normas e aos modelos canônicos. (TOURY, 1984, p. 83)<sup>5</sup>

Se, em tais casos, as normas de tradução diferem das normas de composição literária original na cultura alvo, e se a diferença está na maior tolerância aos desvios, como é freqüente, então as normas de tradução podem ser adotadas, ao menos em parte, para a composição de textos originais, que são introduzidos no sistema como traduções genuínas e, em conseqüência, oferecem menos resistência em serem aceitos. Obviamente, a identidade e a função de uma pseudo-tradução como uma tradução são determinadas somente no sistema alvo.

---

<sup>5</sup>Lê-se no original: *"From the point of view of literary evolution, the use of fictitious translations is often a convenient way, sometimes one of the only ways open to writers, to introduce innovations into a literary system, especially when this system is resistant to deviations from canonical models and norms."*

Se os textos tidos como traduções, ou que pretendem ser aceitos como traduções, não são textos "normais" no sistema literário alvo, nem mesmo na língua alvo, devido a um mecanismo de interferência dos sistemas literário e/ou lingüístico fonte, que os torna desvios das normas de aceitabilidade nos sistemas literário e/ou lingüístico alvo, então a equivalência funcional não é um critério a priori de distinção entre traduções mais ou menos bem feitas. Já que nenhuma tradução, segundo as conclusões de Toury, jamais é totalmente "aceitável", um dos principais objetos de análise das traduções é a determinação da posição real do texto alvo dentro do sistema alvo, posição esta governada pelas normas de tradução, constituídas como um fator de intermediação entre o sistema de relações de equivalência potencial e o desempenho real, e o conceito global de tradução literária aceito pelo grupo social receptor.

### 3.1.1.3 Críticas à Escola de Tel Aviv

A contribuição dos estudiosos de Tel Aviv serviu principalmente para que a Teoria da Tradução pudesse montar uma ofensiva mais organizada contra a ampla aceitação de certas idéias, já anacrônicas na Teoria Literária após o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva, tais como a dominância hierárquica do original frente ao texto traduzido e a conseqüente relegação da tradução a uma posição de subserviência e de endividamento. Segundo Susan Bassnett (BASSNETT, 1993, p. 138-161), após a Teoria dos Polissistemas, muitas questões importantes puderam ser levantadas, questões essas que anteriormente não possuíam nenhuma significação:

Por que algumas culturas traduzem mais e outras menos? Que tipo de textos são traduzidos? Qual é o status desses textos no sistema alvo e como ele se compara com o status dos textos no sistema fonte? O que se sabe sobre as convenções e as normas de tradução em certos momentos, e como avaliamos a tradução enquanto força de inovação? Qual é a relação na história literária entre uma ampla atividade tradutória e a produção de textos ditos canônicos? Qual é a imagem que os tradutores fazem do seu trabalho e como essa imagem tem sido expressa figurativamente?" (BASSNETT, 1993, p. 142)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Lê-se no original: "(...) *why do some cultures translate more and some less? What kind of texts get translated? What is the status of those texts in the target system and how does it compare to the status of the texts in the source system? What do we know about translation conventions and norms at given moments, and how do we assess translation as an innovatory force? What is the relationship in literary*

Apesar dos evidentes avanços que a Teoria dos Polissistemas representou, críticas vêm sendo apontadas nos últimos tempos por inúmeros teóricos, principalmente voltadas para o aspecto mais radical da teoria, isto é, a orientação exclusiva para o sistema receptor, segundo Gideon Toury. A este respeito Jorge Wanderley afirma:

Cabe comentar ainda, a respeito da posição representada por Toury, que a defesa da teoria de orientação "TT" (target text), pode incorrer no mesmo exclusivismo das teorias "ST" (source text), do passado. Mesmo se levarmos em conta que as teorias "TT" estão cercadas de um saber que se renovou e procurou formas de liberdades desconhecidas das teorias "ST". Só o contínuo exercício da auto-reflexão e do discurso crítico poderá oferecer alguma reserva quanto ao perigo de se incorrer no mesmo erro com os sinais trocados. Seja como for, a hora pertence a esta nova força e o que se deve fazer é explorar os caminhos que ela levanta. (WANDERLEY, 1995, p. 9)

Else Vieira (VIEIRA, 1992, p. 116-129) aponta ainda outras críticas à teoria, como por exemplo o fato de explicar melhor os casos em que a tradução é uma força de inovação, em momentos de grandes mudanças históricas e literárias. Segundo a autora, parece pouco provável que a Teoria dos Polissistemas possa embasar trabalhos esclarecedores quando o sistema tradutório for secundário e marginal, o que se constitui na situação mais comum e trivial. A aplicação da Teoria dos Polissistemas, portanto, ficaria restrita a casos bem específicos. Em relação ao trabalho de Toury, Else Vieira critica ainda a sua excessiva formalização, considerando problemática a visão subjacente da tradução como comportamento regulado por normas e a busca de universais do comportamento tradutório. A pretensão universalista da teoria faz desaparecer inevitavelmente as especificidades culturais, impedindo a detecção da afirmação cultural através da diferença, o que é crucial para os países de cultura periférica, como o Brasil. Parece ainda que a Teoria dos Polissistemas lançaria pouca luz sobre o papel do tradutor, o processo da tradução e a atitude do leitor de traduções, que é em muitos casos, principalmente na atualidade, de suspeição e de crítica diante da obra traduzida, tornando difícil a integração destas obras na cultura de chegada em pé de igualdade, ou quase, com as suas obras "originais".

Como se vê, as críticas são várias e contundentes — e aqui foram apontadas somente algumas e de modo muito ligeiro —, o que abre diante da Teoria da Tradução vários caminhos de indagação e pesquisa que precisam ser trilhados, a fim de que este campo de estudos aumente sua abrangência, preencha seus vácuos e fortaleça suas conclusões. A contribuição da Teoria dos Polissistemas, contudo, teve um valor inestimável e fez avançar muito e em um curto espaço de tempo a Teoria da Tradução, que até a década de 1970 ainda estava engatinhando, quando comparada com outros ramos de investigação e de estudo da literatura.

### **3.1.2 Os Teóricos da Universidade de Louvain (Lambert e Van Gorp)**

Após o lançamento das bases de uma nova abordagem teórica aos Estudos de Tradução feita pela Escola de Tel Aviv, a Universidade de Louvain, tomando a si a tarefa de continuar a explorar a vertente aberta por Even-Zohar e Toury, despontou desde o início da década de 1980 como o grande pólo de pesquisas descritivas de tradução. Com uma produção acadêmica bastante variada e um quadro docente coeso e aplicado, que conta com professores visitantes de numerosos centros internacionais, Louvain é hoje uma referência incontornável para quem se dedica a aprofundar e a fazer avançar os assim chamados "Descriptive Translation Studies". Dentre os muitos textos escritos por seus professores, escolhi um que poderá auxiliar nos comentários sobre as traduções em questão. Trata-se de "On Describing Translation", escrito por José Lambert e Hendrik van Gorp (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 42-53).

Nesse texto, os autores procuram reduzir o vácuo que existe entre a teoria e a abordagem descritivista, apresentando parâmetros para a análise de traduções e das relações entre os sistemas literários das culturas fonte a alvo. De um ponto de vista empírico, os autores afirmam que um texto traduzido nunca será totalmente "adequado", respeitoso às normas do texto/sistema fonte, nem totalmente "aceitável", respeitoso às normas do sistema alvo, mas necessariamente híbrido, tendendo mais para um lado ou para o outro (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 4). Esse tipo de visão tem a vantagem de evitar analisar as traduções com base nas idéias tradicionais de fidelidade e qualidade, que estão enraizadas no sistema fonte e são necessariamente normativas (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 45). A questão principal aqui passa a ser a do tipo de equivalência estabelecida entre os dois textos. Como seria impossível estudar todas

as relações envolvidas na atividade de tradução, é importante e necessário estabelecer prioridades para a análise. A escolha do que analisar não será, no entanto, feita *a priori*, nem baseada em julgamentos, mas em relações dominantes frente a um esquema de equivalência mais geral (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 47). Em uma abordagem sistêmica, apesar dos dois textos envolvidos, o fonte e o alvo, não deverem ser os únicos materiais a serem examinados, não há como fugir da sua comparação:

A comparação entre T1 [texto fonte] e T2 [texto meta], excluindo-se outros fatores, tem sido freqüentemente responsável pela abordagem reducionista que criticamos. No entanto, essa comparação ainda é um ponto crucial, mesmo na análise sistêmica. Quase nunca dispomos de outros materiais para o estudo da tradução e dos sistemas literários, e mesmo quando dispomos, as diferentes estratégias tradutórias, evidentes no próprio texto, fornecem as informações mais explícitas sobre as relações entre os sistemas fonte e meta e sobre a posição do tradutor nesses sistemas e entre eles. (...) A comparação entre T1 e T2 é portanto uma parte relevante dos estudos de tradução — desde que não obscureça a perspectiva mais ampla. (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 47-48)<sup>7</sup>

A comparação de textos não deve ser feita por uma mera justaposição, mas baseada em categorias selecionadas pelo pesquisador, em um construto hipotético de combinações de categorias retiradas dos dois textos e dos dois sistemas, e não somente de um quadro de referências identificado somente com o texto fonte, que nos possibilitaria chegar no máximo a conclusões negativas (o que a tradução não é) (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 48). Os autores apresentam parâmetros mais objetivos no Apêndice do texto, que podem servir de base para as descrições de traduções, dividindo-os em quatro grandes blocos: (1) dados preliminares, (2) nível macro, (3) nível micro e (4) contexto sistêmico.

---

<sup>7</sup> Lê-se no original: *The comparison of T1 and T2, to the exclusion of other factors, has often been responsible for the reductionist approach we have been criticizing. However, it still remains a crucial point, even in a systemic analysis. We often have hardly any other material for our study of translation and literary systems, and even if we do, the different translational strategies evident in the text itself provide the most explicit information about the relations between the source and target systems, and about the translator's position in and between them. (...) The comparison of T1 and T2 is therefore a relevant part of translation studies - as long as it does not obscure the wider perspective".*

Os dados preliminares, em sua grande maioria, já foram analisados no Capítulo 2. São eles: título e capa (presença ou ausência de indicação de gênero, do nome do autor, do nome do tradutor, etc.), os metatextos (na capa e contra-capa, na folha de rosto, nos prefácios, em notas de pé de página ou ao final do capítulo ou do livro, etc.), a estratégia geral (tradução completa ou parcial). Os autores aconselham que a análise dos dados preliminares deve levar ao estabelecimento de hipóteses a serem testadas a níveis macro e micro. Em nível macro, o pesquisador deve analisar: a divisão do texto em capítulos, os títulos dos capítulos, a relação entre os tipos de narrativas, diálogos e descrições, a estrutura interna da narrativa, a intriga dramática, a estrutura poética e os comentários autoriais. Mais uma vez os autores aconselham que a análise desses dados macroestruturais deve dar origem a hipóteses sobre as estratégias microestruturais. Em nível micro, o pesquisador deve ficar atento: à seleção das palavras, aos padrões gramaticais dominantes e às estruturas literárias formais, às formas de reprodução do discurso, ao ponto de vista do narrador, à expressão de modalidade e aos níveis de língua. E, por último, o contexto sistêmico diz respeito à análise de oposições entre os níveis micro e macro e entre o texto e a teoria, às relações intertextuais da tradução com outros textos e às relações inter-sistêmicas.

O quadro é bastante completo, mas aqui não será possível analisar todos esses fatores, pois estamos lidando com quatro traduções de tradutores diferentes, o que representa um material vasto demais para o espaço disponível e para o âmbito da pesquisa. Serão eleitos somente alguns desses parâmetros, que serão observados nos trechos escolhidos dos livros. Apesar de parcial, a análise poderá dar uma boa idéia das linhas básicas das estratégias tradutórias subjacentes (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 52-53).

## 3.2 As Traduções

Além de analisar alguns aspectos das traduções em questão, será útil, em primeiro lugar, dar uma idéia quanto às histórias dessas traduções: como, por que e por intermédio de quem elas se originaram? Essas histórias mostram bem que as traduções não nascem, de modo geral, da maneira que a maioria dos leitores comuns pensa que elas se originam, isto é, de uma encomenda que uma editora faz a um tradutor experimentado para a tradução de uma obra escolhida pelo editor. As obras brasileiras, em grande parte, não são traduzidas na França seguindo esses passos comumente esperados. Estão em jogo aí questões pessoais, econômicas e políticas — na acepção mais ampla da palavra —, que interferem na feição do produto acabado, isto é, nas características da tradução publicada. A história de *Macounaïma* e seu projeto tradutório será, portanto, o próximo passo da presente análise.

### 3.2.1 *Macounaïma*, por Jacques Thiériot

#### 3.2.1.1 Antecedentes

As informações reproduzidas a partir de agora foram obtidas em entrevistas, feitas em dezembro de 1997 no Collège International de Traducteurs Littéraires, localizado em Arles, sul da França, com o tradutor de *Macunaïma*, Jacques Thiériot, que morou no Brasil entre 1968 e 1978, trabalhando como diretor geral da Aliança Francesa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Levado a ler *Macunaïma* devido à adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, o tradutor, mesmo sem na época ter um bom domínio do português, decidiu-se desde logo a traduzir o livro, contando com pouco material de referência, sem editor e sem saber sequer se os direitos estavam disponíveis. Durante sua estada no Brasil, Thiériot participou igualmente da adaptação teatral de *Macunaïma*, trabalhando junto com o diretor Antunes Filho. O sucesso da peça foi imenso nos cinco anos em que foi encenada no Brasil, na França, na Alemanha e na Holanda.

A tradução do livro, por sua vez, demorou quatro anos para ficar pronta, quando então, em 1974, foi enviada para Ugné Karvelis, a esposa de Julio Cortázar, que na época era a responsável pela edição de literatura latino-americana na editora Gallimard. O manuscrito passou pelas mãos de vários escritores e conselheiros da editora, como Raymond Queneau e Roger Caillois, que elogiavam o livro, mas a decisão de publicar

não vinha. Após esse tempo, Karvelis indicou o livro a uma outra editora, Sylvie Messinger, jovem debutante no meio. Ela se entusiasmou, mandou chamar o tradutor e pediu que a tradução fosse refeita e facilitada, visando a um público mais amplo e uma tiragem de cinquenta mil exemplares. O tradutor recusou de imediato e enviou o manuscrito primeiro para a editora Seuil e depois para a editora Albin Michel, que, por sua vez, o recusaram. Como o tradutor na época continuava a morar no Brasil e só ia à França de tempos em tempos, os contatos com os editores ficavam bastante dificultados.

Em 1979, passando férias na França, Thiériot ficou sabendo pela amiga Leyla Perrone-Moisés que Gérard de Cortanze, da editora Flammarion, que já havia cogitado a possibilidade de publicar o livro, estava preparando uma nova coleção dedicada a autores latino-americanos "difíceis", de vanguarda. O tradutor encontrou-se com o editor e mostrou a tradução, que foi imediatamente aceita e publicada dois meses depois. Enquanto esperava pela oportunidade de publicar *Macounaïma*, Thiériot estava traduzindo textos de Oswald de Andrade, que também vieram a ser publicados na mesma coleção pouco tempo depois.

Conforme diz Pierre Rivas, em seu artigo sobre a recepção do livro na edição crítica de *Macounaïma*, o livro teve uma tiragem de 8.000 exemplares, dos quais 5.000 foram vendidos, encontrando-se esta edição esgotada. A vendagem foi uma das melhores da coleção, assim como o livro de Alexandre Jodorovski, *Le Paradis des Perroquets*, seguida pelo livro de Juan-José Saer, *Le Grand Limonier*, dois autores latino-americanos residentes na França. O resultado positivo do ponto de vista editorial em 1979 e o fato de a obra não ser mais encontrada nas livrarias no começo dos anos 90 deram ensejo a que a obra fosse novamente editada em 1997, também iniciando uma nova coleção em outra editora.

Por volta de maio ou junho de 1996, Jacques Thiériot foi contactado por Pierre Rivas, crítico responsável pela nova edição. Ao saber da decisão de republicar a sua tradução, pediu um certo tempo para fazer uma revisão e pediu também para redigir uma nota de apresentação e para acrescentar um glossário seletivo e comentado, condições que Rivas aceitou desde logo. Como se vê, se na primeira edição, o tradutor é que tomou todas as iniciativas de procurar os editores; na segunda, após o sucesso da primeira edição e da sua consagração como tradutor de obras brasileiras, a situação se inverteu. O fato de Thiériot ter exigido fazer uma revisão da tradução, o que implica em



aumento de custos para a editora, e ter pedido a inserção de elementos paratextuais e de ter sido atendido, afora o fato de que se tratava de uma edição crítica onde esses elementos são comuns, confirma o *status* que adquiriu com o passar dos anos, muito devido à repercussão e às críticas elogiosas que recebeu quando da primeira edição. O tempo havia passado, o conhecimento do autor já estava mais consolidado e o prestígio do tradutor aumentado. Se Jacques Thiériot fez muito por *Macunaíma* na França, *Macounaïma* fez muito por Thiériot, a ponto de hoje em dia os dois nomes se encontrarem indelevelmente ligados, nos meios acadêmicos, editoriais e de crítica literária.

### 3.2.1.2 A Primeira Edição

Serão feitas agora algumas observações sobre a tradução de *Macunaíma*, que figura na primeira edição. Como não seria possível analisar todo o texto, escolhemos o Capítulo V do livro, intitulado "Piaimã", como base para as observações. Como não é o objetivo deste trabalho fazer um levantamento exaustivo das soluções de tradução, mas simplesmente delinear um comentário geral, foram eleitos alguns exemplos dentro de seis grandes grupos de elementos mais passíveis de discussão com relação a soluções tradutórias no referido capítulo. São eles: (1) nomes próprios e locativos, (2) enumerações, (3) ditados, (4) agramaticalidades, (5) expressões coloquiais e (6) diálogos, narrações e descrições. Os comentários se pautarão pela seguinte linha de indagações: o tradutor procurou fazer uma tradução facilitadora e didática para o público francês ou procurou manter o "sotaque" do texto original? Procurou reproduzir os diferentes níveis de linguagem e o tom do original ou aplainou as diferenças? Qual foi o seu procedimento em relação às palavras indígenas e outras que não possuem equivalentes diretos em francês?

Com relação aos nomes próprios e locativos, o tradutor promoveu uma verdadeira "tradução fonológica" em sua maior parte. Este procedimento técnico foi assim definido por J.C. Catford em *Uma teoria lingüística da tradução*: substituição da fonologia da língua-fonte por fonologia equivalente na língua-meta. (CATFORD, 1980) Assim, 'Macunaíma' virou '*Macounaïma*'; 'Piaimã', '*Piaiman*', 'Araguaia', '*Aragouaïa*', etc.

Esse procedimento é estatisticamente raro em tradução, segundo Heloísa Gonçalves Barbosa, em *Procedimentos técnicos da tradução* (BARBOSA, 1990, p 63-77), sendo mais comum nestes casos de divergência cultural o uso de procedimentos de transferência (introdução de material textual da língua fonte no texto da língua meta), explicação, decalque (tradução literal de sintagmas ou tipos frasais da língua fonte no texto em língua meta) ou adaptação (recriação por um equivalente na realidade extralingüística da língua meta). Dentro dos procedimentos de transferência, encontram-se: (1) o estrangeirismo (cópia de vocábulos ou expressões da língua fonte no texto da língua meta, utilizando-se aspas ou itálicos), (2) transliteração (em caso de alfabetos distintos, consiste em substituir uma convenção gráfica por outra), (3) aclimação (os empréstimos são adaptados à língua que os toma, como em *football*/futebol) e transferência com explicação, seja em notas de pé-de-página ou diluídas no texto. A tradução fonológica, assim, é uma opção que se contrapõe a várias outras.

O tradutor fez, segundo o seu depoimento, uma tentativa de manter a "música" dos nomes próprios e outros vocábulos. Essa preocupação com o ritmo do texto original é louvável, principalmente se lembrarmos que Mário de Andrade era professor de música e nunca se descuidava da sonoridade das palavras empregadas. Contudo, quando essa tradução fonológica foi feita com palavras comuns do vocabulário (e não só nos nomes das personagens e dos lugares) como em "tapanhumas"/"tapanioumas", "sabriaúna"/"sabriaouna", etc., o leitor estrangeiro que estiver curioso por maiores informações pode ter dificuldades de encontrar nos dicionários de língua portuguesa, ou em enciclopédias, o verbete desejado. Além disso, a manutenção da sonoridade original nunca é total, apesar da tradução fonológica. No próprio nome do protagonista, 'Macounaïma' a substituição de "u" na segunda sílaba por "ou" e a substituição do acento agudo pelo trema na terceira sílaba realmente reproduzem em francês a pronúncia em português. Quanto à última sílaba, que em português é átona, em francês, mesmo não contendo qualquer acento, torna-se tônica, por uma particularidade da língua francesa de naturalmente jogar o acento tônico na última sílaba. Assim, a pronúncia em francês de "Macounaïma" ficaria em português algo como "Macunaímá", que não é absolutamente a pronúncia original do nome. Portanto, o argumento da manutenção da sonoridade na tradução é discutível, já que essa manutenção em certos casos não é alcançada plenamente. A confusão pode se instaurar, como aconteceu no

Salão do Livro de 1998, em que uma das salas de conferências recebeu o nome de "*Macunaïma*", um misto do nome original e da tradução fonológica, empreendida por Jacques Thiériot.

A questão que se levanta quanto à tradução fonológica diz respeito à estratégia do tradutor e ao efeito que pode causar no leitor. Nas discussões sempre acaloradas entre os tradutores que adotam a tradução fonológica e os que mantêm a grafia original, estes últimos chegam a acusar o traço eurocêntrico da tentativa de aproximar a grafia dos nomes originais à grafia francesa, diminuindo a estranheza que os nomes originais, em grande parte de origem indígena, causariam no leitor. Reprovar peremptoriamente a estratégia adotada pelo tradutor é uma atitude daqueles que visam e defendem o ideal da adequação antes de tudo. Thiériot parece ter buscado o equilíbrio entre os dois pólos, o da adequação e o da aceitabilidade, um ideal difícil de ser alcançado. O intuito da tradução fonológica parece ter sido também, além do argumento da manutenção da sonoridade, o de não assustar o leitor, com uma quantidade enorme de palavras, de significado desconhecido e, além do mais, com uma grafia que dificultava até mesmo a pronúncia. O tradutor obviamente não queria que o leitor desanimasse diante de tantos fatores estranhos à sua realidade extratextual e ao seu repertório. Parece que foi bem sucedido, já que o livro vendeu bem e foi reeditado. Em 1979, estava abrindo um caminho novo. Outros tradutores depois dele puderam pender mais para o pólo da adequação, inclusive ele próprio, como veremos na análise da segunda edição. Naquele momento de estréia, dele como tradutor e de Mário de Andrade como autor traduzido, porém, talvez Thiériot tenha achado mais prudente lançar mão de procedimentos que servissem para cativar o leitor, ou pelo menos não assustá-lo. A tradução fonológica é um procedimento muito usado pelo tradutor em outros textos, como os de Guimarães Rosa, Darcy Ribeiro e João Ubaldo Ribeiro, em que os autores fazem grande uso de nomes próprios, locativos e outros vocábulos indígenas ou regionalismos, que não fazem nem sequer parte do vocabulário usual de grande parte dos leitores brasileiros, o que mostra a firmeza e a coerência da posição do tradutor.

No grupo dos nomes próprios, há ainda o procedimento da tradução explicativa, como em: "*Veí, a Sol*" / "*Veí, la Mère Soleil*", "*Ci estrela*" / "*Ci son étoile*", "*icamiaba estrela*" / "*Amazona-étoile*", etc. Essas soluções são claramente facilitadoras para a leitura. O tradutor aqui não ficou satisfeito com todas as soluções encontradas e voltou

atrás na revisão para a segunda edição em pelo menos uma delas, "icamiaba estrela" passou a ter como equivalente "*Icamiaba-étoile*".

Com relação às enumerações, encontramos quatorze tipos de enumerações no Capítulo V:

(a) elementos da natureza: "caatingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga matos-virgens e milagres do sertão" (pág. 29)/"*brousses fleuves rapides campos lits des cours d'eau layons argileux forêt vierges et prodiges du sertão*" (pág. 61)

(b) tipos de peixes: "camuatás pirapitingas dourados piracanjubas uarus-uarás e bacus" (pág. 29)/"*camouatas pirapitingas dourados piracanjoubas ouarous-ouarás et bacous*" (pág. 62)

(c) tipos de jacarés: "jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo" (pág. 30)/"*le caïman noir le jacaré à lunettes le grand caïman le latirostris à gorge jaune*" (pág. 63)

(d) tipos de árvores: "nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio" (pág. 30)/"*dans les branches des ingas aningas kapokiers cecropias et câpriens aquatiques*" (pág. 63)

(e) tipos de macacos: "o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara" (pág. 30)/"*le sajoit-apelle le saimiri-écureil le hurleur noir le hurleur rouge l'atèle-chuva le lagotriche le saki le sajou-capucin*" (pág. 63)

(f) tipos de sabiás: "os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiaúna o sabiapiranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute" (pág. 30)/"*les sabias, la sabiacica la sabiaouna la sabiapiranga la sabiaconga qui lors-qu'elle-mange-ne-partage-pas la sabia-barranco la sabia-tropeiro la sabia-laranjeira la sabia-goute*" (pág. 64)

(g) designações do dinheiro: "arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos" (pág. 30)/"*fric contos ronds reis ticket de tramway nickel deux cents balles cinq cents sacs cinquante cruzeiros grosse galette fafiots maille mitraille billon grands formats picaillons artiche pèze bons oseille balle-de-coton monnaie-de-singe et brigues*" (pág. 64)

(h) tipos de palmeiras e coqueiros: "inajás ouricuris ubussus bacabas mucajás miritis tucumãs" (pág. 31)/"*palmiers inajás ouricouris ouboussous bacabas moucajas miritis et toucoumans*" (pág. 65)

(i) monstros lendários: "papões (...), mauaris juruparis sacis e boitatás" (pág. 32)/"*croque-mitaines (...) démons génies sacis et esprits follets*" (pág. 66)

(j) ruídos produzidos por humanos ou animais: "piados berros cuquiadas sopros roncoss esturros" (pág. 32)/"*pépiements cris beuglements souffles ronflements rugissements*" (pág. 66)

(k) tipos de automóveis: "fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons" (pág. 32)/"*fords hupmobiles chevrolets dodges marmonts*" (pág. 66)

(l) elementos da sociedade moderna: "caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés" (pág. 32)/"*camions tramways trolleybus enseignes lumineuses horloges feux de signalisation radios motocyclettes téléphones pourboires pylônes cheminées*" (pág. 66)

(m) tipos de frutas: "cajus, cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta" (pág. 33)/"*cajous cajamangas mangues ananas avocats jaboticabas anones sapotes poupounias pitangas icaques qui-sentent-l'aisselle-de-négresse*" (pág. 69)

(n) tipos de animais de caça: "macucos macacos micos mutuns jacus jaós tucanos" (pág. 33)/"*tinamous singes sapajous hoccos pénélopes zabélés toucans*" (pág. 69), "guaribas jaós mutuns mutum-de-vargem mutum-de-fava mutuporanga urus urumutum" (pág. 34)/"*alouattes zabélés hoccos pauxis hoccos alectors hoccos à caroncule odontophores hoccos mitus*" (pág. 70), "um macuco um macaco um jacu uma jacutinga uma picota e uma piaçoca" (pág. 32)/"*un tinamou un singe un pénélope un pauxi une poule d'eau et un jacana*" (pág. 71) e "uma acapurana um angelim um apió e um carará" (pág. 34)/"*un acapourana un angelim un apio et un carará*" (pág. 71).

Como era de se esperar, devido à dificuldade de se traduzir essas enumerações por causa das diferenças extralingüísticas entre Brasil e França, o tradutor se valeu de vários recursos de tradução. Além da tradução fonológica, usou o procedimento que Heloisa Gonçalves Barbosa chama de estrangeirismo (BARBOSA, 1990, p. 71-72), isto é, a transcrição ou cópia de vocábulos da língua fonte, sempre que não houvesse equivalente no francês para as palavras em português e que as diferenças de pronúncia nas duas línguas não fossem muito acentuadas. Foi o caso, por exemplo, de "aningas"/"*aningas*" e "jaboticaba"/"*jaboticaba*". Foi usado também o procedimento da tradução por equivalentes usuais sempre que a tradução não acionava diferenças culturais marcantes entre os dois países. Foi o caso de: "abacates"/"*avocats*", "mangas"/"*mangues*", "palmeiras"/"*palmiers*", etc. Houve também a tradução por equivalentes próximos, quando existiam diferenças extralingüísticas, mas mesmo assim o tradutor optou por tentar uma solução de tradução, ao invés de simplesmente importar o vocábulo estrangeiro. Foi o caso de alguns elementos das séries de animais de caça. Por fim, o tradutor optou por fazer uma tradução explicativa na preocupação de evitar empréstimos excessivos, nos casos em que não havia equivalentes em francês. O tradutor teve uma preocupação muito louvável de não fazer explicações muito longas, que quebrariam o ritmo do original. Como exemplo de tradução explicativa temos "corredeiras"/"*fleuves rapides*" (rios rápidos).

O tradutor mostrou preocupação em manter o ritmo, a pontuação e o mesmo número de termos do original, sem, em geral, fazer omissões, tentação muito freqüente nesses casos de grande dificuldade de tradução. Outra tentação que evitou, pois quebraria completamente o ritmo da leitura, foi a de acrescentar notas de pé-de-página.

Nas enumerações, portanto, o tradutor procurou equilibrar as traduções facilitadoras e as traduções com "sotaque", mantendo o estranhamento e a cor local do texto original, sem, contudo, tornar o texto traduzido incompreensível para o leitor estrangeiro.

O tradutor, no prefácio de *Sagarana* (THIÉRIOT, 1997, p. 5-7), outro livro traduzido por ele, explica a sua estratégia, também utilizada em *Macounaïma*, para a tradução dos "recenseamentos das riquezas naturais e lexicais brasileiras":

Em relação à fauna e à flora, (...) adotamos (...) os seguintes princípios: para as espécies existentes também na França — tradução normal; para as espécies somente existentes no Brasil, dois casos: para as palavras de origem indígena — transcrição de acordo com a sua pronúncia —, para as palavras populares metafóricas — tradução (ex. barba-de-bode, nome de uma gramínea: *barbe-de-bouc*, melhor que *panic*, palavra muito sofisticada; João-corta-pau, variedade tipicamente brasileira de corvo: *João-coupe-bois*). (THIÉRIOT, 1997a, p. 7).<sup>8</sup>

A tradução de expressões metafóricas populares ou criadas pelo autor, à qual o tradutor faz menção por último, aparecem nas enumerações do Capítulo V em expressões tais como: "sabiáconga que quando come não me dá"/*sabiáconga qui lorsqu'elle-mange-ne-partage-pas*" e "guajiru cheirando sovaco de preta"/*icaques qui sentent-l'aisselle-de-négresse*". Uma última observação deve ser feita quanto à série referente aos seres mitológicos ou folclóricos. Dos cinco elementos da série, o tradutor encontrou um equivalente próximo na cultura francesa, '*croquemitaines*', para 'papões', o monstro imaginário com que se faz medo às crianças, fez um empréstimo, 'sacis', e para os outros três elementos folclóricos, 'mauaris' (segundo Cavalcanti Proença: nome genérico designativo de demônios que habitam montanhas, rios, lagos), 'juruparis' (segundo Cavalcanti Proença: nome do Deus que ensinou aos índios o uso dos instrumentos) e 'boitatás' (segundo Aurélio Buarque de Hollanda: gênio que protege os campos contra os incêndios; cobra-de-fogo), o tradutor optou por traduções amplas mais genéricas, "*démons, génies e esprits follets*", do que por fazer uma transferência, uma

<sup>8</sup>Lê-se no original: "*Pour ce qui est de la faune et de la flore, (...) nous avons adaptés (...) les principes suivants: pour les espèces existant aussi en France — traduction normale; pour les espèces n'existant qu'au Brésil, deux cas: soit mots d'origine indienne — transcrits selon leur prononciation —, soit mots populaires imagés — donc traduits (ex. barba de bode, nom d'une graminée: barbe-de-bouc, plutôt que panic, mot d'allure trop savante; João-corta-pau, variété typiquement brésilienne d'engoulement: João-coupe-bois)*".

tradução fonológica ou por buscar um equivalente cultural próximo, isto é, denominações dos inúmeros seres da mitologia européia. A solução encontrada perde em expressividade em relação ao original, mas também não retrata uma realidade totalmente européia, já que mantém 'saci', que é próprio da cultura fonte, e transpõe "gênios, demônios e espíritos falhoteiros", denominações gerais de seres imaginários. O resultado reflete bastante bem uma estratégia geral do tradutor, que é a do equilíbrio entre duas posições mais radicais, a da busca da adequação total, que leva até mesmo a soluções de ausência de tradução, e a da busca da aceitabilidade total, que leva a buscar equivalentes culturais específicos, descaracterizando a cultura fonte. Quando opta por buscar transposições culturais, muitas vezes o tradutor busca equivalentes em termos oriundos do francês das ex-colônias, sem fazer disto, no entanto, uma prática constante.

Quanto aos ditados, estes aparecem em número de seis no Capítulo V:

- (1) "antes fanhoso que sem nariz" (pág. 30)/"*mieux vaut parler du nez qu'être sans nez*" (pág. 63);
- (2) "por morrer um carangueijo o mangue não bota luto" (pág. 31)/"*un crabe qui crève n'endeville pas la grève*" (pág. 64);
- (3) "quem quer cavalo sem tacha anda de a-pé" (pág. 31)/"*qui veut un cheval parfait n'a qu'aller à pied*" (pág. 65);
- (4) "si Deus o assinalou alguma lhe achou" (pág. 34)/"*et Dieu sans doute l'avait ainsi fait en punition de quelque méfait*" (pág. 69);
- (5) "onde me conhecem honras me dão, onde não me conhecem me darão ou não" (pág. 33)/"*qui me connaît me respecte, qui ne me connaît pas apprendra à me respecter ou bien gare!*" (pág. 69);
- (6) "jacaré não tem carço, formiga não tem pescoço" (p. 40), que não foi traduzido.

A tradução dos ditados em francês foi literal, o que não quer dizer que tenha sido palavra-por-palavra. Foi mantida a "moral da estória", assim como os elementos principais das metáforas (nariz, carangueijo, cavalo, etc.), o nível da linguagem, o ritmo das frases e houve até a criação de rimas, muito comuns nos ditados.

Quanto às agramaticalidades, o texto original está repleto delas, devido ao forte cunho de oralidade e aos experimentalismos lingüísticos do autor. Mesmo fora dos diálogos, na narração propriamente dita, o autor se utilizou do recurso do discurso



indireto livre, quando o narrador em 3a. pessoa dá viva voz ao personagem. Nestes momentos "ouvimos" Macunaíma falar, uma fala de características bem peculiares.

O tradutor na maioria das vezes que encontrou agramaticalidades (sintaxe truncada, redundâncias, falta de concordância verbal ou nominal, problemas de regência verbal, etc.), as suavizou, ou mesmo as corrigiu. É sabido que a língua francesa admite muito menos agramaticalidades do que a língua portuguesa do Brasil, mesmo em se tratando de linguagem oral. No entanto, esta correção constante das agramaticalidades na tradução distanciou-a do original em termos de estilo e nível de linguagem, fazendo com que a tradução apresente um texto muito menos ousado para o leitor francês. O leitor brasileiro atual se choca com o texto de *Macunaíma* mesmo ao lê-lo setenta anos depois, não só devido às agramaticalidades e outras licenças em relação a linguagem padrão, como também devido ao grande número de expressões comuns na época de sua publicação e que caíram em desuso com o passar do tempo. A tradução francesa, ao contrário, é muito mais respeitosa à regras de gramática, apesar de ter introduzido muitos elementos novos em nível vocabular e estilístico. A busca pela aceitabilidade, neste aspecto, foi bem mais acentuada, talvez por receio de uma rejeição por parte do leitor francês ou até mesmo por uma resistência pessoal do próprio tradutor.<sup>9</sup>

Com relação às expressões coloquiais, percebe-se o esforço do tradutor em adequar o nível de linguagem da tradução ao texto original, como em 'diacho' por '*sacré diable*' ou 'arame' por '*fric*' gíria para dinheiro. Em outros momentos, o tradutor optou por soluções que não respeitaram o nível de linguagem e as diferenças vocabulares regionais, aplainando o texto, ceifando a especificidade dos vários falares. Assim, o texto em francês ficou quase asséptico e muito mais "correto" e pomposo do que o original, em casos deste tipo: "não se avexe"/"*ne te tourmente pas*", "filharada"/"*lignage*", "que-nem"/"*ressemblait*", "cidade macota"/"*la grande cité*", "uma feita"/"*un jour*", "metro e mais"/"*à plus d'un mètre*", "branco você ficou não"/"*tu n'es pas devenu blanc*", "de-manhãzinha"/"*dès l'aube*", etc.

Passarei agora a analisar pequenos trechos de diálogos, narrações e descrições. Como exemplo de diálogo, escolhi um trecho das páginas 33 e 40, no original, e da página 70, na tradução (as linhas foram numeradas para facilitar a referência):

---

<sup>9</sup> No Capítulo 4, analisarei um artigo escrito por Antoine Berman, que tece comentários sobre esse assunto.

- (1) Então gigante veio. / *Alors le géant apparut.*  
 (2) — Quem que secundou? / — *Qui m'a répondu?*  
 (3) Maanape respondeu: / *Maanape répliqua:*  
 (4) — Sei não. / — *Je ne sais plus.*  
 (5) — Quem que secundou? / — *Qui m'a répondu?*  
 (6) — Sei não. / — *Je ne sais plus.*  
 (7) Treze vezes. Daí o gigante falou: / *Ainsi treize fois de suite.*  
*Alors*  
*le géant dit:*  
 (8) — Foi gente. Me mostra quem era. / — *C'était un homme. Montre-moi sa pomme!*

Na linha (1), no original há a omissão do artigo definido 'o' ("o gigante"), que está presente na tradução ("*le géant*"). Nas linhas (2) e (5), há a omissão do verbo 'ser' conjugado na 3ª pessoa do singular ("Quem foi que secundou?"), omissão bastante comum na linguagem oral; na tradução, o verbo está conjugado corretamente, constando o auxiliar e o verbo principal. A agramaticalidade típica da oralidade desapareceu na tradução. Há também o desaparecimento de um traço do falar regional ou caipira presente no verbo 'secundar', que foi traduzido pelo verbo '*répondre*' (responder) em francês. O *Dicionário Aurélio* traz como sinônimos de 'secundar': 'responder', 'replicar', mas os três verbos têm usos diferentes, de acordo com diferentes níveis de linguagem e diferentes falares regionais. Na linha (3), há a tradução do verbo 'responder', por '*répliquer*' (replicar). Os dois verbos, 'responder' e 'replicar', são sinônimos, mas correspondem a níveis diferentes de linguagem, sendo 'replicar' mais tenso. Nas linhas (4) e (6), mais uma vez a agramaticalidade foi corrigida. E foi criada uma rima "*plus*"/"*répondu*" não existente no original. Na linha (7), a linguagem telegráfica mostrada pelo sintagma nominal aparece mais explicitada na tradução e o 'daí' iniciando frase com valor conclusivo, característica da linguagem oral, foi traduzido por '*alors*', que não possui a mesma carga expressiva. Por fim, na linha (8), de novo traços da linguagem oral ("gente"/"*un homme*") foram apagados e agramaticalidades (pronomes átonos iniciando frase) corrigidas. Mais uma rima foi criada na tradução, que não existia no original ("*homme*"/"*pomme*"). Talvez para compensar o aplainamento da expressividade ocorrida na tradução com a supressão de agramaticalidades e traços da linguagem oral, o tradutor acrescentou um termo característico da linguagem familiar, '*pomme*', como sinônimo de "*tête, figure*" (rosto,

cara). 'Pomme' em francês familiar também é usado para denominar pessoas pouco inteligentes, crédulas e ingênuas, segundo o *Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert*. O resultado geral da tradução do diálogo soa, além de muito mais correto gramaticalmente e mais formal, um pouco infantil, devido ao acréscimo das rimas. No original, o diálogo é mais brusco e entrecortado, mais incorreto gramaticalmente, mais "oral".

Como exemplo de narração, foram escolhidos dois parágrafos, em que se conta como Maanape salva o irmão, Macunaíma, do gigante Piaimã:

E desapareceu. Maanape tirou dez garrafas, abriu e veio vindo um aroma perfeito. Era o cauim famoso chamado quiânti. Então Maanape entrou na outra sala da adega. O gigante estava aí com a companheira, uma caapora velha sempre cachimbando que se chamava Ceiuci e era muito gulosa. Maanape deu as garrafas pra Venceslau Pietro Pietra, um naco de fumo do Acará pra caapora e o casal esqueceram que havia mundo.

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarará Cambigique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapiquá e tocou para pensão. (p. 35)

*Et il disparut. Maanape prit dix bouteilles, les ouvrit et un bouquet délicieux se répandit. C'était le fameux caouim appelé chianti. Alors Maanape passa dans la seconde pièce du cellier. Le géant s'y trouvait avec sa compagne, une vieille carabosse nommée Ceïouci qui fumait toujours le calumet et était très gluttonne. Maanape donna les bouteilles à Venceslaw Pietro Pietra, une carotte de perlot d'Acará à la carabosse et le couple oublia que le monde existait.*

*Notre héros, découpé en vingt fois trente lichettes, surnageait dans la polenta bouillante. Maanape recueillit les petits morceaux et les os et étendit tous ces restes sur le sol cimenté pour les rafraîchir. Une fois refroidis, la sarara Cambigique versa dessus tout le sang qu'elle avait sucé. Alors Maanape emballa tous les débris sanguinolents dans les feuilles de bananier, jeta le paquet dans un grand sac d'osier et mit le cap sur la pension. (p. 72-73)*

Como já observado anteriormente, houve estrangeirismo, segundo Barbosa, ou segundo a denominação de Vinay e Darbelnet (VINAY & DARBELNET, 1977, p. 25), empréstimo (utilização da própria palavra da língua fonte no texto traduzido), ou ainda

tradução fonológica dos nomes próprios e de vocábulos culturalmente marcados. Foi o caso de: "Maanape"/"Maanape", "cauim"/"caouim", "Ceiuici"/"Ceïouci", "Venceslau Pietro Pietra"/"Venceslaw Pietro Pietra", "Acará"/"Acará", "polenta"/"polenta", "sarará"/"sarara", "Cambigque"/"Cambigque". O tradutor, nesses casos, descartou a opção de procurar equivalentes próximos para os vocábulos culturalmente marcados, como 'cauim', tipo de bebida indígena fermentada à base de milho, mandioca ou frutas, 'polenta', prato típico italiano e brasileiro, feito à base de fubá de milho, com água e sal, ao qual se pode adicionar manteiga e queijo, e 'sarará', tipo de formiga de asas, avermelhada, optando por manter a especificidade cultural e a cor local.

Os mesmos procedimentos, no entanto, não foram utilizados em "torresminhos"/"lichettes", "sapiquá"/"grand sac d'osier". No caso de "torresminhos"/"lichettes", uma informação foi suprimida, pois 'torresmo' é o toucinho frito em pequenos pedaços, e 'liche' é simplesmente um pequeno pedaço de alguma coisa, e não necessariamente de torresmo. 'Sapiquá', segundo Cavalcanti Proença, é o saco de marinhagem, que leva provisões a bordo, feito geralmente de tecido grosso e não de vime, como foi traduzido. Nestes casos em que o tradutor optou por equivalentes mais gerais, houve supressão ou modificação de informações e desaparecimento da especificidade cultural. O tradutor se deu conta de seu equívoco no caso de 'sapiquá', tanto é que na segunda edição alterou 'sac d'osier' para 'sac marin'. Mas mesmo na primeira edição, o tradutor de alguma forma compensou a supressão da informação de que se tratava de um saco de marinhagem, utilizando para traduzir a expressão mais genérica em português 'tocar para' a expressão mais específica em francês 'mettre le cap sur' que significa rumar para, direcionar o leme da embarcação para determinado rumo. O tradutor compensou a perda de especificidade ou de informação de certas expressões na tradução, especificando e acrescentando informações na tradução de outras expressões. Por exemplo: traduzir 'cachimbando' por 'qui fumait le calumet' (e não 'qui fumait la pipe'), sendo 'calumet', segundo o *Dictionnaire le Nouveau Petit Robert*, "cachimbo de tubo longo que os indígenas fumavam oficialmente durante as deliberações sérias", e traduzir 'naco de fumo' por 'carotte de perlot' (e não 'carotte de tabac'), sendo <sup>L</sup>perlot a designação popular de fumo. O procedimento técnico da compensação é definido assim por Heloísa Barbosa: "A compensação consiste em deslocar um recurso estilístico, ou seja, quando não é possível reproduzir no mesmo

ponto, no TLT [texto da língua da tradução], um recurso estilístico usado no TLO [texto da língua original], o tradutor pode usar um outro de efeito equivalente, em outro ponto do texto" (BARBOSA, 1990, p. 69). Este procedimento é bastante usado pelos tradutores literários de modo geral, na tentativa de fazer com que os dois textos, o fonte e o meta, quando comparados em sua totalidade, sejam considerados o mais equivalentes possível.

Já na tradução "caçopora"/"carabosse" houve uma adaptação para a mitologia européia, pois 'caçopora' ou 'caipora' é, segundo o *Dicionário Aurélio*, "um ente fantástico oriundo da mitologia tupi, representado, segundo as regiões, ou com a forma de uma mulher unípede que anda aos saltos, ou como uma criança de cabeça grandíssima, ou como um caboclinho encantado, ou como um homem agigantado, montado num porco-do-mato, ou com um pé só, redondo, seguido do cachorro papa-mel, etc." e 'carabosse' segundo o *Dictionnaire Larousse du XXe. Siècle*, é uma "fada malvada, velha, feia e corcunda; de cuja vara de condão, transbordam maldições". O procedimento técnico da adaptação, segundo Barbosa, é: "o limite extremo da tradução: aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere a TLO [texto da língua original] não existe na realidade extralingüística dos falantes da LT [língua da tradução]. Esta situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade extralingüística da LT [língua da tradução]" (BARBOSA, 1990, p.76). Este procedimento é bastante usado na tradução de elementos do folclore da cultura original.

Estendendo a análise para o nível do texto, percebe-se que muitas marcas de oralidade, agramaticalidades e liberdades ortográficas do original não foram reproduzidas ou compensadas de outras maneiras na tradução, que soa muito mais formal e correta do ponto de vista sintático, gramatical e ortográfico. Para citar alguns exemplos:

- (a) palavra abasileirada (traço bastante característico do autor), 'quiânti', traduzida por 'chianti' em sua grafia usual em italiano e em francês;
- (b) contração da preposição 'para', 'pra', traduzida por 'à', 'à la', corretamente grafadas;
- (c) supressão de artigos: "tocou para pensão", traduzido por "mit le cap sur la pension",

(d) escolha vocabular informal ou popular: 'catar', 'bubuiar' (regionalismo amazonense), traduzidos por equivalentes pertencentes a um nível de linguagem mais tenso, mais formal ou menos regionalmente marcado, como '*recueillir*', '*surveiller*';

(e) uso do gerúndio em lugar do adjetivo: "polenta fervendo" e "pedacinhos sangrando", traduzidos em francês por "*polenta bouillante*" (polenta fervente) e "*débris sanguinolents*" (restos sangrentos);

(f) tempo verbal composto bastante usado na linguagem oral. "veio vindo um aroma perfeito", traduzido por "*un bouquet délicieux se répandit*", em que o verbo '*répandre*' está conjugado no passado simples, tempo característico da narração; (g) concatenação

confusa das orações, traço expressivo de oralidade: "uma caapora velha sempre cachimbando que se chamava Ceïuci e era muito gulosa", traduzido por "*une vieille carabosse nommée Ceïouci qui fumait toujours le calumet et était très gluttonne*", em que a ordem dos elementos foi modificada, bem como a oração relativa;

(h) agramaticalidade típica do falar de pessoas de pouca instrução: "o casal esqueceram" (sujeito no singular, com valor de plural, e verbo despronominalizado no plural), traduzido por "*le couple oublia*" (sujeito e verbo no singular).

Como exemplo de descrição, extraiu-se um trecho após a lavagem dos irmãos na água encantada da cova formada pelo pé do Sumé, de onde saem um totalmente branco, o outro "da cor do bronze novo" e o último com as palmas das mãos e dos pés vermelhos:

E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacaréuna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco de cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiáuna o sabiapiranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloquência. (p. 34)

*Quel beau spectacle de voir les trois frères un blond un rouge un noir debout bien plantés et nus sur le rocher ensoleillé! Tous les êtres de la*

*forêt les biglaient émerveillés: le caïman noir le jacaré à lunettes le grand caïman le latirostris à gorge jaune, bref tous ces jacarés sortirent de l'eau leurs yeux pareils à des cailloux. Dans les branches des ingas aningas kapokiers cecropias et câpriens aquatiques, le sajou-apelle le saimiri-écureuil le hurleur noir le hurleur rouge l'atèle-chuva le lagotriche le saki le sajou-capucin, bref les quarante espèces de singes du Brésil, tous biglaient en bavant d'envie. Et les sabias, la sabiacica la sabiaouna la sabiapiranga la sabiaconga qui lorsqu'elle-mange-ne-partage-pas la sabia-barranco la sabia-tropeiro la sabia-laranjeira la sabia-goute, bref toutes les grives en restèrent pantoises et oublièrent de finir leurs trilles, vociférant comme de furieux orateurs. (p. 63-64)*

Nessa descrição, como em várias outras de *Macunaíma*, aparecem enumerações, que já foram comentadas anteriormente. A falta de pontuação em forma de vírgulas entre muitos dos elementos das séries é uma característica recorrente no original. Na tradução, a inexistência de pontuação entre os elementos foi quase sempre mantida. No entanto, na primeira enumeração do trecho, a série dos jacarés, há uma pontuação, em forma de dois pontos, que não existia no original. Esta surgiu devido à mudança na ordem dos elementos da frase e serve para indicar o início de uma enumeração. Esse tipo de pontuação prepara a leitura de uma série de elementos, o que não ocorre no original, em que a enumeração surge de sopetão, em posição de sujeito, iniciando a oração ou período. No fecho das três enumerações na tradução surge também um elemento novo, '*bref*' (em suma), além da vírgula e do pronome '*tous*'/'*toutes*'. No original, o fecho é indicado somente pela vírgula (nos dois primeiros casos) e pelo pronome 'todos', logo em seguida à enumeração ou mais distanciado na frase. Vê-se portanto que as enumerações no original iniciam-se e findam sem maiores indicações, contrariando a regra gramatical estabelecida, enquanto que, na tradução, a regra é seguida mais de perto. Na tradução do fecho da terceira série também é introduzida informação nova: "todos esses" traduzido por "*toutes les grives*" (todos os tordos). Os sabiás são, com efeito, da família dos turdídeos, pássaros de canto melodioso. A informação nova foi introduzida como forma de o tradutor se certificar de que o leitor francês entenda que se trata de uma série de pássaros, já que os elementos da série não haviam sido traduzidos propriamente, mas tomados emprestados ou traduzidos fonologicamente do português.

Houve também no trecho:

(a) a explicitação de um símile, "olhos de rochedo", traduzido por "*yeux pareils à des cailloux*" (olhos semelhantes a seixos);

(b) a correção de uma agramaticalidade, através da mudança de classe gramatical na tradução: "na Sol da lapa" (o feminino se explica porque o nome da personagem é Vei, a Sol) por "*rocher ensoleillé*" (rochedo ensolarado);

(c) acréscimo, na tradução, de um ponto de exclamação, inexistente no original, no final da primeira frase, como forma de ênfase; e

(d) acréscimo de informação na primeira frase ('*spectacle*') e na última ('*vociférant, furieux orateurs*'). *Vozear*, segundo o *Dicionário Aurélio*, significa "falar em voz alta". Já '*vociférer*' (tal qual '*vociferar*' em português), segundo o *Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert*, significa "falar gritando e com raiva". A idéia de oradores furiosos também não estava presente no texto original, mas somente a idéia de ação repetitiva ("vozeando vozeando") e de facilidade de comunicação ("com eloqüência"). Na tradução desse trecho, portanto, percebem-se vários procedimentos de explicitação, de correção de agramaticalidades e de acréscimo de informações, tal como já haviam sido percebido nos trechos referentes ao diálogo e à narração, em que, além desses, perceberam-se também mudanças no nível de linguagem, do mais informal, popular e regionalizado no original, para o mais formal, tenso e generalizado na tradução.

De maneira geral, as observações feitas a respeito da primeira edição de *Macounaïma* mostram que o tradutor, apesar de buscar o equilíbrio, tendeu mais para a aceitabilidade e para a subordinação às normas do pólo receptor do que propriamente para a adequação ao pólo do texto fonte. Com isso não queremos dizer que inexistam procedimentos voltados para a adequação na tradução, mas que no todo a estratégia do tradutor foi seduzir o leitor, apresentando um texto fluente e agradável de se ler segundo as normas de aceitabilidade no pólo receptor. Serão examinadas em seguida as modificações feitas na tradução, com vistas à publicação da segunda edição.

### 3.2.1.3 A Revisão da Tradução

O tradutor, em seu prefácio à segunda edição, resume assim o seu trabalho de revisão da tradução publicada em 1979:

Essa análise [do falar novo de Mário de Andrade] foi, desde o início, um tipo de "caderno de tarefas", que reencontrei por ocasião da



presente reedição, a qual me permitiu, graças à boa vontade de seus editores (agradeço-lhes por isso), de rever, de refinar e, até mesmo, de aperfeiçoar, minha primeira versão, tendo em mãos obras esclarecedoras, correspondências e obras inéditas de Mário de Andrade, novos estudos críticos de sua obra e, principalmente, a edição crítica de *Macunaíma*, com estabelecimento de texto de Telê Porto Ancona Lopez, que me permitiram, em particular, melhorar a pontuação e ajustar o sentido de certas palavras ou expressões. (THIÉRIOT, 1997b, p. 19)<sup>10</sup>

Ao cotejar as duas edições, o primeiro fato que chama a atenção é o pequeno número, relativamente falando, de modificações feitas pelo tradutor na revisão. Tal como explica no prefácio, a pontuação foi ajustada no sentido de ficar, de modo geral, mais parecida com a pontuação do original. Já o ajuste do "sentido de certas palavras e expressões", merece uma análise mais detalhada, com a apresentação de todas as modificações ocorridas (por ordem, aparecem os elementos referentes ao original, à primeira edição e à segunda edição, com as páginas correspondentes entre parênteses), apresentadas em quatro grandes grupos:

I - Ajustes e correção de equívocos:

(a) "corredeiras" (p. 33); "*fleuves rapides*" (p. 61); "torrents" (p. 57)

'Corredeira', segundo o *Dicionário Aurélio Eletrônico* (doravante todas as referências às palavras em português serão deste dicionário, e às palavras em francês, do *Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert*), é um "trecho de rio onde as águas, dada a inclinação do terreno, correm céleres". Definição que corresponde a "*torrent*" em francês: "*cours d'eau à forte pente, à rives encaissés, à débit rapide et irrégulier*" (rio de forte inclinação, de margens escarpadas, de caudal rápido e irregular), mais do que a "*fleuve rapide*" (rio rápido).

O tradutor diz também ter preferido a segunda solução por uma questão de manutenção do ritmo, que a primeira solução quebrava ou fazia pesar de alguma forma.

<sup>10</sup> Lê-se no original: "*Cette analyse a été dès le départ une sorte de "cahier des charges" que j'ai retrouvé à l'occasion de la présente réédition, laquelle m'a permis, grâce au bon gré de ses éditeurs (je les en remercie), de revoir, peaufiner, voire bonifier, ma première version, disposant d'ouvrages éclairants: correspondances et ouvrages inédits de Mário de Andrade, nouvelles études critiques de son oeuvre, et principalement l'édition critique de Macunaíma, établie par Telê Porto Ancona Lopez, qui m'a permis en particulier d'affiner la ponctuation et d'ajuster le sens de certains mots ou expressions*".

(b) "*corgos*" (p. 33); "*des cours d'eaux*" (p. 61); "*ruisseaux*" (p. 57)

'Corgo', variante de 'córrego', é um "ribeiro de pequeno caudal; riacho", o que corresponde à definição de '*ruisseau*' em francês: "*petit cours d'eau, affluent d'une rivière, d'un lac*" (riacho, afluente de um rio, de um lago), mais do que '*cour d'eau*' (rio).

(c) "Por tantas conquistas e tantos feitos passados o herói não ajuntara nenhum vintém só" (p. 33); "*À cause de toutes ses conquêtes et tous ses exploits, notre héros n'avait pas économisé un liard*" (p. 61); "*En dépit de toutes ses conquêtes et exploits n'avait pas économisé un liard*" (p. 57)

Na revisão, o tradutor interpretou que a oração era concessiva, traduzindo 'por' pela locução prepositiva '*en dépit de*' (a despeito de, apesar de) e não mais uma oração causal, introduzida por '*à cause de*' (por causa de).

(d) "pra indiada brasileira" (p. 33); "*à travers le Brésil encore indien*" (p. 62); "*aux Indiens brésiliens*" (p. 58)

Talvez por, na época da primeira edição, desconhecer o sufixo -ada, utilizado em linguagem popular para indicar um conjunto de pessoas da mesma raça ou nacionalidade, em tom ligeiramente pejorativo (como em 'negada', 'italianada', etc.), o tradutor interpretou equivocadamente 'indiada', apresentando uma solução pouco precisa (através do Brasil ainda indígena). Além disso, o tradutor diz que não fazia sentido dizer Brasil, já que na época a terra se chamava Pindorama.

(e) "todos esses" (p. 34); "*bref toutes ces grives*" (p. 64); "*bref tous ces sabiás*" (p. 59)

Já havíamos comentado anteriormente que '*grive*' corresponde a 'tordo', em português, e que os sábias são efetivamente da mesma família dos tordos. Na revisão, no entanto, o tradutor preferiu usar a palavra brasileira 'sabiá', escrita com a grafia brasileira. Ele alega que '*grive*' é um pássaro europeu, enquanto 'sábica' é um pássaro brasileiro e, além disso, uma referência constante na poesia brasileira.

(f) "que os manos toparam com a cidade" (p. 37); "*que les trois frères avaient abordé la cité*" (p. 65), "*que lès trois frères abordèrent la cité*" (p. 60)

A revisão aqui modificou o tempo verbal, ficando mais próxima do tempo verbal do original. O tempo do verbo no original é o pretérito perfeito ("toparam"), na primeira edição é o mais-que-perfeito ("*avaient abordé*") e na revisão é o passado simples ("*abordèrent*").

**(g)** "rede feiticeira" (p. 37); "*hamac sortilège*" (p. 65); "*hamac ensorcelant*" (p. 61)

'Feiticeira' no original tem valor de adjetivo, '*sortilège*' é substantivo, enquanto '*ensorcelant*' é adjetivo. Além da questão da classe gramatical, o tradutor notou que '*sortilège*' poderia evocar outros sentidos, como se a rede fosse um sortilégio, um malefício, uma praga, enquanto no original o sentido parece ser mais o do prazer do qual não se pode fugir, o prazer que encanta, que seduz.

**(h)** "quatrocentos bagarotes" (p. 37); "*quatre cent mille reis*" (p. 66); "*quatre cents mil-réis*" (p. 61)

'Bagarote' é uma gíria antiga para designar uma nota ou moeda de mil-réis. Na primeira edição, o tradutor optou por traduzir o nome da moeda brasileira em francês, que virou "*mille reis*" e, como '*mille*' é singular, '*cent*' que concorda com '*mille*' também aparecia no singular. Na revisão, o tradutor optou por escrever o nome da moeda tal como em português e, como aí ela aparece flexionada em número, por se tratar da unidade monetária, '*cents*', que concorda com ela, também aparece flexionado.

**(i)** "socavas" (p.37); "*souterrains*" (p. 66); "*cavernes*" (p. 61)

'Socava', segundo Cavalcanti Proença, é a designação em certas regiões de Goiás para lugar retirado, esconderijo, ou então para um terreno cheio de lapas, buracos. Já o *Dicionário Aurélio* dá como definição "cova subterrânea". Como se trata de uma pequena enumeração "nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros", em que o elemento seguinte é uma inclinação, uma colina ("cordas dos morros"), o tradutor diz achar que '*cavernes*' faria mais sentido do que '*souterrains*', já que nos morros não existem subterrâneos, mas sim cavernas.

**(j)** "De-manhãzinha" (p. 37); "*Dès l'aube*" (p. 66); "*Dès potron-minet*" (p. 61)

A questão aqui é o registro, já que "*dès l'aube*" e "*dès potron-minet*" querem dizer exatamente a mesma coisa: desde a madrugada, desde a alvorada. "De-manhãzinha" em português é uma expressão familiar, já '*aube*' parece pertencer a um nível de língua mais formal que '*potron-minet*' que, apesar de igualmente usada em linguagem literária, é uma expressão mais pitoresca e afetiva, além de muito menos usada atualmente.

(k) "A máquina não era deus não" (p. 38); "*Non, la machine n'était pas une déesse*" (p. 67); "*Non, la machine n'était pas un dieu*" (p. 62)

No original, há um jogo entre os gêneros dos vocábulos 'máquina' (feminino), 'deus' (masculino), e mais adiante 'Tupã' (um deus masculino). Na primeira edição, o tradutor cedeu à tentação da gramática francesa de fazer concordar os gêneros do sujeito ('*machine*') e do predicativo ('*déesse*'), sem se dar conta que o deus a que o narrador se refere é Tupã. O equívoco foi contornado na revisão, criando uma agramaticalidade em francês, que estava presente no original.

(l) "sapinhos" (p.38); "*cloques*" (p.67); "*aphtes*" (p.63)

'Sapinhos' são uma "espécie de aftas, brancas ou amareladas, que aparecem na mucosa bucal, produzidas por um cogumelo, e freqüentes nos estados de acidose, sobretudo nas crianças". Já '*cloque*' é "*petite poche de la peau pleine de sérosité; ampoule*" (bolha na pele cheia de serosidade; empola). '*Cloque*', portanto, é uma ulceração da epiderme e não da boca, como os sapinhos e as aftas. O tradutor disse desconhecer uma expressão em francês usada para esse tipo de aftas de que são acometidas as crianças, optando, assim, por '*aphtes*'. Apesar de a tradução ter ficado mais precisa em termos médicos, o tom jocoso do original (os sapinhos de Macunaíma aparecem após ele ter tido relações sexuais com várias prostitutas) se perdeu na tradução.

(m) "infelicidades" (p. 38); "*vicissitudes*" (p. 68); "*tribulations*" (p. 63);

'*Vicissitudes*' e '*tribulations*' são palavras sinônimas indicando "*variations dues ou changement*" (variações causadas por mudanças). O tradutor notou, no entanto, que '*vicissitudes*' é usado em francês quando se passa por dificuldades (de dinheiro, por

exemplo), sem relação necessária com a noção de azar, de falta de sorte, como em 'infelicidades' e em *'tribulations'*. Os verbetes do dicionário francês fazem efetivamente esta sutil diferenciação entre as duas palavras sinônimas, ressaltando a noção de tormento moral ou prova física da palavra *'tribulation'*.

**(n)** "farra" (p. 39); "*faridon*" (p. 68); "*foiridon*" (p. 64)

Aqui houve um equívoco por parte do tradutor, que tinha ouvido a palavra, mas no momento de escrever não verificou a grafia. Na verdade a grafia exata é *'foiridon'*, palavra derivada de *'foire'* (feira), lugar em que, desde a Idade Média, as pessoas fazem negócios, mas também se divertem, fazendo algazarra.

**(o)** "saudade" (p. 39); "*regret*" (p. 68); "*saudade*" (p. 64)

Hoje a palavra 'saudade' na França, como em muitos outros lugares, é bem conhecida, como a palavra brasileira que não tem tradução. Muitos artigos de jornais e revistas, quando se referem ao Brasil, usam a palavra em português, sem sequer explicar o que quer dizer. A palavra passou a fazer parte do repertório, mencionado especificamente no Capítulo 4, das idéias prontas, dos estereótipos, das imagens preconcebidas, que o francês médio possui do Brasil e que a imprensa se encarrega de reiterar. Dando-se conta de que a palavra tornou-se bastante conhecida na França no período de dezoito anos que separam a primeira da segunda tradução, o tradutor considerou sem razão manter a tradução francesa (*'regret'*), que de qualquer forma parece mais pobre em significância do que a palavra brasileira.

**(p)** "Maanape fez um discurso mostrando as inconveniências de ir lá" (p. 39); "*Maanape fit un discours par lequei Il démontrait eês inconvénients de cette allée*" (p. 69); "*Maanape fit un discours par lequel il démontrait les inconvénients de cette démarche*" (p. 64)

*'Démarche'* possui um sentido próprio (passo, andar, modo de andar), assim como um sentido figurado (procedimento, modo de fazer), usado em um nível de língua mais formal. A opção por *'démarche'*, em vez de *'allée'* (ida), cria um duplo sentido em francês, que não havia no original, mas que, por seu sentido figurado formal, funciona como brincadeira do narrador, tal como o uso de "discurso" e "inconveniências" no

original, procedimento e palavras que não seriam usados normalmente pelo personagem. Além de que, o tradutor alega que em francês "fica muito melhor" *'démarche'* que *'allée'*. Assim, além de tornar sua tradução mais aceitável, o tradutor

enriqueceu-a com um sentido que não estava presente no original.

(q) "regatão" (p. 39); "*marchand*" (p. 69); "*mercanti*" (p. 64)

'Regatão', palavra derivada de 'regatear', é "vendedor ambulante", "intermediário na compra de produtos agrícolas". '*Marchand*' é o comerciante estabelecido, não ambulante. Em francês existe '*colporteur*', para vendedor ambulante. O tradutor, no entanto, optou na revisão por usar '*mercanti*', palavra italiana, para marcar as origens do personagem, Venceslau Pietro Pietra.

(r) "guajiru cheirando sovaco de preta" (p. 39); "*icaques qui-sentent-l'aisselle-de-négresse*" (p. 69); "*icaques qui-fleurent-l'aisselle-de-négresse*" (p. 64)

O tradutor se deu conta na revisão que "cheirando" não é pejorativo em português. '*Sentir*', em francês, apesar de etimologicamente ser um termo neutro, como 'cheirar' em português, em linguagem familiar é usado com valor negativo, mais no sentido de cheirar mal, feder. Já '*fleurer*', verbo derivado de '*fleur*' (flor), é usado sempre com valor positivo, de cheirar bem. Para não resvalar no preconceito racial, o tradutor, na revisão, tendeu para acentuar o valor positivo do verbo.

(s) "a árvore (...) e é mui alta" (p. 39); "*l'arbre (...) très élevé*" (p. 69); "*l'arbre (...) très haut*" (p. 64)

Aqui trata-se de uma questão de uso da língua francesa: para árvores se usa '*grand*' ou '*haut*', e não '*élevé*'. Na revisão, o tradutor se deu conta desta nuance e fez a correção.

(t) "passo" (p. 39); "*oiseau*" (p. 69); "*piaf*" (p. 64)

'Passo' é uma variante de 'pássaro' em português. Já '*oiseau*' e 'pássaro', só que corretamente grafado. Para marcar, de alguma forma, a diferença de registro, o tradutor optou na revisão por '*piaf*', que corresponde em linguagem familiar a '*moineau*' (pardal).

(u) "com folhagem cortada pelas saúvas, esconderijo no galho mais baixo da árvore" (p. 39); "*avec le feuillage coupé par les fourmis cachee dons les branches basses de l'arbre*" (p. 69); "*avec le feuillage coupé par les fourmis (...) sur la plus basse branche de l'arbre pour s'y tapir*" (p. 64)

Aqui o tradutor fez uma transposição, que consiste na "mudança de categoria gramatical de elementos que constituem o segmento a traduzir" (BARBOSA, 1990, p. 66), de um substantivo "esconderijo"/"cachee", transformando-o em um verbo (*se tapir*), por ter achado a primeira versão muito "pesada" e "mal traduzida", segundo suas palavras.

(v) "por detrás do zaiacúti" (p. 39); "*derrière l'écran de feuillage*" (p. 69); "*derrière le bouclier de feuillage*" (p. 64/65)

Segundo Cavalcanti Proença, 'zaiacúti' é "escudo de folhagem usado pelos índios aritis para caçar". Em francês, o tradutor optou por uma tradução explicativa, só que na primeira edição em vez de usar a palavra que corresponde a escudo com o objetivo de proteção, 'bouclier', havia usado a palavra correspondente a cortina, 'écran', de folhagens, que serve como esconderijo para despistar o inimigo.

(w) "macaco" (p. 40); "*singe*" (p. 70); "*sapajou*" (p. 65)

'Singe' é substantivo geral em francês para designar 'macaco', já 'sapajou' é "*um petit singe de l'Amérique centrale et du Sud, à pelage court, à poil dressé autour de la face et à longue queue préhensible*" (pequeno macaco da América Central e do Sul, de pelagem curta, de pelo arrepiado em torno da cara e de longa cauda preênsil), o que em português corresponderia a 'saju' ou 'sapaju'. O tradutor especificou o tipo de macaco na revisão, para acrescentar cor local à passagem, compensando alguma outra passagem em que talvez tenha retirado um pouco da especificidade das palavras brasileiras na tradução, ou simplesmente por achar 'sapajou' mais sonoro.

(x) "Macunaíma agachou" (p. 40); "*Macounaima se ratatina*" (p. 70); "*Macounaima s'affaissa*" (p. 65)

O verbo '*se ratatiner*' em francês é "*se contracter, se réduire en se déformant*" (contrair-se, reduzir-se deformando-se), o que corresponderia mais em português a 'se enrugar' ou 'se encolher', do que propriamente a 'se agachar'. '*S'affaisser*' é "*plier, baisser de niveau sous un poids ou une pression*" (dobrar as pernas, abaixar de nível sob um peso ou uma pressão). O tradutor precisou melhorar o movimento com a troca de verbo na revisão.

(y) "que ele flechava" (p. 40); "*qu'il avait fléché*" (p. 71); "*qu'il avait estoqué*" (p. 66)

Aqui o tradutor se deixou levar por um falso amigo na primeira edição, pois 'flechar' em português é "ferir com flechas" e '*flécher*', em francês, é "*indiquer une route à suivre par des flèches, des panneaux de signalisation*" (indicar um caminho a seguir com setas, com placas de sinalização). Já '*estoquer*' é "*frapper de la pointe, d'estoc*" (ferir com arma pontuda, com um estoque). Também não é exatamente ferir com flechas, apesar de ser mais próximo. Na revisão, o tradutor optou por um verbo um pouco antiquado, usado nas lutas de capa e espada ou nas touradas, fazendo uso de um estilo mais caricatural, para narrar a luta de Macunaíma com o Gigante.

(z) "Maanape não queria jogar o mano mesmo" (p. 40); "*Maanape ne voulait pas bien sûr livrer son frère*" (p. 71); "*Maanape bien sûr ne voulait pas livrer son frère*" (p. 66)

O tradutor alterou a ordem dos elementos na frase, mudando a expressão '*bien sûr*' de lugar. Justificou-se dizendo que a segunda ordem correspondia a uma ordem mais usual no francês.

(a.i) "escadinha negra" (p. 43); "*le noir escalier*" (p. 72); "*le sombre escalier*" (p. 67)

'*Le noir escalier*' dá a impressão de que a escada é pintada de preto (*noir*) e não de que ela é escura (*sombre*). A frase completa no original dá realmente a impressão de que a escada é escura e não preta: "Maanape acendeu uma tocha de jutaí e puderam descer a escadinha negra".

(b.i) "carrapato" (p. 43); "*le tique*" (p. 72); "*la tique*" (p. 67)

O tradutor havia se enganado de gênero, talvez contaminado pelo gênero masculino em português (o carrapato). Na verdade, em francês '*tique*' é feminino.



**(c.i)** "sapiquá" (p. 43); "*sac d'osier*" (p. 73); "*sac marin*" (p. 68)

Já comentei essa solução de tradução anteriormente.

**(d.i)** "meus cuidados" (p. 44); "*sacrée petite tête*" (p. 73); "*petit diabolotin*" (p. 68)

Nesta passagem, no original, é Maanape que se dirige a Macunaíma, fazendo uma repreensão carinhosa: "Mas, meus cuidados, não falei pra você não secundar cantiga de passarinho! Falei sim, pois então!...". 'Meus cuidados' é uma expressão usada em português para falar de "pessoa que é objeto de desvelos" (dando uma forte idéia de que é uma pessoa a quem se quer proteger), e pode ser usada tanto em relações fraternais como aqui, como também em relações amorosas de todo tipo. Já '*sacrée petite tête*' e '*petit diabolotin*' são usados especificamente para chamar crianças travessas ou levadas (assim como 'peste', 'capeta', 'diabrete', etc., em português), ressaltando na primeira expressão a teimosia da criança e na segunda, a indisciplina. Apesar de as três expressões serem carinhosas e pertencerem ao mesmo registro familiar, nas expressões francesas não está presente necessariamente a idéia de proteção, bastante clara em português.

**(e.i)** "darem conserva" (p. 44); "*ils te donneront des conserves*" (p. 74); "*ils te raconteront des boniments*" (p. 69)

Esta é uma fala de Macunaima, dirigindo-se ao irmão, quando diz: "Você não fala inglês bem, mano Maanape, vai lá e a volta é cruel. É capaz de pedir garrucha e darem conserva." O tradutor baseou-se para a tradução na segunda edição da Livraria Martins (*Obras Completas*) de *Macunaíma*, em que aparece "darem conserva", o que ele traduziu literalmente: "*ils te donneront des conserves*". Depois da publicação da tradução, teve acesso à edição crítica, em que, segundo ele, aparece a correção "darem conversa" (no texto da edição de 1978, da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, aparece "darem conserva"), explicando, então na revisão, a correção para "*raconter des boniments*", que corresponderia em português a algo como 'contar lorotas'.

**(f.i)** "mas não deixa ela cair no chão não" (p. 44); "*alors attrape-le*" (p. 74); "*alors tu l'attrapes*" (p. 68)

O tempo verbal do original é o imperativo, conjugado incorretamente ('deixe' e não 'deixa'). Na primeira edição, aparece o imperativo conjugado corretamente em francês. Já na revisão, aparece o presente do indicativo, forma suavizada de dar uma ordem. Mesmo sem criar qualquer agramaticalidade na tradução, o tradutor optou por um outro tempo verbal para marcar uma diferença em relação ao uso comum e correto do imperativo, em francês. A diferença é bastante sutil entre as duas opções, apontando para uma maior informalidade na segunda.

**(g.i)** "cesto" (p. 43); "*couffin*" (p. 73); "*sac*" (p. 68)

O cesto aqui se refere ao 'sapiquá' ('san marin') do parágrafo anterior, portanto o tradutor na revisão optou por corrigir para '*sac*'. Já '*couffin*' tem origem provençal e é um tipo de cesto grande que pode servir como berço para bebês, uma acepção que fugiria muito da que parece estar indicada no original.

**(h.i)** "xingou a mãe dele" (p. 44); "*agonit sa mère*" (p. 75); "*insulta sa mère*" (p. 69)

Os verbos '*agonir*' e '*insulter*' são sinônimos, mas normalmente se usa a expressão '*agonir d'injures*' e não simplesmente '*agonir*', como aparece aqui. O tradutor optou então por revisar para '*insulter*'. Entre o verbo usado no original 'xingar' e os verbos franceses (injuriar, insultar) parece haver, no entanto, uma diferença de registro, que as duas opções em francês parecem não mostrar.

II - Revisão da tradução fonológica dos nomes próprios ou dos vocábulos culturalmente marcados:

**(a)** "icamiaba-estrela" (p. 33), "*Amazonne-étoile*" (p. 61); "*Icamiaba-étoile*" (p. 57)

**(b)** "camuatás" (p. 33), "*camouatas*" (p. 62), "*camouatás*" (p. 58)

**(c)** "macaco-de-cheiro" (p. 34); "*saimiri-écureil*" (p. 63); "*saimiri-écureil*" (p. 59)

**(d)** "cuatá" (p. 34); "*atèle-chuva*" (p. 63); "*atèle-araignée*" (p. 59)

**(e)** "sabiás" (p. 34); "*sabias*" (p. 64); "*sabiás*" (p. 59)

**(f)** "le sabiagongá" (p. 34); "*la sabiaconga*" (p. 64); "*le sabiagongá*" (p. 59)

**(g)** "Tietê" (p. 34); "*Tiêté*" (p. 64); "*Tietê*" (p. 60)

**(h)** "mucajás" (p. 37); "*moucajas*" (p. 65); "*moucajás*" (p. 60)

**(i)** "terreiros" (p. 37); "*terreiros*" (p. 66); "*places*" (p. 61)

- (j) "muiraquitã" (p. 39); "*mouiraquitan*" (p. 68) "*mouïraquitan*" (p. 64)
- (k) "Venceslau" (p. 39); "*Venceslaw*" (p. 68); "*Venceslas*" (p. 64)
- (l) "Maranhão" (p. 39); "*Maranõn*" (p. 68); "*Maranhon*" (p. 64)
- (m) "Iegue" (p. 39); "*Iegué*" (p. 69); "*Iegue*" (p. 64)
- (n) "juuúque!" (p. 40); "*ouuuuille!*" (p. 70); "*ouillouillouille!*" (p. 65)
- (o) "guaribas jaós mutum-de-vargem mutum-de-fava mutuporanga urus urumutum" (p. 40); "*alouattes zabélés hoccos pauxis hoccos alectors hoccos à caroncule odontophores hoccos mitus*" (p. 70); "*alouates zabélés moutouns moutoum des champs moutoum-de-fève moutouporanga ourous ouroumoutoum*" (p. 66)
- (p) "jacutinga" (p. 40); "*jacoutinga*" (p. 71); "*pauxi*" (p. 66)
- (q) "apió" (p. 40); "*apio*" (p. 71); "*apió*" (p. 66)
- (r) "carará" (p. 40); "*carara*" (p. 71); "*carará*" (p. 66)
- (s) "sarará" (p. 43); "*sarará*" (p. 71); "*sarará*" (p. 66)
- (t) "formiga oncinha" (p. 44); "*fourmis oncinhas*" (p. 74); "*faurmis oncinias*" (p. 69)

De modo geral, a revisão da tradução fonológica e das expressões culturalmente marcadas parecem apontar para uma aproximação em relação às palavras originais. Os acentos e a grafia das palavras em português tenderam a ser reproduzidas mais de perto. Isso mostra que mesmo insistindo na opção de fazer tradução fonológica, o tradutor não pareceu satisfeito com o resultado, indicando estar preocupado com a questão.

Existem exceções, no entanto, em que a segunda opção se afastou mais, do original, como no nome 'Venceslas', em vez de 'Venceslaw' e em 'places' em vez de 'terreiros'. O tradutor diz ter preferido usar o nome próprio polonês em sua grafia francesa e não em sua tradução fonológica e, no caso de 'terreiros', faz o empréstimo em francês quando se trata de terreiro de macumba. Como no caso parecia haver referência a um quintal e não a um terreiro de macumba, ele preferiu traduzir por 'places'.

III - Elementos presentes no original e suprimidos na primeira edição, voltam a aparecer na revisão:

- (a) "os três rumaram" (p. 33); "*ils mirent le cap*" (p. 61); "*tous trois mirent le cap*" (p. 57)

- (b) "por causa das piranhas tão vorazes" (p. 33); "*à cause des voraces piranhas*" (p. 62); "*à cause des piranhas, si voraces*" (p. 58)
- (c) "Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas" (p. 34); "*Dans les branches des ingas aningas kapokiers*" (p. 63); "*Dans les branches des ingas des aningas des kapokiers*" (p. 59)
- (d) "o sabiapoca" (p. 34); — (p. 64); "*le sabiapoca*" (p. 59)
- (e) "em vez eram caminhões" (p. 38); "*s'appelaient camions*" (p. 66); "*en fait étaient des camions*" (p. 62)
- (f) "era gorda mentira antiga" (p. 38); "*c'était des contes de bonne femme*" (p. 67); "*c'étaient de vieux contes de bonne femme*" (p. 62)
- (g) "cajás" (p. 39); — (p. 69); "*cajás*" (p. 64)
- (h) "mano" (p. 39); — (p. 70); "*frérot*" (p. 65)

IV - Supressões na segunda edição do que tinha aparecido como excesso de explicação ou acréscimo na primeira edição:

- (a) "roendo os dedos" (p. 33); "*se rongéant sans arrêt les doigts*" (p. 62); "*se rongéant les doigts*" (p. 58)
- (b) "pulavam aos cachos pra fora d'água" (p. 33); "*ils sautent hors de l'eau, agglutinés en grappes*" (p. 62); "*ils sautent hors de l'eau, en grappes*" (p. 58)
- (c) "Então Macunaíma enxergou" (p. 33); "*C'est alors que Macounaïma aperçut*" (p. 62); "*Alors Macounaïma aperçut*" (p. 58)
- (d) "Nas cordas dos morros furados por grotões" (p. 37); "*dans les sentiers en lacis des mornes creusés d'immenses grottes*" (p. 66); "*sur les pentes des collines creusées d'immenses précipices*" (p. 61)

Aqui, além da retirada de elementos acrescentados na primeira edição, na revisão o tradutor optou por retirar a palavras '*mornes*', do vocabulário das Antilhas, e substituir por '*collines*', em francês mais genérico, e substituir '*grottes*' (grutas) por '*précipices*' (precipícios), na tradução de 'grotões' ("depressões profundas entre montanhas").

(e) "E tudo era máquina" (p. 38); "*et que tout s'appelait machine*" (p. 66), "*et que tout était machine*" (p. 62)

(f) "as três cunhãs deram muitas risadas" (p. 38); "*les trois donzelles rirent beaucoup de son projet*" (p. 67); "*les trois donzelles rirent beaucoup*" (p. 62)

(g) "estendeu tudo" (p. 43); "*étendit tons ces restes*" (p. 73); "*les étendit*" (p. 68)

(h) "inda estão muito verdolengas" (p. 44); "*ne sont pas encore mûrs*" (p. 73); "*sont encore trop verts*" (p. 68)

O tradutor, em seu depoimento, chamou a atenção para o fato de que a segunda versão era mais interessante, por ser mais fiel ("verdolengas"/"verts"), e porque lhe possibilitava fazer uma brincadeira com o leitor francês. Segundo ele, na fábula de La Fontaine, "A Raposa e as Uvas", existe a frase: *Les raisins sont encore trop verts* (As uvas ainda estão muito verdes). Assim, caso o leitor se dê conta da intertextualidade, se identificará e achará engraçado.

Esse procedimento de estabelecer uma intertextualidade com obras francesas não ocorre só nesta passagem, mas em vários trechos ao longo de todo o livro. No prefácio, o tradutor se explica assim:

Tive, do mesmo modo, a preocupação de transcrever ditados e provérbios com sua expressividade original, só transpondo aqueles para que Mário de Andrade inventou a etiologia. No entanto, para replicar a certas piscadas de olho e *private jokes* do autor, sem ceder ao etnocentrismo, me permiti introduzir fugazes citações de Apollinaire, Queneau, Valéry, Trénet, Claudel, Verlaine... (THIÉRIOT, 1997b, p. 20)<sup>11</sup>

Essas referências mais ou menos veladas podem ser facilmente percebidas pelos leitores franceses, por se tratarem de autores bastante estudados na escola e de um compositor popular (Charles Trénet). O tradutor alega que o autor faz a mesma coisa no

<sup>11</sup>Lê-se no original: "*J'ai eu de même le souci de transcrire dits et proverbes avec leur expressivité d'origine, en ne transposant que ceux dont Mário de Andrade invente l'étiologie. Toutefois, pour repliquer à certains clins d'oeil et private jokes de l'auteur, sans céder à l'ethnocentrisme, je me suis permis de glisser de fugaces citations d'Apollinaire, Queneau, Valéry, Trénet, Claudel, Verlaine...*"

original com o leitor brasileiro, o que o deixa à vontade para recriar, só que dessa vez no universo literário de chegada. Essa estratégia pode ser considerada como mais uma forma de aumentar a aceitabilidade da tradução no sistema alvo. Foram passagens escritas "à maneira de", como os famosos exercícios de estilo de Queneau, em que o tradutor escreve imitando as características de estilo de alguns escritores, como o próprio Queneau, ou acrescentando as próprias palavras ou expressões usadas em poesias ou canções, como é o caso de Verlaine e Trénet, por exemplo.

A referência a Verlaine, por exemplo, foi feita no final do Capítulo XV: "Iriqui ficou triste triste, bem triste (...)" (p. 128), quando na tradução aparece: "*Iriqui devint triste, très triste, bien triste était son âme à cause à cause de Macounaïm!*" inspirada nos dois primeiros versos do poema "Ariettes Oubliées": "*O triste triste était mon âme À cause, à cause d'une femme*".

Um outro exemplo é a referência à canção de Charles Trénet, intitulada "Hop! Hop!": "*Je suis seul, sans ami / Dans les champs endormis / Il fait noir, Il fait nuit / Tout est tranquille, aucun bruit / Dans le soir merveilleux / Un oiseau monte aux cieux / C'est mon coeur, c'est ma joie / Hop! Hop! Monte plus vite mon coeur / Là haut vite / Hop! Hop! Monte plus haut, qu'il fait bon / Là, dans un nuage sage / Bleu, blanc, rose et doux / D'ou vient ce paysage / Il n'est pas de chez nous, non / Hop! Hop! Quel est cet air qu'on fredonne / Là, la, la, la, la / Et c'est la chanson des anges / Et c'est vous et c'est moi / Hop! Hop! C'est la chanson d'une époque d'autrefois*. Na página 98, durante a narração da fuga de Macunaíma, que está sendo perseguido pela velha Ceiuci, tem-se: "Então o herói pulou a cerca e amontou de novo. Galopeou galopeou galopeou." Na tradução, Thiériot escreve: "*Alors notre héros sauta pardessus la barrière, hop là! réenfourcha son grand dada et galopa galopa galopa* (p. 156). Quando o leitor vê escrito este "hop là!", imediatamente se lembra da canção de Charles Trénet, muito popular antes da guerra, "Hop! Hop!". Como se vê, as referências a autores e compositores do sistema de chegada são muito sutis, mas surtem um efeito no leitor francês, que ao mesmo tempo que acha graça na referência, sente-se menos estranho ao texto e ao sistema de partida. É, sem dúvida, uma estratégia empreendida pelo tradutor, de aproximação do leitor francês a um texto estranho / estrangeiro, buscando uma maior aceitabilidade de sua tradução.

Pode-se concluir, partindo dos exemplos analisados do Capítulo V, que a tradução de Jacques Thiériot é uma tradução que pende mais para a aceitabilidade do que para a adequação, apesar de que, na revisão, a maior parte das modificações feitas foram no sentido de aproximar a tradução um pouco mais do texto de partida, sem, no entanto, ter modificado essa tendência geral de busca de aceitabilidade da tradução junto ao público leitor de chegada, em detrimento de uma maior adequação ao texto/sistema de partida. Serão agora analisados trechos das outras traduções.

### 3.2.2 *Aimer, verbe intransitif*, por Maryvonne Lapouge-Pettorelli

Como não foi possível conversar pessoalmente com a tradutora, que alegou não dar entrevista por problemas pessoais, nem com o editor da edição "Du Monde Entier" da editora Gallimard, mas somente com um assessor de imprensa, que não estava a par de maiores detalhes, não se soube como surgiu a idéia de se publicar uma tradução francesa de *Amar, verbo intransitivo*. Diante de tais fatos, passa-se diretamente à análise de trechos selecionados de *Aimer, verbe intransitif*.

Entre os tradutores e críticos franceses de literatura brasileira, muito se comenta que a tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli pecou pelas várias supressões de palavras, períodos e até de um parágrafo, assim como por alguns equívocos de peso. Cotejando-se os dois textos, é verdade que podem ser encontrados vários exemplos dessas supressões e equívocos, sendo talvez os dois mais importantes: (1) a supressão da célebre frase "Estou falando brasileiro." (pag. 43) do narrador após escrever uma agramaticalidade ("Depois do almoço as crianças foram na matinê do Royal."), que na tradução desaparece, pois ficaria sem sentido, já que a tradutora não reproduziu em francês a agramaticalidade ("Après le déjeuner, les fillettes allèrent à la matinée du Royal"); e (2) a confusão entre 'saudade' e 'saúde', ocorrida na tradução do seguinte trecho: "E enviados ao Brasil, onde iraras pulam, cascavéis chocalham, onças, jaguarandis, tatus-pebas, peixes-bois e tigres, pois não! tigres também se assanham, inda por cima vieram adquirir essa coisa tristonha e desagradável que de portugueses herdamos: a saudade, "(pág. 96-97)"*Et chus au Brésil, ou les loutres font des cabrioles et des crotales et des jagurundis des bruits de crécelle, ou des jaguars, des tatous, des pissons-boeufs, et des tigres bien sûr! des tigres ont mauvais caractère, ils ont en prime*

*gagné cette triste chose désagréable que nous avons héritée des Portugais: la santé".* (pág.93).

Esses problemas que surgiram na tradução parecem ser, em sua maior parte, mais do que decisões propositais, falta de uma boa revisão final. O conhecimento da língua portuguesa e da cultura brasileira por parte da tradutora são fatos, bem como a sua experiência comprovada. Sabe-se também de todo o seu esforço em divulgar a literatura brasileira na França e a seriedade do seu trabalho também é indiscutível. Nessa tradução, no entanto, talvez por falta de tempo por parte da tradutora de fazer uma revisão cuidadosa ou pela editora confiar demais na capacidade da tradutora, achando desnecessário fazer uma revisão da tradução (que pode também implicar em um custo extra de contratação de mão-de-obra externa, já que talvez os revisores internos não tenham o conhecimento necessário da língua portuguesa para fazer eles mesmos a revisão), o fato é que alguns desses "cochilos" da tradutora e/ou do revisor da tradução (se é que houve) tornaram-se motivos de críticas entre seus pares, o que é no mínimo desagradável. Como parecem ter sido, em sua maioria, involuntários, essas supressões e equívocos não podem fazer parte daquilo que se chama aqui de projeto de tradução, não havendo interesse em elencar todos os seus exemplos. Interessa mais analisar não o que está "faltando", mas principalmente o que foi acrescentado na tradução que, por seu volume, apontam para decisões tradutórias sistemáticas e recorrentes.

Telê Porto Ancona Lopez, em *Mariodeandradiando*, analisa as influências sofridas por Mário de Andrade que se consubstanciam em *Amar, verbo intransitivo*. Em primeiro lugar, a influência de Bernardin de Saint-Pierre, o autor de *Paul et Virginie*, influência que o próprio autor confessa. Saint-Pierre escreve seu famoso romance "em uma língua que não é exatamente o francês castiço, ensinado nas escolas ou nas páginas dos montros sagrados da França do século XVIII (...), e acolhe, no texto, um bom número de expressões e construções do francês das colônias" (LOPEZ, 1996, p. 38). A contradição do autor modernista, que deseja a todo custo se libertar da influência de modelos culturais franceses, é somente aparente. Na verdade, Mário de Andrade detecta em Saint-Pierre um projeto de linguagem, a possibilidade bem sucedida de aliar um projeto estético a um projeto lingüístico, exatamente o que ele busca para dar consistência ideológica ao modernismo literário, segundo Lopez.



Em segundo lugar, Lopez enfatiza a influência dos expressionistas alemães sofrida pelo autor. Tais autores lançam mão do "recurso da cena, (...) dos quadros que se sucedem, criando a seqüência solta, independente de uma lógica fora do texto" (LOPEZ, 1996, p. 41). Assim, *Amar, verbo intransitivo* subverte a norma aceita na época da divisão em capítulos, da numeração de seqüências ou dos títulos para cada parte. Segundo Lopez, a obra:

É um texto de ficção construído pelas cenas que fixam diretamente momentos, "flashes", resgatando o passado, ou apresentadas pelo Narrador. Às cenas, contrapõem-se as digressões deste, que compete freqüentemente, dando grandes demonstrações de conhecimento teórico, com a visão que a heroína tem do mundo e do amor. As digressões são, de fato, a interpretação. (LOPEZ, 1996, p. 41)

Com relação aos temas, também, o autor demonstra no livro o impacto sofrido pelas leituras de Nietzsche e de Freud, condenando a burguesia, valorizando o primitivismo e ressaltando as forças do inconsciente, além de revelar as suas reflexões a respeito da condição feminina e da colonização econômica e cultural brasileira. O seu projeto de "escrever brasileiro" parte de pesquisas que o autor faz na década de 1920 a respeito do emprego da língua portuguesa em sua variante falada no Brasil, que sofre modificações ao receber constantes influências da fala do povo. Língua brasileira, para ele, é quase sinônimo de "fala" (LOPEZ, 1996, p. 58), e o texto que produz é arte ligada à vida e à sonoridade (LOPEZ, 1996, p. 59). Assim, além de utilizar um vocabulário híbrido, oriundo da língua culta, mas também da língua do povo, o autor se vale de recursos estilísticos com o intuito de reproduzir não só características da fala em sua força ilocutória, mas também do fluxo interno do pensamento. Sintagmas nominais, períodos entrecortados ou inacabados, discurso indireto livre, orações secas, diretas e objetivas, entremeadas de longas digressões ou de comentários, agramaticalidades e uma pontuação e divisão em parágrafos que demonstram, por vezes, ironia ou hesitação são alguns dos recursos explorados pelo autor. Lopez resume assim a impressionante e incessante busca de Mário de Andrade de aliar forma e conteúdo em seu projeto estilístico-literário modernista:

À primeira vista, os brasileirismos, ambos de regiões economicamente desprivilegiadas do Brasil, Norte e Nordeste, parecem incoerência,

exagero do Narrador em seu desejo de ser brasileiro. Depois, entende-se que a linguagem aparentemente descabida está, de fato, sobrepondo indiretamente uma outra cena, uma outra realidade, a daqueles que não tiram fotografia familiar.... O Narrador de *Amar, verbo intransitivo* corresponde, quanto à linguagem, a um alter ego do Mário de Andrade: pesquisador, dono de uma sólida cultura, tentando ser solidário com a voz do povo, diminuir a distância entre o popular e o erudito. Os chavões, o vocabulário do cotidiano da cidade ou do cotidiano rural e mesmo da selva, ligados a termos do discurso culto, até sofisticado (com e sem paródia), decalcam, vivamente, ao lado da pesquisa lingüística, uma altíssima consciência estilística. Nada é gratuito, ornamental; tudo serve aos propósitos literários do texto. (LOPEZ, 1996, p. 60)

Tudo isso faz de *Amar, verbo intransitivo*, apesar de sua leitura mais fluida, um livro apenas aparentemente mais fácil de traduzir do que *Macunaíma*, com sua enxurrada de termos estranhos e desconhecidos da maioria dos leitores. É que naquele, mais do que neste, a sutileza impera e os não-ditos, ou os ditos pela metade, assumem uma importância capital. Antes de passar para observações no nível do texto, farei alguns comentários sobre as traduções no nível da palavra. É bom, desde logo, ressaltar que a tradutora não faz qualquer tradução fonológica, como o tradutor de *Macunaíma*, grafando os nomes próprios e locativos exatamente como em português, só que desta vez acrescentando-lhes muitas vezes notas de pé-de-página ou explicações no corpo do texto. Examinarei agora o caráter destas notas, que revelam bastante a respeito do leitor implícito da tradução, imaginado pela tradutora, e de sua preocupação em facilitar a leitura por parte deste.

Este recenseamento das notas acrescentadas pela tradutora exclui aquelas que são traduções das notas do original. Apesar de as notas de tradutor não serem de modo geral benquistas nesse meio profissional, a tradutora pode ter-se sentido mais à vontade para acrescentá-las, já que o original continha notas do autor. A diferença entre os dois tipos de notas, do tradutor e do autor, não fica, contudo, clara para o leitor da tradução, pois após a primeira nota aparecem entre parênteses os dizeres "*toutes les notes sont de la traductrice*" (todas as notas são da tradutora), informação incorreta.

As notas da tradutora são as seguintes:

(a) Higienópolis - À l'époque, quartier coté, élégant, de São Paulo. (Na época, bairro apreciado, elegante, de São Paulo.)

- (b) Lindóia - *Héroïne du poème épique Uruguai (1769), de Basilio da Gama.* (Heroína do poema épico *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama.)
- (c) "Germain sans germanité" - *Prendre ici "germanité" au sens de la relation entre frères et cousins proches, le jeu de mots de l'original en effet — "infra terno [infra-tendre] germano infraterno [non fraternel]!" — ne pouvant être respecté.* (Entender "germanidade" aqui no sentido da relação entre irmãos e primos próximos; o jogo de palavras do original — "infra terno [infra-terno] germano infraterno [não fraterno]!" - não pôde, na realidade, ser respeitado.)
- (d) Itatiaia - *Massif montagneux qui marque la frontière entre les États de Rio de Janeiro et de Minas Gerais.* (Maciço de montanhas que marca a fronteira entre os estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais.)
- (e) Bilac - *Olavo Bilac (1854-1918) est considéré comme le plus représentatif des poètes parnassiens.* (Olavo Bilac (1845-1918) é considerado como o mais representativo dos poetas parnasianos.)
- (f) *"Les femmes ont plus de pituite et les hommes plus de bile... Certains philosophes ne craindraient pas d'affirmer que les femmes ne sont femmes que par un défaut de chaleur."* – *Em français dans le texte.* (Em francês no texto.)
- (g) *Correio Paulistano - Important quotidien pauliste de l'époque.* (Importante jornal paulista da época.)
- (h) Barlaeus - *Né en 1584 à Anvers. Historien, poète, théologien, logicien et philosophe. La publication de son ouvrage Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum date de 1647. Meurt en 1648 à Amsterdam.* (Nasceu em 1584, em Anvers. Historiador, poeta, teólogo, lógico e filósofo. A publicação da sua obra *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum* data de 1647. Morreu em 1648, em Amsterdam.)

**(i)** Gonçalves Dias - *Gonçalves Dias (1823- 1864) est l'un des représentants majeurs du romantisme brésilien. Initiateur du courant indianiste, il a également écrit une étude ethnographique, "Brasil e Oceania", et un dictionnaire de la langue tupi.* (Gonçalves Dias (1823-1864) é um dos representantes maiores do romantismo brasileiro. Iniciador da corrente indianista, escreveu também um estudo etnográfico, "Brasil e Oceania", e um dicionário de língua tupi.)

**(j)** Castro Alves - *Antônio Frederico de Castro Alves fut promu avant même sa disparition précoce (né en 1847, il meurt en 1871) comme le poète suprême du romantisme brésilien. Notons que Mário de Andrade lui a consacré une étude dans son ouvrage Aspectos da Literatura Brasileira (1943).* (Antônio Frederico de Castro Alves foi promovido, antes mesmo de seu desaparecimento precoce (nasceu em 1847 e morreu em 1871), a poeta supremo do romantismo brasileiro. Notemos que Mário de Andrade lhe consagrou um estudo em sua obra *Aspectos da Literatura Brasileira* (1943).)

**(k)** "Sébastianiste" - *C'est-à-dire portugais.* (Isto é, português.)

**(l)** Peri - *Personnage du roman indianiste O Guarani, de José de Alencar (1829-1877), Peri le type même du héros romantique.* (Personagem do romance indianista *O Guarani*, de José de Alencar (1829-1877), Peri tipifica perfeitamente o herói romântico.)

**(m)** Cafusas - *Métisse de Noir et d'Indien.* (Mestiça de negro e de índio.)

**(n)** Guarantás - *À la place ici de gurinhatã, oiseau du Brésil oriental (Tanagra violacea auranticollis).* (Em vez de gurinhatã, pássaro do leste do Brasil (*Tanagra violacea Auranticollis*).)

**(o)** Suçuarana - *Dit aussi cougar ou lion d'Amérique, c'est le puma.* (Conhecido também como jaguaruna ou leão da América, é o puma.)

(p) Peróba - *Arbre de la famille des bégognacées. (Bois renommé, de très bonne qualité.)* (Árvore da família das bignoniáceas. (Madeira conhecida, de muito boa qualidade).)

(q) Tupã - *Dans le panthéon tupi, le dieu des éclairs et du tonnerre* (No panteão tupi, o deus dos relâmpagos e dos trovões.)

(r) Pacaembu - *Quartier de São Paulo, à l'époque encore périphérique.* (Bairro de São Paulo, ainda periférico na época.)

(s) *Madame est servie.* – *En français dans le texte.* (Em francês, no texto.)

(t) Açú - *Du tupi "grand". Désigne le Brésil.* (Do tupi, "grande". Designa o Brasil.)

(u) *Die Weise von Liebe und Tod - L'Air de l'amour et de la mort.* (A ária do amor e da morte.)

(w) Leme - *Quartier de Rio de Janeiro, en bordure de la plage. Précède immédiatement Copacabana.* (Bairro do Rio de Janeiro, na orla marítima. Precede imediatamente Copacabana.)

(v) Seriema - *L'oiseau (crête et chant caractéristiques) des cerrados et caatingas du Brésil.* (Pássaro (crista e canto característicos) dos cerrados e das caatingas do Brasil.)

(x) Cateretê - *Danse campagnarde des régions du sud du pays.* (Dança camponesa da região sul do país.)

(y) Piolim - *Clown particulièrement célèbre, appartenant à la tradition du cirque classique, très vivace à l'époque au Brésil.* (Palhaço particularmente célebre, pertencente à tradição do circo clássico, muito viva no Brasil da época.)

Apesar de Gérard Genette considerar as notas de pé-de-página como parte do paratexto, como visto no Capítulo 2, a sua análise fica mais rica quando associada à análise do texto traduzido, pois a colocação de notas é uma decisão tradutória dentre outras possíveis, que se confrontam com ela. No caso de *Macounaïma*, por exemplo, o tradutor não colocou qualquer nota, mas acrescentou um glossário seletivo ao final da segunda edição, a que o texto remete por meio de um asterisco e não de números. No caso de *Aimer, verbe intransitif*, as notas da tradutora não fogem aos tipos mais comuns de notas de tradutor, que se referem:

- (a) a dificuldades ou impossibilidades de tradução, como no caso do jogo de palavras que originou a nota (3);
- (b) a personalidades famosas ou representativas da época, como no caso das notas (5), (9), (10) e (25);
- (c) a locativos, como nas notas (1), (4), (18) e (22);
- (d) a personagens e títulos de obras literárias, elementos do cotidiano e elementos da cultura ou folclore do país estrangeiro, como nas notas (2), (7), (12), (17) e (24);
- (e) elementos da fauna e da flora do país estrangeiro, sempre que estes diferem muito das do sistema de chegada, como nas notas (14), (16) e (23), e
- (f) de modo geral, a tudo que o tradutor infere como desconhecido por parte do leitor, constituindo o seu não conhecimento um grave impedimento à compreensão.

Usualmente, os tradutores evitam fazer uso de notas de pé-de-página, devido às críticas quase unânimes dos leitores de que a existência de notas interrompe a leitura, corta o fio do enredo, distrai e incomoda o olhar, sendo que grande parte dos leitores simplesmente as ignora. Assim, imaginar-se-ia que um tradutor só colocaria uma nota quando a informação omitida ou desconhecida fosse de extrema importância para a compreensão do texto ou a continuidade da leitura. No entanto, não é o que se vê no

caso de *Aimer, verbe intransitif*. Que o tradutor imagine que o leitor francês não conhece elementos, personalidades e aspectos da cultura brasileira é até compreensível, mas que não conheça elementos da sua própria cultura europeia, como nas notas (8), (11) e (21) parece se constituir um excesso de facilitação de leitura, que nem o autor do original considerou necessária, ou uma busca de visibilidade da figura do tradutor, que tem nas notas uma possibilidade de aumentar a sua exposição.

A tradutora não usou somente o recurso das notas para dar informações que considera desconhecidas dos leitores, mas também usou o procedimento do acréscimo explicativo no corpo do texto. Assim, por exemplo, quando se fala no vale do Anhangabaú ("Nas noites espaçadas em que Sousa Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre o cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá embaixo no vale. No vale do Anhangabaú? É." - pág. 18), a tradutora acrescentou a informação de que se tratava de um bairro de prostituição na época: "*Les rares soirs où Sousa Costa s'approchait de sa femme, Il prenait toujours soin de ne rien montrer des préliminaires et savoir-faire appris là, en bas, dans Anhangabaú. Anhangabaú le quartier chaud? Oui.*" - pág. 26), ou quando se fala na Casa Lirial ("Ontem entrei na Lirial com Maria Luísa... pois imagine que ela falou em alemão com a caixeirinha!" - pág. 29), a tradutora achou por bem acrescentar que se tratava de uma loja: (*Je suis entrée hier avec Maria Luísa chez Lirial, le magasin... Imagine-toi qu'elle s'est adressée en allemand à la petite vendeuse!*" - pág. 36). Outras vezes, no entanto, a tradutora nem coloca notas, nem faz acréscimos ao texto, deixando sem qualquer explicação o que, seguindo o seu raciocínio, seria desconhecido do leitor francês, como a cidade de Campinas ("no chá da senhora Tal, família campineira de sangue" - pág. 9/"*le thé chez telle dame de la haute société de Campinas*" - pág. 19), por exemplo. Vê-se, portanto, que a tradutora, com relação à tradução de locativos, lançou mão de vários procedimentos, não se podendo tirar qualquer conclusão a respeito de sua metodologia.

Serão analisados agora alguns exemplos de narração, descrição, diálogo e digressão, para mostrar como a tradutora lidou com o estilo particular do autor. Como exemplo de narração, foi escolhido o trecho em que o narrador fala da adaptação de Fraülein na casa dos Sousa Costa:

Ali pela boca da noite o viver da casa já estava reorganizado e velho. A mesma coisa de antes resvalando para a mesma coisa de em

seguida. Isto não sei se é bem se é mal, mas a culpa é toda de Elza. Isto sei e afirmo. Se não fosse a moça, Dona Laura levaria um dilúvio de manhãs pra se acomodar com a situação nova. Sousa Costa inda por vinte jantas teria a surpresa desagradável duma intrometida lhe roubando as anedotas de família. Elza porém desde o primeiro instante se apresentara tão conhecida, tão trilhada e de ontem! O desembaraço era premeditado não tem dúvida, mas lhe saía natural e discreto. Isto se descontaria dentre as facilidades das raças superiores... Porém tal razão é assuntar apenas a epiderme da experiência. Antes, estou disposto a reconhecer nela essa faculdade prática de adaptação dos alemães em terra estranha. (pág. 14)

*À l'entrée de la nuit, le rythme de la maison avait déjà retrouvé son train ancien. Les choses d'avant glissant, identiques, vers les choses suivantes. Ne me demandez pas si c'est bien ou si c'est mal, je sais seulement que la faute en est tout entière à Elza. Je le sais, je l'affirme. N'eût été la jeune femme, dona Laura aurait eu besoin d'un déluge de matins pour s'adapter à la nouvelle situation. Et Sousa Costa aurait eu la désagréable surprise de voir une intruse lui subtiliser ses anedoctes familiales pendant une vingtaine de dîners. Mais Elza s'était montrée dès le premier instant tellement rodée, tellement familière, une habituée! Son aisance était sans doute calculée, mais elle se manifestait avec discrétion et naturel. Un trait que je rapporterais volontiers aux facultés dont jouissent les races supérieures... Mais ce serait là ne prendre en compte que la couche supérieure de l'expérience. Je suis plutôt enclin à reconnaître en elle cette faculté pratique, d'adaptation, dont font preuve les Allemands en terre étrangère. (pág. 23)*

Mais do que as supressões, mais ou menos importantes, feitas na tradução, o que salta aos olhos, e o podemos confirmar no cotejo deste trecho, é a suavização geral do estranhamento do texto original na tradução, por meio de acréscimos, redução das agramaticalidades, diminuição da poeticidade e o uso de equivalentes mais óbvios ou mais corriqueiros do que as soluções encontradas pelo autor. Pequenos acréscimos tornam a tradução mais explicitadora, menos lacônica do que o texto original. As agramaticalidades como o uso do 'pra' e do 'inda', assim como a mistura de níveis de língua, mais ou menos informais ('janta', 'assuntar'), não são totalmente reproduzidos na tradução, que conta somente com um equivalente em linguagem popular, o verbo '*subtiliser*', usado em lugar de '*voler*' (roubar). As soluções poéticas inusitadas do autor como "ali pela boca da noite", "o viver da casa", "coisa de em seguida", "Elza se



apresentara tão de ontem", "epiderme da experiência", etc., encontram equivalentes menos originais e mais corriqueiros como: "*à l'entrée de la nuit (na entrada da noite)*", "*le rythme de la maison*" (o ritmo da casa), "*chose suivante*" (seguinte coisa), "*Elza s'était montrée une habituée*" (Elza tinha-se mostrado uma frequentadora habitual), "*couche supérieure de l'expérience*" (camada superior da experiência), etc. Há ainda o equívoco (a menos que a tradutora tenha usado como original uma outra edição, em que haja alguma mudança ou erro tipográfico) da tradução de 'facilidades' por '*facultés*' (faculdades). É muito mais provável, já que esse tipo de equívoco se repete várias vezes, que se possa reputá-lo à possível falta de revisão, a que já nos referimos anteriormente.

Como exemplo de descrição, acompanhada de uma digressão, foi escolhido o trecho que fala do quarto de Fraülein na casa dos Sousa Costa:

Bem diferente dos quatinhos de pensão... Alegre, espaçoso. Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins. O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida. Em Higienópolis os bondes passavam com bulha quase grave soberbosa, macaqueando o bem-estar dos autos particulares. É o mimetismo arisco e irônico das coisas ditas inanimadas. São bondes que nem badalam. Procedem como o rico-de-repente que no chá da senhora Tal, família campineira de sangue, adquire na epiderme do fraque a macieza dos tradicionais e cruza as mãos nas costas — que importância! — pra que a gente não repare na grossura dos dedos, no quadrado das unhas chatas. Neto de Borbas, me secunda desdenhoso que badalo e mãos ásperas nem por isso deixam de existir, ora! O badalo pode não tocar e mãos se enluram. (pág. 9)

*D'une toute autre allure que les chambres exigües de la pension... Gaie, spacieuse. La sérénité somptueuse des jardins entrain par les deux fenêtres grandes ouvertes. En se déportant légèrement vers la gauche, le regard embrassait la rangée d'arbres disciplinée le long de l'avenue. Les tramways passent dans Higienópolis en singeant le confort des voitures particulières dans un tintamarre époustoufflant, presque grave. C'est le mimétisme ironique et grincheux des choses dites inanimées. Cès tramways ne tintinnabulent même pas. Ils procèdent comme le nouveau riche, qui, invité à prendre le thé chez telle dame de la haute société de Campinas, parvient à porter l'habit avec l'aisance des habitués et — très important — croise les mains derrière son dos pour qu'on ne remarque pas l'épaisseur de ses doigts et ses ongles grossièrement taillés. Aide-moi, dédaigneux petit-fils de Borbas, car battant de cloche et mains rugueuses ne cessent pas pour*

*autant d'exister, et bon! La cloche peut fort bien ne pas sonner et des mains porter des gants.* (pág. 18-19)

Como no exemplo precedente, vêem-se alguns pequenos acréscimos aqui e ali na tradução. O efeito de maior explicitação se repete. A primeira frase é um ótimo exemplo disto: "*D'une toute autre allure que les chambres exigües de la pension...*" (De um porte totalmente diferente dos quartos exíguos da pensão...), como tradução para: "Bem diferente dos quatinhos de pensão...". As idéias de pobreza/riqueza e pequeno/grande estão presentes no original e na tradução, a diferença é que o original é mais curto e menos rebuscado. A tendência de rebuscamento da tradução, de elevação sutil do nível de língua, é uma constante, e também está presente nesse trecho. Assim, "O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida." torna-se "*En se déportant légèrement vers la gauche, le regard embrassait la rangée d'arbres disciplinée le long de l'avenue*" (Afastando-se ligeiramente para a esquerda, o olhar abrangia a carreira disciplinada das árvores ao longo da avenida.). Tal como no trecho precedente, percebe-se uma perda de poeticidade do original como, por exemplo, em: "adquire na epiderme do fraque a macieza dos tradicionais", traduzido por "*parvient à porter l'habit avec l'aisance des habitués*" (consegue usar fraque com a desenvoltura dos freqüentadores habituais). A repetição de "badalam", "badalo" e "badalo", que tem um efeito sonoro de eco, na tradução se perde, pois a tradutora apresenta várias soluções diferentes, "*tintinnabulent* (tilintam), "*battant de cloche*" (o bater de sino) e "*le cloche/sonner*" (o sino/tocar), perdendo-se a repetição. Há ainda um equívoco de tradução, na última frase do trecho, do verbo 'secundar', que em português pode querer dizer, segundo o *Dicionário Aurélio Eletrônico*, "ajudar, auxiliar" ou "responder, replicar", essa segunda acepção sendo um brasileirismo. No trecho em questão, assim como freqüentemente em *Macunaíma*, Mário de Andrade se utilizou do brasileirismo e não da acepção mais usada no português castiço. Como em francês existe igualmente o verbo '*seconder*', como sinônimo de '*aider*' (ajudar), a tradutora traduziu automaticamente, sem se dar conta de que sua redação, "*Aide-moi, dédaigneux petit-fils de Barbab, car battant de cloche et mains rugueuses ne cessent pas pour autant d'exister, et bon!*" (Ajude-me, desdenhoso neto de Borbas, pois bater de sino e mãos ásperas não deixam, no entanto, de existir, ora!), ficou sem sentido.

Como exemplo de diálogo, escolheu-se uma conversa de Carlos com sua irmã Aldinha, a quem não se cansa de importunar:

Porém nestes últimos dias Carlos beija muito as irmãs, principalmente Aldinha.

— Que caídos são esses com sua irmã!

Carlos baixa os olhos, se ri. Pronto: já envaretava outra vez. Sem querer aperta Aldinha e machuca.

— Ai, Carlos!... Feio!

— Quem que é feio!

— Você, sabe!

— Quem que é feio! Repita mais uma vez pra você ver!

— É você! É você!

— Quem!

— Tu, turututu! parente do tatu e do urubu, pronto!

— Então, se eu sou parente do tatu e do urubu, você é tatua misturada com urubua.

Aldinha chora, é natural.

— Mamãe! ahn... mamãe!

— Que foi, Aldinha!

— Ahn... Carlos me chamou de tatua com urubua... (pág. 86-87)

*Depuis quelques jours cependant, Carlos cajole beaucoup ses soeurs, Aldinha en particulier.*

— *Tu en fais des mamours à ta soeur!*

*Petit rire, Carlos baisse les yeux. Ça y est: le voilà de nouveau décontenancé. Sans le vouloir il serre Aldinha trop fort, brutalement:*

— *Aïe, Carlos... Méchant!...*

— *Qui, le méchant?*

— *Toi, tu sais bien!*

— *Qui, qui? Répète encore une fois pour voir!*

— *C'est toi! C'est toi!*

— *Qui!*

— *Toi, turututu! Fils de tatou et d'urubu, voilà!*

— *Alors, si je suis un fils de tatou et d'urubu, toi tu es une tatou*

*croisée avec un urubu!*

*Aldinha pleure, naturellement.*

— *Maman! Anh... maman!*

— *Qu'est-ce qu'il y a, Aldinha?*

— *Carlos m'a traitée de tatou croisée avec un urubu... (pág. 84)*

O ritmo acelerado do diálogo, as repetições, a linguagem infantil foram reproduzidos na tradução. Houve também uma preocupação em manter o nível de língua, como por exemplo em "*faire des mamours*" que, em linguagem familiar, seria

algo equivalente a "fazer festinha" em português; para a tradução de "caídos" que, segundo o *Dicionário Aurélio Eletrônico*, quer dizer "afeições, caimentos".

Já nos xingamentos finais perdeu-se a gradação negativa de "parente do tatu e do urubu" para "tatu misturada com urubua". Aldinha chora porque não é simplesmente parente do tatu e do urubu, mas, segundo seu irmão, a própria cruza de tatu com urubua, o que, na escala de valores das crianças, parece ser bem mais desabonador. A palavra final é de Carlos, pois Aldinha não consegue encontrar um xingamento pior do que esse. Sente-se derrotada e corre em busca do auxílio de sua mãe. Na tradução, não há essa gradação, pois Aldinha xinga Carlos de "*filis de tatou et d'urubu*" (filho de tatu e de urubu), o qual replica, xingando-a de "*tatou croisée avec un urubu*" (cruza de tatu com urubu). Os dois, portanto, seriam filhos de tatu com urubu, ficando em igualdade de posições, empatados. Não haveria, assim, razão para Aldinha chorar e correr para a mãe. A tradutora tentou, no entanto, reproduzir o jogo masculino/feminino, de 'tatu/tatua' e 'urubu/urubua', usando o particípio passado do verbo 'croiser' no feminino ('*croisée*'/'cruzada'), apesar de 'tatou' em francês ser masculino.

Percebe-se, como observação geral, com relação à tradução de *Aimer, verbe intransitif*, que a tradutora teve dificuldades, no caso de ter tentado, reproduzir o estilo e as sutilezas do original, aplainando suas asperezas e "vanguardices". Pode ser, no entanto, que tenha determinado, consciente ou inconscientemente, como projeto de tradução, escrever um texto mais familiar e fluente para o leitor francês, respeitando as normas do sistema de chegada.

### **3.2.3 *L'Apprenti touriste*, por Marie-Pierre Mazéas e Monique Le**

#### **Moing 3.2.3.1 Antecedentes**

As duas tradutoras (Monique Le Moing é professora universitária e Marie-Pierre Mazéas trabalha na Embaixada do Brasil) se conheceram na Universidade de Paris, no curso de licenciatura em letras, francês/português. Ao fim do curso, decidiram traduzir juntas uma obra de Josué Montello, *Os tambores de São Luís*, a pedido da editora Flammarion. Seu segundo projeto de tradução conjunta foi *O turista aprendiz*. Apresentaram a idéia ao editor Maurice Nadeau, que não se interessou de imediato, aparentemente por uma questão financeira. As tradutoras se dedicaram durante um certo tempo a traduzir outras obras da literatura brasileira, principalmente de Lima Barreto e

Josué Montello, sem nunca esquecer, no entanto, seu projeto, momentaneamente arquivado, de tradução da obra de Mário de Andrade. Um dia, por acaso, Marie-Pierre leu um artigo no jornal *Le Monde*, anunciando que Maurice Nadeau iria editar uma coleção de relatos de viagem. Lembrando-se de *O turista aprendiz*, voltaram a procurar a mesma editora, que, desta vez, decidiu editar a tradução, a ser feita por elas. Nesta segunda tentativa, tudo se passou muito rapidamente, deixando as tradutoras surpresas.

Puseram-se então a trabalhar, seguindo o mesmo método de trabalho empregado nas traduções feitas anteriormente. Cada uma traduzia separadamente o mesmo capítulo ou trecho. Ao final da tarefa se encontravam, uma lia a sua tradução e a outra seguia e, em seguida, discutiam as diversas soluções. Levando em conta a discussão feita, redigiam uma segunda versão, desta vez conjunta e definitiva. O método empregado é longo e cansativo, mas o resultado, segundo as tradutoras, é melhor, pois juntam-se os conhecimentos de língua e multiplicam-se as soluções, principalmente no momento da discussão. Em termos financeiros, contudo, o método de tradução conjunta não é vantajoso, pois além de ser mais demorado, o pagamento usual, que já não é elevado, ainda é dividido por dois. Assim se explica por que nenhuma das duas tira seu sustento do trabalho como tradutora.

Pronta a tradução do texto integral, as tradutoras levaram o trabalho para a apreciação do editor da coleção, Eric Jacolliot, que imediatamente considerou o texto muito longo para os padrões da coleção. A solução encontrada foi a de se suprimirem trechos menos interessantes para o grande público, partindo-se do princípio de que o público visado não era um público universitário, especializado em literatura, mas um público sofisticado (o preço do livro, 150 francos, cerca de R\$30,00, é um pouco mais elevado do que a média), interessado em relatos de viagem. O interesse, então, era priorizar a viagem, as impressões de um escritor que viaja, e não a História, a Antropologia, o tipicamente brasileiro. As tradutoras ainda propuseram uma outra solução, rejeitada por motivos financeiros, de se manter o texto integral, só que desmembrado em dois volumes, correspondentes às duas viagens. As supressões, portanto, segundo elas, foram feitas pelo editor, seguindo o critério do interesse do público visado.

Mais adiante, quando da análise da tradução, serão examinadas em maiores detalhes quanto ao critério e o teor das supressões. O mais importante, no momento, é

notar que não só foi feito um grande número de supressões, como se declara que foram feitas supressões, logo na página 6, o que não é absolutamente usual. De modo geral, quando o número de supressões é muito grande em uma tradução, na capa passam a constar as denominações "adaptação", "versão reduzida" ou similar. Esse tipo de edição visa a um público jovem ou não especializado, mais interessado no enredo do que nas qualidades literárias da obra. Por outro lado, quando as supressões são menores, o que normalmente acontece é que a informação de que foram feitas supressões é omitida, já que os especialistas consideram o texto literário intocável em sua integralidade e se consideram lesados quando porventura se dão conta de que nem tudo está lá.

O fato de as supressões em *L'Apprenti touriste* terem sido tão grandes e abertamente declaradas se deve, sem dúvida, às características da publicação original. Durante a viagem à Amazônia, de maio a agosto de 1927, Mário de Andrade manteve um diário de bordo. Segundo Telê Porto Ancona Lopez, "ao longo da viagem irá registrando suas impressões num diário, com a intenção de transformá-lo num futuro 'livro de viagens', a que chamaria de *O turista aprendiz*, conforme declara em entrevista dada em São Paulo, quando de seu regresso." (LOPEZ, 1976, p. 19). Ainda segundo Lopez, ao voltar a São Paulo, Mário de Andrade publica no jornal *Diário Nacional*, em forma de crônicas independentes, parte do material recolhido na viagem. Já o material recolhido e anotado durante a viagem ao Nordeste em 1928 foi publicado sistematicamente até março de 1929 no *Diário Nacional*. O projeto do livro vai sendo pouco a pouco abandonado, para ser retomado somente em 1942, quando reescreve cinco textos da série "O turista aprendiz", para serem publicados em *Os filhos da Candinha*. O livro *O turista aprendiz*, no entanto, não se realiza antes da morte do autor em 1945. A publicação de 1976, da Editora Duas Cidades, de São Paulo, foi organizada por Telê Porto Ancona Lopez com base em uma pasta deixada pelo autor e mantida no Instituto de Estudos Brasileiros, contendo textos organizados cronologicamente e em redação quase definitiva e notas avulsas, reunidas sem critério. Grande parte dessas últimas não consta da publicação de 1976, que não se pretende uma edição crítica, mas constam somente aquelas que se encontravam designadas pelo autor no corpo do texto. O livro não estava pronto para a publicação quando da morte de seu autor e a edição de 1976 é da lavra de Mário de Andrade, com apresentação e fixação de texto de Telê Porto Ancona Lopez, o que envolve uma série de decisões, dando origem a um

livro fruto do trabalho conjunto dos dois intelectuais e não somente de Mário de Andrade. Quanto à qualidade literária do livro, Lopez adverte:

Não vemos *O turista aprendiz* como uma obra maior de Mário de Andrade, ou mesmo como um livro magnificamente realizado. É fragmentário, possui brechas na elaboração, mas, em contrapartida, pensando-se sobretudo no humor dentro de sua prosa de modernista, é um texto de leitura gratificante. Por que não levar isso em conta também? E, em se tratando de Mário de Andrade, escritor de posição consolidada dentro de nossa literatura, é necessário que se publique também a obra menor, que nos oferece subsídios para sua compreensão global". (LOPEZ, 1976, p. 43)

Por todas essas características do livro, ser obra póstuma, inacabada, publicada por outra pessoa muitos anos depois de sua elaboração, por ser uma obra tanto de cunho etnográfico quanto literário, por ser fragmentária e por ser considerada uma obra menor dentro do conjunto da obra do autor, sem falar nas diferenças de público-alvo do original (um público essencialmente especializado em literatura) e da tradução (um público interessado em relatos de viagem), o editor francês parece não ter tido grandes dramas de consciência em suprimir trechos, que o próprio autor poderia ter ele mesmo suprimido, caso tivesse levado adiante o seu projeto de publicação. Imagino que o editor dificilmente se sentiria à vontade para fazer o mesmo com *Macunaíma* ou *Amar, verbo intransitivo*, mesmo com problemas de espaço e verba.

### 3.2.3.2 A Tradução

Em primeiro lugar, serão feitos alguns comentários sobre o teor das supressões. Em seguida, serão analisados alguns trechos de narração, descrição, diálogo e digressão. Ressalta-se também o fato de que as tradutoras optaram por manter a grafia dos nomes próprios e de alguns substantivos comuns brasileiros, sem fazer qualquer tradução fonológica.

Ao fazer o levantamento das supressões, observam-se algumas constantes, possibilitando apontar alguns assuntos considerados de menor interesse para o leitor francês:

- (a) referências a pessoas conhecidas e amigos, encontrados durante a viagem;
- (b) observações quanto à língua portuguesa e uso no Brasil;

- (c) roteiros de passeios em terra;
- (d) observações quanto à comida e aos pratos típicos dos lugares visitados;
- (e) locativos;
- (f) letras de canções, toadas e modinhas;
- (g) poemas, "causos", anedotas, trocadilhos e jogos de palavras;
- (h) trechos de descrições prolongadas de paisagens;
- (i) trechos prolongados ou repetitivos de narrações;
- (j) referências à fauna e à flora.

Com base na nota do editor e na entrevista com as duas tradutoras, podemos depreender que os critérios para as supressões foram principalmente o interesse do leitor francês e o caráter acessório de certas passagens ou trechos, em relação ao relato e impressões de viagem. Duas observações podem ser feitas em relação às constantes nas supressões. Em primeiro lugar, é bastante discutível o critério de supressão baseado no possível (des)interesse do público-alvo. É notório o interesse do francês em geral pela culinária e, no entanto, as referências aos pratos típicos foram constantemente suprimidas. Quanto às referências a pessoas conhecidas no Brasil e que, por serem supostamente desconhecidas na França não interessariam aos leitores franceses, o critério de escolha também é discutível, pois toda a passagem sobre o pintor Cícero Dias na segunda viagem foi suprimida. Ora, o pintor é bastante conhecido na França, tendo fixado, por longo tempo, residência no país.

As supressões com base no caráter acessório de certas passagens também não dão conta completamente de todas as ocorrências. Certas passagens consideradas centrais do texto, como as descrições dos costumes dos índios Dó-Mi-Sol, também foram em parte suprimidas. Parece, portanto, que além desses dois critérios conjugados, há ainda um outro critério para as supressões, que foi o da dificuldade de tradução de certos trechos, que envolviam sutilezas da língua, expressões populares, ambigüidades, jogos de palavras de todos os tipos. Todo tradutor, diante da insatisfação com algumas soluções dadas ou da incapacidade de traduzir certas passagens, tem ímpetos de suprimir estas passagens e freqüentemente o faz, sem que o leitor ou o editor sequer fiquem sabendo. No caso de *L'Apprenti touriste*, parece que essas passagens foram muitas vezes suprimidas, não porque fossem desinteressantes ou acessórias, mas simplesmente porque a tradução era difícil ou ficou insatisfatória.



É bem verdade que a maioria das passagens suprimidas eram mesmo menos importantes, menos interessantes ou mais repetitivas, mas junto com elas foram suprimidas passagens narrativas e descritivas, além de digressões de grande beleza e valor poético, o que é lamentável do ponto-de-vista do conhecimento que o leitor francês deixou de ter da obra do autor.

Serão agora analisados trechos narrativos e descritivos, começando com um trecho descritivo retirado de "A tribo dos Pacaás Novos":

Voltemos à gente grande. O traje deles, se é que pode-se chamar aquilo de traje, era assim: Estavam inteiramente nus e com o abdome volumosíssimo pintado com duas rodela de urucum, uma de cada lado, tudo aveludando por causa de uma farinha finíssima bem parecida com o pó-de-arroz, esparzida por cima, e que os Pacaás Novos extraíam do milho, ad hoc envelhecido. No pescoço porém, uma corda forte de tucum sarapintado amarrava um tecido de curauá muito fino, ricamente enfeitado de fitinhas de canarana e umas rendas delicadíssimas feitas com filamento de munguba. Com isso formavam uma espécie de saiote, que em vez de cair sobre os ombros e cobrir o corpo, se erguia suspenso por barbatanas oscilantes tiradas dos peixes. Assim esse saiote erguido para o céu, tapava por completo as cabeças dos índios, tendo apenas na frente, no lugar mais ou menos correspondente aos olhos, um orifício minúsculo dando saída à visão, (pág. 90-91)

*Revenons aux grands et à leur vêtements, si on peut appeler ça des vêtements: ils étaient entièrement nus avec, en tout et pour tout deux rondelles d'urucum (50) peintes de chaque côté d'un abdomen ultravolumineux velouté par le saupoudrage d'une farine très fine bien proche de notre poudre de riz et que les Pacaás Novos extraient du maïs vieilli ad hoc. Au cou, une corde solide de tucum (51) moucheté retenait un tissu de bure très fine, richement orné de petits rubans de raphia et de quelques dentelles très délicatement faites de brins de munguba (52). Avec ça, ils fabriquaient une espèce de cotillon qui, au lieu de tomber sur les épaules et de couvrir le corps, se dressait, retenu par les ailerons de poissons oscillants. Ce cotillon ainsi dressé vers le ciel couvrait complètement la tête de ces Indiens, et seul, sur le devant, à l'endroit correspondant plus ou moins à la place des yeux, un trou minuscule, permettait de voir. (pág. 63-64)*

No nível da escolha vocabular, podemos perceber que quanto às palavras indígenas, "urucum", "tucum", "curauá", "canarana" e "munguba", dois procedimentos foram usados pelas tradutoras:

(a) o empréstimo (cópia do vocábulo em português), acompanhado de notas, das palavras "urucum" (nota 50: "*fruit dont la pulpe est utilisée pour fabriquer une teinture jaune (safran)*") (fruto cuja polpa é utilizada para fabricar uma tintura amarela (açafraão)), "tucum" (nota 51: "*palmier dont les grandes feuilles fournissent une fibre très solide*") (palmeira cujas folhas fornecem uma fibra muito forte), "munguba" (nota 52: "*arbre de la forêt d'Amazonie dont les feuilles sont composées et les fleur pleines d'étamines*") (árvore da floresta fluvial da Amazônia, cujas folhas são compostas e as flores cheias de estames) e

(b) a tradução por equivalentes mais ou menos próximos, ou pouco próximos mas comuns na língua/cultura de chegada, da palavra 'curauá', que segundo o *Dicionário Aurélio*, quer dizer "planta da família das bromeliáceas (*Ananas sativus*), de cujas folhas se faz fibra têxtil", traduzida por 'bure', que segundo o *Nouveau Petit Robert*, quer dizer "*grossière étoffe de laine brune*" (tecido grosseiro de lã marrom) e da palavra 'canarana', que é a "designação comum a diversas gramíneas dos gêneros *Paspalum* e *Panicum*", traduzida por 'raphia', que é "*palmier d'Afrique et d'Amérique équatorial, à stipe robuste, à très longues feuilles; fibre, liens qu'on tire de ces feuilles*" (palmeira da África e da América equatorial, de caule robusto e longas folhas; fibra retirada dessas folhas).

Esses dois procedimentos utilizados nesse trecho para a tradução das palavras indígenas ou muito culturalmente marcadas foram os procedimentos utilizados, de maneira geral, em todo o livro para a tradução de palavras desse tipo, com uma quase igualdade de ocorrências.

O texto em francês está, de forma geral, bem próximo ao texto em português. Algumas marcas características do estilo do autor como a repetição agramatical de pronomes ("Voltemos à gente grande. O traje deles..." / "*Revenons aux grands et à leur vêtements..*"), o uso do superlativo ("volumosíssimo" / "*ultravolumineux*", "finíssima" / "*très fine*", "delicadíssimas" / "*très délicatement faites*"), o uso do particípio presente com valor de adjetivo ("aveludando" / "*vélouté*"), o uso do particípio passado em detrimento da oração relativa ou explicativa ("esse saio erguido pra o céu" / "*ce cotillon ainsi dressé vers le ciel*"), e um fecho poético aos períodos ("um orifício minúsculo dando saída à visão" / "*un trou minuscule, permettait de voir*"), no entanto, foram em grande parte apagadas ou amainadas. Com relação à correção

agramaticalidades ou ao apagamento das "esquisitices" estilísticas do autor, as tradutoras declararam em entrevista o seguinte: "(Monique) Nosso sistema de trabalho é o de respeitar enormemente o autor, mas às vezes isso se torna impossível", (Marie-Pierre) Pusemos coisas muito próximas do texto original, mas que foram corrigidas pelo editor, que alegou: 'um francês que ler isso vai dizer que vocês cometeram um erro de francês'. E é muito difícil encontrar o equilíbrio entre respeitar o texto e torná-lo legível." Vemos, portanto, que no caso das traduções francesas de obras de Mário de Andrade, mesmo quando os tradutores se dispuseram a se manter mais próximos do texto original, privilegiando a adequação, a revisão feita pelo editor os obrigou a deslocar o produto final em direção ao pólo receptor, visando a uma maior aceitabilidade por parte do leitor estrangeiro.

Não podemos também deixar de observar o equívoco de interpretação ou de redação ocorrido em "se erguia suspenso por barbatanas oscilantes tiradas dos peixes", traduzido por "*retenu par les ailerons de poissons oscillants*". No original são as barbatanas que são oscilantes e não os peixes, como dá a entender a tradução.

Como exemplo de texto narrativo, escolhemos um trecho da viagem ao Nordeste, intitulado "Natal, 27 de dezembro":

A história de Mestre Carlos é bonita. Desde muito cedo se mostrou um piá excepcional. Travesso como o Cão, andava no meio de mulheres-perdidas e de mais gente muito livre. O pai dele, Inácio de Oliveira, era catimbozeiro, tinha desgosto do filho e não o queria iniciar na feitiçaria.

Porém Carlos, "aprendeu sem se ensinar". Um dia que o pai saiu de casa, Carlos com 12 anos apenas, penetrou no "Estado" (sala onde se realizam as sessões), tirou os objetos imprescindíveis de invocação e saiu com eles. Foi num mato de juremeiras e iluminado por uma presciência maravilhosa; conseguiu abrir uma sessão sozinho e invocar um mestre. Logo "caiu no santo", quem sabe o que fez com o santo no corpo e no fim, como em geral sucede, quando o mestre invocado se "desmaterializou" outra vez, caiu desacordado. (pág. 250)

<sup>12</sup>Em língua original: "(Monique) Notre système de travail, c'est de respecter énormément l'auteur, mais quelque fois ça devient impossible. (Marie-Pierre) On avait mis des choses qui étaient très proches du texte original mais qui ont été corrigés para l'éditeur en disant: "un Français qui va lire ça, va dire que vous avez fait une faute de français". Et c'est très difficile l'équilibre à trouver entre respecter le texte mais rendre le texte lisible."

*L'histoire de maitre Carlos est jolie. Très tôt il se révéla un enfant exceptionnel. Malin comme un singe, il vivait au milieu des femmes de mauvaise vie et autres personnages aux moeurs très libres. Son père, Inácio de Oliveira, catimbozeiro, n'était pas fier de son fils et ne voulait pas l'initier à la sorcellerie.*

*Mais Carlos "apprit sans avoir reçu de leçons". Um jour que son père était sorti, Carlos avec ses 12 ans tout juste, pénétra dans l'État" (pièce ou se déroulent les séances), il prit les objets indispensables à l'invocation et partit avec. Il alla dans une forêt de juremas (41) et, illuminé par une prescience merveilleuse, réussit à ouvrir une séance tout seul et à invoquer un maitre. Il "tomba" tout de suite dans le saint, — qui sait ce qu'il fit une fois le saint dans son corps? - et à la fin, comme cela arrive généralement, quand le maitre invoqué se "redématérialise", il tomba inanimé. (pág. 196-197)*

A tradução dessa passagem, de modo geral, está bastante calcada no texto original, tendo as tradutoras mesmo corrido o risco de não se fazer compreender totalmente pelo leitor francês, como quando da palavra "catimbozeiro", sem destaque e não acompanhada de nota, ou das descrições do ritual de candomblé ("*tomber dans le saint*", "*le saint dans le corps*", "*invoquer un maitre*", "*se redématérialiser*"), ressaltando a sua opção primordial de privilegiar a adequação. Isso não impede que as tradutoras tenham, em pelo menos um momento, tornado o texto mais gramaticalmente correto, quando explicitaram a pergunta, "quem sabe o que fez com o santo no corpo", por meio de travessões e ponto de interrogação, "*— qui sait ce qu'il fit une fois le saint dans son corps? -*", tornando a passagem mais legível para o leitor francês. Há também perda de significância quando da comparação "travesso como o Cão", traduzida por "*malin comme un singe*". Cão, com letra maiúscula, é uma das denominações do demônio e 'singe', 'macaco' em francês, não possui essa acepção. O artigo definido masculino reforça a idéia de que não se trata de um cão qualquer, mas "do Cão". As tradutoras quiseram utilizar uma expressão comum na língua francesa, "*malin comme un singe*" (esperto como um macaco), não tendo talvez se dado conta de que "travesso como o Cão" não é uma expressão comum na língua portuguesa.

Como exemplo de digressão, foi escolhido um trecho em que o autor fala do Brasil, durante a viagem ao Norte, em "18 de maio":

Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda

tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isto é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (pág. 60-61)

*Une sorte de sensation qui vient d'un manque, gête tout l'Européen terne et bien comme il faut que j'ai encore en moi. Pour le montent, ce qui me saute aux yeux, c'est que la nature comme la vie de ces terres ont été faits à la va-vite, avec un trop de castroalves (22). Et cette présomption invincible, mais vraiment invincible, que le Brésil, au lieu de se servir de l'Afrique et de l'Inde qu'il a en lui, les a gâchés, ne s'en servant que pour orner son apparence, ses épidermes, ses sambas, ses maracatus (23), ses vêtements, ses couleurs, ses mots, ses friandises... et qu'il a laissé enfermer son essence dans ce qu'il ne pourra jamais être, mais toujours singer, l'Europe. Nous nous enorgueillissons d'être l'unique grand (grand?) pays tropical... C'est là notre défaut, notre faiblesse. Nous devrions penser, sentir comme des Indiens, des Chinois, des gens du Bénin, de Java... Peut-être alors pourrions-nous créer notre culture et notre propre civilisation. Au moins serions-nous davantage nous-mêmes, j'en suis convaincu. (pág. 41)*

Nesse trecho encontram-se duas supressões, "de sarapintação" e "pelo clima, pela raça, alimentação, tudo". A primeira se encaixa talvez na categoria das dificuldades de tradução e a segunda na dos trechos repetitivos. O verbete 'sarapintação' não consta do *Dicionário Aurélio*, mas sim 'sarapantar', com o sentido de (1) espantar(-se), pasmar(-se), assustar(-se) ou (2) confundir(-se), aturdir(-se), atordoar(-se) ou, ainda, (3) causar espanto, pasmo, admiração. No trecho em questão, "sarapintação" parece tratar-se de "pasmo" ou "aturdimento", idéia que se perdeu na tradução, já que 'manque' (falta) não abarca esse significado.

Há também duas notas referentes a "castroalves", "*allusion à Castro Alves, poète brésilien romantique et lyrique par excellence*" (alusão à Castro Alves, poeta brasileiro romântico e lírico por excelência) e a "maracatu", "*danse dramatique*

*brésilienne pendant laquelle, au rythme du tambour, une femme agite une poupée*” (dança dramática brasileira, durante a qual, ao ritmo do tambor, uma mulher agita uma boneca”). As notas visam a facilitar a leitura, já que não necessariamente o leitor francês conheceria o poeta e o maracatu, ao contrário do samba, que por ser uma dança bastante conhecida por causa do carnaval, não precisou de nota.

De modo geral, esse trecho mais uma vez reforça as observações feitas quando da análise dos trechos anteriores, de uma tradução muito respeitosa ao texto original, visando mais à adequação do que à aceitabilidade, para mencionarmos os conceitos de Gideon Toury.

Há poucos diálogos no livro, tendo a maior parte sido total ou parcialmente suprimida. Como exemplo, mostraremos uma anedota contada pelo Tio Pio e reproduzida pelo autor em "17 de maio":

- Ôh, negrinho entremetido, eu te bato, heim!
- Bata que eu corro!
- Eu corro atrás!
- Eu escapulo por debaixo de mecê!
- Eu me agacho!
- Eu pegava numa pedra e tocava uma pedrada em mecê!
- Eu desviava!
- Eu pegava num relho, dava uma relhada em mecê!
- Que-de relho!
- Eu dava uma paulada!
- Não tem pau!
- Nem num sei! pegava no que fosse e dava uma quefossada em mecê! (pág. 59)

- *Ah, sale petit nègre, attends un peu que je te batte!*
- *Vas-y, je me sauverai!*
- *Et moi, je te cours après!*
- *Je déguerpis en passant par-dessous!*
- *Et moi je m'accroupis!*
- *Et moi je prendrai un caillou et je le lancerai sur toi!*
- *Tu parles!*
- *Et moi je prendrai un bâton et je t'en donnerai un coup!*
- *T'as pas de bâton!*
- *C'est pas grave! Je prendrai ce que je trouve et je te donnerai un coupdecquejtrouve! (pág. 39-40)*

Além da supressão das falas relativas ao relho, percebe-se no diálogo traduzido o esforço das tradutoras em utilizar marcas da linguagem oral, em forma de agramaticalidades ("*T'as pas de bâton*"), expressões familiares ("*Vas-y*"; "*Tu parles!*": "*C'est pas grave*"), repetições em início de período ("*Et moi*"). No entanto, a quantidade de marcas da linguagem oral, de agramaticalidades e de linguagem familiar e inculta no texto original é ainda assim bem superior à do texto traduzido. A repetição do sufixo -ada ("pedrada", "relhada", "paulada", "quefossada"), que produz em grande parte a graça da anedota, não encontrou equivalente em francês. A palavra inventada pelo menino no final do diálogo aparece grifada em francês e não em português, o que demonstra todo o cuidado que se tem em francês de marcar as "esquisitices" de linguagem, para mostrar que não são erros de ortografia ou de gramática.

À guisa de conclusão do capítulo pode-se dizer que, tendo em mente os conceitos de adequação e aceitabilidade, de maior respeito às normas do sistema de partida ou de chegada, se fosse o caso de classificar as traduções segundo um eixo imaginário que vai de um maior grau de adequação a um maior grau de aceitabilidade, estando a adequação total e a aceitabilidade total nas duas extremidades, dir-se-ia que, apesar de as três traduções penderem mais para a aceitabilidade, a tradução mais "adequada" seria *L'Apprenti touriste* (sem levar em conta as supressões, que se sabe terem envolvido decisões alheias à vontade das tradutoras e ao seu projeto inicial), a mais "aceitável", *Aimer, verbe intransitif*, e *Macounaïma* a meio termo entre as duas. Isso se explica não somente pelos projetos tradutórios em si, mas também pelo tipo de obra traduzida e até mesmo pelo momento da publicação.

*Macounaïma* foi o primeiro livro traduzido, além de ser a obra mais inovadora, do autor. Naquele momento da primeira edição, dificilmente o tradutor poderia ter optado por uma postura tradutória que visasse mais à adequação do que à aceitabilidade. Mais tarde, no momento da revisão da tradução, vimos que o tradutor tornou o texto sutilmente mais "adequado", pendendo ligeiramente mais para o pólo do texto fonte. A segunda tradução a ser publicada foi a de *Amar, verbo intransitivo*, o que, seguindo a mesma linha de raciocínio de quanto mais recente a tradução mais voltada estaria para a adequação, pois o autor já seria mais conhecido, daria uma tradução mais subversora das normas do sistema receptor. Não foi o que ocorreu, tendo aí prevalecido a opção pessoal da tradutora, ou seus descuidos, ou a falta de uma revisão acurada, de fazer uma

tradução aceitável e legível, sem maiores sobressaltos, para o leitor francês. Sendo a terceira tradução e em se tratando de um texto mais híbrido do autor, a meio caminho entre o texto literário e o texto técnico, as tradutoras de *O turista aprendiz* puderam optar por privilegiar mais a adequação, em detrimento da aceitabilidade. Se os tradutores de *Macunaíma* e de *Amar, verbo intransitivo* tivessem talvez feito a mesma opção, teriam tornado suas traduções textos de uma baixa legibilidade, conseqüentemente, correndo o risco de não terem as traduções aceitas, de não alcançarem o sucesso e, *last but not least*, de encaharem nas prateleiras.

É interessante notar a trajetória desenvolvida pelas obras de Mário de Andrade, partindo do sistema fonte para o sistema alvo. Quando de sua publicação, na década de 20, *Macunaíma* e *Amar, verbo intransitivo*, por seu caráter inovador e vanguardista, surgiram na periferia do sistema fonte. Com o passar do tempo, migraram para o centro desse sistema, tornando-se obras canônicas. Quando traduzidas para o francês, um sistema conservador por excelência, entram também na sua periferia. Nada leva a crer, no entanto, que no futuro possam migrar também para o centro do sistema alvo, tomando-se uma força primária, isto é, uma fonte de renovação do sistema. Uma das razões é que, no processo de tradução, as concessões feitas às normas imperantes no sistema alvo, em prol de uma grande aceitabilidade, fizeram com que essas obras, umas mais outras menos, se acomodassem a modelos já existentes e conhecidos no sistema alvo. O sistema literário francês parece estar vivendo um momento de vácuo, seguindo a denominação de Even-Zohar, daí estarem traduzindo mais. No entanto, parece que a literatura brasileira, a julgar pelo ocorrido no processo de tradução e publicação das obras de Mário de Andrade, tem poucas chances, num futuro próximo, de assumir uma posição primária de renovação desse sistema, pelo menos enquanto estes livros traduzidos continuarem fazendo uma opção preferencial, seja por parte dos tradutores ou de outros envolvidos no processo, pela aceitabilidade, em detrimento da adequação. Isso não impede, no entanto, que as traduções tenham toques de genialidade, recriando na língua francesa toda a força estilística dos textos fonte, pois o talento pessoal e o grande amor que os tradutores nutrem pela literatura brasileira por vezes fazem-nos suplantar de longe toda e qualquer limitação imposta pelas normas rígidas do sistema receptor.



**CAPITULO 4**  
**ESTUDO DA RECEPÇÃO FRANCESA ÀS OBRAS**  
**DE MÁRIO DE ANDRADE**

A hermenêutica da obra está na odisséia da sua leitura. Estudar a relação dinâmica entre texto e leitor, e mais precisamente a vontade de reapropriar um texto estrangeiro, é atualizar este "horizonte de expectativas" que é o sistema de referências objetivamente formulável, onde se inscreve o aparecimento de uma nova obra; é, dessa forma, dar esclarecimentos a respeito, ao mesmo tempo, do emissor, do receptor e da mensagem, na confluência da sociologia, da literatura e da hermenêutica.

PIERRE RIVAS

Eu sou um indivíduo instintivamente otimista, porque já me convenci de que a estultície é o primeiro princípio da racionalidade humana. Com efeito, é uma doutrina curiosamente sedutora esta minha, de que os homens, o futuro Homo Sapiens, só começaram a pensar e conseqüentemente desenvolveram a sua massa (fiquei com vontade de escrever "maça") a sua massa encefálica porque eram capazes de estupidez. Com efeito, os irracionais agem sempre certo e por isso não precisam pensar, mas o homem, por qualquer desvio de natureza, se viu provido da capacidade de errar. Imediatamente agiu torto e por isso foi obrigado a pensar pra... não pra corrigir, mas para justificar as suas tortices.

MÁRIO DE ANDRADE

#### **4.1 A Recepção de Obras Traduzidas**

Os três maiores nomes ligados à Estética da Recepção e às Teorias de Leitura, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Umberto Eco, não se ocupam em tratar da questão da recepção estrangeira a obras traduzidas, mas tão somente da recepção nacional a originais. Else Vieira, percebendo essa lacuna, preocupou-se, em sua Tese de Doutorado (VIEIRA, 1992) e em um ensaio intitulado "História e leitor: a potencialidade da Estética da Recepção para a contextualização da tradução" (VIEIRA, 1996), em abordar a contribuição teórica de Jauss e Iser sob a ótica da tradução. Quanto à contribuição de Eco, cujo nome não foi mencionado por Vieira, mas que, devido à sua forte ligação com as Teorias de Leitura e a recepção de literatura de massa, mereceu a atenção aqui, numa tentativa de contextualizar alguns de seus conceitos com relação à situação de recepção de obras traduzidas. Uma alusão ao trabalho de dois comparatistas franceses, Robert Escarpit e Yves Chevrel, também não poderia deixar de ser feita, já que esses dois nomes se destacam quando se trata de analisar questões ligadas à sociologia literária e à abordagem sistêmica da Estética da Recepção. As formulações teóricas que serão discutidas a seguir, apesar de bastante ricas em possibilidades de desenvolvimento futuro, estão longe de constituir em seu conjunto uma teoria consolidada de recepção a obras traduzidas e apontam uma direção de pesquisa ainda praticamente intocada. A Teoria dos Polissistemas e os Estudos Descritivos de Tradução, com seus conceitos básicos de sistema e norma, apesar de terem aberto novos ângulos de indagação, tampouco se dedicaram extensamente a aprofundar o problema. Em suma, aqueles que se interessam em estudar traduções publicadas em sistemas receptores estrangeiros sob um enfoque sistêmico e descritivista percebem logo de início a importância da análise da recepção para essas obras, mas, ao procurarem um suporte teórico adequado, se dão conta, após um certo tempo, de que ele não existe ainda de forma organizada. Resta-me, assim, ao analisar situações concretas, tentar apresentar subsídios para uma teoria que ainda está por vir.

##### **4.1.1 A Contribuição de Jauss aos Estudos de Recepção**

Em contraposição aos pressupostos de a-historicidade e de uma obra literária fechada em si mesma, tão caros ao Estruturalismo, Hans Robert Jauss, apoiado amplamente na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer e de Theodor Adorno,

inaugura, junto a seus colegas da Escola de Constância, uma vertente de pensamento teórico baseada na manifestação da experiência estética localizada no tempo — e influenciada por ele —, e variável conforme o sujeito receptor. Em Gadamer, Jauss aplaude a percepção de que o efeito que uma obra-de-arte exerce sobre quem a observa depende do momento histórico em que essa interação se dá e que a interpretação de uma obra é "um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre mais rico" (JAUSS, 1979a, p. 56). Já em Adorno, Jauss critica a sua estética da negatividade que resulta no descrédito da experiência estética, em que o enfeitamento exercido pela obra-de-arte desaparece no séc. XX, em prol de uma satisfação de necessidades manipuladas e de um comportamento consumista, gerando a perda da aura da obra-de-arte, a desritualização da fruição estética e a abolição de uma arte autônoma, idéias que, por sua vez, haviam sido lançadas por Walter Benjamin (JAUSS, 1979a, p. 54). Jauss rejeita essa visão pessimista e reducionista da obra-de-arte enquanto mera mercadoria e corroboradora do *status quo*, afirmando o caráter rebelde básico da experiência estética e da liberdade da recepção (determinada pela bagagem sociocultural do leitor/receptor), mesmo que essa liberdade não seja total, mas cerceada pelo juízo de gosto reinante no momento histórico determinado dessa recepção, juízo este que sempre pode ser refutado (JAUSS, 1979a, p. 60).

Inserido nesse contexto de afirmação da historicidade e da liberdade de aceitação do juízo de gosto, por parte de quem recebe a obra-de-arte, Jauss apresenta o seu conceito mais conhecido, e também o mais controvertido, que é o de "horizonte de expectativas". Por ser a relação entre texto e leitor bifacetada, isto é, pelo texto ao mesmo tempo produzir um efeito sobre o leitor e ser recebido de determinada forma, comportando essa relação um componente interno à obra, implicado por ela, e um componente externo, trazido pelo leitor, sua bagagem e visão de mundo, o horizonte de expectativas é igualmente bifacetado, isto é, interno ao texto, pois derivável do próprio texto, e um horizonte de expectativa social, externo ao texto (JAUSS, 1979a, p. 50). Segundo Jauss, o segundo, o horizonte de expectativas social, é o que apresenta maiores dificuldades de análise, e talvez por representar um desafio aos seus críticos, é o conceito mais discutido, fazendo com que muitos se esqueçam da outra face do

conceito, que diz respeito ao seu caráter interno ao texto, a ponto de muitos entenderem horizonte de expectativas como sinônimo de horizonte de expectativas social ou externo ao texto. Essa confusão parece ter sido causada pelo próprio Jauss, que usou várias denominações para um mesmo conceito e uma só denominação para vários conceitos em seus diversos textos. Além dessa dificuldade conceitual, existe também uma dificuldade metodológica, já que Jauss não desenvolveu instrumentos para trabalhar esse conceito na prática.

Else Vieira procura apontar de que forma a teoria de Jauss pode ser aplicada à contextualização da tradução, afirmando não haver qualquer incompatibilidade entre a Estética da Recepção e uma Teoria de Tradução que leve em conta a historicidade, que não seja calcada na unidade operacional da palavra e que enfatize a visibilidade do tradutor em sua leitura produtiva e no seu papel de co-autor do texto. Se a leitura por um leitor comum não é neutra, nem visa à recuperação de um só sentido imanente ao texto, dando origem a uma só interpretação possível, então a tradução, que parte de uma leitura, também não pode ser única, nem avaliada segundo o princípio básico da fidelidade ao original ou às intenções do autor. A questão da temporalidade no ato de interpretação, levantada por Jauss, que pode ser pensada como influenciada por interpretações passadas e influenciando interpretações futuras, é também extremamente pertinente para a problematização da tradução, das escolhas do tradutor e de seu posicionamento frente à tradição (VIEIRA, 1996, p. 114-115). Vieira aponta algumas questões relativas às traduções, suscitadas pela Estética da Recepção:

Ainda com base em Jauss, vários aspectos importantes da tradução no contexto poderiam ser contemplados: quais as traduções que foram aceitas e quais foram recusadas? Dada a premissa da mediação, qual é o horizonte de experiência histórica que o tradutor enquanto leitor traz para a sua interpretação do original? Onde se situa o ponto de encontro do horizonte do original e o do tradutor ou público receptor? Quais as perguntas que o leitor da tradução pode fazer à obra de arte a partir da sua posição de vantagem na história? À luz dos diferentes contextos de produção e recepção, o que a obra de arte responde ao leitor da tradução? Mas, se a obra de arte é também um diálogo com a sua própria história, o que a história da qual emerge o original compartilha com a história receptora da tradução? (VIEIRA, 1996, p. 115).

Algumas dessas perguntas já foram trazidas à baila no capítulo anterior, quando analisei algumas opções dos tradutores e suas possíveis motivações, e outras ainda serão exploradas neste capítulo, quando analisar os artigos escritos por um tipo especial de leitor das traduções, os críticos. As perguntas que se referem ao leitor em geral, no entanto, não puderam ser exploradas, devido às dificuldades metodológicas e às limitações advindas do *corpus* da pesquisa de se ouvir as impressões de um número significativo de leitores das traduções e da manipulação desse material. Além disso, como foi adiantado anteriormente, apesar da pertinência das colocações de Jauss e da total possibilidade de concatenação de sua teoria com a base teórica privilegiada nessa pesquisa, suas idéias mais abrem numerosas perspectivas do que apresentam um modelo ou uma estruturação adequada para servir de apoio teórico para uma pesquisa empírica descritiva da recepção de originais, que dirá de traduções. Esta constatação não diminui o alcance de suas proposições, mas antes aponta caminhos a serem explorados pelos Estudos Descritivos de Tradução ou por qualquer outra proposição teórica que abra a possibilidade de estudo da recepção de traduções.

Vieira admite ainda que um outro problema que se apresenta na tentativa de se concatenar a Estética da Recepção com os Estudos Descritivos de Tradução é o fato de a teoria de Jauss se divorciar da história efetiva. O seu leitor em sua posição onipotente na aceitação ou na recusa de obras não leva em consideração aspectos sociológicos e até econômicos da atuação dos agentes de continuidade, como editoras, instituições educacionais, patrocinadores, dentre outros, no processo de canonização e na modelação das expectativas do leitor, aspectos esses que são considerados por André Lefevere e pelos teóricos do paratexto, como foi visto no Capítulo 2.

#### **4.1.2 A Contribuição de Iser aos Estudos de Recepção**

Apesar de apoiado na fenomenologia e não na hermenêutica, a teoria da leitura de Wolfgang Iser possui alguns pontos de contato com a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, principalmente no que diz respeito à valorização do leitor e a um esvaziamento da autonomia e da autoridade da obra de arte. Mas, enquanto Jauss privilegiava a historicidade da leitura e da recepção, Iser parte do conceito de interação na leitura. Em seu ensaio "A interação entre o texto e o leitor" (ISER, 1979a, p. 83-132), explica a diferença entre a interação face a face, onde há um alto grau de

imprevisibilidade na comunicação, regulada pela contingência, e a possibilidade de obtenção de respostas imediatas, que fazem com que os parceiros revejam continuamente seus "planos de conduta", e a interação do texto com o leitor, em que este último "nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa" (ISER, 1979a, p. 87) e em que "os códigos que poderiam regular esta interação são fragmentados no texto e, na maioria dos casos, precisam primeiro ser construídos" (ISER, 1979a, p. 88). Nesse tipo de interação são os vazios, na relação assimétrica entre texto e leitor, que possibilitam a comunicação no processo de leitura. O leitor é incitado a preencher os vazios — conceito assemelhado ao de pontos de indeterminação de Roman Ingarden —, com suas projeções, que sofrem mudanças no decorrer do processo e que são dependentes dos sinais enviados pelo texto. Assim, as possibilidades de comunicação são múltiplas, mas não são infinitas, já que o texto estabelece os seus próprios mecanismos de controle da interpretação:

Para que estas possibilidades possam se realizar, devem existir no texto complexos de controle, pois a comunicação entre texto e leitor só tem êxito quando ela se submete a certas condições. Estes meios de controle, no entanto, não podem ser tão precisos quanto numa situação de face a face, nem tão determinados como um código social que regula a interação diádica. A eles, portanto, cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor, dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentidos anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas. (ISER, 1979a, p. 89)

Existem ainda dois outros conceitos fundamentais em Iser: o de repertório e o de leitor implícito. Se o conceito de interação, para Iser, está relacionado com o par texto-leitor, o conceito de repertório aciona um outro par, texto-realidade. Em lugar de contrapor ficção e realidade, como normalmente faz o senso comum, Iser diz que "a ficção é uma forma de nos contar algo acerca da realidade" (ISER, 1978, p. 53). O seu interesse aqui é pela pragmática da literatura, a relação entre os signos do texto e o interpretante, chave da interpretação que permite que o leitor construa um sentido para o texto, com base em um sistema de referências especificamente escolhido para aquela análise. O repertório é o sistema de referências que vem à baila quando do ato de leitura e que permite a interpretação, um território familiar composto por referências a obras

anteriores, a normas históricas, sociais e culturais e ao *background* social e filosófico — ou visão de mundo — do leitor. A referência a essa realidade "extratextual" tem uma dupla implicação: (1) a realidade evocada não está confinada à página impressa e (2) os elementos selecionados para referência não são considerados uma mera reprodução, mas antes implicam algum tipo de transformação, já que se encontram removidos de seu contexto e função de origem (ISER, 1978, p. 69). Assim, o repertório incorpora tanto as referências de origem, quanto aquelas que sofreram transformações de seus elementos, e a individualidade do novo texto depende em grande parte do grau de modificação dos elementos do texto de origem. Percebe-se claramente que aqui novidade e repetição não se contrapõem, mas conjugam-se para formar uma identidade harmônica, diferenciada de um curso linear de regressões e progressões (ISER, 1978, p. 69-70). Iser não está falando em tradução, e o conjunto de sua obra leva a crer que nem sequer estivesse pensando nela, no entanto, essas idéias de transformação e intertextualidade são bastante caras a muitos dos teóricos da tradução, que procuram se afastar de abordagens normativas e centradas no texto original.

Segundo Else Vieira, a abordagem de Iser, através dos conceitos de interação e repertório, "constitui, potencialmente, um instrumento válido para a descrição de traduções" (VIEIRA, 1996, p. 119), pois, ao invés de uma postura subserviente do tradutor, essa abordagem exige um tradutor transformador; ao invés de a tradução ser vista como uma reprodução mimética do original, passa a ser encarada como uma re-representação do original. No entanto, não concordo com o obstáculo apontado por Vieira para a aplicabilidade da teoria de Iser à descrição de traduções, no que concerne ao preenchimento dos vazios do texto através dos atos de projeção do tradutor, como se segue:

O conceito [de preenchimento de vazios] é válido como um ponto de partida para a análise da interação do leitor com o texto literário. Mas é pouco provável que o tradutor, enquanto leitor, vá preencher os vazios do texto através de seus atos de ideação. Por exemplo, se, ao final de um capítulo de um romance seriado, o autor do original deixar um vazio, um recurso para criar suspense com relação aos capítulos seguintes, é bem pouco provável que o tradutor vá preencher esse tipo de vazio. É inegável, sob a ótica fenomenológica, que o tradutor traz a sua bagagem cognitiva para os seus atos de compreensão do texto. Contudo, o constructo teórico de vazios e indeterminações não parece

assistir à descrição do papel do tradutor na sua especificidade". (VIEIRA, 1996, p. 119)

Ora, Iser não apontou a necessidade de preenchimento concreto de vazios do texto pelo leitor com base em seu conhecimento prévio e em atos de ideação, mas sim priorizou o estímulo de sugestão que os vazios acionam (ISER, 1979a, p. 101). O "desaparecimento" dos vazios não se dá, por parte do leitor e, conseqüentemente, do tradutor, que é antes de tudo um leitor, pelo ato concreto de preenchimento de vazios. Assim como o leitor de um texto ficcional, nos momentos de suspense, não pode ter certeza do desenrolar do enredo, mas somente cria hipóteses para si mesmo, o tradutor, segundo uma possível aplicação da teoria de Iser para a tradução, não precisa "completar" o original nos seus pontos de indeterminação para fazer "desaparecer" esses vazios. Isso se dá de uma outra forma:

Em vez de uma necessidade de preenchimento, ele [o termo "pontos de indeterminação"] mostra a necessidade de uma combinação. Apenas quando os esquemas do texto estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar. Esta operação, exigida do leitor, encontra nos vazios o instrumento decisivo. Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados. (...) À medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor. Assim, quando tal relação se realiza, os vazios "desaparecem". (ISER, 1979, p. 106)

Resta-nos ainda comentar o conceito de "leitor implícito" usado por Iser e suas implicações e dificuldades de aplicabilidade para a teoria da tradução. Segundo o autor:

Este termo incorpora tanto a preestruturização do sentido potencial pelo texto, quanto a atualização do leitor deste potencial através do processo de leitura. O termo se refere à natureza ativa deste processo — que variará historicamente de uma época para outra — e não a uma tipologia de possíveis leitores. (...) O leitor descobre o sentido do texto, partindo do pressuposto da negação; descobre uma nova realidade através da ficção, que, pelo menos em parte, é diferente do mundo ao qual está acostumado; e descobre as deficiências inerentes nas normas prevalecentes e em seu próprio comportamento restrito. (ISER, 1974, p. 12-13)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Lê-se no original: "*This term incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process. It refers to the active nature of this process - which will vary historically from one age to another - and not to a typology of possible*



O leitor implícito está, portanto, inscrito no próprio texto, e não se refere a um leitor efetivo, a um leitor que o texto busca para se completar, idéia presente no conceito de "leitor-modelo" de Umberto Eco, que será discutida adiante. E essa é uma das restrições à teoria de Iser que Vieira aponta quanto à sua aplicabilidade para a tradução. Apesar de Iser falar em realidade extratextual, o repertório e o leitor implícito, para Iser tais elementos permanecem textualizados, mostrando suas dificuldades de avançar com relação às proposições do formalismo russo, não conseguindo deixar de encarar a literatura como um sistema fechado. Esse tipo de dificuldade foi superada em parte pela Teoria dos Polissistemas, por exemplo, que, partindo da mesma base teórica, elaborou melhor, como afirma Vieira, "a articulação da história recodificada no texto com a história efetiva e não recodificada na qual se inscreve o leitor contemporâneo" (VIEIRA, 1996, p. 121-122).

#### 4.1.3 A Contribuição de Eco aos Estudos de Recepção

Umberto Eco adota, ao contrário de Jauss e Iser, que se apoiam na filosofia, uma abordagem de cunho sociológico, quando fala de leitura e recepção. Contrapõe uma noção tradicional de leitura, parcial, fundamentalmente clássica e definitivamente falsa, a uma nova noção de leitura, que surgiu como consequência do desenvolvimento das edições de massa, da revolução que representou a publicação de livros em forma de brochura e das experiências culturais levadas a cabo através das publicações em cadernos semanais de jornais (ECO, 1966, p. 13). A noção tradicional de leitura pode se resumir assim:

A Página (ou o Livro) é a comunicação de um Absoluto — e portanto de um Imodificável — entre dois Universais: um Homem, de um lado, e um Homem, de outro. Ler significa penetrar nesse universo intangível e único que o Homem do outro lado transfundiu em Forma. A Forma é o que é: a partir do momento em que nasce, não se adapta ao mundo, à história, à sociedade, ao espaço e ao tempo, mas o mundo, a sociedade, a história, o espaço e o tempo se adaptam a ela e se moldam à sua imagem. Ler é concluir esse ato de identificação e de

---

*readers. (...) The reader discovers a new reality through a fiction which, at least in part, is different from the world he himself is used to; and he discovers the deficiencies inherent in prevalent norms and in his own restricted behavior".*

unidade, penetrar nesse nó do eterno em que tudo tem uma só definição, onde toda mudança é licença e onde toda possibilidade se converte na obediência às leis superiores da Forma" (ECO, 1966, p 13).<sup>2</sup>

Em contraposição a essa definição logocêntrica de leitura, Eco aponta uma outra noção, baseada no estudo dos atos de comunicação, em que o significante abre no receptor um campo semântico vasto, submetendo as lembranças e evocações próprias de cada indivíduo a uma situação particular de comunicação. O emissor não tem controle sobre a recepção da mensagem ou, nas palavras de Eco: “Toda mensagem é sempre uma aposta sobre o modo como será recebida” (ECO, 1966, p. 14). Quando se trata de uma mensagem estética, o autor faz mesmo um esforço real para escapar da univocidade, para que o receptor se engaje em uma aventura interpretativa, interrogando-se a respeito dos significantes e enriquecendo a mensagem com evocações pessoais. Mas, ao mesmo tempo, o autor quer que o receptor apreenda algo que ele quis dizer, descobrindo, ainda, possibilidades não pensadas por ele. Nesse movimento dialético, o leitor é bastante exigido:

Tal é o desafio da mensagem estética: sua capacidade de viver na história, de permanecer a mesma e de tornar-se sempre nova nessa dialética contínua. (...) Nesse desafio, o leitor atento se esforça, por um lado, para encontrar o código do autor e, por outro, para descobrir a obra com a ajuda de um código enriquecido: pode-se dizer que, empregando uma terminologia acessível, apesar de vaga, é assim que se resolve a dialética crítica entre filologia e imaginação, entre fidelidade ao texto e coragem interpretativa. (ECO, 1966, p. 14)<sup>3</sup>

<sup>2</sup>Lê-se no original: "*La Page (ou le Livre) est la communication d'un Absolu — et donc d'un Immodifiable — entre deux Universels: un Homme d'un côté et un Homme de l'autre. Lire signifie pénétrer dans cet univers intangible et unique que l'Homme de l'autre côté a transfusé en Forme. La Forme est ce quelle est: du moment qu'elle est née, elle ne s'adapte pas ou monde, à l'histoire, à la société, à l'espace et au temps, mais le monde, la société, l'histoire, l'espace et le temps s'adaptent à elle et se façonnent à son image. Lire, c'est accomplir cet acte d'identification et d'unité, pénétrer dans ce noeud de l'éternel ou tout à une seule définition, ou tout changement est licence, et où toute possibilité se résout dans l'obéissance aux lois supérieures de la Forme*".

<sup>3</sup>Lê-se no original: "*Tel est le défi du message esthétique, sa capacité de vivre dans l'histoire, de demeurer le même et de devenir toujours nouveau dans cette dialectique continue. (...) Dans ce défi le lecteur avisé s'efforce d'un côté de retrouver le code de l'auteur, de l'autre de découvrir l'oeuvre à l'aide d'un code enrichi: on peut dire, pour employer une terminologie accessible, bien que vague, que c'est ainsi que se résout la dialectique critique entre philologie et imagination, entre fidélité au texte et courage interprétatif*".

Parece-me que Eco, falando do leitor em geral, soube muito bem retratar o dilema do tradutor que, mesmo sabendo da impossibilidade de ser fiel e da necessidade de interpretar, não pode também fugir ao texto original, que foi escrito pelo autor, ao fazer uma tradução, que é escrita por ele, gerando um produto final, que é ao mesmo tempo dos dois, mas que vai ser apropriado, em termos interpretativos, por todos os leitores finais. A questão do leitor final se tornou mais complexa, segundo Eco, com o advento da literatura de massa, em que a comunidade de receptores da mensagem estética não pode ser bem definida de antemão, nem possui um código de leitura semelhante ao do autor, dando origem ao que Eco chamou de "decodificação aberrante". Antes do advento da literatura de massa, a decodificação aberrante era somente uma possibilidade, uma exceção imprevista, mas nunca a regra. Ora, na era da comunicação de massa e do circuito dos livros de bolso e das brochuras, a decodificação aberrante passa a ser normal, pois os códigos dos receptores que formam uma massa indiferenciada são desiguais. Isso não quer dizer, no entanto, que os leitores atuais sejam fatalmente inadequados, pois essa comunidade leitora da era de comunicação de massa pode interpretar o texto de forma desorganizada e até violenta, mas também muito rica, já que o contato com obras inusitadas a expõe ao contato com códigos até então desconhecidos, gerando, mesmo que de forma aproximativa e desordenada, interpretações provocantes. Essa nova situação vem colocar por terra o antigo temor dos teóricos da comunicação de que o mais leve ruído bloquearia as possibilidades comunicativas. O que se vê é que não cessam de surgir a cada dia novos ruídos e, no entanto, ou por causa disso, as possibilidades interpretativas nunca foram tão variadas. Ou, nas palavras do próprio Eco: "porque o jovem que escuta pela primeira vez a reprodução em disco da Quinta Sinfonia de Beethoven não a acolheria com um frescor até então desconhecido pelo teórico da cultura, que teme a sua difusão e transformação em objeto comercial?" (ECO, 1966, p. 18).

Apesar de não simpatizar muito com o termo "decodificação aberrante" em se tratando de leitura, pois "decodificação" leva a pensar em interpretação de pequenas unidades de texto e não de um todo orgânico, e "aberrante" que parece também inadequado em se tratando de uma leitura produtora de sentido e, portanto, válida, a idéia de interpretação imprevista ou inusitada que Eco veicula é extremamente interessante para a tradução. No caso, então, em que se está analisando a recepção por

um sistema literário tradicionalmente fechado sobre si mesmo, como é o francês de obras oriundas de um sistema literário "menor" e culturalmente tão diverso, tendo havido um lapso de tempo grande entre a publicação dos originais e a publicação das traduções, parece mesmo de se esperar a existência de "decodificações aberrantes" ou de "interpretações inusitadas", como prefiro denominá-las, por parte dos tradutores e dos leitores das traduções. Essas interpretações não podem ser encaradas em princípio como "erradas", mas devem ser analisadas a fim de que se conheça melhor o "repertório" ou a "visão de mundo" — para utilizar somente dois termos dos já citados aqui —, desses indivíduos envolvidos no processo comunicativo.

Há ainda um outro conceito veiculado por Umberto Eco que pode ser pensado em uma situação de recepção de traduções, apesar de não ter sido utilizado com esse intuito, o conceito de "leitor-modelo":

Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. E isso não é tudo: se assistir ao mesmo filme anos depois, mesmo assim talvez não consiga rir, porque cada cena irá lembrá-lo da tristeza que sentiu na primeira vez. Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos "lendo" o filme de forma errada. Mas "errada" em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente — ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo — uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. (ECO, 1994, p. 15)

Existem claros pontos de contato entre esse conceito e o conceito de "leitor implícito" de Iser, com a diferença de que o leitor-modelo está aprisionado no texto e, assim, está circunscrito a uma liberdade somente concedida pelo texto. O leitor implícito possui um ponto-de-vista e determina o sentido do texto, apesar de não ter a liberdade total do leitor concebido por Stanley Fish, por exemplo, que encara um texto como um palimpsesto, em que cada novo leitor "escreve" a sua própria história (FISH, 1980). Para Fish não há nada no texto, só há o leitor. Para Iser, há texto e leitor, que desfruta de uma certa liberdade. Para Umberto Eco, o leitor que desfruta de liberdade é o leitor empírico, isto é, todos nós, quando lemos um texto: "Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em

geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto" (ECO, 1994, p. 14). Já o "leitor-modelo (...) é, ao contrário, um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais" (ECO, 1994, p. 22). Esse conjunto de instruções textuais busca um tipo específico de leitor ou o transforma no tipo de leitor que a história deseja que se torne e só quando "tiverem compreendido o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros" (ECO, 1994, p. 33). Para uma abordagem desconstrutivista, que se coaduna muito mais com a visão de Stanley Fish, tanto o conceito de leitor implícito quanto o de leitor-modelo são igualmente logocêntricos, já que em grau maior ou menor continuam a acreditar em uma verdade, que está no texto, e em uma intenção do autor, que precisa ser descoberta. Apesar das críticas que se queira fazer aos dois conceitos, eles ajudam bastante na análise de traduções concretas, no sentido de se pensar a quem o autor e/ou o tradutor visavam atingir — isto é, quem era o seu "público-alvo" — quando elaboraram seu texto? É importante pensar também nas diferenças desses públicos-alvo na recepção de originais e de traduções, de que forma se influenciam mutuamente e se há uma discrepância na avaliação do público-alvo das traduções, segundo a perspectiva do tradutor e dos outros envolvidos no processo da tradução (editores, revisores, patrocinadores etc.) e no ato de recepção (críticos, por exemplo)? Muitas dessas discrepâncias na avaliação do perfil dos leitores podem estar na origem de críticas, desentendimentos e frustrações sofridos ou direcionados por esses indivíduos.

Como bem se pôde ver, as teorias de Jauss, Iser e Eco têm em comum o fato de ressaltarem o papel produtivo do leitor histórico, que formula hipóteses interpretativas que não são totalmente livres, já que, além de baseadas em sua história de vida, ficam também delimitadas pelos traços concretos apontados no texto, bem como pela inserção do leitor em uma tradição cultural precedente e homogeneizante, que serve de apoio e fronteira para suas interpretações.

#### **4.1.4 A Contribuição de Escarpit e Chevrel para o Enfoque Comparatista**

Muito mais aplicáveis e preocupadas com os aspectos concretos e verificáveis empiricamente da recepção do livro são as abordagens teóricas de Robert Escarpit e de Yves Chevrel, do que aquelas citadas anteriormente, de base mais filosófica e abstrata.

Ambos comparatistas e franceses, Escarpit e Chevrel se diferenciam, em primeiro lugar, pela época em que escreveram (Escarpit na década de 50 e Chevrel na década de 80); em segundo lugar, e, em sua decorrência, pelo apoio teórico que utilizam e, em terceiro, porque Chevrel fala especificamente de tradução, enquanto Escarpit somente menciona a situação *sui generis* do livro traduzido. Escarpit se utiliza dos métodos e pressupostos da sociologia e Chevrel, de uma abordagem sistêmica, na linhagem de Even-Zohar, procurando adequar a ela certos conceitos da Estética da Recepção.

A sociologia da literatura, tal como proposta por Robert Escarpit, não é uma ciência explicativa ou expositiva da literatura, mas sim uma ciência auxiliar da história literária, que se distingue dos outros fenômenos estéticos e históricos por se propor estudar as relações da literatura com a vida coletiva. Apesar de o fato literário só existir quando posto livremente em circulação numa coletividade, isto é, quando a obra é publicada, tradicionalmente os estudiosos da literatura sempre se debruçaram muito mais freqüentemente sobre os autores e os textos, deixando de elucidar as circunstâncias sociais em que se produz o fato literário (ESCARPIT, 1994, p. 151). O fato literário é social em três níveis de análise: (1) no nível da leitura, ou do consumo, (2) no nível da distribuição e da circulação e (3) no nível da produção das obras.

No nível da leitura, o seu interesse está em detectar o que se lê, como se lê e quem lê em uma comunidade, determinada no tempo e no espaço. Esse nível é o que mais nos interessa nesse capítulo, pois se relaciona mais de perto com a recepção da obra. Detectar características dos leitores franceses das obras traduzidas de Mário de Andrade implicaria visitar editoras e bibliotecas públicas e privadas e analisar a tiragem, o número de exemplares vendidos, os cartões de leitura, em papel ou informatizados, as fichas de inscrição dos leitores que pegam emprestados esses livros, consultar bases estatísticas, fazer a sua análise e desenvolver questionários estruturados que permitissem traçar um retrato dos leitores, segundo sua atividade de leitura e suas atividades de lazer, atividade profissional, nível socioeconômico e escolaridade. Toda essa pesquisa teria que ser feita na França, onde estão essas bibliotecas, as editoras e os leitores, e durante um período considerável de tempo. Como a pesquisa foi desenvolvida em sua maior parte no Brasil, não foi possível investigar todas essas variáveis. O que será feito a partir do próximo item é analisar os artigos publicados em jornais e em revistas por críticos literários e fazer considerações a respeito desses leitores especiais,

com base unicamente em seus textos, sem levar em conta outras informações socioculturais ou socioeconômicas, das quais não se dispõe.

O segundo nível de investigação aventado por Escarpit refere-se à circulação e à distribuição do livro. No caso desta pesquisa, teria sido muito esclarecedor saber se essas traduções de Mário de Andrade chegaram às livrarias do interior ou mesmo às livrarias de cidades grandes, mais afastadas de Paris, e quanto representou em porcentagem a sua vendagem ali em relação à vendagem na capital. Quanto à circulação, uma outra questão a ser levantada seria sobre a relação entre a venda para particulares e a venda para bibliotecas, pois em princípio o livro destinado às bibliotecas circula entre mais leitores do que aquele vendido a particulares. Mas mais uma vez não foi possível abordar esses pontos pelas razões apontadas acima.

O terceiro nível de investigação refere-se à produção literária. Convém distinguir dois caminhos nesse tipo de pesquisa: o da produção por parte do autor e o da produção por parte da editora. No que concerne ao autor, é interessante indagar quem são, em termos socioeconômicos e culturais, os autores que têm seus livros publicados, se esses livros continuam a ser publicados anos depois, como esses autores se tornaram escritores, se ganham a vida somente como escritores, se recebem ajuda financeira por parte de algum mecenas ou instituição governamental ou privada, quais são as condições de seus contratos de trabalho com as editoras (se recebem adiantamentos, por exemplo), se recebem direitos autorais na íntegra e como estes são pagos. Além disso, pode-se fazer um estudo específico sobre a intertextualidade de suas obras com as de outros autores, a sua fortuna numa época ou em países diferentes dos seus de origem e a imagem que o público nacional ou estrangeiro faz desse autor. Nesta pesquisa, algumas dessas questões foram investigadas no Capítulo 3, quando se falou dos tradutores e de como essas traduções surgiram, outras ainda serão tocadas a seguir na análise da resposta dos críticos às publicações. Quanto à questão da produção do livro no âmbito das editoras, muitas questões podem ser levantadas: a respeito da forma de escolha dos livros a serem publicados, do catálogo da editora, da política editorial, do número e da hierarquia dos funcionários envolvidos na publicação, do papel do editor, do marketing da editora, das decisões quanto às revisões, à apresentação material, da maneira como são selecionados os tradutores e do relacionamento do editor e do revisor com o autor e o tradutor. Algumas dessas questões foram abordadas no Capítulo 2, na análise do

paratexto, mas sem dúvida alguma o questionamento poderia ser muito mais amplo, conforme as condições e os objetivos da pesquisa.

Com relação ao papel do crítico literário, que é o indivíduo, dentre todos os outros envolvidos no "circuito letrado", que doravante interessará mais, Escarpit diz o seguinte:

O verdadeiro papel da crítica literária é o de ser uma amostra do público. O crítico pertence ao mesmo meio social que o leitor do circuito letrado, ele tem a mesma formação. Possui várias opiniões políticas, religiosas, estéticas, vários temperamentos que são uma imagem daqueles que o leitor possui, mas pertence à mesma comunidade cultural e de estilo de vida. Mesmo sem levar em conta os julgamentos expressos, só o fato de a crítica falar de certas obras e não de outras já é uma escolha significativa: bom ou ruim, um livro "do qual se fala" é um livro socialmente adaptado ao grupo. Se o erro mais freqüente da crítica é o de esnobar um livro reconhecido como *best-seller* (e raramente o contrário), é justamente porque um *best-seller* é um livro que escapa das características do grupo. (ESCARPIT, 1958, p. 83)<sup>4</sup>

Ainda segundo Escarpit, o crítico de modo geral se acha no dever de educar o gosto do leitor, mas essa "pretensão educação do gosto é no fundo uma explicitação das diversas ortodoxias que regem o comportamento do público leitor" (ESCARPIT, 1958, p. 83). O público que o crítico atinge, e isso depende da orientação do jornal ou revista nos quais escreve, possui uma formação análoga à sua, mas ainda precisa ser "educado" em suas escolhas ou receber orientações de leitura. A ascendência de certos críticos, dependendo da publicação em que escrevem e do reconhecimento que percebem, pode ser tão ou mais poderosa do que a dos livreiros conhecidos e a dos conselheiros de leitura, amigos ou professores. Escarpit nota ainda que as influências exercidas no circuito da literatura letrada resultam em uma série de seleções sucessivas, que se limitam umas às outras. A escolha do editor quanto ao que publicar limita a escolha do

<sup>4</sup> Lê-se no original: "*Le rôle véritable de la critique littéraire est d'être un échantillonage du public. Le critique appartient au même milieu social que le lecteur du circuit lettré, il a la même formation. On trouve chez lui une variété de tempéraments, qui sont à l'image de celles qu'on trouve chez le lecteur, mais il y a communauté de culture et de style de vie. Sans même tenir compte des jugements exprimés, le seul fait que la critique parle de certaines oeuvres et non de certaines autres est déjà un choix significatif: bon ou mauvais, un livre "dont on parle" est un livre socialement adapté au groupe. Si l'erreur la plus fréquente de la critique est de bouder un livre qui s'avère être un best-seller (et rarement le contraire), c'est justement parce qu'un best-seller est un livre qui échappe au groupe*".



livreiro (uma livraria nunca, por razões financeiras e de espaço físico, põe à disposição dos clientes todos os livros publicados), e do crítico, que, por sua vez, limitam a escolha do leitor, que limitará posteriormente as escolhas futuras do editor, tendo uma influência direta no desenvolvimento da carreira dos escritores e na ascensão de novos talentos. No caso desta pesquisa, o fato de ter havido outras traduções de Mário de Andrade após o *Macounaïma* deve-se ao sucesso dessa publicação nos meios acadêmicos e de crítica e ao sucesso de vendas, já que houve uma reedição, o que só se dá quando a edição anterior está esgotada e continua a haver uma procura por esse livro.

Quanto a Yves Chevrel, escrevendo muito mais recentemente, este dá aos estudos de recepção uma abordagem comparatista sistêmica e define uma terminologia própria, baseado nas teorias de Jauss e Iser. Começa chamando a atenção para o fato de que a passagem do enfoque sobre as fontes e influências nos estudos comparatistas para o enfoque sobre a recepção inaugurou uma grande variedade de fórmulas e combinações antes impensadas, mas que podem ser resumidas em quatro tipos de estudos de casos: (1) como um indivíduo recebe uma obra; (2) como uma área cultural recebe uma obra; (3) como várias áreas culturais recebem uma obra e (4) como um receptor recebe várias obras.

O primeiro caso, o de como um determinado indivíduo recebe uma determinada obra (o escritor ou o crítico X, leitor da obra Y) favorece estudos breves. No entanto, afirma que mesmo estes estudos pontuais colocam em jogo um conjunto de referências que ultrapassam de longe o simples contato de um leitor com uma obra, já que em termos culturais não existem indivíduos isolados. Por mais independente de espírito que seja o leitor, ele paga tributo ao seu meio (CHEVREL, 1989a, p. 180).

No segundo caso, o de como uma determinada área cultural (um país ou vários países de cultura semelhante) recebe uma determinada obra, a fórmula mais fecunda é: "O país X diante do escritor Y". Em se tratando da França, os estudos do tipo "a recepção do escritor francês Y em países estrangeiros" sempre foram muito mais frequentes do que os estudos do tipo "a recepção do escritor estrangeiro Y na França", que são muito mais recentes e em menor número. Esse tipo de estudo, por ser muito mais abrangente, merece sofrer delimitações de ordem geográfica, apesar de que em muitos casos as fronteiras culturais não se superpõem às fronteiras geográficas, e de

ordem cronológica. O período a ser estudado será no mais das vezes definido pelo material de que se dispõe e pelas hipóteses formuladas (CHEVREL, 1989a, p. 182).

O terceiro caso, o de como várias áreas culturais determinadas recebem uma obra determinada, permite estabelecer distinções e comparar zonas de recepção próximas ou afastadas geográfica e culturalmente. Segundo Chevrel, devido a sua envergadura, esse tipo de estudo ainda é bastante raro, mas permite apontar divergências e convergências culturais entre países, inclusive do ponto de vista antropológico, separando o que é contingente do que é permanente na obra, o que é nacional do que é internacional na sua recepção e o que são características de leitura das propriedades estéticas da obra (CHEVREL, 1989a, p. 185).

No quarto caso, o de como um receptor determinado encara várias obras, muitas abordagens são possíveis: (a) pode-se acentuar a homogeneidade das obras recebidas tomando, por exemplo, o conjunto das obras pertencentes a um movimento literário; (b) pode-se situar a homogeneidade das obras recebidas em um nível mais elevado e se interessar pela recepção de uma literatura, ou mesmo de uma cultura vista na sua totalidade ou (c) pode-se abrir o leque das obras recebidas e levar em consideração obras provenientes de várias áreas culturais. Nessa última possibilidade, o trabalho individual é impraticável devido à extensão da documentação (CHEVREL, 1989a, p. 187-188). Concluindo, Chevrel diz que qualquer que seja a opção de estudo de caso, duas considerações são necessárias: delimitar cuidadosamente os termos da pesquisa (unidade do receptor ou das obras recebidas) geográfica, cultural e temporalmente, e evitar a acumulação de material, relacionando sempre os documentos em função do que se quer estudar (CHEVREL, 1989a, p. 189).

Quanto ao método comparativo, Chevrel o defende dizendo que é no encontro de duas culturas que ficam ressaltados certos elementos que talvez não tivessem relevo se o estudo ficasse circunscrito a uma só cultura. A originalidade dos estudos comparatistas está em que parte da documentação aparece em forma de "transformações" (traduções, adaptações etc.) e que a recepção de um texto estrangeiro se opera em boa parte através do discurso crítico, que, ao tratar de uma obra exógena à sua tradição cultural, lançaria mão de meios diferentes daqueles que empregaria para tratar de uma obra endógena, isto é, a convivência que se estabelece entre crítico e leitor terá necessariamente de ser construída em bases diferentes em um caso e no outro (CHEVREL, 1989a, p. 190).

Tendo falado das várias possibilidades de estudos e do método comparativo, Chevrel passa a tecer considerações sobre alguns termos: (a) texto literário; (b) traduções; (c) discurso crítico; (d) leitor; (e) horizonte de expectativas e (f) sistema literário.

O texto literário não tem existência autônoma e sua aparência não é imutável, dependendo do tempo e do observador. Assim, não existe a autoridade do autor e a leitura de textos literários é por definição plural. Já que não se pode definir o sentido do texto, deve-se inquirir a partir de que condições esse texto é legível em uma determinada época ou lugar. Chevrel, portanto, aceita plenamente a perspectiva central de Ingarden, que é também a de Jauss e de Iser, de que "a obra literária é inacabada e só se manifesta plenamente na interação texto-leitor" (CHEVREL, 1989a, p. 191).

Sobre as traduções, Chevrel afirma que dois cuidados devem ser tomados nos estudos comparativos baseados nelas: identificar precisamente o texto fonte e levar em conta a imagem da literatura que o autor traduzido representa, pois a tradução e a recepção podem servir para confirmá-la ou modificá-la. A recepção à obra falará muito sobre a representação do estrangeiro vigente no momento da recepção. Os estudos de tradução, assim, não devem se ater ao objeto recebido, isto é, o texto traduzido, mas também devem levar em consideração o receptor e suas maneiras de receber, assim como as estratégias dos tradutores, que dizem muito sobre as normas do sistema literário que acolhe essas traduções, fazendo-as se curvar às suas leis, mas também sofrendo abalos em decorrência delas (CHEVREL, 1989a, p. 211).

Chevrel chama a atenção ainda para o fato de que no estudo de traduções é indispensável que se examine, além do "discurso de acompanhamento", o discurso crítico elaborado tanto em relação a elas quanto aos originais. No discurso crítico, é preciso analisar os modos de apresentação ou de explicação da obra estrangeira, pois frequentemente serão tecidas considerações implícitas a respeito da própria cultura do crítico, que, como é a norma, não precisa ser explicitada: "no discurso sobre uma obra estrangeira, as referências não ditas são uma das constituintes mais importantes, a serem colocadas no mesmo nível dos 'pressupostos' dos gramáticos e dos lingüistas" (CHEVREL, 1989a, p. 195). Em discursos críticos sobre a mesma obra, em épocas diferentes, deve ser ressaltado o fenômeno da persistência de opiniões, de

comportamentos e de práticas culturais, em culturas mais ou menos abertas às influências externas.

O leitor, objeto do estudo de recepção, não é um leitor fictício, mas um leitor real, histórico, cujo comportamento é observável e que deixa traços de sua leitura. O material disponível (notas, memórias, correspondência, declarações, etc.) para a análise do leitor é via de regra aquele deixado pelas personalidades criadoras, os autores, se bem que sempre é possível estudar, caso o material seja acessível, os "simples leitores", como os correspondentes comuns de um autor. Apesar de os estudos de recepção visarem antes de tudo a esse leitor histórico, não podem perder de vista o leitor intencional ou ideal, isto é, "o leitor que, mesmo ausente do texto, é a projeção do leitor ao qual o autor tem a intenção de se endereçar; trata-se portanto de uma construção (do autor), ou de uma reconstrução (da crítica)" (CHEVREL, 1989a, p. 204). Chevrel continua na mesma página: "O leitor intencional é, não o 'Verdadeiro' leitor, mas um conjunto de comportamentos, de atitudes, de conhecimentos, de pressupostos que o texto sugere como sendo a própria condição de sua legibilidade".

Chevrel afirma que apesar de cada leitor possuir sua própria idiossincrasia está inserido em uma continuidade, tomando emprestada a definição de Jauss para horizonte de expectativas como sendo "o sistema de referências objetivamente formuláveis que, para cada obra no momento histórico em que aparece, resulta de três fatores principais: a experiência anterior que o público tem do gênero do qual faz parte, a forma e a temática das obras anteriores das quais pressupõe o conhecimento e a oposição entre linguagem poética e linguagem prática, mundo imaginário e realidade quotidiana" (CHEVREL, 1989a, p. 199-200), frisando o enraizamento histórico da recepção e a especificidade da linguagem literária. Distingue ainda dois tipos de horizontes de expectativas: o do público e o da obra. O horizonte de expectativas do público é uma grade interpretativa, que precede a obra e que é constituída pelas experiências estéticas anteriores dos seus leitores. Essa grade interpretativa serve para orientar o contato com a obra estrangeira nova. O horizonte de expectativas da obra se confunde com a noção de leitor implícito de Iser ou de leitor ideal de Eco, já comentada acima. Os dois horizontes de expectativas podem coincidir mais ou menos (CHEVREL, 1989b, p. 68), segundo o caso.

Já no comentário sobre sistema literário, Chevrel segue os passos de Even-Zohar: "Examinando, em relação a outros fenômenos, o impacto de uma obra em um dado momento em uma dada área cultural, os estudos de recepção contribuem para elaborar uma reconstrução do sistema literário, seja localizando traços de disfunção, seja enfatizando sua capacidade de assimilação" (CHEVREL, 1989a, p. 208). A abordagem sistêmica de Chevrel tem a vantagem de encarar a literatura traduzida como parte do sistema literário receptor, sendo influenciada por ele e influenciando-o também. Vê a tradução como uma necessidade de preencher uma falta, um defeito no leitor, partindo do princípio de que não existe intraduzibilidade e que todo saber pode ser transmitido em todas as línguas (CHEVREL, 1989b, p. 60).

Em seguida, se utilizará um pouco de cada uma dessas contribuições teóricas como suporte para a análise das situações concretas de recepção de textos traduzidos de Mário de Andrade em francês, fazendo alusões à recepção dos originais no Brasil na década de 20, que é mencionada pelos críticos franceses.

#### 4.2 A Recepção Crítica ao *Macounáima* (edição de 1979)

Tal como foi visto Robert Escarpit afirmar, o discurso crítico desempenha um papel poderoso na formação da opinião pública. A força da crítica que discorre sobre uma literatura estrangeira, então, parece ser ainda mais nítida, já que nem todos os leitores possuem os instrumentos básicos necessários (conhecimento da língua estrangeira, do autor em questão e de sua obra, conhecimento de outros autores pertencentes à mesma literatura, etc.) para poder construir uma opinião pessoal menos permeável à sua influência. Chevrel aponta ainda que mais importante do que ler o dito é ler o não dito, isto é, estudar as motivações que estão subentendidas na crítica sobre uma literatura (CHEVREL, 1989a, p. 210). O estudo das relações operadas pelo crítico no interior do seu discurso deve levar ao questionamento sobre o grau de estrangeiridade (*extranéité*) deste texto, percebendo se ele se integra à tradição do sistema receptor ou se afasta dela para que se possam reconstruir, pelo menos em parte, as referências estéticas do sistema (CHEVREL, 1989a, p. 211). Por vezes a obra estrangeira assume um caráter tão revelador e, por isso, tão ameaçador para a tradição estética e literária do sistema receptor, que acaba por fazer detonar mecanismos de defesa, encastelando a crítica no recesso seguro da ortodoxia. A quantidade de frases feitas, estereótipos e idéias prontas no discurso crítico francês sobre a literatura brasileira, com poucas e honrosas exceções, é tal que se chega a indagar se os críticos realmente acreditam no que dizem ou se dizem somente porque pensam que é isso que os leitores querem ouvir, isto é, o que é repetido *ad infinitum*, já que a falta de novidade os faz sentirem-se seguros.

Chevrel propõe uma grade de questões que devem ser levadas em conta na análise do discurso crítico (CHEVREL, 1989a, p. 201). Maria Thereza Indiani de Oliveira em sua tese sobre parte da obra traduzida em francês de Jorge Amado propõe ainda outras questões bastante pertinentes (OLIVEIRA, 1977, p. 205-243). Reuni as sugestões dos dois pesquisadores e acrescentei ainda algumas questões que me ocorreram na leitura dos artigos, a fim de criar uma grade mais abrangente de questões que auxiliassem na análise da recepção francesa das traduções de Mário de Andrade. O resultado apresento a seguir, distinguindo as questões relativas ao autor, ao original, à tradução, à literatura brasileira e ao Brasil e à literatura latino-americana, como se segue:

1. o autor: menção à sua nacionalidade

2. o autor: menções à sua vida particular
3. o autor: menções ao seu engajamento político
4. o autor: menções ao Modernismo ou ao caráter revolucionário de sua obra
5. o autor: lugar que se atribui a ele na literatura de origem
6. o original: data de publicação e/ou processo de elaboração
7. o original: importância do livro dentro da obra do autor
8. o original: importância do livro na literatura mundial
9. o original: relação com obras da literatura brasileira
10. o original: relação com obras da literatura francesa
11. o original, relação com obras de uma terceira literatura
12. o original: comentários sobre as personagens
13. o original: comentários sobre os temas
14. o original: comentários sobre procedimentos narrativos
15. o original: resumo do enredo
16. a tradução: menção ao nome do tradutor no corpo do texto
17. a tradução: observações elogiosas sobre a tradução
18. a tradução: observações negativas sobre a tradução
19. a tradução: menções ao paratexto (prefácios)
20. a tradução: menções à coleção à qual o livro pertence
21. a tradução: menção ao patrocinador
22. o artigo: fotos do autor, de cidades brasileiras, de filmes ou quadros brasileiros
23. menções às adaptações para o cinema ou o teatro
24. a literatura brasileira e o Brasil: supostas características nacionais
25. a literatura latino-americana: supostas características comuns entre suas várias literaturas

Organizei um quadro-resumo para cada edição, em que os números no alto de cada coluna se referem às questões acima e as colunas se referem aos vários artigos, por ordem de publicação, tais como estão listados no Apêndice 7. Nesse Apêndice estão relacionados todos os artigos que compunham o *dossier de presse*, cedido pelas respectivas editoras (os artigos sobre a primeira edição de *Macounaïma* foram cedidos pelo Prof. Pierre Rivas, pois o *dossier* da editora Flammarion já havia sido posto fora), além dos artigos sobre a publicação dos originais, que estão guardados no Arquivo

Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, da USP, colecionados pelo autor, ao longo da vida. A recepção crítica aos originais aí aparece pois serão tecidos, mais adiante, alguns comentários comparativos em relação à recepção das traduções.

Para o *Macounaïma*, edição de 1979, o seguinte quadro-resumo, onde se encontram marcadas as questões mencionadas em cada artigo, foi montado:

No	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	X			X		X		X		X	X	X	X	X	X	X	X		X					X	
2	X							X		X	X	X	X	X	X				X	X				X	
3	X					X		X			X	X	X	X	X	X	X		X	X		X			X
4	X			X	X	X		X		X	X	X	X	X		X	X							X	X
5	X	X				X		X	X	X		X	X		X	X	X			X					
6	X					X					X		X	X						X				X	X
7	X			X	X	X				X	X	X	X	X	X	X						X	X		
8	X			X	X	X		X	X	X	X	X		X	X	X	X		X					X	X
9	X			X	X	X		X	X		X	X	X	X		X		X						X	X

Colunas: Questões analisadas

Linhas: artigos surgidos nas seguintes publicações:

1. *Le Monde*

2. *Vendredi*

3. *Matin*

4. *Magazine Littéraire*

5. *Journal de Genève*

6. *100 Idées*

7. *Nouvel Observateur*

8. *Les Nouvelles Littéraires*

9. *La Nouvelle Revue Française*

Como se pode verificar, algumas colunas estão totalmente preenchidas, outras parcialmente preenchidas e outras sem qualquer marca. Serão analisados, a seguir, artigo por artigo, em linhas gerais, para em seguida ser analisado o quadro-resumo como um todo.

O artigo publicado no *Le Monde* (jornal diário nacional, que reivindica para si próprio o posto da neutralidade política, mas que, na verdade, tende mais para a



esquerda e cuja tiragem média fica em torno dos 363.000 exemplares), intitulado “*Un livre de fondation*” (“Um livro de fundação”) e datado de 18 de janeiro de 1980, é assinado por Hubert Juin. O artigo é dividido em três partes, em que a segunda e a terceira têm por subtítulos “*Le rire et la question*” (“O riso e a questão”) e “*Un enfant béni du soleil*” (“Uma criança abençoada pelo sol”).

Na primeira parte, liga o nome de Mário de Andrade aos de Rabelais, Joyce e Cendrars, enfatizando o caráter antigo e ao mesmo tempo moderno do autor. Propõe ainda outras oposições: é um livro que faz rir, mas também faz pensar; o personagem principal passa do grotesco ao sublime. Menciona alguns dos procedimentos romanescos do livro, tais como as rupturas na pontuação, as transformações dos personagens e os jogos de palavras e faz uma referência estereotipada ao Brasil: “território onde todas as riquezas deliberadamente lúdicas da Terra marcam um suntuoso encontro”<sup>5</sup>. Guardem-se, por enquanto, as duas idéias principais desta frase, às quais iremos acrescentar outras mais tarde: a riqueza/suntuosidade natural e o ludismo brasileiros.

Na segunda parte, o crítico menciona o nome do tradutor, Jacques Thiériot, e faz elogios à tradução (“o tradutor conseguiu fazer algo como um milagre”<sup>6</sup>), na qual, segundo ele, se encontra a restituição do ritmo, das assonâncias e da música do original. Faz ainda referências ao papel revolucionário do autor, que se contrapôs à influência européia; ao caráter fundador do livro; a Macunaíma, personagem folclórico, ao processo de descolonização do Brasil, distanciando-se de Portugal, e à procura de identidade nacional brasileira. Volta à idéia de que o livro é composto por oposições —alegria e gravidade—, e à menção a Rabelais, cujos personagens são igualmente ricos e contraditórios.

Na terceira parte, refere-se à data de publicação do original, 1928, e ao fato curioso de que o autor teria escrito a primeira versão do livro em seis dias. É interessante notar que esta menção será feita em vários outros artigos, sem nunca, contudo, ser mencionado o fato igualmente digno de relevo de que Mário de Andrade passou todo o ano de 1927 fazendo revisões, acrescentando e suprimindo passagens a conselho de amigos, principalmente de Manuel Bandeira, como tão bem comprova a sua

<sup>5</sup>Lê-se no original: “(...) territoire ou toutes les richesses résolument ludiques de la Terre se donnent un somptueux rendez-vous”.

<sup>6</sup>Lê-se no original: “le traducteur a réussi une sorte de miracle (...)”.

correspondência publicada. Isso de maneira nenhuma diminui o toque de gênio do autor, já que se percebe que Mário de Andrade sabia receber críticas, avaliá-las e manter seus pontos-de-vista, quando deles estava convicto. No entanto, a crítica francesa prefere se ater ao pitoresco da rapidez da feitura, em detrimento do trabalho árduo empreendido pelo autor. Veremos reiteradamente que a crítica francesa assumirá muitas vezes o viés fácil do exótico e do pitoresco. Ainda na terceira parte, o crítico faz menção ao caráter contestador da geração modernista, sem, no entanto, citar o nome do movimento, fazendo uma aproximação deste ao dadaísmo. Em seguida, menciona o prefácio de Haroldo de Campos, dizendo que é melhor que este seja lido depois do livro, pois "esta análise num tom demasiado científico afasta o prazer verdadeiro"<sup>7</sup>, terminando o artigo com elogios rasgados ao livro: "*Macounaïma* deve ser arrumado na biblioteca na prateleira dos livros inesquecíveis".

Nesse primeiro artigo, que tem a preocupação de ser abrangente, informativo e esclarecedor, ficam patentes algumas características da crítica francesa ao analisar *Macounaïma*: a comparação de Mário com autores franceses e outros (Rabelais, Cendrars e Joyce), do Modernismo com movimentos literários europeus (dadaísmo); a adjetivação excessiva e luxuriante; um tom grandiloqüente; referências constantes ao universo natural brasileiro (fauna, flora, frutas tropicais, Amazônia etc.) e apelo ao pitoresco. O que parece escapar ao crítico é a profunda ironia e desapontamento do autor com relação a esses elementos ressaltados incansavelmente por ele. Isso fica patente quando, ao criticar o prefácio, diz: "Prefiro pensar em Mário de Andrade sob o sol, em meio a mangas, abacaxis e charutos"<sup>8</sup>. Essa é uma menção a uma declaração em que jocosamente Mário de Andrade diz preferir ficar ao sol, rodeado de mangas, abacaxis e charutos, a se meter a pensar em coisas mais profundas. Quem conhece pelo menos brevemente a biografia do autor sabe que ele só podia estar brincando, já que foi um dos intelectuais mais ativos de seu tempo.

No mesmo dia 18 de janeiro de 1980, o segundo artigo analisado, "*Rabelais au Brésil*", é publicado, com a assinatura de Christian Prigent. O tema central do artigo não são os livros de Mário de Andrade e de Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, os dois primeiros títulos da coleção Barroco da Flammarion (o outro artigo não havia

<sup>7</sup>Lê-se no original: "*Cette analyse d'un ton trop scientifique éloigne du plaisir vrai*".

<sup>8</sup>Lê-se no original: "*Je préfère songer à un Mario de Andrade créant le Brésil dans le soleil et les mangues, les ananas e les cigares*".

citado nem a coleção nem a editora), que o crítico se propõe resenhar, mas o escritor francês Rabelais e a estética do barroco. Compara os dois autores estrangeiros ao autor francês, enfatizando que a literatura francesa jamais digeriu Rabelais, por suas invenções verbais, sua crítica social, sua dimensão carnavalesca, suas intenções contraditórias, enfim sua estética barroca, que o fizeram ficar, de certa forma, à parte. Ora, já seria hora de compreender e integrar Rabelais, o que pode ser efetivamente feito com a ajuda dos dois títulos estrangeiros, dando a impressão de que estes não valem muito por si mesmos, mas principalmente porque podem ser agrupados sob uma estética comum e porque abrem vias de interpretação para Rabelais.

Mais algumas características da crítica francesa em relação à literatura brasileira podem ser ressaltadas aqui: a tendência à etiquetagem das obras, segundo um movimento ou uma estética, e o agrupamento de obras em blocos, além da perspectiva valorativa implícita, que referencia o que é estrangeiro ao que é francês, como se os leitores não tivessem a capacidade de entenderem (ou eles, os críticos, não tivessem o dever profissional de revelar) a especificidade de cada obra ou literatura nacional, sem lançar mão de juízos de valor apriorísticos, mesmo que velados.

Especificamente quanto ao livro do autor brasileiro, o crítico enfatiza o fato de que o personagem principal é originário do folclore e não uma mera construção ficcional (o relevo e a importância que a crítica confere ao folclore brasileiro podem constituir mais um traço característico), fala do tema central do livro (a busca), menciona brevemente o prefácio, enfoca certos procedimentos narrativos, como o falar novo (amalgama de regionalismos e de gírias, ritmos e paródias) e, como não podia deixar de ser, exprime sua visão estereotipada da América Latina: "(...) romances abundantes, coloridos e brutais, que nos vêm da América Latina das lembranças pré-colombianas, do barroco churrigueresco, das tiranias militares e das repúblicas de bananas, enorme miscelânea cultural, lingüística e racial"<sup>9</sup>. Guardem-se mais estas idéias prontas que caracterizam o Brasil e a América Latina: excesso, mistura, cor, contradição, ditadura, violência.

O terceiro artigo analisado, publicado em *Le Matin*, em 23 de janeiro de 1980 e assinado por Gilles Costaz, é o único que traz uma fotografia de Mário de Andrade. Este

---

<sup>9</sup>Lê-se no original: "(...) romans foisonnants, colorés, brutaux, qui nous viennent de l'Amérique latine des souvenirs précolombiens, du baroque churrigueresque, des tyrannies militaires et des républiques bananières, enorme bigarrure culturelle, linguistique et raciale".

artigo também se propõe criticar *Macounaïma* e *Tirano Banderas*, mas a maior parte do espaço (cerca de 4/5) foi dedicado ao primeiro (a princípio se poderia esperar até o contrário, já que Valle-Inclán é espanhol e, portanto, pertencente ao universo europeu), ao contrário do artigo anterior que consagrava igual espaço às duas obras. A seção em que o artigo foi publicado intitulava-se "*Lettres-Arts*" no alto da página e trazia a designação "*Romans*", como subtítulo. O título do artigo era "*Macounaïma* de Mário de Andrade" e, somente após as quatro linhas iniciais, havia uma frase que resumia o artigo em que se encontrava a primeira referência ao Brasil: "Uma versão alegre de uma lenda brasileira cujo herói é um gentil gênio do mal"<sup>10</sup>. Essa primeira observação já merece ser comentada pelas alusões feitas: o livro está bem longe de ser uma "versão alegre" da lenda indígena, apesar de ser engraçado em muitos momentos; o termo "lenda" aciona de novo a conexão com o folclore; a expressão "gentil gênio do mal" apesar de apontar para o caráter contraditório de Macunaíma, o faz com qualificativos (gentil/do mal) que se encontram muito na extremidade se colocados numa escala do melhor até o pior, quando a ambigüidade parece ser um traço mais característico do personagem; e, por fim, "gênio do mal" é uma outra denominação do demônio (o adjetivo "diabólico" já havia sido usado em outro artigo). Parece, portanto, que essa primeira observação já dá o tom do artigo, isto é, uma exaltação da alegria, das raízes folclóricas, da contradição do personagem.

A seguir, há um parágrafo em negrito falando da coleção ("consagrada aos autores latino-americanos e também autores espanhóis"<sup>11</sup>), da editora, do organizador da coleção, Gérard de Cortanze, e dos outros autores que seguiriam Mário de Andrade e Valle-Inclan, como Augusto Roa Bastos e Guillermo Cabrera Infante. Esse agrupamento de autores espanhóis e latino-americanos que a coleção se propôs empreender, e que o artigo faz questão de enfatizar, não é visto como muito natural por parte dos estudiosos da literatura brasileira residentes no Brasil, como já foi comentado no Capítulo 2. No entanto, mais uma vez, parece que a crítica, a edição e os leitores franceses se sentem mais seguros ao procurar entender os fenômenos por blocos, às vezes até ressaltando características comuns menos importantes do que as características individuais distintivas, ou talvez seja uma característica da intelectualidade brasileira a

---

Lê -se no original: "*Une version joyeuse d'une légende brésilienne dont le héros est un gentil génie du mal*.  
Lê-se no original: "*(...) consacrée aux écrivains et aussi aux auteurs espagnols*".

de enfatizar a distinção em relação ao mundo hispânico, procurando aproximações com a França, a Inglaterra e os Estados Unidos. Em outro momento ainda o crítico volta a agrupar os países latino-americanos sob o mesmo teto: "Traduzir o latino-americano é traduzir várias línguas ao mesmo tempo e, nesta braçagem de vocabulários, vários ritmos, vários tons"<sup>12</sup>, como se o que une os países latino-americanos fosse mais forte do que o que os distingue.

Outros dados se repetem: a menção aos seis dias da feitura do original, as críticas ao prefácio ("enfadonho e pretensioso"<sup>13</sup>), os elogios ao tradutor ("O trabalho de Jacques Thiériot reencontra a mistura do popular e do falado, dá saltos exatamente como os personagens. Uma grande apresentação do escritor-tradutor."<sup>14</sup>), só que, desta vez, o crítico não é tão generoso quanto o primeiro, que havia colocado o livro na prateleira das obras-primas, apesar de reconhecer certas qualidades no livro ("... *Macounaïma* não passa de uma obra menor. Mas uma obra menor resplandecente. Uma pequena canção que vale por dez canções de gesta."<sup>15</sup>). É interessante que o crítico tenha feito essa relação com as canções de gesta (de novo a tendência de trazer o estrangeiro para o universo do conhecido), canções que celebram os grandes feitos dos cavaleiros medievais, contando suas peripécias e suas idas e vindas, pois Gilda de Mello e Souza, em *O tupi e o alaúde*, faz, praticamente na mesma época, uma aproximação semelhante da busca da muiraquitã por Macunaíma com a busca do Santo Graal pelos Cavaleiros da Távola Redonda.

O crítico faz menção à recepção do original no Brasil na década de 20, citando o prefácio em que Haroldo de Campos diz que não houve unanimidade por parte da crítica, tendo o livro alcançado sucesso muito mais tarde. Este dado é interessante de se notar, pois vai ser repetido outras vezes nos artigos. Na verdade, a crítica brasileira da época, como tive a oportunidade de confirmar nos artigos colecionados pelo próprio Mário de Andrade, ficou bastante abalada pelo caráter polêmico do livro. Do conjunto analisado constam artigos referentes às três primeiras edições (1928, 1937 e 1944), que se distanciaram bastante no tempo, demonstrando que a crítica não ajudou muito a

<sup>12</sup>Lê-se no original: "*Traduire le latino-américain, c'est traduire plusieurs langues à la fois et, dans ce brassage de vocabulaires, plusieurs rythmes, plusieurs tons*".

<sup>13</sup>Lê-se no original: "(...) *préface fastidieuse et prétentieuse*".

<sup>14</sup>Lê-se no original: "*Le travail de Jacques Thiériot retrouve le mélange du populaire et du parlé, bondit exactement comme les personnages. Un grand numéro d'écrivain-traducteur*".

<sup>15</sup>Lê-se no original: "(...) *Macounaïma, n'est qu'une oeuvre mineure. Mais une oeuvre mineure éblouissante. Une petite chanson qui vaut dix chansons de geste*. "

tornar o livro popular. A crítica, de modo geral bastante impactada pelo projeto lingüístico revolucionário do autor e pela classificação inusitada no gênero "rapsódia", não recebe a obra de forma similar em qualquer das três épocas.

Quando da primeira edição, há críticas que tendem para a reprovação, como a de José Vieira ("*Macunaíma* é um precioso livro pouco agradável. [...] Mário de Andrade teria feito ainda melhor, a meu ver, não fosse tão levado pelo partidarismo modernista que pôs no mesmo plano uma estética revolucionária e uma propaganda filológica."), mas há outras francamente elogiosas, como a de J. P. , para a *Folha Acadêmica* ("O Sr. Mario de Andrade ganhou de todo o pessoal que andou contando história nestes últimos tempos, ganhou dele mesmo — é a mais linda de todas elas "*Macunaíma*". [...] Fez um grande trabalho de construção mesmo: "*Macunaíma*" fechou o tempo."). Em 1937, Nelson Werneck Sodré também é só elogios: "Agora que os anos passaram e a rapsódia — como a chama o autor —, está na segunda edição, a obra incorporou-se definitivamente à literatura nacional, tornou-se um dos livros mais expressivos, mais espontâneos e mais ricos de sugestão e de imaginação"; assim como Nunes Pereira: "Mário de Andrade fala uma língua de extraordinária vitalidade, essencialmente nacional". Já em 1944, as opiniões novamente se dividem: de marcadamente negativas, como a de A. F., para *A Manhã*. "E '*Macunaíma*', de existência apenas tolerável como um documento representativo da fase modernista, poderia acompanhar como esclarecimento, a evolução da inteligência brasileira. Incompleto como ficou, [...] seu destino outro não seria senão este que agora encontra. O silêncio.", a simpáticas, como a de Joaquim Cardoso. "Porque nesse livro não está apenas a expressão tão feliz e comunicativa da poesia de um grande poeta, mas, também desenhada em traços de água-forte, uma das mais estranhas figuras simbólicas da nossa época". De modo geral, a crítica, em qualquer desses três tempos, pouco se dedicou ao estudo de *Macunaíma*.

Depois dessa breve interrupção, voltemos à recepção de *Macounaïma*, edição de 1979. O quarto artigo, publicado no *Magazine Littéraire* de janeiro de 1980 — revista especializada em literatura com tiragem média de 100.000 exemplares —, e assinado por Alain Bosquet, apareceu na seção "*Litterature Étrangère*" com o título "*Espagne, Brésil et Macédoine*", o que marca desde o primeiro olhar a condição estrangeira dos livros resenhados. *Tirano Banderas*, da Espanha, *Macounaïma*, do Brasil, e *Western Australia*, da Macedônia. Este último estava sendo editado pela Éditions Français

Réunis. Esse artigo, por estar publicado em uma revista especializada e não em um jornal de grande circulação, traz informações mais aprofundadas e mais completas do que os anteriores, que borboleteiam sobre várias facetas do livro, sem contudo se fixar em nenhuma em particular.

Como os três livros são comentados separadamente, vou-me ater à segunda parte intitulada "*Un classique de la forêt vierge*" ("Um clássico da floresta virgem"), sobre *Macounaïma*. O autor não poupa elogios ao livro desde o título: "um clássico", "o livro desempenha um papel determinante", "há magia neste livro", "um reboiço de grande frescor", "gostaríamos que o livro tivesse mais 200 páginas"<sup>16</sup> etc. Menciona mais uma vez a rapidez com que o livro foi escrito, fala dos procedimentos narrativos revolucionários para a época (fazendo um contraponto com o realismo "pesado" do século XIX), do tema da miscigenação racial, da época em que o livro foi escrito (década de 20) e da experimentação com a linguagem (único aspecto em que acha que o livro envelheceu). O que é bastante interessante é que o crítico posiciona o livro em termos de qualidade literária acima das experiências surrealistas e dadaístas ("... frescor que as oficinas dadaístas e surrealistas infelizmente ignoraram"<sup>17</sup>) e que, ao contrário dos outros artigos endereçados a um público mais amplo, não se preocupa em falar do enredo, em contar as peripécias do protagonista. Isso mostra que o leitor deste artigo não precisa ser seduzido por curiosidades e está mais interessado em receber informações mais substanciais. Mas, apesar de tratar o livro como uma obra de importância, que merece ser lida mais pelos temas de que trata e pela construção revolucionária da narrativa, do que propriamente pelo seu enredo, o crítico não consegue escapar de todo do repertório de idéias prontas sobre o Brasil e a literatura brasileira. Retiro duas frases que melhor mostram isso: "O personagem vive de realidades sórdidas, é certo; mas também vive de sonhos e de extrapolações, lá onde as fantasmagorias reúnem-se ao cosmos, gerando um sentido do sagrado matizado tanto pelo charlatanismo, quanto por visões infernais", "O Brasil nunca foi tão fielmente

---

Lê-se no original: "*un classique*", "*le livre joue un rôle tout aussi déterminant*", "*Il y a de la magie dans ce livre*", "*un remue-ménage d'une belle fraîcheur*", "*on aurait aimé qu'il eût deux cents pages de plus*".

Lê-se no original: "*(...) fraîcheur, que les officines dadaïstes et surréalistes ont malheureusement ignoré*".

mostrado, em seu gênio exuberante"<sup>18</sup>. Algumas das idéias veiculadas aqui já haviam sido comentadas acima: gênio, exuberância, contradição, inferno.

Um último comentário toca a questão da tradução. O tradutor é elogiado em uma nota de pé-de-página ("tradução valorosa de Jacques Thiériot"<sup>19</sup>), mas seu nome não é citado nem na referência bibliográfica inicial, nem no corpo do texto. Por outro lado, não sem uma ponta de ironia, o crítico ao falar das experiências com a linguagem que teriam envelhecido, diz que este aspecto negativo pode não ser um problema do texto original, mas da tradução "que talvez não se preste a este gênero de alucinação"<sup>20</sup>. Parece que, para este crítico, quando a tradução é "valorosa", não faz mais do que a sua obrigação, já que o elogio só merece aparecer nas últimas linhas do artigo e, mesmo sendo valorosa, pode ainda assim ter de certa forma reduzido o valor do texto original, já que pode ser a culpada por um certo aspecto da narrativa parecer envelhecido. Quanto aos outros tradutores, Claude Fell, responsável pela tradução do livro espanhol, fez uma "excelente tradução"<sup>21</sup> e Maria Bezanovska, tradutora do livro macedônio, fez uma "tradução um pouco escolar"<sup>22</sup>. Só isso! O crítico nem sequer se deu ao trabalho de apresentar argumentos que apoiassem as suas afirmações.

O quinto artigo não foi publicado na França, mas na Suíça, no *Journal de Genève*, um jornal diário de grande circulação, em 09 de fevereiro de 1980, assinado por Jean-Charles Gateau. Esse artigo se propõe resenhar três livros da literatura brasileira: além de *Macounaïma*, *Le cas Morel*, de Rubem Fonseca e *La fête inachevée*, de Ivan Angelo. A maior ênfase, no entanto, recai sobre *Macounaïma*, desde o início. O artigo é bastante didático, pois se o livro e o autor eram desconhecidos do público francês na época, do público suíço deveriam ser ainda mais. Menciona a coleção, o nome do organizador, a data de publicação do original, a incompreensão geral inicial quando de sua publicação no Brasil (que se viu não ter sido unanimemente negativa), as raízes folclóricas do personagem, faz aproximações com Lévi-Strauss e com Raymond Queneau e passa a maior parte do artigo resumindo o enredo. Faz elogios ao autor e à

<sup>18</sup>Lê-se no original: "*Le personnage vit des réalités sordides, c'est entendu; mais il vit aussi de rêves et d'extrapolations, là où les fantasmagories rejoignent le cosmos, donc un sens du sacré mêlé tantôt de charlatanisme, tantôt de visions infernales*", "*Le Brésil n'a jamais été plus fidèlement rendu, dans son génie exubérant*".

<sup>19</sup>Lê-se no original: "*Traduction valeureuse de Jacques Thiériot*".

<sup>20</sup>Lê-se no original: "*(...) a moins que la traduction ne se prête point à ce genre d'hallucination*".

<sup>21</sup>Lê-se no original: "*Excelente traduction de Claude Fell*".

<sup>22</sup>Lê-se no original: "*Traduction un peu scolaire de Maria Bezanovska*".



tradução, mas o que distingue este artigo dos precedentes é uma menção à vida de Mário de Andrade e mais especificamente à sua atividade de etnólogo: "A superioridade de Mário de Andrade está no fato de que, suficientemente etnólogo para hibridar perfeitamente o mito e a sátira, percebe no sabor das palavras um prazer sensual, maravilhosamente traduzido em francês por Jacques Thiériot"<sup>23</sup>.

O sexto artigo é bastante curto e foi publicado sem assinatura em uma revista de informações gerais chamada *100 Idées*, lida por um público essencialmente feminino, em março de 1980. O título "*La Fièvre monte*" ("A febre sobe"), traz uma referência à febre bastante repetida em outros artigos, seja em relação ao autor e à rapidez com que escreveu o livro ou ao protagonista e sua inquietação, inclusive quanto ao seu apetite sexual insaciável. Esse artigo, que em curto espaço traz o maior número de idéias estereotipadas, tem como pérola a seguinte frase: "*Macounaïma*, de Mario de Andrade (...) é um romance mais brasileiro que o usual, no qual reina uma louca exuberância, onde o sonho, a magia e o irracional vem acompanhados de um delírio verbal sensual, bem tropical!"<sup>24</sup>. As idéias de exuberância, loucura, sonho, magia, irracionalidade, delírio e sensualidade, relacionadas ao romance brasileiro e ao Brasil, servem de chamariz para um público feminino não especializado em literatura, que parece só se interessar por uma leitura evocadora de sensualidade e irracionalidade, características tradicionalmente ligadas à mulher. Nenhuma menção é feita à tradução e ao tradutor, o que já era de se esperar em espaço exíguo, já que estes assuntos são considerados secundários pela crítica da época, do que já tivemos provas suficientes.

O sétimo artigo foi publicado no dia 07 de abril 1980 em *Le Nouvel Observateur*, uma revista semanal de opinião, com tiragem média de 470.000 exemplares, caracterizada pelo estilo de redação que faz muitas referências culturais cruzadas, além de fazer grande uso de frases nominais, ironias, ambigüidades, discurso indireto livre e um vocabulário mais rico do que o da imprensa em geral. O artigo apareceu em uma seção intitulada "*Lettres Brésiliennes*", com o título de "*Gargantua dans la brousse*" ("Gargântua no mato") e um período-resumo na cabeça do texto que

<sup>23</sup>Lê-se no original: "*La supériorité de Mario de Andrade est qu'il est suffisamment ethnologue pour hybrider parfaitement le mythe et la satire, et qu'il prend à la saveur des mots un plaisir sensuel, excellemment rendu en français par Jacques Thiériot*".

<sup>24</sup>Lê-se no original: "*Macounaïma, de Mario de Andrade, est un roman plus brésilien que nature, dans lequel règne une folle exubérance où le rêve, la magie et l'irrationnel s'accompagnent d'un délire verbal sensuel tout à fait tropical!*".

diz: "Pela liberdade sexual e de linguagem, contra os trabalhadores de colarinho alto"<sup>25</sup>, resumindo a idéia central do artigo e as referências à apologia da preguiça, à liberdade sexual e à linguagem revolucionária, além de o título fazer menção de novo a Rabelais e o corpo do texto, a Joyce.

Esse artigo é o único que menciona (e traz uma foto) a adaptação cinematográfica do livro, feita pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade, e o Festival de Cinema do Terceiro Mundo no cinema Olympic, com debate após a sessão, e a adaptação teatral feita pelo tradutor Jacques Thiériot para o diretor Antunes Filho, encenada no Festival de Nancy. O artigo segue a linha central da comparação entre o mito da criação do mundo e a criação de *Macounaïma*. "Apoiando-se em um exemplo que vem do alto, Mário de Andrade escreveu um romance em seis dias, e no sétimo, assim como em todos que o sucederam, descansou. Ainda hoje, continua"<sup>26</sup>. Continua a quê? A descansar? Como o crítico, Gérard Mordillat, não faz qualquer referência à data em que foi publicado o original e ao fato de o autor ter falecido em 1945, o leitor pode criar várias hipóteses, todas falsas: ou bem o autor está vivo ainda e passa o tempo descansando, ou se ainda vivo não fez mais nada digno de nota após o livro, ou, no caso de já ter falecido, após ter feito o livro em seis dias, não fez mais nada, ou, por ter falecido, descansa (no sentido inclusive de que ninguém se lembra mais dele). Em suma, a ambigüidade neste caso não traz qualquer benefício para o leitor que procura informação confiável (e é isso que um semanário de opinião visa a prover). Mordillat continua fazendo referências à preguiça e ao mito da criação do mundo para falar do projeto do autor de criar regras morais e uma linguagem distanciadas das da antiga metrópole e, para exemplificar, cita o autor na passagem sobre as mangas, abacaxis e cigarros (não eram charutos?): "É um livro de férias, escrito em meio de mangas, abacaxis e cigarros de Araraquara, um brinquedo. Em alusões sem maldade nem consequência, descansei o espírito no meio deste mato de fantasia onde não se escutam mais as proibições, os medos, os pavores da ciência ou da realidade"<sup>27</sup>. O que fica

<sup>25</sup>Lê-se no original: "*Pour la liberté sexuelle et langagière, contre les besogneux à collerette*".

<sup>26</sup> Lê-se no original: "*S'appuyant sur un exemple qui vient d'en haut, Mario de Andrade écrit son roman en six jours, et le septième, ainsi que tous ceux qui suivirent, il se repose. Aujourd'hui encore, il continue*".

<sup>27</sup>Lê-se no original: "*C'est un livre de vacances, écrit au milieu des mangues, ananas, cigarettes de Araraquara, un jouet. Dans des allusions sans méchanceté ni conséquence, je me suis défatigué l'esprit au milieu de cette brousse de fantasia où l'on écoute plus les interdictions, les peurs, les effrois de la science ou de la réalité*".

parecendo aí é que Mário de Andrade, e os outros escritores brasileiros por tabela, passam o tempo descansando, comendo frutas e fumando, quando se sabe que o ofício de escritor no Brasil nunca foi um mar de rosas e que os dias de descanso em Araraquara na época do Natal (quando todos no mundo inteiro descansam...) foram um breve interregno em meio a uma vida pública atribulada e uma vida intelectual extremamente profícua. E se o autor faz a apologia da preguiça em seu livro, isso não quer dizer em absoluto que tenha seguido esses preceitos à risca, mesmo porque tinha que ganhar a vida como professor e funcionário público. Mas informar-se sobre a vida pessoal de um escritor brasileiro, mesmo quando autor de uma "obra-prima popular", pode ser muito esforço para um crítico que tem mais com que se preocupar. É mais fácil ficar repetindo incansavelmente idéias já feitas e compradas sem questionamento... Isso para não falar nas comparações de Macunaíma com Tarzan ("Como Tarzan vai de cipó em cipó, Macunaíma vai de mulher em mulher, opondo à imagem do português engastado em seu colarinho alto e suas vestimentas de ouro a liberdade sexual e de linguagem dos pândegos contra trabalhadores ferrenhos"<sup>28</sup>), com Ulisses ("Ulisses da floresta"), com Gargântua ("Gargântua exótico"). Todo o artigo tem um tom apologético e exagerado ("Neste mundo mágico que o colonizador queria fixar em regras, aprisionar em leis, em uma moral, numa cultura em forma de potência, a morte não existe para o indígena já que é um modo de escapar de seus carrascos"<sup>29</sup>). Parece que o crítico está comentando um épico tradicional e não o livro de Mário de Andrade. Apurando o ouvido pode-se até ouvir, após alguns instantes, as risadas abafadas do autor...

O oitavo artigo foi publicado em *Les Nouvelles Littéraires*, outra publicação especializada, no dia 01 de maio de 1980, assinado por André Laude. O crítico, fazendo um trabalho consistente, tenta de todas as formas fugir do estereótipo na sua apresentação, mas escorrega em alguns momentos. Faz muitas referências literárias: a Rubén Darío, a Octavio Paz, a Aimé Césaire, a Kateb Yacine, a Dante, a Rabelais, a Joyce, posicionando Mário de Andrade entre os grandes escritores da humanidade com

<sup>28</sup>Lê-se no original: "*Comme Tarzan va de liane en liane, Macounaïma va de femme em femme, opposant à l'image du Portugais enchâssé dans sa collerette et ses habits d'or la liberté sexuelle et langagière des jouisseurs contre les besogneux*".

<sup>29</sup>Lê-se no original: "*Dans ce monde magique que le colonisateur voudrait fixer dans des règles, piéger dans des lois, dans une morale, dans une culture en forme de potence, la mort n'existe pas pour l'idigène puisqu'elle est une façon d'échapper à ses geôliers*".

o seu "livro-mestre". Chega mesmo a dizer que é um erro a aproximação usualmente feita, por aqueles que "não podem aceitar que a Europa deixe de ser o umbigo do mundo, das letras e das artes", entre o autor brasileiro e os dadaístas e surrealistas franceses, que, na verdade, estão muito aquém dele ("...mas é preciso admitir que Mario de Andrade literalmente fagocitou as famosas teorias, que lhes insuflou um sangue típico, ruídos de papagaios verdes, cachoeiras de rios selvagens."<sup>30</sup>), mas não consegue se furtar a falar de papagaios verdes, rios selvagens, feijoada (Para obter *Macounaïma* — um prato fervente como uma feijoada."<sup>31</sup>) e outros "pratos típicos" da nossa paisagem.

O artigo se distingue, no entanto, por consagrar grande parte de seu espaço para falar da Semana de Arte Moderna e do Modernismo, explicando seu ideário e citando o nome de seus integrantes, além de Mário, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. A respeito do prefácio "longo, inteligente e bem difícil", o crítico lhe atribui uma grande importância — opinião que, como vimos, não é compartilhada pelos outros —, dizendo que serve para decodificar esse livro, cuja "total significação escaparia ao leitor europeu"<sup>32</sup>, não fosse a competência e o conhecimento do prefaciador. Além disso, o que não constitui uma novidade, o crítico fala do enredo, do protagonista, dos seis dias de concepção do livro (essa informação se repete tanto, que nos leva a pensar que provavelmente estaria contida na ficha que a editora normalmente manda para a divulgação), da data de publicação do original e faz elogios rasgados ao trabalho do tradutor ("É um monumento verbal, hoje notavelmente traduzido na nossa língua por Jacques Thiériot."<sup>33</sup>)

O nono e último artigo obtido, publicado em *La Nouvelle Revue Française* em maio de 1980, destoa dos outros por seu caráter mais teórico. Foi escrito por Antoine Berman, que não é um crítico comum, mas o autor de um dos clássicos da Teoria da Tradução, publicado poucos anos mais tarde, em 1984, intitulado *L'épreuve de l'étranger* e é o único artigo que faz críticas à tradução. Após falar na importância da obra para a literatura brasileira e latino-americana, deplora o atraso da tradução

<sup>30</sup>Lê-se no original: "(...) mais alors il faut admettre que Mario de Andrade a littéralement phagocyté les fameuses théories, qu'il leur a insufflé un sang typique, des rumeurs de perroquets verts, des précités de fleuves sauvages".

<sup>31</sup>Lê-se no original: "Pour obtenir *Macounaïma* — un plat brûlant comme une feijoada(...)".

<sup>32</sup>Lê-se no original: "(...) l'entière signification de ce livre échapperait au lecteur européen".

<sup>33</sup>Lê-se no original: "C'est un monument verbal, aujourd'hui remarquablement traduit dans notre langue par Jacques Thiériot".

francesa, no que comete dois deslizes, pois diz que demorou quase sessenta anos para ser publicada na França (o que é um exagero, pois cinquenta e um anos não são quase sessenta) e que o original foi publicado no Brasil em 1926 (quando o foi em 1928). Em seguida fala sobre o Movimento Modernista e suas características de ruptura com a tradição, que fazem com que *Macunaíma* possa ser encarado como um marco de uma literatura continental. No último parágrafo do artigo é que faz observações à tradução, em primeiro lugar elogiosas ("... parece restituir o caráter lúdico da obra: aliterações, jogos de palavras, provérbios criados *ad hoc*, empréstimos do francês antigo ou (de maneira prudente) da gíria, que garantem um texto que se lê com o prazer exigido."<sup>34</sup>), e depois, ao comparar a versão francesa com a versão espanhola, um pouco ácidas:

Se compararmos no entanto a versão francesa com a versão espanhola, constataremos um enfraquecimento considerável da trama oral polipopular de *Macounaíma*. A tradução espanhola, percebendo a continuidade essencial das imagens míticas no espaço latino-americano e do vocabulário "gauchesco" de um lado e de outro do Rio da Prata (continuidade esta da qual Andrade estava consciente), não hesita em empregar vários "argentinismos" ou, em geral, elementos tomados de empréstimo aos diversos falares populares da América do Sul. Graças a isso, adquire uma coerência superior à da versão francesa, e atinge o nível do que o próprio Andrade, em 1928, chamou de "supertradução". Lá existe, não uma lacuna, mas um limite que impõe o problema da nossa possibilidade (cultural e lingüística) de captar a "dinamogenia" de algo tão essencialmente ligado à oralidade quanto a literatura latino-americana: será que podemos, em nossas traduções assim como nas nossas obras "autóctones", atingir o nível em que o mítico, o oral e o lúdico são unidos? O *Macunaíma* brasileiro e o *Macounaíma* francês têm o mérito de nos despertar mais uma vez para esta questão. (BERMAN, 1980, p. 134-135).

<sup>34</sup>Lê-se no original: "(...) semble restituer le caractère ludique de l'ouvrage: allitérations, jeux de mots, proverbes créés ad hoc, emprunts au vieux français ou même (prudemment) à l'argot, assurent un texte qui se lit avec le plaisir requis".

<sup>35</sup>Lê-se no original: "Si l'on compare cependant la version française avec la version espagnole, on constate un affaiblissement considérable de la trame orale polipopulaire de *Macounaíma*. La traduction espagnole, tenant compte de l'essentielle continuité des images mythiques dans l'espace latino-américain et du vocabulaire 'gauchesque' de part et d'autre du Rio de la Plata (continuité dont Andrade était conscient), n'hésite pas à employer de nombreux 'argentinismes' ou, en général, des éléments empruntés aux divers parlers populaires d'Amérique du Sud. Grâce à quoi elle acquiert une cohérence supérieure à celle de la version française, et atteint le niveau de ce qu'Andrade lui-même, en 1928, appelait 'supertraduction'. Il y a là, non pas une lacune, mais une limite qui pose le problème de notre possibilité (culturelle ou linguistique) de captar la 'dynamogénie' de quelque chose d'aussi foncièrement lié à l'oralité que la littérature latine américaine: pouvons-nous, dans nos traductions comme dans nos

A definição do *Dicionário Aurélio* para 'dinamogenia' é. "exaltação funcional dum órgão, sob a influência duma excitação". Segundo Berman, então, haveria uma incapacidade dos franceses, por razões culturais e lingüísticas, de, em suas traduções ou em seus originais, captar essa exaltação provocada pela oralidade, que funcionaria como uma excitação dos sentidos. Portanto, o que para ele falta na tradução de Thiériot, e que está presente na tradução espanhola de Héctor Olea, não seria um defeito daquela tradução em particular, mas uma deficiência da língua/cultura francesas, que de certa forma se veriam forçadas a encarar suas limitações, quando confrontadas com essas obras ou traduções estrangeiras. O interessante é que o que é considerado como uma falha na língua francesa para Berman, isto é, a aproximação da escrita à oralidade, para Mário de Andrade em uma crônica publicada em 1939, intitulada "Feitos em França", constante de *O empalhador de passarinho*, é um defeito para o português do Brasil e a grandeza da língua francesa:

Mas, desleixados da ordem social e da unanimidade, ou incapazes de nos sentirmos como um todo indissolúvel, ou quem sabe si por incapazes de continuada cultura, não conseguimos até agora possuir uma língua deveras abstrata, um veículo perfeitamente adequado à expressão escrita do pensamento. (...) Em comparação, por exemplo, com essa língua tão maravilhosamente organizada que é a francesa, uma verificação primeira logo se impõe: ao passo que todos os nossos escritores são "estilistas", quero dizer aqui, são criadores de uma expressão lingüística que lhes é peculiar, em França são muito mais raros os verdadeiros estilistas. (...) toda gente que escreve em França, escreve bem, e um principiante pouco se distingue ou nada, lá, dos veteranos, quanto à felicidade do bem dizer. (ANDRADE, 1972, p. 35)

Parece que sempre se quer o que não se tem, o que, no encontro entre culturas e literaturas é bastante profícuo, pois, além de apontar as limitações de cada lado, os sujeitos envolvidos sentem-se compelidos a forçar os limites estabelecidos, como propõe Berman no final de seu artigo. Para o tradutor francês que traduz obras brasileiras, no entanto, que trabalha na interseção de duas culturas literárias tão distintas entre si, a brasileira, em que, apesar de existir uma grande distância entre língua falada e escrita, permite-se hoje muito facilmente à literatura utilizar não só em diálogos, mas no

corpo da narração, artifícios de reprodução da língua falada, e a francesa, onde a utilização de marcas de oralidade fora dos diálogos é dificilmente tolerada, o dilema é inquietante. Não se pode perder de vista que este tradutor escreve para um público amplo, não tão informado ou consciente dessas diferenças entre línguas/culturas, quanto é o leitor especial Antoine Berman, e que muito provavelmente reprovava certas licenças. O fato de que os outros artigos, escritos para revistas e jornais de maior circulação por críticos menos teóricos, ou não mencionem a tradução ou a elogiem, mostra que o tradutor foi bem sucedido em seu projeto de atingir a maioria. Talvez, se tivesse feito a tradução que agradaria a Berman, mais aberta a experimentações e mais desafiadora quanto às normas da língua/cultura francesas, esta fosse recusada por esses leitores comuns e ele tivesse fracassado em seu intuito maior que era o de divulgar a obra de Mário de Andrade. Em traduções reais nem sempre se pode fazer o ideal, mas somente o possível.

Berman aponta como alternativa, em seu artigo, para a falta de dinamogenia da tradução francesa o exemplo da tradução espanhola, cujo tradutor foi buscar nos vários falares castelhanos um repertório mais rico de possibilidades. Parece, segundo a leitura que pude fazer, que Berman proporia como solução para o tradutor francês a busca dos vários falares francófonos, que permitiriam injetar na tradução maior polifonia. Apesar de a idéia ser em princípio de interesse, tenho dúvidas quanto ao seu sucesso, pois há que se estabelecer uma diferenciação entre os dois casos, o do conjunto dos países hispânicos e o do conjunto dos países francófonos, quanto aos seus intercâmbios e interstícios. Como Berman mesmo aponta, os países latino-americanos que falam o castelhano (incluindo aí a fronteira brasileira gaúcha) possuem uma continuidade geográfica, que faz com que as diferenças entre o castelhano das várias regiões sejam mais facilmente aceitas e conhecidas entre seus falantes, que fazem contatos na mesma língua dos dois lados das fronteiras. O caso dos países francófonos é diferente. Mesmo entre os países europeus francófonos, que possuem fronteiras comuns, como França, Bélgica e Suíça, não há uma continuidade lingüística semelhante à dos países hispânicos latino-americanos, já que Bélgica e Suíça possuem outras línguas oficiais e nem sempre seus vários falantes se entendem. Assim, apesar de haver diferenças lingüísticas notáveis entre os vários falares francófonos, essas diferenças, na realidade, ficam muito

mais circunscritas do que as diferenças entre os falares hispânicos latino-americanos. Parece-me, portanto, que apesar de no geral ser menos rasteiro do que os outros artigos, o de Berman não deixa de fazer considerações apressadas e problemáticas na sua avaliação da tradução francesa de *Macounaíma* e quanto às possíveis soluções para as suas deficiências.

### 4.3 A Recepção Crítica ao *Aimer, verbe intransitif*

Eis o quadro-resumo dos artigos críticos sobre o *Aimer, verbe intransitif*, que segue a mesma disposição do anterior:

No	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	X	X		X	X	X	X		X			X	X	X	X		X								
2	X			X	X	X						X	X	X	X		X					X			
3	X	X		X	X				X			X	X	X	X				X			X		X	
4	X					X		X	X			X	X	X	X							X			
5	X	X		X	X	X	X	X	X			X	X	X	X			X	X						

Colunas: Questões analisadas

Linhas: Artigos surgidos nas seguintes publicações:

1. *Liberation*
2. *Nouvel Observateur*
3. *La Quinzaine Littéraire*
4. *L'Humanité*
5. *Infos Brésil*

A tradução francesa de *Amar, verbo intransitivo* foi publicada em 1995, sessenta e oito anos após a publicação do original no Brasil e dezesseis anos após a publicação da tradução francesa de *Macunaíma*. A repercussão da crítica foi menor em relação ao *Macounaíma*, em número de artigos publicados, mas, como será visto, pode-se sentir uma certa mudança na crítica em termos de abordagem. Foram obtidos cinco artigos, que serão analisados a seguir.

O primeiro deles foi publicado em 02 de março de 1995 sob a assinatura de Mathieu Lindon, no jornal diário de esquerda *Libération*, cuja tiragem média é de 240.000



exemplares. O que chama imediatamente a atenção neste artigo, quando comparado aos artigos analisados anteriormente, é que foi todo escrito entremeado de citações em itálico do livro, não destacadas em parágrafos, mas no próprio corpo do texto. As citações, várias considerações do narrador, estão bem concatenadas com o texto, ora chamando assuntos a serem abordados, ora exemplificando o que foi dito. Desta forma, o crítico faz um resumo do enredo, ao mesmo tempo que suscita a curiosidade do leitor, incitando-o a querer ler mais.

Depois de uma bela citação do texto sobre a fugacidade da felicidade, que abre o artigo, passa-se a um parágrafo que fala sobre o autor. Podemos sentir aí uma outra diferença em relação aos artigos de 1980, sobre *Macounaïma*: o crítico preocupa-se em informar o leitor sobre a data de publicação do original, sobre a idade do autor na época, sobre o escândalo que o livro causou e sobre seus estudos acerca do folclore e da música. Em nenhum momento o autor é comparado com autores franceses e, na única vez em que o nome de Lévi-Strauss é mencionado, é para dizer que Mário de Andrade e ele haviam trabalhado juntos em 1927, quando da chegada do antropólogo a São Paulo. Não há considerações estereotipadas sobre o Brasil, a literatura brasileira ou a personalidade do brasileiro. Não há elogios rasgados ao autor, com a exceção de "ele é um dos grandes eruditos do Brasil", mas percebe-se um grande respeito pelo livro e pelo autor, por si mesmos, e não pelo que representam quando comparados aos clássicos da literatura mundial. A tradução é mencionada de forma elogiosa ("*très bien traduit en français*",) mas o nome da tradutora não é mencionado no corpo do texto, mas somente na referência bibliográfica do início.

Quanto ao escândalo causado pelo livro quando de sua publicação no Brasil, informação citada por mais de um resenhista, parece que ficou restrito à recepção por parte do público, se tanto. Se o escândalo tivesse sido tão grande assim, o livro poderia ter sido censurado no Brasil, como haviam sido outros livros de outros autores no começo do século. Por parte da crítica, o que se percebe não é propriamente escândalo devido ao tema avançado para a época, mas algumas críticas quanto à língua falada transportada para a escrita e quanto às várias referências à teoria de Freud feitas no livro. Assim, nota Rodrigo M. F. Andrade: "Diga-se, contudo, que *Amar, verbo intransitivo* poderia ser um idílio admirável, se não fossem dois erros graves em que incorreu o Sr. Mário de Andrade. O primeiro foi o empenho excessivo de fazer

modernismo [...]. O segundo foi ter se preocupado um pouco demais com a teoria de Freud". Ou, ainda, Martin Damy: "Parece-me mesmo que *Amar, verbo intransitivo* vai entrar para as nossas bibliotecas como um dos mais perfeitos romances nacionais. Bem entendido: sob o ponto de vista psicológico, [...]. Infelizmente, sob o ponto de vista língua ele ainda não pode ser levado a sério". Mesmo Tristão de Athayde, da parte de quem poder-se-ia esperar uma reação mais colérica, por ser um escritor católico, foi bastante ameno em sua crítica: "Mas neste livro o Sr. Mário de Andrade encontrou fundo. O que não quer dizer que tenha ancorado. [...] É um livro extremamente complexo. E confuso. E desordenado. Todo instinto e todo razão, a um só tempo'. Portanto, parece que insistir no aspecto escandaloso da recepção do original, por parte da crítica francesa, ou é mais uma dessas idéias repetidas sem muito fundamento, ou é uma estratégia para vender o livro.

O segundo artigo, publicado em *Le Nouvel Observateur*, em 30 de março de 1995, na seção de literatura estrangeira "*La terre entière*", com o título "*Le Brésil Art déco*", foi assinado por Frédéric Vitoux. O artigo traz uma foto antiga do Rio de Janeiro visto a partir do Corcovado, que se explica pela menção à época feita no título e na frase-resumo "Mario de Andrade conta em *Aimer, verbe intransitif* a vida em São Paulo nos anos 20 com a verve de um pessimista alegre"<sup>36</sup>. No primeiro parágrafo, o crítico resume o enredo e descreve os personagens Elza e Carlos de forma a criar um certo suspense para o leitor. Nos parágrafos seguintes passa a falar do autor, seu estilo, época em que viveu e a respeito do escândalo que o livro fez em sua publicação. Relaciona o título do livro com a narrativa e o enredo e justifica o título de seu artigo, dizendo que o livro de Mário de Andrade é o melhor equivalente literário da Art Déco nas artes. Apesar de não fazer comparações com autores franceses, faz comparações com épocas históricas francesas ("Bem século XVIII francês na inspiração. Ou antes não, bem anos 20, bem Art Déco. Uma forma de elegância sincopada ou 'charlestonada' da frase".<sup>37</sup>). É interessante essa observação, pois o Rio de Janeiro da época e a literatura carioca eram bem mais Art Déco do que São Paulo, cidade ainda bem provinciana, e a literatura paulista, incluindo o livro em questão. Os críticos literários brasileiros costumam fazer aproximações mais rápidas entre o livro de Mário de Andrade e o que se passava na

<sup>36</sup>Lê-se no original: "*Mario de Andrade raconte dans "Aimer, verbe intransitif" la vie à São Paulo dans les années 20 avec la verve d'un pessimiste joyeux*".

Alemanha na época, isto é, com o expressionismo alemão. Não terá sido uma característica da tradução francesa a aproximação com a Art Déco, mais do que uma característica do original? Como, de modo geral, os críticos falam das traduções como se fossem originais, sem se darem conta de que podem diferir bastante entre si, fica-se sempre na dúvida se leram somente a tradução ou se tiveram acesso também ao original. Para tentar dirimir essa dúvida, a menção feita à tradução não ajuda muito. Esta é feita em nota após o texto com os seguintes dizeres: "elegantemente traduzido do português por Maryvonne Lapouge-Pettorelli"<sup>38</sup>. Resta-nos perguntar: elegantemente em relação a quê? Ao original, que provavelmente não foi lido? Ou às normas da literatura francesa atual, que dá sinais evidentes de esgotamento, ou da época, bastante influenciada pelas vanguardas, que podiam ser tudo, mas bem pouco "elegantes"? Acima, o crítico havia dito: "*Aimer, verbe intransitif* é (como é sempre a Art déco) totalmente datado e totalmente afinado com a nossa sensibilidade"<sup>39</sup>. "Nossa sensibilidade" é a sensibilidade francesa, evidentemente, e não a sensibilidade brasileira. É certo que esse livro é considerado no Brasil o mais "europeu" de toda a obra do autor, e talvez daí advenha o fato de que o crítico o ache tão harmonizado consigo, ou há ainda a hipótese de que a tradução o tenha tornado mais "francês" e menos "alemão", do que sem dúvida é o original.

O terceiro artigo surgiu em *La Quinzaine Littéraire*, um jornal quinzenal especializado, em 01 de maio de 1995, sob a assinatura de Pierre Rivas, que se propõe resenhar três traduções de livros brasileiros: além do de Mário de Andrade, *Ce que les hommes appellent amour*, *Mémorial de Aires*, de Machado de Assis, e *L'envers et l'endroit*, de Antônio Cândido. O artigo traz fotos de Machado de Assis e de Antônio Cândido, mas não de Mário de Andrade; o texto, no entanto, consagra mais espaço aos livros de Machado de Assis e de Mário de Andrade, do que ao de Antônio Cândido. Publicado na seção "*Romans, récits*", que não é dedicada só à literatura estrangeira, o artigo traz como título "Dois grandes brasileiros, duas concepções", contrapondo no texto as duas posturas estéticas dos escritores Machado de Assis e Mário de Andrade. À primeira vista, parece meio confuso porque o título se refere a Machado e Mário, mas as

<sup>37</sup>Lê-se no original: "*Très XVIIIe. siècle français d'inspiration. Ou plutôt non, très années 20, très Art déco. Une forme d'élégance syncopée ou 'charlestonée' de la phrase*".

<sup>38</sup>Lê-se no original: "(...) *élégamment traduit du portugais par Maryvonne Lapouge-Pettorelli*".

<sup>39</sup>Lê-se no original: "*Aimer, verbe intransitif est (comme l'Art déco toujours) totalement daté et totalement accordé à notre sensibilité*".

fotos mostram Machado e Antônio Cândido. De modo geral, percebe-se nos artigos que as fotos e ilustrações não são escolhidas com a preocupação de se harmonizarem com o texto, mas aparecem porque era o que se tinha à mão.

O texto é bastante tradicional e didático, falando do papel de Mário no Movimento Modernista, do enredo e do tema do livro, que, segundo o crítico, é um "*traité ironique de psychologie comparée*" ("tratado irônico de psicologia comparada"). É o único artigo a mencionar rapidamente o prefácio de Clélia Piza ("O projeto vanguardista era inseparável de uma afirmação nacional da identidade brasileira, o que Clélia Piza felizmente sublinha em seu prefácio"<sup>40</sup>), mas não menciona a tradução. Não faz comparações de Mário de Andrade com outros autores, como faz com Machado de Assis, comparado a Henry James, Proust e Borges. O crítico não faz uso de estereótipos, chegando mesmo a ironizá-los com a colocação de aspas no adjetivo usado em "*'humide' tempérament brésilien*".

O quarto artigo surgiu em 22 de junho de 1995, no *Humanité* de domingo, publicação quinzenal de tiragem média de 180.000 exemplares, assinado por François Salvaing, na seção "Roman", com o título "*L'Initiation de Carlos*" ("A iniciação de Carlos"). Este artigo se distingue dos anteriores por deplorar a demora na publicação das traduções de Mário de Andrade na França, citando o ano de publicação do original e o ano de publicação de *Macounaïma*, e por tratar o livro como "obra-prima", posicionando-o bem acima da produção nacional contemporânea ("Saborosa vitalidade de um texto que nos rejuvenesce de um monte de velharias em voga"<sup>41</sup>). A posição do crítico é notável, em se tratando de um sistema literário tradicionalmente fechado em si mesmo e impermeável às traduções. E mais, há uma espécie de insinuação velada de que os autores contemporâneos nacionais teriam muito a aprender com Mário de Andrade.

O artigo mostra ainda uma foto de São Paulo em 1930, não faz qualquer comparação de Mário de Andrade com outros autores, nem apresenta visões estereotipadas a respeito do Brasil. O seu tom é extremamente respeitoso e elogioso, consagrando a maior parte de seu espaço ao enredo, ao tema e aos procedimentos narrativos.

<sup>40</sup> Lê-se no original: "*Le projet avant-gardiste était inséparable d'une affirmation nationale de l'identité brésilienne, et Clélia Piza le souligne heureusement dans sa préface*".

<sup>41</sup> Lê-se no original: "*Savoureuse vitalité d'un texte qui nous rajeunit de bien des vieilleries en vogue*".

O quinto artigo, publicado na revista de informações gerais sobre o Brasil, *Infos Brésil* — publicação mensal de informação cultural sobre o Brasil, criada em 1984 —, assinado por Michel Riaudel, destoa dos anteriores por vários motivos. Em primeiro lugar, porque é o único que consagra uma parte do texto à crítica da tradução, sem contudo mencionar diretamente o nome da tradutora. Suas críticas começam pela supressão da palavra "idílio" na capa e por sua substituição pela palavra "romance". Suas observações quanto à importância da subversão da classificação dos gêneros literários pelo Modernismo e à referência explícita à teoria musical, da qual o autor era um mestre, são de teor bastante parecido com o das observações feitas no Capítulo 2. Em carta da tradutora, em resposta às críticas recebidas, a remetente se defende dizendo que esta tinha sido uma decisão do editor, à qual não pôde contestar, o que é bastante plausível em se conhecendo um pouco os meandros da atividade editorial e da arbitrariedade de certas decisões tomadas. O crítico, no entanto, não se referiu a esse "erro" na versão francesa, atribuindo-o à tradutora. Ela é que parece ter tomado a si a crítica e se apressado a rebatê-la. As críticas que se dirigiram diretamente à tradutora dizem respeito ao apagamento do projeto de construção de uma língua nacional, tão caro ao autor modernista, que o próprio crítico reputa difícil de ser reproduzido em versão francesa ("Que isto [escrever uma língua nacional] não se sintam o bastante na leitura francesa, vá lá, já que a tarefa era árdua".<sup>42</sup>), à supressão de períodos e passagens, como a da célebre frase "Estou falando brasileiro" e da troca de significados, na tradução de "saudade" por "saúde" ("*santé*"). O crítico levanta as possibilidades de que a tradução tenha se baseado em um original falho ou que tenha faltado uma boa revisão, sem contudo isentar a tradutora ou a editora das falhas.

É interessante notar que, no caso da recepção crítica ao *Macounaïma* (1979), como aqui, os críticos que apontaram limitações ou problemas nas traduções não são críticos comuns de jornal, que, de modo geral, conhecem pouco ou nada de Teoria da Tradução e não cotejam a tradução com o original. Antoine Berman pode não ter cotejado a tradução com o original, mas é um especialista em tradução, e Michel Riaudel, diretor da revista *Infos Brésil* — que apesar da simplicidade na apresentação material, já é uma importante referência para os interessados em literatura brasileira, pela seriedade com que aborda esse assunto —, além de desenvolver uma pesquisa de Doutorado sobre a

<sup>42</sup>Lê-se no original: "*Que cela ne se sente guère à la lecture française, soit, la tâche était ardue*".

poesia brasileira moderna e contemporânea, é um especialista incontestado em literatura brasileira. Não estou querendo com isso defender a argumentação de um ou de outro, mas simplesmente chamar atenção para a atitude da maioria dos outros críticos, que ou elogiam as traduções com base tão somente na fama e na capacidade indiscutíveis dos dois tradutores, por não entenderem muito do assunto tradução ou por não cotejarem os originais, seja por falta de tempo, vontade ou por falta do conhecimento necessário da língua portuguesa, ou nem sequer tocam no assunto. Vemos que na crítica de traduções na França, assim como no Brasil, falta substância e posicionamentos firmes, mesmo que altamente discutíveis, para tratar do assunto, o que só faz perpetuar a incompreensão da importância do papel central da tradução para a divulgação de uma literatura estrangeira. Os tradutores precisam de críticas, só que precisam de críticas consistentes e bem fundadas, para melhorarem seu trabalho.

O artigo de Riaudel destoa ainda dos outros anteriormente analisados pela profundidade do conhecimento que demonstra a respeito do autor, do Movimento Modernista, da importância do livro no conjunto de sua obra e das referências feitas ao expressionismo alemão. Isso não se deve somente à capacidade do resenhista, já que os outros críticos são igualmente capacitados, mas ao caráter das diversas publicações. Os outros artigos apareceram em jornais e revistas de grande circulação, onde os problemas de espaço e de adequação ao amplo público leitor se impõem muito mais do que no caso da *Infos Brésil*, uma revista de menor tiragem, de circulação mais restrita e com um público constituído por brasileiros, simpatizantes e/ou conhecedores da cultura brasileira. O crítico que se endereça a este tipo de público não precisa se preocupar em despertar a curiosidade de seus leitores para um assunto que a maioria deles conhece, ficando mais livre para escrever suas resenhas sem tantas limitações ou empecilhos.

É interessante notar que a adaptação cinematográfica de *Amar, verbo intransitivo*, feita pelo diretor Eduardo Escorel em 1975, com o título de *Lição de Amor*, não é mencionada por nenhum dos críticos, ao contrário da adaptação cinematográfica de *Macunaíma*. Isso pode se dever ao desconhecimento por parte deles da existência daquele filme ou, ainda, caso conheçam o filme, os críticos podem não ter feito a conexão com o livro, já que os títulos do livro e do filme são diferentes, o que complica um pouco mais o estabelecimento de uma referência cruzada. O fato é que a referência

na mídia francesa ao filme *Macunaíma* é, se não frequente, pelo menos existente, o que não parece ocorrer com *Lição de Amor*.

A impressão que fica destes cinco artigos críticos sobre o *Aimer, verbe intransitif*, quando tomados em conjunto, em relação aos nove artigos analisados sobre o primeiro *Macounaïma*, escritos quinze anos antes, é que muita coisa havia mudado. As frases estereotipadas somem em favor de análises mais aprofundadas, as comparações com autores franceses ou outros se reduzem drasticamente em favor de uma tentativa de entender a obra por si mesma, o apelo fácil ao exótico se reduz em favor de comentários sobre a universalidade da obra. Parece um avanço, se não levarmos em conta que o *Macunaíma*, por seu enredo, cenário e tema, aciona muito mais imediatamente o repertório de idéias prontas sobre a Amazônia, o Brasil e a América Latina, do que *Amar, verbo intrawitivo*, um romance urbano, circunscrito a uma época e fortemente impregnado de uma estética européia, nem que fosse para se opor a ela ou para questioná-la. Isso não quer dizer que o livro não apresente uma indagação muito consistente a respeito da busca por uma identidade nacional e da dificuldade de se lidar, na relação com estrangeiros, com visões de mundo distanciadas, complicadas pelo desnível social inusitado entre os personagens: de um lado uma alemã pobre, mas culta, e, de outro, uma família paulista burguesa rica, mas obtusa. Serão examinados, agora, os dois outros livros, para testar a reação de seus críticos.

#### 4.4 A Recepção Crítica a *L'Apprenti touriste*

Mais uma vez, montei um quadro-resumo com as questões e os artigos analisados na recepção crítica de *L'Apprenti touriste*.

No	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	X	X		X	X	X				X	X		X	X					X						
2	X									X	X		X							X	X	X			
3	X	X		X	X								X	X						X	X				
4	X	X		X	X	X	X		X			X	X	X											
5	X	X		X	X	X	X		X				X	X								X			
6	X	X		X		X							X	X											
7	X			X	X								X									X			

No	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
8	X		X	X				X				X												X	
9	X							X				X													
10	X	X	X	X	X	X		X	X		X	X	X	X		X		X							

Colunas: Questões analisadas

Linhas: artigos surgidos nas seguintes publicações:

1. *La Quinzaine Littéraire*
2. *Impact Médecin*
3. *Atlas A ir France*
4. *Les Inrockuptibles*
5. *Le Monde des Livres*
6. *Geometre*
7. *Magazine Littéraire*
8. *La République Internationale des Lettres*
9. *La Quinzaine Littéraire*
10. *Infos Brésil*

O primeiro artigo publicado, em ordem cronológica, foi em *La Quinzaine Littéraire*, o que se explica, pois a edição foi uma co-produção entre esta revista especializada, a *griffe* Louis Vuitton e a editora Maurice Nadeau, tendo, portanto, a revista todo o interesse em apressar a divulgação. O artigo foi publicado em 16 de novembro de 1996, na seção "*Romans, Récits*", que, como havíamos dito, não trata só de literatura estrangeira, sob o título de "*Dans le Brésil profond*" ("No Brasil profundo") e assinado por Jacques Fressard. O crítico inicia o artigo dirimindo possíveis dúvidas quanto à diferença entre os três Andrades brasileiros (Mário, Osvaldo — esta é a grafia usada pelas tradutoras, que o crítico reproduz, lembrando que era assim que Mário chamava Oswald de Andrade —, e Carlos Drummond), que todo brasileiro medianamente culto sabe diferenciar, mas que para os franceses pode se transformar em grande confusão, e quanto à diferença entre o modernismo hispano-americano, o modernismo português e o modernismo brasileiro. É uma providência bastante prudente do crítico, que quer se certificar de que todos a partir de então passarão a falar a mesma língua.



Em seguida, demonstrando bastante conhecimento a respeito da vida particular do autor, fala do roteiro das duas viagens e do gênero de observação que o autor faz, chamando a atenção para o "frescor" da narrativa e a indiferença quanto à posteridade, surpreendentes em um intelectual. Afirma que o autor em nenhum momento renegou a vanguarda em proveito do nativismo, mas se meteu a concluir a façanha, na época, de tentar conhecer as riquezas culturais do interior de seu país, que considerava tão ou mais merecedoras de serem bem conhecidas do que a arte européia. Trata-se de um ponto-de-vista que, segundo o crítico, era bastante avançado no Brasil da época, e ainda o é para os franceses contemporâneos. Esta foi a segunda sutil censura ao eurocentrismo de seus leitores. A primeira tinha sido feita, logo no início do artigo, dentro de um parênteses: "surpreendente Brasil, tão ignorado aqui!"<sup>43</sup>.

Os dois artigos seguintes são, na verdade, pequenas notas em revistas não especializadas. O primeiro é de 20 de dezembro de 1996 e o segundo de fevereiro de 1997 e nenhum dos dois é assinado. O primeiro fala principalmente da coleção, citando os seus outros títulos, os patrocinadores, mas também elogia a qualidade das obras, incluindo aí a de Mário de Andrade. O segundo cita a coleção, os patrocinadores e o seu propósito: trazer a público textos de grandes escritores que foram também viajantes, "em todas as acepções do termo". Fala em seguida resumidamente da biografia de Mário de Andrade, do roteiro das viagens e do tema geral da narrativa, "desencavar as tradições, as canções, as lendas e os homens, mas também decifrar os seus silêncios"<sup>44</sup>.

O quarto artigo, como outros que veremos depois, resenham *L'Apprenti touriste e Macounaïma*. Como os livros foram publicados quase que concomitantemente, o primeiro no final de 1996 e o segundo no início de 1997, algumas publicações reuniram-nos no mesmo espaço de crítica. O artigo foi publicado em uma revista quinzenal com tiragem média de 80.000 exemplares endereçada aos jovens, *Les Inrockuptibles*, que originalmente tratava somente de música, mas que mais recentemente passou a tratar de outras manifestações artísticas, como a literatura, sem contudo deixar de sempre fazer referência à música, como fica claro pela frase na cabeça do texto: "Quando de sua morte em 1945, o poeta e romancista brasileiro Mário de Andrade deixava uma obra "tropicalista" que iria inspirar a música de Caetano

<sup>43</sup>Lê-se no original: "(...) étonnant Brésil tellement ignoré chez nous".

<sup>44</sup>Lê-se no original: "(...) débusquer les traditions, les chansons, les légendes et les hommes mais aussi pour déchiffrer ses silences".

Veloso e Gilberto Gil"<sup>45</sup>. A data de publicação é 12 de fevereiro de 1997, a assinatura é de Frédéric Pagès e o título é "*Le droit à la paresse*" ("O direito à preguiça"). O tema do título será explicado no texto como exemplificação do ideário modernista: "Para os 'modernistas', Mário de Andrade na liderança, é preciso romper com a fascinação estéril que a cultura europeia clássica, e particularmente a francesa, exerce sobre a *intelligentsia* brasileira, exaltar as virtudes de uma certa preguiça e de um certo saber-gozar sutil contra as pretensões e a monotonia do academismo laborioso (...)"<sup>46</sup>. Os aspectos de revolta e provocação dos jovens artistas modernistas é enfatizado no artigo, o que se explica pelo público leitor da revista, jovens de modo geral, adolescentes em particular, que se pretendem inconformistas em sua maioria. O crítico não se exime de seu papel de educador, no sentido mais amplo do termo, e menciona a Semana de Arte Moderna, o Modernismo, a Antropofagia (é a primeira vez que o termo aparece nos artigos), o Brasil, procurando fugir aos estereótipos tradicionais e mostrando que pode existir vida inteligente fora dos padrões da eficiência europeia, e particularmente da francesa. É um artigo que sugere uma abertura de horizontes aos jovens franceses, demonstrando grande conhecimento sobre o assunto de que trata, sem contudo assumir ares de quem está ensinando algo de vital importância a um bando de desmiolados. Não há qualquer menção à tradução, já que em princípio, ao que tudo indica, este é um assunto que não desperta grande interesse nesse tipo de público.

O quinto artigo, publicado em *Le Monde des Livres*, suplemento literário quinzenal do jornal *Le Monde*, com tiragem média de 510.000 exemplares, é o mais longo dos artigos analisados até agora e diz respeito também aos dois livros de Mário de Andrade. O artigo foi publicado em 14 de fevereiro de 1997, com o título "*Mario de Andrade, l'apprenti du Brésil moderne*" ("O aprendiz do Brasil moderno"), que faz uma referência mais explícita a *L'Apprenti touriste* do que a *Macounaïma*, o que surpreende, pois o texto dará mais importância ao segundo. Duas fotos acompanham o artigo: uma tirada durante uma cerimônia de candomblé por Pierre Verger, pertencente ao Arquivo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros, e outra do próprio autor.

A

<sup>45</sup>Lê-se no original: "À sa mort en 1945, le poète et romancier brésilien Mario de Andrade laissait une oeuvre 'tropicaliste' qui allait inspirer la musique de Caetano Veloso et Gilberto Gil".

<sup>46</sup>Lê-se no original: "Pour les 'modernistes', Mario de Andrade en tête, il faut rompre avec la fascination stérile que la culture européenne classique et singulièrement française exerce sur l'intelligentsia brésilienne, exalter les vertus d'une certaine paresse et d'un savoir-jouir subtil contre les prétentions et la grisaille de l'académisme laborieux (...)".

segunda se justifica, mas a primeira nem tanto. Certo que a foto pertence ao Arquivo Mário de Andrade, mas não serve para acompanhar o texto, que em nenhum momento se refere especificamente ao candomblé, mas sim à coleta de dados etnográficos em geral que o autor fez durante as viagens relatadas em *O turista aprendiz*. Parece que a foto funciona mais como chamariz para o leitor francês um pouco mais avisado, cujo repertório de referências sobre o Brasil contém os cultos afro-brasileiros, talvez não muito bem compreendidos em si, mas considerados, de toda forma, exóticos.

Na parte do texto que se refere especificamente a *L'Apprenti touriste*, apresentado como um relato de duas viagens bastante diferentes entre si, o crítico Gérard Meudal chama a atenção para um aspecto muito importante, que raramente foi percebido pelos críticos franceses: o livro permite compreender melhor a gênese de *Macunaíma*. A primeira versão deste, aquela célebre feita em seis dias, foi composta no final de 1926. Em 1927, Mário de Andrade faz a sua viagem ao Norte e no ano seguinte, 1928, acontece a publicação de *Macunaíma* e, logo após, a segunda viagem, desta vez ao Nordeste. Toda a gama de informações trazidas da viagem de 1927 enriquecerá e complementarará a nova versão de *Macunaíma*, que será a publicada. Os críticos que tinham escrito seus artigos em 1980 pareciam desconhecer esses detalhes, já que exaltavam os seis dias de elaboração da primeira versão como um feito extraordinário — o que não deixa efetivamente de ser —, como se a obra que conhecemos hoje tivesse saído pronta ao final daqueles seis dias. Isso sem falar no processo de gestação da obra e de tudo que Mário de Andrade leu e pesquisou antes de se deitar naquela famosa rede na casa do tio em Araraquara. De modo geral, este texto traz informações relevantes a respeito das viagens em si, da vida intelectual do autor, da sua famosa ojeriza por viagens, do projeto modernista, entremeadas por citações do próprio livro. Não há, como nos artigos anteriores, qualquer menção à tradução ou ao nome das tradutoras no corpo do texto.

O artigo seguinte, de tamanho reduzido, foi publicado em *Geometre* em fevereiro de 1997, sem assinatura. Ressalta as diferenças entre os dois relatos de viagens: o primeiro mais entusiasta e lírico, o segundo mais do tipo recenseamento de costumes, folclore e manifestações populares. Chama a atenção para o hábito das viagens a Paris na década de 1920 no Brasil, que se contrapõe ao projeto modernista de conhecer o interior do país, e para as fotos contidas no livro. Apesar de o artigo ser

curto e simples, o crítico se furtou a fazer considerações estereotipadas sobre o Brasil, o que era bastante comum no mesmo tipo de artigo escrito em 1980.

O sétimo artigo, publicado em março de 1997 no *Magazine Littéraire* e assinado por Jacobo Machover, fala principalmente de *Macounaïma*. Na verdade, o artigo só se refere a *L'Apprenti touriste* para dizer que se trata de "un faux récit de voyage" ("um falso relato de viagem") e que os dois livros estão sendo publicados simultaneamente. O crítico não justifica o uso do adjetivo "falso", mas podemos imaginar que o usa para diferenciar o livro de Mário de Andrade do gênero tradicional composto por relatos dos viajantes franceses ao Novo Mundo, citados no Capítulo 1. Pode ser também que o crítico tenha percebido que em Mário de Andrade a viagem é só um pretexto para falar de muitos outros assuntos, mas aí talvez já se esteja indo longe demais. O fato, no entanto, de o crítico dedicar tanto espaço a *Macounaïma* e tão pouco a *L'Apprenti touriste* mostra que, além do primeiro ser mais conhecido e mais famoso, a publicação quase simultânea dos dois livros prejudicou a divulgação do segundo na mídia. Na verdade, nos artigos conjuntos, que são a maioria, o foco recai mais sobre *Macounaïma*, ocupando o outro livro um papel acessório.

O oitavo artigo, publicado em *La République Internationale des Lettres* em 01 de maio de 1997 sob a assinatura de Thierry Guinhut, resenha três livros: além dos dois de Mário de Andrade, *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Os tradutores dos três livros não são citados nem na referência bibliográfica que abre o artigo. Esse esquecimento é bastante comum no Brasil, mas na França constitui uma exceção. É que apesar de muitos problemas comuns que enfrentam os tradutores dos dois países, de modo geral, o trabalho do tradutor francês é melhor reconhecido do que o de seu colega de ofício brasileiro.

O crítico, além de resenhar os três livros, propõe-se fazer um panorama da literatura brasileira, citando ainda a obra de Jorge Amado, de "um realismo misturado com poesia"<sup>47</sup>, de Osman Lins, que, junto com Mário de Andrade e Guimarães Rosa, continua a tradição do naturalismo brasileiro, e de Oswald de Andrade, outro representante, ao lado de Mário, do Modernismo brasileiro. Mário e Rosa são, segundo o crítico, "escritores fundadores de uma identidade territorial e cultural, assim como de

<sup>47</sup>Lê-se no original: "(...) un réalisme mêlé de poésie".

uma modernidade estilística"<sup>48</sup>. Sente-se o esforço de meter à força sob a mesma classificação escritores tão diferentes entre si, dando origem a asserções vastas demais, que beiram a incongruência, para não dizer desconhecimento. O crítico, querendo ser didático e mostrar grande erudição, deu, no final das contas, mostras da pouca profundidade de seu conhecimento. No que se refere especificamente a *L'Apprenti touriste*, o comentário é muito breve: "Trata-se de um relato de viagens verdadeiro falso, onde se encontram dispersos notas, mitos e línguas em uma *fiesta* de cores e de aventuras das cidades e florestas brasileiras"<sup>49</sup>. Desta vez, o relato de viagens não é somente "falso", mas "Verdadeiro falso", é relato de viagens, mas não é só isso, o que, de todas as explicações apresentadas até agora parece a que mais corresponde ao espírito do livro. As referências às cores e aventuras, sem falar na referência implícita ao universo espanhol de *fiesta*, mostra que as idéias estereotipadas estão mais uma vez presentes.

O nono artigo, na realidade uma pequena nota, publicado nos conselhos "*Des livres pour vos vacances*" ("Livros para as suas férias"), de *La Quinzaine Littéraire*, a co-patrocinadora da edição de *L'Apprenti touriste*, apareceu em 01 de julho de 1997, época em que a grande maioria dos franceses, ou pelo menos dos parisienses, sai de férias. Quase sete meses após a publicação do livro, que é recomendado assim como o *Macounaïma*, a co-patrocinadora da edição volta a fazer propaganda do livro, citando justamente o artigo de Jacques Fressard para a mesma revista, analisado anteriormente. A intenção da nota parece ser somente a de reforçar, na memória dos leitores assíduos da revista, uma referência feita já algum tempo antes e dar um segundo fôlego à vendagem do livro.

O último artigo obtido foi publicado em *Infos Brésil* n° 118, assinado por Michel Riaudel. Assim como o artigo quando da publicação de *Aimer, verbe intransitif*, de autoria do mesmo crítico, este artigo é o mais profundo e completo de todos, além de ser o único que comenta a tradução, mesmo que rapidamente ("Os leitores encontrarão de qualquer modo facilmente a alacridade do estilo, as rupturas do ritmo, a vivacidade do tom, graças ao notável esforço das tradutoras de pôr o texto ao alcance da língua

<sup>48</sup> Lê-se no original: "*écrivains fondateurs d'une identité territoriale et culturelle autant que d'une modernité stylistique*".

<sup>49</sup> Lê-se no original: "*(...) c'est un faux vrai récit de voyage où sont éclatés notes, mythes et langages en une fiesta de couleurs et d'aventures des villes et des forêts brésiliennes*".

francesa.<sup>50</sup>). Este é também o único artigo que menciona com mais detalhes a edição elegante e maravilhosamente bem ilustrada<sup>51</sup>, assim como o prefácio de Gilles Lapouge, que "consegue nos familiarizar com a especificidade brasileira, ao apontar as coqueterias, astúcias e malícias do escritor"<sup>52</sup>. E, principalmente, explica o porquê da tão grande diferença de estilos e de temas nos dois relatos: o primeiro é um texto não finalizado para a publicação, enquanto as crônicas do segundo relato foram publicadas no *Diário Nacional*, sendo os leitores visados obviamente diferentes. O crítico ressalta ainda a profunda ligação entre *O turista aprendiz e Macounaïma*, assim como faz referência a passagens específicas do texto, que podem parecer à primeira vista distanciadas de um leitor francês, pois se referem a personalidades e eventos da época, mas que, quando tomadas em conjunto, "espessam o universo do texto"<sup>53</sup>. Mais uma vez, Riaudel dá mostras de que é possível ser informativo e seduzir o leitor, sem no entanto subestimar a sua capacidade, nem tampouco cair na armadilha das referências rasas e fáceis.

Em seu conjunto, os artigos sobre *L'Apprenti touriste* mostram que a sua recepção crítica foi bastante influenciada pela ligação com o *Macounaïma*, não só pela identidade de temas dos dois livros, mas principalmente por ter sido publicado quase que ao mesmo tempo em que a segunda edição de *Macounaïma*. Por justamente se tratar de uma segunda edição, o que pressupõe um maior conhecimento por parte do público e dos críticos, e por *L'Apprenti touriste* ser considerado uma obra menor quando comparado a *Macounaïma*, a recepção do livro ficou bastante prejudicada. Apesar de *Aimer, verbe intransitif* ter merecido um menor número de resenhas, estas se referiam ao livro em sua especificidade, com poucas referências ao *Macounaïma*. As imagens estereotipadas, quase ausentes das críticas ao *Aimer, verbe intransitif*, ressurgiram nas críticas a *L'apprenti touriste*, não só pelos temas que aborda, mas também por contágio pela proximidade com *Macounaïma*, cuja recepção crítica à primeira edição, de cunho fortemente eurocêntrico, parece ter marcado indelevelmente a recepção crítica de 1997 à segunda edição, como será visto a seguir:

<sup>50</sup>Lê-se no original: *Les lecteurs retrouveront em tout cas aisément l'alacrité du style, les ruptures de rythme, la vivacité du ton, grâce au remarquable effort des traductrices pour mettre ce texte à la portée de la langue française*".

<sup>51</sup>Lê-se no original: "(...) *élégant, merveilleusement illustré*".

<sup>52</sup>Lê-se no original: "(...) *parvient à nous familiariser avec sa spécificité brésilienne tout en pointant les coquetteries, ruses et malices de l'écrivain*".

<sup>53</sup>Lê-se no original: "(...) *épaississent l'univers du texte*".

O fato de a imensa maioria dos artigos não fazer referências à tradução ou ao nome das tradutoras pode se dever a que Marie-Pierre Mazéas e Monique Le Moing passaram a traduzir obras brasileiras há menos tempo do que Jacques Thiériot e Maryvonne Lapouge-Pettorelli, ainda não se tendo feito muito conhecidas pelos críticos ou, o que é talvez mais provável, a que aparentemente *O turista aprendiz* é considerado uma obra mais fácil de se traduzir do que *Macounaïma* e *Amar, verbo intransitivo*, por ser uma obra híbrida que conjuga literatura e crônica, fantasia e realidade. A inexistência de referências às coleções às quais pertencem *Aimer, verbe intransitif* e *L'Apprenti touriste* podem se dever ao fato de que estes não foram os primeiros volumes das respectivas coleções "Du Monde Entier" e "Voyager avec...", como foi o caso de *Macounaïma*, na coleção "Barroco".

#### 4.5 A Recepção Crítica ao *Macounaïma* (edição de 1997)

Como muitos dos artigos críticos se referem ao mesmo tempo a *L'Apprenti touriste* e a *Macounaïma*, figurarão novamente no quadro-resumo da segunda edição de *Macounaïma*, como se segue:

No	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
1				X				X		X		X							X	X					X	
2	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X					X				
3	X	X		X	X		X		X			X	X	X	X	X	X								X	
4	X	X		X	X	X	X		X			X	X	X	X							X				
5	X			X	X			X				X	X	X		X	X		X			X			X	
6	X	X		X	X	X						X	X	X	X							X	X	X		
7	X	X		X		X		X	X	X	X	X	X	X	X							X				
8	X				X	X							X									X			X	
9	X	X		X	X	X				X		X	X	X	X	X	X									
10	X					X				X		X	X	X	X				X						X	
11	X	X		X	X	X			X	X	X	X	X	X	X											X
12	X	X			X	X	X	X					X	X		X			X	X	X					
13	X	X		X	X		X			X		X	X	X	X	X										
14	X	X			X	X		X		X	X	X	X	X												
15	X	X		X	X							X	X	X	X				X	X		X				





entre as recepções críticas ao *Macounaïma* de 1980 e 1996/97. O livro já é conhecido, não precisa de maiores apresentações, e é qualificado como iconoclasta, saboroso e antropofágico. A quebra das tradições e o sabor eram idéias que já estavam presentes na primeira recepção, mas a idéia de antropofagia é nova. Entre uma e outra edições de *Macounaïma*, os Manifestos e as duas obras principais de Oswald de Andrade foram traduzidos por Jacques Thiériot e publicados pela Flammarion em 1982 na mesma coleção Barroco, reunidos em um só volume intitulado *Anthropophagies*. Outros livros e ensaios sobre o Modernismo, escritos em francês, também já haviam surgido. Enfim, os dois principais escritores modernistas e o Movimento Modernista já eram, senão velhos conhecidos, pelo menos mais conhecidos da crítica francesa. O próprio fato de o livro de Mário de Andrade inaugurar a coleção na França é sintomático da posição de expoente que passa a ocupar no domínio da literatura traduzida neste país.

O segundo artigo publicado no jornal *Libération*, caderno "Livres", de 06 de fevereiro de 1997, na verdade é um *dossier* de várias páginas, composto por uma entrevista com Lévi-Strauss, um ensaio escrito por Antoine de Gaudemar e várias fotos do autor e de São Paulo da década de 20. A própria extensão do dossier mostra a importância que se passou a conferir na França à obra de Mário de Andrade, que, após a tradução de três de seus livros e uma reedição, não pode mais ser considerado um recém-chegado a esse sistema literário. A entrevista com Lévi-Strauss é muito interessante em dois aspectos. Em primeiro lugar, porque, sendo quem é, um dos intelectuais franceses mais conhecidos e respeitados na França e fora dela, o nome de Lévi-Strauss, já idoso mas ainda bastante ativo, chama muita atenção e imediatamente leva o leitor a querer descobrir qual a sua ligação com Mário de Andrade. Em segundo lugar porque, lendo a entrevista, o leitor pode perceber o respeito e a reverência com que o etnólogo francês fala do intelectual brasileiro. A entrevista não trata de literatura, mas do contato entre os dois e mais a esposa de Lévi-Strauss, a partir de 1935, quando o casal francês desembarcou no Brasil a convite da Universidade de São Paulo. Na época, Mário de Andrade ocupava um cargo de chefia no recém inaugurado Departamento de Cultura, que subvencionou as duas expedições de Lévi-Strauss ao Mato Grosso e à Amazônia. Além deste contato através do Departamento de Cultura, Mário de Andrade e Lévi-Strauss fundaram juntos em 1936 a Sociedade de Etnografia e Folclore. Junto à

entrevista, está uma pequena, mas substancial, biografia de Mário de Andrade que dá ênfase à sua vida pública na época do Estado Novo. É o único artigo a mencionar a participação política do autor.

O ensaio sobre o escritor de *Macounaïma* no jornal *Libération* se diferencia bastante daqueles publicados em 1980 por sua postura diante da obra e do autor. As frases feitas, as idéias prontas e o apelo ao exótico dão lugar a um estudo aprofundado, no qual são abordados assuntos que interessam ao leitor francês, como a viagem do poeta Blaise Cendrars ao Brasil a convite dos modernistas, mas também a especificidade do Movimento e as relações de Mário de Andrade com Oswald de Andrade, tudo isso entremeado por citações das traduções dos livros dos dois autores. *L'Apprenti touriste* também é mencionado pela primeira vez como obra póstuma. A tradução de Jacques Thiériot é mais uma vez saudada, sem, no entanto, chamar a atenção para o fato de que havia sido revista e modificada para a segunda edição. E mesmo se na página de frente do jornal a chamada para o *dossier* tinha o título redutor de "*Un Rabelais Brésilien*", no corpo do texto, o comentário sobre as relações entre a obra dos dois escritores é afinado. "Freqüentemente aproximamos Macunaïma de Gargântua ou de Pantagrue, e é verdade que há alguma coisa de rabelaisiano na obra. Não somente na história, ao mesmo tempo maluca e filosófica, inverossímil e verdadeira, popular e mítica, mas evidentemente na língua, inventiva e simples, neológica e paródica, poética e trivial, oral e escrita, portuguesa e brasileira"<sup>55</sup>. As relações entre as obras são colocadas mais em nível semelhante em termos de qualidade artística e, se há algo de rabelaisiano em *Macunaïma* e não o contrário, é muito simplesmente porque Rabelais precedeu Mário de Andrade em alguns séculos. De todos os artigos analisados até agora, este é o mais profundo, equilibrado, consistente e respeitoso. Pode-se esperar com otimismo que os seguintes também o serão? Ainda é cedo para dizer.

O terceiro e o quarto artigos, publicados em *Les Inrockuptibles* e em *Le Monde des Livres*, já foram parcialmente discutidos quando comentamos a recepção crítica a

---

Macunaïma du Brésilien Mario de Andrade. De quoi ouvrir l'appétit pour les ouvrages à venir".

<sup>55</sup> Lê-se no original: *On a d'ailleurs souvent rapproché Macounaïma de Gargântua ou de Pantagrue, et c'est vrai qu'il y a quelque chose de rabelaisien dans l'ouvrage. Pas seulement dans l'histoire, à la fois loufoque et philosophique, invraisemblable et vraie, populaire et mythique, mais évidemment dans la langue, inventive et simple, néologique et parodique, poétique et triviale, orale et écrite, portugaise et brésilienne* ".

*L'apprenti touriste*. No que concerne à segunda edição de *Macounaïma*, Frédéric Pagès, escrevendo para *Les Inrockuptibles*, volta ao que já podem ser considerados lugares comuns na recepção desta obra, as "mangas, abacaxis e charutos", as aproximações com Joyce e Rabelais e os elogios à tradução de Jacques Thiériot. No entanto, apesar de o artigo não ser original em muitos pontos, através de uma certa ironia questiona o olhar francês estereotipado sobre o caráter do brasileiro: "Macunaïma, este 'herói sem nenhum caráter', concentra em si os pretensos 'defeitos' do temperamento brasileiro: preguiçoso e agitado, sensual e indolente"<sup>56</sup>. No artigo do *Le Monde des Livres*, a aproximação com Rabelais é apresentada como se fosse um paradoxo entre o desejo de independência em relação à influência francesa e a aceitação por parte do autor brasileiro da influência do autor francês, concluindo assim: "O movimento modernista brasileiro dos anos 20, do qual Mário de Andrade é um dos principais representantes, lembra o movimento dos humanistas do Renascimento francês na sua vontade de promover a defesa e a ilustração de uma língua e de uma cultura nacionais"<sup>57</sup>. O que escapou ao crítico aqui é a perspectiva antropofágica presente na obra de Mário de Andrade — a da devoração, deglutição e transformação —, que é sutilmente diferente daquela que ele apresenta.

O quinto artigo, publicado em *La Quinzaine Littéraire* de 28 de fevereiro de 1997, é o único artigo analisado escrito por um crítico brasileiro, Leyla Perrone-Moisés, professora da Universidade de São Paulo. O artigo difere dos anteriores por várias razões. A resenhista aponta diretamente para o viés eurocêntrico da recepção de 1980, se perguntando como será a nova recepção "agora num contexto pós-moderno, pós-colonial e globalizado"<sup>58</sup>. É interessante notar que nenhum crítico francês havia ainda atentado para as características ressaltadas pela brasileira:

Será ele [o personagem] recebido agora como um espécime raro e exótico, sobre o qual se lançará um olhar benevolente de ecologista? Como um subdesenvolvido em busca de visto permanente, se arriscando a ser deportado? Ou simplesmente pelo que é: um herói de uma obra-prima da literatura moderna, que merece atenção não porque

<sup>56</sup> Lê-se no original: "*Macounaïma, ce 'héros sans aucun caractere', concentre en lui les soi-disants 'défauts' du tempérament brésilien: paresseux et agité, sensuel et nonchalant*".

<sup>57</sup> Lê-se no original: "*Le mouvement moderniste brésilien des années 20, dont Mario de Andrade est un des principaux représentants, n'est pas sans rappeler celui des humanistes de la Renaissance française dans sa volonté de promouvoir la défense et l'illustration d'une langue et d'une culture nationales*".

<sup>58</sup> Lê-se no original: "*(...) maintenant dans un contexte post-moderne, post-colonial et mondialisé*".

vem de longe, mas porque as questões que suscita concernem, mais do que nunca, a todos os homens e a todas as nações de hoje. (MOISÉS 1997, p. 4)<sup>59</sup>

Segundo a resenhista, a nova edição oferece meios para que o público francês receba a obra de forma mais aprofundada. Passa, então, a tratar especificamente de todos os ensaios críticos constantes do volume e conclui o artigo falando do desfecho ambíguo do livro, considerado por alguns otimista e alegre e, por outros, pessimista e trágico. Para ela, o desfecho é tudo isso, pois retrata o Brasil, que também não sabe qual será o fim de sua história, mas continua em busca de sua identidade. Desta vez o crítico não se preocupa mais em falar do enredo da história, mas dedica um parágrafo inteiro à tradução (citando que foi revisada), apresentada de forma elogiosa e criativa: "Thiériot não traduziu simplesmente (o que seria absolutamente impossível), mas recriou a obra, conservando sua riqueza verbal e sua verve"<sup>60</sup>. Em tudo e por tudo, é um artigo que incita o leitor francês a ver a obra sob um outro prisma.

O artigo que se segue, publicado em *L'Express*, uma revista semanal de opinião, em 06 de março de 1997, sob a assinatura de André Clavel, é uma pérola de intolerância. O tom jocoso começa no título, "*Samba cannibale*", e continua pelo texto. O autor brasileiro é caracterizado como um "dândi melômano que sonhava ser um homem da selva"<sup>61</sup> (Tarzan de novo?), "um esteta arrebatado que se ilustrou como músico antes de se tornar o papa da modernidade"<sup>62</sup> (é concebível que um crítico francês confunda Modernismo com modernidade?), "escritor maravilhosamente mestiço (o que quer dizer isso?), um tipo de Cendrars tropical (essa é nova!), alimentado de saudade e de feitiçaria"<sup>63</sup> (ele era iniciado no candomblé?). Nunca se viram tantos lugares comuns em tão pouco espaço, nem na crítica de 1980, considerada equivocada

<sup>59</sup> Lê-se no original: "*Sera-t-il maintenant reçu comme un spécimen rare et exotique, sur lequel on jettera un regard bienveillant d'écologiste? Comme un sous-développé en quête d'une carte de séjour et risquant la déportation? Ou tout simplement comme il est: le héros d'un chef-d'oeuvre de la littérature moderne qui mérite attention non parce qu'il vient de loin, mais parce que les questions qu'il suscite concernent, plus que jamais tous les hommes et toutes les nations d'aujourd'hui.*"

<sup>60</sup> Lê-se no original: "*Thiériot n'a pas simplement traduit (ce qui serait absolument impossible) mais il a recréé l'oeuvre en conservant sa richesse verbale et sa verve.*"

<sup>61</sup> Lê-se no original: "*(...) dandy mélomane qui rêvait d'être un homme des bois.*"

<sup>62</sup> Lê-se no original: "*(...) l'esthète forcené, qui s'illustra comme musicien avant de devenir le pape de la modernité.*"

<sup>63</sup> Lê-se no original: "*(...) écrivain merveilleusement métisse, une sorte de Cendrars tropical, nourri de saudade et de sorcellerie.*"

por Leyla Perrone-Moisés. O personagem "passavelmente demoníaco"<sup>64</sup>, "valeroso duende nascido dos amores ilícitos de Rabelais e Bocage no fundo da mata virgem"<sup>65</sup>, "trucidará a mãe, esturpará a rainha das Amazonas, (...) enfrentará piranhas sanguinárias, depois voará para o paraíso"<sup>66</sup>. Misto de demônio, matricida, maníaco, estuprador, "malandro celeste", Macounaïma dança um "samba canibal" (e não antropofágico). Isso parece mais é com o samba do crioulo doido, crioulo que, aliás, está também representado no artigo pela foto de Grande Otelo, interpretando Macunaïma no filme. Todas as idéias prontas tradicionais estão lá, acrescidas das novas referências à violência brasileira. O nosso otimismo embrionário inicial começa a ruir...

O sétimo artigo já foi mencionado quando se falou sobre *L'Apprenti touriste*. Foi publicado em *Magazine Littéraire*, em março de 1997, com a assinatura de Jacobo Machover. O crítico não economiza elogios ao livro e a seu autor quando resume o enredo; comenta as características principais do protagonista, do Movimento Modernista e do projeto lingüístico de Mário de Andrade. Faz uma aproximação entre *Macounaïma* e o Surrealismo: "Se os surrealistas tivessem conhecido 'o herói sem nenhum caráter', eles o teriam adotado imediatamente como um de seus emblemas"<sup>67</sup> e, como não podia deixar de ser, de Macunaïma com Rabelais: "O personagem, um semi-deus impertinente e malvado como uma traça, que não respeita qualquer valor constituído da burguesia de São Paulo, se inscreve tanto na tradição picaresca espanhola quanto na de Rabelais"<sup>68</sup>. O crítico encerra o artigo dizendo que o livro "é uma festa da inteligência sem freio". O tom de todo o artigo é muito respeitoso, mas não acrescenta grandes novidades ao que já havia sido escrito antes por outros críticos.

Os artigos publicados em *L'Amour des Livres*, *Études*, *La Tribune* e *Biblioteca* são notas ou artigos curtos, em sua maior parte não assinados, que podem ser resumidos em conjunto, pois seu teor é bastante parecido. Falam do enredo, do protagonista e da literatura brasileira. Como já foi comentado anteriormente, nestes artigos curtos as

---

<sup>64</sup>Lê-se no original: "(...) passablement démoniaque".

<sup>65</sup>Lê-se no original: "valeurux farfadet né des amours illicites de Rabelais et de Bocage au fin fond de la forêt vierge".

<sup>66</sup>Lê-se no original: "(...) trucidera sa mère, violera la reine des Amazones, (...) en affrontant des piranhas sanguinaires, puis s'envolera vers le paradis".

<sup>67</sup>Lê-se no original: "Si les surréalistes avaient connu 'le héros sans aucun caractère', ils l'auraient sans doute immédiatement adapté comme l'un de leurs emblèmes".

<sup>68</sup>Lê-se no original: "(...) ce demi-dieu hargneux et méchant comme une teigne, qui ne respecte aucune des valeurs constituées de la bonne société de São Paulo, s'inscrit autant dans la tradition de la picaresque espagnole que dans celle de Rabelais".

chances de se encontrar estereótipos e idéias prontas aumentam, devido ao curto espaço e à falta de informações mais aprofundadas dos críticos e jornalistas, muitas vezes não especializados. Neste caso, a hipótese se confirma e pode-se pinçar aqui e ali algumas observações interessantes: "As aventuras deste 'herói sem nenhum caráter' apelam ao imaginário de todas as culturas, para fornecer um romance total — e um Brasil abundante"<sup>69</sup>, "A obra descreve um mundo de criaturas estranhas, seres humanos, animais e plantas, transbordantes de seiva e de vida, exuberantes como a floresta tropical"<sup>70</sup>, "O autor nos entrega no final uma obra maliciosa, abundante, luxuriante, que funde o espírito, a língua e a literatura do Brasil"<sup>71</sup>. As idéias de abundância,

transbordamento, exuberância e luxúria estão muito presentes em vários artigos, quando se trata de caracterizar o livro, a literatura brasileira e o Brasil. O tom grandiloqüente também volta à cena.

Os jornais da região da Provence, *Le Provençal* e *La Provence*, com tiragens médias de 225.000 exemplares, publicaram em abril e em junho de 1997 artigos que parecem ter sido escritos pelo mesmo crítico (só o segundo está assinado por Gérard Bodinier), pois o segundo é um resumo do primeiro. Como Jacques Thiériot, o tradutor da obra, trabalha e mora em Arles, cidade provençal, era muito provável que os artigos o mencionassem, o que efetivamente fazem. O primeiro artigo, que na verdade é muito mais rico de informações do que muitos dos artigos escritos na capital, consagra boa parte de seu espaço à tradução, enquanto o segundo, por ser muito mais curto, só menciona um comentário sobre o tradutor. É dos poucos artigos que comenta as diferenças na tradução entre as duas edições ("O tradutor de hoje parece estar bastante satisfeito com o tradutor debutante de então, já que só retirou 'um sentido errôneo e alguns equívocos'"<sup>72</sup>.) e alguns dos procedimentos do tradutor ("Foi buscando no francês de Rabelais, em seus arcaísmos, seus regionalismos, antes que fossem

<sup>69</sup>Lê-se no original: "*Les aventures de ce 'héros sans aucun caractère' font appel à des imaginaires de toutes cultures, pour fournir un roman total — et un Brésil foisonnant*".

<sup>70</sup>Lê-se no original: "*L'oeuvre décrit un monde de créatures étranges, humains, animaux et plantes, débordantes de sève et de vie, exubérantes comme la forêt tropicale, avec une grande diversité de formes de styles et de vocabulaires*".

<sup>71</sup>Lê-se no original: "*L'auteur nous rend au bout du compte un ouvrage malicieux, foisonnant, luxuriant, qui refonde l'esprit, la langue et la littérature du Brésil*".

<sup>72</sup>Lê-se no original: "*Le traducteur d'aujourd'hui peut être assez content du traducteur débutant d'alors puisqu'il n'a relevé qu'un contresens et quelques bévues*".

expurgados pela Academia, que o tradutor, às custas de uma verdadeira reinvenção, pôde traduzir *Macounaïma*<sup>73</sup>).

O artigo publicado em *La République Internationale des Lettres*, em que o crítico compara Mário de Andrade com Guimarães Rosa, também já havia sido comentado. No que concerne especificamente a *Macounaïma*, o crítico classifica o livro como dadaísta-folclórico, o que é sem dúvida uma maneira bem simplista de encará-lo (vê-se aí de novo o gosto pelas classificações). Para resumir o enredo, carrega nas tintas do escândalo, da sensualidade, da traição e do humor. *Macounaïma* é como a natureza brasileira, "sensual e contrastante", ao mesmo tempo. Não estará o crítico também falando da natureza do brasileiro? É preciso lembrar que Yves Chevrel chamou a atenção para o fato de que em recepção crítica é preciso ler também o não-dito.

Os artigos de *Europe e Infos Brésil* foram escritos por Magdelaine Ribeiro, professora da Universidade de Bordeaux e Doutora em Literatura Brasileira. São essencialmente muito parecidos, ambos comentam extensivamente os ensaios contidos na edição crítica, a exemplo do que anteriormente já havia feito Leyla Perrone-Moisés. Professora de Teoria da Literatura e de Literatura Brasileira, é natural que tenha conferido tanta importância aos ensaios escritos pelos especialistas na França e no Brasil sobre a obra de Mário de Andrade. No artigo da revista *Europe*, Ribeiro faz também menção aos números que esta publicação dedicou ao futurismo e ao Modernismo brasileiro. São artigos escritos por uma especialista para leitores especia(l)is(tas), ótimas fontes de referência.

Chegando, enfim, ao final do comentário sobre a recepção crítica a *Macounaïma* em 1997, podemos dizer que em comparação com a recepção crítica de 1980, algumas diferenças são sentidas: o nível geral de informação dos críticos melhorou, maior número de referências ao Modernismo e à Antropofagia, assim como à vida particular do escritor, se fazem perceber. Somente um artigo nas duas épocas fez referência ao engajamento político do escritor — o que difere totalmente da recepção a Jorge Amado, segundo Maria Thereza Indiani de Oliveira (OLIVEIRA, 1977) —, apesar de Mário de Andrade ter igualmente pertencido ao Partido Comunista e ter participado da Revolução de 30. Como esses não são temas de seus livros, ao contrário dos de Amado, o assunto

<sup>73</sup>Lê-se no original: "C'est en puisant dans le français de Rabelais, dans ses archaïsmes, ses régionalismes, avant qu'ils ne soient expurgés par l'Académie, que le traducteur au prix d'une véritable réinvention peut faire passer Macounaïma".

não é mencionado. Mas, apesar de nas duas épocas ter havido artigos profundos, questionadores e densos, como os publicados no jornal *Libération*, em *Europe*, em *Infos Brésil* e o artigo de Leyla Perrone-Moisés em *La Quinzaine Littéraire*, os artigos, de modo geral, mais em 1980 e um pouco mais veladamente em 1997 (versão francesa do politicamente correto?), continuam a bater nas teclas do estereótipo, das idéias prontas e das frases feitas para caracterizar o Brasil, o brasileiro e a literatura brasileira, em sinal de que os tempos não mudaram tanto assim. Apesar de *Macounaïma* ser caracterizado por muitos como uma obra-prima da literatura mundial, e não só da literatura brasileira, por seu exotismo, o livro continua a ser visto como marginal ao sistema literário francês. Se for retomada a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, podemos dizer que *Macunaïma.*, assim como *Amar, verbo intransitivo*, migraram com o passar do tempo da periferia para o centro no sistema literário brasileiro. E quanto ao sistema literário francês? Pode-se dizer, com base no estudo de recepção, que, no período entre 1980 e 1997, *Macounaïma* se deslocou ligeiramente em direção ao centro, mas definitivamente não abandonou a zona periférica.

Quanto ao assunto tradução, as coisas também não mudaram muito. Ou as traduções não são sequer mencionadas ou, quando são mencionadas, com críticas positivas ou negativas (geralmente positivas), o são sem que uma argumentação que apoie este gênero de afirmação seja desenvolvida. Como Jacques Thiériot e Maryvonne Lapouge-Pettorelli são tradutores mais famosos, o seu trabalho é de modo geral comentado, principalmente o de Thiériot. A lamentável e quase unânime falta de comentários sobre o trabalho de Marie-Pierre Mazéas e de Monique Le Moing demonstra que os críticos, de modo geral, não se dão ao trabalho de cotejar tradução e original, repetindo *ad nauseam* os comentários uns dos outros. Muito provavelmente, se a primeira resenha publicada falasse bem da tradução de *L'Apprenti touriste*, várias outras fariam o mesmo. A conclusão a que se chega é que os resenhistas, de modo geral, criticam traduções como se fossem originais, como se o que leram fosse Mário de Andrade e não Mário de Andrade através da leitura de alguém, sendo esse alguém um sujeito histórico, distanciado no tempo em relação ao autor, situado na confluência de duas culturas, que se posiciona e decide. Bem ou mal, segundo a opinião ou, parafraseando Mário de Andrade, a estultície de cada um.



## CONCLUSÃO

É razoável presumir que as traduções são feitas em resposta ou em previsão a demandas e a necessidades reais ou captadas da cultura receptora. Se este for o caso, então a seleção dos textos a serem traduzidos, a sua forma de escolha para representar, projetar ou inventar o texto fonte, a maneira pela qual a tradução é geralmente circunscrita ou regulada em um determinado momento histórico, tudo isso nos fala bastante sobre a comunidade cultural que requer a tradução. Fala-nos exatamente o quê? Na minha concepção, a tradução revela um privilegiado índice de auto-referência cultural, ou se preferir, de auto-definição cultural.

THEO HERMANS

Nossos sentidos são frágeis. A percepção das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil véus, provenientes das nossas taras físicas e morais: doenças, preconceitos, indisposições, antipatias, ignorâncias, hereditariedade, circunstâncias de tempo, de lugar, etc.... Só idealmente podemos conceber os objetos como os atos na sua inteireza bela ou feia.

MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade escreveu em 1921 um conto intitulado "Brasília", que está publicado em *Obra imatura*. O seu enredo, que passo a contar em seguida, servirá como gancho para apresentar a conclusão deste trabalho. Na verdade, a descoberta desse conto foi um feliz achado e a sua utilização como ensejo à conclusão, bastante providencial. Pude tentar, assim, coadunar teoria, prática e literatura, no intuito de construir um todo orgânico, cujos componentes se interpenetram e se apoiam mutuamente.

No referido conto, o narrador e personagem principal é o recém-nomeado Primeiro Secretário da Embaixada da França no Brasil. Ao saber de seu novo cargo, empolga-se com a perspectiva do novo. Logo após a sua chegada, no entanto, percebe que todos os cariocas admiram a França e pretendem imitar os franceses em seus costumes e maneiras, o que o irrita profundamente. Não era isso que ele sonhava encontrar, como diz num desabafo:

Não abandonara a França para vir encontrar do outro lado do mundo uma reprodução, reduzida e falsa de coisas já vistas e assuntos resolvidos. Queria conhecer o Brasil. Observar-lhe os costumes. Um fraco pelos índios, por solenes mulatas gordas e suadas num calor de fornalha. É mesmo bem possível que na minha curiosidade sonhadora orgulhosa de civilizado, quem sabe? Um novo continente por descobrir... Rios gigantescos feras insaciáveis... Novas raças. Novos hábitos. Nova língua. (ANDRADE, 1980, p. 114)

O protagonista francês busca o oposto de si mesmo e tudo aquilo que lembra a si é rejeitado. E para ele o problema maior é com a língua. Simplesmente não consegue aprender o português, uma língua idealizada como tudo o mais ("Língua doce melodiosa colorida solar..."), porque todos falam francês com ele, principalmente as moças de bom nível social, que pareciam se envergonhar de falar português ou tinham, até mesmo, mais familiaridade com o idioma estrangeiro do que com sua língua materna. Diante dessa impossibilidade, nasce nele um desejo, uma verdadeira obsessão: "Descobrir mulher brasileira inteligente elegante bela que ignorasse o francês. Amá-la- ia. Faria dela a minha amante brasileira. Nova recordação para esta memória barba-azul...". Ele parte para o interior de São Paulo e em seguida para a capital para procurar essa mulher, mas sem sucesso.

Um dia saindo de um sobrado em Santa Teresa, ele avista o vulto de uma mulher que imediatamente o atrai. Segue-a pelas ruas do bairro, no bonde e pelas ruas do

Centro. Espera-a na porta do gabinete dentário. Ao sair, ele se dirige a ela dizendo: “*Parlez-vous français?*”. Ela responde, trêmula, que não. Nada em sua aparência denunciava ser brasileira, mas a alegria do francês é tal, que ele nem reluta e entabula logo uma conversa desajeitada. Resistente a princípio, a moça cede e se entrega apaixonadamente a ele em um quarto de hotel. A noite que passa com ela é a melhor de sua vida. O protagonista não cabe em si de tanta felicidade e lhe propõe casamento.

No dia seguinte, ao andarem pela rua, um carro que passava ao lado deles pára logo adiante. Dele salta uma mulher, que vem ao encontro de Iolanda (era assim que a moça se chamava). As duas iniciam uma conversa animada e fluente... em francês! Diante de sua surpresa, Iolanda confessa ser marsehesa. Ele a repudia e ela se põe a chorar e tenta se defender dizendo que o amor é superior a esses detalhes. Tiveram mais quatro encontros, que foram pouco a pouco se espaçando, até a separação definitiva. Ele conclui. "Agora creio que não voltarei mais. É impossível. Perdi o entusiasmo daquela noite... brasileira. Iolanda não é mais para mim a projeção das minhas vontades".

Como já havia dito na Introdução, o encontro com o "outro" pode ter várias conseqüências: a tentativa de assimilação, isto é, a tentativa de fazer do "outro" uma extensão do "eu", a rejeição, quando o "outro" mostra-se diferente demais do "eu", e a aceitação, posição mais difícil de se estabelecer. No conto de Mário de Andrade, vê-se ainda uma outra possibilidade de rejeição do "outro", quando ele não corresponde à idealização feita pelo "eu", que o quer de toda forma diferenciado, mostrando-se incomodamente semelhante ao "eu". A maioria dos artigos de críticos analisados no Capítulo 4 deixa entrever uma postura bastante semelhante a essa. Os personagens de Mário de Andrade e a literatura brasileira, e por extensão o protótipo do brasileiro, só conseguem ser percebidos como o oposto do "eu", como o exótico que se opõe ao civilizado, como o irracional que se opõe ao racional, como o sensual que se opõe ao cartesiano. A aproximação e a aceitação do "outro", que difere do "eu", mas que também se identifica com o "eu", são de tal forma ameaçadoras para a manutenção do *status quo* e para a continuidade das idéias pré-concebidas, que simplesmente são possibilidades rejeitadas de imediato. A dificuldade de se perceber Macunaíma, não somente como um índio subdesenvolvido, preguiçoso e sensual, mas como principalmente alguém com quem se pode identificar em sua busca de identidade, revela por parte dos críticos uma posição de manutenção do já conhecido e uma falta de

interesse de aproximação do novo. Enquanto Macunaíma, a literatura brasileira, o Brasil e o brasileiro forem tidos como exóticos, não se precisa fazer nenhum esforço de revisão de preconceitos e de tomada de novas posições.

A posição dos editores e de outros profissionais da edição envolvidos mostram, pelo que se pôde analisar na Capítulo 2, apesar de percebermos diferenças consideráveis no paratexto da segunda edição de *Macounaíma* em relação à primeira, que certas idéias continuam a ser repetidas, como por exemplo a comparação reducionista entre Mário de Andrade e Rabelais, revelando certos clichês a respeito do autor, da literatura brasileira e do Brasil. Como são essas imagens que a maior parte do público leitor francês tem em mente, as editoras optam preferencialmente pela aceitabilidade e por reiterar no repertório dos leitores a mesmas e batidas idéias, temendo talvez o fracasso de vendas. Idéias mais arejadas e atualizadas a respeito da cultura brasileira deixam de ser muitas vezes veiculadas pelos críticos e editores, realimentando assim o desconhecimento do público.

O posicionamento dos tradutores, depreendido através das entrevistas e da análise das traduções no Capítulo 3, parece ser diferente. Por terem Jacques Thiériot, Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Marie-Pierre Mazéas e Monique Le Moing um profundo conhecimento da literatura brasileira, por terem vivido durante longo tempo no Brasil e por se empenharem com tanta pertinácia, e às vezes com tanto desprendimento, pela divulgação da cultura brasileira na França, a sua relação com o "outro" é muito mais de esforço de aceitação. No entanto, seja por imposição dos editores, seja por sua própria inferência a respeito do que o público leitor francês espera e rejeita em uma tradução de obras brasileiras, os tradutores inclinam-se mais para a aceitabilidade do pólo receptor do que propriamente para a adequação ao sistema fonte. As dificuldades lingüísticas encontradas na tradução de obras de Mário de Andrade por si só já teriam tornado a opção primordial pela adequação uma decisão difícil de se sustentar por parte dos tradutores, mas isso aliado ainda às limitações impostas pela idéia de quem seja o público leitor tornaram a opção pela aceitabilidade a via mais fácil, ou talvez a única via possível. Viu-se, no entanto, no Capítulo 3 que essa opção pela aceitabilidade não foi uniforme entre os tradutores, mas possuiu nuances particulares dentro do conjunto das traduções.

De modo geral, viu-se que os envolvidos no processo de passagem das obras de Mário de Andrade do sistema literário fonte brasileiro para o sistema literário alvo francês, em forma de traduções, fizeram um grande esforço para tornar essas obras aceitáveis para o público alvo, de forma a não, causar um estranhamento além da conta, que fizesse com que os leitores abandonassem a leitura, criticassem a tradução, não aconselhassem o livro a outros possíveis interessados, ensejando um fracasso de crítica e de vendas. A opção que privilegia a adequação, tendo em vista o ocorrido com as obras de Mário de Andrade, parece ser ameaçadora demais para o sistema alvo francês, que traduz cada vez mais em número, mas que faz a concepção do livro, a tradução e a sua recepção à sua imagem e semelhança. As traduções de Mário de Andrade, pelo que se pôde ver, não podem representar uma força inovadora, ou primária, segundo a terminologia de Even-Zohar, simplesmente porque elas se assemelham demais ao já conhecido, mesmo quando pretendem apresentar algo de novo. Esse não é um "defeito" *a priori* dos tradutores, que em seus posicionamentos pessoais podem ser bastante revolucionários, mas que na prática se rendem, uns mais outros menos (é bom que isso fique bastante claro!), às demandas do mercado, às exigências dos editores e ao julgamento dos críticos, sob pena de não conseguirem mais trabalho e de não poderem exercer o ofício ao qual são tão apegados.

A postura geral dos intermediários e interessados franceses e brasileiros na publicação de obras literárias brasileiras na França é a de que o importante é aumentar o número de traduções, é aumentar o conhecimento e a visibilidade da literatura brasileira no exterior. Não se dão conta de que enquanto a opção preferencial dos tradutores, editores, revisores e críticos for pela aceitabilidade a qualquer preço, em detrimento da adequação, a literatura brasileira não poderá ser um fator de renovação do sistema literário francês. Resta indagar se o sistema literário francês demanda ou requer, nas palavras de Theo Hermans, ser renovado por qualquer literatura estrangeira que seja, ou se as traduções são publicadas simplesmente porque os ávidos leitores franceses precisam encontrar "novidades" em suas visitas constantes às livrarias. As viagens ao estrangeiro através da leitura precisam ser seguras e reguladas, evitando que os viajantes se percam de si mesmos. Isso é o que deixam entrever a respeito das características da cultura receptora, a maior parte das decisões tomadas durante o processo de tradução e

publicação das obras de Mário de Andrade na França. Parece mesmo que, falando em termos metafóricos, até hoje Mário de Andrade ainda tem dificuldades em chegar até lá.

As questões iniciais, apresentadas na Introdução, quanto a por que as obras de Mário de Andrade demoraram tanto a ser traduzidas na França e quanto a por que houve uma concentração de publicações nos últimos anos, foram parcialmente respondidas, principalmente com a ajuda do panorama histórico esboçado no Capítulo I. Não foram só as obras de Mário de Andrade que encontraram dificuldades de entrada e recepção na França, mas as obras dos modernistas brasileiros em geral. Viu-se também que a concentração de obras publicadas nos anos 90 não foram resultado de um esforço conjunto, mas de esforços particulares que se juntaram. Não se pode dizer, contudo, que foi uma mera coincidência, já que esse fenômeno de uma primeira tradução tardia ensejar outras nos anos seguintes não é um fenômeno raro, como se pode ver no Apêndice I. Há casos mesmo de traduções consecutivas e numerosas quase até a esgotar a obra completa de alguns autores. Pode-se prever para o futuro novas traduções francesas de Mário de Andrade, talvez com leves indícios de deslocamento de uma maior para uma não tão grande aceitabilidade, a julgar pelas diferenças encontradas na revisão de *Macounaima* em relação à primeira edição e pelas diferenças de projeto tradutório entre *Aimer, verbe intransitif* e *L'Apprenti touriste*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Estela dos Santos. *Livros brasileiros traduzidos na França*. 4<sup>a</sup>. ed. aum. Rio de Janeiro: Ed. Moderna/Fundação Biblioteca Nacional, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *Aimer, verbe intransitif*. Traduit par Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Coll. Du Monde Entiers. Paris: Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Itatiaia, 1990.
- \_\_\_\_\_. *L'Apprenti touriste*. Traduit par Marie-Pierre Mazéas et Monique Le Moing. Coll. Voyager Avec... Paris: La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/IEB-USP, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.
- \_\_\_\_\_. *A escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A lição do guru: cartas a Guilherme Figueiredo - 1937/1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma. o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Macounaïma*. Trad. Jacques Thiériot. Paris: Flammarion, 1979.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_ Trad. Jacques Thiériot. Édition critique par Pierre Rivas. Paris: Stock/CNRS/ALLCA XX, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Vida literária*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1993.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Pró-Memória/Instituto Nacional do Livro, 1986.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução, a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. (org.) *O signo desconstruído*. implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE, Table ronde: La traduction des auteurs de langues portugaises dans le monde, 11, 1994. Arles. *Annales...* Arles: Actes Sud/Atlas, 1995, p. 31-65.
- AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fideliades da tradução, servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- AUDUBERT, Albert. *Do português para o francês*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- AZEVEDO, Domingos de. *Grande dicionário de francês/português e português/francês*. Lisboa: Bertrand Editora, 1989.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução, uma proposta*. Campinas: Pontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation*. PHD Thesis. Warwick: University of Warwick, 1994.
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.
- BASCNETT, Susan. *Comparative Literature: a Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- \_\_\_\_\_. & André Lefevere (eds). *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 1990.



- BEAUD, Michel. *A arte da tese: como redigir uma tese de mestrado ou de doutorado, uma monografia ou qualquer outro trabalho universitário*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. alunos de Mestrado do IL. *Cadernos de Mestrado Literatura*, UERJ, Rio de Janeiro, n'1, p.8-32, 1994.
- BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Coll. Les Essais. Paris: Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine. Macounaïma. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, p. 133-134, mai 1980.
- BERND, Zilá. *Littérature brésilienne et identité nationale: dispositifs d'exclusion de l'Autre*. Cap. 3.1.1: L'inclusion des exclus: Mário de Andrade et son héros sans aucun caractère. Paris: L'Harmattan, 1995.
- BOISVERT, Georges. L'image du Brésil en France au travers des traductions. In: PARVAUX, Solange & REVEL-MOUROZ, Jean. *Images reciproques du Brésil et de la France*. Actes du Colloque organisé dans le cadre du projet France-Brésil. Paris. Iheal, 1991, p. 611-618.
- BORGES, Jorge Luis. Tlón, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Obras completas*, vol. I. São Paulo: Globo, 1998, p.475-489.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]
- \_\_\_\_\_. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- BRITO, M. da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CAMPOS, Haroldo de. Mário de Andrade: a imaginação estrutural. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.
- CARELLI, Mario. *Cultures croisées: histoire des échanges culturelles entre la France et le Brésil, de la découverte aux temps modernes*. Paris: Nathan, 1993.
- \_\_\_\_\_. Évocation cavalière des images du Brésil en France: un héritage ambigu. In: PARVAUX, Solange & REVEL-MOUROZ, Jean. *Images reciproques du Brésil et de la France*. Actes du Colloque organisé dans le cadre du projet France-Brésil. Paris: Iheal, 1991, p. 99-118.

- \_\_\_\_\_. GALVÃO, Walnice Nogueira. *Le roman brésilien: une littérature anthropophage au XXe. siècle*. Paris: PUF, 1995.
- CATFORD, J. C. *Uma teoria lingüística da tradução*. Trad. Centro de Especialização de Tradutores da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CHEVREL, Yves. Les études de réception. In: BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989a, p. 177-214.
- \_\_\_\_\_. Le texte étranger: la littérature traduite. In: BRUNEL & Pierre, CHEVREL, Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989b, p. 57-84.
- COMPAGNON, Antoine. Le commencement du livre et la fin de l'écriture. In: *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1982, p.341-346.
- COSTA, Luiz Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Editora da UFBA, 1996.
- COURIER INTERNATIONAL, Spécial Salon du Livre - Brésil, Paris, n° 385, 19 mars 1998.
- COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Literatura comparada, textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de *Macunaíma*. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: GT de Tradução/UFSC, n° II p.287-330, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. Sémiologie et grammatologie. In: *Positions*. Paris: Minuit, 1972.
- \_\_\_\_\_. Des Tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph F. (ed.) *Différence in Translation*. Ithaca: Cornell University Press, 1985a.
- \_\_\_\_\_. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Trad. Peggy Kamuf. New York: Schocken Books, 1985b.
- D'HULST, Lieven. Rhétorique des préfaces. In: *Cents ans de théorie française de la traduction*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1991.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO. 2 ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexikon Informática, [s.d.].
- DICTIONNAIRE LAROUSSE DU XX.e SIÈCLE. Dir. Pierre Augé. Paris: Maison Larousse, 1986.

- DUARTE, Paulo (org.). *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1977.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. Le problème de la réception. *Critique sociologique et critique psychanalytique*. Bruxelles: Éditions de l'institut de Sociologie - Université Libre de Bruxelles, pp.13-18, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ESCOREL, Lauro. A décima musa: Mário de Andrade e o cinema. *Novos Estudos/CEBRAP*, São Paulo: no. 35, p. 171-194, março 1993.
- ESCARPIT, Robert. Os métodos da sociologia literária. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Literatura comparada*, textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 149-156.
- \_\_\_\_\_. *Sociologie de la littérature*. Coll. Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- EUROPE, Littérature du Brésil, Paris, n° 640/641, septembre 1982.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. *Poetics Today*, v. 1, p. 287-309, 1979.
- \_\_\_\_\_. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: HOLMES, J. S., LAMBERT, J. & VAN DER BROECK, R. (ed.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Translation*. Leuven: Acco, 1978, pp. 117-27.
- FERNANDES, Lygia (org.). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Setenta e uma cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: São José, [s.d.].
- FIGUEIREDO, Cláudio. O Brasil em Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1998. Idéias Livros, p. 1-2.
- \_\_\_\_\_. A difícil missão de explicar o Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1998. Caderno B, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Salão ajuda literatura brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de mar. 1998. Caderno B, p. 5.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge: Harvard University Press, 1980.

- FRANCO, Carlos. Os franceses vão descobrir o Brasil, entrevista com Gilles Rossignol. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1998. Idéias Livros, p. 6.
- FREITAS, Maria Teresa de. La guerre des cultures. In: LEROY, Claude (dir.). *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris: Armand Collin, 1995. p. 225-241.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GODET, Rita Olivieri. O itinerário francês do brasileiro Mário de Andrade. *A Tarde*, Salvador, 12 abr. 1997. Letra por Letra, p. 7-8.
- HARTOG, François. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard, 1980.
- HERMANS, Theo. Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation. In: HERMANS, Theo (ed.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985a, p. 103-135.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Second Hand. Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*. Antwerp: AL W, 1985b.
- \_\_\_\_\_. *Translation's Other*. Inaugural Lecture delivered at University College London, London, 19 march 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Heróis da nossa gente. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ/Letras, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- HOLMES, James. The Name and Nature of Translation Studies. In: \_\_\_\_\_. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 66-80.
- \_\_\_\_\_. LAMBERT, J. & VAN DER BROECK, R. (ed.). *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Leuven: Acco, 1978.
- HOURCADE, Pierre. Le Brésil de Cendrars: mythe et réalité. *Europe*, Paris: no. 566, p. 61-70, juin 1976.
- IDT, Geneviève. Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes". *Littérature*, Paris, no. 27, p. 65-74, 1977.
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. London: Johns Hopkins University Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. London: Johns Hopkins University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (sel., trad., introd.). *A literatura e o leitor*, textos de estética da recepção. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1979a, p. 83-132.

\_\_\_\_\_. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (sel., trad., introd.). *A literatura e o leitor*, textos de estética da recepção. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1979b, p. 133-188.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (sel., trad., introd.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a, p. 43-62.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (sel., trad., introd.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979b. p. 63-82.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAMBERT, José & VAN GORP, Hendrik. On Describing Translations. In: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985, pp. 42-53.

LA MESLÉE, Valérie Marin. La belle étrangère. *Le Point*, Paris: n° 1331, p.23-24, 21 mars 1998.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEFEVERE, André. *Literary Knowledge: a Polemical and Programmatic Essay on its Nature, Growth, Relevance and Transmission*. Assen: Van Gorcum, 1977a.

\_\_\_\_\_. *Translating Literature: the German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Amsterdam: Van Gorcum, 1977b.

\_\_\_\_\_. Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint. *Approaches to Translation Studies*, Assen, Van Gorcum, v. 3, 1975.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Translation/History/Culture: a Sourcebook*. London: Routledge, 1992a.

\_\_\_\_\_. *Translation, Rewriting, Manipulation: Texts of Power and the Power of Texts*. London: Pinter, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*  
London: Routledge, 1992b.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo:  
Duas Cidades, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- LUCAS, Fábio (org.). *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova  
Fronteira, 1993.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE, Écrivains du Brésil. Paris, n° 187, septembre 1982.
- \_\_\_\_\_. Écrivains du Brésil. Paris, n° 363, mars 1998.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo:  
Companhia das Letras, 1997.
- MARINHO, Jorge Miguel. *Te dou a lua amanhã.... biofantasia de Mário de  
Andrade*. São Paulo: FTD, 1993
- MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II: épistémologie de l'écriture poétique de  
la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.
- MILLEN, Manya. Os cem do século. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 set.1998. Prosa &  
Verso, p. 1-2.
- MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- MITTERAND, H. La préface et ses lois: avant-propos romantiques. In: \_\_\_\_\_.  
*Le discours du roman*. Paris: PUF, 1980, p. 21-34.
- MODERNIDADE. Art brésilien du Xxe. siècle, catalogue d'exposition, Aracy  
Amaral et Marie-Odile Brial (org.), Paris, AFAA, Ministère des Affaires  
Étrangères, 1987.
- LE MONDE, Cahier Spécial: Le Salon du Livre, mars 1998.
- MORAES, E. Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, Rubens Borba de. *Lembrança de Mário de Andrade, 7 cartas*. São Paulo:  
Digital Gráfica, 1979.
- MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. Heloysa de Lima  
Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MOISÉS, Leyla Perrone. Lê retour du héros sans aucun caractère. *La Quinzaine  
Littéraire*, Paris: 16 février 1997.

- NETTO, Wladimir. A lista da biblioteca oficial. *Veja*, São Paulo, p. 87, 27 ago. 1997.
- NEWMARK, Peter. *About Translation*. Clevedon/Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1988.
- NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation*. Leiden: Brill, 1964.
- NITRINI, Sandra. A Teoria do Polissistema. In: \_\_\_\_\_. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 104-116.
- NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Trad. Christiane Nord & Penelope Sparrow. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991.
- NOUVEAU PETIT ROBERT. Dictionnaire de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.
- LE NOUVEL OBSERVATEUR. Dossier Livres: Lisez le Brésil, Paris, n° 1741, p. 112-29, 19 mar. 1998.
- OLIVEIRA, Maria Thereza Indiani de. L'oeuvre de Jorge Amado en France: enquête sur les traductions de ses oeuvres et les réactions de la critique. Thèse. 3ème Cycle en Langues et Lettres. Grenoble: Université de Grenoble/UER de Lettres, 1977.
- PAES, José Paulo. O art nouveau na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Tradução a ponte necessária, aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Atica, 1990.
- PAYOT, Marianne. Comment se faire une place dans l'édition. *L'Express*, Paris: n° 2437, p. 136-137, 19 mar. 1998.
- PAZ, Octavio. *Traducción, literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kioko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La littérature brésilienne*. Coll. Que sais-je? Paris: PUF, 1996.
- PIRES, Paulo Roberto. O Brasil que não é folclore invade o Salão do Livro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1998. Prosa & Verso, p.6.
- LE POINT. Salon du Livre: l'aventure brésilienne, Paris, n° 1331, p.82-89, 21 mars 1998.

PROENCA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

PYM, Anthony. *Method in Translation History*, Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Terre sans mal, paradis perdu: Brésil et Europe vus par un brésilien du début du XXe siècle. In: WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.). *La rencontre des imaginaires entre Europe et Amériques*. Paris. L'Harmattan, 1993. p. 191-210.

LA QUINZAINE LITTÉRAIRE. Brésil, Paris, n° 735, p.4-9, 16 mars 1998.

\_\_\_\_\_. Écrivains du Brésil, Paris, no. 484, 16 avril 1987.

RIAUDEL, Michel. Une lente reconnaissance. *Infos Brésil*, Paris: n° 134, p. 23-24, 15 mars 1998.

RIVAS, Pierre. Éléments pour une histoire de l'expressionnisme en Amérique Latine. *Obliques*, Paris: no.6-7, p. 241-244, 1976.

\_\_\_\_\_. *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. Frontières et limites des futurismes au Portugal et au Brésil. *Europe, Les Futurismes*, Paris: no. 554, pp. 126-144, mars 1975.

\_\_\_\_\_. Futurisme et Modernisme au Brésil: de l'incident futuriste aux idéologies totalitaires. In: MARCADÉ, J.-C. (dir.). *Présence de Marinetti*. Colloque Unesco. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982.

\_\_\_\_\_. (coord.). Le modernisme brésilien. *Europe*, Paris: n° 599, mars 1979.

\_\_\_\_\_. RIAUDEL, Michel. Regards sur la poésie brésilienne. *Europe, Cahier de Création*, Paris: no. 827, pp. 182-214, mars 1998.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: \_\_\_\_\_ *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUSSO, Mariza *et al.* Manual para elaboração e normalização de dissertações e teses. Rio de Janeiro: UFRJ - Sistema de Bibliotecas e Informação/Comitê Técnico de Editoração, 1997.

SANTIAGO, Silviano. História de um livro. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 124-139.

\_\_\_\_\_. Sobre o Salão do Livro, em Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1998. Idéias Livros, p.5.



- SARRAZIN, Hubert (org.). *Bernanos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira*, ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SELEME, Ascânio. Montagem de estande gera controvérsias em Paris. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1998. Segundo Caderno, p.2.
- SIMON, Sherry. Translating the Will to Knowledge: Prefaces and the Canadian Literary Politics. In: BASSNETT, Susan & LEFEVERE, André. *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990, p. 110-117.
- SOFFIATI, Arthur. *Mário de Andrade e(m) Campos de Goitacazes: cartas de Mário de Andrade a Alberto Lamego - 1935/1938*. Niterói: EDUFF, 1992.
- SOUZA, Eneida Maria de. Des mots, des languages et des jeux: une lecture de *Macounaïma* de Mário de Andrade. Thèse de Doctorat en Littérature Française et Comparée. Paris: Université de Paris VII, octobre 1982.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alauêde: uma interpretação do Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- STAUT, Lea Mara Valezi. A recepção da obra machadiana na França: um estudo crítico-estilístico das traduções de quatro romances. Tese de Doutorado em Língua e Literatura Francesas. São Paulo: USP/FFLCH, 1991.
- STEINER, George. *After Babel*. Aspects of Language and Translation. New York: Oxford University Press, 1992.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- THIÉRIOT, Jacques. Note du traducteur. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Coll. Les Grandes Traductions. Paris: Albin Michel, 1997a.
- \_\_\_\_\_. Note du traducteur. In: ANDRADE, Mário de. *Macounaïma*. Paris: Stock/CNRS/ALLCA XX, 1997b.
- \_\_\_\_\_. *Transplanter une forêt: problèmes de traduction des oeuvres d'écrivains brésiliens*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*, a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- TOURAINÉ, Alain (dir.). *Brésils/Brésil*. Actes du Colloque Lês Rencontres du Salon du Livre, au Sénat. Paris: Syndicat National de l'Édition, 1998.

- TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- \_\_\_\_\_. In *Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.
- \_\_\_\_\_. Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation. *Poetics Today*, v. 2, n. 4. p. 9-27, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Translation Across Cultures*. New Delhi: Buhri Publications, 1987.
- \_\_\_\_\_. Translation, Literary Translation and Pseudotranslation. *Comparative Criticism*, n 6, p. 73-85, 1984.
- VANDERAUWERA, Ria. *Dutch Novels Translated into English*. The Transformation of a "Minority" Literature. Amsterdam: Rodopi, 1985.
- VEIGA, Cláudio. *Um brasilianista francês: Philéas Lebesgue*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- VENTURA, Zuenir. Vê melhor quem se vê de longe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1998. Caderno B, p. 12.
- VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. Trad. Carolina Alfaro. *Palavra*, Rio de Janeiro: Departamento de Letras da PUC-RJ, n.3, p. 111-134, 1995.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Por uma teoria pós-moderna da tradução. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Belo Horizonte: UFMG/FL, 1992.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires (org.). História e leitor: a potencialidade da estética da recepção para a contextualização da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. p. 109-123.
- VINAY, J.-P. & DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée de français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris: Didier, 1977.
- WANBERURY, Jorge. Tradução e traduzibilidade. *Range Rede - Revista de Literatura*, Rio de Janeiro: Palavra Palavra - Grupo de Estudos Literários/UFRJ, Ano I, n° 1, p. 7-15, primavera de 1995.
- WHITE, Erdmute Wenzel. *Les années vingt au Brésil: le Modernisme et l'avant-garde internationale*. Paris: Ed. Hispaniques, 1972

WYLER, Lia Carneiro da Cunha Alverga. A tradução no Brasil: ofício invisível de incorporar o outro. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1995.

ZINS, Céline. Le traducteur et la fonction du double: une voix en trop. In: ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE, 1, 1984, Aries. *Actes...*, Aries: Actes Sud/Atlas, p. 34-49, 1985.

**APÊNDICE 1:  
LIVROS BRASILEIROS EM FRANCÊS**

**1822/1919**

- 1823** - SILVA, Antônio José da (O judeu) - *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança - 1910-11*
- 1824** - GONZAGA, Tomás Antônio - *Marília de Dirceu - 1792*
- 1825** - GONZAGA, Tomás Antônio - *Marília de Dirceu (reed.) - 1792*
- 1826** - SILVA, José Bonifácio de Andrada e - (*Réfutation des calomnies relatives aux affaires du Brésil insérées par un Sieur De Loys dans l'Indépendant de Lyon, par Messieurs José-Bonifácio d'Andrada, ex-Ministre de l'intérieur et des Affaires Etrangères, ex-premier Gentilhomme de l'Empereur, ex-Commandant de la Garde Civique et ex-Député à l'Assemblée Constituante du Brésil, Antonio-Carlos Ribeiro d'Andrada, ex-Député aux Cortes de Lisbonne, et depuis, à l'Assemblée Constituante du Brésil, Martin-Francisco d'Andrada, ex-Ministre des Finances, ex-Député à l'Assemblée Constituante du Brésil*)
- 1829** - DURÃO, frei Santa Rita - *Caramuru (poema épico do descobrimento da Bahia) - 1781*
- 1857** - FLORESTA, Nísia - *Itinerário de uma viagem à Alemanha - 1982*
- 1859** - FLORESTA, Nísia - *Conselhos a minha filha - 1845*
- 1862** - SILVA, Joaquim Caetano da - (*L'Oyapoc et l'Amazonie: question brésilienne et française*)
- 1864** - FLORESTA, Nísia - (*Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*)
- 1871** - FLORESTA, Nísia - (*Le Brésil*)
- 1872** - NABUCO, Joaquim - (*Le droit au meurtre. Lettre à M. Ernest Renan sur l'Homme-Femme*)
- 1874** - NABUCO, Joaquim - (*Amour et Dieu*)
- 1875** - NERY, barão de Santa Anna - (*Un poète du XIX siècle: Gonçalves Dias*)
- 1878** - FLORESTA, Nísia - (*Fragments d'un ouvrage inédit: notes biographiques*)
- 1879** - NERY, barão de Santa Anna - (*Camões et son siècle*)
- 1880** - TAUNAY, visconde de - *A retirada da Laguna - 1871*
- 1882** - NERY, barão de Santa Anna - (*Lettre sur le Brésil: réponse au Times*)
- 1882 - MAGALHÃES, Couto de - *O selvagem (1ª. parte) - 1876*
- 1882 - NERY, barão de Santa Anna - (*Le pays du café*)
- 1883** - NERY, barão de Santa Anna - (*La bataille du Riachuelo*)
- 1883 - NERY, barão de Santa Anna - (*La question du café*)
- 1884** - MORAIS FILHO, Melo - *Cantos do Equador (1881) / Mythos e poemas (1884) (seleção de textos)*
- 1884 - NERY, barão de Santa Anna - (*La civilisation des Amazones*)
- 1884 - PATROCÍNIO, José do - (*L'affranchissement des esclaves de la province du Ceara au Brésil*)
- 1885** - MORAIS FILHO, Melo - (*La poésie au Brésil*)
- 1885 - NERY, barão de Santa Anna - *O país das Amazonas - 1979*
- 1889** - NERY, barão de Santa Anna - (*Le Brésil en 1889*)
- 1889 - NERY, barão de Santa Anna - *Folclore brasileiro - 1992*
- 1889 - NERY, barão de Santa Anna - (*Guide de l'émigrant du Brésil*)
- 1892** - NERY, barão de Santa Anna - (*L'émigration et l'immigration pendant les dernières années*)
- 1896** - TAUNAY, visconde de - *Inocência - 1872*
- 1899** - BARBOSA, Rui - *O processo do capitão Dreyfus In: Cartas de Inglaterra - 1896*
- 1901** - CELSO, Afonso - *Porque me ufano de meu país - 1900*
- 1902** - ALENCAR, José de - *O guarani - 1864*
- 1903** - NABUCO, Joaquim - *Fronteiras do Brasil e da Guiana Inglesa - 1903*
- 1904** - DUMONT, Santos - *Os meus balões - 1938*
- 1906** - NABUCO, Joaquim - *Pensamentos soltos - 1937*
- 1907** - BARBOSA, Rui - (*Actes et discours de M. Rui Barbosa*)
- 1909** - BARBOSA, Rui - *Saudação a Anatole France - 1980*
- 1910** - ARANHA, Graça - *Canaã - 1901*
- 1910 - ASSIS, Machado de - (*Quelques contes*)
- 1910 - NABUCO, Joaquim - (*L'option-drame en 5 actes*)
- 1911** - ASSIS, Machado de - *Memórias póstumas de Brás Cubas - 1881*
- 1911 - LIMA, Oliveira - *Formação histórica da nacionalidade brasileira - 1944*
- 1912** - NERY, barão de Santa Anna - (*Anthologie des poètes brésiliens*)
- 1917** - BARBOSA, Rui - *Deveres dos neutros - 1952*
- 1917 - BARBOSA, Rui - (*Pages choisies de Ruy Barbosa - écrivain, orateur, homme d'État brésilien*)
- 1919** - BARBOSA, Rui - *Carta a Rodrigues Alves In: Esfolha da calúnia - 1933*

**1920/1934**

- 1920** – ARANHA, Graça - *Malazarte* -1911  
 1920 - COELHO NETO - *Rei negro, romance bárbaro* -1914  
 1920 - SOUSA, Cláudio de - (*La petite et le grand*)  
**1921** - SOUSA, Cláudio de - *O milhafre* (peça de teatro) -1921  
**1922** - VÁRIOS AUTORES - (*Poésie brésilienne*)  
**1924** - ATAÍDE, Tristão de - (*Fragments de sociologie chrétienne*)  
**1925** - ANDRADE, Oswald de - (*Pau-brasil* (poesia)) (seleção de poemas)  
 1925 - PEIXOTO, Afrânio - *Bugrinha* - 1922  
**1927**- SOARES, José Carlos de Macedo - *O Brasil e a Sociedade das Nações* – 1927  
**1928** - ALENCAR, José de - *Iracema: lenda do Ceará* – 1865  
 1928 - MARQUES, Xavier - *Jana e Joel* -1899  
**1929** - COELHO NETO -*Mano* - 1924  
 1929 - PEIXOTO, Afrânio - *Fruta do mato* - 1920  
**1930** - ATAÍDE, Tristão de - (*Mélancolie de la critique*)  
 1930 - BARROSO, Gustavo - (*Mythes, contes et légendes des indiens* (folklore brésilien))  
 1930 - CASTRO, Rangel de - (*En marge de la diplomatie* - quelques aspects de la civilisation brésilienne)  
**1931** - CELSO, Maria Eugênia - *Vicentinho* -1924  
 1931 - FERAZ FILHO, Enéas -*Adolescência tropical* -1934  
 1931 - SANTOS, Joaquim Felício dos - *Memórias do Distrito Diamantino da Comarca do Serro Frio* (Província de Minas Gerais) -1868  
**1932** - CARVALHO, Ronald de - *Rabelais e o riso do Renascimento* - 1931  
 1932 - SOUSA, Cláudio de -*As mulheres fatais* -1930  
**1934** - ATAÍDE, Tristão de - (*Fragments de sociologie chrétienne*) (nova ed.)  
 1934 - CARVALHO, Ronald de - (*Le Brésil et le génie français*)

**1935/1949**

- 1935** - BOTELHO, Roberto de Arruda - (*Le Brésil et ses relations extérieures*)  
 1935 - LOBATO, Monteiro - (*Les gardiens de phares*)  
 1936 - ASSIS, Machado de - *Dom Casmurro* - 1899  
**1937** - COUTO, Ribeiro - *Infância* - ?  
 1937 - COUTO, Ribeiro - *Presença de Santa Teresinha* - 1934  
 1937 - COUTO, Ribeiro - (*Sainte Thérèse de l'Enfant Jesus*)  
**1937** - PEIXOTO, Afrânio - *Bugrinha* (nova ed.) -1922  
**1938** - AMADO, Jorge - *Jubiabá* -1935  
**1939** - COUTO, Ribeiro - (*Nuit brésilienne*)  
**1940-42** - ACIOLI, Hildebrando - *Tratado de Direito Internacional Público* - 1933-35  
 1940 - NABUCO, Joaquim - (*Pages choisies*)  
**1943** - AGUIAR, Dias de - *Nas fronteiras da Venezuela e Guianas Britânica e Neerlandesa* - 1943  
 1943 - SOUSA, Cláudio de - (*Le Sieur de Beaumarchais*)  
 1944 - ALMEIDA, Manuel Antônio de - *Memórias de um sargento de milícias* - 1854-55  
**1944** - ASSIS, Machado de - *Memórias póstumas de Brás Cubas* (nova trad.) – 1881  
**1945** - AMADO, Jorge - *Terras do sem fim* – 1942  
**1947** - ALENCAR, José de - *O guarani* (nova trad) - 1864  
 1947 - CUNHA, Euclides da - *Os sertões* -1902  
**1946** - NAPOLEÃO, Aluizio - (*Santos Dumont et la conquête de l'air*)  
**1948** - ASSIS, Machado de - *Memórias póstumas de Brás Cubas* (nova ed.) - 1881  
 1948 - BANDEIRA, Manuel - *Guia de Ouro Preto* -1938  
**1949** - AMADO, Jorge - *O cavaleiro da esperança: vida de Luís Carlos Prestes* – 1942  
 1949 - AMADO, Jorge -*Mar morto* - 1936  
 1949 - CASTRO, Josué de - *Geografia da fome* - 1946  
 1949 - DUPRÉ, sra. Leandro - *Éramos seis* -1943  
 1949 - PEIXOTO, Afrânio - *Sinhazinha* - 1929

**1950/1959**

- 1950** - CASTRO, Josué de - *Os problemas da alimentação da América do Sul* – 1949  
**1951** - AMADO, Jorge - *Seara vermelha* -1946

- 1951 - AMADO, Jorge - *São Jorge dos Ilhéus* - 1944  
 1951 - COUTO, Ribeiro - (*Rive étrangère* (poèmes))  
 1952 - AMADO, Jorge - *Capitães de areia* - 1937  
 1952 - CASTRO, Josué de - *Geopolítica da fome* - 1951  
 1952 - CASTRO, Rangel de - (*Discours prononcé à Athènes par l'ambassadeur*)  
 1952 - FREYRE, Gilberto - *Casa grande e senzala* - 1\*933  
 1952 - NERI, Adalgisa - (*Au-delà de toi*) (seleção de poemas)  
 1952 - QUEIROZ, Diná Silveira de - *Margarida La Rocque* - A ilha dos demônios - 1949  
 1952 - RAMOS, Artur - (*Le métissage au Brésil*)  
 1953 - AZEVEDO, Aluisio de - *O cortiço* - 1890  
 1953 - AZEVEDO, Tales de - *As elites negras* - ?  
 1953 - FIGUEIREDO, Guilherme - *Um deus dormiu lá em casa* (peça em 3 atos) - 1945  
 1953 - MORAIS, Vinícius de - *Cinco elegias* - 1943  
 1953 - REGO, José Lins do - *Menino de engenho* - 1932  
 1953 - VALLADÃO, Haroldo - *Aos juristas da paz* - 1947  
 1954 - LISPECTOR, Clarice - *Perto do coração selvagem* - 1942  
 1955 - AMADO, Jorge - *Cacau* - 1933  
 1955 - ASSIS, Machado de - *Quincas Borba* - 1891  
 1955 - CHAVES, Maria de Melo - (*Pionniers de la loi* (établissement du protestantisme parmi les paysans du Brésil))  
 1955 - COUTO, Ribeiro - (*Jeux de l'apprenti animalier* (dessins de l'auteur))  
 1955 - LISBOA, Rosalina Coelho - *A seara de Caim*, romance da revolução no Brasil - 1952  
 1955 - VERÍSSIMO, Érico - *Noite* - 1954  
 1955 - VERÍSSIMO, Érico - *O tempo e o vento* V. 1: O continente - 1949  
 1956 - ASSIS, Machado de - *Dom Casmurro* (nova ed.) - 1899  
 1956 - ÁVILA, Fernando Bastos de - (*L'immigration au Brésil. Contribution à une théorie générale de l'immigration*)  
 1956 - FREYRE, Gilberto - *Nordeste* - 1937  
 1956 - MENDES, Murilo - *As metamorfoses* (1944) / *Mundo enigma* (1942) / *Poesia liberdade* (1947) (seleção de poemas)  
 1956 - RAMOS, Graciliano - *Infância* - 1945  
 1956 - REGO, José Lins do - *Cangaceiros* - 1953  
 1956 - VILLARES, Henrique Dumont - *Santos Dumont "O pai da aviação"* - 1956  
 1957 - GOMES, Paulo Emílio Salles - *Jean Vigo* - 1984  
 1958 - COSTA, Sancha da Fonseca - (*L'or vert*)  
 1958 - COUTO, Ribeiro - *Dia longo* - 1944  
 1959 - AMADO, Jorge - *Gabriela, cravo e canela* - 1958
- 1960/1969**
- 1960 - BANDEIRA, Manuel - (*Poèmes*)  
 1960 - MACHADO, Maria Clara - *Pluft, o fantasminha* - 1957  
 1960 - MORAIS, Vinícius de - (*Recette de femme et autres poèmes*)  
 1960 - MORLEY, Helena - *Minha vida de menina, cadernos de uma menina provinciana nos fins do Século XIX* - 1942  
 1960 - OLIVEIRA, Plínio Corrêa de - (*Révolution et contre-révolution*)  
 1961 - AZEVEDO, Aluisio - *O mulato* - 1881  
 1961 - CASTRO, Josué de - *O livro negro da fome* - 1957  
 1961 - FREYRE, Gilberto - (*Les portugais et les tropiques. Considérations sur les méthodes portugaises d'intégration de peuples autochtones et de cultures différentes européennes dans un nouveau complexe de civilisation: la civilisation tropicale*)  
 1961 - POSA, Guimarães - *Dão-lalalão/O recado do morro/Uma estória de amor* In: *Corpo de baile* - 1956  
 1962 - JESUS, Carolina Maria de - *Quarto de despejo* - diário de uma favelada - 1960  
 1962 - ROSA, Guimarães - *Buriti* In: *Corpo de baile* - 1956  
 1962 - VALLADÃO, Haroldo - *Democratização e socialização do Direito Internacional: os impactos latino-americano e afro-asiático* - 1961  
 1963 - BRAGA, Rubem - *Ai de ti, Copacabana!* - 1960  
 1963 - MOOG, Viana - *Bandeirantes e pioneiros* - 1954

- 1963 - NIEMEYER, Oscar - *minha experiência em Brasília* - 1961
- 1964** – CASTRO, Josué de - *Geografia da fome* (nova trad.) - 1946
- 1964 – FURTADO, Celso - *A pré-Revolução Brasileira* - 1962
- 1964 - JESUS, Carolina Maria de - *Casa de alvenaria* - diário de uma ex-favelada - 1961
- 1964 - RAMOS, Graciliano - *Vidas secas* - 1938
- 1964 – WEIL, Pierre - *Relações humanas no trabalho e na família* - 1958
- 1964 - WEIL, Pierre - *A criança, o lar, a escola* - 1959
- 1965 - BANDEIRA, Manuel - (*Manuel Bandeira; étude, choix de textes et bibliographie* par Michel Simon)
- 1965 – CASTRO, Josué de - *Sete palmos de terra e um caixão* - 1965
- 1965 – NIEMEYER, Oscar - (*Textes et dessins pour Brasília*)
- 1965 - ROSA, Guimarães - *Grande sertão: veredas* - 1956
- 1966** - CASTRO, Josué de - *Homens e caranguejos* - 1967
- 1966 - DOURADO, Autran - *A barca dos homens* - 1961
- 1966 - FURTADO, Celso - *Desenvolvimento e sub-desenvolvimento* - 1961
- 1966 - JULIÃO, Francisco - *Que são ligas camponesas?* - 1962
- 1966 - MORAIS, Maria Antonieta Dias de - *A varinha de caapora* - s.d
- 1966 - MOURÃO, Gerardo Mello - *O valete de espadas* - 1965
- 1996 - VÁRIOS AUTORES - (*La poésie brésilienne contemporaine*)
- 1966 - DIEGUES Jr, Manuel & CARNEIRO, Edison - (*La contribution de l'Afrique à la civilisation brésilienne*)
- 1967 - MARIZ, Vasco - *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro* - 1989
- 1967 - MEIRELLES, Cecília - (*Poésies*)
- 1968** - ATAÍDE, Trisfão de - (*L'influence de la pensée française au Brésil*)
- 1968 - JULIÃO, Francisco - ("*Cambão* " (*le joug*) - La face cachée du Brésil)
- 1968 - MARCILIO, Mana Luiza - *A cidade de São Paulo: povoamento e população (1750-1850)* - 1973
- 1968 - QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de - *Os cangaceiros* - 1977
- 1968 - QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de - (*Réforme et révolution dans les sociétés traditionnelles*)
- 1969** - ARRAES, Miguel - (*Le Brésil, le pouvoir et le peuple*)
- 1969 - CARDOSO, Fernando Henrique - *Mudanças sociais na América Latina* - 1969
- 1969 - FRAGOSO, dom - (*Évangile et révolution sociale*)
- 1969 - ROSA, Guimarães - A estória de Lélío e Lina/"Cara-de-bronze"/Campo geral In: *Corpo de baile* - 1956
- 1970/1979**
- 1970** - AMADO, Jorge - *Os pastores da noite* - 1964
- 1970 – ARRAES, Miguel - (*Le Brésil, le pouvoir et le peuple*) (nova ed.ampl.)
- 1970 - CÂMARA, dom Hélder - (*Les conversions d'un évêque* (entretiens avec José de Broucker))
- 1970 - CÂMARA, dom Hélder - (*Pour arriver à temps*)
- 1970 - CÂMARA, dom Hélder - *Revolução dentro da paz* - 1968
- 1970 - CÂMARA, dom Hélder - *Espiral de violência* - 1971
- 1970 - FERRAZ FILHO, Enéas - (*Symphonie enfantine*)
- 1970 - FURTADO, Celso - *A economia latino-americana* - 1975
- 1970 - FURTADO, Celso - *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina/Projeto para o Brasil* - 1966 e 1968
- 1970 - FURTADO, Celso - *Teoria e política do desenvolvimento econômico* - 1967
- 1970 - FURTADO, Celso - (*Politique économique de l'Amérique Latine*)
- 1970 - LISPECTOR, Clarice - *A maçã no escuro* - 1961
- 1970 - MARIGHELA, Carlos - (*Pour lla libération du Brésil*)
- 1970 - MESTERS, Carlos - *Paraíso terrestre: saudade ou esperança?* - 1971
- 1970 - MONTELLO, Josué - (*Ūn maitre oublié de Stendhal, l'abbé de Saint-Réal*)
- 1970 - RIBEIRO, Darcy - *O dilema da América Latina* - 1978
- 1970 - SUASSUNA, Ariano - *O auto da compadecida* - 1957
- 1971** - AMADO, Jorge - *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* - 1961
- 1971 - AMADO, Jorge - *Gabriela, cravo e canela* (nova trad.) - 1958
- 1971 - ANÔNIMO - ("*Pau-de-arara* " - La violence militaire au Brésil)
- 1971 - CALLADO, Antônio - *Quarup* - 1967
- 1971 - CÂMARA, dom Hélder - *O deserto é fértil* - roteiro para as minorias abraâmicas - 1976

- 1971 - CARDOSO, Fernando Henrique - *Política e desenvolvimento em sociedades dependentes - Ideologias do empresariado industrial brasileiro e argentino* - 1971
- 1971 - FREIRE, Paulo - *Educação como prática da liberdade* - 1967
- 1971 - LINS, Osman - *Nove, novena* - 1966
- 1971 - NABUCO, Joaquim - *Minha fé: mysterium fidei* - 1985
- 1971 - RAMOS, Dinalva da Silva - (*Dinalva, jeune travailleuse brésilienne* - Journal de Dinalva Silva Ramos)
- 1971 - SANTOS, Milton - *A urbanização desigual. A especificidade do fenômeno urbano em países subdesenvolvidos* (1980) / *Manual de geografia urbana* (1981)
- 1971 - SILVA, Lília Aparecida Pereira da - (*Fleurs de Lilia*)
- 1971 - VASCONCELOS, José Mauro de - *Meu pé de laranja lima* - 1968
- 1971 - WEDL, Pierre - *Mística do sexo* - 1976
- 1972** - AMADO, Jorge - *Dona Flor e seus dois maridos* - 1966
- 1972 - BANDEIRA, Manuel & MELO NETO, João Cabral - (*Poésies du Brésil*)
- 1972 - BETTO, Frei - *Das catacumbas: cartas da prisão, 1969-1971* - 1978
- 1972 - CÂMARA, dom Hélder - (*Prière pour les riches*)
- 1972 - WEIL, Pierre - *A esfinge: mistério e estrutura do homem* - 1970
- 1973** - ALVES, Márcio Moreira - (*Lapaix est morte*)
- 1973 - ANDRADE, Carlos Drummond de - *Reunião* - 1969
- 1973 - ATAÍDE, Tristão de - (*Remise de la médaille Machado de Assis de l'Académie Brésilienne de Lettres à l'Académie Française (le 7 juin 1973)*)
- 1973 - CASTRO, Josué de - *Geopolítica da fome* (nova trad) - 1951
- 1973 - FURTADO, Celso - *Formação econômica do Brasil* - 1959
- 1973 - GUSMÃO, Rivaldo Pinto de, PÉBAYLE, Raymond e VALVERDE, Orlando - (*Aspects de l'agriculture commerciale et de l'élevage au Brésil*)
- 1973 - LOPES, Aderito - (*L'escadron de la mort* - São Paulo, 1968/1971)
- 1973 - MARCILIO, Maria Luiza - *A cidade de São Paulo: povoamento e população, 1750-1850* (nova ed) - 1973
- 1973 - MORAIS, Maria Antonieta Dias de - (*La catharinette* (peça em um ato))
- 1973 - MORAIS, Maria Antonieta Dias de - *Três garotos na Amazônia* - 1975
- 1973 - NIEMEYER, Oscar - (*Centre musical*)
- 1973 - NIEMEYER, Oscar - (*Universités en Algérie*)
- 1973 - OLINTO, Antônio - *A casa d'água* - 1969
- 1973 - TANAKA, Béatrice - (*La fille du grand serpent et autres contes du Brésil*)
- 1973 - VÁRIOS AUTORES - (*Marginalisation d'un peuple - des évêques brésiliens prennent la parole*)
- 1974** - ALVES, Márcio Moreira - *A Igreja e a política no Brasil* - 1979
- 1974 - AMADO, Jorge - *Tereza Batista cansada de guerra* - 1972
- 1974 - FREIRE, Paulo - *Pedagogia do oprimido/Conscientização: teoria e prática da libertação* - 1974 e
- 1974 - FREIRE, Paulo - *Cartas à Guiné-Bissau: registros de uma experiência em processo* - 1977
- 1974 - FURTADO, Celso - *Análise do "modelo" brasileiro* - 1972
- 1974 - VASCONCELOS, José Mauro de - *Rosinha, minha canoa* - 1963
- 1975** - ALVES, Márcio Moreira - (*Les soldats socialistes du Portugal*)
- 1975 - BORBA FILHO, Hermilo - *Um cavaleiro da segunda decadência V.I: Margem das lembranças* - 1966
- 1975 - CÂMARA, dom Hélder - (*J'ai entendu les cris de mon peuple* (lettre pastorale des évêques))
- 1975 - CEBRAP - (*La population du Brésil: monographie pour l'année mondiale de la population*)
- 1975 - LINS, Osman - *Avalovara* - 1973
- 1975 - MACHADO, Juarez - *Ida e volta* - 1976
- 1975 - MORAIS, Maria Antonieta Dias de - *Tônico e o segredo de Estado* - 1980
- 1975 - OLIVEIRA, Plínio Corrêa de - (*L'Église et l'état communiste: la coexistence impossible*)
- 1975 - SANTOS, Milton - *O espaço dividido. Os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos* - 1979
- 1975 - SILVEIRA, Arnaldo Xavier da - (*"Ordo Missae" de Paul VI, qu'en penser?*)
- 1975 - TANAKA, Béatrice - *Maya ou a 53ª. semana do ano* - 1978
- 1975 - VASCONCELOS, José Mauro de - *Vamos aquecer o sol* - 1974
- 1976** - AMADO, Jorge - *Tenda dos milagres* - 1969
- 1976 - BASTOS, Sebastião - (*Ma forêt au bord du grand fleuve*)
- 1976 - BORNHEIM, Gerd - (*Heidegger - l'être et le temps*)



- 1976 - CARVALHO, Campos de - *A lua vem da Ásia* - 1956  
 1976 - CASALDÁLIGA, dom Pedro - (*Fleuve libre, ô mon peuple*: poemas)  
 1976 - MARTINS, Luciano - (*Pouvoir et développement économique*: formation et évolution des structures politiques au Brésil)  
 1976 - PELÉ - *Jogando com Pelé* – 1974  
 1976 - TANAKA, Béatrice - *A montanha das três perguntas* – 1987  
 1976 - BICUDO, Hélio - *Meu depoimento sobre o Esquadrão da Morte* – 1976  
 1977 - BOAL, Augusto - *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* – 1975  
 1977 - CEDAL - Collectif Paulo Freire - (*Multinationales et travailleurs au Brésil*)  
 1977 - HADDAD, Jamil - (*Avis aux navigateurs* - le premier livre des Sourates)  
 1977 - MENDES, Cândido - (*Justice, faim de l'Église*)  
 1977 - MENDES, Cândido - (*Le mythe du développement*)  
 1977 - MERQUIOR, José - *A estética de Lévi-Strauss* – 1975  
 1977 - MORAIS, Vinícius de - *Rio de Janeiro* - ?  
 1977 - NOGUEIRA, Jorge - (*Au seuil duparadis*)  
 1977 - VIANNA, Pedro - (*Changeons-en le rythme*: recueil de poèmes)  
 1977 - VIANNA, Pedro - (*Le décret secret*)  
 1977 - WERNECK, Leny - *Bandolim* – 1980  
**1978** - AMADO, Jorge - *Os velhos marinheiros* -1961  
 1978 - BOAL, Augusto - *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro* – 1977  
 1978 - BOFF, Leonardo - *Eclesiogênese*: as comunidades eclesiais de base reinventam a Igreja – 1977  
 1978 - CARDOSO, Fernando Henrique - *Dependência e desenvolvimento na América Latina*: ensaio de interpretação sociológica -1970  
 1978 - CARVALHO, José Cândido de Carvalho - *O coronel e o lobisomem* – 1964  
 1978 - CASCUDO, Câmara - *Contos tradicionais do Brasil*: confrontos e notas – 1946  
 1978 - LISPECTOR, Clarice - *A paixão segundo G. H.* -1964  
 1978 - LOBATO, Monteiro - *Urupês, Negrinha e outros contos*- 1918  
 1978 - MESTERS, Carlos - *Seis dias nos porões da humanidade* – 1977  
 1978 - NTEMEYER, Oscar - *A forma na arquitetura* -1978  
 1978 - OSTROVSKY, Vivian - *Caxumba!* – 1976  
 1978 - RIBEIRO, João Ubaldo - *Sargento Getúlio* -1971  
**1979** - SILVA, Lília Aparecida Pereira da - (*Credo incroyable*)  
 1979 - AMADO, Jorge - *Tieta do Agreste* – 1977  
 1979 - ANDRADE, Mário de - *Macunaíma* -1928  
 1979 - ÂNGELO, Ivan - *A festa* – 1976  
 1979 - FONSECA, Rubem - *O caso Morel* -1973  
 1979 - MATTOSO, Kátia de Queirós - *Ser escravo no Brasil* – 1988  
 1979 - MELLO, Thiago de - *A canção do amor armado (1979)/Faz escuro mas eu canto (1965)* (seleção de poemas)  
 1979 – MENDES, Cândido - (*Contestation et développement en Amérique Latine*)  
 1979 - NUNES, Lygia Bojunga -*Angélica* -1975  
 1979 - PEREIRA, Nunes & TANAKA, Béatrice - *Bahira* – 1982  
 1979 - PINON, Néida -*A casa da paixão* – 1973  
 1979 - RIBEIRO, Darcy - *Os índios e a civilização*: a integração das populações indígenas no Brasil moderno -1970  
 1979 - VASCONCELOS, José Mauro de - *Banana brava* -1942

### 1980/1989

- 1980** - AMADO, Jorge - *Farda, fardão, camisa la de dormir* – 1979  
 1980 - ALENCAR, frei Tito de - (*Alors lês pierres crieront*)  
 1980 - BETTO, frei - *Cartas da prisão* – 1977  
 1980 - BOAL, Augusto - *Stop! c'est magique* – 1980  
 1980 - CÂMARA, Dom Hélder - *Mil razões para viver* (meditações do padre José) – 1978  
 1980 - CARVALHO, Campos de - *A chuva imóvel* -1973  
 1980 - CASALDÁLIGA - dom Pedro - *Creio na justiça e na esperança* – 1979  
 1980 - D'O, Manuel - *Cem anos de suor e sangue* – 1971  
 1980 - GABEIRA, Fernando - *O que é isso, companheiro?* - 1979

- 1980 – LINS, Osman - *A rainha dos cárceres da Grécia* - 1976
- 1980 – LISPECTOR, Clarice - *Água viva* – 1973
- 1980 – MORAIS, Maria Antonieta Dias de - *Magaroa, ilha sem dono* - 1978
- 1980 – POMPÉIA, Raul - *O Ateneu* (crônica de saudades) -1888
- 1980 - QUEIROZ, Rachel - *Dora, Doralina* – 1975
- 1980 - VÁRIOS AUTORES - (*Fleur, téléphone et jeune fille...et autres contes brésiliens*)
- 1980 - VÁRIOS AUTORES - (*Paysans du Brésil: le temps des requins*)
- 1980 - WERNECK, Leny - *Embaixo da cama* – 1980
- 1981** – AMADO, Jorge - *Seara vermelha* (nova ed.) – 1946
- 1981 – CONCEIÇÃO, Manuel da - *Essa terra é nossa* (depoimento sobre a vida e as lutas de camponeses no Estado do Maranhão) – 1980
- 1981 - FURTADO, Celso - *Criatividade e dependência na civilização industrial* – 1978
- 1981 – LISPECTOR, Clarice - *Perto do coração selvagem* (nova trad.) – 1942
- 1981 - MICELI, Sérgio - *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* -1979
- 1981 - MONTELLO, Josué - *Cais da sagração* – 1971
- 1981 – NUNES, Lygia Bojunga - *Corda bamba* – 1979
- 1981 - RIBEIRO, Darcy - *Maíra* – 1976
- 1981 - SOUSÂNDRADE - O inferno de Wall Street In: *Guesa Errante* – 1970
- 1981 – WEIL, Pierre -*A consciência cósmica* – 1980
- 1982** – ANDRADE, Oswald de - *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande/Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* (Antologia)
- 1982 - BOFF, Leonardo - (*Témoins de Dieu au coeur du monde*)
- 1982 - GAITAI, Zélia - *Anarquistas, graças a Deus* – 1979
- 1982 - JESUS, Carolina Maria de - *Diário de Bititá* – 1986
- 1982 - LOUZEIRO, José - *Infância dos mortos* – 1977
- 1982 - MACHADO, Dyonélio - *Os ratos* – 1935
- 1982 - NUNES, Lygia Bojunga - *A casa da madrinha* – 1978
- 1982 - ROSA, Guimarães - *Primeiras estórias* – 1962
- 1982 - TANAKA, Béatrice - *O tonel encantado* -1985
- 1982 - VÁRIOS AUTORES - (*Brésil - la dernière frontière*)
- 1982 - WERNECK, Leny - *Essa vida de cachorro* - s.d.
- 1983** - AMADO, Jorge - *O gato malhado e a andorinha sinhá: uma hist. de amor* – 1976
- 1983 - AMADO, Jorge - *Suor* – 1934
- 1983 - ASSIS, Machado de - *Dom Casmurro* (nova trad) -1899
- 1983 - BOFF, Leonardo - *Jesus Cristo libertador* -1972
- 1983 - DA MATTA, Roberto - *Carnavais, malandros e heróis* - para uma sociologia do dilema brasileiro - 1979
- 1983 – KOTSCHO, Ricardo - (*Le massacre des posseiros: conflit de terres dans l’Araguaia-Tocantins*)
- 1983 - LOYOLA, Maria Andréa - *Médicos e curandeiros. Conflito social e saúde* -1984
- 1983 – MATHIAS, Gilberto & S ALAMA, Pierre - *O Estado superdesenvolvido* – 1983
- 1983 – NUNES, Lygia Bojunga -*A bolsa amarela* – 1976
- 1983 - OLINTO, Antônio - *O rei de Keto* – 1980
- 1983 - SOARES, Marli Pereira - *Marli mulher. Tenho pavor de barata, polícia não* – 1982
- 1983** - SOUZA, Márcio - *Galvez, imperador do Acre* – 1976
- 1984** - AMADO, Jorge - *Cacau* (reed.) -1933
- 1984 - AMADO, Jorge - *Os subterrâneos da liberdade* – 1980
- 1984 - ASSIS, Machado de - "O alienista" in: *Papéis avulsos* -1882
- 1984 - BETTO, frei - *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de C. Marighela*-1986
- 1984 - BOFF, Leonardo - *Via-sacra da justiça* – 1978
- 1984 - CÂMARA, dom Hélder - *Indagações sobre uma vida melhor* – 1986
- 1984 – CARDOSO, Fernando Henrique - *As idéias em seu lugar: ensaio sobre as teorias do desenvolvimento* – 1980
- 1984 - FURTADO, Celso - *O mito do desenvolvimento econômico* -1974
- 1984 - FURTADO, Celso - *Não à recessão e ao desemprego* – 1983
- 1984 - GATTAI, Zélia - *Um chapéu para viagem* – 1982
- 1984 - LISPECTOR, Clarice - *A bela e a fera* (1979)/*A via crucis do corpo* (1974)
- 1984 – LISPECTOR, Clarice - *A hora da estrela* – 1977
- 1984 - MACHADO, Ana Maria - *Bem do seu tamanho* - 1980

- 1984 - MACIEL, Carlos - (*Èude statyistique du vocabulaire de six essais de Paul Valéry*)
- 1984 - MESTERS, Carlos - *A missão do povo que sofre* - 1981
- 1984 - QUEIROZ, Rachel de - *João Miguel* - 1932
- 1984 - SANTOS, Milton - *Por uma geografia nova* - 1978
- 1984 - TANAKA, Beatnce - *A princesa e o destino* - 1985
- 1984 - TORRES, Antônio - *Essa terra* - 1976
- 1985 - ALENCAR, José de - *Iracema: lenda do Ceará (nova trad)* - 1865
- 1985 - AMADO, Jorge - *Terras do sem fim (nova trad.)* - 1942
- 1985 - AMADO, Jorge - *Tocaia Grande: a face obscura* - 1984
- 1985 - ANDRADE, Carlos Drummond de - *Contos de aprendiz* -1951
- 1985 - ASSIS, Machado de - *Esau e Jacó* - 1904
- 1985 - AZEVEDO, Marcello de Carvalho - *Os religiosos, vocação e missão* - 1986
- 1985 - BOFF, Leonardo - *Igreja, carisma e poder* -1981
- 1985 - CALLADO, Antônio - *Sempre viva* -1981
- 1985 - CÂMARA, dom Hélder - *O Evangelho com D. Hélder* -1987
- 1985 - CARDOSO, Lúcio - *Crônica da casa assassinada* - 1959
- 1985 - GATTAI, Zélia - *Senhora dona do baile* -1984
- 1985 - LISPECTOR, Clarice - *Onde estiveste de noite?* - 1974
- 1985 - NASSAR, Raduan - *Um copo de cólera (1978)/Lavoura arcaica (1975)*
- 1985 - QUEIROZ, Rachel - *O Quinze* -1930
- 1985 - REGO, Carlos de Sá - (*Une nostalgie de grandeur: essai sur la France état-nation*)
- 1985 - SCLIAR, Moacyr - *O centauro no jardim* - 1980
- 1985 - TANAKA, Béatrice - *Bóia, boi e bang* -1985
- 1985 - TREVISAN, Dalton - *O vampiro de Curitiba* - 1965
- 1985 - VÁRIOS AUTORES - (*Poèmes du Brésil*)
- 1986** - AMADO, Jorge - *A bola e o goleiro* - 1984
- 1986 - AMADO, Jorge - *O menino grapiúna* -1981
- 1986 - AMADO, Jorge - *São Jorge dos Ilhéus (nova trad)* - 1944
- 1986 - AZEVEDO, Marcello de Carvalho - *Comunidades eclesicàs de base e inculturação da fé* -1986
- 1986 - BETTO, frei - *Fidel e a religião* - conversas com frei Betto -1986
- 1986 - BOFF, Leonardo - *São Francisco: ternura e vigor* -1981
- 1986 - BOFF, Leonardo - *A ave-Maria* - o feminino e o Espírito Santo - 1980
- 1986 - COUTINHO, Edilberto -*Maracanã, adeus* - 1980
- 1986 - DOURADO, Autran - *Ópera dos mortos* - 1967
- 1986 - FONSECA, Rubem -*A grande arte* - 1983
- 1986 - GOMES, Paulo Emílio Salles - *Três mulheres de três PPPês* -1977
- 1986 - GUIMARÃES, Bernardo de -*A escrava Isaura* - 1875
- 1986 - LORSCHIEDER, Dom Aloisio - (*Partisan des pauvres*) - (contos radiofônicos 1976-1982)
- 1986 - MACIEL, Carlos - (*Richesse et évolution du vocabulaire d'Érico Veríssimo: 1905-1975, Porto Alegre, Brésil*)
- 1986 - MERQUIOR, José Guilherme - *Michel Foticaiilt ou o niilismo de cátedra* - 1985
- 1986 - MONTELLO, Josué - *Os tambores de São Luís* - 1975
- 1986 - OLINTO, Antônio - *Os móveis da dançarina* -l
- 1986 - RAMOS, Graciliano - *São Bernardo* - 1934
- 1986 - REGO, Carlos de Sá e TONELLO, Fabrizio - (*La guerre des étoiles*)
- 1986 - RIBEIRO, João Ubaldo - *Vila Real* - 1979
- 1986 - SABINO, Fernando - *O homem nu* - 1960
- 1986 - SALGADO, Sebastião - (*Autres Amériques*)
- 1986 - SALGADO, Sebastião - (*Sahel: l'homme en détresse*)
- 1986 - SALGADO-MARTTNS, Elizabeth - (*250 receitas de cuisine brésilienne*)
- 1986 - SCLIAR, Moacyr - *A estranha nação de Rafael Mendes* - 1984
- 1986 - SOUZA, Márcio -*Mad Maria* -1980
- 1986 - TANAKA, Béatrice - *O livro da terra* - 1986
- 1986 - TELLES, Lygia Fagundes - *Filhos pródigos* -1978
- 1986 - VÁRIOS AUTORES - (*Contes et chroniques d'expressionportugaise*)
- 1987** - ANDRADE, Carlos Drummond de - "O elefante" in: *A rosa do povo* -1945
- 1987 - ASSIS, Machado de - (*La montre en or*) (seleção de contos)
- 1987 - BOFF, Leonardo & BOFF, Clodovis - *Como fazer Teologia da Libertação* - 1986

- 1987 - CÂMARA, Dom Hélder - *(La force d'amour)*  
 1987 - CÂMARA, Dom Hélder - *(Prières à Marie)*  
 1987 - CORÇÃO, Gustavo - *A descoberta do outro* - 1927  
 1987 - DIDI, mestre - *Contos crioulos da Bahia* - 1976  
 1987 - FRANÇA Jr., Oswaldo - *Jorge, um brasileiro* - 1967  
 1987 - FURTADO, Celso - *Brasil pós-"milagre"* - 1982  
 1987 - FURTADO, Celso - *A fantasia organizada* - 1985  
 1987 - LISPECTOR, Elisa - *No exílio* - 1948  
 1987 - PINON, Nélida - *A força do destino* - 1980  
 1987 - PINON, Nélida - *A casa da paixão* - 1973  
 1987 - SCHIC, Anna Stella - *Villa-Lobos: o índio branco* - 1989  
 1987 - SCLIAR, Moacyr - *O carnaval dos animais* - 1976  
 1987 - TANAKA, Béatrice - *1 história de Chico Rei* - 1990  
 1988 - AMADO, Jorge - *ABC de Castro Alves* - 1941  
 1988 - AMADO, Jorge - *Capitães de areia* (reed.) - 1937  
 1988 - ANJOS, Ciro dos - *O amanuense Belmiro* - 1937  
 1988 - BOFF, Leonardo - *O pai-nosso - oração da libertação integral* - 1979  
 1988 - DOMINGO, J. & GAUTHIER, A. - *(Le Brésil - Puissance et faiblesse d'un grand du Tiers-Monde)*  
 1988 - DOURADO, Autran - *Os sinos da agonia* - 1974  
 1988 - LAUS, Harry - *As horas de Zenão das Chagas* - 1987  
 1988 - RAMOS, Graciliano - *Memórias do cárcere* - 1953  
 1988 - RODRIGUES, Nelson - "Anjo negro" In: *Teatro completo* - 1981  
 1988 - SARNEY, José - *Norte das águas* - 1969  
 1988 - TRINDADE, Héglio - *(La tentation fasciste au Brésil dans les années frente)*  
 1988 - VÁRIOS AUTORES - *(Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne)*  
 1988 - WEIL, Pierre - *Fronteiras da regressão/Fronteiras da evolução e da morte/A consciência cósmica* - 1982/1983/1980  
 1989 - AMADO, Jorge - *Bahia de Todos os Santos* - 1945  
 1989 - AMADO, Jorge - *O sumiço da santa: uma hist.. de feitiçaria* - 1988  
 1989 - ASSIS, Machado de - *Memórias póstumas de Brás Cubas* (nova ed.) - 1881  
 1989 - AZEVEDO, Marcello de Carvalho - *Oração na vida, desafio e dom* - 1988  
 1989 - BARRETO, Lima - *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* - 1909  
 1989 - CALLADO, Antônio - *Expedição Montaigne* - 1982  
 1989 - CAMPOS, Haroldo - *A educação dos cinco sentidos* - 1985  
 1989 - CASALDÁLIGA, dom Pedro - *(Le coq de l'Araguaia)*  
 1989 - CASTIGLIONI, Aurélia H. - *(Migration, urbanisation et développement: le cas de l'Espírito Santo, Brésil)*  
 1989 - CASTRO, Ferreira de - *(Forêt vierge)*  
 1989 - ESCOBAR, Ruth - *Maria Ruth* - 1987  
 1989 - FONSECA, Rubem - *Bufo & Spallanzani* - 1985  
 1989 - GARCIA Jr., Afrânio - *(Libres et assujettis. Marche du travail et modes de domination au Nordeste)*  
 1989 - LAUS, Harry - *Os incoerentes (1958)/Ao juiz dos ausentes (1961)/Caixa d'Aço (1989)*  
 1989 - LAUS, Harry - *A primeira bala*  
 1989 - LISPECTOR, Clarice - *Laços de família* - 1960  
 1989 - POMPÉIA, Raul - *OAteneu* (crônica de saudades) (nova ed.) - 1888  
 1989 - RIBEIRO, João Ubaldo - *Uva o povo brasileiro* - 1984  
 1989 - SALGADO, Sebastião - *(Les cheminots)*  
 1989 - SANTOS, Milton - *Espaço e método* - 1985  
 1989 - SELVA, Antônio José da (O judeu) - *Obras do diabinho da mão furada* In: *Teatro de Antônio José* - 1910-11  
 1989 - TELLES, Lygia Fagundes - *Antes do baile verde* - 1975  
 1989 - VALLADARES, Lícia - *(La recherche urbaine au Brésil. Un état de la question)*  
 1989 - VÁRIOS AUTORES - *(Nouvelles portugaises contemporaines)*  
 1989 - VIANNA, Vinícius - *Dedé Mamata* - 1988  
 1989 - VIEIRA, padre Antônio - *Sermão da Sexagésima (1955) e Sermão do Mandato (1645)*  
 1989 - WEIL, Pierre - *O corpo fala. A linguagem silenciosa da comunicação não-verbal* - 1987  
 1989 - WERNECK, Leny - *Como é que é, jacaré?* - 1984

**1990/março de 1998**

- 1990 - AMADO, Jorge - *Conversa com Alice Raillard* -1991  
 1990 - AMADO, Jorge - (*Du miracle des oiseaux*)  
 1990 - AMADO, Jorge - *O país do carnaval* - 1931  
 1990 - ANDRADE, Carlos Dmmmond de - (*Poésie*)  
 1990 - ASSIS, Machado de - *Quincas Borba* - 1891  
 1990 - BOFF, Clodovis - *Teologia e prática* - Teologia do político e suas mediações-1978  
 1990 - BOFF, Clodovis & PIXLEY, Jorge - *Opção pelos pobres* - 1986  
 1990 - BOFF, Leonardo - *Trindade, sociedade e libertação* - 1986  
 1990 - CARVALHO, José Murilo de - *Teatro de sombras* - 1988  
 1990 - COLASANTI, Marina - *Uma idéia toda azul* -1990  
 1990 - DRUMMOND, Roberto -*A morte de D.J. em Paris* - 1975  
 1990 - FONSECA, Rubem - *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* - 1988  
 1990 - FRANÇA Jr., Oswaldo - *No fundo das águas* -1987  
 1990 - GATTAI, Zélia - *Jardim de inverno* -1988  
 1990 - LINS, Osman - *O fiel e a pedra* - 1979  
 1990 - LISPECTOR, Clarice - *A mulher que matou os peixes* - 1968  
 1990 - LISPECTOR, Clarice - *O lustre* -1982  
 1990 - MENDES, Chico - (*Mon combat pour la forêt*)  
 1990 - MORAIS, Fernando - *Olga* - 1984  
 1990 - PINON, Nélida -*A república dos sonhos* - 1984  
 1990 - REALE, Miguel - *Experiência e cultura* - 1977  
 1990 - RIBEIRO, Darcy - *Utopia selvagem. Saudades da inocência perdida* -1982  
 1990 - RODRIGUES, Nelson - Valsa no. 6/Senhora dos afogados In: *Nelson Rodrigues. Teatro completo* -1981  
 1990 - SALGADO, Sebastião - (*Une certaine grâce*)  
 1990 - SCLIAR, Moacyr - *O olho enigmático* -1986  
 1990 - SOUZA, Márcio - *O brasileiro voador* - 1986  
 1990 - TELES, Gilberto Mendonça - (*L'animal*) (seleção de poemas)  
 1990 - VÁRIOS AUTORES - (*Rio de Janeiro - la beauté du diable*)  
 1990 - WEIL, Pierre - *A arte de viver em paz* -1993  
 1991 - ABREU, Caio Fernando - *Os dragões não conhecem o paraíso* - 1988  
 1991 - AMADO, Jorge - *Seara vermelha* (nova ed.) - 1946  
 1991 - AMADO, Jorge - *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (nova ed.) - 1988  
 1991 - AMADO, Jorge - *Suor* (nova ed.) - 1934  
 1991 - AMADO, Jorge - *Terras do sem fim* (nova ed) - 1942  
 1991 - CARDOSO, Lúcio - *Inácio* - 1984  
 1991 - DIMENSTEIN, Gilberto - *A guerra dos meninos: assassinatos de menores no Brasil* -1990  
 1991 - LISPECTOR, Clarice - *A cidade sitiada* - 1975  
 1991 - MAESTRI, Mario - *A servidão negra* - 1988  
 1991 - RAMOS, Graciliano - *Infância* (nova ed.) - 1945  
 1991 - ROSA, Guimarães - *Grande sertão: veredas* (nova trad.) - 1956  
 1991 - ROSA, Guimarães - *A estória de Lélío e Lina/Cara-de-bronze/Campo Geral* In: *Corpo de baile* (nova ed) - 1956  
 1991 - SALES, Herberto - *Cascalho* -1944  
 1991 - SALES, Herberto - *Os pareceres do tempo* - 1984  
 1991 - SCLIAR, Moacyr - *Max e os felinos* - 1982  
 1991 - SILVA, Geraldo Walmir - (*La plage aux requins: épopée d'un bidonville de Fortaleza (Brésil) racontée par un de ses habitants*)  
 1991 - TELLES, Lygia Fagundes -*As horas nuas* - 1989  
 1991 - VÁRIOS AUTORES - (*Anthologie de la nouvelle latino-américaine*)  
 1992 - AMADO, Jorge - *A descoberta da América pelos turcos* - 1994  
 1992 - ASSIS, Machado de - "O alienista" In: *Papéis avulsos* (nova edbilingüe) - 1882  
 1992 - AUGRAS, Monique - *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô* - 1983  
 1992 - BARRETO, Lima - *Triste fim de Policarpo Quaresma -I*  
 1992 - BOFF, Leonardo - *Nova evangelização. Perspectivas dos oprimidos* - 1979  
 1992 - BUARQUE, Chico - *Estorvo* - 1991

- 1992 - CAMPOS, Gisela – *Bill e a máquina do tempo* - 1993
- 1992 - HOORNAERT, Eduardo - *A memória do povo cristão* - 1986
- 1992 - LAUS, Harry - *Os papéis do coronel*
- 1992 – LISPECTOR, Clarice - *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: romance - 1990
- 1992 - MESTERS, Carlos - (*Paul, le travailleur qui annonçait l'Évangile*)
- 1992 – MIRA, Ely da Silva - (*Parlez pour moi*)
- 1992 – MIRANDA, Ana - *Boca do Inferno* - 1989
- 1992 – QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de - *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito.* - 1992
- 1992 – RAMOS, Graciliano - *Angústia* - 1936
- 1992 – SCLIAR, Moacyr - *A orelha de Van Gogh* - 1989
- 1992 - SEIXAS, Jacy Alves de - (*Mémoire et oubli. Anarchisme et syndicalisme révolutionnaire au Brésil*)
- 1992 -TORRES, Antônio - *Um táxi para Viena d'Áustria* -1991
- 1983** - AMADO, Jorge - *Suor* (nova ed.) - 1934
- 1993 - ASSMANN, Hugo - *A idolatria do mercado. Ensaio sobre economia e teologia* - 1989
- 1993 - CUNHA, Euclides da - *Os sertões* (nova trad) - 1902
- 1993 - DIMENSTEEN, Gilberto - *Meninas da noite: a prostituição de meninas escravas no Brasil* - 1992
- 1993 – FERREIRA, José Manuel dos Santos - (*Jésus-Christ, lumière de la solitude humaine*)
- 1993 - FONSECA, Rubem - *Agosto* - 1990
- 1993 – HATOUM, Milton - *Relato de um certo Oriente* -1989
- 1993 – LISPECTOR, Clarice - *Felicidade clandestina* - 1971
- 1993 – PENA, Cornélio - *A menina morta* In: *Cornélio Pena - Romances completos* - 1958
- 1993 - PINON, Néida - *Tempo das frutas* - 1966
- 1993 - SALGADO, Sebastião - (*La main de l'homme*)
- 1993 – SALGADO, Sebastião - (*Photopoche*)
- 1993 - SALMERON, Sérgio - (*Pneumologie*)
- 1993 - SANTIAGO, Silviano - *Stella Manhattan* - 1985
- 1993 - VALLADÃO, Alfredo G. A - *O século XXI será americano* - 1995
- 1993 - WOLF, Leila - (*La démocratie au quotidien: histoire d'un mouvement de quartier au Brésil*)
- 1994** - ABREU, Caio Fernando - *Onde andaré Dulce Veiga?* - 1990
- 1994 - ABREU, Caio Fernando - *Os dragões não conhecem o paraíso (parte)/Morangos mofados (parte)*
- 1994 - ABREU, Caio Fernando - (*Bien loin de Marienbad*)
- 1994 – BARRETO, Lima - *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* -1919
- 1994 - COELHO, Paulo - *O alquimista* - 1989
- 1994 - CORCÃO, Gustavo - *O século do nada* - 1975
- 1994 - COUTINHO, Edilberto - *Maracanã, adeus* (nova ed.) - 1980
- 1994 – DOURADO, Autran - *O risco do bordado* - 1970
- 1994 – DRUMMOND, Roberto - *Hilda Furacão* - 1991
- 1994 – FIGUEIRA, Ricardo Rezende - *Rio Maria. Canto da Terra* - 1992
- 1994 - FRANÇA Jr., Oswaldo - *De ouro e de Amazônia* - 1989
- 1994 - HILST, Hilda - *Contos d'escárnio: textos grotescos* - 1990
- 1994 - MILAN, Betty - *Brasil, os bastidores do carnaval* - ?
- 1994 - ROSA, Guimarães - *Tutaméia: terceiras estórias* - 1985
- 1994 - SCLIAR, Moacyr - *Sonhos tropicais* - 1992
- 1994 - VALLADÃO, Alfredo G. A - (*Les mutations de l'ordre mondial: géopolitique des grandes puissances, 1980-1985*)
- 1994 - VÁRIOS AUTORES - (*Modernes Lusíades - récits et fictions courtes*)
- 1994 – VASCONCELLOS, Eliane - *A mulher na língua do povo* -1981
- 1995** - AMADO, Jorge - *São Jorge dos Ilhéus* (nova ed) - 1944
- 1995 - ANDRADE, Carlos Drummond de - *Contos de Aprendiz* (reed) -1951
- 1995 – ANDRADE, Mário de - *Amar, verbo intransitivo* -1927
- 1995 - BERND, Zilá - (*Littérature brésilienne et identité nationale. Dispositifs d'exclusion de l'autre*)
- 1995 - CÂNDIDO, Antônio - (*L'endroit et l'envers* (ensaios de literatura e de sociologie))
- 1995 – COELHO, Paulo - *Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei* - 1993
- 1995 - DIAS, Leila Christina - (*Réseau d'information et réseau urbain au Brésil*)
- 1995 - ESCOUBÈS, Bruno & LOPES, José Leite - (*Sources et évolutions de la physique quantique*)
- 1995 - FURTADO, Celso - *Brasil: a construção interrompida* - 1992
- 1995 - GALISTEU, Adriane - *Caminhos da borboleta* - ?

- 1995 - LISPECTOR, Clarice - (*La découverte du monde: 1967-1973*) - (textos jornalísticos 1967-1973)
- 1995 - MATTOSO, Kátia de Queirós - *Ser escravo no Brasil* (nova ed.) - 1988
- 1995 - OLIVEIRA, Plínio Corrêa de - (*Noblesse et elites traditionnelles: analogies dans les allocutions de Pie XII au patriciat et à la noblesse romaine*)
- 1995 - QUEIROZ, Rachel - *Memorial de Maria Moura* - 1992
- 1995 - RIQUE QUEIJÃO - (*J'ai connu Fernando Mosquito*)
- 1995 - ROSA, Guimarães - *Grande sertão: veredas* (reed.) - 1956
- 1995 - SEPÚLVEDA, Luis - (*Le vieux qui lisait des romans d'amour*)
- 1995 - SELVA, Helenice Rodrigues - (*Texte, action et histoire* - reflexions sur le phénomène de l'engagement)
- 1995 - TAUNAY, visconde de - *A retirada da Laguna* (nova ed.) - 1871
- 1995 - TELLES, Lygia Fagundes - *Antes do baile verde* (nova ed.) - 1975
- 1995 - VALLADÃO, Alfredo G. A - (*Le retour du panaméricanisme*)
- 1995 - WEIL, Pierre - *O último porquê* - 1988
- 1996** - AMADO, Jorge - *Navegação de Cabotagem* - 1992
- 1996 - ANDRADE, Mário - *O turista aprendiz* - 1979
- 1996 - ASSIS, Machado de - *Memorial de Aires* - 1888
- 1996 - BARRETO, Adalberto & BOYER, Jean-Pierre - (*L'indien qui est en moi* - itinéraire d'un psychiatre brésilien)
- 1996 - BUARQUE, Chico - *Estorvo* (reed.) - 1991
- 1996 - CAMINHA, Adolfo - *Bom-crioulo* - ?
- 1996 - CASTANEDA, Jorge - (*L'utopie désarmée* - l'Amérique Latine après la guerre froide)
- 1996 - COELHO, Paulo - *O diário de um mago* - 1987
- 1996 - FREITAS, Ricardo Ferreira - (*Centres commerciaux: îles urbaines de la post-modernité*)
- 1996 - GAITAI, Zélia - *Chão de meninos* - 1992
- 1996 - MATTOSO, Kátia de Queirós - (*Mémoires et identités du Brésil*)
- 1996 - MELO, Patrícia - *O matador* - 1995
- 1996 - ORLANDI, Eni - (*Les formes du silence*)
- 1996 - PEREIRA, B. Marques & CARRIER, A. - (*La citoyenneté sociale des femmes au Brésil*)
- 1996 - SOUZA, Herbert - (*Mon Brésil*)
- 1996 - SZLO, Gilda Salem - (*Une pensée juive au Brésil*)
- 1996 - TELLES, Lygia Fagundes - *As horas nuas* (nova ed.) - 1989
- 1997** - VERÍSSIMO, Érico - *O tempo e o vento/Vol 1:O continente* (nova ed.) - 1949
- 1997 - ANDRADE, Mário - *Macunaíma* (nova ed.) - 1928
- 1997 - ASSIS, Machado de - *Dom Casmurro* (nova ed.) - 1899
- 1997 - ASSIS, Machado de - *Quincas Borba* (reed.) - 1891
- 1997 - BOAL, Augusto - (*Jeux pour acteurs et non acteurs*)
- 1997 - BUARQUE, Chico - *Benjamim* - 1995
- 1997 - CARVALHO, Bernardo - *Aberração* - 1993
- 1997 - CUNHA, Euclides - *Os sertões* (reed.) - 1902
- 1997 - HILST, Hilda - *Rútilo nada/Com os meus olhos de cão* (parte) - 1993
- 1997 - LISPECTOR, Clarice - *A mulher que matou os peixes* (nova ed.) - 1968
- 1997 - MACIEL, Carlos - (*Étude du vocabulaire de quatre manuels d'espagnol* (pour une lexicologie critique ou lexicologie de l'espérance))
- 1997 - MILAN, Betty - *O papagaio e o doutor* - 1998
- 1997 - PALLOTTINI, Renata - *Nosotros* - 1994
- 1997 - RIBEIRO, Darcy - *Maíra* (reed.) - 1976
- 1997 - ROSA, Guimarães - *Sagarana* - 1946
- 1997 - SALGADO, Sebastião - *Terra* - 1997
- 1997 - SARNEY, José - *O dono do mar* - 1995
- 1997 - SILVA, Aguinaldo - *O homem que comprou o Rio*
- 1997 - SOARES, Jô - *O xangô de Baker Street* - 1995
- 1997 - VÁRIOS AUTORES - *Contos para um Natal brasileiro* - 1996
- 1997 - VÁRIOS AUTORES - (*La Poésie du Brésil*)
- 1997 - VIANNA, Helena Besserman - *Não conte a ninguém*. Contribuição à história das sociedades psicanalíticas do Rio de Janeiro - 1994
- 1997 - WERNECK, Leny - (*Un goût d'étoiles*)
- 1998** - AMADO, Paloma - *A comida baiana de Jorge Amado* - 1994

- 1998 - ASSIS, Machado de - (La montre en or) (reed.)  
 1998 – CARVALHO, Bernardo - (Les ivrognes et les somnambules)  
 1998 - FELINTO, Marilene - As mulheres de Tijucopapo - 1982 .  
 1998 - FONSECA, Rubem - (Le sauvage de l'opéra)  
 1998 - GABEERA, Fernando - O que é isso, companheiro? (reed.) - 1979  
 1998 – GIUDICE, Victor - O museu Darbot e outros mistérios - 1994  
 1998 - HOLANDA, Sérgio Buarque - Raízes do Brasil  
 1998 - LAUS, Harry – *Bis* - 1982  
 1998 - LAUS, Harry - *Sentinela do nada* - 1987  
 1998 – MOTA, Sônia Rodrigues - *O robe do dragão* - acompanha autobiografia da rainha Dido - 1997  
 1998 - PINON, Nélide - *Fundador*  
 1998 - RAMOS, Graciliano - *Insônia*  
 1998 - RAMOS, Saulo - (*C'était aujourd'hui*)  
 1998 - RIBEIRO, João Ubaldo - *O sorriso do lagarto*  
 1998 - ROSA, Guimarães - *Meu tio o Iauaretê*  
 1998 - SALGUEIRO, Heliana Angotti - (*La Casaque d'Arlequin, Belo Horizonte, une capitale électrique au 19e. siècle*)  
 1998 - SCLiar, Moacyr - *A majestade do Xingu* - 1997  
 1998 - SCLiar Moacyr - *O carnaval dos animais* (nova ed) - 1976  
 1998 - SOUZA, Márcio - *Galvez, imperador do Acre* (nova ed.) - 1976  
 1998 - SUASSUNA, Ariano - *A pedra do reino* (versão reduzida não publicada no Brasil)  
 1998 - TELLES, Lygia Fagundes - (*La nuit obscure et moi*)  
 1998 - TREVISAN, Dalton - *O vampiro de Curitiba* (reed) - 1965  
 1998 - VÁRIOS AUTORES - (*Anthologie de la poésie brésilienne*)  
 1998 - VÁRIOS AUTORES - (*Des nouvelles du Brésil*)  
 1998 - VÁRIOS AUTORES - *Gilles Deleuze, une vie philosophique*  
 1998 - VÁRIOS AUTORES - (*Les jésuites au Brésil. Lettres et autres documents (1549-1580)*)  
 1998 - VERÍSSIMO, Érico - *O tempo e o vento/Vol 2: O retrato* – 1949  
 1998 - VIEIRA, padre Antônio - "Relação da missão da Serra de Ibiapaba" In: *Obras escolhidas* - 1951  
 1998 - VIEIRA, padre Antônio - "Sermão de santo Antônio aos peixes" In: *Sermões completos* -1959

#### **SEM DATA DE PUBLICAÇÃO**

- ATAÍDE, Tristão de - (*Les âges de l'homme*)  
 ATAÍDE, Tristão de - *Introdução à economia moderna* - 1933  
 ATAÍDE, Tristão de - *Problema da burguesia* - 1932  
 CELSO, Maria Eugênia - (*Jeunesse*)  
 NERY, barão de Santa Anna - (*Aux États-Unis du Brésil, voyages de M. T. Durand*)  
 VÁRIOS AUTORES - (*Anthologie française des écrivains brésiliens* (prosateurs et poètes depuis les origines jusqu'à nos jours))  
 VÁRIOS AUTORES - (*Littérature brésilienne*)  
 WEIL, Pierre - *Antologia do êxtase*



**Apêndice 2: Obras Brasileiras em Francês por Períodos**

<b>Períodos</b>	<b>Literatura</b>	<b>Não Literatura</b>	<b>Total</b>
1822/1919	18	30	48
1920/1934	15	8	23
1935/1949	21	5	26
1950/1959	23	13	36
1960/1969	19	25	44
1970/1979	53	61	114
1980/1989	115	59	174
1990/1998	135	56	191
Total	399	257	656

**APÊNDICE 3:**  
**BIBLIOTECA DO PROFESSOR**

- ABREU, Casimiro de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ADONIAS FILHO. *Corpo vivo*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.  
ADONIAS FILHO. *O forte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ALENCAR, José. *A viuvinha e Cinco minutos*. Rio de Janeiro: Ediouro.  
ALENCAR, José. *Diva*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.  
ALENCAR, José. *Iracema*. 27ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.  
ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: Ediouro.  
ALENCAR, José. *Lucíola*. Rio de Janeiro: Ediouro.  
ALENCAR, José. *O guarani*. 25ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.  
ALENCAR, José. *Obra completa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964-65.  
ALENCAR, José. *Senhora*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ALMEIDA José Américo de. *A bagaceira*. 29ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.  
ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ALVES, Castro. *Poesias completas*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- ALVIM, Francisco. *Poesias reunidas (1968/1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. 65ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.  
AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Ática, 1994.  
AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. 44ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.  
AMADO, Jorge. *Gabriela cravo e canela*. 75ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.  
AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.  
AMADO, Jorge. *Mar morto*. 68ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.  
AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. 56ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.  
AMADO, Jorge. *Tieta do agreste*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.
- ANCHIETA José de. *Auto de São Lourenço*. Rio de Janeiro: Ediouro.  
ANCHIETA, José. *Sermões*. São Paulo: Ed. Loyola, 1987.  
ANCHIETA, José. *Textos históricos*. São Paulo: Ed. Loyola, 1989.
- ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Marioandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond. 6ª ed. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1988.  
ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 29ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.  
ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.  
ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia errante*. T ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.  
ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Jorge. *A moratória*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.
- ANDRADE, Mario de. *Música e jornalismo*. Diário de São Paulo. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1993.  
ANDRADE, Mario de. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.  
ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro.  
ANDRADE, Mario de. *Macunaína*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.  
ANDRADE, Mario de. *Mario de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

- ANDRADE, Mario de. *Os melhores contos*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1994.
- ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, Mario de. *Vida literária*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1993.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Globo, 1990-1992.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Globo, 1990.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 8ª ed. Fortaleza: Geração, 1995.
- ÂNGELO, Ivan. *Amor?* São Paulo: Cia das Letras.
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.
- ANJOS, Ciro dos. *Abdias*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ANJOS, Ciro dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, perus e bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987.
- ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro*. São Paulo: Atual, 1993.
- ARANHA, Graça. *Canaã*. 18ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ASSIS, Machado. *Contos*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ASSIS, Machado. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ASSIS, Machado. *O alienista*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ASSIS, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1962 - 3 vol.
- ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ASSIS, Machado. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982.
- ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo: Liv. Nobel, 1984.
- ÁVILA, Affonso. *O visto e o imaginado*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1990.
- AZEVEDO, Aluísio. *Casa de Pensão*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- AZEVEDO, Aluísio. *Livro de uma sogra*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: FTD, 1993.
- AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.
- AZEVEDO, Artur. *Histórias brejeiras*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.
- AZEVEDO, Artur. *A capital federal*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Iluminuras, 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. *Literatura brasileira*. São Paulo: Norte, 1986.
- BARRETO, Lima. *A nova Califórnia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BARRETO, Lima. *Diário do hospício*. 2ª. tiragem. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Documental, 1993.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BARRETO, Lima. *Os burzundangas*. Rio de Janeiro, Ediouro.
- BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BARROSO, Maria Alice. *Os posseiros*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record 1986.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 25ª ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1980.
- BESOUCHET, Lídia. *Pedro II e o século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BONFIM, Manuel. *O Brasil nação*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 17ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994.
- BORBA FILHO, Hermilo. *As meninas do sobrado*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed 12ª tir. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras.
- BRAGA, Rubem. *A borboleta amarela*. Rio de Janeiro: Record 1991.
- BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record 1996.
- BRAGA, Rubem. *Duzentas crônicas escolhidas*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record 1992.
- BRAGA, Rubem. *O menino e o tuim*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1996.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. 21ª. ed. São Paulo: Global, 1993.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 12ª ed. São Paulo: Global, 1993.
- BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho amarelo*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1983.
- BUARQUE, Chico. *Fazenda modelo*. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Cia das Letras.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. Cia das Letras.
- BUENO, Alexei, ed. *Grandes poemas do romantismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CALDEIRA, Jorge. *Mauá - empresário do Império*. São Paulo: Cia das Letras.
- CALLADO, Antônio. *A madona de cedro*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. 14ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CALLADO, Antônio. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. São Paulo: FTD, 1994.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1981.
- CÂNDIDO, Antônio & CASTELLO, José Aderaldo de. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1985.
- CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975. 2 vol.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 5ª ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.
- CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1990.
- CARDOZO, Joaquim. *Coronel de Macambira*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesias completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 41ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados; o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Cia das Letras.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. 9ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Voz de Caminha*. 2ª ed. Porto Alegre: L & PM Editores, 1987.
- CECIM, Vicente. *Silencioso como o paraíso*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CHACAL. *Comício de tudo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHAMIE, Mário. *Instauração de práxis*. São Paulo: Quiron, 1974. 2 vol.
- COLASANTI, Marina. *Ana Z aonde vai você?* São Paulo: Ática, 1993.
- CONDE, José. *Um ramo para Luísa*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- CONDE, José. *Riso Pensão da Noite*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- CONY, Carlos Heitor. *Antes, o verão*. 4ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CONY, Carlos Heitor. *O piano e a orquestra*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- CONY, Carlos Heitor. *Uma história de amor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968. 6v.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco*. Rio de Janeiro: EDUFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

CUNHA, Celso. *Língua, nação e alienação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CUNHA, Celso. *Nova gramática do português*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CUNHA, Celso. *Que é um brasileiro?* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2ª ed. 20ª reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CUNHA, Manuela Carneiro da, org. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.

DEL PICCHIA, Menotti. *A "Semana" revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.

DEL PICCHIA, Menotti. *Juca Mulato*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

DEL PICCHIA, Menotti. *Salomé*. 6ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

DIAS, Gonçalves. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro.

DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959.

DOURADO, Autran. *A serviço del-rei*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1992.

ENCICLOPÉDIA e dicionário ilustrado KOOGAN/HOUAISS. Rio de Janeiro: Delta, 1994.

FARACO, Sérgio. *Contos completos*. Porto Alegre: L & PM, 1995.

FAUSTINO, Mario. *Poesia completa, poesia traduzida*. São Paulo: N. Limonad, 1985.

FÉLIX, Moacyr. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FERNANDES, Florestan. *Brasil em compasso de espera*. São Paulo: HUCITEC, 1980.

FERNANDES, Florestan. *O desafio educacional*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1989.

FERNANDES, Florestan. *O que é revolução*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERREIRA, Nilda Teves. *Cidadania: uma questão para educação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 12ª ed. 9ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. 24ª ed. 6ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2ª ed. 6ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. 3ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e muitas histórias*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras.

FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Cia das Letras.

FRANÇA JR, Oswaldo. *Jorge, um brasileiro*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FREITAS FTLHO, Armando. *Números anônimos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

- FREITAS FILHO, Armando. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1980.
- FREITAS FILHO, Armando. *Longa vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala, 1933-1983*. 22ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. 573p.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- FURTADO, Celso *et al.* *Brasil, tempos modernos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.
- FURTADO, Celso. *Análise do "modelo" brasileiro*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- FURTADO, Celso. *Brasil: a construção interrompida*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.
- FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 21ª ed. São Paulo: Nacional, 1986.
- FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GAMA, Basílio da. *O Uruguaçu*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL. 1995 (edição fac-similar)
- GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks. 1996.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 21ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- GOMES, Dias. *O santo inquerito*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- GOMES, Dias. *Vargas, ou Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (com Ferreira Gullar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens: os melhores poemas*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1993.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. 2ª ed. São Paulo: FTD, 1994. 160p.
- GUIMARÃES, Josué. *Amor de perdição*. Porto Alegre: L & PM, 1996,
- GUIMARÃES, Josué. *Camilo Mortagua*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- GUIMARÃES, Josué. *Dona Anja*. Porto Alegre: L & PM, 1996.
- GUIMARÃES, Josué. *O carolo cego*. Porto Alegre: L & PM, 1995.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia: 1950-1980*. 5ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho; Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Cia das Letras.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Cia. das Letras. 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Cia das Letras.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOUAISS, Antônio. *A crise de nossa língua de cultura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- HOUAISS, Antônio. *A modernidade no Brasil: conciliação ou ruptura?* Petrópolis: Vozes, 1995.
- HOUAISS, Antônio. *O português do Brasil*. Rio de Janeiro: UNIBRADE - Centro de Cultura, 1985.
- HOUAISS, Antônio. *O que é língua*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- JABOR, Arnaldo. *Brasil na cabeça*. São Paulo: Siciliano, 1995.

- JARDIM, Rachel. *Inventário das cinzas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 1993.
- JUNQUEIRA, Ivan. *A sagração dos ossos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos da Cachoeira*. 3ª ed. Belém: Cultural CEJUP, 1991.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3ª ed. Belém: CEJUP, 1992.
- JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. 3ª ed. Belém: CEJUP, 1994.
- KONDER, Leandro. *Barão de Itararé*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- KONDER, Leandro. *Intelectuais brasileiros & marxismos*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- LEMOS, Tite de. *Caderno de sonetos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LESSA, Orígenes. *A arca de Noé e outras histórias*. São Paulo: Global, 1995.
- LESSA, Orígenes. *O feijão e o sonho*. 39ª ed São Paulo: Ática, 1991.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensamento nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Cia das Letras.
- LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* 18ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 42ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 37ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Aritmética da Emília*. 29ª ed São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho*. 61ª ed São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Contos escolhidos*. 3ª ed, 2ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Emília no país da gramática*. 40ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *O poço do Visconde*. 22ª ed. São Paulo, 1994.
- LOBATO, Monteiro. *O sítio do Picapau Amarelo*. 12ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho: textos escolhidos e comentados para uso escolar*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.



- MACHADO, Ana Maria. *Boladas e amigos*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- MACHADO, Ana Maria. *Cabe na mala*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- MACHADO, Ana Maria. *Fome danada*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- MACHADO, Ana Maria. *Uma gota de mágica*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte*. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- MACHADO, Aníbal. *Os melhores contos*. 5ª ed. São Paulo: Global, 1993.
- MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Belo Horizonte: Editora da UFCS, 1994.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Laranja da China*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos: livro do professor*. 12ª ed. São Paulo: Ática, 1992.
- MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim*. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- MARCOS, Plínio. *Teatro maldito*. São Paulo: Maltese, 1992.
- MASCARENHAS, Eduardo. *Brasil: de Vargas a Fernando Henrique*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MATOS, Gregório. *Obra poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record 1990. 2 vol.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *A fronda dos mazombos*. São Paulo: Cia das Letras.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *O nome e o sangue*. São Paulo: Cia das Letras.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. 2ª reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. 2ª ed. *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica (1964-1989)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; UERJ, 1979.
- MIRANDA, Ana. *O retrato do rei*. 1ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Cia das Letras.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Cia das Letras.
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. 2ª ed. 8ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- MOISÉS, José Álvaro. *Os brasileiros e a democracia*. São Paulo: Ática, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MOISÉS, Massaud. *Guia prático de redação*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira* (com José Paulo Paes). 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- MONTELLO, Josué. *Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MONTELLO, Josué. *Noite sobre Alcântara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MONTELLO, Josué. *Coroa de areia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- MORAES, Vinícius de. *Livro de sonetos*. 7ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1996.  
MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. 2ª ed. 6ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1996.  
MORAIS, Fernando. *Olga*. 16ª ed. 6ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- MOREYRA, Álvaro. *Adão, Eva e outros membros da família*. Porto Alegre. Inst. Estadual do Livro, 1989.
- MOREYRA, Álvaro. *Cada um carrega o seu deserto*. Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL, 1994.
- MOTTA, Carlos Guilherme. *Brasil em perspectiva*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1987.  
MOTTA, Carlos Guilherme. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Moderna, 1990.  
MOTTA, Carlos Guilherme. *Idéias de revolução no Brasil*. 3ª ed. São Paulo, Cortez, 1989.  
MOTTA, Carlos Guilherme. *Tiradentes e a Inconfidência Mineira*. São Paulo: Ática, 1986.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras.  
NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Cia das Letras.
- NEJAR, Carlos. *A genealogia da palavra*. São Paulo: Iluminuras, 1989.  
NEJAR, Carlos. *Amar, a mais alta constelação*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.  
NEJAR, Carlos. *Memórias do porão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.  
NEJAR, Carlos. *O poço do calabouço*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.  
NEJAR, Carlos. *Os melhores poemas de Carlos Nejar*. São Paulo: Global, 1984.  
NEJAR, Carlos. *A chama é um fogo úmido*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1994.  
NEJAR, Carlos. *Aquém da infância*. Guarapari: Nejarim, 1995.
- NEPOMUCENO, Eric. *Coisas do mundo*. São Paulo: Cia das Letras.
- NISKIER, Arnaldo. *Educação brasileira: 500 anos de história: 1500-2000*. Rio de Janeiro: Edições Consultor.
- NÓBREGA, Pe. Manuel da. *Diálogo da conversão do gentio*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- NOLL, João Gilberto. *Harmada*. 1ª reimp. São Paulo: Cia das Letras, 1994.  
NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.  
NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes/INL, 1971.  
NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.  
NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Marly. *Obra poética reunida*. São Paulo: Massao Ohmo, 1989.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et alii. *Pós-modernidade*. Campinas: UNICAMP, 1987.  
OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *A sociologia do Brasil indígena*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- PAES, José Paulo. *Aventura literária*. São Paulo: Cia das Letras.
- PAGU. *O álbum de Pagu, ou Pagu: nascimento, vida, paixão e morte*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do poço*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.

- PALLOTINI, Renata. *Obra poética*. São Paulo: Ed Hucitec. 1995.
- PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do bugre*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.  
PALMÉRIO, Mário. *Vila dos confins*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.
- PATROCÍNIO, José do. *Campanha abolicionista*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro. 1996.
- PENA, Martins. *Comédias*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. 6ª ed. São Paulo: EDUSP/Itatiaia. 1988.
- PINON, Nélida. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.  
PINON, Nélida. *Fundador*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.  
PINON, Nélida. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.  
PINON, Nélida. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.  
PINON, Nélida. *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- PIVA, Roberto. *Antologia poética*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1985.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 24ª. reimpr. São Paulo: Brasiliense. 1996.  
PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.  
PRADO JR., Caio. *O que é filosofia*. 23ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.  
PRADO JR., Caio. *Evolução política do Brasil*. 20ª. ed São Paulo: Brasiliense, 1993.  
PRADO JR., Caio. *História e desenvolvimento*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense. 1989.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 3ª ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PRADO, João Fernando de Almeida. *A carta de Pero Voz de Caminha*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- PROENÇA FILHO, Domício (ORG). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1996.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Floradas na serra*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- QUEIROZ, Maria José de. *A literatura alucinada*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura. 1990.  
QUEIROZ, Maria José de. *A literatura encarcerada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.  
QUEIROZ, Maria José de. *América: a nossa e as outras*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.  
QUEIROZ, Rachel. *O caçador de tatu*. 2ª ed. São Paulo: 1994.  
QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. 49ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992.
- QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.  
RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.  
RAMOS, Graciliano. *Infância*. 31ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.  
RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 23ª ed. São Paulo: Record, 1994.

- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 29<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 62<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 69<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- RAMOS, Guerreiro. *A redução sociológica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.
- REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 17<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- REBELO, Marques. *Marques Rebelo: os melhores contos*. São Paulo: Global, 1984.
- REGO, José Lins do. *Água-mãe*. 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.
- REGO, José Lins do. *Bangüê*. 15<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.
- REGO, José Lins do. *Doidinho*. 35<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 44<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 62<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- REGO, José Lins do. *Riacho doce*. 12<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- REGO, José Lins do. *Moleque Ricardo*. 20<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- REIS, João José & SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito; a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Cia das Letras.
- RENAULT, Abgar. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Record 1990.
- RESENDE, Beatriz et alii. *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil/J. Olympio, 1995.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Campinas: UNICAMP, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização; a integração dos indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Cia das Letras.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1995.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 19<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- RIO, João do et alii. *Crime à brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- RIO, João do. *Histórias de gente alegre*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL, 1994.
- RIO, João do. *Os melhores contos*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Global, 1990.
- RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. *A pátria em chuteiras*. São Paulo: Cia das Letras, 199.
- RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é: o homem fiel e outros contos*. 6<sup>a</sup> reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSA, Guimarães. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 2 v.
- ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Editora da UNICAMP: Perspectiva, 1994.  
 ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. Campinas: UNICAMP: São Paulo: EDUSP, 1993.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.  
 ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. 3ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- RUBIÃO, Murilo. *O homem do boné cinzento e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1990.
- SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. 63ª. ed. Rio de Janeiro: Record 1995.
- SANTANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.  
 SANTANNA, Affonso Romano de. *Que país é este?* Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- SANTANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Cia das Letras. 1989.  
 SANTANNA, Sérgio. *Breve história do espírito*. São Paulo: Cia das Letras.  
 SANTANNA, Sérgio. *O monstro*. São Paulo: Cia das Letras.
- SANTIAGO, Silviano. *Fechado para balanço: 60 anos de Modernismo*. Rio de Janeiro: PUC, 1982.  
 SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.  
 SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.  
 SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: EDIPUC, 1982.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *No rascunho da nação*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação, Divisão de Editoração, 1992.
- SANTOS, João Felício dos. *Carlota Joaquina*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.  
 SANTOS, João Felício dos. *Ganga Zumba*. Rio de Janeiro: Ediouro.  
 SANTOS, João Felício dos. *João Abade*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.  
 SANTOS, João Felício dos. *Major Calabar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.  
 SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.  
 SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCLIAR, Moacyr. *A orelha de Van Gogh*. São Paulo: Cia das Letras.  
 SCLIAR, Moacyr. *Sonhos tropicais*. São Paulo: Cia das Letras.  
 SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.  
 SCLIAR, Moacyr. *Dicionário do viajante insólito*. Porto Alegre: L&PM, 1995.  
 SCLIAR, Moacyr. *Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- SENA, José Juliano. *Os parceiros do rei*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- SODRÉ, Nelson Wemeck. *A ideologia do colonialismo*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1984.  
 SODRÉ, Nelson Werneck. *Brasil: radiografia de um modelo*. 7ª ed Rio de Janeiro: Bertrand, 1987.  
 SODRÉ, Nelson Wemeck. *Formação histórica do Brasil*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.  
 SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.  
 SODRÉ, Nelson Werneck. *O que se deve ler para conhecer o Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.
- SOUSA, Cruz e. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- SOUZA, Laura Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Cia das Letras.

- SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1995.
- SOUZA, Márcio. *A irresistível ascensão do Boto Tucuxi*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. 16ª reimp. São Paulo: Marco Zero, 1992.
- SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. 25ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990. 203p.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai e volta*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim*. Rio de Janeiro: Achiamé/SOCII, 1982.
- TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992.
- TAVARES, Bráulio. *A máquina voadora*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. 2ª ed. Brasiliense, 1991.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 11ª ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. 12ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Lygia Fagundes Telles: os melhores contos*. 5ª ed. São Paulo: Global, 1988.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- TORERO, José Roberto. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiros Gomes e Chalaça*. 2ª reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- TORRES, Antônio. *Essa terra*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. 2ª. reimpr. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- VARELA, Fagundes. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- VEIGA, José J. *J. J. Veiga: os melhores contos*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1994.
- VEIGA, José J. *O relógio belisário*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1995.
- VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- VERÍSSIMO, Érico. *Clarissa*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro: Globo, 1985. 2 v.
- VERÍSSIMO, José. *Cultura, literatura e política na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1977.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4ª ed Brasília: UnB. 1981.

VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos: São Paulo: Editora da USP, 1978.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando. *Novas comédias da vida privada: 123 crônicas escolhidas*. 3ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VIEIRA, Antônio. *Escritos históricos e políticos*. São Paulo: Martins Fontes. 1995.

VIEIRA, Antônio. *Escritos instrumentais sobre os índios*. São Paulo: EDUC, 1992.

VIEIRA, Antônio. *O rosário de Vieira*. São Paulo: Loyola. 1994.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. São Paulo: Editora das Américas, 1957. 24 vol.

VIEIRA, Antônio. *Sermões: problemas sociais e políticos do Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix. 1987.

VIEIRA, Antônio. *Vieira: sermões*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

VILELA, Luiz. *O choro no travesseiro*. 3ª ed. São Paulo: Atual. 1994.

VILELA, Luiz. *O violino e outros contos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

WEFFORT, Francisco. *Qual democracia?* São Paulo: Cia das Letras.

WEHLING, Arno. *Formação do Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

**APÊNDICE 4:**  
**BIBLIOTECA BÁSICA MINC**

- ALENCAR, José. *O guarani*. 25ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.  
ALENCAR, José. *Senhora*. São Paulo: FTD, 1996.
- ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 29ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.
- ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O escaravelho do diabo*. 15ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- ALVES, Castro et alii. *Grandes poemas do romantismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. 49ª ed. Rio de Janeiro: Record 1981.  
AMADO, Jorge. *Capitães de areia*. 54ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.  
AMADO, Jorge. *Mar morto*. 50ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.  
AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record 1981.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 29ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- ANDRADE, Jorge. *A moratória*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.
- ANDRADE, Mario de. *Macunaína*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.  
ANDRADE, Mario de. *Os melhores contos*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1994.
- ASSIS, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1962. 3 vol.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 24ª ed. São Paulo: Ática, 1991. 159p.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. 11ª ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- CÂNDIDO, Antônio. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1985.
- CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 26ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- CASTRO, Sílvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. 2ª ed. Porto Alegre: L & PM Editores, 1987.
- COSTA, Cláudio Manuel da. *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Cultrix, 1986. 148p.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.  
COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.  
DOURADO, Autran. *Sinos da agonia*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves,



- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. 12ª ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves.
- ENCICLOPÉDIA e dicionário ilustrado KOOGAN/HOUAISS. Rio de Janeiro: Delta, 1994.
- FÉLIX, Moacyr. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Cia das Letras. 1990.
- FRANÇA JR, Oswaldo. *Jorge, um brasileiro*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1982.
- FREITAS FILHO, Armando. *Longa vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala, 1933-1983*. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. 573p.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Fundação Pró-Memória, 1985. 2 v. 758p.
- FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 21ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 156p.
- GOMES, Dias. *O santo inquirido*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1987. 151p.
- GOMES, Dias. *Vargas, ou Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (com Ferreira Gullar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1983. 124p.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1992.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. 21ª. ed. São Paulo: FTD, 1994. 160p.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia: 1950-1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 15ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982. 158p.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- MATOS, Gregório. *Obra poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record 1990. 2 vol.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. 2ª. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. 2ª ed Rio de Janeiro. J. Olympio, 1979.
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- MONTELLLO, Josué. *Romances e novelas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3 vol.

- MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- MOTTA, Carlos Guilherme. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Moderna, 1990.
- NEJAR, Carlos. *Os melhores poemas de Carlos Nejar*. São Paulo: Global, 1984.
- NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Aurélio B. de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do bugre*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.  
PALMÉRIO, Mário. *Vila dos confins*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.
- PENA, Martins. *Comédias*. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1986.
- PINON, Nélide. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984. 761p.  
PINON, Nélide. *Fundador*. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1969. 241p.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 3ª. ed São Paulo: Siciliano, 1991.
- PRADO, João Fernando de Almeida. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de época na literatura*. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 1978.
- QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.  
QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. 29ª ed Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.  
RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 38ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.  
RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 48ª ed. Rio de Janeiro: Record 1981.
- REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 21ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.  
REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 30ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984. 673p.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 15ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL, 1994.
- ROSA, Guimarães. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v.
- SABINO, Fernando. *O grande mentecapto*. 42ª ed. Rio de Janeiro: Record 1994. 236p.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *Ao rascunho da nação*. Rio de Janeiro. Departamento Geral de Documentação e Informação. Divisão de Editoração, 1992.
- SANTOS, João Felício dos. *Carlota Joaquina*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.  
SANTOS, João Felício dos. *Ganga Zumba*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.  
SANTOS, João Felício dos. *Major Calabar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.  
SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

- SCLIAR, Moacyr. *10 contos escolhidos*. Brasília: Horizonte Ed. / INL, 1984.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O que se deve ler para conhecer o Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.
- SOUZA, Márcio. *Galvez, o imperador do Acre*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980. 203p.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Lygia Fagundes Telles: os melhores contos*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1984.
- TORERO, José Roberto. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*. 2ª. reimpr. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- WEBSTER'S - *DICIONÁRIO - Portuguese-English*. James L. Taylor. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1985.
- WEBSTER'S - *DICIONÁRIO - Inglês -Português*. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1985.
- VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro: Globo, 1985. 2 v. 995p.
- VIEIRA, Antônio. *Escritos históricos e políticos*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- 
- 
- 

#### Legislação brasileira de referência

- \* CONSTITUIÇÃO FEDERAL
- \* CÓDIGO CIVIL
- \* CÓDIGO PENAL
- \* CÓDIGO COMERCIAL

## APÊNDICE 5

### Os Cem Melhores Livros de Língua Portuguesa - O Globo, 05/09/97 (somente os autores brasileiros)

1. *Grande sertão: veredas* - Guimarães Rosa
2. *Dom Casmurro* - Machado de Assis
3. *Memorial de Aires* - Machado de Assis
4. *Paixão segundo G.H.* - Clarice Lispector
5. *Memórias Sentimentais de João Miramar* - Oswald de Andrade
6. *O tempo e o vento* - Érico Veríssimo
7. *Crônica da casa assassinada* - Lúcio Cardoso
8. *A menina morta* - Cornélio Pena
9. *Vidas secas* - Graciliano Ramos
10. *Quarup* - Antônio Callado
11. *O quinze* - Rachel de Queiroz
12. *Macunaíma* - Mário de Andrade
13. *Gabriela, cravo e canela* - Jorge Amado
14. **Fogo morto** - José Lins do Rego
15. *Avalovara* - Osman Lins
16. **Zero** - Ignácio de Loyola Brandão
17. *Viva o povo brasileiro* - João Ubaldo Ribeiro
18. *Os sertões* - Euclides da Cunha
19. *Os ratos* - Dionélio Machado
20. *Ópera dos mortos* - Autran Dourado
21. *O coronel e o lobisomem* - J. Cândido de Carvalho
22. **Incidente em Antares** - Érico Veríssimo
23. *Canaã* - Graça Aranha
24. *Angústia* - Graciliano Ramos
25. *A estrela sobe* - Marques Rebelo
26. **A bagaceira** — José Américo de Almeida
27. **Vila dos Confins** - Mário Palmério
28. *Triste fim de Policarpo Quaresma* - Lima Barreto
29. *Perto do coração selvagem* - Clarice Lispector
30. *Lavoura Arcaica* - Raduan Nassar
31. *Laços de família* - Clarice Lispector
32. *A lua vem da Ásia* - Campos de Carvalho
33. **Pessach: a travessia** - Carlos Heitor Cony
34. *O vampiro de Curitiba* - Dalton Trevisan
35. **O feijão e o sonho** - Orígenes Lessa
36. *O amanuense Belmiro* - Ciro dos Anjos
37. *Menino de engenho* - José Lins do Rego
38. *Galvez, o imperador do Acre* - Márcio Souza
39. *Esaú e Jacó* - Machado de Assis
40. **Encontro marcado** - Fernando Sabino
41. **Ciranda de pedra** - Lygia Fagundes Telles
42. **Brás, Bexiga e Barrafunda** - Alcântara Machado
43. *A pedra do reino* - Ariano Suassuna
44. *A majestade do Xingu* - Moacyr Scliar

45. *A maçã no escuro* - Clarice Lispector
46. *São Bernardo* - Graciliano Ramos
47. *Três mulheres de três pés* - Paulo Emílio Salles Gomes
- 48. *Tragédia Burguesa* - Otávio de Faria**
49. *Serafim Ponte Grande* - Oswald de Andrade
50. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* - Lima Barreto
- 51. *Quase memória* - Carlos Heitor Cony**
52. *Os tambores de São Luís* - Josué Montello
- 53. *O forte* - Adonias Filho**
- 54. *O estrangeiro* - Plínio Salgado**
55. *Novelas nada exemplares* - Dalton Trevisan
- 56. *Meu tio Atauhalpa* - Paulo de Carvalho Neto**
57. *Memorial de Maria Moura* - Rachel de Queiroz
- 58. *Malagueta, perus e bacanaço* - João Antônio**
59. *Sagarana* - Guimarães Rosa
- 60. *Lições de Abismo* - Gustavo Corção**
61. *Urupês* - Monteiro Lobato
- 62. *Fronteira* - Cornélio Pena**
63. *Essa terra* - Antônio Torres
64. *Hilda Furacão* - Roberto Drummond
- 65. *Caminhos cruzados* — Erico Veríssimo**
- 66. *Calunga* - Jorge de Lima**
67. *Boca do inferno* - Ana Miranda
- 68. *As meninas* - Lygia Fagundes Telles**
69. *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* - Jorge Amado
70. *A grande arte* - Rubem Fonseca
- 71. *Corpo vivo* - Adonias Filho**
72. *Capitães de areia* - Jorge Amado
- 73. *João Ternura* - Aníbal Machado**

**Nota:** Os títulos em negrito são os que não estão traduzidos em francês.

**APÊNDICE 6****Títulos da Coleção "Du Monde Entier" da Editora Gallimard disponíveis para consulta na Biblioteca da Maison de France, no Rio de Janeiro, por ordem alfabética:**

- (1) ANDRADE, Mário. *Aimer, verbe intransitif*. Trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Gallimard, 1995. (prefácio de Clélia Piza / traduzido do português)
- (2) BERGMAN, Ingmar. *Les meilleurs intentions*. Trad. C. G. Bjurström et Lucie Albertini. Paris: Gallimard, 1992. (prefácio do autor / traduzido do sueco)
- (3) BERNHARD, Thomas. *Extinction: un effondrement*. Trad. Gilberte Lambrichs. Paris: Gallimard, 1990. (sem prefácio / traduzido do alemão)
- (4) BLIXEN, Karen. *Le Dîner de Babette*. Trad. Marthe Metzger. Paris: Gallimard, 1961. (sem prefácio / traduzido do dinamarquês)
- (5) CALASSO, Roberto. *Les Noces de Cadmos et Harmonie*. Trad. Jean-Paul Manganaro et Camille Durnoulié. Paris: Gallimard, 1991. (sem prefácio / traduzido do inglês)
- (6) CORTÁZAR, Júlio. *Nouvelles (1945-19820)*. Trad. Laure Guille-Bataillon, Françoise Campo-Timal et Françoise Rosset. Paris: Gallimard, 1993. (prefácio de Mario Vargas Llosa / traduzido do espanhol)
- (7) HANDKE, Peter. *L 'Absence*. Trad. Georges-Arthur Goldschmidt. Paris: Gallimard, 1991. (sem prefácio / traduzido do alemão)
- (8) LINS, Osman. *La Reine des prisons de Grèce*. Trad. Maryvonne Lapouge. Paris: Gallimard, 1980. (prefácio da tradutora / traduzido do português (Brasil))
- (9) LLOSA, Mario Vargas. *L'Homme qui parle*. Trad. Albert Bensoussan. Paris: Gallimard, 1989. (sem prefácio / traduzido do espanhol)
- (10) MADSEN, Svend Age. *Mettons que le monde existe*. Trad. Monique Christiansen. Paris: Gallimard, 1991. (sem prefácio / traduzido do dinamarquês)
- (11) MATTHIESSEN, Peter. *Les Loups d'Aguila et Autres Nouvelles*. Trad. Suzanne Mayoux. Paris: Gallimard, 1992. (sem prefácio / traduzido do inglês)
- (12) MEYER, Jean. *Masque d'or ou le dernier rei des Indes*. Trad. Jean Meyer. Paris: Gallimard, 1992. (sem prefácio / traduzido do espanhol)
- (13) MORANTE, Elsa. *Le Monde sauvé par les gamins*. Trad. Jean-Noel Schifano. Paris: Gallimard, 1991. (sem prefácio / traduzido do italiano)

- (14) MURDOCH, Iris. *Le Message à la planète*. Trad. Paule Guivarch. Paris: Gallimard, 1992. (sem prefácio / traduzido do inglês)
- (15) PAZ, Octavio. *Liberté sur parole*. (ed. bilingüe) Trad. Jean-Clarence Lambert. Paris: Gallimard, 1966. (prefácio do tradutor / traduzido do espanhol)
- (16) PIRES, José Cardoso. *Alexandra Alpha*. Trad. Michel Laban. Paris: Gallimard, 1991. (sem prefácio / traduzido do português)
- (17) RAMOS, Graciliano. *Angoisse*. Trad. Geneviève Leibrich et Nicole Biros. Paris: Gallimard, 1992. (sem prefácio / traduzido do português)
- (18) RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Trad. Geneviève Leibrich. Paris: Gallimard, 1986. (sem prefácio / traduzido do português)
- (19) RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Trad. Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1980. (sem prefácio / traduzido do português (Brasil))
- (20) RIBEIRO, Darcy. *Utopie sauvage - souvenirs de l'innocence perdue – une fable*. Trad. Ana Alencar. Paris: Gallimard, 1990. (nota introdutória da tradutora/traduzido do português (Brasil))
- (21) RIBEYRO, Julio Ramón. *Silvio et la roseraie*. Trad. Irma Sayol. Paris: Gallimard, 1981. (sem prefácio / traduzido do espanhol)
- (22) ROTH, Philip. *La Contrevie*. Trad. Michel Waldberg. Paris: Gallimard, 1989. (sem prefácio / traduzido do inglês)
- (23) ROTH, Philip. *Patrimoine - une histoire vraie*. Trad. Mirèse Akar et Maurice Rambaud. Paris: Gallimard, 1992. (sem prefácio / traduzido do inglês)
- (24) SHARGORODSKY, Alexandre et SHARGORODSKY, Lev. *Le Persifleur*. Trad. Maya Minoustchine. Paris: Gallimard, 1991. (sem prefácio / traduzido do russo)
- (25) XUE, Can. *Dialogues en paradis*. Trad. Françoise Naour. Paris: Gallimard, 1992. (prefácio da tradutora / traduzido do chinês)

**APÊNDICE 7**  
**Arquivo Mário de Andrade (Instituto de Estudos Brasileiros) – artigos da imprensa brasileira sobre os originais:**

**Macunaíma (1928)**

<b>Data</b>	<b>Periódico</b>	<b>Título do Artigo</b>	<b>Autor</b>
03/09/28	<i>Folha Acadêmica</i>	Bibliografia	J.P.
12/28	_____	Livros Novos: Macunaíma, por Mário de Andrade	José Vieira
01/29	<i>Revista do Globo</i>	Macunaíma	Augusto Meyer
18/04/29	<i>Diário de Pernambuco</i> (Através dos Livros)	Macunaíma – Mário de Andrade	Annibal Fernandes
15/04/37	<i>Correio Paulistano</i> (Livros Novos)	Macunaíma – Mário de Andrade	Nelson Werneck Sodré
23/09/43	<i>Diário de São Paulo</i>	Macunaíma e o porão	Osmar Pimentel
01/12/44	<i>A Manhã</i> (Livros do dia)	“Macunaíma”, de Mário de Andrade	A. F.
_____	_____	Bernard Shaw da Barra Funda	Maurício Loureiro Gama
_____	<i>Rio Magazine</i>	A língua de Macunaíma	Nunes Pereira
18/01/45	<i>Folha Carioca</i>	Macunaíma	Joaquim Cardoso

***Amar, verbo intransitivo (1927)***

<b>Data</b>	<b>Periódico</b>	<b>Título do Artigo</b>	<b>Autor</b>
23/02/27	_____	O espírito dos livros: Amar, verbo intransitivo	Martin Damy
13/03/27	<i>A União</i> (Paraíba)	Mário de Andrade, escritor brasileiro	Mario Pedrosa
23/03/27	<i>A Semana</i> (Pará)	“Amar, verbo intransitivo”	Manuel Bandeira
03/04/27	<i>Jornal do Comércio</i> (Pernambuco)	Mário de Andrade – O Revoltoso! (Amar – verbo intransitivo)	Ascenso Ferreira
08/05/27	<i>O Jornal</i> (Vida Literária)	Dois Livros de Mário de Andrade	Rodrigo M.F.de Andrade
_____	<i>O Jornal</i>	Uma questão de gramática: <i>Amar</i> , <i>Verbo intransitivo</i>	Prudente de Moraes Neto
_____	<i>O Jornal</i> (Vida Literária)	Romancistas do sul	Tristão de Athayde



10/02/45      *Revista da Semana*      Amar, verbo intransitivo      Anônimo

***Dossier de Presse – artigos da imprensa francesa quando da publicação das traduções:***

***Macounaïma (1979)***

<b>Data</b>	<b>Periódico</b>	<b>Título do Artigo</b>	<b>Autor</b>
18/01/80	<i>Le Monde</i>	Un livre de fondation	Hubert Juin
18/01/80	<i>Vendredi</i>	Rabelais au Brésil	Christian Prigen
23/01/80	<i>Le Matin</i> (Lettre /Arts – Romans)	“Macounaïma” de Mário de Andrade	Gilles Costaz
01/80	<i>Magazine Littéraire</i> (Littérature Étrangère)	Espagne, Brésil et Macédoine	Alain Bosquet
09/02/80	<i>Journal de Genève</i> (Lettres brésiliennes)	Comment le “Grand Méchant” monta au ciel	Jean-Charles Gateau
03/80	<i>100 Idées</i> n° 77	La fièvre monte	Anônimo
07/04/80	<i>Le Nouvel Observateur</i> n° 804	Gargantua dans la brousse	Gérard Mordillat
01/05/80	<i>Les Nouvelles Littéraires</i> Nr. 2735	Andrade, um destrutor de folklore	André Laude
05/80	<i>La Nouvelle Revue Française</i>	Mário de Andrade: <i>Macounaïma</i>	Antoine Berman

***Amar, verbo intransitivo (1995)***

<b>Data</b>	<b>Periódico</b>	<b>Título do Artigo</b>	<b>Autor</b>
02/03/95	<i>Libération</i>	Mário de Andrade, <i>Aimer, verbe intransitif</i>	Mathieu Lindon
30/03/95	<i>Le Nouvel Observateur</i> (La Terre Entière)	Le Brésil Art déco	Fredéric Vitoux
01/05/95	<i>La Quinzaine Littéraire</i> (Romans, récits)	Deux grands brésiliens, deux conceptions	Pierre Rivas
22/06/95	<i>Humanité</i>	L’initiation de Carlos	François Salvang
_____	<i>Infos Brésil</i> n° 102	Aimer, verbe intransitif	Michel Riaudel

***L'apprenti touriste (1996)***

<b>Data</b>	<b>Périodico</b>	<b>Título do Artigo</b>	<b>Autor</b>
16/11/96	<i>La Quinzaine Littéraire</i>	Dans le Brésil profond	Jacques Fressard
20/12/96	<i>Impact Medecin</i>	Voyage avec...	Anônimo
02/97	<i>Atlas Air France</i>	L'apprenti touriste	Anônimo
12/02/97	<i>Les Introceptibles</i> (Livres)	Le Droit à la paresse	Frederick Pagès
14/02/97	<i>Le Monde des Livres</i>	Mario de Andrade l'apprenti du Brésil moderne	Gérard Meudal
02/97	<i>Geometre</i>	Voyages lointains	Anônimo
03/97	<i>Magazine Littéraire</i>	Le monde selon Macounaïma	Jacobo Machover
01/05/97	<i>La République Internationale des Lettres</i>	Mário de Andrade	Tierry Guinhut
01/07/97	<i>La Quinzaine Littéraire</i>	Des livres pour vos vacances	Anônimo
_____	<i>Infos Brésil n° 118</i>	<i>L'apprenti touriste</i> , Mário de Andrade	Michel Riaudel

***Macounaïma (1997)***

<b>Data</b>	<b>Périodico</b>	<b>Título do Artigo</b>	<b>Autor</b>
10/96	<i>Magazine Littéraire</i>	"Archivos", une pléiade De l'Amérique Latine	Jacobo Machover
06/02/97	<i>Liberation</i> (Livres)	Mário de Andrade, champion du Brésil (um Rabelais brésilien)	Antoine de Gaudemar
12/02/97	<i>Les Inrockuptibles</i> (Livres)	Le droit à la paresse	Frédéric Pagès
14/02/97	<i>Le Monde des Livres</i>	Mario de Andrade, l'apprenti du Brésil moderne	Gérard Meudal
16/02/97	<i>La Quinzaine Littéraire</i>	Le retour du héros sans aucun caractère	Leyla Perrone-Moisés
06/03/97	<i>L'Express</i>	Samba cannibal	André Clavel
03/97	<i>Magazine Littéraire</i>	Le monde selon Macounaïma	Jacobo Machover
03/97	<i>L'Amour des Livres</i> n.26	Macounaïma – Mário de Andrade	Anônimo
08/04/97	<i>Le Provençal</i>	Macounaïma, le héros qui passe par	Anônimo

		toutes les couleurs	
04/97	<i>Études</i>	Mario de Andrade – Macounaïma	Pierre Sempé
01/05/97	<i>La République Internationale des Lettres</i>	Mario de Andrade	Thierry Guinhut
05/97	<i>Europe</i>	Mario de Andrade – Macounaïma	Magdelaine Ribeiro
15/06/97	<i>La Provence (Étranger)</i>	Un Gargantua de l'Amazonie	Gérard Bodinier
22/08/97	<i>La Tribune</i> n° 1345	Macounaïma	Anônimo
_____	<i>Biblioteca</i> n° 17	Mario de Andrade – Macounaïma	Anônimo
_____	<i>Infos Brésil</i> n° 123	Macounaïma, Mário de Andrade	Magdeleine Ribeiro

**Artigos Publicados na imprensa brasileira quando da publicação de *L'Apprenti touriste* e da nova edição de *Macounaïma*:**

<b>Data</b>	<b>Periódico</b>	<b>Título do Artigo</b>	<b>Autor</b>
15/02/97	<i>O Estado de São Paulo</i>	Franceses redescobrem Mário de Andrade	Gilles Lapouge
16/02/97	<i>Folha de São Paulo</i>	França redescobre Mário de Andrade	Betina Bernardes
20/03/97	<i>Jornal do Commercio</i> (Acontece)	Vuitton	Anônimo
04/97	<i>Jornal de Brasília</i>	_____	Anônimo
05/04/97	<i>Jornal do Brasil</i> (Informe/Idéias)	Mário de Andrade em francês	Cláudio Figueiredo
05/07/97	<i>O Globo</i>	Mário de Andrade e Vuitton	Anônimo
09/04/97	<i>O Dia</i> (VipVupt)	Mário de Andrade	Renata Fraga
12/04/97	<i>A Tarde</i> (Salvador) (Letra por Letra)	Odisséia tropical	Magdeleine Ribeiro
11/07/97	<i>Gazeta Mercantil</i>	Mário de Andrade, o europeu aprendiz	Luís Antônio Giron

## RESUMO

Esta dissertação consiste no estudo das traduções em francês de três obras do autor brasileiro modernista Mário de Andrade — *Macounaïma* (publicada em 1979 e reeditada em 1997), *Aimer, verbe intransitif* (1995) e *L'Apprenti touriste* (1996) — e tem como base entrevistas com os tradutores, com o objetivo de delinear os seus projetos de tradução e de levantar as dificuldades encontradas; a recepção crítica a essas obras e a análise da apresentação material das traduções. O objetivo maior da pesquisa não é fazer um estudo lingüístico, mas ter uma visão mais ampla de como essas obras, de um autor tão preocupado com a identidade cultural brasileira e amante de experimentalismos de toda espécie, puderam chegar ao leitor francês, tão distanciado temporal e culturalmente, além de menos afeito a liberdades com a gramática em textos literários.

O suporte teórico da pesquisa tem três vertentes: os Estudos Descritivos de Tradução, a análise do paratexto e as Teoria da Recepção e de leitura, que buscam ajudar a determinar o lugar que ocupam as obras de Mário de Andrade, oriundas de um sistema literário periférico e pouco conhecido, em um sistema central por excelência, e investigar se foram feitos esforços para traduzir e apresentar essas obras ao público leitor, levando em conta suas especificidades, e deixando de lado o viés etnocêntrico tão presente na visão de mundo francesa.

## ABSTRACT

This thesis is the study of translations into French of three literary works by the Brazilian modernist writer Mário de Andrade: *Macounaïma*, published in 1979 and reedited in 1997, *Aimer, verbe intransitif*, published in 1995, and *L'Apprenti touriste*, published in 1996. It is based primarily on interviews made with the translators with the aim of outlining their translation projects and of pointing out to the difficulties they came across throughout their work, the critical reception to these books, and the analysis of the physical characteristics of the four editions. The main purpose of this thesis is not to develop a linguistic study, but to offer a broader view of how these works written at the beginning of the 20<sup>th</sup> century by an author so much concerned with Brazilian cultural identity and fond of all kinds of experimentalism could attract the interest of readers such as the French ones, so distinct from the Brazilian ones in cultural terms and less receptive to stylistic innovations.

The theoretical guidelines of this thesis are: the Descriptive Translation Studies, the analyses of the paratext and the contributions brought about by both Reception Theory (Theory of Response) and the several Reading Theories. These approaches help to determine the position of Mário de Andrade's works — originating from a not very well-known peripheral literary system — into the framework of a central system *par excellence*, and to investigate whether there has been made any effort to present these works to the reading public, taking into account their specificities and consequently leaving aside any ethnocentric perspective.