

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JANAÍNA ARAÚJO COUTINHO

**O BRASIL EM TRADUÇÕES FRANCESAS: UM ESTUDO DOS PARATEXTOS
DE ANTOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS DE CONTOS**

JOÃO PESSOA – PARAÍBA
2016

Janaína Araújo Coutinho

**O BRASIL EM TRADUÇÕES FRANCESAS: UM ESTUDO DOS
PARATEXTOS DE ANTOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS DE CONTOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Pragana Dantas

JOÃO PESSOA – PARAÍBA
2016

C871b Coutinho, Janaína Araújo.

O Brasil em traduções francesas: um estudo dos paratextos de antologias contemporâneas de contos / Janaína Araújo Coutinho. - João Pessoa, 2016.
120 f. : il.

Orientação: Marta Pragana Dantas. Dissertação
(Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Antologias traduzidas. 2. Paratextos. 3. Discursos de acompanhamento. 4. Imagem. I. Dantas, Marta Pragana. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-82(043)

Janaina Araújo Coutinho

**O Brasil em traduções francesas: um estudo dos paratextos de
antologias contemporâneas de contos**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Paraíba como
requisito para a obtenção do título de Mestre em
Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Marta
Pragana Dantas.

Aprovada em: 14 de abril de 2016.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Marta Pragana Dantas – UFPB/PPGL
(Orientadora)



Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis – UFPB/PPGL
(Examinador Externo)



Profa. Dra. Wiebke Roben de Alencar Xavier – UFPB/PPGL
(Examinadora Interna)

DEDICATÓRIA

Dedico

Ao meu pai, que sempre está em minha memória.

Ao meu irmão, por lutar pela vida.

À minha mãe, exemplo de fortaleza e perseverança.

Ao meu marido, companheiro de todas as horas e paciente nas ausências necessárias.

À minha filha Anabelle, a pequena pérola que a mim foi dada de presente durante esse percurso de crescimento acadêmico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela força necessária para se enfrentar as pedras no caminho.

A Marta, pelos ensinamentos e pela paciência no caminhar acadêmico.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo incentivo dado.

À Universidade Federal da Paraíba – UFPB, pela oportunidade concedida.

Às secretárias do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, pela prestatividade sempre que solicitada.

Aos professores do programa, pelos ensinamentos e pelas discussões sempre enriquecedoras.

Aos professores que participaram da banca de qualificação, Roberto Carlos e Luciana Deplagne.

A Maria Ivanês, carinhosamente conhecida como Branquinha, por ter me acolhido, junto ao seu filho, e meu primo, Raul Ivis, em seu apartamento em João Pessoa. Raul, grata de coração.

À professora Josilene Pinheiro-Mariz, por ter apresentado a mim a pesquisa e os seus caminhos. Também ao seu esposo, Saulo Mariz, pelo exemplo de pesquisador inquieto.

A minha mãe, pela distância compreendida.

Ao meu pai que, mesmo ausente em presença física, sempre esteve ao meu lado.

A Cícero, pela paciência, pelo incentivo, pelo amor.

Javé é o meu pastor.
Nada me falta.
Em verdes pastagens me faz repousar;
para fontes tranquilas me conduz,
e restaura minhas forças.
Ele me guia por bons caminhos,
por causa do seu nome.
Embora eu caminhe por um vale tenebroso,
nenhum mal temerei, pois junto a mim estás;
teu bastão e teu cajado me deixam tranquilo.

Diante de mim preparas a mesa,
à frente dos meus opressores;
unges minha cabeça com óleo,
e minha taça transborda.
Sim, felicidade e amor me acompanham
todos os dias da minha vida.
Minha morada é a casa de Javé,
por dias sem fim.

SALMO 23

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto a análise dos paratextos e dos discursos de acompanhamento encontrados em antologias contemporâneas de contos brasileiros traduzidos para a língua francesa. Considerando que as informações presentes nesses espaços contribuem para reforçar as imagens já existentes ou compor novas imagens de um país e de sua cultura, buscamos conhecer qual Brasil está sendo exposto para o público leitor francófono através de seletas de narrativas. O referencial teórico utilizado acerca dos paratextos está baseado nas contribuições de Gérard Genette (*Paratextos Editoriais*, 2009) e as reapropriações feitas a partir delas no âmbito dos Estudos da Tradução, promovidas notadamente por Teresa Dias Carneiro (2014) e Marie-Hélène C. Torres (2004). Para o estudo das imagens, recorreremos aos trabalhos de Celeste H. M. R. de Sousa (especialmente à *Introdução à Imagologia*, 2004), que discute a relevância da imagem, da representatividade formada de uma cultura, de um país, através da literatura. Elegemos o estudo das antologias *Contes de Noël brésiliens* (1997), *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Des nouvelles du Brésil* (1998), *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014) por entendermos que a tradução desse tipo de seleta aumenta a possibilidade de representação de um autor, de um gênero ou de uma cultura perante o Outro e seu imaginário.

Palavras-chave: paratextos; discursos de acompanhamento; antologias traduzidas; imagem.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour objet l'analyse des paratextes et des discours d'accompagnement présents dans les anthologies contemporaines de contes brésiliens traduits en langue française. Considérant que les informations présentes dans ces espaces contribuent à renforcer les images existantes ou à créer des nouvelles images d'un pays et de sa culture, nous cherchons à savoir quel Brésil est exposé au lectorat francophone à travers les anthologies choisies. Le cadre théorique utilisé sur les paratextes est basé sur les contributions de Gérard Genette (*Paratextos Editoriais*, 2009) et les réappropriations qui en sont faites dans le cadre de la Traductologie, promue notamment par Teresa Dias Carneiro (2014) et Marie-Hélène C. Torres (2004). Pour l'étude des images, nous nous sommes fondés sur les études menées par Celeste H. M. R. De Sousa (notamment *Introdução à Imagologia*, 2004), qui discute de la pertinence de l'image, de la représentativité formée d'une culture, d'un pays, à travers la littérature. Nous avons choisi l'étude des anthologies suivantes : *Contes de Noël brésiliens* (1997), *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Des nouvelles du Brésil* (1998), *Je suis favela* (2011) et *Je suis toujours favela* (2014) car nous comprenons que la traduction de ce type de texte augmente la possibilité de représentation d'un auteur, d'un genre littéraire ou d'une culture face à l'Autre et son imaginaire.

Mots-clés : paratextes ; discours d'accompagnement ; anthologies traduites ; image.

ABSTRACT

This dissertation has as its objective to analyze paratexts and accompanying discourses found in contemporary anthologies of Brazilian tales translated to French. Considering that the information found in these materials contribute to reinforce the images already existent or to compose new images of a country and its culture, we tried to find which Brazil is being exposed to the francophone readership through the narratives. The theoretical background on paratexts is based on the contributions of Gérard Genette (Paratextos Editoriais, 2009) and the following studies in the scope of Translation Studies, promoted mainly by Teresa Dias Carneiro (2014) and Marie-Hélène C. Torres (2004). To the study of images, we used Celeste H. M. R. de Sousa's works (especially *Introdução à Imagologia*, 2004) which discuss the relevance of the image, of the formed representativeness of a culture and a country through literature. We selected the study of the anthologies *Contes de Noël brésiliens* (1997), *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Des nouvelles du Brésil* (1998), *Je suis favela* (2011) and *Je suis toujours favela* (2014) because we understand that the translation of these kind of narratives increases the possibility of representation of an author, textual gender or culture towards the Other and its imaginary.

Keywords: paratexts; accompanying discourses; translated anthologies; image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeira capa da antologia <i>Contos para um Natal brasileiro</i>	79
Figura 2 – Sobrecapa da antologia <i>Contes de Noël brésiliens</i>	79
Figura 3 – Primeira capa da antologia <i>Contes de Noël brésiliens</i>	80
Figura 4 – Quarta capa da sobrecapa da antologia <i>Contes de Noël brésiliens</i>	82
Figura 5 – Quarta capa da antologia <i>Contes de Noël brésiliens</i>	82
Figura 6 – Apresentação da antologia <i>Contos para um Natal brasileiro</i>	85
Figura 7 – Apresentação da antologia <i>Contos para um Natal brasileiro</i>	85
Figura 8 – Primeira capa da antologia <i>Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens</i>	87
Figura 9 – Quarta e quinta folhas internas da antologia <i>Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens</i>	89
Figura 10 – Primeira capa da antologia <i>Des nouvelles du Brésil</i>	91
Figura 11 – Quarta capa da antologia <i>Des nouvelles du Brésil</i>	92
Figura 12 – Primeira capa da antologia <i>Je suis favela</i>	96
Figura 13 – Quarta capa da antologia <i>Je suis favela</i>	96
Figura 14 – Primeira página da antologia <i>Je suis favela</i>	101
Figura 15 – Primeira capa da antologia <i>Eu sou favela</i>	102
Figura 16 – Quarta capa da antologia <i>Eu sou favela</i>	103
Figura 17 – Primeira capa da antologia <i>Je suis toujours favela</i>	108
Figura 18 – Quarta capa da antologia <i>Je suis toujours favela</i>	109
Figura 19 – Primeira página da antologia <i>Je suis toujours favela</i>	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: A TRADUÇÃO NO ESPAÇO LITERÁRIO INTERNACIONAL.....	18
1.1 O espaço literário internacional: relações assimétricas.....	18
1.2 Trocas culturais: a literatura brasileira na França.....	27
1.3. Contos brasileiros traduzidos na França.....	38
1.3.1 Antologias de contos editadas no Brasil e traduzidas para o francês.....	39
1.3.2 Antologias de contos brasileiros editadas na França.....	41
CAPÍTULO 2: PARATEXTOS, ANTOLOGIAS E IMAGEM: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	48
2.1 Os paratextos em foco: pesquisas realizadas no Brasil.....	48
2.2 Os paratextos e os discursos de acompanhamento: um breve passeio pela teoria.....	55
2.3 Antologias e imagens: a construção de (pre)conceitos.....	65
CAPÍTULO 3: PARATEXTOS E DISCURSOS DE ACOMPANHAMENTO: UMA ANÁLISE.....	78
3.1 Antologia de contos editada no Brasil e traduzida para o francês.....	78
3.1.1 <i>Contes de Noël brésiliens</i> (1997).....	79
3.2 Antologias de contos brasileiros editadas na França.....	86
3.2.1 <i>Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens</i> (1980).....	87
3.2.2 <i>Des nouvelles du Brésil</i> (1998).....	90
3.2.3 <i>Je suis favela</i> (2011).....	94
3.2.4 <i>Je suis toujours favela</i> (2014).....	103
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS.....	118

INTRODUÇÃO

No jogo da interpretação e da compreensão do outro, a tradução se coloca como vetor e meio de difusão das mais diversas culturas, trazendo a público características que perpassam as ideologias políticas, sociais, etc. Nesse campo de atuação, encontramos na tradução da literatura textos que possibilitam aos autores e autoras a liberdade criativa e artística, a possibilidade de ultrapassar fronteiras e expor o mais puro componente de uma nação, seja ele sua formação histórica, sua formação educacional, entre outras.

Nossa pesquisa consiste no estudo dos paratextos e dos discursos de acompanhamentos presentes em cinco antologias contemporâneas de contos brasileiros traduzidos para a língua francesa. O *corpus* selecionado foi dividido em dois grupos compostos por antologias ora publicadas no Brasil e posteriormente traduzidas, ora pensadas, montadas e traduzidas em solo francês, não havendo obra correspondente em português. São elas: *Contes de Noël brésiliens* (1997), *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Des nouvelles du Brésil* (1998), *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014).

O estudo dos paratextos, instâncias presentes nos livros, ganha força com a publicação de *Paratextos Editoriais* (2009), obra escrita por Gérard Genette em língua francesa sob o título *Seuils* (1987). A obra genetteana, como se pode verificar através de nossas pesquisas, vem servindo de guia para estudos nacionais desenvolvidos na área de Letras, Linguística e Literatura, não somente em língua materna, mas também em obras traduzidas. É nesse campo de pesquisa que a abordagem paratextual revela características específicas de projetos tradutórios, a exemplo do modo como uma literatura é recebida em uma cultura estrangeira.

A tradução literária se apresenta, então, como um processo que permite o intercâmbio entre culturas diferentes, fazendo com que a barreira linguística seja vista como o vetor impulsionador da Tradução. Nesse contexto de aproximação com o Outro, deparamo-nos com projetos que podem seguir por dois caminhos: i) estrangeirizar a tradução, respeitando contextos que fazem da obra original uma representante singular em relação à cultura do campo de recepção, trazendo para a nação que a recebe novas possibilidades de compreensão e aceitação do Outro; e ii) domesticar a tradução, isto é, transformar a escrita original de tal forma que a cultura de chegada se sinta confortável e inserida na obra, mesmo que para isso particularidades estrangeiras sejam apagadas (VENUTI, 1995). Contudo, é necessário lembrar que as traduções não se dão de modo

puro quanto à estrangeirização ou à domesticação, uma vez que poderia colocar em risco a inteligibilidade do texto vertido. Acerca do segundo caminho possível de ser tomado pelo projeto tradutório, Antoine Berman (2013) esclarece que o processo de apagamento e transformação de uma literatura original em algo aceitável para o campo receptor não é uma atitude recente, já sendo praticada nos séculos XVII e XVIII na França. A tradução etnocêntrica, por ele assim intitulada, “[...] traz tudo à sua própria cultura, às normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2013, p. 39). Isto é, para o etnocentrismo tradutório, o que pertence ao Outro será consumido através da antropofagia cultural (TORRES, 2004), quando houver características e especificidades que possam interessar à cultura tradutora.

Além dos tipos de tradução acima mencionados, as literaturas estrangeiras ainda podem sofrer com a continuação da estereotipização trazida em alguns relatos históricos ou através de traduções de obras que compõem o cânone nacional, podendo perdurar por longo tempo até que as imagens sedimentadas sejam postas em questão através da criação de novas imagens. A esse propósito, refletimos sobre a história da tradução das obras brasileiras feitas por agentes europeus, especialmente os franceses, fortes divulgadores da imagem de uma nação exótica, com terras férteis e rica em recursos naturais. Sobre a tal imagem, que se perpetua mesmo com o Brasil mostrando-se independente na produção artística a partir do Modernismo, Pierre Rivas (2005, p. 90) apresenta alguns apontamentos referindo-se aos brasilianistas da França que influenciaram diretamente na sedimentação da imagem do país construída em séculos anteriores:

Formados ao acaso (atividade comercial, por exemplo, no caso de Duriau¹) e numa estética tradicional, eles (os brasilianistas) não eram muito sensíveis à modernidade, preocupados com um Brasil mais pitoresco que vanguardista, mais regional, e até mesmo regionalista, que cosmopolita, mais próximo do conto etnográfico do que da poesia modernista. Tal será o destino do Brasil literário na França, limitado pelo número e pela formação dos intermediários, tradutores, informadores.

Desse modo, e como também busca apontar nossa pesquisa, veremos se a imagem escolhida pelos agentes do processo tradutório se perpetua ainda em algumas antologias contemporâneas de contos, estando presente, especialmente, em certos elementos

¹ Nota nossa. Jean Duriau foi um dos principais tradutores da literatura brasileira para a língua francesa, atuando, especialmente, no período entre guerras.

paratextuais que compõem a obra, a exemplo das capas e dos discursos de acompanhamento.

Ciente da complexidade que envolve a tradução literária, o presente estudo, organizado em três capítulos, apresentará reflexões teóricas que expõem o contexto nacional e mundial e suas relações com o processo de trocas interculturais por nós escolhidas (capítulos 1 e 2). A partir dessas reflexões, procederemos à análise do *corpus*, com o anseio de contribuir para o desenvolvimento dos estudos dos paratextos em traduções já existentes no Brasil (capítulo 3).

Dessa forma, o primeiro capítulo, intitulado *A tradução no espaço literário internacional*, mostrará, de modo minucioso, como Paris se tornou referência internacional para o campo das artes, em especial da literatura e da literatura traduzida. Seguimos aqui o pensamento de Pascale Casanova (2002), para quem a capital francesa tornou-se centro de difusão, detendo a função de acreditadora de prestígio quanto às produções artísticas mundiais. Segundo Casanova (2002), todo artista de séculos anteriores que almejasse o reconhecimento internacional deveria submeter a sua obra aos olhos e às opiniões dos críticos, aqueles que corroboravam tal poderio parisiense. Com a literatura não foi diferente; porém, por envolver, muitas vezes, ideologias e particularidades de cada cultura, as relações ali estabelecidas expuseram assimetrias resultantes tanto do domínio econômico, como político e linguístico/cultural entre as nações envolvidas. Com vistas à aceitação e à internacionalização, produções de países periféricos, isto é, que não fazem parte do grupo das nações dominantes, tendiam a seguir as regras impostas pelo centro, com o intuito de se adequarem às normas estéticas da literatura dita universal. Por outro lado, os escritores excêntricos enfrentaram as regras através de obras que traziam o Outro não somente com o objetivo do enfrentamento ou da resistência, mas de acréscimo à diversidade mundial.

Nesse processo de intercâmbio cultural, destacamos a relação entre a França e o Brasil, nações que ocupam lugares distantes do ponto de vista das regras do espaço literário mundial, mas que sempre mantiveram relações amigáveis, inclusive no campo das trocas literárias. Devido a sua exuberante fauna e flora, o Brasil foi narrado, ainda nos séculos posteriores à colonização, como mote para algumas revistas e alguns livros franceses que, por vezes, dedicavam-se a narrar histórias que envolviam o nativo e o estrangeiro. Nesse mesmo percurso, alguns autores brasileiros que seguiam os moldes europeus de composição literária ganharam espaço junto ao público francês, graças à tradução de algumas obras que hoje fazem parte do cânone nacional.

Para encerrar o primeiro capítulo, apresentaremos, de forma sucinta, as narrativas presentes nas obras que compõem o *corpus* de estudo. Nossa intenção é expor a linha de raciocínio que, pensamos nós, pode ter influenciado no desenvolvimento e nas escolhas dos paratextos e discursos de acompanhamento encontrados nas obras, a exemplo das imagens nas primeiras capas e das informações de contextualização das apresentações e das quartas capas.

No segundo capítulo, intitulado *Paratextos, antologias e imagens: algumas considerações*, discutiremos o aporte teórico que fundamenta a pesquisa. Dividido em três partes, apresentaremos, de início, as pesquisas já realizadas no Brasil, que tiveram como suporte os paratextos genetteanos voltados para os Estudos da Tradução. Iniciadas por volta de 2004, as pesquisas tomam por base, além de Paratextos Editoriais (2009), a tese de doutorado de Marie-Hélène C. Torres, *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, defendida em 2004. Nesse contexto, observamos a Universidade Federal de Santa Catarina se tornar o polo de referência para o desenvolvimento de pesquisas que se debruçam sobre a temática aqui discutida.

Na segunda parte desse capítulo, traremos alguns apontamentos feitos por Genette a propósito dos paratextos, como também dos discursos de acompanhamento estudados por Torres (2011). Focaremos nossa atenção nos paratextos encontrados no *corpus* analisado, que, segundo o estudioso francês, são capazes de apresentar, introduzir uma obra ao seu público leitor, como também revelar a ideologia que cerca o projeto editorial. Essa discussão será enriquecida pela reflexão de Teresa Dias Carneiro (2014), cujos estudos completam as pesquisas sobre os paratextos, inserindo-os no contexto do livro traduzido. De acordo com Carneiro (2014), é somente na tradução de obras que o tradutor pode assumir a posição de autor, reescrevendo e imprimindo nela seus conhecimentos acerca do livro traduzido, da biografia do autor e sua ideologia enquanto agente facilitador das trocas culturais. Para a pesquisadora, os locais mais apropriados para a inscrição do tradutor são as apresentações, os prefácios e os posfácios, quando estes passam pela composição total através das mãos do tradutor e não apenas de sua tradução.

Através de Paratextos Editoriais, Genette nos apresenta a partição feita sobre o assunto abordado. Para o estudo das capas, da folha de rosto e de seus anexos, isto é, do peritexto editorial, o autor expõe que nem sempre a apresentação do livro como o conhecemos hoje seguiu os parâmetros relatados por ele, e que, mesmo cada um tendo

uma função específica, fica a critério do projeto editorial utilizá-los para apresentar, aproximar ou convencer o leitor a consumir o produto livro.

Para entendermos qual é a imagem do Brasil exposta em obras traduzidas para a língua francesa através dos paratextos e dos discursos de acompanhamento presentes em antologias de contos, na terceira parte do segundo capítulo, intitulada *Antologias e imagens: a construção de (pre)conceitos*, debruçar-nos-emos sobre as pesquisas desenvolvidas acerca da relevância das seletas de textos como obras representativas de uma cultura. Também visitaremos as pesquisas em Imagologia, ramo da Literatura Comparada que estuda, por meio da literatura, a criação de imagens, ou de imagotipos, de uma dada nação. Com relação às antologias, veremos que suas funções vão muito além da leitura como ação ingênua ou prazerosa. Por serem resultado de escolhas, suas composições se dão através de intenções e ideologias que, por vezes, não são informadas ao leitor não profissional, mas que guiam ora a escolha em língua original, ora a escolha para a tradução. Ao passarem por dois processos de interferência estrangeira, o de escolha e o de tradução, as antologias compostas e traduzidas pelo olhar do Outro trazem consigo a imagem do país de origem como resultado de duas atuações relevantes: a do projeto de escolha dos contos (qual a motivação para as escolhas feitas?) e a do projeto de tradução (seria uma tradução domesticadora ou estrangeirizadora?). O resultado desse processo pode, por vezes, construir, desconstruir e reconstruir imagens já divulgadas e sedimentadas de culturas outras, isto é, a representação ali exposta pode nos fazer refletir sobre o estereótipo disseminado através da literatura, negando-o ou confirmando-o.

No terceiro capítulo, *Paratextos e discursos de acompanhamento: uma análise*, apresentaremos a investigação das informações presentes nos paratextos e discursos de acompanhamento do *corpus* selecionado. Com o intuito de tornar a análise didática, o estudo será dividido em dois momentos: o primeiro estará centrado na antologia composta no Brasil e traduzida para a língua francesa – *Contes de Noël brésiliens* (1997); enquanto o segundo abordará as antologias compostas e traduzidas em solo francês – *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Des nouvelles du Brésil*, (1998), *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014).

Assim, seguindo as premissas dos estudiosos já mencionados, debruçar-nos-emos sobre as capas e suas extensões, sobre as páginas de rosto e os seus anexos e sobre as apresentações a fim de perceber e compreender qual imagotipo brasileiro as antologias contemporâneas de contos estão difundindo. Será que ainda encontramos, após mais de 500 anos de seu descobrimento, a imagem de um Brasil exótico, de natureza exuberante

e povoado por índios, que são ora expostos como agressivos, ora como dóceis? O imagotipo mudou. O que agora atrai a mais novas traduções é a imagem de um país em crise de segurança, de trato social, com problemas habitacionais. A periferia e seus problemas, os morros, as favelas e seus cidadãos abandonados pelo estado são o ponto crucial a mover uma tradução, que também é movida pela qualidade literária dos autores e das autoras brasileiras a relatarem, muitas vezes, seu cotidiano.

Mesmo estando inserido ora em uma realidade que o atrai para o crime, ora o agride com uma violência que lhe é imposta através da ação truculenta das forças policiais, esgotado pelo sentimento de injustiça e de desrespeito, alguns moradores das periferias dos grandes centros urbanos encontram na literatura, a partir de então, o modo de se expressar e de produzir arte, tendo como cenário, agora, seu próprio endereço.

CAPÍTULO 1

A TRADUÇÃO NO ESPAÇO LITERÁRIO INTERNACIONAL

Paris é o détour (desvio) que permite contourner (contornar) a alienação ibérica para finalmente retourner (retornar) à terra natal americana (RIVAS, 2005, p. 141).

Neste capítulo, debruçamo-nos sobre as discussões que tratam das relações que permeiam o campo literário internacional e suas ligações com a tradução literária, quando esta se coloca como relevante para as trocas culturais mundiais. Atuando em conjunto com o espaço artístico/cultural, os campos econômico e político se mostram relevantes para a produção interna dos países, refletindo, sobremaneira, na produção artística internacional através de influências capazes de direcionar as criações literárias. Desse modo, faz-se necessário discutir o papel dos componentes desse espaço literário mundial, sejam eles os centros de difusão cultural, a tradução literária, os tradutores, os editores, entre outros, e o modo pelo qual as trocas culturais, intermediadas pela tradução, podem ser efetivadas dentro de um contexto internacional no qual as relações se apresentam em assimetria.

1.1 O espaço literário internacional: relações assimétricas

As produções literárias nacionais, quando ultrapassam as fronteiras linguísticas e geográficas, veem-se sujeitadas às regras de centros que tomam para si a função legitimadora, indicando quais características literárias presentes nas obras são capazes de torná-las universais. Esse reconhecimento é feito não por uma instância palpável que tem sua existência comprovada em documentos administrativos, mas através de espaços visíveis e de prestígio que gozam de certa invisibilidade e que são capazes de influenciar as produções literárias, quando estas ainda se encontram em seu contexto nacional.

Estamos nos referindo ao que Pascale Casanova² intitula de “espaço literário mundial” (2002), lugar dotado de poder e que pode conferir prestígio a uma cultura excêntrica³:

Esse espaço não é uma construção abstrata e teórica, mas um universo concreto embora invisível: são os vastos domínios da literatura, o universo em que se gera o que é declarado literário, o que é julgado digno de ser considerado literário, onde rivaliza meios e caminhos específicos à elaboração da arte literária. (CASANOVA, 2002, p. 17-18)

De início, lembramos que essa função legitimadora não é atribuída por esses centros culturais. O reconhecimento como consagrador se constitui de acordo com seu posicionamento mundial em relação à arte como expressão de seu tempo, no nosso caso, a literatura. Posturas cosmopolitas que tendem a aceitar o que se propõe diferente ou marcado por certo ineditismo, mesmo que regido por regras internas estruturais, fazem desses lugares centrais objetivo para um relevante número de autores que buscam dar alcance mundial à sua produção escrita.

Os lugares onde se encontram esses centros não são estanques, eles se movem no tempo e no espaço. Culturas que hoje são reconhecidas por sua abertura ao outro, seguiram regras externas de escrita literária, com o intuito de enriquecer a produção interna e se mostrarem atualizadas em relação aos moldes vigentes legitimados. Entre elas, podemos citar a influência da Grécia e da Roma antiga que ultrapassou séculos e serviu de parâmetro, especialmente para os países europeus. Desse modo, o Velho Continente, a partir do século XVI, viu a consolidação desse espaço invisível de centralidade caminhar em paralelo aos campos econômico e político. Foram nações mais antigas – que passaram por longos processos de consolidação linguística – que assumiram a função de centros de difusão e de intercâmbio cultural (CASANOVA, 2002), a exemplo da Itália e da França.

O campo cultural, como mencionado, apresenta-se interligado aos campos político e econômico; sendo o primeiro, o cultural, aquele que necessitará de mais tempo para ser modificado. Essa característica é capaz de lhe conferir certa autonomia nas decisões avaliativas tomadas para reconhecer, ou não, a produção artística de autores e nações (HEILBRON; SAPIRO, 2009). Em relação ao campo político, o que caracteriza sua

² Tendo em vista sua pertinência para a nossa pesquisa, nessa discussão acerca do espaço literário internacional, valemo-nos das reflexões de P. Casanova.

³ Expressão atribuída por Casanova (2002) às culturas e, por conseguinte, às literaturas que se encontram fora dos grandes centros e que não possuem (ou possuem pouco) prestígio junto a estes.

atuação nesse contexto mundial são as relações de força existentes entre as nações que participam e que poderiam influenciar o cenário internacional. Já o campo econômico se apresenta ligado ao mercado, e este, por vezes, é composto por objetos culturais e artísticos, ou o que Pierre Bourdieu intitula de bens simbólicos, nesse caso o livro, concebido como produto comercial e sujeito a regras que visam o lucro financeiro. Assim sendo,

O modo de circulação dos textos depende dessas diferentes lógicas, conforme a estrutura dos campos de produção cultural nos países de origem e de destino, seu grau de autonomia em relação a esses dois tipos de restrição, e as modalidades de exportação e importação, que condicionam em parte a transferência. (HEILBRON; SAPIRO, 2002, p. 18-19)

No que se refere à influência política, e aqui nos referimos às escolhas ideológicas, ela é mais visível em nações marcadas por fatos que modificaram suas posições no campo internacional, a exemplo da Rússia, que, no início do século XX, viu seu prestígio mundial diminuir sobremaneira. Vale lembrar que, concomitantemente com o prestígio político e econômico, essa nação viu a produção cultural interna perder espaço junto aos grandes centros difusores da produção artística mundial. Tal característica de dependência do campo cultural em relação à política também é perceptível em regimes comunistas vigentes (HEILBRON; SAPIRO, 2002). Por terem um forte aparato censor, algumas nações praticamente forçam a saída de artistas mais independentes para outros países que lhes concedam a liberdade criativa, favorecendo, algumas vezes, o uso, pelo artista, da própria produção para fazer denúncias acerca de entraves que essas ideologias possam trazer à população e ao direito de expressão.

Quanto à influência econômica, esta atua baseada nas premissas que visam o lucro e que veem o livro como produto comercial, destituindo-o de seu valor simbólico. Nesse contexto, a indústria dos bens culturais de rápida aceitação e consumo vê a produção dos *best-sellers* se alargar, principalmente nos Estados Unidos, atingindo, através da tradução, inúmeras línguas, e reforçando, então, o poder político, econômico e cultural da língua inglesa.

Essa lógica traz alterações relevantes para o mercado editorial mundial, uma vez que grandes casas de edição dominam uma parcela considerável do mercado editorial, decidindo, em grande parte, o que deve ser produzido ou mesmo traduzido. O exemplo dos *best-sellers* de língua inglesa nos parece bastante caro, pois suas traduções estão

sendo lançadas em um curto espaço de tempo em relação ao texto-fonte, ou no mesmo dia, fazendo com que a obra atinja várias culturas ao mesmo tempo. Por vezes, suas adaptações para o cinema também são lançadas ao público simultaneamente, deixando exposto o projeto publicitário audacioso e que tem como objetivo o alcance internacional revertido em lucro financeiro.

Esse princípio seguido por grandes casas de edição não se restringe aos Estados Unidos. Estudos apontam que, há algumas décadas, conglomerados editoriais se formaram também na Europa e na América do Sul, inclusive no Brasil (DANTAS, 2012). A esse propósito, as discussões que se desenvolvem sobre a temática centram-se sobre a liberdade de produção e de pensamento que, por vezes, é cerceada em nome do lucro financeiro.

Em contrapartida, as literaturas que buscam se manter fiéis ao seu propósito libertário e artístico, além de recorrer a alguns grandes grupos que ainda permitem tal publicação, podem se utilizar, também, dos pequenos editores voltados à produção de obras independentes, o que não implica dizer que o retorno financeiro seja tomado como irrelevante, afinal se trata de uma empresa que necessita da resposta financeira como todas as outras que compõem o mercado. O que os diferencia dos grandes grupos é a defesa da arte literária desvinculada das regras do mercado econômico, oferecendo total liberdade criativa ao autor e diversificando a oferta do bem cultural livro para o consumo por parte do público leitor.

O espaço literário mundial se apresenta, então, segundo Casanova, como a “bolsa de valores” do mundo literário. E, nesse contexto em que valores artísticos são avaliados, o aporte cultural nacional se põe como a moeda de valor no mundo das trocas literárias internacionais. Culturas mais antigas trazem consigo maior valor literário quando comparadas às nações mais jovens, que ainda buscam a independência criadora e o reconhecimento internacional: “Quanto mais antiga a literatura, mais importante o patrimônio cultural, mais numerosos os textos canônicos que constituem, sob a forma de ‘clássicos nacionais’, o panteão escolar e nacional” (CASANOVA, 2002, p. 29). Nesse mundo de valores são avaliadas as mais diversas artes, como a pintura, a escultura, a literatura, uma vez que seu desaparecimento é quase impossível quando hoje nos valem da internacionalização das obras através do recurso da internet para a difusão dos textos escritos.

Desse modo, estão nas literaturas mais representativas, a exemplo de Shakespeare, Émile Zola e tantos outros, os moldes que guiaram por certo tempo as produções

posteriores a seu tempo e, ao que nos parece, podem ainda influenciar nas produções atuais. Por mais independentes e singulares que as obras contemporâneas possam ser, está no cânone internacional a referência do que é literatura mundial, fortalecendo também o capital linguístico ao qual pertencem essas obras. Essa instância invisível – que é a bolsa de valores literários – e o capital literário “existem sob a forma de instituições literárias, academias, júris, revistas, críticas, escolas literárias, cuja legitimidade se avalia pelo número, pela antiguidade e pela eficácia de reconhecimento que decretam” (CASANOVA, 2002, p. 30). Outro modo de atribuir essa função legitimadora à literatura é a representação, a crença que se atribui a esse lugar invisível. Cabe ao público, aos escritores e aos estudiosos em literatura reconhecer, creditar veracidade ao que a bolsa de valores afirma sobre uma determinada obra e um determinado autor. Nessa mesma ordem, cabe ainda ao público receber essa verdade universal e aceitá-la como tal, ver em certo escritor e em sua obra características que os fazem, além de representantes de seus países e culturas de origem, atores internacionais.

Outro ponto relevante a ser mencionado nesse contexto de atribuição de valor e reconhecimento internacional é o capital linguístico-literário que certos idiomas possuem e, por conseguinte, o valor que uma obra traz consigo quando escrita nessas línguas de prestígio. Quanto mais antiga e mais central é determinada língua, mais reconhecida e respeitada pelo seu capital literário. O que é interessante perceber é que o que caracteriza uma língua como central não é o número de falantes, mas o seu estatuto literário, a antiguidade dessa língua etc.:

É nesse sentido que se pode compreender por que alguns autores que escrevem em línguas ‘pequenas’ podem tentar introduzir no próprio interior de sua língua nacional não apenas as técnicas, mas até mesmo as sonoridades de uma língua considerada literária. (CASANOVA, 2002, p. 34)

Acreditamos que seguir os moldes daqueles que são reconhecidos através do prestígio literário não anula ou não impede que escritores excêntricos sejam capazes de uma produção diferenciada pela qualidade ou pela sua representatividade em relação à cultura de origem. Utilizar-se dos métodos de criação de outra cultura em busca do melhoramento de sua própria língua é uma atitude historicamente recorrente tomada por importantes nações europeias, a exemplo da França que bebeu em fontes clássicas até constituir uma língua nacional. Tem-se também como exemplo a Inglaterra que, por

algum tempo, utilizou-se da língua francesa enquanto não oficializava o inglês como língua nacional.

Nesse contexto de afirmação linguística, a França se fortalece, restando a Paris se concretizar como a capital literária universal a partir de fatores que vão da abertura dada aos artistas expulsos de suas pátrias por motivações políticas, da sua história de batalhas pelo direito à liberdade, aos escritores reconhecidos internacionalmente e copiados em seu estilo de composição. De acordo com Pierre Rivas, “[é] no exílio, e pelo exílio, que o escritor latino-americano (mas também o quebequense, o africano) redescobre o rosto de sua pátria, a vontade de assumi-la e ilustrá-la” (RIVAS, 2005, p. 120), pois, é através da censura e do afastamento de suas referências enquanto cidadão, que o artista, como forma de protesto, retrata, seja em linhas ou em outras formas artísticas, aquilo que lhe foi subtraído: o direito de pertença. A sua movimentação enquanto cidadão excluído é de retorno ao que o forma, de volta às suas origens culturais.

A capital francesa passa a fazer parte, então, do imaginário artístico como aquela que, sendo autoridade de consagração e de recusa, permitia àqueles que buscassem uma profunda imersão nas regras literárias mais atuais, ou seja, naquilo que era defendido como verdade artística e que era reafirmado pelos outros autores e críticos. Era comum encontrar escritores renomados em cafés e em salões parisienses, ambientes hoje conhecidos por terem sido palco de discussões artísticas que constituíram a literatura nacional, influenciando outras cidades do mundo e contribuindo para colocar Paris como centro artístico:

Essa configuração única foi reforçada e manifestada pela própria literatura. A construção incansável de uma representação literária de Paris, as inúmeras descrições romanescas e poéticas de Paris no século XVIII conseguiram tornar factualmente manifesta essa ‘literariedade’⁴ da cidade. (CASANOVA, 2002, p. 42)

É a partir desse movimento de (re)conhecimento que a capital francesa perpetua a crença a ela atribuída e passa a fazer parte dos projetos de famílias estrangeiras e abastadas que buscavam dar aos seus filhos uma educação refinada e em voga. O Brasil foi umas das muitas nações que procurou nesse centro os ensinamentos que faziam dele a referência mundial de moda, da literatura e do pensamento livre.

⁴ Pascale Casanova denomina literariedade o capital linguístico-literário de um país, ou seja, o capital literário que existe atrelado a uma determinada língua.

Porém, Paris também se apresentou como aquela capital literária que negou a consagração para alguns escritores, cabendo a estes buscarem outro centro cultural que pudesse reavaliar suas produções literárias. É nesse momento, na busca pelo reconhecimento, que Bruxelas, rivalizando com a capital francesa, assume o lugar da segunda chance (CASANOVA, 2002), aquele capaz de enxergar qualidade em algo que teria sido descreditado como arte, consagrando, assim, autores renegados que, mais tarde, seriam reavaliados e aceitos pela capital literária internacional. À época, outros centros culturais de língua francesa, como Camarões, Québec, Suíça editavam autores estrangeiros, porém só Paris consagrava autor e obra (RIVAS, 2005).

Nesse contexto internacional, as trocas culturais, o consumo e a avaliação de literaturas estrangeiras apenas foram possíveis através da intermediação realizada pela tradução. Essa atividade, gradativamente, foi se fortalecendo dentro das sociedades que viram a necessidade de compreender o Outro inserido em sua cultura de origem e, com vistas a assimilar os conhecimentos externos, perceberam na tradução a ponte necessária que permitiria o diálogo intercultural entre elas.

Traduzir culturas demanda sensibilidade por parte daqueles que se propõem a este trabalho. Ciente das diferenças culturais e da relevância destas, o tradutor pode, por vezes, buscar realizar sua tarefa de modo a compreendê-las nas particularidades que as fazem singulares no instante em que são inseridas no sistema literário mundial. Principal mediadora das trocas interculturais, a tradução é vista, segundo Casanova, “como a grande instância de consagração específica do universo literário” (2002, p. 169) para as literaturas que gozam de menor capital literário. É através dela que nações, autores e tradutores que se encontram na periferia do universo das letras, buscam o reconhecimento universal.

Culturas menores, ou seja, aquelas que possuem pouco ou nenhum capital literário são avaliadas dessa forma a partir da posição mundial em que se encontram sua língua e literatura. Essas literaturas excêntricas estão, por vezes, localizadas em países que, até pouco tempo, eram colônias dos grandes centros europeus. Nesses casos, a produção interna ganha a função de resgate tanto da língua e dos dialetos, como da cultura de origem, estas guardadas nas lembranças e nos registros protegidos dos colonizadores que, como sabemos, impunham sua própria cultura e seu idioma ao dominado.

Em busca de ultrapassar as fronteiras do espaço literário doméstico e alcançar leitores estrangeiros, os escritores moldados sob o governo do colonizador se veem à mercê das regras que regem o espaço literário, produzindo, por vezes, literaturas menos

engajadas, ou seja, menos marcadas pelas características culturais internas. Por engajamento entendemos a ação usada em uma escrita para denunciar problemas sociais, políticos e econômicos presentes em uma localidade (JACOBELIS, 2011). Ao mesmo tempo, existem literaturas que se destacaram pela produção em períodos de resistência contra seu colonizador, a exemplo de algumas colônias africanas de língua portuguesa.

Alcançar a universalização literária pode levar, então, esse escritor a vivenciar duas situações distintas: a consagração literária e o reconhecimento internacional, como também o julgamento negativo por parte dos concidadãos, por ter optado por se afastar da literatura nacional, aquela que o consagrou localmente. Porém, mesmo que o autor escolha uma escrita universal, não podemos desprezar que essa universalização credita capital literário a sua nação de origem, fazendo com que leitores do centro tenham acesso a essa cultura periférica, o que pode levá-los a consumir outras obras do mesmo país. Para exemplificar, podemos citar o escritor Julio Cortázar que, apesar de ter nascido na Bélgica, passou toda sua infância e adolescência na Argentina. Mesmo morando em Paris quando adulto, Cortázar continuou a usar elementos argentinos em sua produção literária, o que o fez ser reconhecido mundialmente como um dos grandes escritores desse país.

Como, então, nesse espaço literário mundial, os agentes escritor e tradutor, as literaturas nacionais e a própria língua são beneficiadas com essa movimentação que se desenvolve em torno da tradução literária? De antemão, é necessário ressaltar que esse espaço literário se encontra estruturado de literaturas centrais e literaturas periféricas ou excêntricas. As primeiras são aquelas pertencentes a grandes e antigas nações e que, por vezes, gozam de prestígio internacional. Suas atividades se centram, sobremaneira, na extradição⁵ literária de obras que compõem ou não o cânone e que se apresentam como referência para os outros países. Inversamente, as literaturas excêntricas provêm geralmente de países jovens, ex-colonizados e que buscam sua afirmação literária perante os grandes centros. Normalmente, passam por um retorno ao passado, época anterior à chegada do colonizador, em busca de resgatar linguajares populares e particularidades culturais que foram apagados pelo outro. Sua produção literária se apresenta, então, com características de engajamento social. Seu cânone nacional, perante o cânone

⁵ Extradição, termo utilizado por Casanova (2002), faz referência a literaturas que são exportadas através da tradução.

internacional, não goza de grande representatividade, permitindo a intradução⁶ de obras de nações centrais (CASANOVA, 2002).

As línguas e os atores que produzem e traduzem literatura usufruem do mesmo prestígio relatado acima. Nações antigas e com um respeitável número de obras nacionais em seu panteão possuem línguas munidas de capital literário, enquanto nas literaturas menores o idioma adquire prestígio de acordo com a aceitação e consagração de sua literatura. Em relação aos escritores e aos tradutores, dois dos agentes que alimentam o universo literário e permitem as trocas interculturais, o beneficiamento se dá em uma mesma ordem. Quando uma obra periférica é traduzida para uma língua central, tanto o escritor quanto o tradutor, se este também for parte da periferia, se consagram. Quando a movimentação é inversa, ou seja, obras centrais são traduzidas para a periferia, a literatura que intraduz se beneficia com o processo de acumulação de capital simbólico (CASANOVA, 2002).

Essa cadeia de relações literárias descrita acima, capaz de atribuir valores às literaturas nacionais pelo viés da tradução, expõe uma lógica desigual na qual os países e suas línguas são avaliados segundo relações de força política, econômica e cultural. Além da visão que entende o livro, em parte, como inserido na cadeia econômica, é relevante dar atenção aos textos e a sua circulação enquanto bem simbólico entre as culturas, focando nas relações entre os campos de produção e de recepção. Desse modo, pode-se perceber que as assimetrias se iniciam para além da relação entre dois textos, em que um é concebido como original e outro como tradução, expondo certa subordinação às regras culturais, políticas e econômicas presentes tanto no campo de partida como no campo de chegada.

Nesse contexto de dominação e de disputa, as desigualdades são perceptíveis já a partir da divisão das literaturas em centrais e periféricas, quando essa nomenclatura faz referência, mesmo que de modo indireto, ao capital literário acumulado durante a consolidação dessa nação dentro do universo literário. As nações jovens provindas de descolonizações recentes, quando comparadas às nações já estabilizadas, mostram-se em desvantagem quanto à aquisição de capital literário por demandar um longo tempo, bem como uma participação marcante nos campos econômico e político.

Vemos, portanto, que essas lógicas política, cultural e econômica presentes nas relações que regem o campo literário mundial e as trocas interculturais mediadas pela

⁶ Intradução faz referência ao processo de importação de literaturas pela via da tradução. Tanto este conceito quando o anterior, a extradução, são discutidos por Pascale Casanova (2002).

tradução, impõem-se no instante em que literaturas excêntricas, mas não somente estas, ao serem vertidas para culturas de centro, sujeitam-se a projetos de tradução elaborados por agentes centrais. Segundo Venuti (1995), quanto às influências estrangeiras utilizadas pelo tradutor, a tradução poderia ser de dois tipos: domesticadora ou estrangeirizadora. A primeira seria utilizada em busca de aproximar o leitor alvo da cultura de chegada, ou seja, o tradutor, ou o projeto de tradução, utilizaria meios que permitissem apagar qualquer traço específico, esteja ele ligado à linguagem ou aos costumes, tornando aquela cultura distante próxima da realidade da cultura que acolhe. Isto é, devido às lógicas do mercado do campo de recepção, a estrangeiridade do texto de partida pode ser apagada por completo com o intuito de facilitar a aceitação dessa obra na cultura de chegada. Esse processo também pode acontecer quando a tradução é vista como um processo sujeito às regras do etnocentrismo cultural, o que poderia levar a uma padronização cultural, sempre regida pela nação de maior poder. Em contrapartida, se o projeto de tradução busca a singularidade de uma cultura distinta daquela do campo de chegada, ele se vale do que Venuti chama de estrangeirização, estratégia tradutória que deixa impressos na tradução elementos representativos da cultura de partida, o que permite aos povos um maior intercâmbio cultural.

Inúmeras nações, tenham elas maior ou menor prestígio linguístico junto aos centros legitimadores, utilizam-se das estratégias descritas por Venuti com o intuito de permitir o intercâmbio literário entre nações distantes, seja geograficamente ou culturalmente. Entre os países que mantêm trocas intercontinentais através de traduções, destacamos o Brasil e a França, relação essa abordada que abordaremos no tópico seguinte.

1.2 Trocas culturais: a literatura brasileira na França

As relações culturais entre o Brasil e a França caminham de mãos dadas desde a presença portuguesa em terras brasileiras. Mesmo que tenhamos sido colonizados por Portugal, coube à França servir de modelo para as artes, a moda, a literatura, influenciando, especialmente, nosso colonizador. Buscar entender a presença da cultura brasileira inserida no imaginário francês pela via das trocas interculturais demanda que façamos um breve retorno à presença francesa no cotidiano brasileiro, pois acreditamos que os laços que hoje se mostram estreitados, principalmente pela tradução de obras de

escritores nacionais em solo francês, deva-se a essa histórica aproximação entre os dois países.

Para entendermos melhor como essa relação entre as duas nações refletiu na posição da literatura brasileira dentro do contexto artístico e literário, voltaremos ao Brasil do século XIX e às influências que este recebeu da capital literária mundial da época. Marie-Hélène C. Torres, no início de seu livro *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes* (2004) aborda, entre outros assuntos e de maneira panorâmica, o “*divorce culturel*” ocorrido em 1879 entre a literatura brasileira e a portuguesa, que era, até então, ensinada nos estabelecimentos educacionais da colônia. Tal divórcio se dá através da necessidade sentida, à época, de estudar a literatura nacional que era produzida e pensada desvinculada da lógica do colonizador.

Essa separação vinha sendo implantada através dos livros que versavam sobre a literatura local. Prova disto é a obra escrita pelo francês Ferdinand Denis, em 1826, *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, como aponta Torres (2004), em que o autor ressalta o desejo de independência artística dos brasileiros. Esse anseio, baseado nas diferenças entre os países envolvidos, pode facilmente ser confirmado através de uma análise superficial das características que os compõem: o Brasil, diferentemente de Portugal, é um “país jovem, que graças a sua natureza, suas tradições e crenças religiosas, assim como as características das diferentes raças que o compõem”⁷ (TORRES, 2004, p. 32) necessita que sua literatura seja vista em separado da literatura portuguesa, atitude esta que resultará, tempos depois, na criação de uma disciplina voltada à produção literária nacional ministrada nas instituições de ensino. Essa consciência de independência literária será, posteriormente, defendida e posta em prática nos anos que seguem a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, marco da quebra dos paradigmas que regiam a produção artística nacional até aquela data.

A literatura genuinamente brasileira, anteriormente intitulada literatura nacional, foi implantada como disciplina oficial no Colégio Pedro II, instituição criada sob os moldes franceses, tendo, inclusive, a língua francesa como segundo idioma. Contudo, a presença estrangeira permaneceu no sistema educacional, uma vez que o livro utilizado nas aulas havia sido escrito em alemão e traduzido em francês, segundo afirma Torres:

⁷ Tradução nossa. No original: “*pays jeune, qui grâce à sa nature, ses traditions et croyances religieuses, ainsi que les caractéristiques des différentes races qui le compose [...]*”.

[...] em alemão por um austríaco chamado Ferdinand Wolf, traduzido em francês sob o título *Brésil littéraire, histoire de la littérature brésilienne*, publicado em Berlim em 1863 sob a patronagem do Imperador D. Pedro II⁸ (TORRES, 2004, p. 31).

Como vemos, a nossa literatura ainda seria estudada através do olhar do estrangeiro, fazendo-a dependente das teorias nascidas na Europa. O manual em questão foi substituído, em 1888, por *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, sendo trabalhado em conjunto com o *Curso de história da literatura portuguesa*, escrito por Teófilo Braga. O que Torres (2004) aborda de forma cuidadosa é que, a partir desse momento, a literatura brasileira começaria a ser escrita por críticos nacionais, ou seja, seria a literatura interna sendo discutida por pesquisadores locais, mesmo que as normas literárias estudadas fossem ainda provenientes da Europa:

Em uma dialética da distância e da separação entre Metrópole e Colônia, esta última emprestou da França as formas de pensamento burguês e liberal, alimentando os horizontes ideológicos da jovem nação brasileira, horizontes que lhe serviram para se diferenciar de Portugal para interpretar sua própria realidade⁹ (TORRES, 2004, p. 34).

O que fica explícito é que a França, desde o início dos estudos feitos sobre a literatura brasileira, esteve atrelada ao Brasil, seja por influências diretas ou pela triangulação França-Portugal-Brasil, o que, pensamos nós, está presente nas relações políticas e culturais vivenciadas atualmente pelos dois países (Brasil e França). Nesse momento de reescrita da literatura local, o autor Machado de Assis, entusiasta das cores nacionais, escreveu, em 1873, um ensaio intitulado *Instinto de nacionalidade*, no qual defendia a independência artística brasileira. Outro escritor relevante na busca da independência literária foi José de Alencar, um dos autores que se valeu do Indianismo para ressaltar as qualidades locais, vertente que compôs a escola romântica brasileira, na qual o índio, inserido na natureza característica do país, era visto como o herói nacional (TORRES, 2004).

Livros, jornais e revistas escritos por brasileiros radicados tanto no Brasil quanto

⁸Tradução nossa. No original: “[...] en allemand par un autrichien nommé Ferdinand Wolf, traduit en français sous le titre *Brésil littéraire, histoire de la littérature brésilienne*, publié à Berlin en 1863 sous le patronage de l’Empereur D. Pedro II”.

⁹ Tradução nossa. No original: “*Dans une dialectique d’éloignement et de séparation entre Métropole et Colonie, cette dernière emprunta à la France les formes de pensées bourgeoises et libérales, alimentant les horizons idéologiques de la jeune nation brésilienne, horizons qui lui servirent à se différencier du Portugal pour interpréter sa propre réalité*”.

na França, impressos em Paris, fizeram com que a escrita dos brasileiros obtivesse um pequeno espaço no mercado de impressões francês. Dentre esses periódicos, Diana Cooper-Richet destaca a *Nitheroy, Revista Brasiliense, ciencias, letras e artes*, de 1836, por seu caráter marcante na história intelectual brasileira com o lema “Tudo pelo Brasil e para o Brasil” (COOPER-RICHET, 2009, p. 551).

Seguindo o caminho inverso e que também mostrou as relações entre o Brasil e a França do século XIX, temos a *Revue des Deux Mondes*, periódico surgido em Paris, em 1829, e que permanece em produção, caracterizando-se como a revista mais antiga em circulação na Europa. De 1829 a 1893, a revista dedicou um considerável número de páginas – 706 – a artigos que retratavam o Brasil, segundo a percepção do estrangeiro. Katia A. F. de Camargo (2012), em seu estudo acerca das transferências culturais entre os dois países, aponta que a construção da imagem brasileira divulgada nesse suporte através de textos, exaltava, em sua maioria, a flora, a fauna, o índio, ou seja, transmitia aos países onde a revista era difundida a exotização da nação brasileira, característica esta que esperamos encontrar nos paratextos¹⁰ das traduções para a língua francesa de antologias de contos contemporâneos analisadas nesta pesquisa.

Diante do exposto, acreditamos que o Brasil, representado pela sua arte literária, começou a ganhar espaço em meados do século XIX, mesmo que mínimo, em território francês, uma vez que os leitores desses periódicos também se encontravam na Europa. Algumas bibliotecas, com sessões voltadas para a literatura brasileira, foram criadas com o intuito de suprir a demanda que surgia acerca da produção literária local tanto por brasileiros que lá estavam, como também por estrangeiros curiosos pela exuberância nacional, imagem esta que, como vimos, foi amplamente difundida na Europa (COOPER-RICHET, 2009).

Esses espaços voltados para a literatura brasileira na França, seja em bibliotecas ou mesmo em casas de edição, permitiu que nossa produção fosse, aos poucos, ganhando o interesse dos tradutores e dos leitores de língua francesa, renovando a produção escrita brasileira, gradualmente, através da tradução. Vale lembrar que, como reflexo das assimetrias entre as duas nações envolvidas, a tradução de uma obra brasileira para o francês não se iguala, em questão de prestígio, à tradução de uma obra francesa para a língua portuguesa, devido à diferença de capital literário das culturas do centro e da periferia, como é o caso das culturas francesa e brasileira respectivamente. As relações

¹⁰ Definiremos paratextos no segundo capítulo deste estudo.

culturais iniciadas no Brasil Colônia entre as duas nações mencionadas continuam presentes através do interesse do público francês na produção literária, na língua e na cultura brasileira.

Segundo o professor de literatura brasileira Leonardo Tonus (2014)¹¹, da Universidade Paris IV, o interesse francês pela nossa cultura se consolida a partir da criação da cátedra dos estudos da língua portuguesa e da cultura brasileira no início do século XX. Na década de 1970, o interesse se intensifica com o *boom* da literatura latino-americana, que na verdade se configura como hispano-americano (TORRES, 2004, p. 292), no qual o Brasil, único país da América Latina a falar o português, acaba se apropriando, a partir da década de 1970, em busca da internacionalização vivenciada pelas literaturas de língua espanhola. Nessa década, a França testemunha a abertura de alguns centros acadêmicos de estudos da literatura brasileira, como também de escolas de ensino secundário que começaram a oferecer aulas de língua portuguesa para os alunos matriculados (TONUS, 2014). Em 1980, o interesse decresce, voltando a tomar fôlego a partir do século XXI, quando o sistema de ensino superior francês é reestruturado, permitindo, assim, que os estudos que antes estavam centrados na literatura brasileira se estendam a outras áreas, a exemplo de especializações na língua e cultura brasileira com vistas à profissionalização (TONUS, 2014).

O professor ressalta ainda que o interesse pela literatura nacional não se restringe ao meio acadêmico, ficando perceptível o crescimento do número de traduções de obras brasileiras no mercado do livro francês. Lembramos que a análise feita por Tonus sobre o número de traduções deve se limitar ao universo literário brasileiro, uma vez que a comparação com o número de traduções de obras francesas feitas para a língua portuguesa seria praticamente impossível, devido ao fato de as duas nações – Brasil e França – ocuparem lugares distintos e longínquos no espaço mundial literário.

Jacqueline Penjon, ex-diretora do *Centre de Recherches sur les pays lusophones* (CREPAL) da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III, professora de Língua, Literatura e Civilização Brasileiras e tradutora, inclusive de obras que compõem nosso *corpus*, em entrevista fornecida a Agnes Rissardo¹², discute, entre outros pontos, as

¹¹ Entrevista concedida em 21 de junho de 2010 ao Conexões Itaú Cultural – Mapeamento Internacional da Literatura Brasileira, instituto criado em 2007 com o intuito de mapear a presença da literatura brasileira em ambientes midiáticos, universitários, no Brasil ou no exterior.

¹² Professora Doutora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entrevista intitulada “Não se pode dizer que a literatura brasileira traduzida tenha um grande número de leitores na França. Certos clichês – carnaval, futebol, violência urbana e exotismo – são difíceis de modificar”.

traduções tardias de alguns autores brasileiros, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, traduzidos para o francês somente a partir de 1980. Nessa entrevista, Penjon explica que o leitor francês, que começou a ter aulas de língua portuguesa do Brasil na escola somente a partir de 1970, busca uma literatura que é diferente daquela comumente estudada em suas escolas, isto é, busca uma literatura que não siga os moldes franceses de composição. Dessa forma, o consumo da literatura brasileira se dá sobre autores que abordam um Brasil desvinculado da produção francesa, ou seja, assuntos distantes da realidade europeia impressa, muitas vezes, nas obras canônicas da França:

O romance da década de trinta, a literatura do Nordeste e Jorge Amado correspondem à expectativa do público francês. Mas não há só Jorge Amado: uma autora com obra inteiramente traduzida e lida é Clarice Lispector, que encontrou na literatura feminista e na pessoa de Hélène Cixous um verdadeiro *passreur*. Na literatura contemporânea, são bem acolhidos autores como Milton Hatoum – a Amazônia continua sendo uma região predileta para o imaginário francês –, mas também autores da violência urbana (Rubem Fonseca e Paulo Lins, entre outros) ou autores como Chico Buarque de Holanda e Bernardo Carvalho. A poesia é pouco lida (revistas, livros) tanto em francês como em tradução, embora existam traduções de Carlos Drummond de Andrade, Hilda Hilst e Ana Cristina Cesar, entre outros poetas. No teatro, Nelson Rodrigues é o mais conhecido, várias peças já foram montadas na tradução francesa de Ângela Leite Lopes. Acho difícil definir o perfil do leitor francês de literatura brasileira sem pesquisa sociológica (a única que foi feita data dos anos de 1980). Atualmente, ao lado do leitor universitário, temos alguns curiosos das letras brasileiras. O leitor “grande público” por excelência é o leitor de Paulo Coelho, que é um autor “desterritorializado”, não tem nada de brasileiro (PENJON, 2011, p. 236-237).

Além de expor em um breve panorama as temáticas e os gêneros mais apreciados pelo público francês, Penjon aborda uma das questões já discutidas por nós na seção anterior: a desterritorialização literária. Buscando facilitar a aceitação na cultura-alvo, Paulo Coelho retira, consciente ou inconscientemente, qualquer marca de nacionalidade de sua escrita, produzindo uma literatura que lhe proporciona a aceitação nas mais diversas culturas. Resultado dessa escolha é o fato de ele, hoje, ser o autor brasileiro mais traduzido na França, tendo ultrapassado a marca que Jorge Amado carregou por longo tempo.

Acerca da exotização da cultura brasileira em solo estrangeiro, ela resulta mais do imaginário ou da forma como se percebe a cultura do Outro no campo de recepção que a imagem tida como real dessa cultura de partida. A partir dos estudos feitos sobre

imagologia (SOUSA, 2004), colocamos em reflexão a fragilidade do conceito de imagem real, uma vez que essa representação não deve ser concebida como definitiva. Mesmo que nossa literatura esteja composta por imagens presentes no senso comum, é a forma como esse leitor recebe a cultura do outro que irá alimentar estereótipos que podem durar longos períodos para serem desfeitos. Pelo fato de nossa produção literária se dividir em dois períodos, a percepção do leitor francês se funda naquela que traz consigo características divergentes do seu cotidiano literário. De acordo com Rivas (1989), até a década de 1920, a produção nacional se apresentava quase como um espelho dos modos literários franceses, fazendo com que nossa literatura fosse vista como a extensão da literatura francesa, ou seja, nossos modos de produzir literatura brasileira estavam ainda atrelados aos modos franceses e, como resultado dessa dependência, tinha-se uma produção local com ares estrangeiros. É, então, a partir da ruptura com as regras vigentes, ocorrida com a Semana de Arte Moderna, que os escritores brasileiros que produziram durante todo o século XX começam a apresentar para esse estrangeiro, por meio da tradução, um Brasil místico, exótico e que reivindicava independência e alteridade.

Por compreender que a literatura se configura como a expressão artística de seu tempo, vemos que escritores, inseridos em um plano criativo que se diferencia daquele que dominou a literatura brasileira a partir dos anos de 1940, tendem a abordar temáticas mais atuais, que expressam a realidade diária de grande parte da população brasileira. Com o início da década de 1990, o país vê surgir, então, o que Sousa (2004) chama de imagotipo, um novo clichê:

[...] a repercussão das traduções de romances de Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Paulo Lins delineiam um novo clichê: o do brutalismo, favela e violência urbana. Some-se a isso, o grande sucesso na Europa, em 2002, do filme “Cidade de Deus”, inspirado no romance homônimo de Lins (RISSARDO, 2013, p. 3).

Vemos, então, que essa nova produção literária nacional, parte dela como fruto de problemas sociais que agora recebem olhares de modo mais sensível, altera a estabilidade temática que rege as artes, atravessa o oceano e passa a ser apreciada pelo leitor francês que, mais uma vez, busca uma literatura que traga sensações distintas daquelas que lhe são habituais. Porém, não podemos negligenciar que o consumo da literatura brasileira traduzida na França ainda é bastante incipiente, com tiragens entre 1.500 e 3.000 exemplares (RISSARDO, 2013). Mesmo sendo um número pequeno, defendemos a ideia de que este pode influenciar na quebra do clichê anterior – país exótico – e na

consolidação de um possível novo clichê.

Buscando fornecer números sobre o fluxo do livro brasileiro traduzido na França, Estela dos Santos Abreu, com o apoio da Fundação Biblioteca Nacional – falaremos ainda nesta seção da relevância desse incentivo para a produção literária –, vem se dedicando a manter atualizados os dados impressos no livro-catálogo *Ouvrages brésiliens traduits en français*. A obra é uma edição bilingue, editada pela primeira vez em 1988, sob o título *Autores brasileiros traduzidos para o francês* e voltada ao mapeamento das traduções de obras brasileiras, tenham elas cunho literário ou não. Este trabalho se mostra relevante tanto para aqueles que se dedicam a entender as trocas culturais por meio de números de obras brasileiras traduzidas na França, como para editores e tradutores. Abreu, na 6ª edição lançada em 2008,

apresenta 1.885 títulos, dos quais 1.111 correspondem às traduções publicadas em francês e 774 aos originais em português que deram origem a essas traduções. Dos 502 autores repertoriados, mais da metade (203 escritores e 83 escritoras) se concentram em temas sociais, políticos, econômicos, antropológicos, geográficos, religiosos, etc., enquanto os outros 158 escritores e 58 escritoras dedicam-se à produção literária (poesia, romance, conto, biografia, teatro) (ABREU, 2008, p. 11).

Produzido a tempo para as comemorações do ano da França no Brasil realizadas em 2009, a autora pode não ter incluído algumas obras devido a possíveis atrasos na chegada das informações acerca de novas traduções e da confirmação de outras tantas (ABREU, 2008). De todo modo, a catalogação feita por Estela Abreu nos oferece um panorama interessante quanto ao empenho dos editores e tradutores em verterem para a língua francesa obras das mais variadas áreas, como as citadas acima. Sua apresentação se dá seguindo uma metodologia que procura facilitar a pesquisa daqueles que necessitem dela: a organização foi feita em ordem alfabética, com o sobrenome do autor antecedendo o nome. Há também a indicação do local e da data de nascimento e de morte do autor, seguida pelo título da obra e suas informações, todas em francês. Ao lado vemos as informações mencionadas, porém agora em língua portuguesa. Para a composição dessa obra, Abreu se valeu de pesquisas feitas em dicionários de literatura brasileira, dicionários de autores brasileiros, dicionários de literatura portuguesa e universal, bancos de dados acerca do Brasil urbano, teses universitárias, bibliotecas nacionais e internacionais, do catálogo *Index Translationum* (UNESCO), como também de informações obtidas com os próprios autores presentes nas edições passadas.

Apanhados bibliográficos, como o feito por Abreu nessa obra, consolidam-se como relevantes para os estudos das trocas culturais entre o Brasil e a França, quando são utilizados como base para o desenvolvimento de pesquisas realizadas tanto dentro do país como no exterior (CUNHA, 1997). Outro fator que atesta sua relevância para as relações culturais entre as duas nações é sua presença no catálogo da *Bibliothèque nationale de France*, instituição respeitada internacionalmente e que inventaria as obras escritas ou publicadas em solo francês.

Dentre tantas informações contidas no livro, uma em especial chama a nossa atenção: a disparidade entre o número de traduções de autoria masculina e feminina, sejam elas literárias ou das outras áreas do conhecimento repertoriadas por Abreu. Em um universo de 502 autores, apenas 141 são mulheres, o que nos dá uma porcentagem de apenas 28,09% do total de autores traduzidos para a língua francesa. Acerca desse assunto, Torres (2007) nos apresenta dados que informam que a primeira tradução feita para o francês de uma obra literária escrita por uma brasileira aconteceu somente em 1949, com o romance *Éramos Seis* (1943), escrito por Maria José Fleury, porém catalogado como Sra. Leandro, o sobrenome do marido. O segundo romance a ser traduzido foi *A seara de Caim, romance da revolução no Brasil*, escrito em 1952 e traduzido em 1955, de autoria de Rosalina Coelho Lisboa. Outras traduções voltam a ocorrer somente na década de 1970, com as obras clariceanas *A maçã no escuro* (1961) e *A paixão segundo G. H.* (1964). Tais romances chegam para o público francês após uma lacuna de 30 anos, o que nos faz refletir sobre a demora, já que a autora gozava de reconhecimento perante o público e à crítica nacional. Segundo Torres (2007), desde a tradução do livro de Maria José Fleury até 1999, o público francês recebeu 22 romances de escritoras brasileiras, dos quais a maioria é de autoria de Clarice Lispector, resultado das críticas e estudos feitos por Hélène Cixous, a estudiosa que apresentou a escritora para os francófonos e anglófonos, inserindo-a nas teorias feministas.

A motivação para a escassez de obras de escritoras brasileiras traduzidas para a língua francesa, segundo Torres (1997), deve-se, por vezes, às escolhas tomadas pelos editores que, como vemos, acreditavam mais na escrita masculina. Porém, buscando sanar esse déficit, o campo literário francês vê surgir a editora *Des Femmes* que, seguindo os preceitos de sua fundadora, Antoinette Fouque, vem promovendo, desde 1972, a tradução de escritoras de todo o mundo, inclusive brasileiras. Hoje essa casa de edição detém os direitos sobre a obra completa de Clarice Lispector.

Visando discutir a presença da literatura brasileira na França, Marie-Hélène C.

Torres (2004) aborda as traduções francesas de obras brasileiras que vão de 1890 a 1999, descritas tanto no *Index Translationum*, da UNESCO, como também nas edições de 1994 e 1998 do catálogo de Estela dos Santos Abreu. Das 603 obras encontradas, apenas 156 são romance, gênero escolhido pela pesquisadora que investigou qual concepção de tradução foi utilizada nas obras brasileiras durante os 100 anos de produção literária, bem como buscou descobrir qual imagem do Brasil está sendo composta, com o auxílio das traduções, no imaginário francês pela via dos paratextos e dos discursos de acompanhamento¹³ presentes nas obras traduzidas.

No vasto universo que trata das trocas interculturais, percebemos que o interesse em compreender como esse processo se efetiva em relação à literatura brasileira, inserida na realidade francesa, vem lentamente aumentando. As primeiras pesquisas acadêmicas que se debruçaram sobre o filão das literaturas brasileiras permitiram e vão continuar a permitir que o leque de investigação se amplie e englobe outros gêneros literários, a exemplo do conto, gênero estudado por nós.

Ciente do produtivo mercado literário brasileiro e do pouco interesse editorial em verter nossas obras para a língua francesa, questionamo-nos se há algum meio de modificar o atual panorama literário de obras brasileiras traduzidas para outros idiomas. A história literária mundial mostra que sim. A língua francesa foi, por muito tempo, aquela que esteve presente em alguns países, sendo elevada a segundo idioma. Durante seu apogeu, essa cultura dominou o espaço artístico e educacional, sendo usada como molde para implantação de escolas e universidades, como é o caso da USP, em São Paulo. Nesse contexto, muitas obras francesas foram usadas como aporte teórico e de investigação pela elite intelectual do país.

Em contrapartida, a partir do pós-guerra do século XX, o mundo presenciou o fortalecimento da língua inglesa, que, com a função de alcançar o domínio editorial e cultural por parte dos Estados Unidos, viu o investimento aumentar gradativamente em benefício da difusão literária e cultural em outros países, em especial no Brasil. Agentes editoriais vieram ao país para implantar maquinarias que praticavam a editoração com custo menor que aquele ofertado pela Europa. Desse modo, a literatura americana ganhou espaço relevante, acarretando a troca do francês pelo inglês como segunda língua. Tendo como ponto de partida o exemplo americano, as instâncias governamentais responsáveis

¹³ Discurso de acompanhamento é “qualquer marca paratextual (prefácio, pareceres, etc.), o lugar onde frequentemente a ideologia aparece de forma mais clara” (TORRES, 2011, p. 17). Essa exposição será aprofundada no segundo capítulo desta pesquisa.

pela difusão da literatura e do conhecimento brasileiro poderiam buscar desenvolver e colocar em prática constantes ações ininterruptas que levem a língua e a cultura nacional para dentro dos territórios francófonos, como afirma a brasilianista Jacqueline Penjon:

A primeira sugestão seria um apoio ao ensino da língua portuguesa no exterior: o governo brasileiro poderia contribuir ao seu desenvolvimento, sobretudo, no ensino médio. A língua é a base de tudo, tanto para relações comerciais como culturais. Um primeiro “contato linguístico” pode despertar a curiosidade pelas letras e incentivar a leitura. A segunda sugestão seria uma “presença brasileira” sistemática em eventos como o Salão do Livro em Paris (em março) e não apenas em datas-chave. Por exemplo, em 1998 o Brasil foi convidado de honra. Foi um sucesso, mas já no ano seguinte todos notaram a ausência do país. Falta continuidade aos projetos. A terceira seria um apoio à tradução em si (financiamento, prêmio, entre outros) não esporádico (em 1998, o MinC ajudou na publicação de um livro de “novelas contemporâneas” traduzidas) (PENJON, 2011, p. 238).

Das alternativas citadas por Penjon, acreditamos ser a primeira aquela que necessite de mais investimentos por parte do Ministério da Cultura do Governo Federal. Em um universo de escassas 21 unidades de Centros Culturais Brasileiros, apenas três se encontram na Europa: em Roma, Barcelona e Helsinque¹⁴. A falta de um centro de difusão e a não sinalização, até o momento, de implantação de uma sede na França, país historicamente mais próximo do Brasil no quesito cultura, explicita o descaso das instâncias federais em se fazer presentes na divulgação da cultura e da língua no mundo francófono.

Além das traduções desenvolvidas por projetos privados, há também aquelas que se dão por incentivo público, a exemplo da atuação americana no mundo editorial, o que se mostrou relevante para a internacionalização dessa cultura. A Fundação Biblioteca Nacional do Brasil (FBN) desenvolve, desde 1984, o Programa de Apoio à Tradução de Livros Brasileiros no Exterior, buscando expandir o número de leitores de obras nacionais traduzidas e publicadas em outros idiomas através de concessão de bolsas¹⁵. A relevância desse projeto se confirma com a presença do Brasil em feiras internacionais do livro quando oferece traduções inéditas de um bom número de obras de autores sem grande ou nenhuma expressividade internacional.

¹⁴ Dados retirados do site oficial do Ministério das Relações Exteriores: <http://dc.itamaraty.gov.br/lingua-e-literatura/centros-culturais-do-brasil>. Acessado em 30 jul. 2014.

¹⁵ Toda concessão de bolsa se dá sob algumas regras: o livro deve ser publicado no prazo máximo de dois anos, trazendo créditos à FBN e ao Ministério da Cultura. Também se deve enviar cinco exemplares publicados no exterior para a Coordenadoria-Geral do Livro e da Leitura.

Com o intuito de facilitar as negociações entre os editores internacionais, a FBN editou em 2002 o *Guia conciso de autores brasileiros*, edição bilingue (português-inglês), com os nomes e as informações de 182 autores brasileiros. “Na verdade, o *Guia conciso* constrói uma espécie de cânone da nossa literatura, na medida em que apresenta escritores nossos considerados de ‘prestígio inquestionável’” (MARTINS, 2008, p. 46), seja na literatura, seja em outras áreas como a filosofia, sociologia, história, etc. Além de facilitar as negociações, o guia serve para pesquisas que busquem identificar o panteão nacional, sendo utilizado também em eventos internacionais como o Salão do Livro de Paris, a Feira do Livro de Frankfurt e, em caráter interno, a Feira Literária Internacional de Paraty.

Dezessete anos depois da última participação especial no Salão do Livro de Paris, o Brasil, em março de 2015, foi novamente o convidado de honra, tendo exposto a produção literária de 48 autores contemporâneos¹⁶ através de mostras de livros, bem como de palestras e discussões acerca de certas obras e da própria literatura brasileira.

Diante do exposto, é perceptível a necessidade de mais políticas de divulgação da língua e da cultura brasileira, ação esta que deve ser realizada pelas instâncias governamentais responsáveis por promover a produção literária nacional. É a partir de atitudes incisivas de afirmação constante que acreditamos que a difusão das obras brasileiras no exterior possa ser modificada, aumentando, assim, o prestígio do Brasil no espaço literário internacional. Ressaltamos que tais políticas devem buscar expor não somente nossos romances, mas também poesias, contos – gênero escolhido para o presente estudo e que será abordado na próxima seção – e outros gêneros, o que mostraria a pluralidade criativa de nossos autores que, segundo análise feita no catálogo de Abreu (2008), são traduzidos em menor número.

Mesmo diante do não cuidado por parte do Governo Federal em relação à exposição da literatura brasileira no exterior por meio da tradução, encontramos algumas obras nacionais que foram vertidas para a língua francesa e estudadas por pesquisadores brasileiros, aumentando espaço dentro das academias. Vejamos no próximo subtópico os estudos realizados que englobam os paratextos nesse contexto da literatura traduzida.

1.3 Contos brasileiros traduzidos na França

¹⁶ Informações retiradas do site oficial do *Salon du Livre* de Paris: <http://www.salondulivreparis.com/Bresil-2015.htm>. Acessado em: 25 abr. 2015.

Tendo como fonte de pesquisa o livro de Abreu (2008) em sua última edição e, após ter ciência do trabalho desenvolvido pela editora francesa Paula Anacaona em relação à literatura brasileira, debruçamo-nos sobre as antologias de contos por percebemos que o estudo desse segmento ainda é incipiente. O foco se dará sobre o que Gérard Genette intitula paratextos e discursos de acompanhamento, isto é, informações relevantes que circundam o objeto que conhecemos como livro. Nosso estudo está centrado na análise de cinco obras compostas exclusivamente por textos de autores brasileiros e que foram traduzidas a partir da segunda metade do século XX. A escolha pelo período mencionado se deu pelas seguintes razões: consiste em um momento em que a nossa literatura ganhou fôlego junto às editoras e ao público francófono (TORRES, 2004) e pela possibilidade de encontrar as obras para a análise daquilo que muitas vezes se perde com o tempo: as capas, contracapas, agradecimentos, etc.

Assim sendo, na seção abaixo abordaremos as obras de modo a conhecer um pouco do modo como foram compostas, seus autores e conteúdo, ficando para o terceiro capítulo a análise dos paratextos e discursos de acompanhamento presentes nelas. Ressaltamos que não descreveremos todos os contos, pois esse não é nosso foco. Para melhor apresentá-las, dividimos as cinco obras em dois grupos:

A – Antologia de contos editada no Brasil e traduzida para o francês;

B – Antologias de contos brasileiros editadas na França.

1.3.1 Antologia de contos editada no Brasil e traduzida para o francês

Obra: *Contes de Noël brésiliens* (1997). Tradução de Jacques Thiériot.

Faz parte desse grupo a antologia *Contos para um Natal brasileiro*, publicada no Rio de Janeiro, com o selo Relume Dumará em parceria com o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE), entidade criada por Herbert de Souza (o Betinho), Carlos Afonso e Marcos Arruda¹⁷. Além do IBASE, Betinho participou da criação da organização não governamental Ação da Cidadania contra a Fome, a Miséria

¹⁷ Informações retiradas do site oficial do IBASE: <http://ibase.br/pt/sobre-o-ibase/>. Acesso em: 15 jun. 2014.

e pela Vida, que tem como um de seus projetos o Natal sem Fome (1996 - 2005)¹⁸ (STYCER, 1996), movimento que nos liga à antologia mencionada aqui e, por conseguinte, a sua tradução.

Contos para um Natal brasileiro, que teve sua primeira impressão em 1996, é uma antologia composta por 16 contos, de 16 autores brasileiros, que tem como temática o período natalino e o sentimento de solidariedade e de esperança próprio dessa época. Com vistas a mesclar o projeto com a arte literária, Betinho buscou, através da antologia, sensibilizar aqueles que tiveram o direito à cultura assegurado à situação de milhões de brasileiros que não podiam ter acesso a uma única refeição no Natal.

A tradução para a língua francesa, *Contes de Noël brésiliens*, feita por Jacques Thiériot e editada em 1997 pela editora Albin Michel, em Paris, continua trazendo contos com a temática centrada no Natal. Entre os autores presentes na antologia temos Machado de Assis e seu conto *Messe de minuit* (Missa do Galo), em que os costumes familiares e as furtivas paixões do século XIX são postas em evidência através do Senhor Nogueira e sua descoberta da beleza feminina de Dona Conceição, senhora casada e jovem que segue as regras da sociedade de sua época, calando-se a respeito da traição de seu esposo. Senhora recatada, Conceição encontra em Nogueira aquele que poderia ouvir seus pensamentos, suas opiniões, fazendo com que este conhecesse e admirasse aquela Conceição que, até então, era-lhe ignorada.

Com Carlos Drummond de Andrade temos *Sacré Noël* (Este Natal), conto que expõe os cuidados que se deve ter nessa época, quando ladrões se vestem de Papai Noel para aproveitar a facilidade de movimentação pelos lugares nesse período em que as pessoas estão mais sensíveis. A narrativa, através da personagem João Brandão, levanta questionamentos relevantes no tocante à confiança que temos no próximo e à perda desta. Mesmo tendo sido publicado no século passado, este conto se mostra atual quando nos faz refletir sobre nosso cotidiano de desconfianças.

Através de Lygia Fagundes Telles e *Noël en barque* (Natal na barca) a temática da fé cristã e da força materna diante de provações como a morte em dia de Natal é abordada em uma única noite, dentro de uma barca que seguia por um rio não identificado. Nessa barca, em dia de Natal, a personagem principal conversa com uma jovem mãe que, para proteger seu filho doente, cobre-o e o aperta em seus braços. Após tomar conhecimento de alguns acontecimentos tristes ocorridos com essa jovem mãe (abandono por parte do

¹⁸ Informações retiradas do site oficial Ação da Cidadania: <http://www.acaodacidadania.com.br/>. Acesso em: 15 jun. 2014.

esposo, morte de seu filho mais velho) a personagem principal percebe que a criança estaria morta e se questiona: como dar essa notícia a uma pessoa tão sofrida? Nesse momento, o conto nos mostra que, mesmo que algumas pessoas tenham passado por momentos tristes, a fé em algo ou alguém fortalece o espírito, permitindo seguir o curso da vida. E aquela, que um dia se viu sem crença, refletiu sobre a força desta.

Com Carlos Sussekind, em *L'anti-Noël de 1951* (O anti-Natal de 1951), temos a história de pai e filho que tentam viajar no dia de Natal para fugir das celebrações tradicionais dessa data, buscando viver, assim, um anti-Natal. A trama se inicia quando o Dr. Lourenço e seu filho vão para São Paulo para tentar fugir do que se transformou no Natal. A viagem acontece de trem, o que faria com que o tempo gasto fosse o suficiente para não pensar e não viver o Natal e seu apelo cristão.

Moacyr Scliar e seu conto *La nuit où les hôtels affichaient "complet"* (A noite em que os hotéis estavam cheios) nos faz recordar a história do nascimento de Jesus, de modo atualizado, quando a Maria é negado o direito de parir em condições adequadas por não ter o dinheiro suficiente. Esse conto ainda nos faz refletir sobre esse período em que nos encontramos mais emotivos e mais abertos às dores alheias.

Vale ressaltar que muitos contos são conhecidos do público leitor, porém os contos *Désarroi* (Desconcerto) e *Histoire d'un père et d'un fils* (História de pai e filho), de Carlos Nascimento Silva e Eric Nepomuceno, respectivamente, são inéditos no formato livro (STYCER, 1996). A primeira narrativa se debruça sobre as questões existentes em torno da figura do Papai Noel, fazendo com que alguns amigos adolescentes discutam, cada um relatando sua própria vivência acerca da temática, se Papai Noel existe ou se é uma figura criada para auxiliar os pais na criação dos filhos.

Já na segunda narrativa, temos uma relação entre um pai que gostava de encontrar os amigos e comer em mesinhas da praça de Coyoacán e o filho (de uns seis anos) que começava a não mais ver motivações para sempre acompanhá-lo naquela ação rotineira. As discordâncias se tornaram cada vez mais frequentes, afastando pai e filho que acabaram por se mudar da cidade. O pai voltou dois anos depois e o filho reapareceu na cidade 13 anos mais tarde. Este último passeou pela cidade, pelos lugares visitados na infância, inclusive pela praça favorita de seu pai. Sentiu saudades da companhia do pai, que chorou ao ouvir seu filho ao telefone.

1.3.2 Antologias de contos brasileiros editadas na França

Obras:

Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens (1980). Tradução de Catherine Orfila, Jacqueline Penjon, Anne Marie Quint e Mario Carelli.

Des nouvelles du Brésil (1998). Tradução de Ines Oséki Depré, Jacques Thiériot, Teresa Thiériot, Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Geneviève Leibrich, N. Biro, Philippe Billé, Henri Raillard.

Je suis favela (2011). Tradução: *Eu sou favela*. Tradução de Paula Anacaona (2012).

Je suis toujours favela (2014). Tradução de Paula Anacaona.

A primeira antologia, que teve seus contos traduzidos por Catherine Orfila, Jacqueline Penjon, Anne Marie Quint e Mario Carelli, é bilíngue e composta por oito “contes d’inspiration folklorique ou régionaliste au profit de textes ‘classiques’”, como informa Mario Carelli na apresentação da obra (1980, p. 7). Com uma produção de autores do cânone nacional, seu título parte do conto escrito por Carlos Drummond de Andrade, *Fleur, téléphone et jeune fille* (Flor, telefone e, moça), narrando a história de uma moça que gostava de passear por entre os túmulos do cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro e, certa vez, tendo apanhado uma flor de uma cova qualquer, viu-se perseguida por uma voz que lhe telefonava todos os dias cobrando a flor. A cobrança se prolongou por meses, levando-a a definhar até à morte.

Outro conto presente na antologia é *Son Excellence* (Sua Excelência), de Lima Barreto, que narra a história de um ministro orgulhoso de seu posto e que, ao se confundir no momento de entrar em seu carro, vive momentos de angústia que o levam a se vestir como um cidadão comum, fazendo-o perder, por um momento, o prestígio de que gozava.

Os organizadores trazem também à antologia a escritora Clarice Lispector e seu conto *Amour* (Amor), narrando um pouco da vida de Ana, uma dona de casa tradicional, dedicada ao bem da família e que, em apenas um instante em sua viagem de bonde, se viu imersa em reflexões sobre sua existência, fazendo-a repensar sua rotina bem estabelecida e a vida “em liberdade”, com todas as possibilidades que ela poderia lhe conceder. Como de hábito, Clarice, através de sua escrita, faz-nos refletir a propósito das escolhas que fazemos ou que nos são impostas, pondo em evidência, especialmente, a vida da maioria das mulheres de seu tempo, as quais foram moldadas para serem esposas e mães devotadas. Mesmo que haja tomadas de consciência, a vida construída já se solidificou, fazendo-a seguir o fluxo já conhecido, atitude aceita pela personagem Ana.

Além de escritores mais conhecidos do público como os já citados, a antologia conta também com produções de Alcântara Machado, autor de *Apologue brésilien sans prétention allégorique* (Apólogo brasileiro sem véu de alegoria), narrativa que relata a criação de um motim em um trem com destino ao Pará, pelo motivo de falta de luz no transporte. O que chama a nossa atenção é que o levante é incitado por uma pessoa cega que, incrédula da falta de trato por parte do governo, revolta-se, dando início à depredação dos vagões de passageiros. Tal atitude nos remete à apatia que, por vezes, toma as sociedades e que, aptas, porém ignorantes dos seus direitos civis, não buscam cobrar melhorias para suas vidas.

A segunda antologia é *Des Nouvelles du Brésil*. Editada pela Métailé em 1998, teve a colaboração de Clélia Pisa na seleção dos contos e apresentação dos autores. A obra apresenta 20 narrativas escritas entre 1945 e 1998 escrita tanto por autores que gozam de grande popularidade quanto por outros menos conhecidos, e vertidas para o francês por vários tradutores: Ines Oséki Depré, Jacques Thiériot, Teresa Thiériot, Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Geneviève Leibrich, N. Biros, Philippe Billé, Henri Raillard. A obra está composta por narrativas chamadas *nouvelles* desde o título, termo que pode ser traduzido como conto. Quanto à ordem de apresentação das narrativas, ela se dá obedecendo, de modo crescente, às datas de nascimento dos autores (a antologia é iniciada com Graciliano Ramos, nascido em 1908, e encerrada com Fernando Bonassi, nascido em 1962).

Como já dito, para essa antologia, vários autores foram escolhidos. Nossa abordagem sobre as narrativas dar-se-á de modo a expor tanto autores conhecidos como quase desconhecidos do público francês e brasileiro. Entre elas, temos o conto 7, escrito por Fernando Bonassi e que narra um encontro íntimo entre um homem e uma mulher. Após alguns acontecimentos de ordem sexual, o homem a mata através de um gesto de defesa. A narrativa se apresenta de modo curto, porém impactante e plena de detalhes quanto às carícias realizadas pela mulher, personagem atuante na trama, fazendo com que o leitor chegue ao ponto final em minutos.

Outra história presente na antologia é *Les Maria* (As Marias), de Dalton Trevisan, que traz uma reflexão sobre a perpetuação do modo de viver que atinge muitas famílias pobres, as quais têm suas filhas moldadas, ainda crianças, por situações múltiplas para continuarem a servir de empregadas domésticas. O conto escrito em 1968 continua nos chocando por sua história ainda ser encontrada em nosso país, especialmente nas periferias dos grandes centros, ou no interior do Brasil, sem que os direitos mínimos (à

cidadania, à alimentação, aos direitos trabalhistas) sejam respeitados. São Marias, empregadas domésticas, mães de Marias, também empregadas domésticas, dando à luz a outras Marias, que, seguindo um destino difícil de mudar, serão empregadas domésticas.

Também compõe o livro o conto *Après le crépuscule* (Após o crepúsculo), de João Batista de Melo, abordando a temática da amizade verdadeira e da necessidade de exposição dos sentimentos vivenciados, principalmente quando se está na terceira idade. Ananias é um homem idoso, solitário e que habita em uma residência grande, cheia de cômodos vazios, porém ocupados por algum tipo de vida, seja pelo vento ou pelo barulho produzido pelos insetos. A outra personagem participante da trama é César, um padre que, contemporâneo de Ananias, está sempre presente em sua vida e casa. Preocupado com a solidão do amigo que se mostra sempre antissocial, César visita-o diariamente para as mais diversas discussões, deixando, mesmo que Ananias não demonstre, seu amigo feliz. A grande lição exposta pelo conto está no momento em que, devido a várias doenças e a uma tempestade, César não insiste em entrar na casa e, desse modo, vai embora. Após essa atitude da não insistência habitual, Ananias sentirá um enorme vazio e repensará as vezes em que não falou ao amigo o quanto ele era importante, o quanto as discussões lhe davam vida. Passada a tempestade, a alegria volta à casa grande quando, após o crepúsculo, César volta para seguirem seus rituais diários.

E, para encerrar nossa rápida abordagem sobre as narrativas pertencentes a essa antologia, em conjunto com Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles e tantos outros presentes nela, Wilma Arêas nos faz refletir acerca das pessoas que vivem nas ruas, relacionando-as às nossas atitudes perante elas. Em *Recuerdo de Bertoldo* (*Recuerdo de Bertoldo*), conto breve e forte, a autora inicia sua narrativa trazendo um substantivo comumente utilizado para esses cidadãos que, por motivos vários, vivem a perambular pelas ruas. Como de costume, o mendigo andava a pedir esmolas e, em um certo dia, ele encontra uma senhora bem-apessoada cuidando de seu jardim e ali lhe pede algo. A senhora, com medo, entra e busca algumas gravatas, dando-as ao mendigo, que não aprova muito os objetos recebidos, por não fazer parte do seu dia a dia e de suas necessidades básicas. O conto nos toca em seu último parágrafo quando relata a chegada da polícia, fazendo-nos lembrar que, por vezes, esta age fora dos seus deveres, agredindo moral e fisicamente e até matando aqueles que, para muitos, não são reconhecidos como pertencentes à sociedade.

A quarta antologia estudada por nós é *Je suis favela*, editada em 2011 pela Éditions Anacaona, editora voltada à divulgação da literatura brasileira. A obra é composta por 22

contos de dez autores que, de algum modo, vivenciam a realidade das periferias brasileiras.

A antologia, que teve sua tradução para a língua portuguesa em 2012 – *Eu sou favela*, é o resultado da reunião de vários contos já publicados de forma esparsa no Brasil, seja na mídia impressa ou virtual, e que, por meio da iniciativa da tradutora e editora Paula Anacaona, mostra aos falantes francófonos um Brasil pouco divulgado, distante da imagem estereotipada da fauna e flora diversificadas. A temática passa, então, a ser o cotidiano daqueles que vivem nas favelas e todos os problemas que pertencem a esse tipo de habitação. No conto *Là-haut* (No morro), escrito pelo professor e publicitário João Anzanello Carrascoza, encontramos uma escrita que detalha as características dos barracos, dos hábitos e sentimentos entre mãe e filho. Filho único, aquele pré-adolescente era para ela a única razão para continuar a viver, mesmo que entre as ameaças da fome e da violência que os cercavam. Vítimas eram os dois. Da situação de descaso social e, depois, vítimas da perseguição destreinada de uma polícia que atira sem se preocupar com inocentes em meio às balas disparadas. E foi, em uma situação assim, que a mãe viu a morte de seu filho atingido no peito por uma bala disparada pela polícia.

Outra narrativa breve, porém, forte é *Cervelle frite* (Miolo mole frito), de Rodrigo Ciríaco, professor na rede pública, que aborda a temática urgente e de relevância ímpar: as agressões físicas e a pedofilia cometida por pessoas próximas ou pertencentes às famílias das vítimas. O conto se inicia impactando o leitor com a frase “Meu sonho é matar meu padrasto”, desejo escrito em uma carta endereçada ao professor e escrita como atividade escolar (redação). Na correspondência, a menina justifica seu desejo devido às agressões físicas e sexuais sofridas por ela e cometidas pelo padrasto. Porém, o que lhe faz ter coragem de derramar óleo fervente no ouvido do agressor é a ameaça iminente que sua irmã mais nova corre estando perto dele.

O terceiro conto abordado nessa antologia é *Tentation* (Tentação), escrito por Alessandro Buzzo, paulista nascido na periferia, que relata a história de Júnior, personagem que aparece nas lembranças de alguns amigos moradores da favela Tijuco Preto. Como muitos filhos, Júnior foi um bom aluno, porém abandonou os estudos para trabalhar e ajudar nas despesas de casa. Entre os postos que assumiu, foi como metalúrgico que ele acabou demitido após pensarem ter sido o responsável pelo desaparecimento do vale dos funcionários. A justificativa não declarada se baseava no lugar onde morava: a favela.

Fruto do desemprego e à mercê da rotina da favela, Júnior, que tinha sonhos,

começava a se envolver com pessoas de má índole, o que lhe fez entrar, como participante, em um assalto. Com parte do dinheiro arrecadado, começou a vender cocaína e maconha até que a polícia começou a cobrar pedágio para não apreender a mercadoria. Júnior, que agora vendia armas, foi morto pela polícia.

Temos ainda Victoria Saramago, carioca e estudante, autora de *Escobar* (Maco desce o morro), último conto dessa antologia abordado por nós. A narrativa se desenvolve ao redor de Maco, jovem que sobe o morro para comprar cocaína e revender no pé daquele lugar, e Luana, ex-namorada que agora se relaciona com o “dono da boca”. Ainda apaixonado, Maco a encontra na rua e tenta uma aproximação que falha. O que se vê como aprendizado nessa trama é a dificuldade em se desvencilhar das amarras que o mundo do crime, normalmente instalado nas favelas devido à sua composição estrutural, impõem a quem um dia se deixou envolver pelo dinheiro conseguido de modo arbitrário.

Nossa quinta e última coletânea é uma continuação da antologia abordada anteriormente. *Je suis toujours favela*, publicada em 2014, que permanece dando voz às favelas brasileiras e àqueles que habitam nas ruas de bairros ricos através da literatura de autores que se mostram, na cena interna, como atores engajados e que lutam por igualdade social. À favela, agora, é dada a possibilidade de se mostrar como um ambiente que estuda e sonha com uma vida mais justa. Composta por 18 contos, a obra traz narrativas como *Un miroir* (Espelho meu), escrito por Marcelle Abreu, autora presente no livro da FLUPP Pensa – 2012 – (Festa Literária das Periferias que acontece na cidade do Rio de Janeiro), relatando alguns momentos de uma jovem que, mesmo estando entre amigos, sente-se solitária. Em busca de respostas e melhores sentimentos, ela, que era vaidosa e que sempre parava em frente a espelhos, sofre um acidente automobilístico. Sensibilizada com sua própria imagem, ela se questiona, então, se os motivos pelos quais ela saía de motocicleta eram mesmo reais.

Em *Vagabond* (Vagabundo), de Rodrigo Ciríaco, deparamo-nos com uma reflexão acerca daqueles que compõem verdadeiramente nossas famílias. É através da história de um mendigo que procura albergues em uma noite fria paulista que é possível avaliar alguns programas de acolhida aos que vivem nas ruas. Por vezes expostas nas mídias, essas pessoas estão frequentemente acompanhadas por seus poucos pertences e, em especial, por cachorros que também foram abandonados à própria sorte. Tais animais são, muitas vezes, as únicas companhias verdadeiras que acompanham seus donos, seja no frio, no calor, na fome ou em outras situações. Sugerir o abandono, mesmo que por uma noite, é expor o quanto as políticas de auxílio social são frágeis e incompletas. Quem um

dia foi abandonado não abandona quem sempre o protegeu, seja de humanos desumanos, seja do frio afastado pelo calor do animal.

Do mesmo autor do conto anterior, *Mère à louer* (Mãe de aluguel) traz em suas poucas linhas dois temas recorrentes nos grandes centros: o primeiro é a fuga do lar após a tentativa de abuso sexual por parte de pessoas da família, levando as crianças a trabalharem como domésticas ou babás em cidades de grande porte como as que compõem o Sudeste brasileiro; e a substituição da mãe pela babá ou doméstica, no que se refere aos cuidados e sentimentos vividos pelas crianças, sendo essa ação fruto da vida atribulada do século XXI, ou mesmo por escolha, ainda que inconsciente, como é retratado na narrativa.

O último conto abordado por nós, pertencente a essa antologia, *Samba S.A., cœur et douleur* (Samba S.A., coração e dor), de Bartolomeu Júnior, autor escolhido para publicação na FLUPP Pensa de 2012, expõe a temática da elitização das escolas de samba do Rio de Janeiro. O samba, que em sua raiz é um elemento que está impresso na história cultural carioca, fortaleceu-se e ganhou adeptos através da participação dos cidadãos nas agremiações carnavalescas. Pessoas de todas as camadas sociais se dedicam, ano após ano, às escolas, buscando fazê-las vencedoras das competições existentes. Após tamanha exposição, cada vez mais pessoas de fora das comunidades almejam participar dos desfiles, fazendo com que cidadãos atuantes sejam excluídos de quase todo o processo, ação esta relatada pela personagem principal.

Como se pode perceber, *Je suis toujours favela* continua dando voz a agentes que, devido à exclusão social, são calados e esquecidos em estatísticas sociais. Ouvir e permitir que outra cultura conheça as feridas e as dores humanas residentes nas favelas e no asfalto da classe média faz com que a antologia mostre a riqueza literária local. Divulgar o Brasil e sua cultura através das traduções relatadas aqui nos faz conhecer a nós mesmos através do olhar do outro. São suas impressões e sensações, nascidas a partir da leitura, que permitirão à sociedade brasileira conhecer o próprio país. Lembramos aqui que as imagens não se formam exclusivamente através das histórias, mas também através das informações que circundam o livro, dos paratextos e dos discursos de acompanhamento. Dito isto, abordaremos no próximo capítulo o espaço voltado para as teorias que embasam nosso estudo.

CAPÍTULO 2

PARATEXTOS, ANTOLOGIAS E IMAGEM

No mais das vezes, portanto, o paratexto é um texto: se ainda não é o texto, pelo menos já é texto (GENETTE, 2009, p. 14).

O estudo dos paratextos vem gradativamente ganhando espaço no meio acadêmico, seja como temática principal, seja como informações secundárias. As pesquisas se dão buscando expor tanto a relevância desse componente do objeto livro para a construção das imagens culturais, em especial quando esta se dá através da tradução, bem como expor as escolhas tomadas pela editoração para apresentar uma obra ao público leitor.

Neste capítulo, apresentaremos o aporte teórico que fundamenta nossa pesquisa, buscando expor os estudos realizados por Gérard Genette em seu livro *Paratextos Editoriais* (2009), uma tradução de *Seuils* (1987). Também faz parte de nossa proposta expor as diferenças existentes entre coletâneas e antologias, que supõem escolhas editoriais capazes de compor imagens não somente em torno de autores, mas, e principalmente, imagens da literatura de um país, quando esta é objeto de traduções. Para tanto, apoiar-nos-emos nas discussões levantadas por André Levefere no capítulo *Antologia: antologizando a África* (2007) e Silvana Serrani, no capítulo *Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico* (2008). Quanto às discussões acerca da formação de imagens, tomaremos Celeste de Sousa (2004) e seu livro *Do lá e do cá: introdução à imagologia*, que, já em seu prefácio, esclarece a relevância desse tipo de investigação para a percepção e recepção do Outro: “A imagologia literária, sabemos, corresponde ao estudo das imagens/miragens que uma determinada nação faz de outra e de como isso se inscreve nas diversas literaturas” (2004, p. 9).

Porém, antes de debruçarmo-nos sobre a teoria, apresentaremos alguns estudos já realizados no Brasil acerca dos paratextos editoriais, com vistas a expor o caráter de completude das pesquisas já realizadas em relação ao estudo dos paratextos, dos discursos de acompanhamento e das antologias.

2.1 Os paratextos em foco: pesquisas realizadas no Brasil

No que diz respeito aos estudos sobre paratextos, vemos que, no Brasil, a Universidade Federal de Santa Catarina, através do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, torna-se referência no assunto, uma vez que é perceptível o número considerável de teses e dissertações apresentadas após o ano de 2004.

A fortuna crítica que se forma, desde então, acerca dos paratextos se mostra inserida em dois blocos: i) pesquisas multidisciplinares e ii) estudos em Tradução. Para uma melhor exposição, comentaremos algumas teses e dissertações referentes ao segundo bloco.

De acordo com o nosso levantamento bibliográfico, realizado em bancos virtuais de teses e dissertações de algumas universidades brasileiras, o estudo dos paratextos inseridos na literatura traduzida se intensifica por volta de 2004, com a pesquisa desenvolvida por Marie-Hélène C. Torres, na qual a autora discute a tradução de obras brasileiras inseridas no contexto francês em um período de 100 anos. Em *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento* (2011), Torres discute, através da tradução do cânone brasileiro, qual foi o processo tradutório escolhido e utilizado e quais informações essas traduções, por meio das capas e dos discursos que as acompanham, são expostas ao público francófono a propósito da cultura brasileira. Dividido em três momentos, o livro traz como base das discussões traduções de algumas obras de José de Alencar, Machado de Assis, até chegar à temática do sertão representada por Euclides da Cunha e Guimarães Rosa.

Devido a sua relevância para o estudo da literatura brasileira traduzida no exterior, Torres (2004, 2011) vem fazendo parte de bibliografias de teses e dissertações, em especial quando estas tratam de paratextos de literatura em tradução: das dez teses e dissertações que identificamos em nosso levantamento, encontramos a indicação de sua leitura em sete trabalhos defendidos em universidades brasileiras.

Na tese *Rubem Fonseca na França* (2006), defendida na Universidade de São Paulo, Maria Cláudia R. Alves busca compreender se a representação da cultura brasileira, através das traduções francesas da obra do autor estudado, baseia-se na imagem de país exótico tão divulgada ou se traz algo novo e menos estereotipado para a cultura receptora. Para isso, Alves centrou seu estudo tanto na análise textual como também na análise paratextual, tendo como aporte teórico, para este último aspecto, os escritos de Genette. Vale informar que seu estudo se centra tanto em traduções de obras escritas por Fonseca como também em antologias que trazem algum escrito desse autor.

Ao fim da pesquisa, a autora conclui que o interesse em traduzir os escritos fonsequianos se dão à medida que as histórias narradas trazem fatos vividos pelo Brasil durante a ditadura iniciada em 1964, agradando ao gosto francês devido às afinidades ideológicas e sociais. Quanto à produção contemporânea, as traduções continuam sendo feitas pelo motivo de Fonseca ter-se dedicado à escrita de romances policiais, gênero também apreciado em solo francês. No tocante à análise paratextual, Alves ressalta a importância do estudo devido à exposição das escolhas feitas por parte das editoras que veiculam o clichê do Brasil exótico.

Em 2011 foi defendida, na Universidade Federal de Santa Catarina, a dissertação *Transblanco de Octavio Paz/Haroldo de Campos: análisis paratextual del acuerdo autor/traductor*, de autoria de Rosario Lázaro Igoa. Nessa pesquisa, escrita em língua espanhola, Igoa, além de analisar o projeto tradutório, as trocas epistolares entre autor e seu tradutor para a língua portuguesa, também analisa o arcabouço paratextual presente na obra poética escrita tanto por Paz como por Campos. Julgamos necessário informar que *Transblanco* resulta da tradução, ou mesmo da recriação, feita por Haroldo de Campos, em coautoria com Octavio Paz, do poema *Blanco*, escrito em 1967 pelo autor mexicano.

Segundo Igoa, a utilização da teoria de Genette se dá através do estudo dos paratextos presentes na tradução, com o intuito de entender os acordos tradutórios firmados entre Campos e Paz e como eles, os paratextos, são expostos na cultura de chegada.

A pesquisa, composta por três momentos, dedica o último capítulo à análise minuciosa tanto dos peritextos, ou seja, toda informação encontradas na “capa, na página de rosto e seus anexos” (GENETTE, 2009, p. 21), como também nas informações que se encontram dentro da obra, a exemplo das notas e dos textos epistolares escritos por Haroldo de Campos e Octavio Paz. Rosario Igoa conclui que o projeto de tradução utilizado na obra *Transblanco* tentou igualar-se ao processo de criação. Mesmo que não haja indicativos no peritexto de que o livro se trata de uma tradução, ao entrar no poema, o leitor pode confirmar a ligação com o poema *Blanco*, bem como a presença do tradutor através das notas e das correspondências, mesmo que Haroldo atue, claramente, como coautor.

Ainda em 2011 foi defendida por Sonia Maria da Silva Fuhrmann, na Universidade de São Paulo, a dissertação *Dos “Essais de Michel de Montaigne”: tradução e reformulação*. A autora analisa, na tradução da língua francesa para a língua

portuguesa da obra em questão, como a presença do Outro pode ser percebida no trabalho final, uma vez que os contextos que envolvem o texto original, escrito no século XVI, e a tradução se apresentam consideravelmente distintos.

O estudo se desenvolve por meio dos paratextos presentes nas edições utilizadas como base pelo tradutor Sérgio Milliet, buscando compreender o processo de reformulação escolhido para o projeto tradutório e quais implicações essas escolhas trariam ao texto vertido. Apesar de essa pesquisa seguir uma linha de estudo diferente dos trabalhos mencionados nesta seção, o que se mostra relevante informar é que desde a escrita dos *Essais* por Montaigne, os paratextos se fazem presentes, trazendo informações de textos que ajudaram a compor a obra.

Após o século XVI, as edições e reedições necessitaram atualizar as informações paratextuais, sejam em língua – tradução do latim para o francês de algumas notas – como em contextualização dos fatos. Também se verifica que as últimas edições francesas ainda receberam atualização de escrita devido ao processo de modernização da língua. Com base na obra genetteana *Palimpsestes*, escrita em 1982, Fuhrmann se debruçou sobre os paratextos contidos nas traduções portuguesas, concluindo que alterações foram necessárias, modificando, em alguns momentos, a intensidade e o modo de explicitar o pensamento original de Montaigne. Desse modo, a tradução de Milliet reformula os *Essais* de acordo com o que ele pensa ser a versão mais adequada para o momento no qual está inserido.

Dando continuidade, em 2012, na Universidade Estadual de Londrina, Josely Bogo M. Soncella defendeu a tese *Valor simbólico e leitura: a tradução da literatura francesa no Brasil*. A autora, através da análise de duas obras francesas traduzidas para o português¹⁹ e que figuram como as mais vendidas no Brasil entre 2000 e 2010, levanta, entre outras hipóteses, que a escolha pelo leitor brasileiro tenha se dado devido à aproximação entre essas obras e os folhetins do século XIX.

Com vista a compreender a recepção das obras em solo brasileiro, Soncella, apoiada em Genette (2009), estudou os paratextos presentes nessas obras, com o intuito de compreender como o projeto utilizado na tradução inseriu a literatura francesa em nosso país.

Segundo a autora, no *best-seller* de Christian Jacq, a análise paratextual se inicia com o estudo da capa que, seguindo o padrão descrito em Genette, apresenta-se em

¹⁹ *Ramsés: o filho da luz* (1995), de Christian Jacq, e *A viagem de Théo: romance das religiões* (1997), de Cathérine Clément.

formato maior que em livros de outros gêneros literários. Essa escolha se deve, segundo o estudo, à editoração que, para chamar a atenção dos leitores e convencê-los a comprar esse produto, faz da capa um cartaz. A análise paratextual continua através dos outros espaços, a exemplo da folha de rosto, prefácio e contracapa que, como se pode verificar na pesquisa, traz um texto que enaltece as histórias desenvolvidas no Egito, cativando, desse modo, o leitor que ainda não conhece os escritos épicos do autor Jacq.

A outra obra estudada por Soncella foi *A viagem de Théo: romance das religiões*, de autoria de Cathérine Clément, com indicação inicial para o público juvenil. Ganhador de alguns prêmios relevantes, o livro pode ser enquadrado também como *best-seller* devido ao seu grande consumo desde o dia de seu lançamento no Brasil, datado de 1997.

O estudo dos paratextos feito pela autora se desenvolve a partir das informações presente na capa. Cada componente encontrado nesse espaço é analisado seguindo a teoria genetteana, ou seja, cada escolha feita pelo projeto editorial é descrita com vistas a discutir a funcionalidade das gravuras e a intencionalidade no modo como o nome da autora e o título da obra foram expostos. Livro extenso (625 páginas) e com temática fecunda (religião), Soncella encontra em outros espaços, a exemplo da contracapa e das orelhas, textos capazes de informar aos leitores da literatura de Clément, e aos curiosos da literatura estrangeira, o enredo narrado ali.

Ao concluir seu estudo, Josely Bogo M. Soncella ressalta que, devido ao modo como seu *corpus* foi editado – material utilizado na capa e no interior do livro, letras, desenhos, cores –, ele se apresenta como sendo para o consumo de uma elite intelectual. Segundo alguns teóricos, as traduções literárias são moldadas através de escolhas paratextuais a um campo de recepção diferente da cultura de partida e, a partir desses dados, vê-se que a composição de um cânone se dá de modo diferenciado: a imagem canônica que o brasileiro tem da França é diferente da imagem do cânone que a França tem de si mesma. Outra questão relevante abordada é o modo de construção das narrativas desses dois *best-sellers* que se assemelham, sobremaneira, com os folhetins franceses traduzidos para a língua portuguesa e que agradaram a muitos leitores brasileiros.

Em 2014, ainda de acordo com nosso levantamento bibliográfico, vemos que as pesquisas voltadas ao estudo dos paratextos se intensificam. Apenas nesse ano, cinco trabalhos de conclusão de curso de pós-graduação foram apresentados. Entre eles, temos a tese defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, por Teresa Dias Carneiro, intitulada *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX*.

Nessa pesquisa, a autora busca discutir uma teoria para o estudo dos paratextos presentes em livros traduzidos, aspecto que, segundo ela, não foi abordado por Gérard Genette. Seu foco é incluir o estudo do prefácio e do posfácio voltados à tradução, especialmente aqueles escritos pelo tradutor, como fundamentais para a análise de paratextos de obras traduzidas.

Em busca de compreender como o tradutor se apresenta por meio desses dois espaços, Carneiro se volta para a literatura francesa traduzida no Brasil desde o início do século XX até os dias atuais, considerando também as reedições e retraduições.

Em relação às teorias gerais que tratam de algum componente dos paratextos, a autora traz bibliografias pertinentes contendo não somente Gérard Genette, como também Yves Chevrel, Geneviève Idt, André Lefereve, entre outros. Como seu foco é o prefácio e o posfácio, a pesquisa se volta para os pesquisadores que se dedicaram a defender a relevância desse paratexto, inclusive como gênero textual, por conter características próprias de produção.

Como resultado, Carneiro reforça, entre outros pontos importantes, a necessidade de haver uma teoria própria acerca dos paratextos do livro traduzido, uma vez que é no prefácio e no posfácio que o tradutor pode se expressar e expor a ideologia, as técnicas e os conceitos por ele usados.

Com Francisco F. de S. Alves e sua tese *Os paratextos das antologias brasileiras de contos de Edgar Allan Poe no século XXI*, também defendida no ano de 2014, encontramos o estudo dos elementos paratextuais presentes em traduções feitas no período entre 2001 e 2012 do escritor Edgar Allan Poe para o português. Tal estudo buscou compreender, com base em Genette (2009), como o autor e sua obra são inseridos no Brasil, levando em consideração tanto as informações presentes nos paratextos como a presença do tradutor impressa na obra final.

Ainda seguindo as pesquisas paratextuais, Carmen Verônica de A. R. Nóbrega, através de sua tese *Maupassant contista traduzido em antologias brasileiras: paratextos* (2014), buscou entender como algumas obras traduzidas de escritor francês foram inseridas em solo brasileiro. Seguindo ainda este caminho, Gisele Tyba M. R. Orgado apresentou à Universidade Federal de Santa Catarina a tese *Literatura Traduzida de Murasaki Shikibu: análise paratextual em Genji Monogatari*, em que buscou analisar os paratextos das traduções para idiomas europeus da primeira obra escrita por uma mulher (ORGADO, 2004).

Por fim, ainda em 2014, Kall Lyws Barroso Sales defendeu a dissertação *No limiar da tradução: paratextos e paratraduções de Le gone du Chaâba de Azouz Bagag*, também na Universidade Federal de Santa Catarina. Voltada para os escritores migrados do Magreb, a pesquisa de Sales buscou mostrar, através dos escritos de Azouz Bagag, traduzidos para o inglês e para o espanhol, que a língua materna de ex-colônias era a língua do colonizador. Buscando transformar a literatura francófona escrita na língua do Outro, escritores se utilizaram do artifício dos paratextos para reinserir características da língua falada em tempos anteriores.

Sales descreve todos os paratextos encontrados em seu *corpus*, explicitando suas funções com base na teoria genetteana. Paralelamente é abordado o conceito de paratradução, desenvolvido por Yuste Frías, que, segundo o autor da dissertação,

tem como objetivo principal trazer informações sobre o conteúdo da tradução, geralmente apresentando a natureza subjetiva do trabalho tradutório e, de certa forma, ou apresenta o autor na cultura de chegada, ou faz a manutenção de sua literatura no cânone de literatura traduzida (SALES, 2014, p. 56).

Desse modo, nos deparamos com o que já defendia Carneiro (2014) a propósito da necessidade de haver uma teorização dos paratextos contidos em livros traduzidos, pois, são nesses espaços que podem ser encontradas informações escritas pelo próprio tradutor, expondo também o projeto editorial das obras traduzidas.

Após ter analisado a obra vertida para o inglês e para o espanhol, Sales conclui que, em relação à primeira, por ter sido traduzida para o público estadunidense por um acadêmico, o projeto tradutório, assim como o editorial, buscou/empenhou-se em apresentar a obra, através dos paratextos, ao público receptor. Quanto à tradução espanhola, de cunho mais comercial em relação à anterior, o autor verificou que o projeto editorial não seguiu o exemplo da obra francesa, ou seja, apagou as marcas estrangeirizadoras contidas nos paratextos.

Por se tratar de uma literatura provinda de uma nação ex-colonizada, Sales defende a paratradução de *Le gone du Chaâba* por ela ter a função de apresentar aos campos de recepção informações pertinentes sobre a cultura magrebiana e sobre as influências ali deixadas pela cultura francesa.

Já em 2015, Ana Maria B. C. Sackl, com sua tese *Paratradução do Popol Wuj: paratextos e excertos do Gênesis*, defendida também na Universidade Federal de Santa Catarina, aborda, entre outros pontos, o estudo paratextual de escritos pré-hispânicos

datados dos séculos I e II d.C e traduzidos por volta do século XVIII. Sackl nos informa que, mesmo estando seu *corpus* de estudo baseado em pergaminhos, ainda assim é possível encontrar paratextos em forma de títulos ou prefácios originais, trazendo consigo intencionalidades preestabelecidas, indicadores de gêneros literários e de acréscimos feitos pelo seu tradutor para uma melhor inserção na sociedade da época.

Como se pode ver, o estudo dos paratextos realizados nas academias brasileiras tem-se voltado ora para autores específicos, ora para uma obra, como é o caso do último trabalho comentado acima, ou ainda para a antologia de versos de autores estrangeiros traduzidos para a língua portuguesa. Desse modo, apoiada na teoria de Gérard Genette (2009) e nas contribuições de Teresa Dias Carneiro (2014), quando esta se debruça sobre o estudo da participação direta do tradutor tanto nos prefácios quanto nos posfácios, buscamos, através de nossa pesquisa, ampliar essa bibliografia. Para tanto, desenvolvemos um estudo sobre as antologias de contos de autores brasileiros traduzidas para a língua francesa. Nosso *corpus*, centrado em cinco antologias, é composto por autores canônicos e não canônicos. O estudo intenciona expor, por meio da análise dos paratextos e dos discursos de acompanhamento, a imagem da cultura brasileira veiculada para o mundo francófono por meio das traduções das antologias que compõem o *corpus* informado no capítulo anterior.

2.2 Os paratextos e os discursos de acompanhamento: um breve passeio pela teoria

O estudo dos paratextos, entendidos como fonte de informação que acompanha e completa os escritos em livros, revistas, jornais ou outros objetos de leitura, ganha novo fôlego na academia brasileira com a tradução de *Paratextos editoriais*, de Genette, realizada por Álvaro Faleiros e publicada em 2009 pela casa Ateliê Editorial. Composto por 340 páginas e dividido em 13 partes que chamaremos de capítulos, a obra aborda todo componente que pode ser encontrado circundando uma história, como as epígrafes, as dedicatórias, os intertítulos e tantos outros, explicando, especialmente, a funcionalidade dessas instâncias e o modo como elas influenciam no produto.

Para Genette, a obra literária é completa em si, porém,

esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido

habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro (GENETTE, 2009, p. 9).

Vemos, desse modo, que a presença dos paratextos serve para introduzir uma obra ao seu público, mesmo que este não se dê conta de sua existência e de sua funcionalidade, uma vez que é facultativa a leitura dos mesmos (GENETTE, 2009, p. 11). Também ressaltamos que seu comparecimento em locais próprios em uma obra não se dá sem que haja pretensões bem estabelecidas pelo autor ou editor. Permitimo-nos pensar que os paratextos, talvez, cumpram melhor seu papel de introdutores de uma história quando seu leitor o absorve de modo ingênuo e despretensioso, levando-o para o ambiente e a atmosfera da escrita.

Outra questão a se observar é a possibilidade de incompatibilidade temporal de alguns paratextos em relação à obra escrita, pois é sabido que, ao se traduzir, ou mesmo ao se reeditar um livro, informações podem ser acrescentadas tanto por parte do autor quanto do editor, buscando, muitas vezes, atualizá-lo ou torná-lo mais próximo de um dado leitor. A esse propósito, Genette chama a nossa atenção para a possibilidade não somente de aparecimento de paratextos, como de desaparecimentos, seja “por decisão do autor ou por intervenção alheia, ou em virtude do desgaste do tempo” (2009, p. 13), o que não impede que, em novas editorações, eles voltem a fazer parte da obra.

Paratextos editoriais está dividido em dois momentos. No primeiro, composto pelos 11 capítulos iniciais, o autor trata dos peritextos, ou seja, das informações que podem ser encontradas no espaço livro – falaremos mais à frente acerca desse assunto; e no segundo, os dois últimos capítulos, os epitextos, isto é, as informações contidas em conversas ou entrevistas, bem como em correspondências, diários íntimos etc. (2009, p. 12). Nossa pesquisa se centra nos peritextos presentes no *corpus* selecionado e já mencionado por nós.

Enquanto Gérard Genette traz os peritextos alocados em um só bloco, Marie-Hélène C. Torres, em seu livro *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento* (2011), realiza sua pesquisa separando, de modo a facilitar a exposição dos resultados, os peritextos em dois tipos: paratextos com aspectos morfológicos e discursos de acompanhamento. No primeiro tipo, encontram-se as capas externas, as capas internas, as folhas de rosto; e no segundo, temos “qualquer marca paratextual (prefácio, pareceres etc.), o lugar onde frequentemente a ideologia aparece de forma mais

clara” (TORRES, 2011, p. 17). Ainda abordando a teoria genetteana, Torres propõe o estudo dos intertítulos, notas de rodapé e glossários como “metatextos”, isto é, textos contidos em outros textos.

Quanto à ideologia mencionada aqui, acrescenta Torres, ela pode se fazer presente tanto na editoração de uma obra original quanto em uma tradução, e sua atuação dentro desse espaço ou nos paratextos dependerá de vários fatores, entre eles o temporal (informações que foram retiradas, podem voltar anos depois) e o funcional, que remete ao porquê de certas informações terem sido apagadas ou reformuladas.

Em um capítulo que discute a ideologia na literatura, Lefevere (2007) traz à tona as editorações e as traduções pelas quais passou o *Diário de Anne Frank*, obra escrita entre os anos 1942 e 1944, publicada em 1947 e que sofreu alterações tanto por parte da autora Anne Frank, quando esta resolveu não mais escrever um diário pessoal e sim uma obra literária, assim como pelas casas de edição que aceitaram publicá-lo e traduzi-lo. As mudanças feitas pela autora se deram buscando dar um caráter mais apropriado ao que ela entendia como literário, enquanto as editorações em língua original, isto é, em holandês, retiraram partes julgadas não apropriadas ao público leitor da época. Em relação às traduções, especialmente aquela feita para o leitor alemão, passagens que narravam barbaridades cometidas pelos nazistas foram suprimidas ou reescritas, com vistas a amenizar o horror:

A adolescente Anne Frank escrevendo seu diário se tornou a autora Anne Frank, porque ela mesma e outros foram constrangidos por considerações ideológicas, poetológicas e de mecenato. Uma vez que Anne Frank tomou a decisão de reescrever, para publicação o que Anne Frank havia escrito, a pessoa Anne Frank se dividiu em uma pessoa e uma autora, e a autora começou a reescrever de uma forma mais literária o que a pessoa havia escrito. Outros autores responderam às restrições da ideologia e do mecenato de sua posição e o fizeram na medida em que achavam apropriado. Ela não pôde opinar sobre a questão. É por isso que parte de sua experiência, uma parte essencial, falta no texto em holandês de 1947 e é a razão pela qual ela foi refeita de forma a se adaptar, na Alemanha, a um estereótipo cultural, cuja finalidade era diluir as descrições daquelas atrocidades, as mesmas que destruíram Anne Frank como pessoa (LEFEVERE, 2007, p. 120).

O que se vê, sempre de acordo com Lefevere, é que tanto Anne Frank quanto as outras personagens envolvidas no processo editorial e de tradução alteraram o relato pessoal devido às ideologias, às razões pessoais e de mecenato, todas elas voltadas para a boa receptividade do leitor e da sociedade. Isto é, as publicações são pensadas e

produzidas segundo as regras escolhidas pela editoração, pensando no momento em que o livro é lançado, nas regras que regem a sociedade e naquele que vai, efetivamente, consumir o produto. E todo esse processo não interfere somente no conteúdo do objeto livro, mas também nas informações encontradas nos paratextos e nos discursos de acompanhamento.

Quanto aos escritos de Genette, percebe-se que, mesmo com novas maneiras de analisar os paratextos – aqui nos referimos à partição feita por Torres, vemos que o estudo oferecido pela obra *Paratextos editoriais* somente contempla livros escritos em idioma original, o que pode não dar conta das informações contidas em livros traduzidos, especialmente quando os paratextos são produzidos e acrescidos pelo projeto tradutório. Com o intuito de sanar essa lacuna, a tradutora e professora Teresa Dias Carneiro desenvolveu a tese *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX* (2014), o que pode, a partir de então, possibilitar um estudo mais completo acerca de obras literárias traduzidas.

A tradução, e aqui podemos pensar na tradução dos paratextos, normalmente vista como obra inferior quando comparada ao texto dito original, à luz do pensamento de André Lefevere, assume novo estatuto, o de reescrita, uma vez que, para superar as barreiras linguísticas, o tradutor passa a atuar de forma direta na (re)escrita da obra autoral. O público consumidor desse novo produto passa a incluir os leitores profissionais, ou seja, aqueles dedicados aos estudos da literatura e que, por muito tempo, buscavam somente as obras na língua original. Reescrever, através da tradução, popularizou a literatura e permitiu que os leitores não profissionais também tivessem acesso a outras culturas, mostrando que o “novo” produto vem acompanhado de intenções, pois toda tradução, além de ultrapassar entraves linguísticos, implica certo grau de manipulação, seja para facilitar a recepção no campo de chegada ou mesmo para alterar, deliberadamente, o conteúdo do texto – aqui nos referimos, por exemplo, ao caso de nações governadas por regimes autoritários. Como afirma Lefevere:

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade (LEFEVERE, 2007, p. 11).

Em outras palavras, reescrever é compor uma imagem selecionada e que, talvez, não represente a realidade. Nesse processo de reescritura, quem guia a tradução é o projeto tradutório, mesmo quando falamos dos paratextos.

Traduzir, manipulando de modo a adaptar o produto ao campo de recepção, tem ligações diretas com o que Antoine Berman (2013) intitula de tradução etnocêntrica, ou seja, haverá uma supervalorização da cultura de chegada em busca do que o pesquisador nomeia de anexação:

Para que haja anexação, o sentido da obra estrangeira deve submeter-se à língua dita de chegada. Pois a captação não libera o sentido numa linguagem mais absoluta, mais ideal ou mais “racional”: ela o encerra simplesmente numa outra língua, considerada, é verdade, como mais absoluta, mais ideal e mais racional. E esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria (BERMAN, 2013, p. 45).

Disto isto, mesmo que pareça um método um tanto excludente ou de negativa cultural, a busca por facilitar a compreensão e a aceitação de algo que é diferente parece razoável, quando avaliado sob a ótica da divulgação, da apresentação de uma literatura pouco ou não conhecida, pois dá voz internacional a quem sempre falou somente a língua dos seus pares. Porém, acreditamos que tentar inserir uma literatura em solo estrangeiro, buscando respeitar certas características que compõem o Outro, enriquece a diversidade cultural e literária, permitindo que nações distintas se vejam com certa proximidade e com aceitabilidade. Essa seria, então, uma tradução modelo. Ressaltamos, pois, que tal pensamento deve ser o mesmo para a tradução, e mesmo para a criação dos paratextos, uma vez que são eles, normalmente, as informações que atingem primeiro o leitor, fazendo-o compor certa imagem do país ao qual aquela literatura pertence.

Para Carneiro (2014), como dito anteriormente, dentre os paratextos estudados por Genette, existem aqueles que são próprios das traduções de obras literárias e que, por isso, trazem traços mais perceptíveis quanto ao processo tradutório. A autora se debruça, então, sobre os indicativos do(s) nome(s) do(s) tradutor(es), bem como, e principalmente, sobre os prefácios e posfácios, tendo estes, ou não, a rubrica de tradução e do projeto. Lembramos aqui que os prefácios e posfácios fazem parte do que Torres (2011) intitulou de discursos de acompanhamento, textos nos quais se pode encontrar com certa facilidade

as ideologias que guiaram tanto a obra original quanto à tradução. Vale ressaltar que a escolha do prefaciador para uma dada obra tende a auxiliar sua recepção e aceitação tanto perante os leitores não profissionais quanto os profissionais.

A propósito da análise dos prefácios e posfácios feita por Carneiro, a autora discute pontos relevantes quanto à recorrência de assuntos abordados e questiona até que ponto esses textos poderiam ser vistos e estudados como um subgênero discursivo (CARNEIRO, 2014, p. 82). Nesse lugar, então, encontra-se o tradutor participando da obra através de opiniões que podem acolher o autor. Desse modo, vê-se que, nesse espaço do livro, o tradutor age como ator principal, podendo assumir quatro papéis:

Assim sendo, o tradutor poderia assumir papéis diferentes ao longo do prefácio: o de tradutor, o de historiador e o de crítico. [...] Além desses papéis apontados por D'hulst, Patrizia Bastianetto aponta um quarto: o de mediador cultural, que é partilhado com o editor e com outros que façam intervenções no paratexto do livro traduzido, facilitando ou dificultando sua legibilidade. (CARNEIRO, 2014, p. 81-82)

O papel de tradutor já nos é conhecido. Ao assumir os papéis de historiador e de crítico, o tradutor, conhecedor da obra e do autor, utiliza o prefácio/posfácio para legitimar o estilo da escrita e de composição da obra original. O quarto papel, o de mediador cultural, é relativo ao efeito que uma tradução traz consigo, ou seja, o de possibilitar que uma literatura estrangeira ultrapasse barreiras linguísticas, permitindo o diálogo entre nações diversas e distantes, tanto geográfica como culturalmente. Peça chave nesse processo, o tradutor, que antes poderia não ser indicado em uma obra traduzida, ganha o direito de ter seu nome citado, ao menos na ficha catalográfica, decisão que se encontra na lei brasileira dos Direitos Autorais de 1998, capítulo I, artigo 53 (CARNEIRO, 2014, p. 92).

Quanto aos paratextos, e considerando o que diz Genette em *Paratextos editoriais* (2009), apresentaremos, de modo sucinto, as categorias apontadas pelo estudioso. O primeiro peritexto abordado são os *Formatos*. Estes são compreendidos como a “materialização de um texto para o seu público”, pois é a partir da escolha do formato das páginas/fólios pela casa de edição que o produto livro é apresentado ao leitor. Quando dobradas, estas podem assumir as seguintes medidas:

Um volume in-fólio (dobrado uma vez, donde dois fólios ou quatro páginas por folha) ou in-quarto (dobrado duas vezes, donde oito páginas

por folha) era um livro grande; um in-8º era um livro médio, um in-12º, um in-16º ou um in-18º era um livro pequeno (GENETTE, 2009, p. 22)

As variações ocorridas estiveram atreladas, na era clássica, ao prestígio que as obras possuíam, ficando os grandes formatos para o público mais especializado, e os pequenos formatos para aqueles livros voltados à literatura popular (GENETTE, 2009). Com o passar dos anos, o formato in-18º, que hoje conhecemos como de bolso, foi mais utilizado em obras voltadas ao público feminino que, se necessário, poderia levá-los na mão. Atualmente, vemos uma padronização, pelo menos em relação aos *best-sellers*, uma vez que, para esse tipo de literatura, é pedido uma capa grande o suficiente para que o leitor seja captado já através das gravuras utilizadas (16 x 24 cm).

Ainda a respeito dos formatos, Genette (2009) aborda a oposição entre “a edição de bolso” e “edição corrente” que, por algum tempo, esteve ligada tanto a aspectos publicitários quanto técnicos. Porém, essa discussão está atrelada a livros brochados e encadernados, sendo os brochados (formato de bolso) aqueles vistos como os responsáveis pela popularização da literatura canônica, ou não, devido a seu baixo custo de produção/composição.

Dentre os componentes dos peritextos editoriais, temos ainda as *Coleções*, ou seja, agrupamentos de obras que seguem uma mesma linha, seja ela de localização geográfica (país, continente) ou mesmo o tipo de literatura, de gênero. Tal rubrica tem o poder de demonstrar ao público leitor o poderio editorial de uma determinada casa, como também confere prestígio aos autores e às literaturas que compõem um selo desse formato e dessa função.

Temos também *Capa e anexos* que, com informações verbais ou iconográficas, oscilam quanto ao seu aparecimento. Com o transcorrer dos anos, a função da capa, que antes não trazia informação alguma, foi sendo alterada, restando hoje como espaço para o nome do autor, o título da obra e a indicação da casa de edição e, de modo esporádico, imagens, nome do tradutor e outros dados. Antes das transformações, tais dados eram expostos na página de rosto (GENETTE, 2009, p. 27). Segundo o autor, essa movimentação de conteúdo também ocorreu na quarta capa, restando hoje, mais frequentemente, como espaço de publicidade do autor e da obra, em que se pode ler depoimentos de veículos de comunicação renomados ou de personalidades respeitadas. É possível encontrar ainda o número do ISBN, o preço de venda, etc. Entretanto, pensamos nós, nenhuma outra informação atinge mais rápido e eficazmente o leitor quanto as capas.

À propósito das segundas e das quartas capas, estas podem vir sem nenhuma informação, pois sua ocorrência não segue uma regra. Unindo as capas externas, temos a lombada, espaço que traz o nome do autor, da obra e o selo da casa de edição, e como extensão das capas, por vezes, encontramos as orelhas ou desdobros que,

podem hoje abrigar algumas das indicações já listadas, ou sua chamada, e especialmente o *release*, o manifesto da coleção, as listas das obras do mesmo autor ou da mesma coleção. Aqui também, uma orelha muda, como todo ato de desperdício, é uma marca de prestígio. (GENETTE, 2009, p. 30)

Ciente da concorrência financeira e do valor econômico individual do livro, parece-nos impensável que um projeto de editoração deixe espaços em branco em uma obra, mesmo que seja para demonstrar o prestígio do autor; porém, como vimos, é possível. Outros espaços opcionais que também podem ser encontrados e que demonstram certa acuidade do projeto editorial são as sobrecapas e as cintas. Discorreremos aqui somente acerca das sobrecapas, pois fazem parte de nosso *corpus*. Consideradas como “anexo da capa”, elas são o primeiro contato do leitor com a obra e, ciente de sua função, as editoras procuram utilizar de informações verbais e não verbais para cativar, de imediato, o leitor alvo.

Tratando ainda dos peritextos editoriais, encontramos também paratextos nas folhas que seguem as capas, isto é, nas *Páginas de rosto e anexos*, sejam elas as primeiras ou as últimas páginas e, geralmente, não são numeradas. As “páginas 1 e 2, chamadas guardas, ficam em branco, isto é, mais exatamente, sem texto impresso” (GENETTE, 2009, p. 34). Na página três, encontramos o título que, por vezes, pode vir resumido. Nas páginas quatro e seis, temos dados como “o título da coleção, a menção das tiragens de luxo [...], o frontispício, a lista de obras publicadas na mesma coleção, algumas menções legais (copyright [...]) e, às vezes, muito raramente, descrição da composição tipográfica” (GENETTE, 2009, p. 34). A página cinco é a que conhecemos como página de rosto e nela podemos encontrar o título, o nome do autor, o nome e endereço do editor e, por vezes, a indicação genérica, a dedicatória e a epígrafe. Nas últimas páginas temos o colofão²⁰.

²⁰ Por colofão, Genette entende ser o lugar onde se encontra “o registro de término do trabalho de impressão: nome do impressor, data do término do trabalho da impressão, número de série e, em alguns casos, data do depósito legal” (GENETTE, 2009, p. 35).

Encerrando a abordagem sobre os peritextos paratextuais, Genette traz a *Composição, tiragens* como pontos relevantes e que merecem certa atenção, pois “a composição, isto é, a escolha dos caracteres e de sua diagramação, é o que dá forma de livro a um texto” (GENETTE, 2009, p. 35). O que o autor nos mostra é que as escolhas tipográficas geralmente vêm atreladas ao “propósito literário”, trazendo consigo a união do conteúdo com a forma com que o texto é apresentado ao leitor. Quanto às tiragens, vemos que o tipo de papel escolhido para determinada obra confere-lhe status de prestígio ou de obra popular, influenciando no valor econômico da obra e na escolha feita por certo público. Dos cinco tipos de peritextos editoriais apresentados por Genette, apenas três serão abordados em nosso estudo, devido à relevância que estes desempenham nas obras pertencentes ao *corpus* escolhido. São eles: *Coleções, Capa e anexos* e *Página de rosto e anexos*.

Partindo agora para a segunda categoria descrita por Gérard Genette, *O nome do autor*, que pode ser original ou uma criação, encontramos essa rubrica dividida, basicamente, em dois momentos: no primeiro, o autor discute o lugar onde o nome deve vir em uma obra; e no segundo, vemos as nomenclaturas dadas quando da presença ou ausência da assinatura autoral. Quanto ao espaço reservado ao nome do autor, Genette nos informa que este não se apresenta fixo em um só lugar, podendo aparecer tanto nas capas externas, quanto na lombada e na página de rosto; porém, é neste último espaço que o autor ganha visibilidade, pois ao ser anunciado na primeira capa, ele tem que dividir a atenção do leitor com o título da obra. Em relação à presença da assinatura na obra, ela pode ser de três tipos: *onimato*, quando há o nome real do autor; *pseudonimato*, quando há a criação de um nome fictício; e o *anonimato*, muito frequente em séculos anteriores quando era rotineiro encontrar obras sem a indicação da autoria. Por mais que as três formas tenham sido usadas, na atualidade é mais comum encontrar o *onimato* por diversos motivos, entre eles a responsabilidade legal e o prestígio dado à obra se o sobrenome for conhecido.

No terceiro capítulo, *Os títulos*, Genette aborda essa temática de modo bastante didático, pois ele subdivide a rubrica em doze subcapítulos, buscando melhor expor o conteúdo. Para o teórico, a titulação dada pode se apresentar dividida em três partes: título, subtítulo e indicação genérica, sendo somente a primeira aquela obrigatória em um livro. A título de exemplificação do prolongamento do título, o autor traz o romance do século XVIII, de Voltaire, *Zadig ou la Destinée, histoire orientale*. Seu lugar de aparecimento flutuou durante séculos, indo do colofão ao espaço que conhecemos hoje

como “a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto” (GENETTE, 2009, p. 63). Seu aparecimento se dá no mesmo momento do lançamento da edição original e tem como destinadores o próprio autor e o editor, e como destinatário, o público em geral ou leitores profissionais. Sua função é identificar a obra, apresentar o conteúdo e seduzir o leitor para que este entre na história. De acordo com a escolha feita, eles podem ser divididos em dois tipos: temáticos, que são aqueles que trazem o indicativo do conteúdo da obra²¹, e os remáticos, que fazem alusões genéricas em relação ao conteúdo da obra²².

Para encerrarmos esta seção, passemos agora para o que Torres (2011) intitula de discursos de acompanhamento e que Genette estuda como instância prefacial, seja ela autoral ou não. Presente antes e após o texto principal, a instância prefacial pode ser reconhecida por outras nomenclaturas. São elas:

Introdução, prefácio, nota, notícia, aviso, apresentação, exame, preâmbulo, advertência, prelúdio, discurso preliminar, exórdio, proêmio – e, para o posfácio: epílogo, pós-escrito, remate, fecho e outros. (GENETTE, 2009, p. 145)

Isto é, a escolha do termo empregado em uma obra pode variar de acordo com a época, com a casa editorial e com todos aqueles envolvidos na construção das obras. Geralmente se apresenta como uma narrativa, porém, pode acompanhar a forma do texto central e são escritos, com frequência, após a composição do texto principal ou a junção de textos múltiplos em uma só obra com a função de apresentá-la, trazendo, por vezes, características tanto dos textos, dos autores e, especialmente, da cultura alvo.

Seus destinadores podem ser de vários tipo, porém, iremos nos ater àqueles presentes em nosso *corpus*: por terem sido escritos por terceiros, os prefaciadores são “alógrafos”, contudo “autênticos”, isto é, são personagens reais que fazem parte tanto do meio literário como da reunião/organização dos contos aqui estudados. Quanto aos destinatários desses textos, é o público que lê o prefácio e o posfácio.

Como ficou explícito, todas essas instâncias discutidas aqui e presentes em nosso estudo estão repletas de informações que apresentam e completam o texto principal. Suas utilizações não se dão de modo ingênuo e algumas obras traduzidas acabam sendo as referências culturais primeiras de nações distantes e distintas. Assim sendo, e cientes

²¹ Ex.: “este livro fala de...” (GENETTE, 2009, p. 84) – *Madame Bovary, Le Roman de la momie*.

²² Ex.: “este livro é...” (GENETTE, 2009, p. 84) – *Odes, Decamerone*.

desse espaço como divulgador cultural, uma vez que imagens são criadas a partir do contato com o livro traduzido, discutiremos, então, como a criação de antologias de contos pode influenciar nos (pre)conceitos moldados com o tempo.

2.3 Antologias e imagens: a construção de (pre)conceitos

No universo literário, deparamo-nos com composições editoriais diversas, algumas servindo de suporte para a divulgação de uma única história, outras responsáveis por trazer ao leitor inúmeros textos em um só agrupamento. Referimo-nos aqui ao que conhecemos como coletâneas e antologias, isto é, tipos de editoração literária com o intuito de apresentar textos variados, de autores variados, ou mesmo textos de um só autor, inéditos ou não.

Tais composições não são ingênuas em sua existência, pois podem tornar conhecido algum texto ou autor que, por alguma razão, não possui prestígio perante o público leitor não profissional ou mesmo os leitores profissionais. Além disso, elas podem também dar novo fôlego a textos escritos em épocas outras que, mesmo já fazendo parte do cânone, estão relegados a momentos específicos de retorno à gênese literária nacional. Tais seletas ganharam fôlego a partir do século XVIII quando houve o aumento tanto do público leitor como do volume de impressão dos escritos.

Porém, dentre os tipos mencionados acima, vemos que há uma sutil diferença entre antologias e coletâneas. Silvana Serrani, em seu artigo *Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico* (2008), e com base nos estudos feitos por Bárbara Benedict e Bárbara Mujica a respeito da temática, traz reflexões pertinentes acerca do assunto. Ela afirma que:

No começo do século XVIII predominavam as coletâneas, organizadas por livreiros e com característica saliente de apostar nas novidades, enquanto, no final do século, são típicas as antologias literárias, compilações que seguem um levantamento histórico, realizado por editores e homens de letras prestigiosos. (SERRANI, 2008, p. 271)

Isto é, em sua gênese, a principal diferença reside em como as seletas são compostas e em quais critérios de escolha o projeto editorial está centrado. Continuar a imaginar que, nos dias atuais, são ainda os livreiros responsáveis pela composição das coletâneas seria um tanto ingênuo, uma vez que é possível que editores ou estudiosos das letras escolham textos com temáticas diversas para compor este tipo de recolha. Outro

ponto relevante presente no artigo de Serrani (2008) e discutido por Bárbara Benedict trata do tipo de leitura que cada seleta demanda do leitor. Para Benedict, as coletâneas levam a uma “leitura breve e desconexa”, enquanto a antologia requer um “estudo prolongado”. Quanto a isto, informamos que aqui se trata, precisamente, da espinha que sustenta os dois tipos de seleções: o primeiro é composto por textos com temáticas diversas, sem que haja uma linha que guie as histórias contadas; enquanto no segundo, temos que o estudo se torna prolongado porque há algo presente em todos os textos, fazendo com que as histórias se pareçam unidas umas às outras (SERRANI, 2008). Contudo, tais descrições relativas à valoração das duas miscelâneas se põem variáveis, pois dependerá de uma reação do público leitor, se solidificará ou não essas características:

Somente após uma análise do processo de circulação, dos efeitos de memória mobilizados na antologia, suas fontes primárias – os textos selecionados na compilação – e suas fontes secundárias – os prólogos, prefácios, estudos preliminares, posfácios, biobibliografias de autores ou tradutores e notas, etc. –, pode-se explicar por que há coletâneas que se tornam “antológicas”, no sentido etimológico do termo, e seleções que, apresentadas como supostamente “essenciais”, não são reconhecidas pelo público ou pela crítica, e convidam a “leituras desconexas” ou superficiais. (SERRANI, 2008, p. 271)

O que a autora busca explicar é que, mesmo que haja uma descrição para cada gênero e que a intenção do projeto editorial tente alcançar um resultado específico, é ainda nas mãos do leitor que reside o reconhecimento das seletas como antologias ou coletâneas, estando elas formadas por autores novos ou não.

Composta por poemas, crônicas, contos, epístolas, as antologias podem ser vistas como *corpora* de uma cultura, uma vez que podem representar, dentro dos limites que cercam cada gênero, a produção literária de uma nação. Segundo Hinojosa (2012), ao serem adotadas pelas editoras, o público alvo das antologias, de início, eram as massas, pois elas gozavam de pouco prestígio junto às instâncias e personalidades responsáveis por creditar valor às produções literárias, à época. As antologias eram a vulgarização da literatura de leitura rápida e por terem o espaço delimitado, sofriam e continuam a sofrer com críticas acerca do projeto de escolha dos textos, uma vez que não há a informação de como ele é realizado. Assim, esse gênero exclui mais do que inclui.

Além de entreter o leitor, outra função relevante a elas atribuída nas últimas décadas do século XX é a de material instrucional, pois, por reunirem diversos textos ou

autores em um só bloco, as antologias se tornaram “tronco de árvores” para cursos das Ciências Humanas, especialmente àqueles voltados aos estudos literários (HINOJOSA, 2012, p. 145). Isto é, por estarem na base de algumas disciplinas, é a partir das antologias que abordagens mais específicas acerca de uma temática, um autor, uma época, etc., são iniciadas em universidades ou cursos outros.

As composições das antologias podem variar e, segundo P. A. Frank, citada por Hinojosa, podem ser analisadas a partir de diferentes ângulos: a) o país, o idioma ou a região geográfica; b) grupos de autores, épocas ou gêneros; c) somente um autor; d) trabalho único; e) trabalhos previamente publicados; f) textos inéditos” (HINOJOSA, 2012, p. 147). Já para Serrani (2008), em seu estudo sobre as antologias poéticas argentinas, as antologias podem ser classificadas de modo mais específico, mais detalhado. Vejamos: 1. Antologia bilíngue; 2. Antologias nacionais gerais; 3. Antologias temáticas; 4. Antologias de grupos humanos específicos; 5. Antologias de correntes estético-poéticas, também podemos entender como Antologias de correntes estéticas; 6. Antologias regionais, provinciais e de cidades ou bairros; 7. Antologias para públicos específicos; 8. Antologias sobre formas poéticas ou variedades linguísticas específicas; e 9. Antologias vinculadas a revistas ou grupos específicos. Para cada nomenclatura, a autora exemplifica utilizando obras por ela estudadas e, para clarificar cada escolha, traremos aqui os exemplos dados, ou seja, obras da literatura argentina e, quando for possível, classificaremos, também, com antologias pertencentes ao *corpus* estudado por nós:

1. Antologia bilíngue. Obra escrita em português e espanhol: *Poesia argentina 1940-1960*, editada pela Editora Iluminuras, em 1990. No nosso caso, temos a antologia português/francês *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980);
2. Antologias nacionais gerais. *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, de 1981. Quanto a nós, temos *Contes de Noël brésiliens*, de 1997, e *Des nouvelles du Brésil 1945-1998*, publicada em 1998;
3. Antologias temáticas. *La erótica argentina: antologia poética 1600/1990*, de 1994. Aqui se enquadram as antologias *Je suis favela*, publicada em 2011, e *Je suis toujours favela*, publicada em 2014.
4. Antologias de grupos humanos específicos. *Poetas argentinas (1940-1960)*, 2006;

5. Antologias de correntes estético-poéticas. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, da editora Culturales Argentinas, 1967;
6. Antologias regionais, provinciais e de cidades ou bairros. *Poesía patagónica*, publicada em 1991;
7. Antologias para públicos específicos. *Poesia argentina del siglo XX*, de 1998;
8. Antologias sobre formas poéticas ou variedades linguísticas específicas. *Clásicos de la poesía lunfarda: antología*, lançada em 1999.
9. Antologias vinculadas a revistas ou grupos específicos. *Antología Último Reino*, publicada pela Libros de Tierra Firme, em 1987.

Compostas por certa quantidade de páginas preestabelecidas pelo projeto editorial (LEFEVERE, 2007), as antologias trazem ideologias e características inerentes ao período no qual cada texto foi escrito, o que poderia incitar a reflexão acerca de sua modernidade. Estariam, então, descontextualizadas, despolitizadas as antologias compostas por textos antigos? Segundo Serrani (2008), não, pois alguns textos literários, mesmo com reedições distantes de seu tempo de produção, possuem ferramentas que ajudam o leitor jovem a compreender o contexto anterior. Para um melhor entendimento, temos a antologia *Des nouvelles du Brésil* (1998) que traz, antes de chegarmos aos contos, informações tanto pessoais acerca dos autores – data de nascimento, falecimento, se for o caso – como também profissionais, a exemplo das principais obras publicadas e suas traduções para a língua francesa. Porém, são os contos que inserem o jovem leitor, mesmo que implicitamente, no contexto de sua criação.

Se tradução é reescritura e, por isso, é manipulação. Como afirmou Lefevere (2007), a composição de antologias, como também sua tradução, apresenta-se dessa forma; pois, ao ser resultado de escolhas, e automaticamente de exclusões, as obras passam a ser responsáveis por uma revisão no cânone nacional, fazendo com que os leitores tenham contato com textos, autores e ideologias. Nesse movimento de encontro/descoberta nos deparamos com a possibilidade de reformulação cultural, pois, após publicados e recebidos pelo público leitor, somente aqueles entendidos como representantes de sua cultura passam a constar no cânone já consolidado. Contudo, esse processo que leva à reescritura não é ingênuo, uma vez que,

produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, **antologias**²³, críticas ou edições, reescretores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológicas ou poetológicas dominantes de sua época. (LEFEVERE, 2007, p. 23)

E então nos indagamos: a reescritura de uma antologia em língua “original” tem o mesmo impacto sobre as imagens construídas em uma antologia traduzida? E em relação às antologias do Outro construídas em solo estrangeiro? Teriam elas o poder de recriar uma cultura perante o público leitor? Segundo Lefevere (2007), é papel das antologias construir identidades como também desconstruir clichês, ou seja, a função das mesmas dependerá da manipulação feita ou pelo projeto editorial, quando as seletas são feitas em língua original, ou pelo projeto tradutório, quando são traduzidas de uma obra já existente, como também do projeto editorial e tradutório, quando os livros são compostos sob a tutela de casas de edição estrangeiras.

Por sabermos que a composição e a tradução do texto envolvem escolhas, espera-se que as partes que compõem os peritextos tragam informações que clarifiquem quais são os critérios utilizados na seleção, dados dos autores que possam levar esse leitor a conhecer outras produções autorais, como também informações outras que possam apresentar a literatura e, desse modo, a cultura de um país estrangeiro. Como veremos no próximo capítulo, poucas são as editoras que contextualizam as obras quando estas atravessam fronteiras geográficas e linguísticas, a exemplo da antologia *Des nouvelles du Brésil*, de 1998.

Quanto ao processo de composição das antologias traduzidas, Hinojosa (2012) esclarece que há diferenças na seleção quando o agente a reunir os textos é o editor ou o tradutor. No caso do primeiro, os textos já estão traduzidos e sua função será a de uni-los em um livro, enquanto no segundo o tradutor pode usar tanto textos traduzidos como traduzir novos escritos. A autora, ainda com base em P. A. Frank, destaca que

essa notória dessemelhança serve a diferentes intuitos nas dinâmicas inter e intraliterárias, pois enquanto uma antologia de um editor se assemelha a uma exibição de arte, apresentando uma seleção feita a partir da reserva total de textos pertinentes, a antologia ordenada por um tradutor é tanto uma exibição, como um veículo de transferência, visto que aumenta o repertório de material traduzido e viabiliza uma

²³ Grifo nosso. Lefevere entende o editor e todas as pessoas que participam do processo de escolha e concretização como reescretores.

avaliação dos diálogos interculturais e da própria cultura de tradução de uma nação. (HINOJOSA, 2012, p. 180)

Isto é, retraduzir textos já conhecidos ou traduzir textos novos, quando presentes em antologias, pode levar ao questionamento e à revisão do cânone literário de um país quando este é exposto e estudado por leitores profissionais. Com isso, não afirmamos que o cânone seja imediatamente alterado, pois sabemos que sua construção se dá de modo lento. Dizemos apenas que o contato da antologia traduzida com o Outro abre as possibilidades de expansão do conhecimento da literatura estrangeira em questão.

Poderiam, então, antologias brasileiras traduzidas para o francês serem utilizadas em salas de aula? Sim. Como afirmado no capítulo anterior, o estudo da língua e literatura brasileira, na França, vem crescendo gradativamente dentro das universidades e de cursos de extensão e, como material de apresentação do gênero, de uma época, de um conteúdo, as antologias podem ocupar o lugar de material didático, como ocorre em cursos de Letras aqui no Brasil. Nesse contexto instrucional, o que nos faz refletir sobre tal utilização feita por leitores profissionais ou não e qual Brasil está sendo exposto e dissecado em solo internacional.

Buscando entender esse processo de construção e desconstrução/reconstrução de imagens, valer-nos-emos das discussões desenvolvidas por Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (2004), quando esta se dedica à Imagologia, disciplina nascida da Literatura Comparada e que hoje ganha fôlego interdisciplinar, em conjunto com o estudo das imagens veiculadas em obras alemãs. Seu objeto de estudo, na área de Letras, é a obra literária e, a partir dela, o conjunto de características culturais, no qual se analisam as imagens formadas e difundidas de uma nação por outra, e que, por vezes, foram construídas através de juízos de valor. A esse propósito, das imagens construídas e representativas, costuma-se chamar de estereotipagem, porém,

observa-se que, no campo da imagologia, o termo *estereótipo* é frequentemente substituído pelo vocábulo *imagotipo*, uma vez que, nesta área, trabalha-se com um objeto – a imagem – que, mesmo podendo manter a sua essência inalterada, suas formas e expressões revestem-se normalmente de múltiplas nuances e apresentam-se através de tons cambiantes, ao passo que o *estereótipo* pressupõe uma estrutura e um significado inalteráveis. (SOUSA, 2004, p. 26)

Como veremos mais à frente, a imagem formada do Brasil se altera com o passar das décadas, sendo esse o motivo pelo qual adotaremos, em boa parte de nossa pesquisa,

o termo imagotipo. Porém, para os casos em que as imagens não sejam alteradas, utilizaremos o termo estereótipo que, segundo o dicionário Aurélio (versão on-line), é o “comportamento ou discurso caracterizado pela repetição automática de um modelo anterior, anônimo ou impessoal, e desprovidas de originalidade e da adaptação à situação presente” (2015).

Sousa traz ainda que não cabe à imagologia criar identidades, mas estudá-las, buscando perceber o grau de deformação e, desse modo, os resultados impressos nas obras literárias. Contudo, faz-se necessário lembrar que alguns imagotipos são criados dentro de um contexto específico, em uma época específica, sob a influência de interesses outros e que, ao se debruçar sobre tal investigação,

o estudioso da imagologia estará contribuindo, em última análise, para a superação de mal-entendidos, isto é, para um melhor entendimento do mecanismo de pensar pertencente ao outro, desenvolvendo assim a tolerância; ao fim e ao cabo, estará contribuindo também para um melhor entendimento entre os povos. (SOUSA, 2004, p. 27)

Como nossa pesquisa está centrada na imagem construída do Brasil em paratextos de antologias contemporâneas traduzidas para a língua francesa, tratemos agora do caso do nosso país. De início, somos impelidos a refletir sobre a qual imagem o Brasil foi/é constantemente vinculado. Por termos sido colonizados por europeus, e pelo Brasil ter sofrido invasões territoriais também de europeus, as crônicas escritas por aqueles que chegavam aqui sempre foram as mesmas, isto é, a exaltação da flora, fauna e descrições sobre os hábitos selvagens dos indígenas. Podemos dizer, então, que por muito tempo essa imagem exótica prevaleceu na literatura, influenciando, mais tarde, a visão que o brasileiro tinha dele mesmo. O que queremos expor é que o olhar que tivemos de nós mesmos foi imputado pelo olhar do outro. Para clarificar nossas afirmativas, temos o exemplo da obra alencariana, *Iracema*, publicada em 1865 que, mesmo utilizando a linguagem portuguesa misturada com palavras indígenas, elevava o Brasil através das riquezas naturais, da bravura do nativo e da presença do europeu, resultando, então, no mestiço, ou seja, o brasileiro, fruto da mescla daqueles que por aqui estiveram, como o negro em sua condição de escravo.

Após as explorações territoriais, o europeu descobre as riquezas brasileiras, sejam elas minerais ou vegetais, fazendo surgir a visão de uma terra comparada ao Eldorado. Tal imagem é discutida por Sousa quando ela estuda a imagem do Brasil exposta pelo

teatro alemão, particularmente por Brecht²⁴: “A imagem do Brasil que nesta peça é, num primeiro momento, transmitida ao leitor/expectador da época, é a de que o Brasil é uma terra dadivosa e inesgotável, onde o europeu pode buscar sem dificuldades negócios rentosos” (SOUSA, 2004, p. 186). Posto isto, vemos que a primeira imagem fundada vai sendo enriquecida com outras características, porém sem negar o estereótipo já criado, difundido e aceito pelos brasileiros tanto das Letras como pelo cidadão comum. Contudo, a imagem retratada até aqui é questionável:

No que diz respeito à fertilidade do solo, por exemplo, os cientistas ainda sabem muito pouco sobre as características de 30% do solo amazônico. Durante séculos, acreditou-se que a floresta virgem era exuberante por causa da excepcional fertilidade de seu solo. Hoje, sabe-se contudo que esta explicação é falha. [...] Em virtude do clima quente e úmido, há menos flores do que os textos fazem acreditar. [...] Os índios não são tão inocentes e puros. Também possuem seu lado agressivo. [...] Os imigrantes não foram apenas exploradores, mas também foram portadores de novas ideias, novos costumes e novas técnicas de trabalho. [...] Os brasileiros não são apenas negros e mulatos, mas compõem uma mistura racial fantástica, onde há lugar também para brancos e amarelos. (SOUSA, 2004, p. 156-157)

O que vemos é a composição de uma imagem criada pelo europeu e repassada aos daqui que confirmam a imagem cunhada e, através de traduções, retorna à Europa. Como podemos notar, o estudo do olhar do Outro está intimamente ligado ao nosso olhar sobre nossa cultura, mostrando, assim, se há sintonia e reverberação do pensar do Outro sobre nós e nossa escrita. Nesse processo complexo de imagens criadas *versus* imagens reais, de autoimagens e de heteroimagens²⁵, indagamo-nos sobre qual o papel dos paratextos editoriais na construção, desconstrução e reconstrução das identidades nacionais, e até que ponto o conteúdo da obra pode influenciá-los enquanto espaços informativos relevantes.

Por sabermos que o projeto editorial domina a produção do livro, vemos que, além de as imagens estarem impregnadas no corpo do texto, os paratextos também são utilizados para corroborar a ideologia escolhida, seja pelo autor ou mesmo editor – referimo-nos aqui a obras encomendadas. Por serem as informações que primeiro alcançam e seduzem o leitor, os paratextos, como veremos no capítulo seguinte, podem

²⁴ Poeta, dramaturgo alemão do século XX que escreveu na peça teatral *Baal*, em 1918, críticas acerca do descaso como as florestas brasileiras eram tratadas pelo próprio brasileiro (SOUSA, 2004).

²⁵ “A autoimagem refere-se à imagem que um faz de si mesmo e a heteroimagem designa a imagem que esse um faz dos outros ou a imagem que os outros fazem desse um.” (SOUSA, 2004, p. 105).

tentar mudar o cânone, a exemplo da ênfase que é dada a Paulo Coelho em detrimento de autores como Machado de Assis no texto presente na quarta capa da obra traduzida *Contes de Noël brésiliens* (1997). Aqui não questionamos valorativamente a escrita do autor Paulo Coelho; apenas lembramos a relevância de Machado para a consolidação do cânone nacional brasileiro.

Outro escritor alemão que se dedicou a estudar o Brasil Colônia, como também o Brasil República, foi Goethe. Conhecedor de vários assuntos, ele se volta para a pesquisa sobre o índio brasileiro, mesmo sem ter conhecido, *in loco*, o Brasil, confirmando o estereótipo racial, porém dando outro olhar a ele (aqui nos referimos aos escritos que relatam a postura agressiva de alguns índios quanto ao europeu invasor e às tribos canibais). As informações poderiam vir por correspondência de pessoas que estiveram no país, por conversas presenciais com especialistas em América Latina ou através de leituras feitas em livros escritos por Michel de Montaigne, escritor francês, bem como pela leitura de outros autores (SOUSA, 2004). As pesquisas feitas e difundidas por Goethe e por Montaigne “[...] tiravam dos indígenas a pecha de totalmente selvagens, monstruosos e perversos e, ao lhes atribuírem um comportamento corajoso e cheio de dignidade, emprestavam-lhes uma aura humana com laivos europeus” (SOUSA, 2004, p. 170). Foi a partir dessa visão que Goethe escreveu três poemas²⁶, nos quais as personagens principais são os índios brasileiros inseridos em seu habitat natural. Fora da Europa, o Brasil foi o único país que obteve tamanha atenção por parte do autor alemão.

Por não ter conhecido o país e por tê-lo compreendido através da visão de terceiros, Goethe, estudioso renomado, difundiu uma imagem do país a seus pares que o liam mundo afora, fazendo-nos crer que tal processo possa ser compreendido como uma reescrita, mesmo que aqui não haja a tradução ou composição de antologias. Por se tratar de uma interpretação e de uma construção de identidade posta em textos, o autor cria ou corrobora a imagem que por muito tempo perdurou no imaginário europeu. Segundo Lefevere, “no passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, **de toda uma literatura**”²⁷ (LEFEVERE, 2007, p. 18). Isto é, como alguns textos sobre o Brasil foram feitos por escritores europeus que gozavam de prestígio social e que tinham uma dada imagem formada de nosso país, estes, então, influenciaram os escritores brasileiros sobre a própria

²⁶ “Canção de morte de um prisioneiro”, “Canção de amor de um selvagem” e “Brasileiro”, tendo sido, os dois primeiros, publicados em 1782, e o último em 1825 (SOUSA, 2004).

²⁷ Grifo nosso.

percepção e a percepção que tinham do país, resultando na imagem exposta na Europa e dentro do Brasil.

Seguindo com a pesquisa de Sousa (2004), deparamo-nos com a imagem brasileira construída pela escritora alemã Marie Luisi Kaschnitz quando de sua vinda ao país, na década de 1960. Convidada a conhecer o Brasil, Kaschnitz chega a terras brasileiras trazendo consigo as imagens difundidas pelos europeus, ou seja, a de um país de natureza exótica. É em uma visita à cidade de Santos que vemos que a lenda do Eldorado permanece, mesmo que agora o palco seja a área urbana, pois a ela é exposta a riqueza de alguns migrantes moradores da cidade litorânea.

Por se tratar de um país distante, a alemã busca, a todo momento, compreender situações que para ela são desconhecidas, isto é, não foram relatadas em livros ou através de conversas com amigos, reformulando o imagotipo já composto do Brasil. Em passeios por cidades como o Rio de Janeiro, ficam impressas em sua memória as expressões religiosas descritas por ela como macumba, com descrição do material encontrado nesses rituais, construindo ou reafirmando o caráter religioso do país. Para a alemã, ou somos da umbanda ou do espiritismo, orientações religiosas que estão no imaginário do estrangeiro, e mesmo local, como exóticas.

O que percebemos é que o modo como Kaschnitz chega ao Brasil, e aqui falamos do sentimento e do espírito em conhecer um país novo, interferiu na percepção da escritora alemã, pois, tendo sido influenciada pelos seus pares, ela relata em seus poemas e contos o Brasil exuberante em flores, florestas e bichos (principalmente a cobra). Outro ponto que mostra seu desconhecimento quanto ao país é a sua descoberta da língua nacional, o português, que trará a ela certa sensação de desconforto devido às barreiras linguísticas. Além disso,

não deixa de ser oportuno lembrar, a respeito desta falta de entusiasmo pela viagem à América do Sul, uma outra anotação da escritora em que ela confessa já ter ouvido falar das torturas aplicadas a presos políticos na América Latina, de olhos vazados, de orelhas cortadas, de tochas ardentes nas genitálias. (SOUSA, 2004, p. 254)

Como vemos, de acordo com Sousa, as informações que antecederam a viagem de Kaschnitz a fizeram criar uma representação do país que a fazia pensar que, durante sua estada, ela poderia não retornar à Alemanha devido a uma morte repentina, deixando-a, por vezes, apreensiva e desconfortável. Além das informações acerca dos golpes militares ocorridos na América do Sul, Marie Luise Kaschnitz foi informada da interdição

de se entrar na casa de desconhecidos aqui no Brasil, sob a possibilidade de ser morta a tiros. Compreende-se, então, a postura de medo da alemã devido a tais imagens nacionais relatadas a ela (SOUSA, 2004).

Ainda segundo Sousa (2004), outras obras foram escritas após a década de 1960. Novas imagens do Brasil foram formadas na literatura estrangeira, entretanto, o que nos é caro perceber nesse processo de construção de identidades é o quão relevante é o jogo das autoimagens e das heteroimagens. A autora, em seu último capítulo, faz apontamentos acerca da produção literária interna, principalmente aquela que serviu de base para a construção da literatura brasileira, a exemplo de *Iracema* (1865), *Inocência* (1872) e *Canã* (1902), dos autores, José de Alencar, de Visconde de Taunay e Graça Aranha, respectivamente, em que, por ainda terem a literatura europeia como base, veem-se retratados no espelho, reproduzindo os imagotipos de forma quase literal. Dentro desse espaço ainda temos *O cortiço*, escrito em 1890, por Aluísio Azevedo, no qual se percebe a grande influência da escrita de Émile Zola, escritor francês conhecido por abordar as realidades humanas, especialmente aquelas de “degradação social”. O cortiço se apresenta, então, como o lugar de submoradia, onde brasileiros – mestiços, negros, brancos – e imigrantes disputam espaços e empregos de baixa qualidade. Ali, as mulheres, a exemplo da mulata Rita Baiana, são retratadas pela veia da sensualidade quase que forçada pelo clima quente do país. Ainda de acordo com Sousa (2004), essa nova imagem que se compõe do Brasil, mesmo que verdadeira ao relatar a dura realidade da maioria dos habitantes, estigmatiza a sociedade, o brasileiro e, em especial, a mulher que, anos mais tarde, atrelada ao carnaval, será o estereótipo da mulher brasileira. Lembremos que todas as obras citadas aqui foram traduzidas para alguns idiomas, como o francês, o inglês, o alemão, o que colabora com a mudança, através de acréscimos, da imagem já difundida lá fora.

Diante da necessidade de questionamentos acerca das imagens já tão expostas (seja em relação à mulher brasileira ou aos cenários naturais) a literatura brasileira se abre à realidade contemporânea e passa a expor o cotidiano das classes marginalizadas. Quem a escreve é o próprio cidadão, testemunha ocular da dura rotina das favelas dos grandes centros urbanos nacionais, sedentos por expressar suas angústias e revoltas, provindas das desigualdades sociais que sempre estiveram presentes na história do Brasil. Como vimos no capítulo I, *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014) trazem nova composição de imagem do país, em que a exotização da natureza sai de cena para dar espaço aos becos e às vielas que compõem as favelas brasileiras. Seria, então, esse o mais

novo clichê da cultura e da sociedade brasileira no estrangeiro, quando da tradução dessas obras? Acerca desse pluralismo de imagens identitárias e do consumo da literatura interna pelas outras nações, Martins afirma que:

Além de pouco divulgada e consumida no exterior, [a literatura] tem contribuído para criar imagens e representações parciais e estereotipadas na nossa cultura, diante dos autores e temáticas comumente selecionados para tradução e que contam, ainda, com o reforço da mídia e do cinema. De modo geral, os aspectos mais ressaltados têm sido, de um lado, o exotismo, a sensualidade e a religiosidade/misticismo, e de outro, a miséria e a violência urbana. (MARTINS, 2008, p. 39)

Respondendo a nossa indagação, pensamos que a postura tomada em relação à própria identidade influencia sobremaneira a imagem criada no exterior. Com isso, não negamos o longo caminho de mediações entre o que é selecionado e traduzido e como esse conteúdo é exposto em solo estrangeiro. Contudo, o que nos preocupa é a cristalização de imagens criadas e difundidas através da literatura traduzida como “verdades” sobre a cultura brasileira em geral.

Mesmo com a possibilidade dessa estereotipização, a literatura deve continuar a ser o meio pelo qual os escritores engajados possam denunciar os problemas presentes nos mais variados campos, mesmo que para isso as imagens preestabelecidas cambiem para outras que, para os olhos de alguns, possam ser desagradáveis. Aqui encerramos esta seção reafirmando que, nesse contexto de literatura traduzida, vemos os paratextos e os discursos de acompanhamento como mecanismos instantâneos de reflexão acerca do que já está posto no imaginário estrangeiro e o que de contemporâneo pode ser acrescido. Vejamos no próximo capítulo, então, o que nos apontam as análises feitas no *corpus* selecionado.

CAPÍTULO 3

PARATEXTOS E DISCURSOS DE ACOMPANHAMENTO: UMA ANÁLISE

Não se deve esquecer de que a literatura é, sim, uma formadora de opiniões de longa duração, [...] e também que as imagens de países e de povos por elas veiculadas, apesar de artísticas, e de serem recebidas pelo leitor médio no plano do imaginário, acabam, com o tempo, ficando registradas como verdades. (SOUSA, 2004, p. 31-32)

As obras literárias se apresentam, a nós, como campo fértil das mais variadas análises e elas não se encerram em sua história central. Cercadas por diversas informações, sejam verbais ou não, são capazes de, quando traduzidas, levar e representar culturas em terras estrangeiras. Quando submetidas ao processo de tradução, seu papel de difusão fica à mercê dos objetivos escolhidos ora pelo tradutor, ora pelo editor, o que pode fazê-las espelhos de um país estrangeiro, ou apenas mais uma literatura que segue os moldes já conhecidos nos grandes centros urbanos.

Estudar os paratextos e os discursos de acompanhamento de obras brasileiras traduzidas na Europa, mais precisamente na França, permitir-nos-á conhecer como o Brasil, nação que mantém relações diplomáticas com este país, é exposto, seja através da tradução ou mesmo da composição de antologias de contos brasileiros. Para tanto, tomaremos as cinco antologias de contos contemporâneos brasileiros apresentadas por nós no capítulo I para o estudo dos paratextos e dos discursos de acompanhamento: *Contes de Noël brésiliens* (1997), *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Des nouvelles du Brésil* (1998), *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014). Devido à forma como essas antologias foram editadas e inseridas na cultura francófona, nossa análise seguirá o método de divisão exposto na última seção do capítulo inicial, sendo ele: i) Antologias de contos editadas no Brasil e traduzidas para o francês e ii) Antologias de contos brasileiros editadas na França.

Para a realização das análises, utilizaremos dos conhecimentos expostos por Gérard Genette, em *Paratextos editoriais* (2009), Marie-Hélène Catherine Torres, em *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres*

brésiliennes (2004) e *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento* (2011). Para os momentos de análise de textos escrito(s) pelo(s) tradutor(es), a exemplo de prefácios, valer-nos-emos de Maria Teresa Carneiro e sua tese *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX* (2014). Para as discussões acerca das imagens/imagotipos encontrados, apoiar-nos-emos na obra *Do cá e do lá: introdução à Imagologia*, de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (2004). Vejamos, então, o que nos apresentam as obras selecionadas.

3.1 Antologia de contos editada no Brasil e traduzida para o francês

Nesta seção, analisaremos somente a obra *Contes de Noël brésiliens* (1997), pois ela é a única do nosso *corpus* que passou pelo processo de tradução completa da obra dita original. Contudo, percebemos que partes da obra *Contos para um Natal brasileiro* (apresentação, textos presentes nas orelhas e na quarta capa), editada pela primeira vez em 1996, não foram inseridas na obra traduzida, fazendo com que informações pertinentes acerca da criação da obra em língua portuguesa fossem apagadas em solo francês.

3.1.1 *Contes de Noël brésiliens* (1997)

Nesta subseção, analisaremos a obra *Contes de Noël brésiliens*, editada pela casa Albin Michel em 1997 para a língua francesa. Composta por dezesseis contos de dezesseis autores diferentes, a antologia se apresenta através de suas 179 páginas, as quais abrigam, além dos contos, informações que, para o nosso estudo, tornam-se material de discussão. Iniciaremos a análise pelo peritexto editorial, mais precisamente pelas capas, uma vez que é sobre elas que lançamos o nosso primeiro olhar, estabelecemos o primeiro contato.

Essa obra se mostra de modo diferenciado das demais, pois é a única que possui o recurso da sobrecapa. Para Genette, a sobrecapa é “a primeira manifestação do livro que é oferecida à percepção do leitor, pois está-se difundindo o uso de cobri-la – [a capa] – [...]” (GENETTE, 2009, p. 30) e sua função pode ser de proteger ou apresentar a primeira capa, ficando a critério do leitor, descartá-la ou não. Para a obra em questão, não acreditamos que o descarte seja o indicado, pois é nela que encontramos mais informações do que na primeira capa, a exemplo de imagens e orelhas com textos verbais. Para nós, a

sobrecaça se apresenta como complemento à obra, devido ao seu caráter ilustrativo, aproximando, inclusive, a obra traduzida da obra dita original através da fonte gráfica utilizada, que é a mesma empregada na obra brasileira. Ainda há o tipo de imagens usadas em ambas as capas em referência ao período natalino (Figuras 1 e 2):

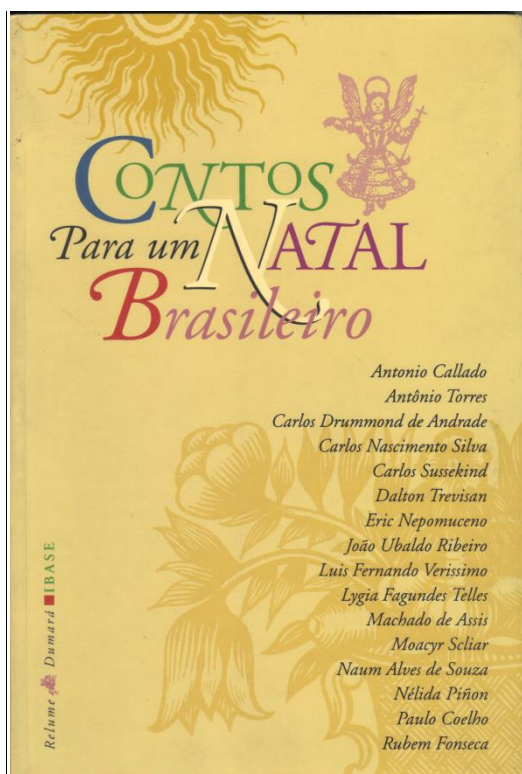


Figura 1

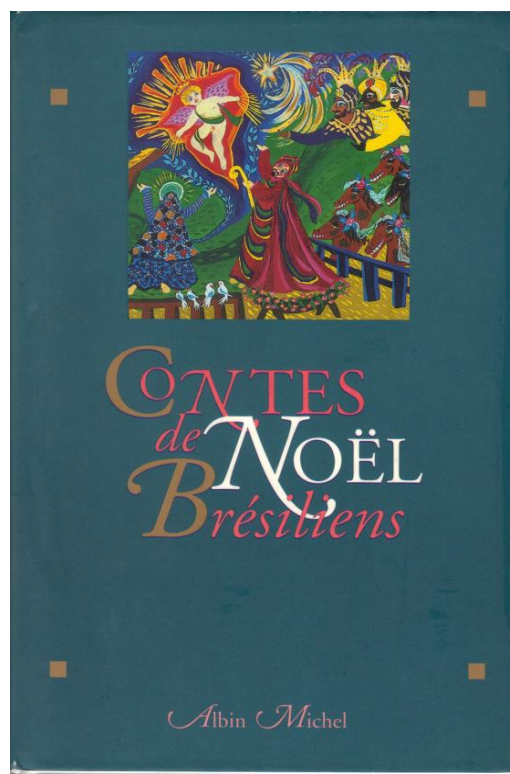


Figura 2

De início, após um primeiro olhar, poderíamos facilmente imaginar que *Contes de Noël brésiliens*, da forma como está apresentado, se configurasse como tendo esta aparência como primeira capa, devido ao cuidado e à qualidade do material no qual foi confeccionada: papel fosco com utilização de material plástico sobre as letras do título e da imagem, dando *status* de relevância a ambos. Na imagem da obra traduzida, podemos encontrar o cenário difundido pelo cristianismo acerca do nascimento de Jesus, isto é, a indicação dada pela Estrela da Anunciação aos Três Reis Magos, os quais encontraram Maria e seu filho em meio aos animais de uma estrebaria. Optar pela permanência das gravuras natalinas, mesmo que diferentes daquelas encontradas na obra em língua portuguesa, logo na sobrecaça, continua a informar ao leitor a temática presente nos contos. Construída em cores fortes e vibrantes – variações de amarelo, vermelho, verde,

azul, a imagem se destaca em meio ao fundo de cor escura. Somente quando comparada à primeira capa (Figura 3) é que se torna perceptível a riqueza de informações presentes na sobrecapa. Composta em papel branco, a primeira capa traz apenas o título da obra, em tonalidades azuladas, e o selo da casa de edição.

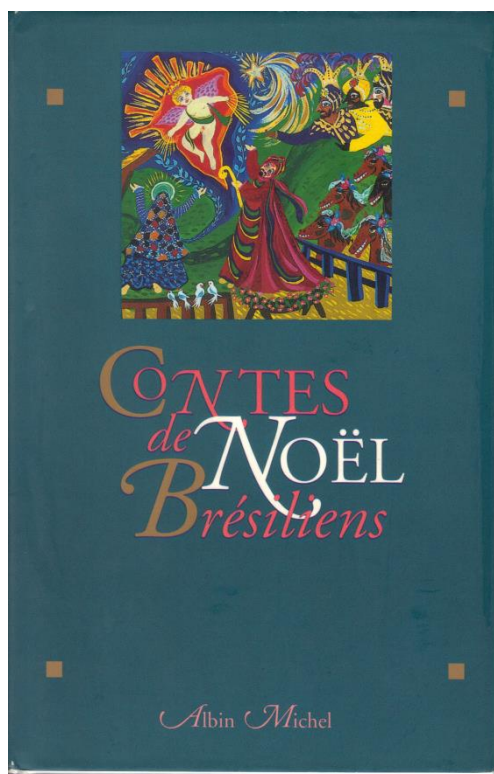


Figura 2

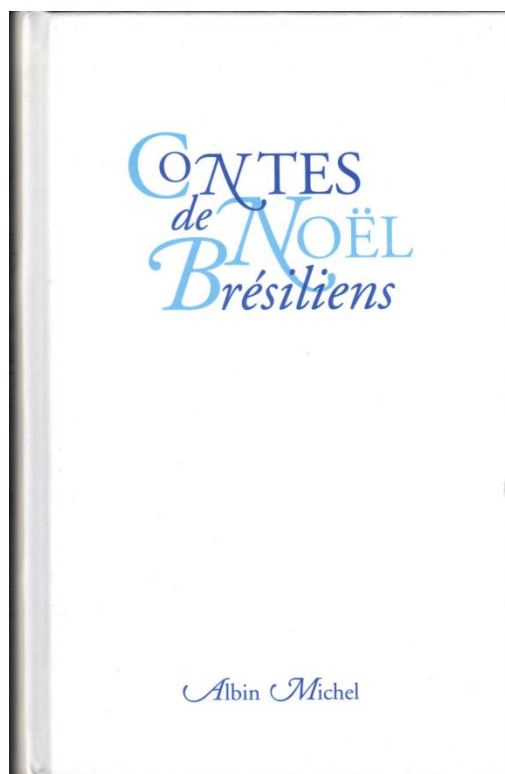


Figura 3

Não há a indicação nesse espaço do peritexto editorial de se tratar de uma obra traduzida, isto é, não encontramos informações que seja uma “tradução assumida”, expressão utilizada por Torres (2011, p. 18). O único elemento que pode expor se tratar de uma obra de literatura estrangeira é a palavra *brésiliens* presente na tradução do título. Poderia o leitor francófono pensar que essa seria uma obra estrangeira, brasileira? Sim, porém chamamos a atenção para a possibilidade de compreensão de os contos, mesmo versando sobre o Brasil, terem sido escritos por autores de outros países. Seriam, então, narrativas de conteúdo brasileiro escritas através do olhar do outro. Sabemos que tal interpretação é atípica, entretanto cabe a nós levantar o máximo de hipóteses.

Partamos, então, para os outros elementos presentes na primeira capa da obra em questão. Como mencionamos anteriormente, também encontramos na capa o título do

livro e a casa de edição responsável pela publicação. A propósito do título, Genette (2009) nos informa que sua função está dividida em três pontos: “1. identificar a obra; 2. indicar seu conteúdo; 3. valorizá-lo” (2009, p. 73). Nesse caso, podemos dizer que a função que mais se sobressai em *Contes de Noël brésiliens* é a segunda, pois, de imediato, é informado ao leitor o gênero textual – contos – e a provável nacionalidade dos mesmos – brasileiros, configurando, assim, o que o estudioso chama de título temático (2009, p. 77).

Ainda em relação ao título, chamamos a atenção para o efeito semântico causado pela tradução. Na obra original, o modo como o título foi elaborado (*Contos para um Natal brasileiro*) leva à compreensão de que os contos presentes na antologia foram escolhidos “para” um dado Natal, o Natal do Brasil ou o Natal brasileiro, aquele que tem a ação da campanha Natal sem Fome. Percebamos que o adjetivo de nacionalidade concorda com a palavra Natal, restringindo, assim, outra compreensão para o Natal. Quando o título é traduzido – *Contes de Noël brésiliens* –, vemos que as ligações de concordância se alteram, ou seja, o adjetivo, agora, concorda com a palavra contos, retirando da palavra Natal a ligação com a criação da antologia. Tal distanciamento pode ser percebido em outros paratextos que analisaremos posteriormente.

Em relação ao lugar, podemos ver na Figura 2 que, devido à presença da imagem na parte superior, o título se apresenta um pouco centralizado e escrito em letras de tamanho mediano. Já na figura 3, na primeira capa, o mesmo assume a parte superior. Também encontramos nesse espaço o nome da casa de edição responsável pela publicação da tradução. Fundada em 1900, a Éditions Albin Michel se apresenta como uma relevante editora dentro do cenário francês, tendo em seu catálogo inúmeras obras, sejam elas de autores franceses ou não e que compreendem vários campos de interesse, a exemplo de Psicologia, Ciências Humanas, Literaturas. Essa última, de acordo com o catálogo on-line, está dividida em Literatura Francesa e Literatura Estrangeira, sendo, então, a coleção à qual pertence essa antologia²⁸. Não foi encontrada na obra analisada nenhuma informação quanto à coleção da qual faz parte.

Dando continuidade ao estudo das capas de *Contes de Noël brésiliens*, passemos agora para a quarta capa da sobrecapa e do livro. Para Genette, é nesse local que frequentemente encontramos informações que vão de indicações do próprio livro, como numeração de ISBN, preço de venda, data de impressão e tantas outras, a textos produzidos para qualificar positivamente tanto a obra quanto o autor e a sua produção. É

²⁸ Informações retiradas do site institucional localizado no endereço eletrônico: <http://www.albin-michel.fr/editions.php>.

comum encontrarmos *releases* escritos por personagens de prestígio ou críticas veiculadas em meios de renome como jornais internacionais (GENETTE, 2009, p. 29), como também textos produzidos pela própria casa de edição, como é o caso da antologia estudada aqui. No caso da obra traduzida, deparamo-nos com um texto anônimo tanto na sobrecapa como na capa (Figuras 4 e 5), o que nos leva a crer que tenha sido produzido pela casa de edição:

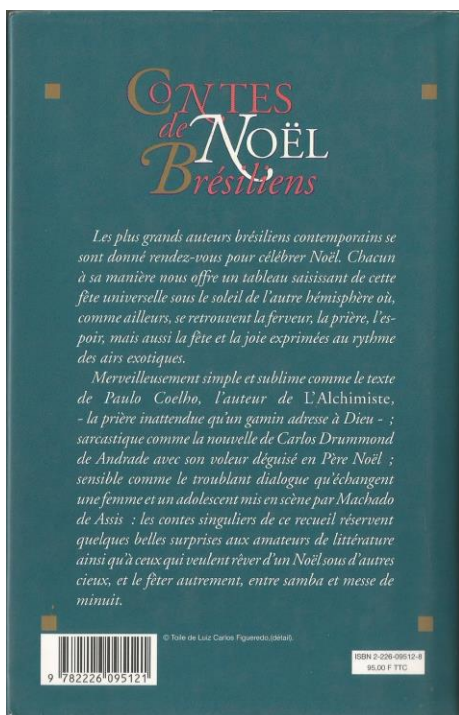


Figura 4

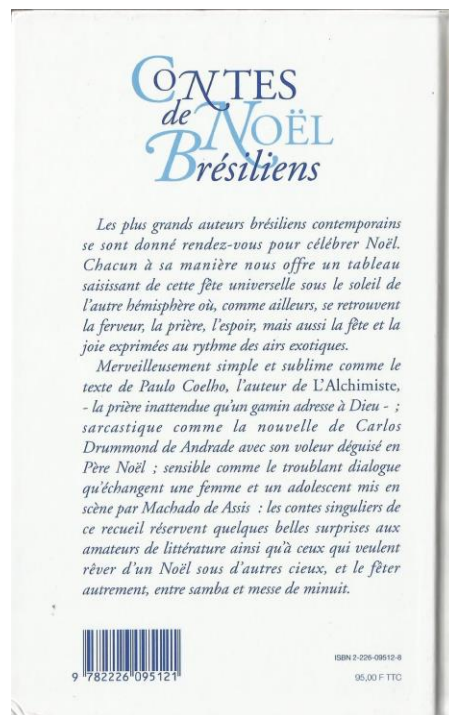


Figura 5

“Os maiores autores brasileiros contemporâneos foram convidados a celebrar o Natal. Cada um a sua maneira nos oferece uma imagem marcante dessa festa universal sob o sol do outro hemisfério onde, como em outros lugares, encontram-se o fervor, a oração, a esperança, mas também a festa e a alegria expressas em ritmo dos ares exóticos.

Maravilhosamente simples e sublime como o texto de Paulo Coelho, autor de *O Alquimista*, – a oração inesperada de uma criança a Deus –; sarcástico como o conto de Carlos Drummond de Andrade com seu ladrão disfarçado de Papai Noel; sensível como o perturbador diálogo entre uma mulher e um adolescente apresentado por Machado de Assis: os contos singulares dessa seleta reservam algumas belas surpresas aos amantes da literatura, assim como àqueles que querem sonhar com um Natal sob outros céus, e festejá-lo de outra forma, entre samba e missa da meia noite.”²⁹

²⁹ Tradução nossa. No original: “*Les plus grands auteurs brésiliens contemporains se sont donné rendez-vous pour célébrer Noël. Chacun à sa manière nous offre un tableau saisissant de cette fête universelle*

Como podemos perceber, o texto foi construído mencionando a temática central que guia as narrativas – o Natal; porém, não há menção à campanha liderada por Betinho. Outro ponto que nos põe em reflexão é a citação do nome de Paulo Coelho e do seu livro *O Alquimista* como selo qualificador e de referência para o leitor francês. Não estamos aqui inferiorizando a produção do autor brasileiro, apenas destacamos que a representatividade da literatura brasileira contemporânea, para grande parte do público estrangeiro, consolida-se, a cada dia, através dos escritos de Paulo Coelho. Como já mencionamos neste trabalho, esse autor escreve uma literatura “universal”, não se prendendo a características que possam fazer dele autor de um único Brasil. Talvez seja devido a essa forma de cosmopolitismo literário que hoje ele é o brasileiro que mais vende livros no mundo, sendo também o mais traduzido, superando Jorge Amado, detentor, por muito tempo, dessa posição. Chamamos a atenção, ainda, para o estereótipo³⁰ de país exótico que o Brasil continua a carregar, como afirma Martins (2009) e que pode ser percebido no texto contido na quarta capa da antologia em questão. Quando o projeto de edição continua a apresentar e a relacionar o país com esse adjetivo – *exotiques* –, ele reforça, cada vez mais, a imagem já tão difundida na Europa, impossibilitando que a literatura local seja dada a possibilidade de ser vista sob outra óptica.

Partimos, agora, para a extensão da sobrecapa, uma vez que não há desdobros na primeira capa. Referimo-nos aqui às orelhas que, de acordo com Genette, são “restos atrofiados de uma antiga encadernação” (GENETTE, 2009, p. 30). Na antologia aqui estudada, encontramos informações paratextuais apenas na orelha ligada à parte frontal da sobrecapa. Ali, encontra-se a relação dos autores que compõem a obra, informação esta constante na primeira capa da obra original, como se pode ver na Figura 1. São eles: Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, Antônio Callado, Paulo Coelho, Rubem Fonseca, Eric Nepomuceno, Nélida Piñon, João Ubaldo Ribeiro, Moacyr Scliar,

sous le soleil de l'autre hémisphère où, comme ailleurs, se retrouvent la ferveur, la prière, l'espoir, mais aussi la fête et la joie exprimées au rythme des airs exotiques.

Merveilleusement simple et sublime comme le texte de Paulo Coelho, l'auteur de L'Alchimiste, – la prière inattendue qu'un gamin adresse à Dieu –; sarcastique comme la nouvelle de Carlos Drummond de Andrade avec son voleur déguisé en Père Noël; sensible comme un troublant dialogue qu'échangent une femme et un adolescent mis en scène par Machado de Assis: les contes singuliers de ce recueil réservent quelques belles surprises aux amateurs de littérature ainsi qu'à ceux qui veulent rêver d'un Noël sous d'autres cieux, et le fêter autrement, entre samba et messe de minuit.”

³⁰ Por não ter alteração na imagem do Brasil nesse quesito, nessa obra, continuamos a chamar de estereótipo, e não de imagotipo.

Carlos Nascimento Silva, Naum Alves de Souza, Carlos Sussekind, Lygia Fagundes Telles, Antônio Torres, Dalton Trevisan e Luis Fernando Veríssimo.

Adentrando a obra, vemos, então, o que as folhas internas nos trazem. Segundo o estudioso francês, “depois da capa e de seus diversos anexos, o paratexto editorial ainda ocupa, portanto, da maneira mais clara possível, todas as primeiras e todas as últimas páginas, em geral não-numeradas” (GENETTE, 2009, p. 34). Seguindo o postulado de Genette, a obra analisada traz às páginas um e dois em branco, também conhecidas como “guardas”, ficando para a terceira folha a presença do primeiro texto verbal. É nessa folha, a do anterosto, que encontramos apenas o título da antologia, escrito em duas linhas. Na página quatro, temos mais uma vez o título da obra, acompanhado, agora, dos nomes dos autores, dispostos de acordo com a ordem de apresentação dos contos. Após tamanho silenciamento quanto ao estatuto da obra, se ela se configura como obra original ou tradução, encontramos, na quinta página, na página de rosto, abaixo do título e em fonte menor, a indicação da tradução do português brasileiro – *Traduits du portugais (Brésil)* – e o nome do tradutor, o experiente e respeitado em tradução de literatura brasileira dentro da França (TORRES, 2004), Jacques Thiériot. Nessa mesma página é possível encontrar, na parte inferior, a indicação da casa de edição – Albin Michel. Na sexta página, temos a numeração do ISBN, dados do *copyright* original, entre outras informações. Após as folhas mencionadas, temos, então, os contos traduzidos para a língua francesa. Quando analisamos *Contes de Noël brésiliens* comparando à obra original, percebemos que o silenciamento da voz de Betinho e da campanha Natal sem Fome se concretiza com a não tradução da apresentação da antologia escrita pelo sociólogo (Figuras 6 e 7).

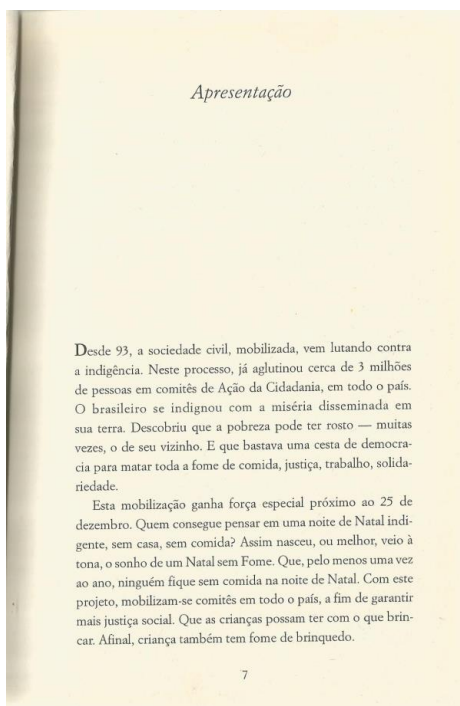


Figura 6

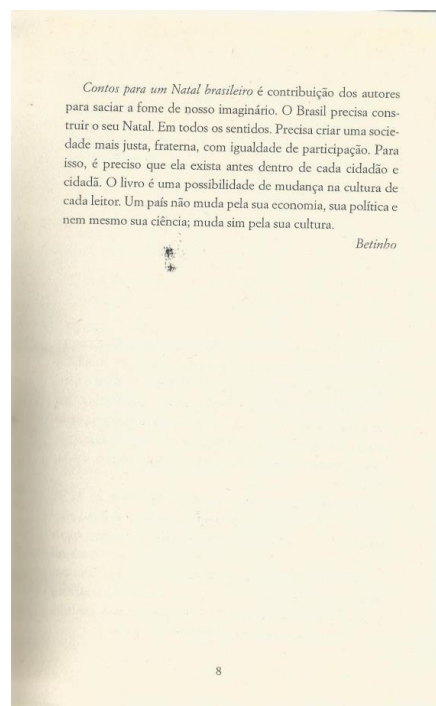


Figura 7

Texto de Apresentação:

“Desde 93, a sociedade civil, mobilizada, vem lutando contra a indigência. Nesse processo, já aglutinou cerca de 3 milhões de pessoas em comitês de Ação da Cidadania, em todo o país. O brasileiro se indignou com a miséria disseminada em sua terra. Descobriu que a pobreza pode ter rosto — muitas vezes, o de seu vizinho. E que bastava uma cesta de democracia para matar toda a fome de comida, justiça, trabalho, solidariedade.

Esta mobilização ganha força especial próximo ao 25 de dezembro. Quem consegue pensar em uma noite de Natal indigente, sem casa, sem comida? Assim nasceu, ou melhor, veio à tona, o sonho de um Natal sem Fome. Que, pelo menos uma vez ao ano, ninguém fique sem comida na noite de Natal. Com este projeto, mobilizam-se comitês em todo o país, a fim de garantir mais justiça social. Que as crianças possam ter com o que brincar. Afinal, criança também tem fome de brinquedo.

Contos para um Natal brasileiro é contribuição dos autores para saciar a fome de nosso imaginário. O Brasil precisa construir o seu Natal. Em todos os sentidos. Precisa criar uma sociedade mais justa, fraterna, com igualdade de participação. Para isso, é preciso que ela exista antes dentro de cada cidadão e cidadã. O livro é uma possibilidade de mudança na cultura de cada leitor. Um país não muda pela sua economia, sua política e nem mesmo sua ciência; muda sim pela sua cultura.

Betinho”

Contes de Noël brésiliens não traz apresentação ou prefácio – Torres (2011) os chama de discursos de acompanhamentos, isto é, não podemos afirmar que ouvimos a voz do tradutor, pois, segundo Carneiro (2014), estes seriam os lugares reservados ao seu posicionamento e pronunciamento enquanto leitor e (re)escritor da antologia. Nas últimas páginas, é possível encontrar as fontes primárias onde os contos foram publicados, como também o índice e o colofão.

Analisando a antologia sob a óptica da Imagologia (SOUSA, 2004), podemos afirmar que a imagem de país exótico não se modificou após tantos anos cunhada e exposta mundo afora.

Para sintetizar, temos:

- Na sobrecapa, o título dá uma pista sobre a origem da literatura presente na obra, porém o adjetivo utilizado não encerra o questionamento;
- Somente na quinta página é possível saber a nacionalidade da literatura do texto de partida;
- A antologia não traz textos de acompanhamento (prefácio, apresentação, posfácio etc.), isto é, não há apresentação da literatura brasileira;
- O tradutor é identificado, porém, não tem voz dentro dos paratextos editoriais;
- O Brasil continua sendo caracterizado como nação exótica;
- Em relação à obra original, a motivação da reunião dos contos foi apagada.

3.2 Antologias de contos brasileiros editadas na França

Nesta seção, iremos analisar quatro antologias de contos brasileiros traduzidos para o idioma francês. Três destas são por nós alocadas aqui devido a sua não existência primeira em língua portuguesa, isto é, sua concepção como seleta de contos se deu em solo francês, existindo primeiramente nesse idioma. São elas: *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Des nouvelles du Brésil* (1998) e *Je suis toujours favela* (2014). A antologia *Je suis favela* (2011), também composta primeiramente em língua francesa, apresenta-se diferenciada das demais, pois, um ano após seu lançamento na França, teve a sua publicação em língua portuguesa pela editora francesa, resultando em *Eu sou favela* (2012).

3.2.1 *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980)

Editada em 1980, a antologia *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens*, publicada pela casa de edição L'Alphée em versão bilíngue, é composta por oito contos expostos em suas 192 páginas. De apresentação visual discreta, a seleta teve o apoio para publicação da Embaixada do Brasil na França. Sua análise seguirá o mesmo percurso da antologia anterior, isto é, iniciaremos pelas capas e informações encontradas nelas.

Produzida em material de aparência rústica e em cor forte, em tom avermelhado, a primeira capa (Figura 8) traz textos verbais escritos em tinta preta. Na parte superior da capa, encontramos o título da obra, escrito em dois tipos de fontes, seguido pela indicação da existência de dois idiomas – “*édition bilingue*”. A escolha por se trabalhar com duas fontes talvez se deva ao intuito de destacar que *Fleur, téléphone et jeune fille* não é apenas um título, mas a apropriação do título de um dos contos (do autor Carlos Drummond de Andrade) contidos na antologia em questão. Na parte inferior, temos o selo da editora acompanhado pela logomarca.

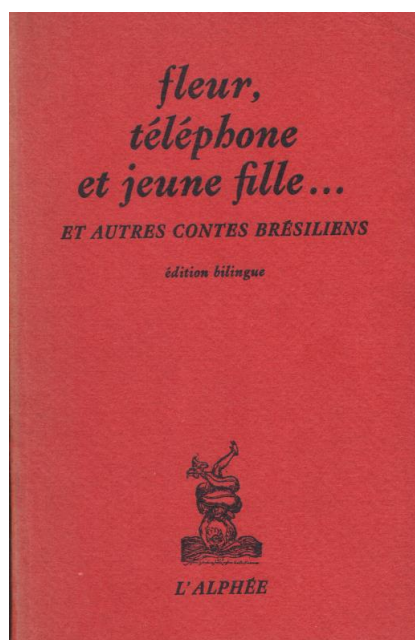


Figura 8

Por ter a indicação de ser uma edição bilíngue, podemos afirmar que o projeto tradutório buscou informar que se tratava de uma tradução, ou seja, que veio de uma

cultura diferente daquela que a recepcionou. Outro fato também que pode ser observado é a presença da palavra “*brésiliens*” contida no título, que, em conjunto com a informação “*édition bilingue*”, assegura tratar-se de uma antologia estrangeira. A quarta capa é muda, na mesma tonalidade na primeira capa. Não apresentar ou não utilizar de outros expedientes para aproximar o leitor da obra em questão nesse espaço é, segundo Genette (2009), indicativo de nobreza da obra ou coleção.

A composição das folhas internas é feita de modo a contemplar os dois idiomas, isto é, nas folhas pares encontramos o texto em língua portuguesa, e nas folhas ímpares, em língua francesa. Das páginas internas, a única página em branco é a primeira, fugindo ao modelo descrito por Gérard Genette. A partir da segunda página, encontramos textos verbais nas duas línguas propostas pelo projeto de tradução: na parte superior da segunda página, vemos o título da obra em língua portuguesa (*Flor, telefone, moça... e outros contos brasileiros*), seguindo o mesmo modelo das fontes utilizadas na capa, enquanto na terceira página, temos o título em língua francesa (*Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens*). Na quarta página, encontramos novamente o título da antologia em língua portuguesa, a indicação “edição bilíngue” seguida dos nomes dos autores ali presentes (Machado de Assis, Lima Barreto, Alcântara Machado, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e D. Silveira de Queiroz), a informação explícita de se tratar de uma tradução (“traduzidos por”) e os nomes dos tradutores: Catherine Orfila, Jacqueline Penjon, Anne Marie Quint e Mario Carelli. Porém, chamamos a atenção para a não indicação clara sobre a origem da literatura traduzida, ainda que esta informação possa ser depreendida do título (“*contes brésiliens*”). Na parte inferior da página, temos o nome da casa de edição.

Quanto aos tradutores, Torres (2004) nos informa que Anne-Marie Quint tem vasta experiência em tradução de língua portuguesa do Brasil, tendo, inclusive, traduzido *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. É professora de língua e literatura portuguesa na Universidade Paris III. Quanto a Mario Carelli, este é apresentado como responsável pela criação da coleção “*Suite brésilienne*”, da editora Métailié. Este brasileiro é reconhecido, mesmo que postumamente, como um respeitado tradutor por ter feito parte do banco de pesquisa do *Centre national de la recherche scientifique* no que concerne aos dados França-Brasil. Outra tradutora presente na antologia é a professora da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Jacqueline Penjon, já mencionada por nós neste trabalho devido a seu largo conhecimento da literatura brasileira estudada na França. Também faz parte desse projeto tradutório Catherine Orfila, responsável pelas traduções de Clarice

Lispector e Lima Barreto. Quanto às folhas internas, na quinta página, isto é, na folha de rosto, temos as mesmas informações, agora em língua francesa (Figura 9); na sexta página, encontramos informações referentes ao *copyright* e ao incentivo dado pela Embaixada do Brasil na França para a composição e publicação da antologia em questão. Nas últimas páginas, temos o índice e o colofão.

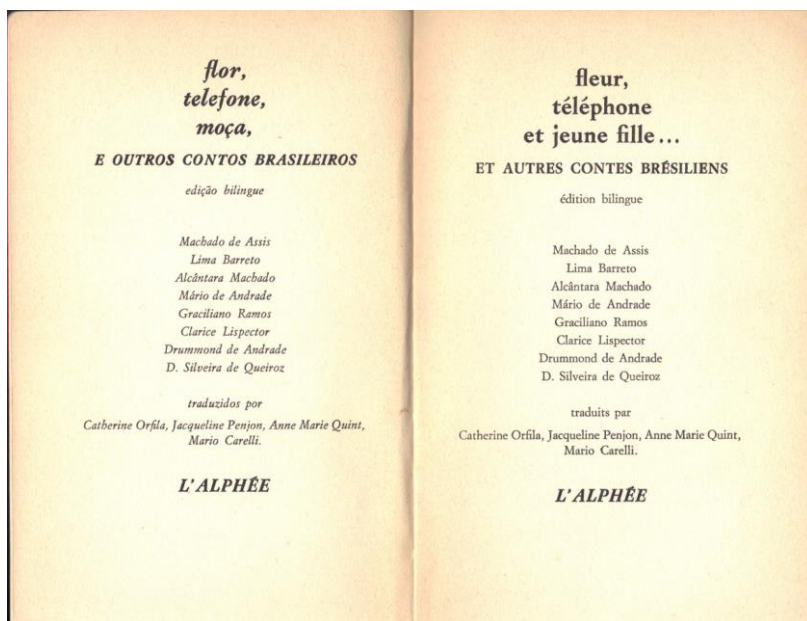


Figura 9

O espaço que a nós se mostra rico em informação é a apresentação da antologia, assinada por Mario Carelli. É neste lugar que, segundo Carneiro (2014), o tradutor, quando a ele é permitido falar na tradução, pode se expressar, chegando a aparecer como reescritor da obra traduzida, pois sua ideologia e seus conhecimentos podem ser expostos aos leitores. Pode ele também apresentar a obra, o autor e a cultura de modo a aproximar, então, a cultura de partida ao espaço receptor. Carelli, conhecedor da literatura brasileira, escolhe apresentar a temática de alguns contos e seus respectivos autores, dando ênfase à diversidade de gêneros existentes na escrita dos autores brasileiros e ao contexto social no qual estão inseridos: “os contos selecionados nos introduz em mundos diversos, do Rio de Janeiro do Império com Machado de Assis ao Rio contemporâneo, passando pela Amazônia dos anos trinta”³¹ (1980, p. 8).

³¹ Tradução nossa. No original : “les contes retenus nous introduisent dans des mondes divers, du Rio de Janeiro de l'Empire avec Machado de Assis au Rio contemporain en passant par l'Amazonie des années trente”.

Analisando os apontamentos feitos, vemos que a tradução e reunião dos contos brasileiros presentes na antologia *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), especialmente nos paratextos ali encontrados, apresentam um Brasil diferente daquele que a Europa está habituada a ver através da literatura. Mario Carelli, em sua apresentação, utiliza palavras que fazem com que o leitor francófono não associe diretamente a obra em questão à imagem de país exótico, a uma literatura que enaltece a fauna e a flora, mesmo que ainda recorra aos lugares já explorados em traduções mais antigas, como é o caso do Rio de Janeiro e da Amazônia. Tal postura, talvez, seja resultado de sua nacionalidade e de seus estudos sobre a literatura brasileira dentro França.

Recapitulando, temos:

- Na capa, foi encontrada a indicação de localidade da literatura presente na obra (“*contes brésiliens*”) com a corroboração da expressão “*édition bilingue*”;
- É somente na apresentação feita por um dos tradutores da antologia (Mario Carelli) que encontramos a nacionalidade declarada da literatura;
- A antologia traz um texto de acompanhamento – a apresentação – em que é possível ler o tradutor apresentando um pouco a literatura brasileira através de posicionamentos que parecem não corroborar a imagem já criada;
- Os tradutores são identificados, o que permite a reflexão acerca da obra ser uma tradução.

3.2.2 *Des nouvelles du Brésil 1945 – 1998* (1998)

Des nouvelles du Brésil é uma antologia que reúne vinte contos brasileiros escritos entre 1945 e 1998. Composta por 266 páginas, a obra, editada pela casa Métailié em 1998, faz parte da coleção *Suite Brésilienne* dedicada à literatura do Brasil. Seu formato traz narrativas de recortes temporais específicos e se repete em outras obras que buscam mostrar a literatura representativa de Cuba, do México, de Portugal etc. Entre os autores, temos: João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Osman Lins, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Zulmira Ribeiro Tavares, Raduan Nassar, Silviano Santiago, Vilma Arêas, Modesto Carone, Moacyr Scliar, João Antônio, Luiz Vilela, O. C. Louzada Filho, Domingos Pellegrini, Marilene Felinto, Bernardo Carvalho, João

Batista Melo e Fernando Bonassi. Antes de chegarmos aos contos, há a apresentação resumida de cada autor, juntamente com a menção de suas obras mais representativas.

Na primeira capa, encontramos de informações verbais a não verbais. Funcionando como marca d'água para a capa, temos imagens de envelopes de correspondências postais de uso exclusivo do Brasil, isto é, com as bordas em verde e amarelo. Junto aos envelopes, temos selos postais com imagens da fauna, da flora e de paisagens locais (Figura 10). Por mais que o Brasil seja um país realmente rico em biodiversidade, continuar a associá-lo exclusivamente a esta característica ainda no século XX, faz com que o leitor francófono permaneça vendo-o através da imagem divulgada a partir dos séculos da colonização europeia. Assim, segundo Sousa (2004), mesmo havendo a continuidade dessa imagem, mesmo após tantos anos, ela se caracteriza como estereótipo nessa obra específica, e não como imagotipo.

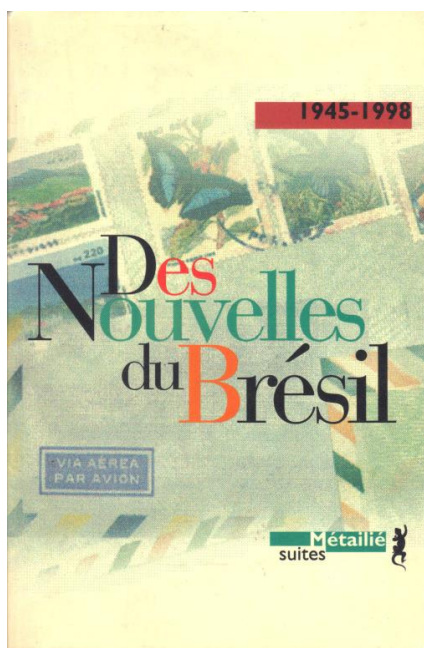


Figura 10

Vemos, ainda, na parte superior da primeira capa, a indicação da época à qual pertencem as narrativas escolhidas – 1945-1998. No centro, há o título da coletânea escrito em letras coloridas (preto, vermelho, laranja e verde), seguido da indicação da coleção *Suites*. Chamamos a atenção para o termo “*Nouvelles*”, pois este, em língua francesa, pode ter duas significações que ficam dentro da temática e do gênero estudados por nós: novidades ou contos. Já na quarta capa, podemos encontrar diversas informações,

o que demonstra que o projeto editorial soube utilizar este espaço dedicado a técnicas de publicidades da obra. Aqui vemos, da parte superior para a inferior, a indicação de que a obra faz parte de uma coleção específica da editora Métailié, a *Suite Brésilienne*, seguida da indicação do período em que os contos foram publicados no Brasil (1945-1998), e o título da antologia. Temos ainda a indicação do nome de Clélia Pisa, a organizadora que apresenta os contos na obra. Abaixo dos nomes dos 20 autores presentes na antologia, vemos um curto texto que, diferentemente das imagens presentes na primeira capa, busca mostrar um Brasil diferente daquele exposto em folhetos turísticos, isto é, um país distinto do estereótipo já mencionado. Ainda na quarta capa, temos a indicação da leitura da antologia feita pelo *Le Magazine Littéraire*, revista francesa criada em 1966 e especializada em livros e autores de literatura, e pela *Télérama*, revista cultural francesa, criada em 1947, e que, atualmente, tem espaço na televisão. Outras informações ainda são encontradas, a exemplo do endereço da casa de edição, o ISBN, preço etc. (Figura 11).

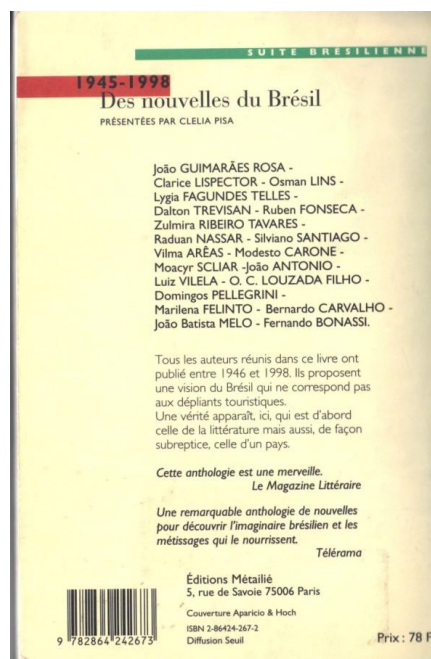


Figura 11

Esta antologia é uma maravilha.³² (*Le Magazine Littéraire*)

³² Tradução nossa. No original: “*Cette anthologie est une merveille.*”

Uma notável antologia de contos para descobrir o imaginário brasileiro e as misturas que o alimentam.³³ (Télérama)

Partindo para as páginas internas, temos as folhas de guarda em branco, enquanto na parte superior do anterosto, vemos o título da obra. Na página de rosto, há, da parte superior para a inferior da folha, o título da antologia e a indicação de que a apresentação e a seleção foram feitas por Clélia Pisa. Também encontramos a informação de que a antologia foi editada com o apoio do Ministério da Cultura do Brasil, seguida pelo nome e endereço da editora. Como podemos perceber, após a análise das capas e de algumas páginas internas, não há a informação de que a antologia é, de saída, uma tradução, o que pode deixar o leitor não profissional duvidoso quanto à origem dos contos. Na sexta página, encontramos informações acerca do *copyright*, do ISBN, ISSN e, especialmente, os contos ali presentes que são inéditos em solo francês.

A antologia traz ainda um prefácio assinado por Clélia Pisa. Nesse espaço, ela nos informa que a escrita de contos é uma longa tradição no Brasil e que tal gênero é apreciado tanto por escritores quanto por leitores. Comparando os hábitos de leitura dos brasileiros e dos franceses, a autora do prefácio afirma que “os franceses leem frequentemente nos transportes públicos, nos cafés, os brasileiros ignoram este hábito”³⁴ (1998, p. 7). Dito isto, ela continua informando que a leitura de narrativas curtas não agrada, em demasia, ao gosto do leitor francês, sendo esse um dos motivos para a recusa da tradução e publicação de livros de contos por parte das casas de edição francesas. Informações acerca das casas de edição do Brasil e da dependência que autores de estados menos ricos têm de estados como Rio de Janeiro e São Paulo também são dadas, com o intuito de expor que o país é rico em autores, contudo, muitos ficam relegados aos seus estados. Características históricas do país são mencionadas, a exemplo da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, do interior do país e do Nordeste, o que faz, segundo a apresentadora, com que a literatura brasileira seja composta de vários olhares, de vários autores, cada um com um modo próprio de criação. Ao fim do prefácio, vemos um agradecimento de Pisa a personalidades como Davi Arrigucci e Roberto Schwartz, entre outros. Como podemos perceber, há indícios de que a antologia seja fruto de uma tradução, entretanto, não há o(s) nome(s) do(s) tradutor(es) e essa informação só poderá

³³ Tradução nossa. No original: “*Une remarquable anthologie de nouvelles pour découvrir l’imaginaire brésilien et les métissages qui le nourrissent.*”

³⁴ Tradução nossa. No original: “*les Français lisent souvent dans les transports en commun, dans les cafés, les Brésiliens ignorent cette habitude.*”

ser lida ao fim de cada conto, pois é nesse espaço que há a indicação dos tradutores de cada texto. São eles: Ines Oséki Depré, Jacques et Teresa Thiériot, Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Geneviève Leibrich e N. Biros, Philippe Billé e Henri Raillard. Dentre estes, temos renomados tradutores da literatura brasileira, a exemplo de Maryvonne, Ines Oséki Depré e Jacques e Teresa Thiériot, responsáveis pelas traduções de João Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, entre outros. Nas últimas páginas, temos o sumário, o colofão e outras indicações literárias que fazem parte da coleção brasileira.

De modo geral, através da análise dos paratextos encontrados em *Des nouvelles du Brésil - 1945-1998*, podemos afirmar que há uma dupla visão quanto à exposição do Brasil, pois na primeira capa há a perpetuação do país exótico, enquanto na quarta capa, Clélia Pisa apresenta a antologia como algo distinto do que o estrangeiro está habituado a ver e ler acerca do Brasil.

Recapitulando:

- Na capa, foram encontrados indícios de indicação de localidade da literatura presente na obra, estando apoiado pelas imagens utilizadas neste espaço;
- Através das informações presentes no prefácio e na quarta capa, temos a confirmação da nacionalidade da literatura ali exposta;
- A antologia traz o discurso de acompanhamento em formato de prefácio, lugar onde Clélia Pisa apresenta características do Brasil e de sua literatura;
- Os tradutores são identificados somente ao fim de cada conto;
- Se, por outro lado, o Brasil continua, através das capas, sendo exposto como nação exótica, é na apresentação que encontramos a organizadora – Clélia Pisa – tentando oferecer outra visão do país.

3.2.3 *Je suis favela* (2011)

Je suis favela, editada em língua francesa em 2011 pela Éditions Anacaona, é uma antologia de contos contemporâneos brasileiros que tem seu nascimento primeiro em língua francesa, para, em 2012, ser oferecida ao público leitor em língua portuguesa, sob o título *Eu sou favela*. Os contos aqui presentes já existiam em língua portuguesa, porém publicados separadamente em meios distintos, a exemplo do livro impresso e da internet.

A antologia, que faz parte da *Collection Urbana*, é composta por 22 contos, distribuídos em 219 páginas e escritos por 9 autores que, seja através de seu trabalho, seja através de ligações sentimentais com o lugar de nascimento, buscam descrever a realidade do Brasil contida nos morros e nas favelas.

A antologia está dividida em quatro partes, três dedicadas aos contos e uma a textos e entrevistas acerca da vida na favela. São elas: *Les enfants sont comme ça*, *Une belle et point barre*, *Je suis la survie* e *Fiction augmentée*. Na última seção, a editora traz textos retirados de jornais, revistas, bem como entrevistas dadas acerca da violência e da realidade das periferias brasileiras pela óptica de personagens como juristas, professores engajados, policiais e artistas conhecedores do dia a dia no morro.

A obra traz, na primeira capa, informações verbais e não verbais. Vemos em primeiro plano a foto de uma jovem negra sentada em algum lugar elevado que remete ao morro, pois vemos luzes em um plano inferior com uma paisagem urbana noturna ao fundo, situada em um plano mais baixo, o que nos faz imaginar ser a cidade baixa. Na foto, vemos uma jovem negra solitária e concentrada, sentada em um banco e estudando com o recurso do aparelho celular que, pensamos nós, pode fazer a conexão entre ela e o mundo virtual. O que chama a nossa atenção nesta foto reproduzida é a escolha em mostrar uma realidade da favela/do morro e de seus moradores diferente daquela tão difundida nos meios midiáticos em que a violência e o tráfico de drogas são com frequência destacados. Na parte superior direita, temos o nome da obra e a postura escolhida pela editora retratada pela palavra *collectif*. Na parte inferior direita, encontramos o selo da editora (Anacaona). Como é perceptível, não há a indicação da nacionalidade dos textos que compõem a antologia, muito menos que ela é fruto de processo tradutório (Figura 12).

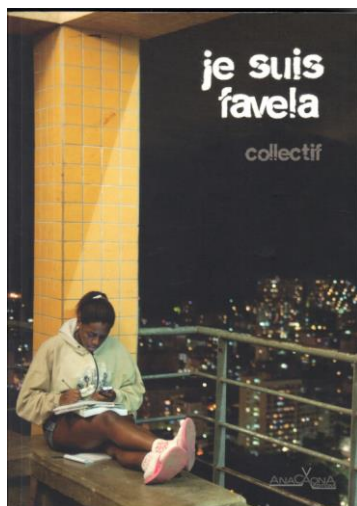


Figura 12

Se não há a indicação da origem dos textos da antologia, como poderão, os leitores francófonos, saber sua nacionalidade? Uma possibilidade seria a palavra “favela” que, mesmo não sendo exclusividade do Brasil enquanto realidade social (pois há em outros países, mesmo que com nomes diferentes), tem sua origem cunhada aqui, mais especificamente no período da Guerra de Canudos, no sertão baiano do século XIX (OLIVEIRA; MARCIER, 2004).

A quarta capa é apresentada sem textos verbais, mas traz, no mesmo modo da primeira capa, uma imagem/fotografia que ocupa todo o espaço ali disponível. Vemos, então, a imagem de um homem jovem e negro iluminado por algumas luzes (Figura 13).

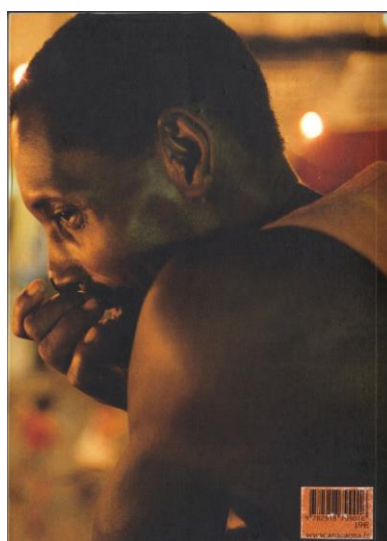


Figura 13

Como na primeira antologia analisada por nós neste estudo, deparamo-nos com extensões das capas, ou seja, com orelhas, que, seguindo sua função, trazem pequenos *releases* acerca das narrativas. Na orelha da primeira capa, encontramos a apresentação rápida da temática dos 22 contos, enquanto na orelha da quarta capa, vemos a apresentação da “*fiction augmentée*”. Ambos os textos trazem uma nova imagem para a literatura brasileira, pois, devido ao fato de a antologia estar organizada em torno de um único eixo temático, encontramos um Brasil urbano e periférico real, que, talvez, não seja do conhecimento do estrangeiro quando contado de forma tão minuciosa.

Explorando um pouco mais a seção “*fiction augmentée*”, temos, em meio às últimas 60 páginas do livro, quatro subtópicos: *Victime et complice du trafic*, *Police mortifère*, *Du ciel à l'enfer* e *Favela exécrée, favela exaltée*. Em *Victime et complice du trafic*, encontramos textos explicativos que trazem uma breve abordagem sobre dados históricos que compreendem a favela brasileira: a criação e o fortalecimento das milícias como resultado da ausência do Estado dentro das comunidades e sobre o fortalecimento do tráfico e comércio de drogas no Rio de Janeiro, bem como todas as implicações sociais que isso pode acarretar: “A violência ligada à droga e às guerras territoriais entre as facções rivais pode ser considerada como a principal responsável pelo aumento de 140% de mortes causadas por armas de fogo na cidade entre 1979 e 2000.”³⁵ (*Je suis favela*, 2011, p. 150).

No subtópico *Police mortifère* (Polícia mortífera), Paula Anacaona traz informações coletadas de personalidades que vão da moradora simples da favela, do policial que trabalha sob tensão nas comunidades, de antropólogos que trazem dados, até o juiz do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, à época, em que todos discutem a ação da polícia dentro das favelas cariocas. O debate se divide em duas abordagens: a dos antropólogos e dos moradores das comunidades que questionam as ações policiais, e a do poder legitimado dado à polícia pelo Estado quando dos encontros entre esta e os traficantes. Na primeira abordagem, temos o relato do assassinato de um jovem negro morador da favela pela polícia do Rio de Janeiro e a busca incessante de sua mãe para provar que o filho não era traficante:

³⁵ Tradução de Paula Anacaona. No original: “La violence liée à la drogue et aux guerres territoriales entre factions rivales peut être considérée comme la principale responsable de l’augmentation de 140% des morts provoquées par armes à feu dans la ville entre 1979 et 2000”.

Chegando lá, Márcia começou a morrer em vida. Sua dor é tanta que hoje, quase sete anos depois, ela ainda chora quando recorda a cena: “Meu filho não teve velório. Tava inchado, um cheiro muito forte, muito escuro, ninguém o reconheceu”. Márcia começou a morrer por um lado, mas de outro nasceu uma guerreira que iria lutar com unhas e dentes para fazer justiça. Suas razões de viver passaram a ser basicamente essas: provar que seu filho não era traficante, como acusara a polícia, e responsabilizar os assassinos.³⁶ (*Je suis favela*, 2011, p. 162)

Do lado oposto, tentando explicar o alto índice de homicídios registrado como “autos de resistência”, temos a fala do delegado Marcus Castro Nunes Maia, responsável pelo CORE, grupo de elite da Polícia Civil do estado do Rio de Janeiro. Aqui, ele expõe que os policiais, devido a vários problemas, trabalham sob pressão e com ameaça iminente de sua morte e de seus amigos e que, devido a isso, torna-se quase impossível cobrar uma postura positiva por parte de todos os agentes. Fala ainda que o aparato bélico dos traficantes é mais potente que aquele cedido pelo Estado para a defesa da sociedade e que, em uma troca de tiros “o policial atira, o traficante atira contra ele. Possibilidade de bala perdida? Existe, claro, porque estamos num confronto armado.”³⁷ (*Je suis favela*, 2011, p. 172).

Em *Du ciel à l'enfer* (Do céu ao inferno), a editora traz ao conhecimento do leitor francês a derrubada de um helicóptero da polícia fluminense, por parte de traficantes, em uma ação organizada para impedir a invasão de uma favela pelo Comando Vermelho³⁸. Tal ação desencadeou a reação da polícia, que manteve forte troca de tiros com traficantes, levando a um considerável número de mortes destes últimos. Nesse contexto, a abordagem dada pela mídia redirecionou o foco, que exporia como aquela ação impactou a vida dos moradores dos morros envolvidos para a nomeação do acontecimento como o “11 de setembro carioca”:

A derrubada do helicóptero (e não o sofrimento dos moradores) colocou novamente a cidade no noticiário nacional e internacional e mais uma

³⁶ Tradução de Paula Anacaona. No original: “En arrivant là-bas, Márcia commença à mourir vivante. Sa douleur fut telle qu’aujourd’hui, sept ans après les faits, elle pleure encore en se remémorant la scène : “Mon fils n’a pas eu de veillée mortuaire. Il était boursoufflé, dégageait une odeur très forte, il était noirci, il était méconnaissable”. D’un côté, Márcia se sentit mourir, mais de l’autre, elle se sentir naître une âme de guerrière qui allait lutter de toutes ses forces pour faire justice. Sa raison de vivre devint alors de prouver que son fils n’était pas un trafiquant, comme l’en accusait la police, et de faire juger les assassins.”

³⁷ Tradução de Paula Anacaona. No original: “le policier tire, le trafiquant riposte. Les possibilités de balles perdues ? Elles existent, évidemment, car nous sommes dans un conflit armé.”

³⁸ Uma das organizações criminosas mais perigosas do país, com sede de criação no Rio de Janeiro.

vez o debate foi redirecionado para o ‘combate ao narcotráfico’, a ‘guerra contra as drogas’ e congêneres³⁹. (*Je suis favela*, 2011, p. 182)

Indo contra as justificativas dadas, à época, para a invasão por parte da polícia (tráfico, porte de arma, fugitivos da justiça), segundo Paula Anacaona, juristas questionaram o alto número de mortes e prisões de jovens pobres e negros quando é sabido que crimes também ocorrem em bairros nobres da cidade, sendo estes cometidos por pessoas com alto poder econômico. Tal reflexão demonstra a preocupação sobre a postura que a polícia fluminense assumiu há alguns anos, que é mostrar trabalho à sociedade através do número de mortes, e não da defesa da vida.

No último subtópico, *Favela exécree, favela exaltée* (Favela execrada, favela exaltada), encontramos reflexões que discutem o lugar que a favela e a periferia ocupam dentro de uma sociedade que, historicamente, impôs a separação entre a cidade alta e a cidade baixa. Por mais que o Estado, com o apoio dos tradicionalistas, queira manter essa fatia da população segregada nesse espaço geográfico, sem aceitar como legítimas sua música e sua cultura, a favela se fortalece e se reconhece como palco de produção cultural, rejeitando as imposições vindas do centro: “Cada vez mais, a periferia toma conta de tudo. Não é mais o centro que inclui a periferia. A periferia agora inclui o centro. E o centro, excluído da festa, transforma-se na periferia da periferia.”⁴⁰ (*Je suis favela*, 2011, p. 219). Isto é, a periferia, agora, apresenta-se independente e o centro, que antes ditava as regras nos morros, passa a ser consumidor, mesmo que em escala menor, dessa produção periférica.

Porém, o modo como a “inclusão” ocorre ainda é excludente:

A periferia está na moda? A julgar pela produção audiovisual, mais do que nunca. Todas as redes de TV consagram hoje uma parte crescente de suas produções ao cotidiano dos favelados, difundindo documentários, séries ou ficções sobre esse assunto. Entretanto, em sua abertura jornalística, a mídia continua a criminalizar a juventude negra da favela. O funk, evento musical original, visceral e vivo, tem experimentado a violência interminável do Governo. Apesar de tudo, a favela resiste e consegue conquistar aos trancos e barrancos o seu campo de expressão.⁴¹ (*Je suis favela*, 2011, p. 199)

³⁹ Tradução de Paula Anacaona. No original: “*La chute de l’hélicoptère – et non la souffrance des habitants – mirent de nouveau la ville au centre de l’actualité nationale et internationale, et encore une fois Le débat se focalisa sur le ‘combat au narcotrafic’, la ‘guerre contre les drogues’, etc.*”

⁴⁰ Tradução de Paula Anacaona. No original: “*C’est un fait, la périphérie prend, le pouvoir. Ce n’est plus le centre qui inclut la périphérie, mais la périphérie qui inclut le centre – et le centre, exclu de la fête, se transforme en périphérie de la périphérie.*”

⁴¹ Tradução de Paula Anacaona. No original: “*La favela est-elle à la mode ? Toutes les chaînes TV consacrent aujourd’hui une part croissante de leurs productions au quotidien des favelados en diffusant*

Como é possível observar, a periferia, mesmo ganhando visibilidade nos meios de comunicação, ainda sofre com a aceitação seletiva por parte do centro. Imaginamos que trazer reflexões desse porte em uma obra traduzida ajuda ao leitor francês a ter uma visão ampliada acerca desse universo, que é mostrado através dos cinemas ou das reportagens que se encarregam de expor, na maioria das vezes, apenas o lado daqueles que não têm espaço na grande mídia brasileira.

Indo para as páginas internas, vemos que, quanto às primeiras páginas, a editora não seguiu o que normalmente se encontra, a exemplo das páginas de guarda. Na primeira página, temos, da parte superior a inferior, a postura da editora que decide trabalhar com *collectif* seguido pelo título. Abaixo, há a indicação dos tipos de textos (gênero) que compõem a obra – *Courtes fictions, Fiction augmentée*. Seguindo a análise, vemos que, a partir da primeira página, a antologia é uma tradução assumida da literatura brasileira, e que houve a opção, por parte do projeto tradutório, de se trabalhar com o termo “*brésilien*”, e não mais “*portugais (Brésil)*” como na antologia *Contes de Noël brésiliens*, o que nos transmite a ideia de certa autonomia do português do Brasil em relação ao de Portugal. Há ainda o nome da tradutora dos contos, seguido por uma fotografia em preto e branco, em marca d’água, de uma aglomeração de pessoas. Imaginamos se tratar de uma das imagens tão difundidas nos meios de comunicação, retratando o dia a dia da maioria da população das grandes cidades quando esta tenta utilizar o transporte público, a exemplos de ônibus, metrô e trens. Logo abaixo, vemos o selo da editora (Figura 14).

documentaires, séries ou fictions sur ce sujet. Cependant, dans leur traitement de l’actualité, les médias continuent à criminaliser le jeune noir de la favela. Le funk, manifestation musicale originale, viscérale et vivante, subit de plein fouet la violence interminable de l’État. Malgré tout, la favela résiste et parvient à conquérir à l’arrachée son terrain d’expression.”

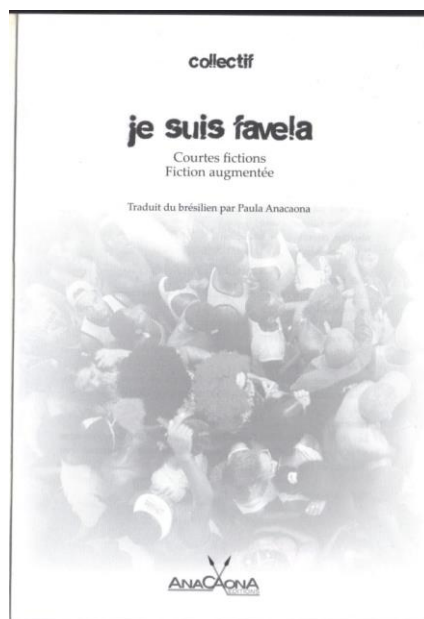


Figura 14

Na segunda página, encontramos os agradecimentos feitos por Paula Anacaona aos autores, aos seus familiares e aos profissionais responsáveis pela criação do site da editora. Também há a informação de que as fotos presentes na antologia são de Eric Garault e que as mesmas não representam as personagens encontradas nas narrativas. A numeração do ISBN também pode ser visualizada ali. No anterosto, encontramos, de forma centralizada, todos os nomes dos autores que participaram da seleta: Marçal Aquino, Ronaldo Bressane, Alessandro Buzo, João Anzanello Carrascoza, Rodrigo Ciríaco, Ferréz, Marcelino Freire, Sacolinha e Victoria Saramago. Já na quarta página e na página de rosto, temos a introdução sem assinatura. Porém, como se pode verificar no site da Anacaona, Paula Anacaona acumula as funções de editora e tradutora dentro da empresa e, por isso, imaginamos ser ela a autora da introdução. Iniciada pela frase “a capoeira acabou, agora os brasileiros reagem com as palavras”⁴² (*Je suis favela*, 2011, p. 4), a introdução aborda questões como a consciência de que a maioria da população brasileira está composta por pessoas da classe média e da classe baixa e que, mesmo assim, não tem voz perante os governantes, aqui equiparados aos colonizadores que tentaram silenciar a cultura local, ensinando a cultura do estrangeiro. Também é mencionado que a periferia agora pode falar e que, devido a isso, expressar-se-á não mais através de atitudes que todos esperam dessa parcela da população, mas através da caneta e do papel, através da literatura. Pelas palavras escolhidas e pelo modo como são

⁴² Tradução nossa. No original: “*La capoeira c’est fini, maintenant les brésiliens réagissent avec les mots*”.

empregadas, percebemos que, como Carneiro (2014) defendeu, é no espaço do discurso de acompanhamento que o tradutor pode mostrar sua ideologia em relação à temática abordada na obra. Sabendo da ligação de Paula Anacaona com o Brasil, exposta em entrevistas, em especial com as literaturas que retratam a periferia do país, vemos que a defesa dessa parte da população se dá de modo aberto na introdução por ela escrita. Nas últimas páginas, encontramos a publicidade de outra obra editada pela Éditions Anacaona, bem como o colofão.

Como dissemos aqui, um ano após a publicação de *Je suis favela*, foi lançada em versão brasileira a obra *Eu sou favela*. Fazendo um comparativo entre as duas versões, vemos que o projeto de tradução escolheu retirar, apenas, o texto de introdução, ficando mantidas as demais partes contidas na versão francesa em língua portuguesa. O projeto tradutório, como é possível perceber, deu-se buscando se aproximar ao máximo da obra em língua francesa, alcançando, inclusive, o termo “*collectif*”, ficando, então, em língua portuguesa, “coletivo”. Vejamos as primeiras e quartas capas (Figuras 12, 13, 15 e 16) das duas antologias:

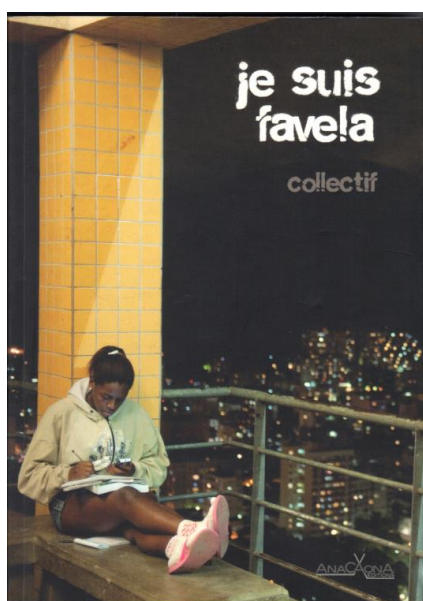


Figura 12

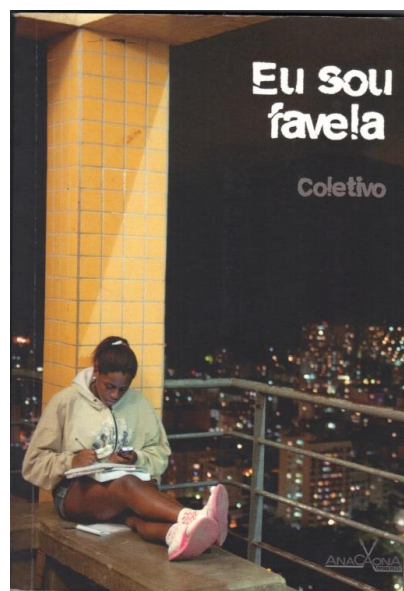


Figura 15

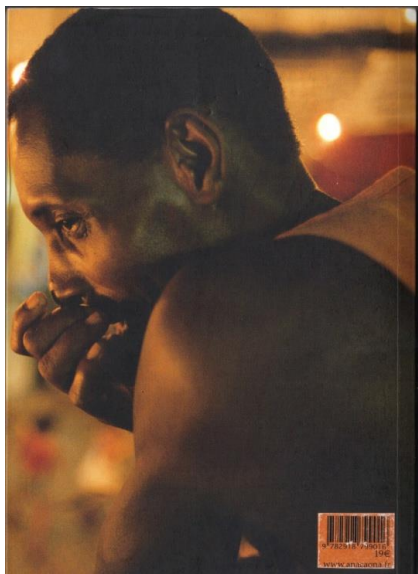


Figura 13

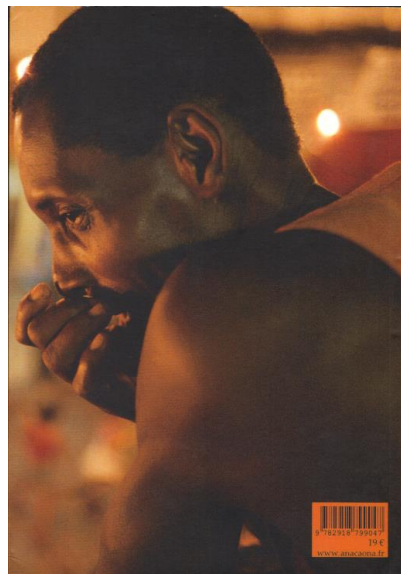


Figura 16

Revendo nossas análises da antologia *Je suis favela*, temos:

- Na capa, não há a indicação de nacionalidade da antologia, a não ser pela palavra “favela”; porém, será necessário que o leitor tenha conhecimento da origem do verbete;
- Somente é possível saber a origem das narrativas na primeira folha interna, quando o projeto tradutório utiliza a expressão “*Traduit du brésilien*”;
- A antologia traz o discurso de acompanhamento em formato de introdução, lugar onde a tradutora-editora apresenta características do Brasil e da população que habita na periferia do país;
- O nome da tradutora é indicado na primeira página;
- O Brasil, agora, é apresentado através das comunidades urbanas e da periferia dos grandes centros urbanos, fugindo do estereótipo de povo e país exótico.

3.2.4 *Je suis toujours favela* (2014)

Je suis toujours favela é uma antologia que segue a mesma linha de criação de *Je suis favela* (2011), isto é, busca dar voz à população alocada nas periferias dos grandes centros urbanos, permitindo-a falar acerca de seu cotidiano e das relações entre moradores e polícia/exército. De maneira análoga à obra de 2011, a antologia ora analisada também está dividida em duas partes: a primeira voltada às narrativas, e a segunda, às entrevistas

e reportagens que versam sobre a mesma temática das narrativas. Composta por 235 páginas, a obra conta com 16 autores que se dividem na produção dos 25 contos. *Je suis toujours favela*, publicada em 2014, está inserida na *Collection Urbana* da editora Anacaona.

Antes de iniciarmos nossas análises acerca dos paratextos, vejamos o que traz a segunda parte da obra, intitulada de *Articles et Entretiens*. Composta por 84 páginas (24 a mais que a antologia de 2011) e dividida em 7 tópicos – *Lula, Dilma: 10 ans de pouvoir*, *Juin 2013: coup de tonnerre en plein ciel bleu*, *La pacification des favelas*, *L’engagement citoyen dans les favelas*, *Les Noirs au Brésil*, *La périphérie, nouveau centre culturel* e *Un festival de littérature dans les favelas*, a obra *Je suis toujours favela* oferece ao público francês, em torno do eixo temático ‘favelas’, uma nova abordagem sobre a realidade social e política brasileira. No artigo *Lula, Dilma: 10 ans de pouvoir* (Lula, Dilma: 10 anos de poder), escrito por Fanny Vrydagh e Paula Anacaona, encontramos discussões acerca das mudanças sociais ocorridas no Brasil após a ascensão do Partido dos Trabalhadores, na pessoa de Luis Inácio Lula da Silva, à presidência do país.

Buscando explicar a popularidade de Lula dentro e fora do Brasil, as autoras trazem ao público francês as estratégias utilizadas e que beneficiaram duas parcelas da população, os industriais e o mercado financeiro, devido a sua política macroeconômica, e os pobres, principalmente aqueles que viviam na faixa de miséria: “Lula então brilhou por seu pragmatismo político, oscilando entre políticas sociais de esquerda e políticas econômicas favoráveis ao mercado”⁴³ (*Je suis toujours favela*, 2014, p. 158). Para a população de baixa renda, a campanha Fome Zero, com o auxílio do Programa Bolsa Família, foi, e continua sendo, a grande campanha social do Partido dos Trabalhadores.

Em *Juin 2013: coup de tonnerre en plein ciel bleu* (Junho de 2013: trovada em pleno céu azul), artigo de Glauber Aquiles Sezerino, sociólogo e pesquisador na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, encontramos apontamentos que vão desde as manifestações populares ocorridas em junho de 2013 até as reais mudanças no contexto social brasileiro após a entrada do Partido dos Trabalhadores na presidência do país. Sezerino, nesse artigo, explica as causas primeiras que levaram a população da cidade de São Paulo às ruas e a outras reivindicações que se alastraram pelo país:

⁴³ Tradução nossa. No original: “Lula a donc brillé par son pragmatisme politique, oscillant entre politiques sociales de gauche et politiques économiques favorable au marché.”

No dia 20 de junho, um milhão de manifestantes foram às ruas – um número record na história política brasileira. Além da redução da tarifa do transporte público, esses manifestantes acentuam também sua revolta contra a organização da Copa do mundo de futebol e dos Jogos Olímpicos; contra a corrupção, a vida parlamentar e os políticos de um modo geral; contra a degradação dos serviços públicos de saúde e de educação etc.⁴⁴ (*Je suis toujours favela*, 2014, p. 165)

Um ponto relevante a se levar em consideração nesse contexto de reivindicações são as faixas sociais dos participantes. Segundo Sezerino, a classe mais afetada pela duvidosa qualidade na oferta dos transportes públicos, como também com o aumento das tarifas, é a população que reside nas periferias. Além de padecer com o descaso dos poderes públicos, as manifestações também sofrem com a cobertura que as grandes empresas de comunicação dão, pois mostram os manifestantes como aqueles que merecem a abordagem agressiva por parte da polícia, entidade legitimada pelo Estado para devolver a paz à população.

No artigo do pesquisador do Instituto de Estudos das Religiões (ISER) André Rodrigues, *La pacification des favelas* (A pacificação das favelas), o autor discute acerca das implantações das Unidades de Polícia Pacificadora, popularmente conhecidas como UPPs, e a segurança, ou a sensação de segurança, a elas atrelada quando implantadas em áreas ditas de risco, isto é, nas favelas e nos morros. É sabido que, entre os moradores dessas áreas, estão traficantes e tantos tipos de criminosos, o que justifica, segundo o Estado, as inúmeras invasões e a presença constante da polícia. Porém, o que pesquisadores sociais questionam é o modo como as operações são efetuadas nesses ambientes, uma vez que

as práticas policiais nas favelas e nos bairros populares brasileiros, ligadas a um modelo repressivo de segurança pública, caracterizam-se por uma imprevisibilidade, uma irracionalidade nas ações, e o emprego arbitrário e excessivo da força.⁴⁵ (*Je suis toujours favela*, 2014, p. 177)

Nesse contexto em que a população das periferias recebe a proteção da polícia, o Estado traz à mídia altos índices de prisões, apreensões de armas e de mortes informadas

⁴⁴ Tradução nossa. No original: “Le 20 juin, un million de manifestants descendent dans les rues – un chiffre record dans l’histoire politique brésilienne. Outre la réduction du tarif du transport public, ces manifestants scandent aussi leur révolte contre l’organisation de la Coupe du monde de football et des Jeux olympiques ; contre la corruption, la vie parlementaire et les hommes politiques dans leur ensemble; contre la dégradation des services publics de santé et d’éducation, etc.”

⁴⁵ Tradução nossa. No original: “Les pratiques policières dans les favelas et les quartiers populaires brésiliens, liées à un modèle répressif de sécurité publique, se caractérisent par une imprévisibilité, une irrationalité dans l’action, et l’emploi arbitraire et excessif de la force.”

como sendo de traficantes. É inegável que em algumas favelas do Rio de Janeiro o tráfico enfraqueceu consideravelmente. Contudo, esse mesmo Estado omite os abusos cometidos e as mortes “acidentais” ocorridas nas incursões dentro das comunidades.

Em *Le mythe de l'engagement citoyen dans les favelas brésiliennes* (O mito do engajamento cidadão nas favelas brasileiras), de Florence Poznanski, pesquisadora da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, a autora discute a conscientização da população da favela em relação aos direitos civis de todos os habitantes das cidades. Sua abordagem mostra que “esse novo fenômeno social deu lugar a inúmeros trabalhos sobre a cidadania dos *favelados*, suas capacidades de reivindicação, de mobilização, seu engajamento político tornando-se capaz de influenciar em nível nacional a elaboração das políticas públicas”⁴⁶ (*Je suis toujours favela*, 2014, p. 187). Uma forma de reivindicar melhorias, segundo a autora, dá-se através da presença nas reuniões que discutem o orçamento participativo⁴⁷, que, de acordo com decisão da maioria, deve ser usado em prol da comunidade. Porém, de acordo com testemunhos de líderes comunitários, uma parcela dessa população se mostra apática e satisfeita com mudanças que vão beneficiar a si mesmo, faltando, então, o sentimento de coletividade (*Je suis toujours favela*, 2014).

Discutindo, através de entrevista, a situação do negro no Brasil, o professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Marcelo Paixão, em *Les noirs au Brésil en 2014* (Os negros no Brasil em 2014) traz ao conhecimento do leitor francês apontamentos que percorrem, historicamente, a presença negra no Brasil. Último país a abolir a escravidão, o Brasil perpetua em sua história situações que colocam o negro como raça inferior, mesmo que ela esteja presente em mais da metade da população. Segundo Paixão, o racismo se mostra especialmente nos elevados índices de mortalidade que atinge certa camada da população: jovens negros com idade entre 15 e 24 anos.

No artigo *La périphérie, nouveau centre culturel* (A periferia, novo centro cultural), a pesquisadora da Universidade de Boulogne, Paris X, Matilde Maini, traz, de início, o novo olhar que vem sendo dado às favelas e aos morros. A autora lembra que “a fronteira entre o centro e a periferia é de ordem espacial, social, linguística e cultural”⁴⁸

⁴⁶ Tradução nossa. No original: “ce nouveau phénomène social a donné lieu à de nombreux travaux sur la citoyenneté des favelados, leurs capacités revendicatrices, mobilisatrices, leur engagement politique devenant capable de peser au niveau national sur l'élaboration des politiques publiques.”

⁴⁷ Reunião municipal voltada à participação popular em que o orçamento financeiro anual é exposto e, através de discussões, são decididas as ações a serem feitas em busca de melhorias estruturais dos bairros ou comunidades.

⁴⁸ Tradução nossa. No original: “La frontière entre le centre et la périphérie est d'ordre spatial, social, linguistique et culturel.”

(*Je suis toujours favela*, 2014, p. 212) e que, atualmente, a literatura é o mecanismo que possibilita o diálogo entre os dois polos.

Vê-se nascer, então, em 1997, uma forma peculiar de discutir, entre outros temas, o cotidiano das favelas, através da publicação de *Cidade de Deus*, obra de Paulo Lins: a literatura periférica. Escrita por autores periféricos de forma a ser quase cantada em saraus e encontros organizados longe dos centros, esse modo de comunicação não busca ter laços com a norma culta da língua portuguesa, uma vez que sua função é dar voz àqueles que, por vezes, estiveram inseridos em um mundo mudo. Apesar das favelas terem ganhado espaço na mídia brasileira, a exemplo de alguns programas de televisão (como *Central da Periferia*, exibido pela Rede Globo).

Para finalizar nossa abordagem da seção documental da antologia estudada, temos a entrevista com Júlio Ludemir, escritor, jornalista e cofundador da FLUPP, *Un festival de littérature dans les favelas* (Um festival de literatura nas favelas). Nesse espaço, Ludemir traz ao conhecimento do público francês a existência da festa literária realizada dentro das favelas, a FLUPP, Festa literária das UPPs. Tal evento faz referência à prestigiosa FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), no Rio de Janeiro, e seu objetivo inicial, em 2012, era, além de permitir que a favela falasse através da sua própria voz, unir, por meio da arte, os policiais das Unidades de Polícia Pacificadora e os moradores das comunidades:

Inserimos nosso projeto no projeto mais amplo da política da pacificação das favelas, implantado, nessa época, no Rio. Assim, no início, a FLUPP pretendia então basear-se em um diálogo com a polícia: pela primeira vez na história do Brasil, quando da FLUPP 2012, viram-se jovens funkeiros (adeptos da música funk, cujos concertos são proibidos pela polícia) sentados ao lado de policiais! Policiais uniformizados participaram de oficinas de escrita. Esta é uma experiência extraordinária, que eu jamais vi em outro lugar.⁴⁹ (*Je suis toujours favela*, 2014, p. 228-229)

Devido à postura questionável assumida pelas UPPs nos últimos anos, os criadores da FLUPP buscam, a cada ano, desligar a festa literária do vínculo com os policiais ali presentes. Por, gradativamente, ser reconhecida como a Festa do diálogo entre a periferia

⁴⁹ Tradução nossa. No original: “Nous avons inséré notre projet dans celui plus vaste de la politique de pacification des favelas, mis en place à Rio à cette époque. À l’origine, la FLUPP voulait donc se baser sur un dialogue avec la police : pour la première fois dans l’histoire du Brésil, lors de la FLUPP 2012, on a vu des jeunes funkeiros (adeptes de la musique funk, dont les concerts sont interdits par la police) assis à côté de policiers ! Des policiers en uniforme ont participé à des ateliers d’écriture. C’est une expérience extraordinaire, que je n’ai jamais vue ailleurs.”

e o centro, a FLUPP tende a expandir sua realização e participação em eventos nacionais, a exemplo da Copa do Mundo de 2014, mesclando autores brasileiros das favelas com autores estrangeiros (*Je suis toujours favela*, 2014).

Como na antologia *Je suis favela* (2011), *Je suis toujours favela* (2014), através de sua seção documental, busca (re)apresentar a periferia brasileira e, especialmente, sua produção literária para aqueles que, por vezes, têm em seu imaginário somente um Brasil de fauna e flora rica. Expor a realidade atual da periferia brasileira através de anexos (artigos, entrevistas) é permitir que o leitorado francês possa estar atualizado acerca da política de segurança do Brasil e de como o morador da periferia é visto, e se vê, inserido nesse ambiente discriminado.

Iniciando, então, nossa análise pelas capas, percebemos que a primeira capa dessa antologia foi produzida em material plastificando, fazendo com que o brilho das luzes presentes na imagem seja intensificado. Seguindo o estilo de *Je suis favela*, *Je suis toujours favela* também traz na primeira capa a imagem noturna de uma favela iluminada pelas luzes das eletrificações das residências ali construídas (Figura 17). Sobre essa imagem/fotografia, temos, na parte superior, centralizada, a indicação da postura da editora através de “*collectif*”, verbete utilizado na antologia de 2011. Logo em seguida, ainda na parte superior, vemos o título da obra e, na parte inferior direita, o selo da casa de edição. Como é perceptível, não há a indicação de se tratar de uma obra traduzida, nem mesmo que ela pertença à literatura brasileira.

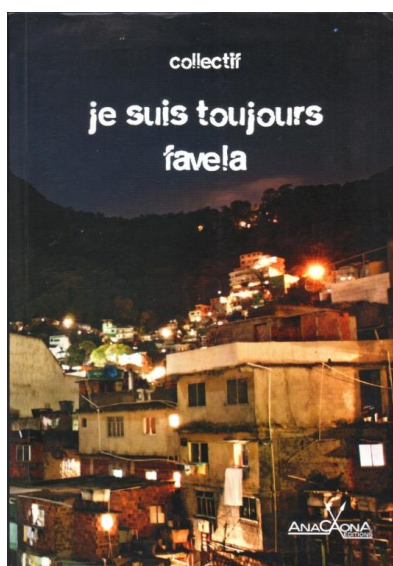


Figura 17

Na quarta capa, igualmente ao projeto de *Je suis favela*, vemos apenas a imagem/fotografia de uma favela iluminada (Figura 18). Imaginamos que, ao escolher utilizar imagens noturnas, que dão certa facilidade ao tratamento fotográfico, a edição da antologia buscou mostrar a beleza poética que reside nesse espaço que sofre diariamente com preconceito, com o descaso dos órgãos públicos, com as guerras entre traficantes e com o tráfico de drogas em si. Lembramos que não utilizar este espaço para a publicidade da obra, para apresentar os autores, para pequenos *releases* ou para outros fins que chamem a atenção para a antologia perante os olhos dos leitores, é sinal do prestígio que o projeto tradutório tentou dar ao livro (GENETTE, 2009).

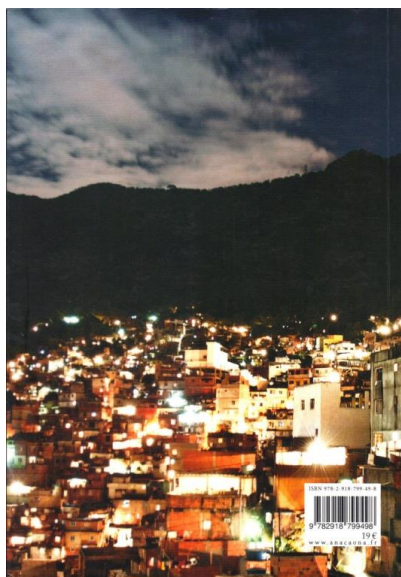


Figura 18

Partindo agora para as orelhas da primeira e da quarta capas, vemos que a edição seguiu o mesmo caminho de *Je suis favela*, isto é, na orelha pertencente à primeira capa, encontramos pequenos *releases* sobre a temática dos contos e sobre os autores. Nesse espaço, vemos que a ideologia engajada da casa de edição Anacaona aparece explicitamente: “Histórias que mostram uma favela livre de prejulgamentos, consumidora, hiperativa, amorosa, desenvolvida, esclarecida, mas sempre violenta,

excluída”⁵⁰. A orelha ligada à quarta capa é o espaço reservado para expor o conteúdo dos artigos e das entrevistas que mostram o Brasil encontrado na favela.

Nas folhas internas voltamos a ver um modelo diferente daquele relatado por Genette (2009). Enquanto para ele, normalmente, as duas primeiras folhas vêm em branco, na antologia estudada temos a primeira página repleta de dados. Ali temos o verbete “*collectif*”, seguido pelo título e pela informação que diz que os textos da antologia foram traduzidos da língua portuguesa do Brasil. Vemos também o nome da tradutora (Paula Anacaona). Abaixo, temos a mesma foto utilizada na primeira capa, porém, em preto e branco e com a visão da favela mais ampliada. Logo em seguida, o selo da editora (Figura 19).

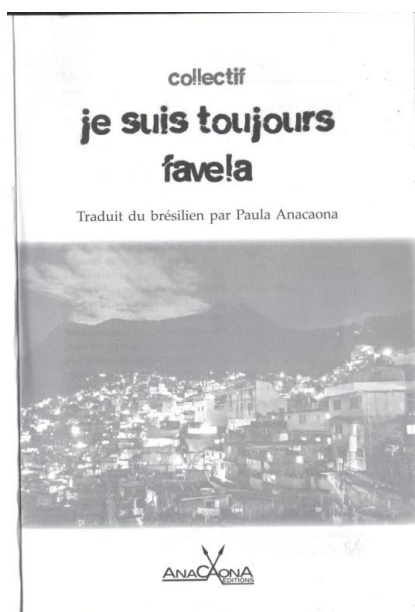


Figura 19

Na segunda folha, temos as informações técnicas sobre o livro, como o ISBN, a menção ao apoio que o livro recebeu do Ministério da Cultura e da Fundação Biblioteca Nacional. No anterrosto, encontramos o índice dos contos e dos artigos extras. Na quarta e quinta página, podemos ver a introdução assinada por Paula Anacaona. Nela, a editora e tradutora fala da nova antologia fazendo referência à obra lançada em 2011, pois, afirma ela, se um dia a favela pôde falar, em 2014 ela continua tendo força e possibilidade de se

⁵⁰ Texto retirado da orelha ligada à primeira capa da antologia *Je suis toujours favela* (2014). Tradução nossa. No original: “*Des histoires qui montrent une favela libérée des préjugés, consommatrice, hyper active, amoureuse, débrouillarde, mais toujours violente, exclue*”.

expor através da escrita literária: “Em 2014, a favela continua sua explosão – econômica, cultural, social, política – e literária”⁵¹ (*Je suis toujours favela*, 2014, p. 4). A favela, para Paula Anacaona, não para, os problemas sociais também não; entretanto, o povo que ali habita se fortalece e luta para se fazer ouvir. A tradutora exalta o desejo de mudança que pulsa entre as vielas, mudança através dos sonhos, da solidariedade, do estudo e da vontade de mostrar que, apesar de todos os males, aquele lugar é a referência de moradia para boa parte dos habitantes que lá estão. *Je suis toujours favela* também está composta por autores do asfalto, porém a veia literária é a mesma. A editora ainda ressalta que nessa obra a presença de autoras é maior que na antologia editada em 2011, isto é, é a voz feminina, por vezes silenciada, falando de um lugar, muitas vezes, silenciado.

Mais uma vez, através das palavras utilizadas, percebemos que Paula Anacaona se expõe, enquanto admiradora da literatura periférica brasileira. Expõe também a ideologia de sua editora que, segundo informações disponíveis no site oficial, está a serviço daqueles que, por inúmeros motivos, têm maior dificuldade de falar nas instâncias que eram exclusividade daqueles que habitam no centro das grandes cidades, a exemplo da literatura e da literatura traduzida. Como refletiu Carneiro (2014), é nos espaços de apresentação que o tradutor pode ter a liberdade de falar da obra, dos autores e, em especial, de seus valores em relação à temática ali apresentada. Nas últimas páginas, temos a apresentação dos autores (Marcelle Abreu, Bartolomeu Júnior, Rodrigo Ciríaco, Mário Feijó, Ferréz, Marcelino Freire, Arlindo Gonçalves, Patrícia Higino, Ana Paula Lisboa, Ana Paula Maia, Toni Marques, Marcelo Moutinho, Júlio Pecly, Joana Ribeiro, Cláudia Tajés e Duda Tajés), a publicidade de outras obras da Éditions Anacaona e o colofão.

Recapitulando nossa análise, temos:

- Na capa, não há a indicação de nacionalidade da antologia, a não ser pela palavra “favela”; porém, será necessário que o leitor tenha conhecimento da origem do verbete;
- Somente é possível saber a origem das narrativas na primeira folha interna, quando o projeto tradutório utiliza a expressão “*Traduit du brésilien*”;
- A antologia traz o discurso de acompanhamento em formato de introdução, lugar onde a tradutora e editora apresenta características da

⁵¹ Tradução nossa. No original: “*En 2014, la favela continue son explosion – économique, culturelle, sociale, politique – et littéraire*”.

periferia brasileira, dando ênfase que a favela continua tendo espaço de visibilidade;

- O nome da tradutora é indicado na primeira página;
- O Brasil, agora, é apresentado através das comunidades urbanas e da periferia dos grandes centros urbanos, fugindo do estereótipo de povo e país exótico.

Voltando aos teóricos que guiaram nossas análises, pudemos ver que, das cinco antologias estudadas, apenas duas seguem as características de organização editorial identificadas por Gérard Genette (2009). São elas: *Contes de Noël brésiliens* (1997) e *Des nouvelles du Brésil* (1998). Nas demais antologias, o projeto editorial buscou aproveitar todas as páginas disponíveis, a exemplo de *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014).

Quanto ao que defende Torres (2004, 2011), encontramos antologias com espaços para os discursos de acompanhamento, isto é, espaços em que é possível perceber mais claramente as ideologias do projeto de tradução escolhido pela editora. Em *Des nouvelles du Brésil – 1945 -1998* (1998), Clélia Pisa apresenta o Brasil através de um panorama histórico e informando que a imagem que se conhece do país vem mudando, gradativamente, especialmente na literatura. Em *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014), que também trazem os discursos de acompanhamento, abrem espaço para o que Carneiro (2014) defende como momento para o tradutor se fazer presente na obra traduzida. Para ela, é através da permissão da escrita de apresentações, prefácios e outros tipos de textos que o tradutor pode assumir o papel de autor, pois naquele momento a ele é oferecido a oportunidade de mostrar seus conhecimentos acerca do autor, da obra ou mesmo da crítica literária. E, de acordo com nossas análises, as três antologias trazem um tradutor autor, cada um a seu modo, mais passional ou mais neutro.

Em relação ao que defende Sousa (2004), as imagens do Brasil difundidas nas antologias, ora corroboram o estereótipo já conhecido, ora criam uma nova representatividade (imagotipo). Em *Contes de Noël brésiliens* (1997), encontramos na quarta capa palavras que continuam a levar para o estrangeiro a imagem de um Brasil exótico. Já em *Des nouvelles du Brésil. 1945 – 1998* (1998), por mais que o texto da quarta capa traga o desejo de um país distante daquele exposto em panfletos turísticos, as gravuras utilizadas na primeira capa vão de encontro a esse desejo, trazendo imagens da

flora, fauna e das paisagens nacionais. Em *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014), vemos a criação e corroboração de um novo imagotipo, o do Brasil dos problemas sociais, das favelas, dos morros e das periferias. Mostrar o país através de novas ópticas enriquece o olhar do estrangeiro sobre nossa literatura, mas antes sobre a cultura, a sociedade. Porém, novas temáticas devem ser abordadas para que não se construa uma única imagem de um Brasil tão diversificado. *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), quanto à questão imagológica, apresenta-se de modo neutro, sem confirmar ou recriar imagotipos.

CONCLUSÃO

Essa dissertação buscou contribuir com os Estudos da Tradução no que se refere à pesquisa dos paratextos e dos discursos de acompanhamento, bem com demonstrar a relevância dessa para a compreensão da criação e da reformulação de imagens culturais brasileiras divulgadas através da literatura traduzida. Nosso *corpus* de estudo esteve composto de cinco antologias contemporâneas de contos traduzidos para a língua francesa, publicadas a partir da segunda metade do século XX, período em que a produção literária brasileira ganhou considerável fôlego em terras estrangeiras por meio de traduções. Foram elas: *Contes de Noël brésiliens* (1997), *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), *Des nouvelles du Brésil* (1998), *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014).

Entre os patrimônios pertencentes e representantes das nações, a literatura figura como um dos principais meios de acesso à cultura do Outro, como dissemos; e, por trazer em sua composição características próprias, seja do escritor, de uma época, de um povo, essa forma de arte encontrou em alguns centros urbanos europeus agentes capazes de legitimar a produção literária de certas nações (CASANOVA, 2002). Com a literatura brasileira não foi diferente, pois ela precisou ser reconhecida nos grandes centros para, então, ser consumida nos outros continentes, e o mote que a fez ser traduzida se deve à imagem criada pelos brasilianistas que visitaram o país e propagaram a figura do país de flora e fauna exuberante, com índios fortes ora gentis, ora selvagens.

Nosso percurso de estudo se centrou, primeiramente, em fazer um breve levantamento das relações existentes entre as línguas e suas literaturas no contexto do espaço literário mundial. Nessa seção, com base nas contribuições de Pascale Casanova, vimos as assimetrias que caracterizam as relações entre os países quanto ao seu capital linguístico-literário, e que nesse processo de busca pelo reconhecimento literário perante os grandes centros legitimadores, foi possível perceber que países ex-colonizados, e seus escritores, tiveram que optar por seguir as regras internacionais, escrevendo uma literatura que, por vezes, afasta-os das suas raízes. Foi possível também perceber que esse processo não é exclusivo do conteúdo de uma obra (o texto literário em si), uma vez que informações importantes, a exemplo da apresentação escrita por Betinho – Herbert de Souza, ficou fora da tradução feita de Contos brasileiros de Natal, em 1997, para a língua francesa. Para nós, as palavras contidas ali são relevantes porque trazem a justificativa da escolha dos contos pelo idealizador da campanha Natal Sem Fome.

Para além do que podemos apreender em um texto traduzido, quando este se apresenta em formato de livro, vimos a possibilidade de obter informações relevantes para o contexto de produção final do produto livro, uma vez que ali podemos ler as vozes de outrem. Nesse contexto, encontramos em Gérard Genette (2009) o apontamento sobre os elementos paratextuais e os discursos de acompanhamento e a importância destes, por ali ser o espaço onde o tradutor tem a liberdade de se mostrar, de apresentar suas ideologias e quais caminhos foram escolhidos para realizar a tradução. Indagamos, então, se este agente seria apenas o facilitador ou se seria outro autor daquele texto que se apresenta diante dele. A esse propósito, encontramos no corpus estudado a participação majoritária de outros personagens, a exemplo de autores e críticos literários, sejam nas orelhas ou nas apresentações, quando estas estavam presentes nas obras.

Quanto às antologias e às imagens representativas associadas a uma cultura, um país, vimos que, por serem compostas por textos que passaram por um processo mais acurado de escolha, as antologias podem ser utilizadas como material instrucional, tanto em sua língua original, como em outras línguas, com o auxílio do texto traduzido. Nesse contexto, as seletas assumem função relevante, tanto dentro quando fora do país de origem, uma vez que, ao serem apresentadas como representantes de uma literatura específica, elas têm o poder de ajudar na formação/reformulação de imagens que irão ficar no imaginário do leitor. Assim, nossos resultados apontam tanto para a perpetuação da imagem de um país exótico, como também para a renovação da imagem já difundida, pois a ela é acrescida a imagem do Brasil urbano, periférico, repleto de problemas sociais. A personagem não é mais o índio, seja ele gentil ou selvagem, ou o mestiço encontrado no interior do país, mas o pobre que mora nas favelas e nos morros e que luta por melhores condições para a sua sobrevivência. A imagem hoje que prevalece é a da nação com sérios problemas sociais, habitacionais, de segurança pública (*Je suis favela* e *Je suis toujours favela*), o que de todo não está equivocada, bem sabemos, contudo, indagamos se é benéfica essa escolha para o que se imagina de uma país com dimensões continentais.

Quanto às análises dos paratextos e dos discursos de acompanhamento das cinco antologias selecionadas, vimos, além do silenciamento sofrido por Betinho, em *Contes de Noël brésiliens* (1997), que a indicação de que se trata de uma obra literária traduzida somente se dá na página de rosto e que o tradutor também foi silenciado, pois a ele não foi dada a oportunidade de falar em espaços como a apresentação ou o prefácio. Em relação à representação exposta, não há imagotipos, mas estereótipos, uma vez que a imagem de país exótico continua estática e difundida na quarta capa através do adjetivo

exotique.

Em *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens* (1980), percebemos que a indicação de que se trata de uma tradução é sugerida já na capa, com o adjetivo “*brésiliens*” constante no título e se confirma com “*édition bilingue*”. Por mais que o leitor comece a detectar a nacionalidade da antologia, somente no texto de apresentação se pode assegurar que os contos são, de fato, brasileiros. Nesse mesmo espaço – a apresentação – pudemos ouvir a voz do tradutor, Mario Carelli, apresentando o Brasil de forma diferenciada daquela vista na antologia anterior, isto é, não houve a corroboração do estereótipo já conhecido na Europa, mas a utilização de informações que mostram o vasto conhecimento do tradutor em relação ao país de partida dos contos.

Na antologia *Des nouvelles du Brésil. 1945 – 1998*, publicada em 1998, pudemos observar já na primeira capa, através de imagens de envelopes de correspondências postais exclusivas do Brasil, indícios da origem da antologia, juntamente com o termo “*Brésil*” presente no título; porém, não consta a informação de que a obra é uma tradução. Ao observar as páginas internas, encontramos mais facilmente a origem das narrativas, a exemplo do nome da coleção à qual pertence a seleta – *Suites Brésiliennes* – e que a publicação teve o apoio do Ministério da Cultura do Brasil. Quanto à indicação dos tradutores, seus nomes aparecem ao fim de cada conto. No que diz respeito às imagens compostas, encontramos, na capa, selos postais com imagens que exaltam a fauna e a flora, isto é, que corroboram com o estereótipo de país exótico; porém, ao analisar o discurso de acompanhamento – prefácio – vimos que a prefaciadora Clélia Pisa buscou apresentar ao leitor uma imagem diferenciada daquela a que o público francês está habituado.

Em *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014), abordados anteriormente, temos a mesma temática, o Brasil urbano periférico, além do mesmo modelo de composição. Pudemos encontrar, já na capa, indícios sobre a nacionalidade das narrativas através do verbete “favela”. Porém, isso só se confirma na folha de rosto de ambas as antologias com a menção “*Traduit du brésilien*”. Com a escolha desse adjetivo de nacionalidade, mostrando que o português falado no Brasil é diferente daquele falado em Portugal, concluímos que a tradutora e editora Paula Anacaona se mostrou sensível à necessidade de reconhecimento dessa diferenciação linguística. Quanto à imagem exposta, vimos que, através dos paratextos e dos discursos de acompanhamento, as antologias trouxeram imagotipos, e não mais estereótipos, pois a imagem cultural brasileira que é apresentada ao leitor francês não é mais a de um país exótico e tropical,

mas de uma nação com sérios problemas sociais, que vão desde a infraestrutura das habitações, até o modo como a população e a polícia veem as favelas e os morros.

Feitos os apontamentos acima, esperamos que nossa pesquisa traga aos Estudos da Tradução novos dados sobre a literatura brasileira traduzida na França, especialmente aos que se dedicam às análises que envolvem os paratextos e os discursos de acompanhamento como parte relevante na formação/reformulação das imagens representativas dos países. Por termos trabalhado com antologias de contos, percebemos que estudos envolvendo o gênero ainda são incipientes, mostrando que este é um campo fértil para que outras pesquisas sejam desenvolvidas.

REFERÊNCIAS

Corpus

Contes de Noël brésiliens. Trad. Jacques Thiériot. Paris : Albin Michel, 2001.

Des nouvelles du Brésil. Trad. Ines Oséki Depré, Jacques Thiériot, Teresa Thiériot, Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Geneviève Leibrich, N. Biros, Philippe Billé, Henri Raillard. Paris : Métaillé, 1998.

Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens. Éd. Bilingue. Trad. Catherine Orfila, Jacqueline Penjon, Anne Marie Quint e Mario Carelli. Paris : L'Alphée, 1980.

Je suis favela. Trad. Paula Anacaona. Paris : Anacaona, 2011.

Je suis toujours favela. Trad. Paula Anacaona. Paris : Anacaona, 2014.

Não ficção

ABREU, Estela dos Santos. *Ouvrages brésiliens traduits en français*. Ed. bilingue. 5. ed. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

ABREU, Estela dos Santos. *Ouvrages brésiliens traduits en français*. Ed. bilingue. 6. ed. Rio de Janeiro: ABL, 2008.

ALVES, Francisco Francimar de Sousa. *Os Paratextos das Antologias Brasileiras de Contos de Edgar Allan Poe no Século XXI*. Tese apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação de Luana Ferreira de Freitas. Florianópolis, 2014.

ALVES, Maria Cláudia Rodrigues. *Rubem Fonseca na França*. Tese apresentada à Universidade de São Paulo, sob a orientação de Sandra Margarida Nittrini. São Paulo, 2006.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerine. Florianópolis: Copiart. 2013.

BOURDIEU, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, 2002. pp. 3-28. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript#L>. Acesso em: 12 de julho de 2014.

CAMARGO, Katia Aily Franco de. Um Brasil europeu. In: *Tradução e transferências culturais*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012. p. 21-34.

CARNEIRO, Teresa Dias. *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX*. Tese apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob a orientação de Marcia do Amaral Peixoto Martins. Rio de Janeiro, 2014.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COOPER-RICHET, Diana. Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX? In: *Varia Historia*. Vol. 25, nº 42, 2009. p. 539-555.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro. A literatura brasileira traduzida na França: O caso de *Macunaíma*. In: *Cadernos de Tradução*. V. 1, N. 2, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5209/4621>. Acesso em: 05 de junho de 2014.

DANTAS, Marta Pragana. Tradução, trocas literárias e (a)d(i)versidade editorial. In: *Traduzires*. V. 1, N.1, 2012. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/traduzires/article/view/6656>. Acesso em: 17 de julho de 2014.

Dicionário on-line do Aurélio. Disponível em: <http://dicionariodoaurelio.com/estereotipo>. Acesso em: 05 de outubro de 2015.

FUHRMANN, Sonia Maria da Silva. *Dos “Essais de Michel de Montaigne”: tradução e reformulação*. Dissertação apresentada à Universidade de São Paulo, sob a orientação de Tokiko Ishihara. São Paulo, 2011.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HINOJOSA, Fedra Osmara Rodríguez. *Traduções comentadas de contos marroquinos: por uma antologia do estrangeiro*. Dissertação apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação de María Adelaida Porras Medrano. Florianópolis, 2012.

HEILBRON, Johan. SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução. Trad. Marta Pragana Dantas e Adriana Cláudia de Sousa Costa. In: *Graphos*. Vol. 11, N. 2. 2009. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4354/3284>. Acesso em: 18 de julho de 2014.

IGOA, Rosario Lázaro. *Transblanco de Octavio Paz/Haroldo de Campos: Análisis paratextual del acuerdo autor/traductor*. Dissertação apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação de Walter Carlos Costa. Florianópolis, 2011.

JACOBELIS, Paola Gentile. *Contradição, engajamento e liberdade: reflexões de Sartre sobre o intelectual no século XX*. Tese apresentada à Universidade de São Paulo, sob a orientação de Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo, 2011.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

MARTINS, Marcia A. P., O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional. In: *Literatura traduzida e literatura nacional*. Orgs: Marie-Hélène C. Torres, Walter Carlos Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 39-52.

Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/lingua-e-literatura/centros-culturais-do-brasil>. Acesso em: 30 de julho de 2014.

OLIVEIRA, Jane Souto de. MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. In: *Um século de favela*. Org: Alba Zaluer e Marcos Alvito. Fundação Getúlio Vargas: Rio de Janeiro. 2004. p. 61-115.

ORGADO, Gisele Tyba Mayrink Redondo. *Literatura Traduzida de Murasaki Shikibu*. Tese apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação de Ronaldo Lima e co-orientação de Allain-Philippe Durand. Florianópolis, 2014.

PENJON, Jacqueline. “Entrevista a Agnes Rissardo”. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 5, Rio de Janeiro, UFRJ, 2011. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B4Or_Ga2ft0QLTE5azFoOURkdDA/edit?pli=1. Acesso em: 27 julho 2014.

RISSARDO, Agnes. Contra o clichê: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa. In: *Anais ABRALIC Internacional*. Vol. 1, N. 2, 2013. Disponível em: <http://anais.abralic.org.br/resumo.php?idtrabalho=190>. Acesso em: 29 de julho de 2014.

RIVAS, Pierre. Le Brésil dans l’imaginaire français : tentations idéologiques et récurrences mythiques (1880-1980). In: *Travessia*, N. 16, 17, 18. 1989. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17436/16020>. Acesso em: 20 de julho de 2014.

RIVAS, Pierre. *Diálogos interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005.

SACKL, Ana Maria Barrera Conrad. *Paratradução do Popol Wuj: Paratextos e Excetos do Gênesis*. Tese apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação de Ronaldo Lima. Florianópolis, 2014.

SALES, Kall Lyws Barroso. *No limiar da tradução: Paratextos e paratraduções de Le gone du Chaâba de Azouz Begag*. Dissertação apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação de Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis, 2014.

Salon du Livre de Paris. Disponível em: <http://www.salondulivreparis.com/Bresil-2015.htm>. Acesso em 25 de abril de 2015.

SERRANI, Silvana. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. In: *Alea*. Vol 10, N. 2. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200008. Acesso em: setembro de 2013.

SONCELLA, Josely Bogo Machado. *Valor simbólico e leitura: a tradução da literatura francesa no Brasil*. Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina, sob a orientação de André Luiz Joanelho. Londrina, 2012.

STYCER, Maurício. Contos levantam fundos para campanha. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 1996. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/07/ilustrada/22.html#_=_. Acesso em: 07 de novembro de 2014.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Introdução à Imagologia*. FAPESP: São Paulo. 2004.

TONUS, Leonardo. *Entrevista dada ao Conexões Itaú Cultural*. 2010. Disponível em: <http://conexoesitaucultural.org.br/entrevistas/leonardo-tonus-e-a-literatura-brasileira-na-franca/>. Acesso em: 29 de julho de 2014.

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

TORRES, Marie-Hélène Catherine. A pouca visibilidade das escritoras brasileiras traduzidas na França no século XX. In: *Cadernos de Tradução*, V. 1, N. 19, 2007. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Q0vmdrTInokJ:https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6993+&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 17 de julho de 2014.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento*. Trad. Eleonora Castelli e Marlova Aseff. Vol. 1. Copiart: Santa Catarina. 2011.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge: London. 1995. Disponível em: <http://ruthal.blog.com/files/2012/01/venuti.pdf>. Acesso em: 15 de dezembro de 2014.

VIDAL CLARAMONTE, M. Carmen África. La cultura como unidad de traducción. In: *Pragnalinnguística*. N. 3-4, 1995-1996. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=178495>. Acesso em 03 de junho de 2014.