



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**DANIELA MEDEIROS DA CUNHA BRAGA**

***CAUTIONARY TALES* ALEMÃES NO BRASIL – UMA LEITURA  
DAS TRADUÇÕES DE *DER STRUWWELPETER*, DE HEINRICH  
HOFFMANN, E *MAX UND MORITZ*, DE WILHELM BUSCH**

MARIANA

2018

DANIELA MEDEIROS DA CUNHA BRAGA

*CAUTIONARY TALES* ALEMÃES NO BRASIL – UMA LEITURA DAS  
TRADUÇÕES DE *DER STRUWWELPETER*, DE HEINRICH  
HOFFMANN, E *MAX UND MORITZ*, DE WILHELM BUSCH

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação em  
Tradução e Práticas Discursivas do  
Instituto de Ciências Humanas e  
Sociais da UFOP como requisito  
parcial para obtenção do título de  
mestre em Estudos da Linguagem.

Orientação: Profa. Dra. Maria Clara  
Versiani Galery

MARIANA

2018

B813c Braga, Daniela Medeiros da Cunha.  
Cautionary Tales alemães no Brasil [manuscrito]: uma leitura das traduções de Der Struwelpeter, De Heinrich hoffmann, e Max und Moritz, de Wilhelm busch / Daniela Medeiros da Cunha Braga. - 0.  
96f.:

Orientadora: Profª. Drª. Maria Clara Versiani Galery.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Fábulas alemães. 2. Busch, Wilhelm, 1832-1908. 3. Tradução. I. Galery, Maria Clara Versiani. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 81?255.4(043.3)



**DANIELA MEDEIROS DA CUNHA BRAGA**

***CAUTIONARY TALES ALEMÃES NO BRASIL – UMA LEITURA DAS  
TRADUÇÕES DE DER STRUWWELPETER, DE HEINRICH HOFFMANN,  
E MAX AND MORITZ, DE WILHELM BUSCH***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Tradução e Práticas Discursivas. Aprovada em 10 de maio de 2018 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

**Prof. Dra. Maria Clara Versiani Galery  
(Orientadora da Pesquisa)  
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP**

**Prof. Dr. José Luiz Vila Real Gonçalves  
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP**

**Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG**

## **AGRADECIMENTOS**

Por esta realização, agradeço primeiramente a Deus, por ser a base e a razão para todos os meus feitos nessa vida.

Ao meu esposo Erick, pelo amor genuíno, companheirismo cotidiano e apoio de sempre. E por deixar a jornada mais leve e agradável.

Aos meus amados pais, Lourdes e Elzio, e irmã, Vivian, a quem devo tudo o que me permitiu ser quem sou hoje. Agradeço por todas as oportunidades que me propiciaram, pelo cuidado, carinho e dedicação sem igual, e por sempre se orgulharem de mim.

À Professora Maria Clara, que acreditou nas minhas ideias, as organizou e permitiu que tomassem a forma que aqui apresento. Sem seu apoio e compreensão, nada disso seria possível.

À UFOP e à Capes, pelo suporte intelectual indispensável para o desenvolvimento desse trabalho.

A todos os amigos leais, com quem tenho o prazer de compartilhar alegrias e conquistas.

## RESUMO

O objetivo do presente texto é apresentar uma análise das traduções e retraduições para o português do Brasil de dois grandes clássicos da literatura infantil alemã: *Der Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann, e *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch. O trabalho de análise se pautou em teorias de grandes nomes dentro do campo de estudos da tradução, como Walter Benjamin, Laurence Venuti, Itamar Even-Zohar, Antoine Berman. A ênfase da discussão foi dada à aplicação dos conceitos de domesticação e estrangeirização da tradução, trabalhados por Venuti, nas traduções dos textos de partida que constituem o *corpus* dessa dissertação. Além disso, o texto procurou elencar, de forma descritiva e elucidativa, características particulares aos *cautionary tales*, gênero literário infantil com caráter admoestador a que pertencem as obras alemãs em questão. O gênero, bastante difundido pela Europa do fim do séc. XIX e princípio do séc. XX, foi abordado nesta dissertação em um trabalho de comparação com outros tipos de textos clássicos destinados ao público infantil, como contos de fadas e fábulas.

Palavras-chave: *Der Struwwelpeter*, *Max und Moritz*, retradução, domesticação, estrangeirização, *cautionary tales*.

## ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of the translations and retranslations to Brazilian Portuguese of two great classics of German children's literature: *Der Struwwelpeter*, by Heinrich Hoffmann, and *Max und Moritz*, by Wilhelm Busch. The analysis was based on theories developed by important names in the field of translation studies, such as Walter Benjamin, Laurence Venuti Itamar Even-Zohar, and Antoine Berman. The discussion emphasizes the application of the concepts known as “domestication” and “foreignization”, developed by Venuti, to the translations of the source texts, which comprise the *corpus* of this dissertation. In addition, this work seeks to list, in a descriptive way, particular characteristics of the cautionary tales, a literary genre that provides warning and advice to children, to which the German works in question belong. The genre, widespread in Europe between the 19th and early 20th centuries, was approached in this dissertation by means of a comparison to other classic texts aimed at children, such as fairy tales and fables.

Keywords: *Der Struwwelpeter*, *Max und Moritz*, retranslation, domestication, foreignization, cautionary tales.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa de <i>Max und Moritz &amp; Der Struwwelpeter</i> (vollständige Ausgabe). Verlagsbuchhandlung Julius Breitschopf, 2002.....	10
Figura 2: Anúncio da edição brasileira de <i>Der Struwwelpeter</i> , de 1860.....	16
Figura 3: Prólogo da edição de aniversário da 100ª edição alemã / Prólogo traduzido por Almeida .....	18
Figura 4: “João Felpudo”. In: CASASANTA, Lúcia Monteiro. <i>As mais belas histórias - Segundo Livro</i> . Belo Horizonte: Editora do Brasil, 1969. ....	42
Figura 5: Capa do <i>Cautionary Tales for Children</i> , de Hilaire Belloc .....	45
Figura 6: “Miss Sophia”. In: Taylor, Ann and Jane. <i>Rhymes for the Nursery</i> . Boston: J. H. Francis, 1837).....	46
Figura 7: Páginas de “Die Geschichte vom bösen Friederich”, poema do livro <i>Der Struwwelpeter</i> .....	51



## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	9
<b>2. Contextualização do <i>corpus</i></b> .....	14
<b>3. Apontamentos sobre conceitos de tradução</b> .....	25
3.1 Um panorama dos estudos da tradução .....	25
3.2 A retradução .....	34
<b>4. <i>Cautionary tales</i> e outros gêneros infantis</b> .....	44
<b>5. <i>João Felpudo</i> e <i>Juca e Chico</i> – Análise</b> .....	62
5.1 <i>Der Struwwelpeter</i> – João Felpudo .....	62
5.2 <i>Max und Moritz</i> – Juca e Chico .....	71
<b>Referências</b> .....	93

## 1. Introdução

No ano de 2008, logo após concluir meu bacharelado em Letras, Português/Alemão, embarco em uma viagem para Alemanha a fim de trabalhar como *au pair*<sup>1</sup> por um período de 12 meses. Meu objetivo de então era, mais do que colocar em prática o idioma aprendido durante a faculdade e estudos adicionais, tirar proveito da imersão cultural que a vida junto à família nativa certamente me propiciaria.

É certo dizer que não fui frustrada em minhas aspirações. Cuidar diariamente da garotinha de 4 anos da tradicional Bavária e vivenciar toda a dinâmica familiar, envolvendo desde rotinas básicas do âmbito doméstico, tarefas escolares, participação em festas e eventos importantes na comunidade, viagens, hábitos de alimentação, até atividades e hobbies vinculados ao transcorrer das estações me deram a oportunidade única de conhecer a Alemanha não apenas em termos de turismo, mas também do ponto de vista sociocultural.

Nesse convívio harmonioso com tudo o que se relacionava ao universo da minha pupila germânica, pude conhecer também formas de entretenimento adequadas e preferíveis para o público infantil. Com a ajuda e orientação de minha *Gastmutter* (“mãe anfitriã”), em pouco tempo já era capaz de selecionar atividades lúdicas e, ao mesmo tempo, educativas, que ocupassem e divertissem de maneira proveitosa a criança sob meus cuidados. Esse escopo de atividades incluía trabalhos manuais, teatro de fantoches, brincadeiras de faz de conta, histórias infantis variadas (em livros ou cassetes), um ou outro DVD selecionado.

Justamente nessa incursão por esse novo cenário social e cultural que diante de mim se apresentava é que tive contato com as obras alemãs selecionadas como *corpus* para a presente discussão. Já prestes a encerrar o programa, recebo de presente da avó da garotinha esta bela edição, datada de 2002, dos clássicos germânicos infantis (Figura 1), acompanhada dos seguintes dizeres elucidativos: “estes livros infantis são bastante tradicionais aqui na

---

<sup>1</sup> Termo originado do francês significando “babá”; trata-se de um programa de intercâmbio, existente em diversos países, destinado a jovens com alguma habilidade com crianças.

Alemanha... conheço as histórias desde minha infância... na verdade, não há um alemão, criança ou adulto, que não conheça esses personagens...”.

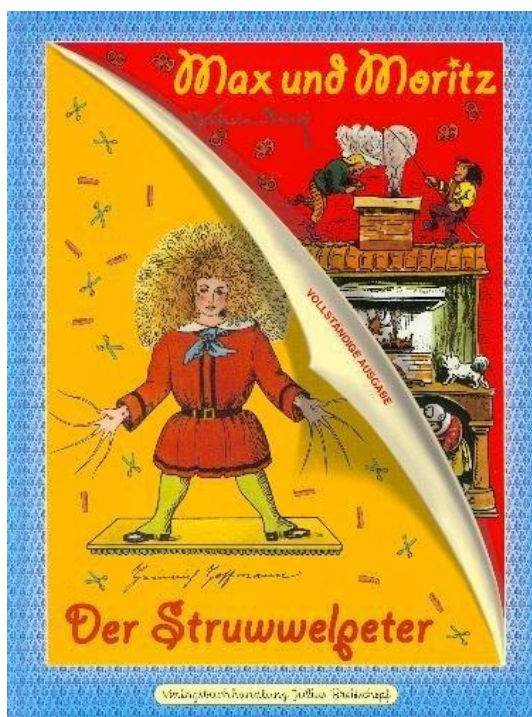


Figura 1: Capa de *Max und Moritz & Der Struwwelpeter* (vollständige Ausgabe). Verlagsbuchhandlung Julius Breitschopf, 2002

Durante a minha estadia na Alemanha, já havia me deparado com a coletânea de poemas *Der Struwwelpeter* e as narrativas em verso dos garotos *Max und Moritz*. Mas foi somente em posse daquele lindo e vibrante exemplar que tive meu interesse despertado. O livro todo chama a atenção: nas duas obras, versos harmoniosos com agradável musicalidade, ilustrações engraçadas, muito coloridas, diagramação ampla, formato atraente. A esse conjunto de elementos, soma-se o teor “peculiar” das narrativas. E é nesse ponto que a observação do livro fica de fato interessante.

Os poemas, de aparência despretensiosa, caracterizam um gênero literário infantil pouco difundido no Brasil, cujas origens remontam a Europa do século XIX: os *cautionary tales* (contos de advertência). Trata-se de textos, em prosa ou versos, com personagens infantis executando travessuras ou exibindo algum comportamento indesejável. Algumas dessas ações são muito brandas, como o hábito de chupar o dedo, ou se balançar na cadeira à mesa. Outras, mais graves,

como bater em animais, brincar com pólvora, ou cometer furtos. Em maior ou menor escala, é possível afirmar que todas as estripulias narradas são passíveis de advertência e algum tipo de punição. Mas o que pensar de castigos que incluem carbonização completa do corpo de uma criança, ou dedos decepados, ou crianças trituradas em um moedor de grãos? E tudo isso acompanhado de gravuras correspondentes.

Como leitora brasileira, sem ascendência alemã ou um convívio com a cultura germânica mais intenso do que aquele permitido por estudos universitários e alguns meses de intercâmbio, absolutamente alheia ao movimento de reprodução dessa tradição literária ao longo das gerações, é impossível não experimentar um desconforto e grande estranhamento à primeira leitura das obras. Ao mesmo tempo, um sentimento de curiosidade em entender o contexto de criação dos livros e a motivação para a produção das traduções brasileiras *João Felpudo* e *Juca e Chico* – descobertas algum tempo depois, já de volta ao Brasil – foi o gatilho para o estudo que viria a compor essa dissertação.

A existência e ampla propagação de traduções para o português do Brasil de *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz*, com intervalos de produção de várias décadas, deram-nos uma indicação de que estávamos diante de um material potencialmente relevante para os estudos da tradução no Brasil. Apesar do grande *gap* geográfico e cultural entre os dois países, verificamos que tal não se constituiu impedimento para a apresentação e recepção desses textos clássicos alemães no nosso território. Isto posto, definimos os objetivos centrais para o texto de dissertação: verificar em que medida as obras alemãs foram inseridas e incorporadas ao polissistema literário brasileiro e definir a importância dos textos traduzidos dentro do campo da historiografia da tradução no Brasil.

Esse campo incipiente dos estudos da tradução, a que se convencionou chamar de historiografia da tradução, é definido por Adriana Pagano como:

[...] o estudo histórico e crítico da tradução sob a perspectiva de sua historicidade, isto é, sua inserção num contexto histórico. Longe de ser uma simples tarefa de registro e catalogação de dados, a escrita da história da tradução requer do pesquisador uma reflexão sobre a própria tarefa historiográfica – a operação de escrita da história –, e, em última instância, sobre o próprio conceito de história. (PAGANO, 2001, p. 120)

Em outras palavras, a historiografia da tradução procurará traçar uma linha cronológica das práticas tradutórias através da análise e agrupamento de textos vertidos para outra língua segundo critérios de tempo e espaço, considerando não apenas as produções textuais em si, como também todo o tipo de registro capaz de colaborar na construção do *corpus* do historiador. Pela historiografia da tradução, torna-se possível auferir, a partir da classificação das obras traduzidas, o desenvolvimento literário, cultural e social de determinado grupo ou nação. Nesse sentido, verificaremos ao longo desse estudo o papel que as traduções de *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz* tiveram nos momentos históricos em que emergiram de dentro da literatura no Brasil, assim como as razões ou “pretextos” que impulsionaram sua produção.

Partindo desse interesse pessoal e curiosidade provocados pelo contato com as obras e pela leitura detida dos textos, e levando em consideração as questões relevantes ao campo da crítica literária e estudos da tradução suscitadas por essa leitura, traçamos um plano de trabalho que se delineia na constituição dos capítulos que se seguem.

Começaremos com a caracterização do *corpus* deste trabalho, apresentando o contexto de produção das duas obras alemãs e o processo de introdução das mesmas no cenário literário brasileiro, possibilitada pelo trabalho de seus respectivos tradutores. Em seguida, traremos um panorama de algumas correntes de estudos da tradução que oferecem a base teórica a este trabalho, invocando autores renomados como Walter Benjamin, Laurence Venuti, Rosemary Arrojo, Itamar Even-Zohar. Abordaremos também o conceito de retradução, discorrido pelo teórico francês Antoine Berman, e suas implicações para a análise de traduções produzidas com considerável distanciamento histórico-temporal entre cada uma delas – justamente o caso de *João Felpudo* e *Juca e Chico*.

Apresentaremos os chamados *cautionary tales*, gênero a que pertencem as obras alemãs selecionadas como *corpus* desse trabalho, e outros gêneros infantis relacionados, como contos de fadas e fábulas, e suas traduções e versões para outras línguas e culturas. O objetivo é lançar um olhar crítico sobre as duas obras que se tornaram clássicos da literatura infantil e conquistaram diversos leitores,

atravessando gerações e ultrapassando barreiras territoriais, considerando seu papel supostamente “educacional” e “moralizante”. Por fim, realizaremos a análise literária e contextual propriamente dita de trechos de poemas das duas obras alemãs e suas traduções.

Esperamos com esse trabalho não somente lançar luz sobre esses dois clássicos mundiais da literatura infantil e suas respectivas traduções para o português do Brasil, como apresentar uma reflexão sobre as práticas de tradução e retradução no contexto literário, levando em conta os elementos de ordem social, cultural e linguística que, com mais ou menos peso, contribuem para a elaboração do produto final.

## 2. Contextualização do corpus

*Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder* foi publicado na Alemanha no ano de 1845. Produzido por Heinrich Hoffmann, médico de profissão, a obra surge sem aspirações imediatas de entrar para o rol dos grandes títulos da literatura infantil alemã: na busca por um presente de Natal adequado ao seu filho de três anos, Hoffmann confecciona um livro artesanal composto de nove historinhas em verso ilustradas com caráter educativo. A temática da obra gira em torno de traquinagens e falhas de comportamento comuns a crianças de qualquer parte do mundo, com suas respectivas consequências e punições. O fator responsável para o posterior sucesso do livro foi, provavelmente, o teor das punições e das desventuras que concluem as histórias, acompanhadas de ilustrações marcantes: em tom cômico, tal qual o observado em textos e produções artísticas do chamado “humor negro”, são narradas mortes, mutilações, doenças, acidentes.

A produção do livro foi motivada pela insatisfação de Hoffmann diante dos livros infantis encontrados na ocasião da busca pelo presente de Natal ao seu filho. No posfácio do livro, em que conta como surgiu o *Der Struwwelpeter*, o autor descreve o teor das obras infantis educativas encontradas destinadas à faixa etária de seu filho:

Narrativas longas ou ridículos desenhos reunidos, histórias moralistas que começavam e terminavam com ameaçadoras prescrições, do tipo: “A criança boazinha tem de ser sincera”, ou “A criança boazinha tem de estar sempre limpa”, etc. [...] A criança ainda não pensa em termos abstratos, e a advertência comum: “Você não deve mentir!” teve pouco efeito comparada à história: “Fritz, Fritz, lá vem a ponte!”.<sup>2</sup> (HOFFMANN, 1876, p. 29) (Tradução de Cláudia Cavalcanti)

“Fritz, Fritz, lá vem a ponte” refere-se ao poema *Der Bauer und sein Sohn* (“O fazendeiro e seu filho” – tradução literal), de Christian Fürchtegott Gellert, importante escritor alemão do século XVIII. O texto conta a história de um fazendeiro em viagem com seu filho, o qual tinha o péssimo hábito de contar

---

<sup>2</sup> Lange Erzählungen oder alberne Bildersammlungen, moralische Geschichten, die mit ermahnenen Vorschriften begannen und schlossen, wie: »Das brave Kind muß wahrhaft sein«; oder: »Brave Kinder müssen sich reinlich halten« etc. [...] Abstrakt denkt ja das Kind noch gar nicht, und die allgemeine Warnung: »Du sollst nicht lügen!« hat wenig ausgerichtet im Vergleich mit der Geschichte: »Fritz, Fritz, die Brücke kommt!«

histórias mentirosas. Na tentativa de mudar tal comportamento, o pai diz ao filho que logo avistariam uma ponte e, sobre ela, uma pedra mágica, que caia em todos aqueles que houvessem mentido no mesmo dia, quebrando-lhe a perna. O garoto, que havia contado uma mentira ao pai momentos antes, começa a se apavorar. E à medida que se aproximava da ponte, tomado pelo medo de ser descoberto, mudava pouco a pouco a sua história, deixando-a ao final completamente verdadeira. Ao fazer menção a esse poema, Hoffmann corrobora a ideia de que não é necessário que as advertências e lições morais sejam apresentadas explicitamente nas obras literárias destinadas às crianças, sob a forma de ordenanças diretas. Contextualizar os maus comportamentos passíveis de melhorias em narrativas lúdicas e interessantes, capazes de prender a atenção das crianças e fazê-las estabelecer por conta própria paralelos com suas situações cotidianas, pode trazer resultados práticos muito mais eficazes.

A publicação de fato da obra *Der Struwwelpeter* ocorreu por insistência dos amigos de Hoffmann, com uma tiragem inicial de 1500 exemplares. Não demorou para que o livro alcançasse fama no território nacional e internacional, sendo traduzido para cerca de 40 idiomas. As edições alemãs da coletânea de poemas passaram de 500, evidenciando a importância que a obra adquiriu para a literatura da Alemanha. *Struwwelpeter*, o menino relaxado de longas unhas e cabelos desalinhados que dá nome ao livro (sua aparição ao longo da obra, contudo, limita-se a um pequeno poema descritivo sobre o personagem disposto logo após o prólogo com a mesma ilustração da capa, funcionando como uma espécie de contra-capas) foi até mesmo homenageado com um museu na cidade alemã de Frankfurt, inaugurado em 1977.

No Brasil, a primeira menção às traduções de *Der Struwwelpeter* de que se tem conhecimento data de 1860. Trata-se da primeira edição da tradução do livro realizada pelo desembargador Henrique Velloso de Oliveira (1804-1861), que atribui à obra o título *João Felpudo – Histórias alegres para crianças travessas com vinte e quatro pinturas esquisitas*. A constatação da existência dessa obra é, contudo, bastante recente, fruto do trabalho da historiadora Patrícia Raffaini. Durante as pesquisas para seu pós-doutorado no início de 2016, Raffaini encontra no site da Biblioteca Nacional o anúncio da obra em português na edição de 4 de dezembro de 1860 do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro.





Figura 2: Anúncio da edição brasileira de *Der Struwwelpeter*, de 1860

A historiadora posiciona esse achado no contexto da produção editorial para crianças no Brasil do século XIX:

O mercado de livros para crianças e jovens prosperava no final do século XIX, um período no qual se acreditava que pouco ou quase nada estava à disposição dos jovens leitores. Os editores investiam nesse segmento e muitas obras, como João Felpudo, já haviam sido traduzidas. A produção de obras com autores nacionais estava começando. (FIORAVANTI apud RAFFAINI, 2017, p. 21)

O período mencionado por Raffaini diz respeito à época que precede a gênese da literatura infantil brasileira, ou, pelo menos, o movimento de articulação de literários nacionais a favor de uma produção infanto-juvenil própria. Diante do quadro de pouquíssimos autores brasileiros de literatura infantil, a lacuna era preenchida por textos estrangeiros – em sua grande parte, adaptações de obras europeias, publicadas pela Editora Laemmert. Tal movimento de articulação do final do século XIX e início do século XX vai culminar com a ascensão do autor brasileiro Monteiro Lobato – que, aliás, recorda-se de ter lido na sua infância “[...] dois álbuns de cenas coloridas - *O menino verde* e *João Felpudo* [...]” (CAVALHEIRO apud RAFFAINI, 2008, p. 49) –, autor cuja obra trará a visibilidade necessária para a literatura infantil brasileira.

Embora tenha contado com algumas edições pela Editora Laemmert, a obra *Der Struwwelpeter* alcança real notoriedade no Brasil somente com a tradução de Guilherme de Almeida, publicada pela Editora Melhoramentos em 1942 com o título *João Felpudo*. O tradutor paulista, e também advogado, jornalista, escritor, poeta, ensaísta, crítico de cinema e tradutor de línguas como alemão, espanhol, francês, grego antigo e inglês, foi o primeiro modernista a entrar para a Academia Brasileira de Letras. Como tradutor, Almeida foi muito relevante em sua época, produzindo com maestria versões de obras consagradas de grandes nomes da literatura mundial como Charles Baudelaire, Jean-Paul Sartre, Oscar Wilde. Na tradução de literatura infantil, merece destaque, além de *Der Struwwelpeter*, o trabalho com outras diversas obras alemãs.

A relevância do artista polivalente perdura até os dias de hoje. Além das menções às suas obras e trabalhos no campo literário, recentemente descobriu-se que Guilherme de Almeida “foi um pioneiro da crítica cinematográfica no Brasil, embora raramente se tenha ouvido falar disso antes” (PAVAM, 2016). O fato é que seu interesse pelo cinema em um contexto internacional e seu olhar crítico sobre as escassas produções nacionais de sua época lhe renderam uma posição de colunista no jornal *O Estado de São Paulo*, entre os anos 1926 e 1942. A “Cinematographos”, como se chamava a coluna, consistia a princípio de comentários sobre os filmes em cartaz. Com o decorrer do tempo, no entanto, a produção periódica de Almeida tornou-se o meio de externar suas ideias e críticas sobre o cinema visto como uma manifestação de arte estimada em valor tanto quanto a literatura – perspectiva pela qual lutou para incutir no pensamento da classe intelectual nacional.

Além de todas essas contribuições, Almeida detinha um extenso acervo bibliográfico, artístico, documental e histórico em sua residência no bairro de Perdizes, em São Paulo, o que acabou por transformá-la, logo após sua morte, em um museu biográfico-literário: a Casa Guilherme de Almeida. Hoje em dia, a instituição também abriga o Centro de Estudos de Tradução Literária, que organiza e ministra cursos pertinentes à área.

Entre 1942 e 1950, a Melhoramentos lançou 5 edições da tradução do clássico *Der Struwwelpeter*, atingindo a produção de 36.000 exemplares. Nesta

versão de Almeida, as ilustrações foram refeitas por Dorca, baseadas nos originais de Hoffmann. A estrutura do livro é simples, sem prefácio, notas ou qualquer informação adicional. Traz, contudo, o prólogo ilustrado, presente em algumas edições do original alemão (Figura 2).



Figura 3: Prólogo da edição de aniversário da 100ª edição alemã / Prólogo traduzido por Almeida

A despeito das imagens horripilantes retratadas ao longo dos poemas, a tradução oferecida por Guilherme de Almeida apresenta todos os elementos necessários que permitem a caracterização de sua obra como infantil, mais especificamente como poesia infantil. Alice Áurea Penteado Martha, professora de Literatura na Universidade Estadual de Maringá, oferece um sintético panorama sobre a constituição desse gênero:

Como construção formal, os poemas infantis devem ter as mesmas estruturas responsáveis pelo caráter artístico da poesia para adultos: versos, estrofes, rimas, ritmo e uma linguagem marcadamente simbólica. Entretanto, diante das especificidades do receptor, a poesia para crianças não pode perder-se em imagens muito elaboradas ou na linguagem de difícil acesso. As estruturas linguísticas, adequadas à faixa etária a que se destinam os poemas, devem permitir e incentivar a entrada do leitor e sua participação na construção dos sentidos dos textos. Como isso é possível? Com a escolha de vocábulos condizentes à realidade à criança; com o emprego de frases curtas, na ordem direta, sem inversões, sem rebuscamentos de linguagem, com expressões e construções mais próximas da oralidade e, portanto, mais próximas da criança. (MARTHA, 2004, p. 144)

A linguagem simples, os versos cheios de sonoridade, a escolha de um vocabulário familiar ao universo infantil e as atenuações realizadas nas ilustrações denunciam a evidente definição do público-alvo. Almeida reconhece a obra original como infantil e propõe-se a representá-la como tal, realizando as adequações pertinentes para ambientá-la às produções desse tipo no cenário da literatura brasileira. Por essa abordagem, podemos intuir que um dos objetivos do tradutor foi que a leitura do livro não causasse qualquer estranhamento a uma criança brasileira de meados do século XX, mas que pudesse ser fruída como qualquer obra produzida em território nacional.

Em 2011, uma nova tradução da tradutora e germanista Claudia Cavalcanti é publicada pela Editora Iluminuras. Diferentemente de Almeida, Cavalcanti traduz o título completo do original alemão: *João Felpudo ou histórias divertidas com desenhos cômicos do Dr. Heinrich Hoffmann*. As ilustrações são mantidas tais quais as originais. Em seu prefácio, a tradutora apresenta como uma das motivações para a reedição deste clássico da literatura mundial a ocasião do aniversário de 200 anos de Heinrich Hoffmann, no ano de 2009. Além disso, Cavalcanti descreve como se desenvolveu seu trabalho com o *Der Struwwelpeter*, desde a seleção do clássico alemão para a tradução, a abordagem tradutológica adotada, até a publicação da edição brasileira propriamente dita:

Convenhamos: nos tempos mais sectários do comportamento politicamente correto, deve ter sido praticamente impossível ousar edições originais ou traduzidas do *Der Struwwelpeter*. Eu mesma traduzi este livro, no início dos anos 2000, mantendo os versos e as rimas baseadas nas ilustrações originais (pois o texto faz sempre alusão a elas), porque tinha vontade que minhas filhas Nina e Dora conhecessem os personagens inesquecíveis deste livro. [...] O livro estava traduzido mas, como Hoffmann no século XIX, nunca achei que um editor pudesse se interessar por ele nos idos do século XX, com tantas mensagens infinitamente mais “educativas” que precisamos passar aos nossos filhos em tempos às vezes tão violentos e moralmente surpreendentes como estes. Até que comentei com Samuel Leon sobre minha versão de João Felpudo (aliás, bem fiel à original). Acertei no alvo, pois o editor já havia sido uma criança com a sorte de ter ouvido da mãe aquelas histórias hilariantes. (CAVALCANTI, 2011, p. 6)

Nesta edição tão atual do clássico germânico, a tradutora demonstra clara percepção da não adequação do enredo aos valores e posicionamentos morais e éticos estabelecidos como válidos para a sociedade do século XXI. Tanto é

verdade que procura até mesmo justificar a reedição da obra tão inusitada. Sua proposta, de forte apelo memorialista, é resgatar as histórias em verso transmitidas pelas gerações, principalmente entre as famílias de ascendência alemã. Sua preocupação com a “fidelidade” ao original reforça ainda sua intenção de revisitar, de apresentar à nova geração tal como era, com sua graça, simplicidade e toques de terror, a obra já consagrada da literatura mundial.

*Max und Moritz*, por sua vez, foi escrito e ilustrado por Wilhelm Busch, importante escritor, caricaturista e ilustrador alemão, no ano de 1865. Na mesma linha de *Der Struwwelpeter*, a obra traz uma narrativa em versos destinada a inculcar valores nas crianças. Assim como o livro de Hoffman, o que distingue *Max und Moritz* dos livros costumeiramente produzidos para o público infantil são os traços de crueldade que permeiam os episódios de peraltices narrados, além do final absolutamente trágico. Defendida por certos estudiosos como uma sátira aos livros infantis contemporâneos ao autor, a obra de Busch constitui-se um marco na literatura alemã e mundial sendo, inclusive, considerada a percussora das histórias em quadrinhos.

As HQ fizeram sua primeira aparição nos jornais americanos. Em 12 de dezembro de 1897, a edição dominical do New York Journal trouxe The Katzenjammer Kids (no Brasil: Os Sobrinhos do Capitão), de Rudolph Dirk. O desenhista alemão seguia a encomenda do magnata da imprensa William Randolph Hearst. Desejoso de aumentar a tiragem de seu jornal, ele teria comentado que o complemento de domingo precisava de "alguma coisa como Max und Moritz". Dirk tomou essas palavras literalmente, criando os gêmeos traquinas Hans e Fritz. Além disso, "na América do Norte havia, então, uma imprensa de língua alemã bastante ativa", observa Martin Jurgeit, curador da exposição em Hannover, "e lá os dois eram chamados, explicitamente, Max e Moritz". Puro plágio – se diria hoje em dia. (LAMBECK, 2014)

Como se pode ver, a estrutura inovadora apresentada por Busch – de construir uma narrativa intercalada por ilustrações justapostas, relacionadas a pequenos trechos de texto – serviu de referência para as, mais tarde patenteadas, histórias em quadrinhos. Mas o sucesso da obra não se deve apenas a esta nova forma de composição. O que Busch trouxe com *Max und Moritz* ao seu público contemporâneo foi uma ressignificação da literatura infantil de até então. Uma história sem final feliz, mas capaz de agradar pelo senso de justiça que estabelece. As traquinagens narradas, embora exageradas no quesito “maldade”, descrevem modelos de crianças indesejáveis que, além de constituírem exemplos

de seres humanos com fortes falhas de caráter, quase patológicos, definitivamente, não “cabem” na sociedade. E justamente por serem um mal social, sua extirpação cabal da comunidade é vista como plenamente aceitável, e até mesmo louvável.

Mas o livro de Busch não se limita a entreter crianças com requintes de humor ácido. Além do apelo infantil evidente, a obra *Max und Moritz* desponta como um exemplo de literatura engajada, pelo que estabelece uma crítica à burguesia e à situação econômica reinante à época. Eva Weissweiler, em sua biografia sobre Wilhelm Busch, descreve o momento histórico da Alemanha na ocasião da concepção do famoso livro:

Nos anos 1860 houve ondas de emigração em massa, das regiões rurais pobres para a América. Havia muitos peões incrivelmente pobres, que simplesmente deixavam seus numerosos filhos para trás. Por isso, milhares de crianças sem pais vagavam de lugar em lugar, em parte se alimentando através de pequenos furtos, como Max e Moritz. (WEISSWEILER apud LAMBECK, 2014)

Sob esse prisma, Max e Moritz não são a mera representação de crianças rudes e de má índole, mas o reflexo de uma estrutura social com sérios problemas. São crianças abandonadas a sua sorte que dependem de meios próprios para a sobrevivência. Além disso – e essa é a principal crítica – são seres menos favorecidos que não contam com o menor apoio da classe burguesa que, longe de se ater aos problemas sociais que a circundam, preocupa-se apenas com suas posses, e em como preservá-las.

*Max und Moritz* teve sua primeira edição brasileira em 1915, por Olavo Bilac, com o nome de *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*. Pelas mãos do excepcional poeta brasileiro, os garotos alemães ficaram aqui de tal forma conhecidos que ainda hoje são rememorados. Esta fama consolidada se confirma pelo número de edições que a obra alcançou em território nacional. A tradução de Bilac alcançou grande visibilidade, chegando a um total de 12 edições com 58.000 exemplares produzidos até 1955. O sucesso das travessuras dos meninos endiabrados, narradas nos versos traduzidos com maestria por Bilac, perpassou gerações. Na década de 80, mais duas edições são publicadas, pela Editora Vila Rica. E em 2012, ainda outra edição, pela Editora Pulo do Gato, mantendo a admirável tradução de Bilac que apresentou os travessos ao público brasileiro.

O trabalho desenvolvido por Bilac em *Juca e Chico* é, antes de tudo, rebuscado. Trata-se aqui de uma tradução produzida por um poeta parnasiano de profissão – em outras palavras, *Juca e Chico* é apenas mais uma das composições de excelência deste artista conhecido por seu imenso zelo pelo fazer poético, sobretudo pela forma e estilo. Esse compromisso com uma poética sublime, “perfeita”, segundo as prescrições da escola parnasiana, é percebido em toda a sua produção literária, inclusive a infantil. Abaixo, transcrevemos um trecho da seção “Ao leitor” do livro de Bilac intitulado *Poesias Infantis*:

Quando a casa Alves & Companhia me incumbiu de preparar este livro para uso das aulas de instrução primária, não deixei de pensar, com receios, nas dificuldades grandes do trabalho. Era preciso fazer qualquer coisa simples, acessível à inteligência das crianças; e quem vive a escrever, vencendo dificuldades de forma, fica viciado pelo hábito de fazer estilo. [...] Mas a dificuldade maior era realmente a da forma. Em certos livros de leitura que todos conhecemos, os autores, querendo evitar o apuro do estilo, fazem períodos sem sintaxe e versos sem metrificação. Uma poesia infantil conheço eu, longa, que não tem um só verso certo! Não é irrisório que, querendo educar o ouvido da criança, e dar-lhe o amor da harmonia e da cadência, se lhe deem justamente versos errados, que apenas são versos por que rimam, e rimam quase sempre erradamente? [...] Quanto ao estilo do livro, que os competentes o julguem. Fiz o possível para não escrever de maneira que parecesse fútil demais aos artistas e complicada demais às crianças. (BILAC, 1929)

Esta obra, escrita em 1895 e publicada em 1904 e 1929, foi, na verdade, uma encomenda recebida pela Editora Francisco Alves, para produzir um material destinado ao uso didático nas escolas primárias. No prefácio ao leitor, Bilac aponta a dificuldade de escrever para crianças, mas reconhece a necessidade de se produzir para esse público material de qualidade comparável àquela presente na literatura destinada a adultos. A especial ênfase que, em sua fala, dá à forma e à sonoridade evidencia sua preocupação de permitir às crianças o contato com uma lírica robusta que não se limite a simples composições rítmicas divertidas. Esse rigor composicional a que se impõe também diante da literatura infantil é uma característica que acompanhará suas produções, incluindo *Juca e Chico*.

É somente em 2012 que surge a primeira retradução da obra, por Cláudia Cavalcanti, com o nome *As travessuras de Juca e Chico*. A tradução desse título parece dar prosseguimento à proposta recente da Editora Iluminuras de resgatar clássicos da literatura infantil alemã, a qual teve início com a tradução de *Der Struwwelpeter (João Felpudo)*, pela mesma tradutora em questão. As ilustrações

são as mesmas do original alemão. Diferente de *João Felpudo*, contudo, esta edição de *Juca e Chico* traz um formato mais moderno, com diagramação horizontal, e capa dura, o que concede um ar mais sofisticado ao livro.

A incorporação dessas duas obras alemãs à produção editorial brasileira do século XIX pode ser explicada pela teoria dos polissistemas literários, de Itamar Even-Zohar. O linguista israelense defende que o sistema literário de um país não se constitui exclusivamente de textos acabados, mas das relações culturais e linguísticas que se estabelecem na produção e recepção dos mesmos. No caso da literatura traduzida, o autor afirma que a tradução pode ocupar uma posição central no polissistema literário de um país quando, por alguma razão, a literatura local for “fraca”. Nesse movimento, a cultura local apropria-se das produções estrangeiras para renovar seu próprio sistema. Even-Zohar elucida com clareza a relação entre a produção textual própria e a tradução dentro de um polissistema literário:

Dizer que a literatura traduzida ocupa uma posição central no polissistema literário significa que a mesma participa ativamente na formação do núcleo do polissistema. [...] Isto implica que, nessa situação, não haja nenhuma distinção clara entre os escritos "originais" e os "traduzidos", e que sejam geralmente os autores nacionais mais importantes (ou membros da vanguarda prestes a se tornar autores) a produzir as traduções mais notáveis e apreciadas.<sup>3</sup> (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 193) (minha tradução)

O que Even-Zohar enfatiza com sua fala é que, em literaturas jovens ou em formação, as produções nacionais e as traduções de textos estrangeiros, selecionados meticulosamente segundo intenções e critérios pré-estabelecidos da cultura de destino, sustentam a mesma importância no processo de constituição da identidade cultural do polissistema literário. Isso é justamente o que percebemos no contexto histórico-social que envolve o surgimento das primeiras traduções de *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz* no Brasil. *João Felpudo* e *Juca e Chico* aparecem, juntamente com outros textos estrangeiros do mesmo segmento, nos primórdios da produção editorial brasileira voltada para o público infante-juvenil. Sua importância para a formação do polissistema literário infantil

---

<sup>3</sup> To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. [...] This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between “original” and “translated” writings, and that often it is the leading writers (or members of the avant-garde who are about to become leading writers) who produce the most conspicuous or appreciated translations. (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 193)



do Brasil, assim como para a historiografia da tradução brasileira, fica evidenciada, por exemplo, pela atribuição do trabalho de tradução a autores que já detinham prestígio no cenário da literatura brasileira àquela época: Guilherme de Almeida e Olavo Bilac.

Nesse momento histórico, as traduções dos livros alemães, com seus personagens marcantes plenamente identificáveis com o público leitor infantil, servem de base para a criação de personagens nacionais que, tal como na Alemanha, seriam incorporados à tradição literária infantil do país, tornando-se ícones. É um exemplo claro o universo lúdico, com raízes folclóricas, oscilante entre o real e o imaginário, construído por Monteiro Lobato em seu *Sítio do pica-pau amarelo*. Seus personagens, que marcaram fortemente uma geração, continuam sendo revisitados até os dias de hoje.

A pervivência de *João Felpudo* e *Juca e Chico* no cenário literário brasileiro, comprovada no interesse do mercado editorial atual nas recentes retraduições de tais obras, evidencia o grau de incorporação dessas produções de literatura estrangeira, distante em tantos aspectos da nossa realidade e cultura, ao polissistema literário do Brasil. E tal apropriação só se mostrou possível graças ao trabalho cuidadoso de seus tradutores. Com talento e sensibilidade, esses artistas conseguiram transportar para cá os textos estrangeiros com bastante naturalidade e fluidez, alcançando o feito de transformar as obras germânicas em clássicos também do polissistema literário brasileiro.

### **3. Apontamentos sobre conceitos de tradução**

#### **3.1 Um panorama dos estudos da tradução**

A atividade de tradução, embora presente desde os primórdios da história, recebeu pouca visibilidade ao longo dos tempos. De fato, somente no sec. XX, mais precisamente na década de 1970, alcançou a devida notoriedade ao ser elevada à condição de saber autônomo, passível de estudos próprios na área das ciências humanas.

No princípio, a tradução não possuía um ramo específico para si, mas aparecia mesclada em outras ciências como filosofia e historiografia, por exemplo. Por essa razão, o estudo da tradução recebeu influência de outras áreas de interesse. J. S. Holmes (1972), importante pesquisador do tema, destaca essa multiplicidade de visões no início dos estudos de tradução, ao que chama de "utopia disciplinar". Buscando nomear o campo disciplinar, o autor levanta possibilidades de classificação como arte, ofício, fundamentos, filosofia, tradutologia, metafraseologia, etc. A solução mais pertinente encontrada foi associá-la ao termo "estudos", originando assim a denominação de "estudos da tradução".

A formalização desse campo de estudo motivou uma maior problematização da atividade de tradução, que passou a ser compreendida como um sistema complexo de produção textual que ultrapassa a mera transcrição de termos da língua de partida para a língua-alvo. Elementos como o tradutor, a finalidade da tradução e contextos sociais e culturais são trazidos ao primeiro plano para uma análise mais detida e correlacionada. Mais do que descrever a atividade, as novas teorias investigam os fatores envolvidos na tentativa de definir e compreender o processo de tradução e criar parâmetros de avaliação para o produto que dele se origina. Além disso, as linhas de pesquisa oriundas do final do século passado colocam em evidência, na intenção de questioná-los, conceitos que permeiam a tradução, como, "equivalência", "correspondência", "fidelidade", "exatidão".

Essa nova forma de encarar a atividade tradutória, principalmente no meio acadêmico e literário, vem, portanto, romper com visões normativas de tradução, que reduzem a tradução a uma transcrição mecânica de unidades linguísticas. Além disso, nessa abordagem normativa, o texto traduzido adquire um status de produção secundária, derivativa, manifestando absoluta submissão ao texto original. Essa constatação é, em linhas gerais, o ponto de partida de Romy Heylen (1993) para a análise do panorama dos estudos da tradução que tece no texto introdutório de sua obra *Translation, poetics, and the stage: six French Hamlets*, em que se propõe a fazer uma leitura de seis diferentes traduções de *Hamlet*, de Shakespeare, para o francês. O texto presta-se como referência para a compreensão das ideias que têm fundamentado a concepção contemporânea de tradução. Logo de início, Heylen identifica nos métodos clássicos de tradução um problema que será corrigido pelas novas vertentes de estudos tradutológicos:

Aqueles que defendem abordagens normativas para a tradução são, tradicionalmente, insensíveis a certos aspectos socioculturais que desempenham um papel importante no processo de tradução. Eles reduzem o problema da tradução ao problema da traduzibilidade e ignoram as condições em que as traduções são produzidas, de forma a poderem funcionar na cultura receptora. A verdade é que, no entanto, as condições necessárias para produzir "equivalência" diferem de período para período, e de cultura linguística para cultura linguística<sup>4</sup>. (HEYLEN, 1993, p. 4) (minha tradução)

A autora aponta aqui para a importância que o aspecto sociocultural sustenta nas novas abordagens de tradução. Defende uma visão que considera a atividade para além dos aspectos linguísticos, constituindo um ponto de conexão e diálogo entre diferentes culturas. Isso justificaria, por exemplo, as diferenças observadas entre as traduções de um mesmo texto para diferentes línguas, que atribuem ênfases em determinados aspectos do texto em detrimento de outros, visando uma recepção efetiva do texto pelo público-alvo. As equivalências – novamente um dos termos tão caros à tradutologia tradicional – constituem-se, portanto, a partir de referenciais extraídos da cultura-alvo, das condições necessárias para a assimilação dessa cultura, e não como reproduções cegas de

---

<sup>4</sup> Those who advocate normative approaches to translation have traditionally been insensitive to certain social-cultural aspects which play an important role in the translation process. They reduce the problem of translation to the problem of translatability and ignore the conditions under which translations are produced so they may function in the receiving culture. In reality, however, the conditions required to produce "equivalence" differ from period to period, and from language culture to language culture.

representações estrangeiras; são desenvolvidas em dependência direta do momento histórico de sua concepção e relacionadas diretamente com a cultura de destino. A tradução sob este ponto de vista vincula a atividade a uma interpretação, uma leitura intercultural abrangente de todos os aspectos que o texto estrangeiro possa transmitir.

Se retrocedermos um pouco na cronologia dos estudos da tradução, encontraremos um outro questionamento, mais amplo, em torno da tradução que se faz pertinente até nossos dias: qual seria, afinal, o papel do tradutor? É de forma bastante habilidosa e sensível, em uma estrutura cheia de figuras e construções carregadas de subjetividade, que Walter Benjamin busca responder a essa pergunta em seu aclamado texto “Die Aufgabe des Übersetzers”<sup>5</sup> (“A tarefa do tradutor”).

Benjamin começa por tecer uma crítica à visão tradicional de tradução, cujo foco está sobre o leitor. A tradução voltada para o leitor procura tão somente transmitir, “comunicar” a mensagem. O termo alemão utilizado nesse contexto é *vermitteln*, que, além de “comunicar” ou “transmitir” (conhecimentos, uma mensagem) significa “intermediar”, “exercer um papel intermediário”. Nessa concepção, o papel do tradutor é, portanto, o de intermediar, de servir de ponte entre o autor e o leitor.

A questão é que, para Benjamin, a comunicação não deve ser o objetivo da tradução, visto que é algo a que chama de “inessencial” (*Unwesentliches*). O inessencial na tradução, segundo Benjamin, é aquilo que não é a essência, a substância (*Wesentliches*) da tradução – é o simples e mero comunicado. A comunicação é algo tão secundário que chega a ser um sinal de reconhecimento de uma “má tradução” para o autor, principalmente na tradução do gênero poético. Ele defende que a tradução deve buscar a matéria além do comunicado, incorporada ao original em signos que a ocultam. A esta matéria essencial, passível de ser desvendada pelas mãos do tradutor, que carrega em si todo significado, toda a relevância da obra, chama de “designado” (*Gemeinte* – “o que quer dizer”, em tradução literal).

---

<sup>5</sup> Publicado em 1923, o texto é, na verdade, o prefácio de sua tradução de *Tableaux parisiense*, de Baudelaire.

Na relação estabelecida entre as línguas de origem e alvo na tradução, as línguas se conectam uma à outra pelo designado, ou seja, embora, possuam elementos linguísticos diferentes, "as línguas se complementam em suas próprias intenções" (BENJAMIN, 2008). Isso porque as línguas, por mais díspares que sejam, possuem afinidades que as ligam entre si, que não se concentram nos sistemas de signos linguísticos em si, mas "naquilo que querem dizer". Esta forma de produção de sentido mais profunda, extralinguística, Benjamin designou como "pura língua"<sup>6</sup>.

Segundo Benjamin, a tarefa da tradução consiste, portanto, em retirar do original, que aprisiona em sua língua as intenções da obra, a sua essência, o seu significado, fruto da expressão do relacionamento íntimo entre as duas línguas em questão. Nesse sentido, a tradução tem uma função libertadora, que abstrai o significado a partir de uma língua e o transfere para uma língua superior, "pura". Haroldo de Campos sintetiza a tarefa do tradutor benjaminiano nos seguintes termos:

Ao tradutor caberia a tarefa angélica de anunciação dessa "língua pura", tarefa também de resgate, ainda que sobre a forma provisória o "prenúncio": liberar o original do gravame do seu "conteúdo inessencial", - "fazer do simbolizante o simbolizado", este seria para Benjamim, o grande e único poder da tradução. (CAMPOS, 2013, p. 52)

De forma menos obscura, mas estabelecendo, ainda assim, um diálogo com a visão de Benjamin sobre a tradução e a função do tradutor, Lawrence Venuti, teórico norte-americano de tradução da década de 1990, discute sobre a posição do tradutor em relação ao autor e seu original. Assim como Benjamin, Venuti desvincula a ideia do tradutor como um simples veiculador de mensagens, de intermediário no plano linguístico entre os extremos autor e leitor. Venuti faz ascender o tradutor na hierarquia estabelecida nesse plano, ao caracterizar o texto do tradutor como uma produção autônoma; desse modo, o tradutor deixa a posição de mera sombra do autor e adquire visibilidade própria. Por autonomia da tradução, o autor entende: "as características e operações ou estratégias textuais

---

<sup>6</sup> A afinidade das línguas que se situa para além dos laços históricos depende, sobretudo, do fato da totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra, não conseguindo, todavia, alcançá-lo isoladamente, pelo que as línguas se complementam umas às outras quanto à totalidade das suas intenções, que aliás seriam apenas atingíveis pela língua pura. (BENJAMIN, 2008, p. 32)

que a distinguem [a tradução] do texto estrangeiro e de textos escritos inicialmente na língua da tradução”<sup>7</sup> (VENUTI, 2000) (minha tradução).

Para Venuti, a tradução é, portanto, um trabalho autônomo de produção de texto com referências ao texto original e ao texto na língua-alvo, sem corresponder integralmente a nenhum dos dois. No ambiente intermediário, de intersecções da “língua pura”, para invocar novamente Benjamin, o texto traduzido é construído de forma original e única, o que lhe confere um caráter de independência e originalidade.

Em seu texto intitulado “Autoria”, Venuti aprofunda essas questões. Primeiramente, o autor, acompanhando a linha de pensamento fundamentada por Heylen, mencionada alguns parágrafos acima, tece uma crítica à visão clássica da relação entre o texto a ser traduzido e a tradução. A tradição aponta uma manifesta oposição entre o texto de partida e a tradução no que se refere ao quesito originalidade: enquanto o original, a autoria, é atrelado à erudição, a tradução é tida como mera imitação, ocupando, portanto, uma posição secundária no processo de produção do texto.

Tal atribuição de valores pode ser vista como, no mínimo, injusta. É certo que a tradução se apoiará tanto quanto possível no texto fonte, considerando a sua função primeira de transposição. Contudo, ao receber a intervenção direta do tradutor, que lerá o original e buscará uma interpretação cabível, deixa de ser apenas um espelho da primeira obra, adquirindo certo status de independência.

Segundo o autor, a própria avaliação do que se entende por uma tradução “boa” ou “má” baseia-se na autonomia que o tradutor desempenha em sua atividade. Fosse uma mera imitação, a qualidade da tradução dependeria exclusivamente do texto base. Pelo contrário: a tradução depende também e, principalmente, da habilidade de análise e interpretação e, por que não dizer, da erudição do tradutor.

Em outro texto, em que Venuti trata da formação de identidades culturais através da tradução, o autor discute um tópico que será bastante útil para a análise dos poemas do *corpus* do presente trabalho: a domesticação x a

---

<sup>7</sup> [...] the textual features and operations or strategies that distinguish it [translation] from the foreign text and from texts initially written in the translating language.

estrangeirização na tradução. Para Venuti, a domesticação é um movimento praticamente inevitável dentro da atividade tradutória, mas capaz de trazer as mais diversas consequências para a comunidade específica a qual o texto traduzido se destina – com a desvinculação do texto estrangeiro do momento histórico a que pertence e a formação de identidades culturais, de representações particulares da cultura estrangeira. O autor afirma que a domesticação:

Tem início já na própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, sempre uma exclusão de outros textos e literaturas estrangeiras, que responde a interesses domésticos particulares. Uma estratégia de tradução que reescreve o texto estrangeiro em discursos e dialetos domésticos, sempre uma escolha de certos valores domésticos em detrimento de outros. (VENUTI, 2002, p. 129)

A postura domesticadora na tradução de determinado texto estrangeiro procurará imprimir-lhe, o tanto quanto possível, características próprias da língua e da comunidade de destino. Tais “valores domésticos” selecionados têm o objetivo de conferir ao texto traduzido traços que possibilitem certo grau de conforto, de familiaridade aos leitores estrangeiros. A intenção é permitir, por exemplo, que os leitores brasileiros leiam Hemingway com a mesma fluidez e naturalidade com que leriam Fernando Sabino.

Contudo, Venuti alerta para o perigo do excesso de domesticação durante o ato de traduzir, pelo que provocaria a supressão de diferenças culturais e linguísticas do texto estrangeiro. Ao discutir sobre a abordagem domesticadora na tradução, Venuti evidencia toda a complexidade que envolve a tarefa, colocando o tradutor sob uma constante tensão entre a obediência ao estrangeiro e a domesticação. O produto obtido deste processo é um ato de interpretação não definitivo, variável para as diferentes comunidades culturais.

A decisão sobre em que medida o texto traduzido se sujeitará à domesticação necessária cabe ao tradutor. Dentro de sua comunidade, o tradutor deve selecionar as ferramentas que tornarão o texto estrangeiro inteligível ao novo público e, ao mesmo tempo, fiel ao original. Nesse sentido, o grau de domesticação a ser aplicado dependerá das finalidades a que a tradução se presta. Em uma tradução bastante domesticada, acontece a formação de sujeitos domésticos através do processo de “espelhamento” do texto estrangeiro e o leitor,

que se reconhece na tradução. O objetivo desse tipo de tradução é, segundo o autor, reforçar a auto-imagem da própria cultura.

Ao conceito de “domesticação”, Venuti contrapõe a noção de “estrangeirização”. Essa dicotomia estabelecida pelo autor origina-se de suas reflexões sobre um famoso texto do século XIX, de autoria do professor e tradutor alemão Friedrich Schleiermacher, intitulado “Sobre os diferentes métodos de traduzir”<sup>8</sup>. Para o alemão, o tradutor tem diante de si duas abordagens distintas a assumir em sua tradução. Venuti descreve sucintamente tais abordagens no trecho a seguir, retirado de sua obra *The Translator’s Invisibility*:

Admitindo (com ressalvas como "tanto quanto possível") que a tradução nunca poderá se adequar completamente ao texto estrangeiro, Schleiermacher permitiu ao tradutor escolher entre um método domesticador – uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-alvo, trazendo o autor para a pátria do tradutor –, e um método estrangeirizante - uma pressão etnodesviante sobre esses valores para marcar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro, levando o leitor à origem do texto.<sup>9</sup> (VENUTI, 1995, p.20) (minha tradução)

Em certo tom de crítica, Venuti atribui o método da domesticação a uma “redução etnocêntrica” do texto estrangeiro à cultura-alvo. Chega até mesmo a chamar de “escândalo” essa priorização na tradução do que é doméstico em detrimento dos valores estrangeiros. Isso porque na tradução domesticada, o tradutor, dotado de maior visibilidade, procura apropriar-se do texto estrangeiro, inserindo-o em moldes próprios e concedendo-lhe uma configuração adaptada ao público nacional. Esse movimento, por vezes, acaba por eliminar diferenças, nuances que caracterizam o texto como próprio da cultura a que pertence. A abordagem estrangeirizante, por sua vez, carrega um ar de estranheza, de “exótico”, nas palavras de Schleiermacher. Isso se deve à intenção mesma de manter o vínculo com o texto e cultura de partida, de trazer ao leitor um texto que

---

<sup>8</sup> “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”, redigido para uma conferência proferida em 24 de junho de 1813, na Academia Real de Ciências

<sup>9</sup> Admitting (with qualifications like “as much as possible”) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.



invoque não somente a mensagem pretendida no texto original, mas também os valores envolvidos, o contexto de criação, a figura do autor em si.

A perspectiva dualista dos métodos de execução da prática tradutória é sustentada ainda por Yves Chevrel, importante teórico francês na área de literatura comparada e estudos tradutológicos. Tânia Carvalhal sintetiza:

Para ele [Chevrel], o tradutor oscila entre duas possibilidades: a tradução “adequada” (que respeita ao máximo a natureza estrangeira do texto original e que pode ir até a transcrição pura e simples) e a tradução “dinâmica”, que integra ao máximo o texto traduzido na tradição do polissistema de chegada. (CARVALHAL, 2003, p. 255)

A tradução adequada de Chevrel, correspondente à tradução estrangeirizante de Venuti, intenciona a mera reprodução textual do texto de partida, preservando as marcas e traços estrangeiros que a caracterizam. A tradução dinâmica, ou domesticadora, conceituada por Chevrel e Venuti, respectivamente, evidencia maiores aspirações ao texto de chegada: o texto traduzido destina-se a integrar o polissistema literário da cultura de destino.

A integração efetiva de uma tradução no novo polissistema demanda o que Antônio Cândido designou como uma “deformação” do texto original. Ao contrário da usual conotação negativa, o termo usado por Cândido define-se como um processo necessário à constituição do novo texto, funcionando “de maneira construtiva, dadas as condições locais” (CÂNDIDO apud CARVALHAL, 2003). Nesse sentido, deformar o texto significa adaptá-lo “às necessidades e características do grupo que o recebe e o aproveita”, fazê-lo compreensível e confortável aos leitores da cultura-alvo. Em virtude do benefício alcançado para o polissistema receptor, essa deformação do original, que poderia ser encarada como uma violação da matéria constitutiva do objeto cultural retransmitido a um outro sistema, é, contudo, plenamente aceitável.

Além dessa discussão sobre as abordagens adotadas na atividade de tradução, os estudos da tradução ocupam-se ainda de uma outra questão: o que diferencia uma tradução de uma adaptação? É bem verdade que não há um pleno consenso sobre os fatores que diferenciam esses dois conceitos. Merino (2011), por exemplo, defende que a tradução seria uma atividade puramente interlingual, enquanto a adaptação se daria nos níveis intralingual e intersemiótico; considera

tradução, portanto, textos produzidos no mesmo meio e com os mesmos recursos e características do texto de partida, e adaptação, textos produzidos em novos formatos, ou em uma linguagem diferenciada do original – seriam exemplo de adaptações os textos de romance transformados em textos para teatro, ou a tradução de um texto adaptando-o a um novo público (como adaptações de Shakespeare para crianças). A postura adotada nesta dissertação com relação à questão tradução x adaptação baseia-se na afirmação de Paulo Fernando Henriques Britto:

Assim, alguns teóricos de tradução, como Lawrence Venuti e Rosemary Arrojo – seguindo o caminho aberto por autores como Roland Barthes –, passaram a abolir tais distinções [entre tradução e adaptação] em favor de uma noção aberta de “textualidade”, em que autores-tradutores-adaptadores produzem textos que são apenas textos, com graus variáveis de autonomia e distinção em relação a outros textos. (BRITTO, 2012, p. 22)

Essa noção ampla de textualidade funciona como um agente unificador das categorias de produção de texto que permeiam o trabalho com textos estrangeiros. É uma proposta bastante inovadora, pelo fato de romper com os paradigmas tradicionais que posicionam autores e tradutores em diferentes patamares da hierarquia estabelecida pela autoria, pela criação. Com base nessa concepção, autores e tradutores são vistos como produtores independentes de texto, ambos dotados de genialidade, de habilidade, de talento artístico próprios que lhes possibilitam alcançar reconhecimento no campo literário. O trabalho do tradutor já não é mais avaliado meramente à sombra da obra do autor, mas sustenta um status de produção literária autônoma. O novo texto – seja ele classificado como tradução ou adaptação, segundo a “velha escola” – continua a fazer referência ao texto de partida, mas não lhe paga mais tributo pelo seu possível brilhantismo.

Amparados por essa postura de equiparação conceitual do que seria uma tradução e uma adaptação, trataremos o texto produzido por Almeida, a partir de *Der Struwwelpeter*, e o texto de Olavo Bilac, a partir de *Max und Moritz*, como traduções. Adotaremos uma perspectiva ainda mais especificadora, considerando os textos de Bilac e Almeida como traduções e os textos de Cavalcanti como retraduições.

### 3.2 A retradução

Segundo Carvalhal (2003), tanto a tradução como a retradução configuram-se como “possibilidades de ser” do texto de partida, como diferentes faces de um mesmo organismo. O texto original, esse organismo vivo que sobrevive, se transforma, amadurece na sua própria língua (BENJAMIN, 2008), carrega em si infinitas novas possibilidades de constituição, passíveis de serem invocadas pelas mãos do tradutor. A autora afirma:

Podemos pensar que todo texto traduzido é um texto reescrito, mas é também um texto a reescrever, pois ele sempre permitirá outras versões. Nisto reside a riqueza do procedimento da tradução literária, a de tornar real a potencialidade que o texto original tem de ser outro. (CARVALHAL, 2003, p. 227)

Carvalhal defende que, assim como o texto original, o texto traduzido não constitui um produto final, acabado, definitivo. Não é exclusivo, nem deve almejar a ser. Isso porque, antes de mais nada, a tradução depende de uma leitura individual, da apropriação subjetiva do material textual produzido na língua estrangeira pelo tradutor-leitor. Em posse desse material, o tradutor reescreve o original criando um “outro” texto, que, por sua vez, carrega a potencialidade da reescrita tal qual o primeiro texto. A retradução, portanto, é viabilizada pelo carácter plural, multifacetado e reproduzível da produção textual que se origina em determinada língua e trafega em direção à língua de chegada, multiplicando-se em outros tantos textos semelhantes.

Nessa mesma perspectiva, Faleiros (2009) define a atividade de retradução como “a reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescrita da reescrita”. Apoiando-se em alguns teóricos que tratam desse campo específico nos estudos da tradução, como Gambier e Berman, Faleiros afirma que a retradução é uma prática bastante recorrente no meio literário, motivada por diversas razões, tais como trazer visibilidade a certos aspectos da obra não contemplados na primeira tradução, evidenciar o talento de um tradutor, tratar do “envelhecimento” da primeira

tradução, atender interesses editoriais. De acordo com sua aplicação, a retradução ramifica-se em diferentes práticas. Dentre elas, a “retradução poética”.

A tradução poética, por si só, já suscita algumas discussões relevantes. Roman Jakobson, por exemplo, defende o caráter de intraduzível do gênero poético. A alusão a essa questão aparece no seguinte trecho de seu texto “On linguistic aspects of translation”:

[...], a poesia, por definição, é intraduzível. Somente a transposição criativa é possível: transposição intralingual (de uma forma poética para outra), transposição interlingual (de uma língua para outra) ou, finalmente, transposição intersemiótica (de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para música, dança, cinema ou pintura).<sup>10</sup> (JAKOBSON, 2009, p. 118) (minha tradução)

Para solucionar o problema da intraduzibilidade poética, Jakobson oferece a "transposição criativa". Segundo ele, um poema não pode ser traduzido, mas transposto para outra forma, seja através de uma transposição intralingual, interlingual ou intersemiótica. A ideia de transposição interlingual, aplicada no lugar do mero e simples conceito de tradução, eleva o papel do tradutor em relação à obra traduzida. Isso porque a transposição criativa implica uma autonomia artística e originalidade, atributos, em geral, relacionados apenas à figura do autor. Nesse sentido, o tradutor deve não apenas decodificar os signos linguísticos para a língua-alvo, mas, valendo-se de seu talento poético, reescrever a obra, transpor a essência da poesia em conteúdo e forma correspondentes (tanto quanto possível) ao original.

Esse ato de reescrever artisticamente a obra é o que Berman chama de “tradução literal” no âmbito da retradução poética. Faleiros esclarece o conceito no trecho que abaixo transcrevemos:

Com efeito, os textos nos quais Berman trata de retradução são aqueles em que desenvolve uma defesa do que chama de “tradução literal”. Berman esclarece que traduzir literalmente é traduzir a letra – a forma –, e não a palavra, ou seja, trata-se de traduzir o ritmo, as aliterações, os jogos significantes de um texto. Berman, seguindo os passos de Goethe, afirma ser a literalidade e a retradução os modos mais maduros de se traduzir. (FALEIROS, 2009, p. 148)

---

<sup>10</sup> [...] poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition—from one poetic shape into another, or interlingual transposition—from one language into another, or finally intersemiotic transposition—from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting.

O que o autor admite como passível na tradução e retradução poética é a produção de um novo texto em que estejam representados não somente a temática e a mensagem do texto de partida, mas todos os elementos próprios do gênero poético que o constituem. Na retradução, contudo, o texto produzido conta com uma “posição crítica privilegiada”, nas palavras de Faleiros, pela sua temporalidade: estando adiante do texto original e da tradução, tendo-os a seu dispor, será capaz de trazer uma versão atualizada, mais elaborada e, por conseguinte, aperfeiçoada dos textos de até então. Essa é a convicção de Berman, que chega mesmo a defender a supremacia da retradução sobre a tradução.

O texto base em que se apoia Faleiros é o artigo do teórico francês Antoine Berman, intitulado “A retradução como espaço da tradução”<sup>11</sup>, um dos principais documentos de referência sobre o assunto. Ao elaborar sua “hipótese da retradução”, Berman defende que a atividade de retradução é vital para a pervivência<sup>12</sup> do texto traduzido no polissistema literário de chegada, uma vez que, diferentemente dos textos originais, que “permanecem eternamente jovens (não importando o grau de interesse que se tenha por eles, sua proximidade ou seu distanciamento cultural), as traduções ‘envelhecem’” (BERMAN, 2017). A retradução funciona, portanto, como uma atualização necessária para a manutenção do papel de “revelação e comunicação das obras”, atribuído à tradução.

Embora admita que, a princípio, somente os textos originais estão imunes à efemeridade no universo literário, Berman acredita que alguns textos traduzidos podem não somente equiparar-se aos originais, ocupando de forma vitalícia uma posição do polissistema literário em que se inserem, como sobrepujá-los em termos de importância e permanência, devido ao brilhantismo que evidenciam. A importância do papel da retradução na formação dos cânones literários é elucidada por Venuti, ao afirmar que a obtenção do status de clássico por um original é, e muito, favorecida pela produção de retraduições – e o status de

---

<sup>11</sup> Artigo original publicado na revista *Palimpsestes* em 1990, com o nome “*La retraduction comme espace de la traduction*”. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène C. Torres.

<sup>12</sup> Neologismo criado por Haroldo de Campos para o termo alemão *Fortleben* (continuidade da vida), empregado por Walter Benjamin em seu texto “A tarefa do tradutor”.

clássico, uma vez alcançado, acaba por motivar outras retraduições mais (VENUTI apud KOSKINEN & PALOPOSKI, 2010).

Esses textos traduzidos, que, pelos traços de talento distintivos, perduram ao longo dos tempos lado a lado com os originais que os inspiraram, são designados pelo teórico francês como “grandes traduções”. Dentre os diversos elementos, cuja coexistência expressa-se como condição primordial para a constituição de uma “grande tradução”, Berman destaca: “toda grande tradução é uma retradução” (BERMAN, 2017). Em outras palavras: uma tradução excelente nunca será obtida em uma primeira tentativa. Esta constatação é justificada pelo autor com base no esquema triádico proposto por Johann Wolfgang von Goethe, principal expoente do Romantismo alemão:

Um primeiro elemento de resposta pode ser dado por Goethe que, em seu *Divã ocidental-oriental*, apresenta três modos de tradução que são na verdade épocas de tradução. O primeiro modo, ou a primeira época, é a tradução intra ou justalinear (palavra por palavra) visando no máximo dar uma ideia grosseira (nas palavras de Goethe) do original. O segundo modo é a tradução livre, que adapta o original à língua, à literatura, à cultura do tradutor. O terceiro modo é a tradução literal, no sentido de Goethe, ou seja, a que reproduz as “particularidades” culturais, textuais, etc. do original. (BERMAN, 2017, p. 264-265)

O que Goethe propõe em seu esquema, e que é reafirmado por Berman em sua hipótese da retradução, é apontar o percurso traçado por um texto estrangeiro na sua inserção em um novo polissistema. A primeira tradução, designada justalinear, nada mais é que a apresentação geral de determinada obra. Segundo o alemão, esse primeiro trabalho com o texto estrangeiro não se trata de uma tradução propriamente dita, que considera elementos de várias esferas para a sua constituição; a produção justalinear é caracterizada por ter um foco puramente linguístico, uma intenção de comunicação dicionarizante de termos, apenas.

Contudo, é na tradução livre, o segundo momento de confrontação de um texto estrangeiro, que se obtém a primeira tradução efetiva de um texto. Neste trabalho tradutório, o texto é tratado com maior intencionalidade – a tradução deve se adequar, tanto quanto possível, ao público leitor da língua de chegada. Para isso, os aspectos culturais, sociais e linguísticos do destino da tradução são incorporados ao texto traduzido, com o objetivo de tornar o original familiar e

aceitável ao novo ambiente literário. Ainda que o texto obtido seja primoroso, Berman argumenta que a primeira tradução está fadada à deterioração, provocada pelo seu inevitável envelhecimento e pelas insuficiências que demonstra. A retradução surge justamente para lidar com tais questões. Desmidt (2009) esclarece, apoiando-se em Berman, por que as retraduições são necessárias.

[...] as primeiras traduções determinam se um texto (e seu autor) será (serão) ou não aceito (s) na cultura-alvo; o texto é, portanto, adaptado às normas que governam o público-alvo. Em um momento posterior, após ter se familiarizado com o texto (e o autor), a cultura-alvo permite e demanda novas traduções - retraduições – voltadas não mais para a cultura-alvo, mas para o texto de origem.<sup>13</sup> (DESMIDT, 2009, p. 671) (minha tradução)

A retradução é o que Goethe, e também Berman, chamará de “tradução literal”. Enquanto na tradução livre o objetivo é aproximar o texto do público leitor, a tradução literal visa levar o leitor de volta ao texto de partida. O foco deste novo texto, a retradução do texto estrangeiro, é resgatar aspectos culturais e linguísticos inerentes ao original, geralmente negligenciados na primeira tradução. As particularidades estrangeiras do texto têm maior relevância na retradução.

Essa classificação dual dos textos tradutórios é retomada na construção de novas linhas de pensamento que acabaram por se consolidar dentro do campo de estudos da tradução em meados dos anos 1990 e 2000. Estamos falando dos conceitos de tradução “domesticadora” e “estrangeirizante”, cristalizados pelos estudos mais modernos de Lawrence Venuti. Uma leitura detida do artigo de Berman e de suas definições para “tradução livre” e “tradução literal” (retradução) leva o leitor à imediata correlação entre os estudiosos e identificação de bases teóricas sobre as quais se estabelece a proposta de Venuti. Koskinen e Paloposki (2010), da Universidade de Tampere e Universidade de Helsinki, respectivamente, ao comentar sobre a necessidade da produção de retraduições, evidenciam o ponto de intersecção entre Berman e Venuti nesse respeito:

---

<sup>13</sup> [...] first translations determine whether or not a text (and its author) is (are) going to be accepted in the target culture; the text is therefore adapted to the norms that govern the target audience. At a later stage, when it has become familiar with the text (and author), the target culture allows for and demands new translations – retranlations – that are no longer definitively target oriented, but source text oriented.

Uma das tentativas mais conhecidas de explicar por que retraduições são feitas é a hipótese de Antoine Berman (1990) de que as primeiras traduções são, de certa forma, pobres e incompletas, ao passo que as traduções subsequentes podem fazer uso do caminho aberto pela primeira tradução e trazer a verdadeira essência do texto original para a língua-alvo. Tendo a primeira tradução (doméstica) introduzido o texto, a segunda tradução (estrangeirizante) pode ser verdadeiramente leal ao espírito do texto original.<sup>14</sup> (KOSKINEN & PALOPOSKI 2010, p. 295) (minha tradução)

Os textos literários usados como *corpus* nessa dissertação apresentam, a princípio, uma comprovação da proposta defendida por Berman. As primeiras traduções de *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz* trazem como característica a clara intenção do estabelecimento de identificação com a cultura e o público-alvo. As obras infantis alemãs, vertidas para o português do Brasil, deveriam ser recebidas com a mesma naturalidade que se receberia qualquer outro texto infanto-juvenil produzido em língua materna. As traduções são feitas por poetas brasileiros já consagrados em território nacional (Guilherme de Almeida e Olavo Bilac) que, interessados em contribuir para o polissistema literário infantil em formação do Brasil, utilizam todo o seu talento para converter os textos estrangeiros em produções fluidas e confortáveis, com um quê de local, de familiar.

As retraduições *João Felpudo* e *Juca e Chico*, ambas feitas bastante recentemente por Cavalcanti, indicam por sua vez uma preocupação em manter o texto tão próximo quanto possível dos originais, em termos de reprodução da estrutura poética, tradução literal dos versos (sempre que possível), escolha de termos que privilegia a fidelidade ao vocabulário alemão empregado no século passado. Esse último aspecto elencado, inclusive, chega a causar certo estranhamento, devido à relativa inadequação dos vocábulos traduzidos ao público-alvo infantil atual. Contudo, isso não é encarado como um problema, do ponto de vista da retradução. Pelo contrário: todos esses traços, que fazem,

---

<sup>14</sup> One of the best-known attempts at explaining why retranslations are made is Antoine Berman's (1990) claim the first translations are somehow poor and lacking, whereas subsequent translations can make use of the first translation's paving the way and bringing the source text's true essence through to the target language. The first (domesticating) translation having introduced the text, the second (foreignizing) translation can be truly loyal to the spirit of the source text.



propositadamente, referência tão imediata às obras alemãs, acabam por resgatar o “espírito do texto original”, por trazer os textos de volta ao seu ponto de partida. Se nas primeiras traduções dessas obras infantis os tradutores dão ênfase ao seu compromisso com o público-alvo, nas retraduições, o foco são os textos originais.

A teoria de Berman quanto aos elementos constitutivos e ao papel da tradução e suas retraduições posteriores mostra-se, portanto, bastante pertinente para classificar os textos do *corpus* deste trabalho. Percebemos nas primeiras traduções das obras alemãs para o português do Brasil um tom mais domesticador, uma tentativa de aproximação da cultura-alvo, enquanto que nas retraduições verifica-se a presença de traços estrangeirizantes, que invocam o contexto de produção dos originais. No entanto, esse mesmo *corpus* nos leva a questionar um dos importantes postulados de seu artigo: as “grandes traduções” podem ser assim chamadas se, e somente se, tratarem-se de retraduições? Ao definir uma grande tradução, o autor enumera, além do traço imperativo de ser uma retraduição, os seguintes elementos:

Esta [a grande tradução] é inicialmente um evento na língua de chegada, tanto escrita quanto oral. Ela se caracteriza por uma extrema sistematicidade pelo menos igual à do original. Ela é o lugar de um encontro entre a língua do original e a língua do tradutor. Ela cria uma intensa ligação com o original, que é medida pelo impacto que esta tem sobre a cultura receptora. Ela constitui um precedente incontornável para a atividade de tradução contemporânea ou anterior. (BERMAN, 2017, p. 263)

Portanto, segundo Berman, as grandes traduções, constituem, no plano textual, um elo de ligação entre as línguas de partida e chegada. Mas há de se convir que não é apenas o fato de se vincularem fortemente aos originais e a eles fazerem referência que faz desses textos “grandes”, “notáveis”. E também podemos argumentar que uma mera lista de critérios não é suficiente para avaliar, atribuindo valores, uma tradução em toda a sua essência. Isso porque o texto traduzido não se faz apenas de mecanismos de transposição linguística, de criação de correspondências entre as línguas envolvidas, mas evoca também uma série de elementos de caráter subjetivo. Dentre esses elementos, a familiaridade do tradutor com a língua de partida, seu talento na produção autônoma de textos em sua língua materna (seu “veio artístico”, por assim dizer) e sua expressividade no universo literário da cultura de chegada, por exemplo.

A nosso ver, essas características, que se refletem na qualidade dos textos, são definitivamente dignas de serem elencadas naquilo que se espera de uma grande tradução. No caso das obras do presente *corpus*, *João Felpudo* e *Juca e Chico*, temos dois exímios poetas, grandes nomes da literatura brasileira, como primeiros tradutores das obras alemãs – Guilherme de Almeida<sup>15</sup> e Olavo Bilac, respectivamente.

Em 1942, Almeida leva o público brasileiro a conhecer as histórias infantis dramáticas de origem germânica na sua versão de *João Felpudo*. O livro, que foi rapidamente incorporado à oferta literária para o público infantil brasileiro de então, obteve um sucesso que se reflete até os dias de hoje. O personagem que dá título à obra alcançou tamanho grau de reconhecimento em território brasileiro que chega a tornar-se um ícone folclórico. João Felpudo, personagem da cultura oral ilustrado tão vivamente na capa da coletânea de poemas com suas unhas compridas e cabelo desgrenhado, é rememorado pelas gerações que o sucedem como sinônimo de desmazelo e relaxo.

A completa apropriação do personagem pelo público brasileiro se confirma pela produção de narrativas que o referenciam. Este é o caso da história abaixo, que faz parte de uma coleção de livros escolares *As mais belas histórias* de contos de fada e contos da tradição oral compilados por Lúcia Casasanta, distribuídos no estado de Minas Gerais em meados do século XX. Trata-se de contos e histórias selecionadas que visavam ensinar valores de caráter “civilizatório” às crianças. Nesse contexto, o personagem João Felpudo é invocado pelas suas características infames, o que oferece ensejo ao desenvolvimento de uma narrativa com fins educativos. O texto produzido para a coleção representa “uma síntese das práticas higienizadoras e reafirma o compromisso da autora com os princípios escolanovistas na divulgação de regras higiênicas para a manutenção da saúde física e mental” (SILVA, 2017).

---

<sup>15</sup> Como já mencionado no capítulo 2, a obra *Der Struwwelpeter* conta com mais uma tradução para o português do Brasil anterior à de Guilherme de Almeida. Embora não tenhamos acesso ao documento, e pelo fato de o mesmo ter sua origem descoberta apenas recentemente, acreditamos se tratar de uma “tradução justalinear”, da “primeira época” da tradução, nos termos de Goethe, em que se oferece apenas uma ideia da obra em questão. Portanto, não consideraremos o livro de Almeida como retradução, mas como a primeira “tradução livre” da obra alemã.

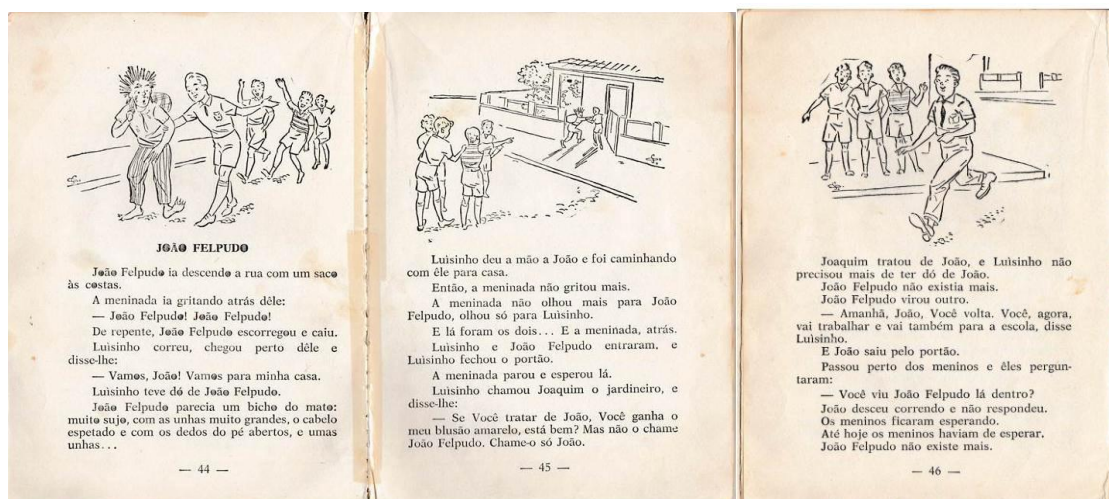


Figura 4: “João Felpudo”. In: CASASANTA, Lúcia Monteiro. *As mais belas histórias - Segundo Livro*. Belo Horizonte: Editora do Brasil, 1969.

Já no ano de 2000, João Felpudo intitula mais um livro. Nessa obra, a autora, Maria Luisa Amorim, utiliza-se também da prosa para narrar as peripécias do personagem curioso. Embora o livro de Amorim, assim como a narrativa de Casasanta, não constitua uma tradução da obra alemã de Hoffmann, é interessante notar como o personagem ficou marcado no imaginário brasileiro, a ponto de suscitar produções literárias nele inspiradas e, finalmente, motivar uma nova tradução diretamente do original, em pleno século XXI. E todo esse reconhecimento só foi possível graças ao minucioso trabalho de Almeida, o responsável por apresentar e difundir esse clássico no Brasil.

De forma semelhante se dá a entrada da obra *Max und Moritz* no Brasil. Olavo Bilac, o mais importante representante do movimento literário parnasiano no Brasil, já contava com ampla notoriedade quando se propôs a traduzir, em 1901, o clássico infantil alemão. A essa tradução – e a muitas outras que, sob o pseudônimo de Pantásio, Bilac produziu para a Editora Laemmert – seguiu-se a publicação de obras próprias que estabelecem marcos na literatura infantil brasileira do período, como *Poemas infantis* (1904), *Contos pátrios*, com Coelho Neto (1904), *Teatro infantil*, com Coelho Neto (1905) e *Através do Brasil*, com Manuel Bonfim (1910). O trabalho de Bilac com *Max und Moritz* não se trata apenas de uma tradução pura e simples encomendada para atender o mercado editorial florescente, mas de uma produção literária assinada por um habilidoso poeta, reconhecido tanto por sua lírica formal e rebuscada, nos moldes

parnasianos, como pela sua preocupação em fornecer material de leitura de qualidade às crianças.

A mensurar pela difusão das obras *João Felpudo* e *Juca e Chico* ao longo de décadas no cenário literário brasileiro, no reconhecimento persistente em território nacional dos clássicos produzidos para uma cultura tão distante da nossa, pelo interesse e curiosidade que ainda suscitam em leitores de todas as idades, estamos certos de que Guilherme de Almeida e Olavo Bilac apresentaram uma importante contribuição para a literatura infantil dentro do polissistema literário brasileiro. Por isso, não estaríamos cometendo uma injustiça a negar a essas obras o título de grandes traduções pelo simples fato de não serem retraduições? Não se encaixam, inclusive, na constatação de Berman de que “a História nos mostra que existem traduções que perduram tanto quanto os originais e que, às vezes, têm mais brilho que estes” (BERMAN, 2017)? Trata-se de primeiras tentativas de tradução desses livros, é certo; mas que o talento desses dois notáveis poetas brasileiros acabou por transformar, definitivamente, em “grandes traduções”.

#### 4. *Cautionary tales* e outros gêneros infantis

Tanto na obra *Der Struwwelpeter* como em *Max und Moritz* observamos a presença de diversos elementos comuns a obras de literatura infantil em geral: poemas de métrica simples, ilustrações coloridas – questionadas por vezes quanto à qualidade estética, mas não desconsideradas quanto à finalidade a que se propõem –, temática extraída de situações cotidianas da vida doméstica. As performances verbais, sob a materialidade de versos, do locutor autor para o interlocutor criança leitora atendem às regras de formulação que norteiam qualquer texto da formação discursiva "literatura infantil". Mas é no enredo dos poemas que percebemos um estranhamento, uma não congruência com o que normalmente se espera das produções literárias voltadas para crianças. Num claro intuito moralizante, os autores constroem breves narrativas em versos com personagens realizando traquinagens, desobedecendo regras ou exibindo falhas de caráter. Todas as ações descritas em *João Felpudo*, e a última ação de *Juca e Chico*, terminam em cenários negativos, com imagens por vezes aterrorizantes.

A proposta doutrinadora dos versos com roupagem infantil nos leva a considerar um gênero literário pouco estudado em nosso hemisfério: os chamados *moral and cautionary tales* (contos de moral e de advertência, em tradução literal). Trata-se de narrativas para instruir e incentivar bons comportamentos, assim como advertir crianças quanto a perigos. Rachael DiEleuterio (2014) elucida as características centrais desse gênero:

Outra mudança no gênero aconteceu na forma de contos de advertência – histórias ou poemas que advertem explicitamente sobre os perigos do comportamento insensato –, os quais apareceram pela primeira vez no final do século XVIII. Enquanto o conto moral concentrava-se nas recompensas pelo bom comportamento, o conto de advertência enfocava as repercussões do mau comportamento.<sup>16</sup> (DIELEUTERIO, 2014) (minha tradução)

Esses gêneros apresentam, portanto, a mesma finalidade, diferenciando-se apenas pelo enfoque: o prêmio pelo bom comportamento ou a punição pelo mau

---

<sup>16</sup> Another change to the genre came in the form of cautionary tales—stories or poems that explicitly warn about the dangers of foolish behavior—which first appeared in the late 18th century. While the moral tale focused on the rewards of good behavior, the cautionary tale focused on the repercussions of bad behavior.

proceder. *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz* são exemplos clássicos desse tipo de literatura de advertência, ou seja, contos de cunho moral que enfatizam as agruras passíveis de acontecer com crianças desobedientes e travessas. Uma literatura pautada na “educação pelo medo”, por assim dizer. Abaixo, apresentamos outro exemplo de compilação de *cautionary tales* bastante difundida na Europa do fim do século XVIII.

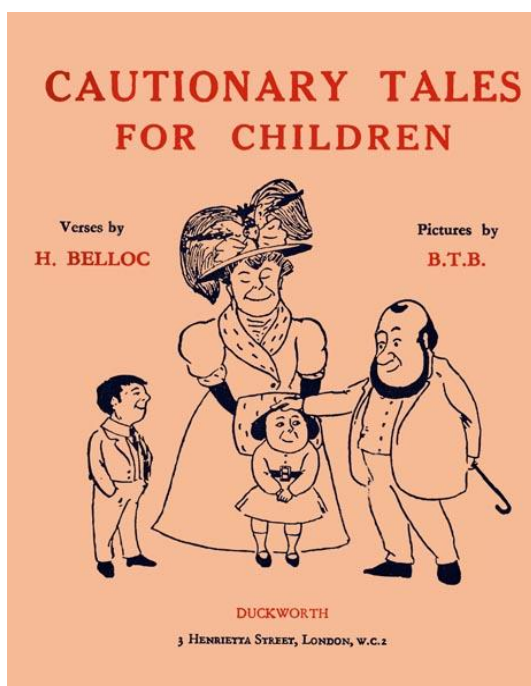


Figura 5: Capa do *Cautionary Tales for Children*, de Hilaire Belloc

A figura 4 traz a capa da obra inglesa de Hilaire Belloc *Cautionary Tales for Children*, publicada pela primeira vez em Londres no ano de 1907. Seguindo o estilo de *João Felpudo*, o livro apresenta pequenas histórias em verso de crianças que tiveram recompensas negativas por ações inadequadas. “Matilda, Who told Lies, and was Burned to Death” (Matilda, que contava mentiras e queimou até morrer) e “Henry King, Who chewed bits of String, and was early cut off in Dreadful Agonies” (Henry King, que mastigava pedaços de corda e morreu cedo em terríveis agonias) intitulam algumas das narrativas. Estes títulos apostróficos bastante assustadores apresentam uma síntese completa da matéria do poema. Além da descrição do fato que levou o personagem a uma severa punição ou fatalidade, alguns poemas trazem ao final uma moral explícita.

Ainda desse mesmo período, outro gênero poético, de origens britânicas, voltado para o público infantil se destaca pela musicalidade, pela forma de exploração dos mais variados temas – extraídos do cotidiano, da natureza, de elementos do universo infantil, etc. – e por certas peculiaridades de enredo. Trata-se dos chamados *nursery rhymes*. Na figura 5, temos a digitalização de um dos poemas da famosa coleção do Reino Unido *Rhymes for the Nursery*, das irmãs Ann e Jane Taylor, publicada pela primeira vez no ano de 1806.



Figura 6: “Miss Sophia”. In: Taylor, Ann and Jane. *Rhymes for the Nursery*. Boston: J. H. Francis, 1837)

Os *nursery rhymes* – equivalentes às nossas cantigas de roda – eram poemas ou canções produzidas no Reino Unido destinadas a entreter, ninar e desenvolver habilidades nas crianças. Na coletânea destacada na figura, há também, assim como nos *cautionary tales*, diversos poemas com advertências mórbidas sobre comportamentos indevidos, como brincar com fogo ou nas proximidades de poços. Mas os *nursery rhymes* não se restringem a admoestações. Com versos fluídos sempre rimados, evidentemente, e muito melódiosos, essas *rhymes* apresentam cenas que se utilizam de elementos reais e fantasiosos, em uma interação por vezes estranha ou desconcertante. O

resultado, ainda que absurdo ou sem sentido, não prejudica a concepção do poema, pelo que atende a uma normatividade própria desse estilo poético.

Essa forma de composição se assemelha à poesia de humor e de *nonsense*, gênero a qual pertence as publicações infantis de Lewis Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*) e Edward Lear (*Nonsense songs, stories, Botany and alphabets, More nonsense pictures, Rhymes, Botany etc.* e *Laughable lyrics*). Myriam Ávila esclarece alguns pontos-chave desse subgênero poético no trecho que transcrevemos abaixo, retirado de sua obra *Rima e solução – A poesia nonsense de Lewis Carrol e Edward Lear*:

No capítulo “Textual Semiotics” de *Semiotics of poetry*, Rifaffatterre escreve detidamente sobre o humor e o nonsense. Partindo da ideia já exposta de que a leitura da poesia necessariamente leva o leitor a fruir a textualidade como jogo, ele detecta no humor a capacidade de pôr às claras esse elemento lúdico, expor a poeticidade como artefato em oposição à mimese, à naturalidade. O humor se caracteriza pela catacrese contínua, ou seja, pelo constante “mau-uso” ou aplicação semanticamente inaceitável dos termos. Essa má aplicação é, com maior ou menor rapidez, percebida pelo leitor como intencional, e se resolve quando ele descobre sua pertinência em um contexto, ou texto, obliterado, mas que faz parte da competência linguística do leitor. Esse “abuso” da linguagem seria também a essência do nonsense. (ÁVILA, 1995, p. 35)

Esse jogo textual de que fala a autora – permeado pela ludicidade e por elementos semanticamente desconexos – construído na poesia de humor e *nonsense* se aplica também a alguns tipos de *nursery rhymes* e a muitas de nossas cantigas de roda. Com a finalidade básica de entreter e divertir, esses poemas priorizarão um esquema de vocábulos de material sonoro agradável, de fácil memorização e repetibilidade. A possível falta de coerência e coesão dos versos concatenados justifica-se pelos cenários inusitados e divertidos que invocam. Essa falha, “percebida pelo leitor como intencional, se resolve quando ele descobre sua pertinência em um contexto”; dessa forma, o leitor, com sua capacidade interpretativa e sua postura de aceitação do que está fora do lugar-comum, contribui para a construção de significado da matéria poética. A seguir, para fins de comparação, apresentamos um exemplo de *nursery rhymes* e uma cantiga de roda brasileira.



### Eu entrei na roda

Ai, eu entrei na roda  
Ai, eu não sei como se dança  
Ai, eu entrei na “rodadança”  
Ai, eu não sei dançar  
Sete e sete são quatorze, com mais sete, vinte e um  
Tenho sete namorados só posso casar com um  
Namorei um garotinho do colégio militar  
O diabo do garoto, só queria me beijar  
Todo mundo se admira da macaca fazer renda  
Eu já vi uma perua ser caixeira de uma venda.

### A Tisket a Tasket

A green and yellow basket  
I wrote a letter to my love  
And on the way I dropped it,  
I dropped it,  
I dropped it,  
And on the way I dropped it.  
A little boy he picked it up and put it in his pocket.

I lost my supper, last night,  
And the night before,  
And if I do this night,  
I never will no more.  
I sent a letter to my love,  
I carried water in my glove,  
And by the way I dropped it, I did so, I did so:  
I had a little dog that said bow-wow!  
I had a little cat that said meow-meow!  
Shan't bite you, shan't bite you,  
Shall bite you.  
I dropt it, I dropt it,  
And by the way I lost it<sup>17</sup>

O primeiro texto é uma cantiga de roda tradicional bastante conhecida das crianças brasileiras. Alguns versos ou combinações de palavras podem variar nas diferentes regiões do Brasil; mas a ideia geral e a melodia mantêm-se. Já o segundo trecho traz uma canção utilizada em determinada brincadeira de roda praticada na Inglaterra e nos Estados Unidos do século XIX. A brincadeira se

---

<sup>17</sup> A Tisket a Tasket

Uma cesta verde e amarela / Escrevi uma carta ao meu amor / E, no caminho, deixei cair, / Deixei cair, / Deixei cair, / E, no caminho, deixei cair. / Um menininho a pegou e colocou no bolso. Perdi minha janta, ontem à noite, / E na noite anterior, / E se acontecer de novo esta noite, / Não quero mais. / Enviei uma carta ao meu amor, / Levava água na minha luva, / E, aliás, deixei cair, fiz isso, fiz isso: / Eu tinha um cachorrinho que fazia au-au! / Eu tinha um gatinho que fazia miau-miau! / Não vai te morder, não vai te morder, / Vai te morder. / Deixei cair, deixei cair. / E, aliás, eu perdi (minha tradução)

assemelha bastante à nossa “Ciranda cirandinha”. A estrutura de ambas as cantigas é muito simples, com vocábulos de fácil compreensão e rimas previsíveis. No entanto, o conteúdo das narrativas apresentada segue uma lógica diferente da convencional.

Em “Eu entrei na roda”, a primeira quadra apresenta um Eu lírico pouco habilidoso na arte da dança que, ainda assim, se arrisca pelo salão. Mas, de repente, começam os devaneios. O tom da narrativa se altera bruscamente para divagações românticas, culminando em um quadro absurdo de personificação de animais (macaca rendeira e peruca caixeira). Não muito diferente é o que acontece em “A Tisket a Tasket”. Inicialmente, temos a descrição de uma cesta, seguida da existência de uma carta de amor. Essa carta de amor, de autoria do Eu lírico, se perde no meio do caminho, assim como se perde o jantar (!). O “mau-uso” semântico dos termos prossegue com a informação descabida “levava água na minha luva” e referência lúdica a animais domésticos. A conclusão óbvia a que se chega após a leitura dessas composições é que o enredo não faz o menor sentido. Mas é inevitável não sentir prazer diante da mistura divertida de tantos elementos; e tal é a razão de ser das cantigas.

De volta aos *cautionary tales*, o enredo – verossímil, embora improvável – é em geral muito curto, contando com uma ação principal, descrição dos personagens envolvidos e um desfecho direto, que constitui o ponto alto desse gênero. Diferentemente de produções tipicamente infantis, com finais felizes e otimistas, os contos de advertência são concluídos, via de regra, com fatalidades e insucessos. Não se trata de simples punições, como castigos ou outros tipos de sanções aplicados pelos pais ou tutores. Os fins trágicos são resultados das ações impróprias praticadas apesar das diversas advertências e conselhos. Os contos trazem ao leitor as mais extremas consequências “premeditadas” por pais e educadores. É o caso, para citar exemplos, do episódio de morte do Kasper que não tomava a sopa e da mutilação enfrentada pelo garoto que chupava o dedo, em *Der Struwwelpeter*, do menino Jim devorado pelo leão após se afastar de sua babá, em *Cautionary Tales for Children*, e da menina Sophia, que cai e se machuca após tentar subir no portão do jardim trancado, mesmo sabendo que “little girls should never climb” (garotinhas não devem escalar) (TAYLOR, 1837), em *Rhymes for the Nursery*.

Outra característica marcante dos *cautionary tales* é a riqueza de ilustrações que lhes servem de apoio. Nos livros que constituem o *corpus* desse trabalho, podemos verificar que as imagens se distribuem de forma muito ampla pelas páginas, envolvendo o texto e a ele se misturando. Os versos são acompanhados pelas imagens em uma estrutura composicional que se assemelha àquela utilizada nas histórias em quadrinhos dos dias de hoje: para cada cena desenvolvida, uma ilustração correspondente. Mas qual seria a função particular desse elemento nos contos de advertência? A resposta condiz com a ideia de ilustrar no sentido de “explicar”, como define Hans Lund (2012) no trecho a seguir:

No segundo sentido [explicar], a ilustração elucida e explica o texto verbal do qual é suporte e confirma o que está sendo expresso em palavras. A imagem enfatiza a narrativa em suas próprias pré-condições, mas sem negar sua identidade. (LUND, 2012, p. 175)

Em uma literatura que deseja se fazer lembrar, que tem por objetivo trazer lições a serem impregnadas na mente das crianças, todo suporte visual ou extra-visual é válido. O texto por si só é bastante contundente, com suas descrições detalhadas de cenas violentas e desagradáveis. A ilustração, por sua vez, vem justamente pormenorizar, enfatizar essa narrativa, na intenção de impregnar o imaginário infantil. O próprio estilo das imagens corrobora essa função. Não temos nesse gênero imagens suaves e delicadas, como é comum em outros tipos de publicações voltadas para crianças. As ilustrações dos contos de advertência são grotescas, com traços exagerados, marcantes; mais uma vez, correspondendo à mensagem que se deseja passar.

A ilustração que complementa os *cautionary tales* e a literatura infantil em geral mostra-se de extrema importância também pela carga semiótica que carrega. A imagem relaciona-se ao texto e o explica; mas também traz uma mensagem, um significado em si mesma. Sobre essa questão, Perry Nodelman afirma:

As imagens "ilustram" os textos – isto é, pretendem mostrar-nos o que as palavras significam, de forma que possamos compreender os objetos e as ações aos quais as palavras se referem através das imagens que as acompanham – o mundo fora do livro através das imagens visuais dentro dele. Ao persuadir-nos de que representam o mundo real de forma simples e óbvia, os livros ilustrados são enganadores bastante poderosos. Além disso, o público-alvo dos livros ilustrados é, por definição, inexperiente – crianças que precisam aprender a pensar sobre

seu mundo, sobre como ver e entender a si mesmos e aos outros. Assim, os livros ilustrados são um meio significativo pelo qual integramos crianças na ideologia da nossa cultura.<sup>18</sup> (NODELMAN, 2002, p. 72 e 73) (minha tradução)

Nodelman enfatiza o papel representativo das ilustrações em relação às palavras, aos signos linguísticos a que se relacionam. Assim, as ilustrações não apenas acompanham o texto, como fazem uma leitura particular do mesmo, oferecendo uma interpretação persuasiva. Pela ilustração, elementos podem ser enfatizados, colocados em posição de destaque em detrimento de outros; por outro lado, esses mesmos elementos podem ser simplesmente suprimidos pela decisão do ilustrador de não representá-los. Abaixo, apresentamos um exemplo que elucida essa dinâmica extraído do poema “Die Geschichte vom bösen Friederich”, do livro *Der Struwwelpeter*.

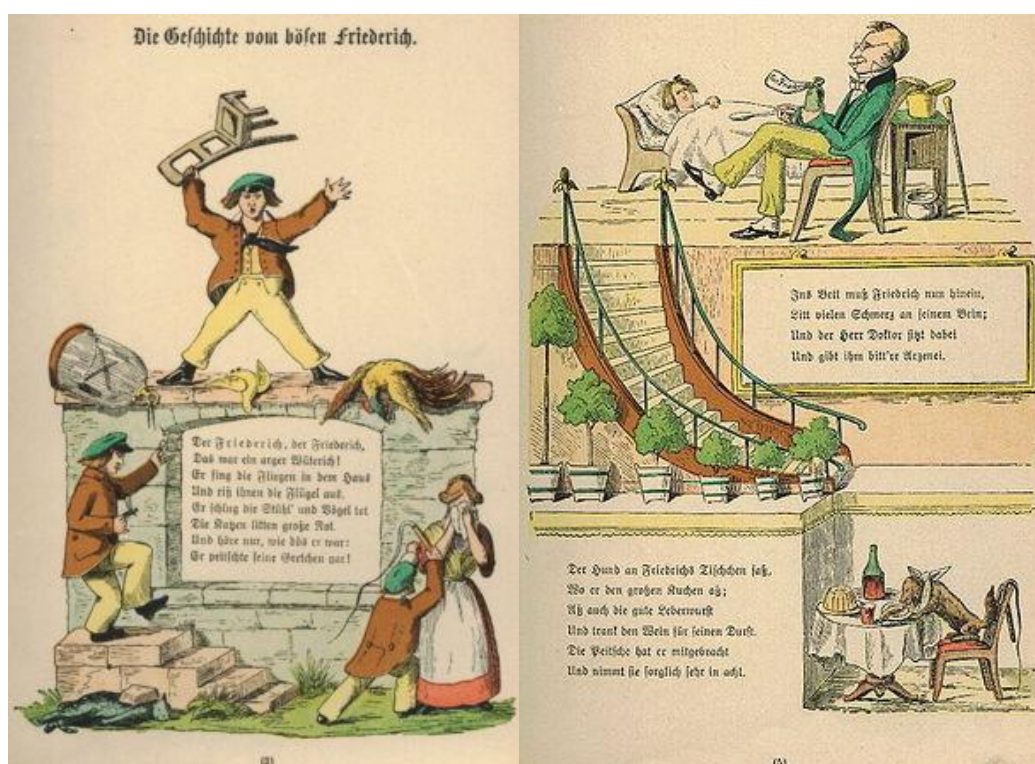


Figura 7: Páginas de “Die Geschichte vom bösen Friederich”, poema do livro *Der Struwwelpeter*

<sup>18</sup> The pictures ‘illustrate’ the texts—that is, they purport to show us what is meant by the words, so that we come to understand the objects and actions the words refer to in terms of the qualities of the images that accompany them—the world outside the book in terms of the visual images within it. In persuading us that they do represent the actual world in a simple and obvious fashion, picture books are particularly powerful deceivers. Furthermore, the intended audience of picture books is by definition inexperienced—in need of learning how to think about their world, how to see and understand themselves and others. Consequently, picture books are a significant means by which we integrate young children into the ideology of our culture.

O poema narra a história do “Friedrich malvado” (*böse Friedrich*), um garotinho conhecido por maltratar animais e pessoas. Certo dia, encontra um cachorro bebendo água em uma fonte e decide golpeá-lo com um chicote, seu artefato próprio de tortura. Mas, inesperadamente, o cachorro revida a agressão, mordendo-o na perna e roubando seu chicote. A cena exibida na figura acima ilustra a sucessão dos acontecimentos: Friedrich adoece devido à mordida sofrida e fica recluso, enquanto o cachorro usufrui da janta de seu agressor.

Atentemos a alguns detalhes da ilustração. Na primeira página, temos a apresentação do personagem, colocado em posição de destaque no centro superior da cena. Sua expressão corporal, de braços e pernas abertos, empunhando uma cadeira de forma ameaçadora, lhe confere um ar malvado e altivo. Ao canto da página, temos uma jovem na defensiva, enquanto recebe chicotadas do pequeno, mas cruel Friedrich. A moça está vestida com um *dirndl*, traje alemão (bávaro) típico para moças da época que se constitui de vestido longo, semi-rodado e com mangas proeminentes, e um avental. Através dessa particularidade de vestimenta, conseguimos um apontamento preciso do contexto cultural, espacial e temporal em que se passa o episódio narrado.

Na outra página, que fecha a narrativa em versos, vemos ao topo o protagonista colocado agora em posição de desvantagem, subjugado sobre uma cama. O semblante de Friedrich, marcado pelo arqueado das sobrancelhas, não retrata somente dor, mas um claro descontentamento, que se deve certamente à impossibilidade de voltar à sua rotina livre de traquinagens. Em contraposição, temos o semblante do médico, um senhor distinto, sentado confortavelmente em sua cadeira enquanto sorri. A julgar pelo sorriso, pela ausência de preocupação que transparece em seu rosto, podemos afirmar que chega a estar satisfeito com a situação do garoto, como se a doença fosse nada menos que uma justa retribuição por seus atos. O médico ministra o medicamento exclusivo do garoto, o que se evidencia pela etiqueta contendo a inscrição *für Friedrich* (“para Friedrich”).

O quadrante final é dedicado ao cachorro que, em evidente triunfo, se apossa do jantar do rapaz que lhe havia maltratado. Como se fosse uma criança,

o cachorro coloca de lado o chicote, seu despojo da batalha vencida, mune-se de seu guardanapo (evidenciando bons modos), assenta-se devidamente à mesa, e aproveita o belo jantar alemão – marcado, sobretudo, pela presença da típica *Leberwurst*. E assim é concluída a representação desse fragmento de “mundo real”.

Todas essas observações não são nada mais que inferências feitas a partir das imagens. Trata-se de uma possibilidade de interpretação pessoal que o ilustrador nos concede, ao nos fornecer suas representações para o texto escrito. As descrições gráficas dos personagens, colocados em posições contrapostas, indicam um reforço à mensagem intencionada com esse *cautionary tale*: médico e cachorro “contentes”, desprezando o sofrimento merecido do malvado Friedrich, apontam para a inevitabilidade do infortúnio reservado àqueles que optam pelo mau comportamento.

O surgimento dos *cautionary tales* desponta como um suporte para a educação dos indivíduos em formação. Richard Lovell Edgeworth, escritor anglo-irlandês do século XIX, afirma sobre a finalidade dos livros para crianças à sua época:

Quando as crianças já conseguem ler com fluência, a dificuldade não é oferecer livros interessantes, mas evitar que elas leiam demais e indiscriminadamente. É oferecer-lhes apenas livros que cultivem a moral e criem um gosto pelo conhecimento, ao mesmo tempo que divirtam e suscitem interesse.<sup>19</sup> (EDGEWORTH, 1825) (minha tradução)

O trecho destacado, retirado do texto *Address to Mothers*, explicita categoricamente a visão sobre a literatura infantil vigente nos séculos XVIII e XIX. Os livros para crianças desempenhavam muito mais do que o mero papel de entreter, prestando-se para cultivar valores morais nos jovens leitores. Tendo esse pensamento em mente, não é difícil compreender o porquê da ampla aceitação e propagação de livros como *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz*. As imagens de terror e as punições severas expressas nos poemas funcionam no sentido de reforçar o propósito primeiro de tal literatura.

---

<sup>19</sup> When children can read fluently, the difficulty is not to supply them with entertaining books, but to prevent them from reading too much and indiscriminately. To give them only such as cultivate the moral feelings, and create a taste for knowledge, while they, at the same time, amuse and interest.

A finalidade educativa está também presente em outros gêneros literários infantis, como a fábula. Com origem na tradição oral da Grécia Antiga, no século VI a. C., este gênero narrativo foi desenvolvido por Esopo, um escravo contador de histórias que ficou conhecido por suas narrativas envolvendo diálogos entre animais, por meio dos quais trazia um ensinamento. Ao contrário dos *cautionary tales*, que, em uma relação quase automática de causa e consequência se utilizam de situações reais da vida prática, sem mediações simbólicas passíveis de interpretação, para ensinar valores e desenvolver o bom comportamento nas crianças, as fábulas se apresentam de forma alegórica. Sua narrativa é construída em torno de personagens bastante apreensíveis pelo público infantil, como animais ou criaturas fantásticas, que evidenciam traços de caráter positivos e negativos. Essa narrativa de enaltecimento das virtudes tem seu desfecho com uma lição de moral clara, que sintetiza o seu propósito. Além de Esopo, ficaram mundialmente famosos por comporem fábulas o romano Fedro (15 a.C.-50 d.C.) e, já no século XVIII, o francês Jean de La Fontaine.

Apesar do sério papel desempenhado pelas fábulas do ponto de vista formador de caráter e educativo, as narrativas desenvolvidas nesse gênero são leves e agradáveis. Elas não intencionam chocar ou confrontar seus leitores, mas, antes, levá-los à reflexão e à auto-avaliação. Por apresentar personagens alegóricos, as fábulas não realizam nenhum tipo de crítica ou condenação a determinado grupo ou indivíduo. De forma bastante lúdica, procuram apenas salientar as vantagens de se ter um comportamento digno e moral.

Os *cautionary tales*, por sua vez, não trazem toda essa “delicadeza”, por assim dizer. Seus personagens são, na maior parte das vezes, crianças, desempenhando ações absolutamente retiradas do mundo real, da sociedade de suas épocas. A crítica não é velada ou subjetiva, como nas fábulas. A intenção é constranger, é destacar a punição, as más consequências a que conduzem os maus comportamentos. Sobre esse estilo, transcrevemos abaixo a fala de Hoffmann no prefácio de *Der Struwwelpeter*, traduzido por Cláudia Cavalcanti em sua edição de *João Felpudo*:

O livro deve provocar ideias fantásticas, espantosas, exageradas! A criança germânica, no entanto, é somente o povo germânico, e dificilmente esses educadores locais eliminarão, da consciência coletiva e do quarto infantil, a história de Chapeuzinho Vermelho, engolida pelo

lobo, e de Branca de Neve, envenenada pela madrasta má. (HOFFMANN, 2011)

Nessa tentativa de justificar o porquê de se desenvolver, em uma literatura voltada para crianças, uma narrativa tão carregada de elementos negativos, como crueldade, morte, aflição, o autor cita outro gênero completamente incorporado no imaginário infantil: os contos de fadas. Grande parte dos contos de fadas mundialmente conhecidos são histórias do folclore popular europeu que, num trabalho de resgate de narrativas orais e histórias alegóricas de autores como o francês Charles Perrault (1628-1703), foram compiladas pelos alemães Jakob e Wilhelm Karl, professores da Universidade de Göttingen, em meados do século XIX. Essas histórias ficaram famosas sob a alcunha *Die Kinder-und Hausmärchen* (*Contos infantis e familiares*).

Embora não apresentem conselhos ou advertências, como nos *cautionary tales* ou fábulas, os contos de fadas também visam contribuir com a formação da criança; o enfoque, contudo, está no aspecto emocional. Sobre essa função dos contos de fadas, Bettelheim (1980) afirma:

É aí que os contos de fadas fornecem o que a criança mais precisa: começam exatamente onde a criança está emocionalmente, mostram-lhe para onde ir e como fazê-lo. Mas o conto de fadas o faz por implicação, na forma de material fantasioso que a criança pode moldar como lhe parecer melhor, e por meio de imagens que tornam mais fácil para ela compreender aquilo que é essencial que compreenda. (BETTELHEIM, 1980, p. 152-153)

A matéria dos contos de fadas são problemas universais, comuns a todos os seres humanos, tratados de forma subjetiva por meio de símbolos e contextos fantásticos, repleto de seres mágicos e artifícios sobrenaturais. E é justamente através dessa linguagem simbólica que os contos de fadas ajudam as crianças a lidar com conflitos pessoais, pelo que transferem aos personagens e aos outros elementos da narrativa seus medos, ansiedades, desejos, inquietações.

Uma das características que esses gêneros literários mencionados apresentam em comum é o seu caráter universal. Trata-se de histórias mundialmente famosas, que perpassam diferentes tradições e culturas. Os contos de fadas como “Chapeuzinho Vermelho”, “Branca de Neve”, “Cinderela”, por exemplo, são amplamente conhecidos por todo o mundo. No Brasil, esses contos



foram inseridos e se enraizaram na tradição de transmissão oral de histórias fantásticas para crianças. Contudo, ao confrontarmos as versões alemãs de tais histórias com suas traduções correspondentes para o português do Brasil, percebemos alguns traços de incompatibilidade ou, até mesmo, infidelidade. O enredo central é geralmente o mesmo; mas há detalhes que distanciam as obras entre si.

Nos fragmentos abaixo, apresentamos um trecho do conto “Aschenputtel” (“Cinderela”) no original alemão dos irmãos Grimm, seguido de duas traduções para o português do Brasil. O primeiro trecho foi retirado de uma coletânea organizada pela Ed. Iluminuras dos contos dos Irmãos Grimm, que busca apresentar uma tradução fiel, tanto quanto possível, dos textos produzidos na Alemanha do século XIX. O segundo fragmento faz parte de uma adaptação baseada na versão francesa do conto (Perrault), extraída de uma antologia própria para a divulgação entre crianças brasileiras:

„Hört, sagte die Mutter heimlich, da habt ihr ein Messer, und wenn euch der Pantoffel doch noch zu eng ist, so schneidet euch ein Stück vom Fuß ab, es tut ein bisschen weh, was schadet das aber, es vergeht bald und eine von euch wird Königin.“ Da ging die älteste in ihre Kammer und probiert den Pantoffel an, die Fußspitze kam hinein, aber die Ferse war zu groß, da nahm sie das Messer und schnitt sich ein Stück von der Ferse, bis sie den Fuß in den Pantoffel hineinzwängte. So ging sie heraus zu dem Prinzen, und wie der sah, daß sie den Pantoffel anhatte, sagte er, das sei die Braut, führte sie zum Wagen und wollte mit ihr fortfahren. Wie er aber ans Thor kam, saßen oben die Tauben und riefen:

„Rucke di guck, rucke di guck! / Blut ist im Schuck: (Schuh) / Der Schuck ist zu klein, Die rechte Braut sitzt noch daheim!“<sup>20</sup> (GRIMM, 1812, p. 99)

Mas o dedão do seu pé não conseguiu entrar e o sapato era mesmo pequeno demais para ela. Então a mãe deu-lhe uma faca e disse, 'Não importa, corta-o fora; quando fores rainha pouco te importará com dedões do pé; não vais querer andar a pé.' Então, a estúpida moça cortou fora o dedão, espremeu o sapato no pé e foi até o filho do rei. Este a tomou por sua noiva, acomodou-a na garupa de seu cavalo e saiu cavalgando. Mas a caminho de casa, eles tiveram que passar pela

---

<sup>20</sup> "Ouça", disse a mãe em segredo, "aqui está uma faca, e se o sapatinho ainda estiver muito apertado em vocês, cortem um pedaço do pé, dói um pouco, mas não faz mal, logo vai passar e uma de vocês se tornará rainha. "Então a mais velha entrou no quarto e experimentou o sapatinho, os dedos entraram, mas o calcanhar era muito grande, então ela pegou a faca e cortou um pouco do calcanhar até conseguir enfiar o pé no sapatinho. Então ela foi até o príncipe, e como ele viu que a moça estava usando o sapatinho, disse que era a noiva, e a conduziu até a carruagem para partirem. Mas quando chegou ao portão, os pombos sentaram-se e gritaram: "Veja, veja! / Sangue no sapato / O sapato é muito pequeno, a noiva certa ainda está na casa!" (minha tradução)

aveleira que Cinderela havia plantado, e ali estava pousada num galho uma pombinha cantando,

“Volta, Volta! Repara bem no calçado / Ele não foi feito para ti, está muito apertado / Príncipe! Príncipe! Procura melhor a parceira / Pois a que tens ao teu lado não é a verdadeira.” (GRIMM, 2002, p. 163, trad. de Celso Paciornik)

Diziam a verdade, porque, poucos dias depois, o filho do rei mandou anunciar ao som de trompas que se casaria com aquela cujo pé coubesse exatamente no sapatinho. Seus homens foram experimentá-lo nas princesas, depois nas duquesas, e na corte inteira, mas em vão. Levaram-no às duas irmãs, que não mediram esforços para enfiarem seus pés nele, mas sem sucesso. (PERRAULT, 2010, p. 28, trad. de Maria Luiza X. de A. Borges)

É bastante provável que não haja em território brasileiro indivíduo, criança ou adulto, que nunca tenha ouvido a história da Cinderela. Seja através de belos livros ilustrados, ou de filmes fantasiosos, como o da Disney, é bem verdade que o conto se fez amplamente conhecido, ainda nos dias de hoje. No entanto, ao nos depararmos com o texto no original alemão, assim como na primeira tradução, bastante “estrangeirizante”, pelo que procura manter ao máximo as referências ao texto original, percebemos uma cena grotesca, que nos causa bastante desconforto. A irmã de Cinderela não tenta apenas calçar com esforço o minúsculo calçado, que não lhe pertencia, desistindo diante do insucesso; antes, inconformada com a impossibilidade de vir a se tornar rainha, pratica deliberadamente a automutilação.

A cena é narrada com naturalidade pelos irmãos alemães. Mostra, inclusive, a anuência e incentivo da mãe para tal atrocidade. A violência contida no momento narrado não é suficiente para censurar a história para o público infantil. Pelo contrário: a tragicidade exposta é ainda reforçada pelo cantarolar dos pombos, cuja estrofe musical proferida torna-se a marca registrada do conto por toda a Alemanha. Ao final do conto, esses mesmos pombos desferem golpes nos olhos das irmãs más no dia do casamento de Cinderela, condenando-as à cegueira. Mais uma cena brutal perfeitamente aceitável, uma vez que ilustra, ainda que de maneira bastante extrema, a justiça sendo aplicada. E esse é mais um trecho não conhecido de nossas crianças.

Na segunda tradução brasileira, todos esses detalhes cruéis são omitidos. Na verdade, não se trata exatamente da tradução do conto dos irmãos Grimm, mas de uma retransmissão do clássico inspirada na versão primeira do conto, de

Charles Perrault. A preferência de nossos tradutores de literatura infantil pelo texto de Perrault em detrimento do texto de Grimm justifica-se pela proximidade do Brasil com a cultura francesa. Além disso, ao trazer o clássico para o Brasil, buscou-se, a partir da avaliação do contexto da cultura de chegada, suavizar a narrativa, de forma a torná-la mais acessível, menos chocante, ao público infantil local. Assim, a diferença entre as traduções de Paciornik e Borges está no grau de adaptação à cultura-alvo ou, em outras palavras, na “domesticação” da tradução. Ao tratar essa questão, Venuti comenta:

Qualquer tradução só pode submeter o texto estrangeiro a uma interpretação *doméstica*, baseada em algum tipo de reconstrução – lexicográfica, textual e biográfica – que responde às necessidades de uma determinada ocasião interpretativa. (VENUTI, 2002, p. 212)

No exemplo fornecido, as escolhas realizadas pelo tradutor no texto estrangeiro justificam-se pela necessidade de oferecer ao texto estrangeiro uma melhor aceitação no cenário nacional, tendo em consideração o novo público-alvo a que se destina. Embora esse público seja composto, nos dois países, por crianças, os aspectos culturais constituem um fator decisivo para determinar em que medida o texto estrangeiro deve ser domesticado. Os alemães carregam um estereótipo bem definido de povo frio, rude, rígido, direto, representação esta reforçada no período pós-guerra e que perdura até os dias de hoje. Evidentemente, como qualquer estereótipo, esta imagem não deve ser interpretada como um retrato fiel da nação. Por outro lado, tais características atribuídas se revelam em certos contextos culturais. Sobre essa questão, atentemos para a fala de Charaudeau (2015).

Convém não desprezar os estereótipos; eles são uma necessidade. Eles constituem, em primeiro lugar, uma arma de defesa contra a ameaça representada pelo outro na sua diferença e, além disso, eles nos são úteis para estudar os imaginários e os grupos sociais. (CHARAUDEAU, 2015, p. 19)

Ao julgar o povo alemão nos termos apresentados no parágrafo acima, nós, na condição de brasileiros, estamos defendendo características positivas que acreditamos possuir e que nos colocam em um plano oposto àquela cultura. Assim, enquanto os alemães são "sabidamente" frios e diretos, nós, brasileiros, somos calorosos e maleáveis. O mesmo acontece com o julgamento que fazemos

de nossas crianças em contraposição às deles, pelo que poderíamos dizer, por exemplo, que as crianças brasileiras não estão preparadas ao tipo realista e quase grotesco de literatura - a exemplo da obra *corpus* desse trabalho - a que são submetidas tradicionalmente as crianças alemãs. Tal pensamento protegeria a identidade que nossa cultura deseja preservar e justificaria o sentimento de estranhamento que temos ao ler os poemas de *Der Struwwelpeter* ou *Max und Moritz* como literatura infantil.

Além das características tidas pelo senso comum como “inerentes”, por assim dizer, a crianças alemãs, que se contrapõem às de crianças nascidas e criadas no Brasil, outros fatores de ordem social também podem nos ajudar a compreender a distinção que estabelece entre os dois públicos leitores e as respectivas literaturas para eles produzidas. A noção de bom comportamento e disciplina aplicada no âmbito doméstico em cada um dos países é um bom exemplo. Para ilustrar de maneira mais eficaz as nuances culturais nesse quesito, recorreremos à fala de Ina von Binzer, uma educadora alemã que atuou como governanta em algumas casas de família brasileiras no fim do século XIX. Os trechos que transcrevemos abaixo são oriundos de uma compilação de cartas trocadas entre von Binzer e sua amiga Grete entre os anos de 1881 e 1882:

A respeito da disciplina, então! Só essa palavra já me faz subir o sangue à cabeça. Imagine isso: outro dia, ao entrar outro dia, ao entrar na classe, achei-a muito irrequieta e barulhenta e na minha confusão recorri ao Bormann. Quando obtive silêncio para poder ser ouvida, ordenei: ‘Levantar, sentar’, cinco vezes seguidas, o que no nosso país nunca deixa de ser considerado vergonhoso para uma classe. Mas, aqui – oh! Santa Simplicitas! -, quando cheguei a fazer-lhes compreender o que delas esperava, as crianças estavam tão longe de imaginar que aquilo representasse um castigo, que julgaram tratar-se de uma boa brincadeira e pulavam perpendicularmente como um prumo, para cima e para baixo, feito autômatos, divertindo-se regamente. Grete, desde então o Bormann está definitivamente descartado, para mim, aqui no Brasil. Reconheço ser indispensável adotar-se uma pedagogia aqui, mas ela deve ser brasileira e não alemã, calcada sobre moldes brasileiros e adaptada ao caráter do povo e às condições de sua vida doméstica. (BINZER, 1994, p. 87)

Outro dia, Caius Gracchus – o pai dele sempre o chama pomposamente de “Gracho” – o menos dotado, embora o mais forte dos dois, jogou o irmão pela janela baixa do andar térreo enquanto este, aos berros, atirava pedras e areia para dentro; você bem pode imaginar o estado em que ficou meu quarto.

Os pais absolutamente não se incomodam com o comportamento das crianças e talvez isso esteja dentro dos “métodos” republicanos adotados pelo Sr. Costa. (ibidem, p. 108)

O que a educadora percebeu – e a deixou perplexa – foi uma incongruência entre as posturas pedagógicas aplicadas nos dois países. Com base em suas observações, verificamos que, enquanto na Alemanha prezava-se por uma educação sistemática, pautada em manuais de disciplinarização infantil (como o de Bormann, citado por von Binzer) e na repressão de maus comportamentos através de castigos e punições, no Brasil havia uma atmosfera mais maleável, permissiva, beirando a negligência parental. Evidentemente, não se pode afirmar que aqui pelos trópicos não havia nenhuma preocupação concernente ao moldar do caráter dos pequenos indivíduos em formação. Contudo, o grau de tolerância a travessuras e desrespeito às regras estabelecidas e o valor atribuído à ordem e disciplina na Alemanha, não somente no ambiente familiar, mas na esfera social em si, não eram de se equiparar ao que se via no Brasil.

A rigidez alemã no que tange aos padrões de conduta infantis esperados para um harmonioso convívio em sociedade e meios adotados a fim de se obter um comportamento adequado por parte das crianças se reflete, inclusive, na literatura. E é aí que se justifica o florescimento e ampla aceitação de obras como *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz*. Nesse tipo de literatura, o objetivo é, mais do que meramente entreter, inculcar valores e alertar as crianças sobre as consequências de seus (maus) atos. O exagero das punições representadas nos livros é algo plenamente tolerável; o terror e o temor invocados nas narrativas são vistos como aliados, como meios justificando os fins, a favor de um bem maior.

A despeito das diferenças culturais e de conceituação do que seria uma literatura voltada para crianças, as obras germânicas acima mencionadas foram transpostas com sucesso ao território nacional. E em momentos históricos distantes entre si. Mas o interessante a se notar é que tanto em *João Felpudo* como *Juca e Chico*, a domesticação de todas as traduções, do ponto de vista do enredo, foi mínima. Imagens aterrorizantes e violentas, como aquelas explicitadas na versão mais fiel ao original de Cinderela, não puderam ser suprimidas. Isto se deve ao fato de a tragicidade ser a essência dos poemas pertencentes ao gênero *cautionary tales*. Não há um enredo confortável, com final feliz; as narrativas em verso não buscam encantar ou acalantar, mas educar e moralizar. As traduções

aqui apresentadas não buscaram a atenuação de cenários para uma aproximação com o contexto social brasileiro, mas intentaram transmitir as finalidades originais do gênero, preservando seus traços estrangeirizantes.

Ainda assim, as diferentes traduções de *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz* apresentam características peculiares que denotam a abordagem de tradução adotada particularmente por cada tradutor. E são essas peculiaridades que analisaremos a seguir.

## 5. João Felpudo e Juca e Chico – Análise

### 5.1 *Der Struwwelpeter* – João Felpudo

Uma das primeiras considerações a se fazer sobre *Der Struwwelpeter*, a obra alemã infantil que ultrapassou os limites do território nacional, alcançando crianças de todo o mundo, é que o livro não é uma narrativa sobre o personagem que o nomeia e ilustra sua capa. Trata-se, na verdade, de uma coletânea de 9 poemas, com histórias e personagens distintos e desvinculados, e um poema de abertura que, reproduzindo a famosa ilustração da capa, apresenta João Felpudo. Cada um dos poemas, exceto “João Felpudo” (“*Der Struwwelpeter*”), se intitula a partir de uma fórmula padrão: “A história de/com...” (*Die Geschichte vom/mit...*). O ponto em comum que interconecta esses poemas narrativos é o enredo em si, que se constitui da apresentação do personagem, seguida da descrição de sua peraltice ou má conduta, culminando na recompensa (negativa) pela ação desenvolvida.

A seguir, serão analisados de maneira contrastiva alguns dos poemas de *Der Struwwelpeter* traduzidos por Guilherme de Almeida e Cláudia Cavalcanti. A distância temporal das edições dos tradutores, que se aproxima de 70 anos, constitui um dos principais fatores instigantes desse trabalho comparativo. Ao lançar um olhar mais detido sobre esses poemas, que chegaram ao patamar de clássicos da literatura mundial, é possível não somente verificar a proposta interpretativa de cada um dos tradutores para a matéria e forma dos textos, como também vislumbrar o contexto cultural do momento histórico das produções.

Sobre o modo de produção de traduções, Venuti afirma que “os textos estrangeiros são, em geral, reescritos para se amoldarem a estilos e temas que prevalecem naquele período nas literaturas domésticas” (VENUTI, 2002). As traduções (ou o “reescrever”) de textos estrangeiros passam por um processo de conformação com a cultura de chegada. É certo que o grau dessa conformação irá variar de acordo com as intenções e propósitos do tradutor, que pode escolher entre adotar uma abordagem mais estrangeirizante ou uma mais domesticadora. Contudo, o texto de chegada terá, invariavelmente, traços que denunciem o seu pertencimento ao determinado momento histórico e social da respectiva nação

que acolherá o texto. Alguns desses traços são de natureza puramente linguística, manifestados na seleção de vocábulos e expressões típicas de uma época, por exemplo; outros, de natureza estilística e formal, refletindo as formas de composição textual do sistema literário nacional vigente. O conjunto de elementos constitutivos do texto traduzido remeterá, portanto, em maior ou menor escala, às concepções literárias e sociais correntes da cultura-alvo, visando atingir a comunidade linguística a que foi destinado.

Partamos da leitura do poemeto de abertura da obra:

*(Hoffmann)*  
*Sieh einmal, hier steht er.*  
*Pfui! Der Struwwelpeter!*  
*An den Händen beiden*  
*Ließ er sich nicht schneiden*  
*Seine Nägel fast ein Jahr;*  
*Kämmen ließ er nicht sein Haar.*  
*Pfui! Ruft da ein jeder:*  
*Garstger Struwwelpeter!<sup>21</sup>*

(Almeida)  
Este é o rei do desmazelo:  
Não corta unha nem cabelo,  
Pois tem preguiça de tudo.  
Tudo cresce – e ele não corta.  
Tem preguiça... E nem se importa  
De que o chamem JOÃO FELPUDO!

(Cavalcanti)  
Vejam só que está aí:  
É João Felpudo, aquele guri!  
Nas duas mãos as garras  
São as unhas, tão bizarras,  
Que não corta faz um ano já  
Nem apara o cabelo, aquele mafuá.  
Xô, bicho cabeludo!  
Seu feioso João Felpudo!

*Struwwelpeter* é um termo composto pelo nome próprio Peter (Pedro) e uma derivação de *struwwelig*, a forma coloquial de *strubbelig*, que significa “desalinhado”, “erizado” (cabelo). Uma denominação descritiva ao personagem, portanto. O nome João – bastante comum no Brasil e geralmente empregado como parte de um nome composto ou com um complemento –, atribuído pelo primeiro tradutor e acatado também pelos tradutores subsequentes, parece ter sido a opção mais equivalente ao nome alemão Peter. Já o adjetivo felpudo, sinônimo de peludo, é um atributo geralmente dado a coisas ou animais (toalha felpuda, raposa felpuda) – mas nunca a uma criança. Ao caracterizar como “felpudo” o menino João, o tradutor rotula o personagem pelo seu comportamento

---

<sup>21</sup> Veja, ele está aqui. / Eca! O Pedro descabelado! / De ambas as mãos / Não deixou que cortassem / Suas unhas, há quase um ano; / Não deixou que penteassem seus cabelos. / Xô! Todos gritam: / Pedro descabelado feioso! (minha tradução)



desleixado, que se distancia da civilidade humana, expressa nos hábitos de higiene e asseio, para se aproximar da selvageria natural dos animais.

A identificação de Struwwelpeter com animais pode ser inferida desde o original alemão. A interjeição *Pfui!*, além de denotar sentimento de desaprovação, nojo, repulsa, é também comumente usada para espantar cachorros ou outros animais. Claudia Cavalcanti parece ter compreendido e incorporado em seu texto essa mensagem. Em seu verso “Xô, bicho cabeludo!” traz a justa interpretação da ideia transmitida no alemão, não somente pela utilização de uma interjeição igualmente negativa e aplicável a animais, como pela construção do vocativo com um epíteto pejorativo.

Ambos os tradutores oferecem, cada qual à sua maneira, o retrato do personagem singular. Os elementos caracterizantes de Struwwelpeter – cabelo despenteado, unhas sem corte, apelido atribuído – estão perfeitamente presentes nas versões brasileiras, em uma correspondência devida ao texto alemão. Contudo, na tradução de Almeida, percebemos uma manifestação criativa no acréscimo de uma descrição do personagem que não faz jus ao texto alemão: João Felpudo tem preguiça. Embora as características físicas elencadas ao longo dos versos nos levem a intuir que a aparência criticada do personagem seja resultado de um comportamento de alguém preguiçoso, tal afirmação literal de Almeida constitui-se o fruto da interpretação pessoal do tradutor. Ao permitir-se reelaborar o texto dessa forma, topicalizando o termo “preguiça” em não apenas um, mas dois versos do diminuto poema, o tradutor, que também é poeta, faz uso de sua autonomia tradutória, evidenciando o caráter autoral de sua produção.

Estaria o tradutor Guilherme de Almeida sendo, dessa forma, “infiel” ao original alemão? Primeiramente, é importante pontuar que os próprios conceitos de “fidelidade” e “original” têm sido amplamente repensados ao longo dos anos no ramo dos estudos de tradução. Arrojo (1993) afirma que a tradição intelectual do Ocidente encara o texto de partida como um “receptáculo de significados estáveis, geralmente identificados com as intenções de seu autor”, cabendo ao tradutor a tarefa de “transportar, transferir, de forma ‘protetora’, os significados que se imaginam estáveis de um texto para outro, de uma língua para a outra”. Essa visão conservadora, no entanto, apresenta muitos problemas, pelo que

considera a noção de significado como um conceito fechado, pronto, desvinculando-o das convenções sociais, contexto cultural e momento histórico que permeiam a sua produção e da recepção efetiva pela comunidade leitora. Em decorrência disso, as novas correntes de estudos tradutológicos têm questionado e reformulado tais conceitos tradicionais. A linha de pensamento vigente defende que:

[...] nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao “original” porque o “original não existe como um objeto estável, guardião implacável das intenções originais de seu autor. Se apenas podemos contar com interpretações de um determinado texto, leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção. (ARROJO, 1993, pg. 19)

Em outras palavras, a tradução não consiste em extrair significados imanentes do texto “original” – os quais, aliás, somente são de conhecimento pleno do próprio autor –, mas em dar uma interpretação, muito própria e pessoal, baseada toda a formação individual do tradutor, a esses significados. Traduzir significa, portanto, invocar a “essência” do texto, não como um “objeto estável”, mas como matéria maleável, fruto da relação que o tradutor-leitor estabelece com o texto de partida.

Passemos agora a outro poema da obra, *Die Geschichte von den schwarzen Buben* (A história do garoto negro - minha tradução), do qual transcrevemos a primeira estrofe:

*Die Geschichte von den schwarzen Buben (Hoffmann)*

*Es ging spazieren vor dem Tor  
Ein kohlpechrabenschwarzer Mohr.  
Die Sonne schien ihm aufs Gehirn  
Da nahm er seinen Sonnenschirm.  
Da kam der Ludwig hergerannt  
Und trug sein Fähnchen in der Hand.  
Der Kaspar kam mit schnellem Schritt  
Und brachte seine Bretzel mit;  
Und auch der Wilhelm war nicht steif  
Und brachte seinen runden Reif.  
Die schrie'n und lachten alle drei  
Als dort das Mohrchen ging vorbei,  
Weil es so schwarz wie Tinte se<sup>22</sup>!*

---

<sup>22</sup> Estava passeando na frente do portão / Um mouro muito negro. / O sol brilhava sobre sua cabeça / De forma que o fez pegar a sombrinha. / Então, Luiz veio correndo adiante / Trazendo

O negrinho (Almeida)

Muito limpo e direitinho,  
Passa na rua um negrinho  
Com seu guarda-sol aberto.  
Gaspar, Luisinho e Roberto,  
Que vivem constantemente  
Caçoando de toda gente,  
Mal vêem o pobre passar,  
Começam logo a vaiar:  
- Olhe o boneco de piche!  
Macaquinho de azeviche!  
Bobo alegre! Sai, tição"...

A história dos moleques pintados  
(Cavalcanti)

Estava a passear, como de costume  
Um mouro de inimaginável pretume.  
O sol lhe queimava a cacholinha  
Fazendo-o apelar para a sombrinha.  
Foi quando chegou Luís apressado,  
Bandeira em punho, como se convidado.  
Gaspar veio seguindo a trilha  
Trazendo consigo a sua rosquilha.  
Guilherme era esperto como o quê  
E não esqueceu o seu bambolê.  
Todos três, em galhardia indistinta,  
Olhando o mourinho de tez retinta,  
Chamaram-no de negra tinta

Antes mesmo de proceder à leitura desses versos que hoje certamente serão considerados um texto sensível, a primeira diferença que nos salta os olhos é a forma das duas estrofes. O original alemão apresenta 13 versos octossílabos com rimas emparelhadas (o último verso repetindo a última rima), construção que permite uma leitura muito simples e fluída, típica de poemas infantis. Cavalcanti mantém a mesma quantidade de versos e mesmo esquema de rimas, diferenciando-se do texto em alemão apenas na contagem de sílabas poéticas, que, embora viabilizem uma sonoridade adequada, mostram-se sem uma regularidade fixa. Já Almeida escolheu construir a estrofe em 11 versos heptassílabos, também com rimas em esquema AA BB e um verso branco na finalização. Avaliando o conjunto de todos os elementos formais de composição da poesia alemã e sua finalidade enquanto poesia infantil, ou seja, entreter crianças com versos simples e melódicos, é certo afirmar que a tradução de Almeida é a que mais se aproxima do original de Hoffmann. Não queremos dizer com isso, em absoluto, que a tradução proposta por Cavalcanti não tenha o apelo infantil necessário; somente que a forma escolhida aponta para um maior rebuscamento e complexidade, elementos não imediatamente necessários para a tradução do tipo de poesia em questão.

Esse fator de rebuscamento é observado também em outros elementos na tradução de Cavalcanti. A seleção dos vocábulos é um bom exemplo. Numa

---

sua bandeirinha na mão. / Gaspar chegou rapidamente / Trazendo seu bretzel; / Guilherme não ficou pra trás / Trazendo seu bambolê. / Os três gritaram e riram / Quando o mourinho passou por lá, / Porque era negro como tinta (minha tradução)

tentativa de correspondência fiel de termos, Cavalcanti traduziu corretamente o *Mohr* como "mouro" que, dentre os vários significados em português do Brasil, quer dizer "tez morena". Contudo, há de se convir que não se trata de um termo usado comumente entre os falantes do Brasil, ainda mais se considerarmos o público infantil. Nesse sentido, soa muito mais acertada a escolha do termo "negrinho", de Almeida, para o poema. O vocábulo, inclusive, denota uma maior relação com a intenção do original alemão, uma vez que a palavra *Mohr* é usada amplamente como sinônimo de *Schwarzer* ou *Neger*, nomes dados a pessoas de pele negra (com sentido pejorativo e racista, de fato). Um exemplo claro desse uso é a expressão alemã *schwarz wie ein Mohr*, que corresponderia, no português do Brasil, a algo como "preto/negro como a noite".

A tradução de Almeida para o termo *Mohr*, assim como para os outros elementos do poema, embora carregada de um notável racismo, apresenta uma equivalência tradutória adequada. No texto de Heylen, apresentado no tópico anterior, verificamos que a proposta de equivalência, como valor a ser alcançado na atividade de tradução, está vinculada ao momento histórico da produção textual. Sua realização, portanto, está atrelada à transposição e adequação cultural do texto estrangeiro. No caso da tradução de Almeida, o tom pejorativo que transmite, evidenciado sobretudo nos chamamentos ao garoto negro, tais como "boneco de piche", "pretinho", "macaquinho de azeviche", nada mais é do que o reflexo da sociedade em que o texto foi produzido.

Estamos falando da sociedade brasileira em formação após a abolição da escravatura. O meio século que separa esse evento histórico do momento em que a tradução foi concebida não foi, certamente, suficiente para apagar velhos hábitos de subjugar o negro. Tanto é verdade que, ainda hoje, a sociedade brasileira se vê em embate contínuo para suplantar resquícios persistentes de um Brasil racista e segregador. O fato é que a utilização de termos como "negrinho", "macaquinho", "tição" relacionados ao garoto negro na tradução de Almeida foram recebidos com familiaridade e sem desconforto por parte do público leitor brasileiro de então.

Trata-se do mesmo público leitor que não manifestou descontentamento – antes, louvor – diante de produções literárias, também infantis, de autores como

Monteiro Lobato. O contista, ensaísta e tradutor brasileiro, nascido aos fins da escravidão do Brasil (1882) é um nome reconhecido no cenário da literatura infantil brasileira. Seus textos e personagens, contudo, são marcados por uma depreciação zombeteira do negro. Tia Anastácia, uma das personagens mais importantes de suas criações, é vista como um artefato doméstico da “casa grande” reformulada. Sua posição subjugada é vista com clareza no trecho em que é ofendida publicamente por Emília, outra personagem icônica de Lobato<sup>23</sup>:

– Cale a boca! – berrou Emília. – Você só entende de cebolas e alhos e vinagres e tocinhos. Está claro que não poderia nunca ter visto fada porque elas não aparecem para gente preta. Eu, se fosse Peter Pan, enganava Wendy dizendo que uma fada morre sempre que vê uma negra beijuda... (LOBATO, 2012, p. 22)

Embora se trate de tradução, espera-se que as versões de *João Felpudo* atendam aos requisitos formais para a classificação do trabalho no gênero literatura infantil, assim como a obra original. Mas isso não é exatamente o que se vê na tradução de Cavalcanti. Ainda em relação à estrofe destacada, enquanto Guilherme de Almeida nos apresenta um texto cheio de diminutivos e termos de fácil compreensão, em clara sintonia com o vocabulário infantil, com construções "próximas da oralidade", o mesmo trecho traduzido por Claudia Cavalcanti distancia-se do universo infantil em diversos pontos.

Como já mencionado, a obra *Der Struwwelpeter* se enquadra em um gênero bastante específico denominado *cautionary tales*, que se configura em um subgênero do grupo maior “literatura infantil”. O gênero *cautionary* se evidencia na obra pela presença de alguns “pontos problemáticos”, considerando a noção geral de literatura infantil, já a partir do original alemão. Observamos no livro a presença de diversos elementos comuns a enunciados utilizados nas obras de literatura infantil: forma apropriada, ilustrações coloridas - questionadas por vezes quanto à qualidade estética, mas não desconsideradas quanto à finalidade a que se propõem -, temática extraída de situações cotidianas da vida doméstica. As performances verbais, sob a materialidade de versos, do locutor autor para o interlocutor criança leitora atendem às regras de formulação que norteiam

---

<sup>23</sup> Vale salientar que a elucidação aqui oferecida não pretende justificar a proposta de tradução de Almeida em termos de valores éticos ou morais. A intenção é expor as condições culturais que nortearam o processo de produção textual de Almeida, na sua tentativa de fornecer uma tradução “equivalente”.

qualquer texto da formação discursiva "literatura infantil". Mas é no enredo dos poemas que percebemos um estranhamento, uma não congruência com o que se espera das produções literárias voltadas para crianças. Vejamos a estrofe de *Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug* (A triste história com o palito de fósforo - minha tradução).

*Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug (Hoffmann)*

*Doch Minz und Maunz, die Katzen,  
Erheben ihre Tatzen.  
Sie drohen mit den Pfoten:  
„Die Mutter hat’s verboten!  
Miau! Mio! Miau! Mio!  
Wirf’s weg! Sonst brennst du lichterloh!“*

*Doch weh! Die Flamme faßt das Kleid,  
Die Schürze brennt; es leuchtet weit.  
Es brennt die Hand, es brennt das Haar,  
Es brennt das ganze Kind sogar.<sup>24</sup>*

Paulina Pega-fogo (Almeida)

“Miau! Miau! Não brinque com fogo!”  
Diz o gatinho a Paulina.  
- “Deixe os fósforos, menina!”

Paulina desobedece.  
Risca um... dois... A chama desce

E o vestido se incendeia.  
Paulina grita, esperneia,  
E quanto mais ela tenta  
Correr, mais o fogo aumenta!

A lamentável história de Paulinha e seus fósforos (Cavalcanti)

Mimi e Lili, as gatas,  
Levantam suas patas  
E ameaçam a destemida:  
“Você continua proibida!  
Miau, miau, miau!  
Vai queimada pro hospital!

Meu Deus! A chama toca o vestido  
De longe ouve-se estalido.  
Pega fogo o cabelo, pega fogo a mão,  
Pega fogo a menina, de supetão.

O poema descreve a trajetória infeliz de uma garotinha que, em desobediência aos pais, resolve brincar com palitos de fósforos ao se ver sozinha em casa. O poeta traz à cena dois gatinhos, Minz e Maunz, que também desempenham uma função enunciativa, pelo que são responsáveis por advertir a criança quanto ao acidente iminente. Os versos, embora não obedeçam a uma

---

<sup>24</sup> Mas Minz e Maunz, os gatos, / Erguem suas patas. / Ameaçam com as patas / “A mãe proibiu! / Miau! Miau! Miau! Miau! / Jogue fora! Senão você vai ficar em chamas! / Que dor! A chama alcança o vestido, / O avental incendeia; continua a brilhar. / Queima a mão, / Queima o cabelo, / Queima toda a criança. (minha tradução)

métrica específica<sup>25</sup>, tem sua musicalidade garantida pelas rimas emparelhadas, tanto no original alemão como nas traduções. Todos os elementos parecem contribuir para a classificação como poesia infantil, não fosse desfecho trágico: a garotinha termina completamente carbonizada, restando apenas um monte de cinzas e o par de sapatos vermelhinhos.

Nesse poema, como em todos os outros, percebemos na retradução de Cavalcanti uma tentativa de abarcar todos os elementos, gramaticais e lexicais, presentes no original. Mantém a mesma formatação estrófica com versos correspondentes aos do original e procura reproduzir na tradução os vocábulos chave de cada verso. Ainda que suas escolhas lexicais pareçam não soar satisfatoriamente aos ouvidos do público infantil brasileiro, a forma como “transpõe criativamente” (JAKOBSON, 2009) a obra de Hoffmann exprime uma preocupação em ecoar o máximo possível o original alemão. Nesse sentido, podemos dizer que se trata de uma tradução bastante estrangeirizante.

Almeida, por sua vez, apresenta uma versão econômica do poema, pelo que funde as três últimas estrofes em uma só. O cenário de terror representado é o mesmo; a diferença está na menor ênfase que lança sobre certos detalhes. Nessa estrofe conclusiva, cujos versos aludem basicamente à ilustração final, o tradutor apresenta telegraficamente as imagens do que restou da história: os gatos chorando, os sapatinhos da menina, a fumaça e o carvão. Essa estratégia, aliada à simplicidade geral e a acessibilidade de todos os elementos dos versos no que se refere ao público infantil, poupa o leitor de descrições que reforçam o horror da situação - tais descrições foram minuciosamente exibidas na versão de Cavalcanti. O resultado é uma estrofe familiar ao universo infantil, que lembra cantigas populares brasileiras como “Atirei o pau no gato”, por exemplo. E é justamente nesse ponto que a domesticação se evidencia com certa expressividade na tradução de Almeida.

Os outros poemas que constituem a obra de Hoffmann acompanham essa estrutura conceitual: uma criança como personagem principal desempenhando uma ação de peraltice – destoante, em alguma medida, do comportamento esperado para crianças “bem-educadas” –, a qual atrai uma ação punitiva. Ainda

---

<sup>25</sup> No alemão, o poema apresenta uma regularidade com versos jâmbicos, que contam todos com seis sílabas, e pés completos, ou seja, oito sílabas métricas.

que interessantes e *drollig* (“divertidas”) as histórias em verso denunciam sua principal razão de existência: educar e moralizar crianças pequenas, alertando-as para os perigos oriundos de maus comportamentos.

## 5.2 *Max und Moritz – Juca e Chico*

A obra infantil *Max und Moritz*, não menos famosa que *Der Struwwelpeter*, em termos de significância dentro da tradição e do polissistema literário da Alemanha e de propagação e recepção por públicos leitores em várias partes do mundo, constitui mais um exemplo do que se entende por *cautionary tale*. Embora presente, assim como *Der Struwwelpeter*, uma estrutura de narrativa em versos, organizados em páginas ricamente ilustradas, o livro de Wilhelm Busch distancia-se desse em alguns aspectos.

Diferentemente de *Der Struwwelpeter*, que traz em cada poema acontecimentos envolvendo personagens diversos, *Max und Moritz* descreve, ao longo de todo o livro, a trajetória dos dois garotos, que intitulam a obra. O texto rimado, também em tom narrativo, é dividido em 8 partes, cada qual com um subtítulo introdutório: o prólogo (*Vorwort*), um pequeno texto de tom memorialista em que são apresentados os protagonistas e uma síntese do que se deve esperar da saga a ser narrada, e 7 travessuras (*Streiche*). As travessuras são direcionadas a indivíduos comuns, representantes da classe média da comunidade onde a história se desenrola. Esses personagens são descritos no começo de cada travessura, com detalhes típicos que os caracterizam.

As ilustrações são bastantes marcantes, representando as ações à medida que vão acontecendo, como em *Struwwelpeter*. Porém, em *Max und Moritz*, as figuras são menores e mais numerosas detalhadas, dispostas junto a alguns poucos versos que descrevem a cena contada. Esta estratégia de organização de texto-imagem em imediata correspondência traz mais dinâmica à narrativa, além de ampliar as possibilidades de apreensão da história contada.

A estrutura da história dividida em blocos – as travessuras – obedece uma progressão de fatos. A primeira vítima dos meninos travessos é a viúva Bolte, cujos infortúnios vivenciados com Max e Moritz são narrados nas duas primeiras



travessuras: na primeira, tem suas galinhas de estimação assassinadas; na segunda, as mesmas galinhas, agora assadas, são roubadas pelos meninos. Os próximos blocos são dedicados aos planos de terríveis traquinagens aplicados no alfaiate Mestre Böck, no professor Sr. Lämpel, no tio Fritz e no padeiro. Em todos esses episódios, Max e Moritz obtêm pleno sucesso. Contudo, na sétima travessura, a narrativa sofre uma reviravolta. Os garotos resolvem pregar uma peça no camponês, furando o seu saco de grãos. Ao perceber o acontecido, o homem coloca as crianças dentro de um saco e os leva até o moendeiro. Os dois são jogados na moenda, onde são transformados em farelos e lançados para alimentar os patos. Impossível um final mais tétrico.

Olavo Bilac e Claudia Cavalcanti trazem ao público brasileiro suas versões de *Max und Moritz* nos anos de 1915 e 2012, respectivamente. Em terras brasileiras, Bilac rebatiza os famosos garotos alemães como Juca e Chico, em sua tradução *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*. Cavalcanti retraduz o clássico em *As travessuras de Juca e Chico*, mantendo os nomes brasileiros atribuídos por Bilac que tanto sucesso fizeram. Ambos os tradutores optam por conservar as ilustrações originais, cujos detalhes grotescos tão bem concordam com o enredo da obra. Cavalcanti, no entanto, oferece uma diagramação gráfica que difere um pouco da original alemã, seguida por Bilac (disposição das ilustrações logo abaixo dos trechos a que se referem, em uma sequência horizontal): em mais páginas, a tradutora distribui mais espaçadamente as imagens, em um formato vertical bastante moderno.

Nos parágrafos que se seguem, verificaremos a leitura, percepções e estilo de um e outro tradutor na produção de suas traduções de *Max und Moritz*, com base em fragmentos selecionados do texto. Partiremos do Prológo de apresentação dos dois personagens principais, o qual transcrevemos integralmente a seguir:

## Vorwort (Busch)

*Ach, was muß man oft von bösen  
Kindern hören oder lesen!  
Wie zum Beispiel hier von diesen,  
Welche Max und Moritz hießen,  
Die, anstatt durch weise Lehren  
Sich zum Guten zu bekehren,  
Oftmals noch darüber lachten  
Und sich heimlich lustig machten.*



*Ja, zur Übeltätigkeit,  
Ja, dazu ist man bereit!  
Menschen necken, Tiere quälen!  
Äpfel, Birnen, Zwetschen stehlen  
Das ist freilich angenehmer  
Und dazu auch viel bequemer,  
Als in Kirche oder Schule  
Festzusitzen auf dem Stuhle.  
Aber wehe, wehe, wehe!  
Wenn ich auf das Ende sehe!!  
Ach, das war ein schlimmes Ding,  
Wie es Max und Moritz ging.  
Drum ist hier, was sie getrieben,  
Abgemalt und aufgeschrieben.<sup>26</sup>*

## Prólogo (Bilac)

Não têm conta as aventuras,  
As peças, as travessuras  
Dos meninos malcriados...  
- Destes dois endiabrados,  
Um é Chico; o outro é o Juca:  
Põem toda a gente maluca,  
Não querem ouvir conselhos  
Estes travessos fedelhos!  
- Certo é que, para a maldade,  
Nunca faz falta a vontade...  
Andar pela rua à toa,  
Caçoar de uma pessoa,  
Dar nos bichos, roubar frutas,  
Armar brigas e disputas,  
Rir dos homens respeitáveis,  
São coisas mais agradáveis,  
Que ir à escola ou ouvir missa...  
Antes a troça e a preguiça!  
- Mas nem sempre a vadição  
Acaba sem punição...  
Lede esta história: e, depois,  
Vereis a sorte dos dois.

## Prefácio (Cavalcanti)

Quem já viu dois malvados  
Traquinas, travessos, malcriados,  
Como os de tempos idos  
Por Juca e Chico conhecidos  
O ensino não seguem fácil  
Nem ouvem o homem sábio.  
Muitas vezes caçoam e, pior,  
Riem dos outros a dor.  
Uma maldade qualquer,  
Qual um nada vir-a-ser.  
De gente e bichos sabem abusar,  
De maçãs, peras e bananas afanar  
Isto é muito mais gostoso  
Até mesmo proveitoso,  
E nada de ter inveja  
De que vai à escola ou igreja.  
A história não é legal  
Se antevejo o final!  
Ah, não foi água com açúcar  
O que sucedeu a Chico e Juca.  
Mas antes disso aqui está  
Para ler ou escutar.

<sup>26</sup> Ah, como se ouve e se lê / De crianças malvadas! / Temos aqui um exemplo dessas crianças / Que se chamam Max e Moritz. / Essas, que ao invés de, pelo sábio ensino / Se doutrinarem para o bem, / Acabam muitas vezes rindo disso / E zombando em segredo. / Sim, para a maldade, / Sim, sempre se está pronto! / Caçoar de pessoas, torturar animais! / Roubar maçãs, peras, ameixas / Isto é com certeza mais agradável / E também muito mais confortável, / Do que, na igreja ou escola / Ficar preso à cadeira. / Mas ai, ai, ai! / Quando eu vejo o final!! / Ah, foi algo ruim, / O que aconteceu a Juca e Chico. / Bom, aqui está o que eles arrumaram, / Ilustrado e por escrito. (minha tradução)

Uma das características marcantes do texto alemão é a musicalidade que oferece, tão própria de produções rimadas destinadas a crianças. Busch consegue essa sonoridade através de versos heptassílabos que, embora não dispostos em estrofes propriamente ditas, são encadeados sequencialmente ao longo de toda a obra, em rimas emparelhadas. Tais recursos são comuns a formas poéticas mundialmente consagradas, como os sonetos.

Com isso em mente, não é de se estranhar que Olavo Bilac – poeta e tradutor brasileiro ícone do Parnasianismo no Brasil, movimento literário que tem como traço característico o culto à forma – tenha reproduzido fielmente essa estrutura composicional em sua tradução. Já no Prólogo de *Juca e Chico*, Bilac evidencia sua genialidade ao apresentar não somente versos metricamente impecáveis (também heptassílabos), como também rimas emparelhadas perfeitas (“conselhos”/“fedelhos”; “vadiação”/“punição”) bastante melodiosas. Cláudia Cavalcanti não dedica a mesma atenção à forma. A tradutora acompanha a sequência rímica AA BB, mas com muitos versos com rimas imperfeitas (pior/dor; açúcar/Juca; está/escutar). Além disso, a métrica por ela aplicada é muito diversa, trazendo versos de 6 a 10 sílabas poéticas. A quantidade de versos do *Vorwort*, contudo, é mantida nas duas traduções para o português do Brasil.

A tradução desse Prólogo por Cavalcanti é, em grande parte do texto, literal, obedecendo um esquema de tradução verso a verso. Mesmo quando não consegue ser precisa na correspondência dos termos, procura manter em cada verso a tradução exata de sua palavra central – como no verso 1, *bösen* “malvados”; verso 5, *Lehren* “ensino”; *Übeltätigkeit* “maldade”. Sem abandonar o cuidado com a preservação do léxico tal qual no original alemão, faz algumas leves adaptações. Esse é o caso da inserção do termo “bananas”, no lugar de *Zwetschen* (“ameixas”); a correspondência atribuída justifica-se pelo fato de a ameixa, tal como a banana, no Brasil, ser uma fruta extremamente típica na Alemanha. De forma geral, o poema é traduzido sem muita liberdade de criação, a excetuar-se do uso da expressão “água com açúcar”, para referir-se a *ein schlimmes Ding* (“uma coisa ruim”).

Olavo Bilac, por sua vez, não se prende tanto aos vocábulos isolados, preferindo apresentar uma interpretação própria da matéria do enredo contida no

texto. O poeta e tradutor versifica os trechos à sua maneira, com seu talento característico. Nos quatro primeiros versos, Busch apresenta sucintamente as *bösen Kindern* (“crianças malvadas”); a essa ideia central, Bilac associa outros conceitos atributivos, como “malcriados”, “endiabrados”, “peças” e “travessuras”, o que resulta em uma ampliação semântica e enriquecimento da composição original. Embora traduza os versos alemães de maneira mais livre, não ignora as ações em torno dos quais Busch compôs seu prefácio, como a prática de roubar frutas, maltratar animais, desprezar a escola e a igreja. O ponto alto da tradução do poema está, contudo, nos versos 19 e 20 – *Ach, das war ein schlimmes Ding / Wie es Max und Moritz ging*. (“Ah, foi algo ruim, / O que aconteceu a Juca e Chico.”). Nesses versos, Busch antecipa de modo bastante direto o fim desagradável dos garotos travessos. Bilac, por sua vez, transcreve os versos de forma que a mensagem do desfecho desagradável não é oferecida em sua literalidade, mas intuída a partir da interpretação de uma sentença de julgamento: “Mas nem sempre a vadiação, / Acaba sem punição”. Uma solução tão genial e poética que supera em brilho o próprio original – tal como esperado para uma grande tradução.

Passemos agora à leitura da quarta travessura. A divertida e malvada anedota narra como os arteiros garotos pregaram uma peça no Sr. Lämpel, professor e sacristão da comunidade. Aproveitando-se da ausência do professor, que estava tocando órgão na igreja, os meninos invadem sua casa em pleno domingo e preenchem o cachimbo do Sr. Lämpel com pólvora, o que causará uma perigosa explosão.

#### Vierter Streiche (Busch)

*Also lautet ein Beschluß:  
Daß der Mensch was lernen muß.  
Nicht allein das Abc  
Bringt den Menschen in die Höh';  
Nicht allein in Schreiben, Lesen  
Übt sich ein vernünftig Wesen;  
Nicht allein in Rechnungssachen  
Soll der Mensch sich Mühe machen;  
Sondern auch der Weisheit Lehren  
Muß man mit Vergnügen hören.  
Daß dies mit Verstand geschah,  
War Herr Lehrer Lämpel da.  
Max und Moritz, diese beiden,  
Mochten ihn darum nicht leiden,  
Denn wer böse Streiche macht,  
Gibt nicht auf den Lehrer ach*



*Nun war dieser brave Lehrer  
Von dem Tobak ein Verehrer,  
Was man ohne alle Frage  
Nach des Tages Müh und Plage  
Einem guten, alten Mann  
Auch von Herzen gönnen kann.  
Max und Moritz, unverdrossen,  
Sinnen aber schon auf Possen,  
Ob vermittelst seiner Pfeifen  
Dieser Mann nicht anzugreifen.  
Einstens, als es Sonntag wieder  
Und Herr Lämpel, brav und bieder,  
In der Kirche mit Gefühle  
Saß vor seinem Orgelspiele,  
Schlichen sich die bösen Buben  
In sein Haus und seine Stuben  
Wo die Meerschaumpfeife stand;  
Max hält sie in seiner Hand;  
Aber Moritz aus der Tasche  
Zieht die Flintenpulverflasche,  
Und geschwinde, stopf, stopf, stopf  
Pulver in den Pfeifenkopf.  
Jetzt nur still und schnell nach Haus,  
Denn schon ist die Kirche aus.-<sup>27</sup>*

---

<sup>27</sup> Uma coisa é certa: / O homem deve aprender alguma coisa. / Não apenas o ABC / Leva o homem a algum lugar; / Não apenas escrevendo, lendo / Se cultiva um caráter sensato; / Não apenas em questões contábeis / O homem deve se esforçar / Mas também os ensinamentos de sabedoria / Devem ser ouvidos com prazer. / Para que tudo isso acontecesse com entendimento / Estava lá o Sr. Prof. Lämpel. / Juca e Chico, esses dois, / Não podiam tolerá-lo, / Pois quem faz malvadas travessuras / Não liga para o professor. / Mas esse bom professor / Era um apreciador de tabaco, / O que, sem dúvida / Após um dia árduo de trabalho / Um bom e velho homem / Merece desfrutar. / Juca e Chico, destemidos, / Com o pensamento na traquinagem, / Se perguntam se através do cachimbo / Conseguem atacar este homem. / Quando chegou o domingo / Enquanto o Sr. Lämpel, homem reto e bom / Na igreja com sentimento / Tocava seu órgão / Os malvados meninos espreitavam / Sua casa e sua sala / Procurando o cachimbo; / Juca segura em sua mão / E Chico tira da bolsa / O vidrinho com pólvora / E enche / Do pó o cachimbo. / Agora, vão pra casa de fininho, / Pois a missa já acabou.

Quarta travessura (Bilac)

Na vida, para ser homem,  
Não basta aprender a ler:  
Porque também é preciso,  
Além do a-bê-cê, o juízo,  
Não basta saber somar,  
Dividir, multiplicar:  
Para ter calma e medida,  
Também é preciso, penso,  
Tomar lições de bom-senso...  
Para isto, existe na aldeia  
O senhor Mestre Gouveia,  
Que, além de mestre escolar,  
É sacristão do lugar:  
- Mas os nossos dois vadios  
De todo o estudo arredios,  
Sempre preferem à escola  
A travessura e a graçola.  
Só tinha um vício o Gouveia.  
Mas não era coisa feia:  
Era o cachimbo. Acendia,  
Depois do labor do dia,  
Não um modesto cigarro,  
Mas um cachimbo de barro,  
E tinha sonhos afáveis...  
- Chico e Juca, infatigáveis  
Na sua perversidade,  
Armaram nova maldade.  
Num domingo, o sacristão  
Estava, por devoção,  
À missa, na igreja calma,  
Tocando o órgão com alma...  
Os dois, que não perdem vaza,  
Vão do mestre-escola à casa.  
Segura o cachimbo o Chico;  
E dentro do traste rico  
O Juca, bicho daninho,  
De um pesado polvorinho  
Toda a pólvora despeja...  
- Badala o sino da igreja.

Quarta travessura (Cavalcanti)

É preciso saber por que  
Tão importante é aprender,  
Já que o abecê sozinho  
Não faz o sabidinho.  
Não apenas ler e escrever  
Constrói sólido um ser;  
Não somente a matemática,  
Ou mesmo a sua prática;  
Mas aprender da sabedoria  
Toda a sua liturgia.  
Para isto vir à luz  
Professor Souza fazia jus  
Juca e Chico, esses dois,  
Tomavam-no como algoz  
Quem a travessuras se dedica  
Souza nem de longe atiça.  
Só que o sábio professor  
Nutria pelo tabaco ardor –  
A quem sem dúvida alguma  
Qualquer um se acostuma,  
Como o bom e velho homem  
Que todos ali conhecem.  
Juca e Chico, inconformados,  
Mas de maldade tomados,  
Pesavam se o cachimbo seria  
Motivo para selvageria.  
Belo dia, domingo novamente,  
Quando o professor sorridente  
Na igreja o seu órgão  
Tocava com emoção  
Correram os dois pestinhas  
A que casa, se adivinha?  
Lá estava o cachimbão,  
Juca com ele na mão.  
Mas Chico do bolso tirou  
A pólvora cor de grou.  
E logo top, top, top! –  
De pólvora o cachimbo entope.  
Agora fora dali sem preguiça,  
Pois já terminou a missa.

Como método adotado em quase todas as *Streichen*, o poema conta com uma breve introdução, onde o personagem central é apresentado. Na travessura em questão, essa apresentação não é explícita, mas construída sutilmente de forma metonímica: para descrever o Prof. Lämpel, o autor oferece uma reflexão sobre o ensino e a aprendizagem, sobre a transmissão de sabedoria, elementos diretamente relacionados ao ofício do personagem. A introdução presta-se também para enaltecer a importância do conhecimento e aprendizado formal, o

que dignifica ainda mais o personagem descrito e salienta sua relevância dentro da sociedade. Interessante é também notar a ilustração que acompanha a abertura do poema. Trata-se de um *portrait* retratando o professor com ar bastante sisudo e austero, em gestos de admoestação. A imagem vem reforçar a ideia de caráter irrepreensível e de modelo a ser seguido, atributos perfeitamente cabíveis a um mestre.

Novamente nesse poema, a tradução de Bilac mostra-se mais autônoma, por assim dizer. A introdução de Busch é devidamente referida nos versos de Bilac, que, assim como no alemão, apontam para a insuficiência do aprendizado das letras e números na formação de um indivíduo. Contudo, a ênfase dada pelo poeta alemão recai sobre o conceito de *Weisheit*, ou seja, sabedoria, sapiência. Cláudia Cavalcanti assume a relevância do atributo no trecho, e propõe uma tradução bastante literal no verso em que o termo aparece: *Weisheit Lehren*, ou “ensinamento da sabedoria”, é por ela interpretado como “aprender da sabedoria”. Nesse ponto, Bilac faz uma escolha diferente. O vocábulo alemão é entendido e registrado pelo poeta e tradutor brasileiro como “bom-senso”. As “lições de bom-senso”, com que fecha o trecho introdutório do poema, parecem dialogar com o termo “juízo”, que se refere à expressão *vernünftig Wesen* (caráter, natureza sensata, sábia, prudente). A intenção de Bilac, portanto, é enfatizar o papel do professor como instrutor de valores e disciplinador de seus pupilos. Uma função menos romântica do que “transmitir ensinamentos de sabedoria”, podemos dizer. Ainda assim, trata-se de uma interpretação plenamente possível, principalmente ao se considerar à obra de Busch como um todo, que descreve justamente as ações reprováveis de garotos carentes de juízo e bom-senso.

Um ponto curioso na tradução de Bilac é como o tradutor caracteriza o Sr. Lämpel em função do seu ofício. Na verdade, o texto alemão só atribui explicitamente ao personagem central do poema a função de professor; contudo, por inferência dos trechos seguintes, em que se descreve sua atuação na igreja, Bilac o intitula também sacristão. A escolha de Bilac pela adição independente desse termo, tão ligado à esfera religiosa, demonstra uma intenção de reforçar, do ponto de vista social, a caracterização do personagem, descrito no original mais de uma vez como *braver/guter Mann* (*gut*, como “bom”; o adjetivo *brav* pode significar tanto “bom”, “correto”, como também “conservador”). Já Cavalcanti, que

se além somente ao que está efetivamente escrito, descreve o Sr. Lämpel como um professor que tocava órgão na igreja – nada além.

Após a floreada apresentação do professor, Busch denuncia um pequeno “porém” capaz de macular levemente o caráter irrepreensível do mestre: seu gosto pelo tabaco. Essa revelação é feita pelo poeta alemão com aparente cuidado e cautela, o que se evidencia nos versos *Nun war dieser brave Lehrer / Von dem Tobak ein Verehrer* (“Mas esse bom professor / Era um apreciador de tabaco”). Aqui, merece certa atenção o uso da palavra *Verehrer* no referido contexto. O termo alemão pode absolutamente significar “admirador”, “apreciador”, como sugerido mesmo em minha tradução. No entanto, ao considerar o processo de derivação do vocábulo, que se origina do verbo *verehren*, no sentido de “idolstrar”, “adorar”, “prestar culto”, verificamos como tradução ainda mais cabível a palavra “adorador”, “venerador”. Nota-se, portanto, mais uma alusão religiosa, que soaria de forma bastante natural, não fosse o contexto em que se aplica. O “bom professor”, fonte de conhecimento e sabedoria para seus aprendizes, cultivador de bons valores, membro dedicado em sua comunidade religiosa, é também “adorador” de um vício. Certo da ironia criada, Busch enfeita ainda mais o cenário, justificando o hábito do “bom e reto” homem como algo completamente compreensível e até merecido – um pequeno prazer depois de um dia de trabalho duro e dignificante.

Esse trecho é tratado pelos dois tradutores cada qual à sua maneira. Como percebemos, Busch faz uma crítica velada ao comportamento do Prof. Lämpel, no sentido de evidenciar uma mazela que não combina com o conjunto moralmente correto e religioso apresentado pelo respeitado mestre. Bilac interpreta sagazmente a mensagem e a traduz em termos diretos e claros, sem rodeios. O “bom professor admirador de tabaco” converte-se, nas palavras de Bilac, em um “sacristão com um vício, mas que não era coisa feia”. Enfatiza ainda o fato de sua fraqueza não ser por “modestos cigarros” (o que soa mais inofensivo), mas por seu secreto cachimbo de barro. Cavalcanti, em contrapartida, parece mais complacente com a situação. Em sua tradução, Sr. Lämpel limita-se a um “sábio professor”, um “bom e velho homem” conhecido por todos. Sua escolha de palavras revela menos implicações morais do que as empregadas por Bilac.



Também não chama o cachimbo de vício, afirmando apenas que seu hábito doméstico se devia ao fato de que o professor “nutria pelo tabaco ardor”.

Levando em conta toda essa possibilidade interpretativa de crítica a uma postura social hipócrita por parte de um membro da comunidade com grande visibilidade, a traquinagem aplicada por Juca e Chico centrada no cachimbo, a representação do vício, parece um bom desfecho para o poema. Com igual atenção, ambos os tradutores representam a cena do Prof. Lämpel na igreja tocando seu órgão *mit Gefühle* (“com emoção” / “com alma”), que tão bem contrasta com a ação concomitante de execução em segredo do plano previamente arquitetado por Juca e Chico.

As travessuras narradas ao longo da obra têm teor semelhante, do ponto de vista das motivações. Ao que parece, os garotos, invadidos pelo tédio de uma existência sem ocupações, estão a todo o tempo à procura de oportunidades de se divertir às custas de pacatos concidadãos da comunidade onde vivem. Os atos, planejados em conjunto, são maldosos pela simples razão de ser, não trazendo em si nenhuma justificativa, como vingança ou acerto de contas. Sempre que possível, no entanto, procuram tirar certa vantagem do caos que instauram, aproveitando-se, por exemplo, de guloseimas que se fazem presentes na “cena do crime”. Juca e Chico também não demonstram, em nenhum momento, preocupação com as potencialmente sérias consequências que essas traquinagens poderiam causar – como o afogamento do alfaiate Böck, que passa sobre a ponte serrada pelos travessos, ou a morte do professor Lämpel, pela explosão do cachimbo.

Os desfechos das narrativas também não destoam entre si. Com maior ou menor dificuldade, Juca e Chico conseguem escapar ilesos das situações desastrosas por eles fomentadas. Nem mesmo advertências ou punições são a eles direcionadas, uma vez que, com esperteza, conseguem se safar de serem descobertos e capturados. Contudo, esse cenário começa a se alterar a partir da sexta travessura, a penúltima da sequência.

A vítima dessa vez é o padeiro da comunidade. Diferentemente dos outros personagens do livro, o padeiro não recebe nome algum de Busch, sendo referido apenas pelo seu ofício antecedido da forma de tratamento *Meister* (“mestre”). O

poema se inicia com a breve descrição do trabalho realizado na padaria, mais especificamente das guloseimas doces preparadas para a celebração da Semana Santa. Esta particularidade certamente se mostra decisiva no sentido de instigar a mais uma traquinagem os levados meninos, que aparecem claramente representados na primeira ilustração do poema espreitando secretamente enquanto o padeiro tranca a padaria.

Os garotos decidem então invadir a padaria pela chaminé, a fim de conseguir alguns produtos apetitosos. Mas eles não contam com a sorte que até então os acompanhava. Em uma sequência de infortúnios, saem da chaminé cobertos de cinzas, caem direto dentro do local de armazenamento da farinha e, finalmente, ao tentar alcançar algumas roscas sobre a prateleira, são lançados para dentro de uma grande tigela com massa de pão. Abaixo, transcrevemos os versos que sucedem essa cena:

*Sechster Streich (Busch)*

*Ganz von Kuchenteig umhüllt  
Stehn sie da als Jammerbild.  
Gleich erscheint der Meister Bäcker  
Und bemerkt die Zuckerlecker.  
Eins, zwei, drei! Eh' man's gedacht,  
Sind zwei Brote draus gemacht.  
In dem Ofen glüht es noch  
Ruff! Damit ins Ofenloch!  
Ruff! Man zieht sie aus der Glut;  
Denn nun sind sie braun und gut.  
Jeder denkt, die sind perdü!  
Aber nein - Noch leben sie.  
Knusper, knasper! Wie zwei Mäuse  
Fressen sie durch das Gehäuse;  
Und der Meister Bäcker schrie:  
"Ach herrje! Da laufen sie!"<sup>28</sup>*

---

<sup>28</sup> Completamente envolvidos em massa de bolo / Estão ali de pé, em cena lastimosa. / Logo o mestre padeiro aparece / E percebe as guloseimas. / Um, dois, três! Antes que se pense, / Dois pães são feitos. / O forno ainda está aceso - / Ruff! Pra dentro do buraco do forno! / Ruff! Eles são retirados das brasas; / Pois estão agora dourados e gostosos! - / Todos pensam que estão mortos! / Mas não - Ainda vivem. / Nhac, nhac! Como dois ratos / Roem a carcaça; / E o mestre padeiro grita: / Vixe! Eles estão correndo!

Sexta travessura (Bilac)

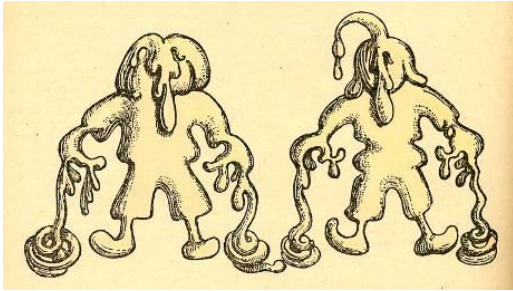
Vejam só que cataplasmas!  
Até parecem fantasmas!  
E entra o padeiro... É agora!  
Soou a última hora!  
E, como por encanto  
Transformam-se em pães, - enquanto  
O diabo esfrega o olho, -  
Um pimpolho e outro pimpolho.  
Eia! Ao forno para assar!  
Ninguém os pode salvar...  
E aí estão os dois acabados,  
Cheirosos, louros, tostados.  
“Era uma vez! Afinal...”  
Dirão todos. - Porém, qual!  
Rap...rap... Os dois diabinhos,  
Como dois ratos daninhos,  
Roem a casca do pão,  
E safam-se da prisão.

Sexta travessura (Cavalcanti)

De massa de bolo cobertos,  
Esses dois não parecem espertos.  
Eis que chega o mestre padeiro  
Sentindo-se em real pardieiro.  
Mais que depressa – um, dois, três  
De Juca e Chico dois pães ele fez.  
O forno já arde quentinho  
E os dois pelo buraquinho.  
Pronto! Assados os dois agora;  
Dourados, cheirosos – quem os devora?  
Foram-se os dois, é fácil pensar,  
Mas que nada: não têm tanto azar.  
Mordiscando quais ratinhos,  
Ressuscitam os diabinhos.  
E o mestre padeiro a gritar:  
“Ei, fujões, voltem já!”.

Uma das coisas que notamos rapidamente ao comparar as duas traduções é a quantidade de versos. Cavalcanti, seguindo uma proposta tradutória estrangeirizante, de máxima fidelidade ao original, desenvolve sua tradução ao longo de 38 versos pareados em rimas AA BB, tal qual acontece no texto de Busch. Também nesse quesito Bilac evidencia a postura mais livre que adota em sua escrita. Em uma tradução mais domesticadora, em que se demonstra maior interesse na transmissão da mensagem do texto de forma artisticamente satisfatória do que na tradução literal verso a verso, Bilac amplia levemente o texto, sem, contudo, abandonar a sequência rímica tão característica da obra, responsável pela sua sonoridade marcante.

Esse procedimento interpretativo mais ousado empregado por Olavo Bilac se comprova já nos primeiros versos do trecho transcrito acima. No original, temos uma dupla que assim se pode traduzir em termos literais: “Completamente envoltos em massa de bolo / Estão ali de pé, em cena lastimosa.”. Os versos estão dispostos como uma espécie de legenda para a seguinte ilustração:



Cavalcanti expressa a ideia tal qual o escrito por Busch, retomando os termos-chave “massa de bolo” / “cobertos”, correspondentes diretos de *umhüllt* e *Kuchenteig*. Bilac, de forma divertida, ignora os vocábulos mencionados e oferece uma leitura bastante cabível da situação e da ilustração correspondente: “Vejam só que cataplasmas!”. Considerando que cataplasma refere-se a uma “papa medicamentosa feita de farinhas, polpas ou pó de raízes e folhas”, o léxico escolhido pode ser perfeitamente entendido como algo semelhante a “meleca”.

Até a quinta travessura, Juca e Chico parecem escapar com facilidade da merecida punição. Mas na sexta travessura, temos um ponto de virada na narrativa. Juca e Chico não somente são capturados pelo padeiro, como recebem um castigo potencialmente fatal. Longe de um simples sermão ou palmadas, o dono da padaria, sentindo-se, com razão, lesado pela invasão recebida em seu estabelecimento, resolve dar uma lição tão severa nos meninos que poderia ser a última: com um semblante satisfeito, mistura os garotos à massa de pão e os coloca no forno para assar. A punição descabida é narrada em detalhes no poema, em uma cena perturbadora.

Se ainda resta alguma dúvida sobre a intenção homicida do ato praticado, tal fica esclarecido nos versos que sucedem a narração da retirada dos “pães” dourados e cheirosos do forno – *Jeder denkt, die sind perdü! / Aber nein - Noch leben sie* (“Todos pensam que estão mortos! / Mas não - Ainda vivem.”). Com bastante naturalidade, Busch informa que o plano medonho de execução fracassara. Tal naturalidade, aliás, é um elemento muito marcante na descrição de toda a cena mórbida, tanto no original como na tradução de Cavalcanti. As ações da sequência narrativa são dispostas de forma branda, sem alarde para a gravidade retratada. A presença de diminutivos na tradução de Cavalcanti, como

no trecho “O forno já arde quentinho / E os dois pelo buraquinho.” deixa a leitura mais “agradável”; o estilo empregado distrai um pouco o leitor da ação em si.

Olavo Bilac, por sua vez, não faz questão alguma de “maquiar” a tragicidade do episódio. O mesmo trecho referente ao momento em que o padeiro lança os garotos no forno é assim narrado pelo poeta tradutor: “O diabo esfrega o olho, - / Um pimpolho e outro pimpolho. / Eia! Ao forno para assar! / Ninguém os pode salvar...”. Ao associar o padeiro à figura do diabo, oferece ao leitor um claro julgamento de valor. O personagem executa a ação de colocar os garotos no forno com a clara intenção de assá-los; e o ato de maldade é explicitado pelo tradutor como uma condenação inevitável, sem qualquer esperança de salvação. Não há floreios para o acontecimento. Toda a crueldade que permeia a ação é expressa com elementos de mesmo peso negativo.

Outro detalhe do poema mostra-se digno de especial consideração. Os meninos, contrariando qualquer expectativa, saem do forno com vida. E para se desvencilharem das mãos do seu malfeitor, produzem buracos nos pães assados que os envolvem, a fim de estabelecer uma saída de emergência. Esses buracos não são simplesmente abertos com as mãos, ou algum instrumento cortante, mas pelos dentes famintos dos dois travessos. O verbo que Busch utiliza para essa ação é o *fressen*, que significa “comer”, mas apenas quando se trata de animais. A escolha justifica-se pela comparação imediatamente anterior que faz dos meninos a dois ratos (*Mäuse*). Nesse ponto, Bilac parece reproduzir com mais fidelidade, do ponto de vista interpretativo, a ideia transmitida pelo texto alemão. Enquanto Claudia Cavalcanti se utiliza mais uma vez de diminutivos e de uma estrutura frasal pouco ofensiva em seu verso “Mordiscando quais ratinhos”, Bilac oferece um retrato grotesco da situação, ao afirmar que “Os dois diabinhos, / Como dois ratos daninhos, / Roem a casca do pão”. A escolha lexical de Bilac é toda negativa, pejorativa. Não se trata de “ratinhos travessos”, mas de “ratos daninhos” carregados de maldade, a quem se tem automática repulsa.

Após esse episódio de insucesso, é narrada a derradeira travessura, que selará de vez o destino de Juca e Chico. Escondidos em um seleiro, os garotos fazem buracos em sacos de grãos pertencentes ao camponês Mecke. Novamente, vemos aqui uma ação perfeitamente capaz de associar os meninos a

roedores; implicitamente, a metáfora de “ratos daninhos” se repete. Esse desenvolvimento comportamental dos personagens pode ser interpretado como uma progressão do movimento de desumanização, de caráter depreciativo, iniciado na travessura anterior. A peripécia apresentada na penúltima travessura marca o declínio dos malvados garotos, outrora tão perspicazes e temidos, mas que se veem reduzidos a desprezíveis animaizinhos no final de sua lida.

Com a mesma facilidade e insensibilidade com que se dá cabo a indesejáveis ratos, são capturados e eliminados os meninos. Assim que descobre o esconderijo de Juca e Chico, o camponês, sem muito refletir, toma os meninos em seus braços e os encaminha para a casa do moendeiro, que prontamente os lança em seu moinho. Os meninos, convertidos em grãos, prestam-se para a alimentação de patos. E dessa maneira cruel tem fim a saga dos garotos travessos.

Não satisfeito em narrar com detalhes de brutalidade o castigo final aplicado em Juca e Chico, o autor dedica ainda uma seção para registrar a recepção da notícia dos óbitos pela comunidade. Tais versos transcrevemos abaixo:

*Schluß (Busch)*

*Als man dies im Dorf erfuhr,  
War von Trauer keine Spur.  
Witwe Bolte, mild und weich,  
Sprach: "Sieh da, ich dacht es gleich!"  
"Jajaja!" rief Meister Böck  
"Bosheit ist kein Lebenszweck!"  
Drauf so sprach Herr Lehrer Lämpel:  
"Dies ist wieder ein Exempel!"  
"Freilich", meint' der Zuckerbäcker,  
"Warum ist der Mensch so lecker!"  
Selbst der gute Onkel Fritze  
Sprach: "Das kommt von dumme Witze!"  
Doch der brave Bauersmann  
Dachte: Wat geht meck dat an!  
Kurz, im ganzen Ort herum  
Ging ein freudiges Gebrumm:  
"Gott sei Dank! Nun ist's vorbei  
Mit der Übeltätere!"<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> Quando se soube disso no vilarejo / Não houve nenhum sinal de tristeza. / A viúva Bolte, doce e gentil, / Disse: “Veja aí, foi o que eu pensei!” / “Sim, sim”, gritou o mestre Böck. / “A maldade não é o propósito da vida!” / Assim disse o Professor Lämpel: / “Este é mais um exemplo!” / “Com certeza”, opinou o padeiro, / “Por que o homem é tão cheio de caprichos!” / Mesmo o bom tio

### Conclusão (Bilac)

Quando se soube a notícia,  
Não se abalou a polícia;  
Ninguém os dois lamentou  
Na vila; ninguém chorou.  
Recordando as suas aves,  
Murmurou a viúva Chaves:  
"Eu logo vi..." - O alfaiate,  
Dando a uma calça o remate,  
Suspirou: "Fez-se justiça!"  
O mestre ajudando à missa,  
Sentenciou: "A maldade  
Não tem o fim da bondade..."  
O bom tio Frederico  
Disse: "Meu Juca! Meu Chico!  
A vadiação não faz a lei...  
Bem que eu vos aconselhei!"  
"Bem feito!", disse o padeiro;  
E, indiferente, o moleiro:  
"Eu cá fiz o meu serviço,  
Não tenho nada com isso..."  
Em suma, por toda a vila,  
Livre dos dois e tranquila,  
Reinou a paz afinal...  
Mais nada. Ponto final!

### Final (Cavalcanti)

A notícia se espalhou na aldeia  
Mas a tristeza não a rodeia.  
Viúva Oliveira, a boa senhora,  
Disse: "Eu sabia, era hora".  
Silva alfaiate concordou:  
"A maldade assim acabou".  
Professor Souza logo disse:  
"É onde termina a traquinice!".  
"Claro", afirmou o padeiro,  
"Ninguém assim finda inteiro".  
Mesmo o bom Tio Pereira:  
"É o destino de tanta asneira".  
E o camponês ofendido  
Pensou: "O castigo foi devido".  
Ou seja, em toda a aldeia  
Uma clara alegria permeia:  
"A maldade chegou ao final.  
De Juca e Chico, nem sinal!".

Os versos de fechamento da obra de Busch são bastante impressionantes. Diante da morte tão cruel de duas crianças, não houve *kein Spur von Trauer* ("nenhum sinal de tristeza") em toda a comunidade. Muito pelo contrário: no lugar do lamento, o sentimento geral é de alívio. Tal consenso fica expresso nas falas de "bem-feito" de cada morador, que justificam sua satisfação rememorando o padrão de má conduta evidenciado por Juca e Chico ao longo de suas breves existências.

Ambas as traduções captam com justeza a atmosfera de contentamento sem remorsos que envolve as reações e opiniões de cada personagem vitimizado por alguma traquinagem da dupla com relação ao acontecido. Bilac, como sempre, se permite mais detalhes e certa inventividade, por exemplo, ao retomar algumas descrições de personagem no momento em que são invocados ou ao atribuir ao moleiro uma fala inexistente no original. Cavalcanti também traz mais

---

Fritze / Disse: "É o resultado de brincadeiras estúpidas!" / E o correto camponês / Pensou: O que eu tenho a ver com isso! / Em suma, em todo o lugar / Um burburinho de alegria: / "Graças a Deus! Agora acabou / A maldade!" (minha tradução)

trechos traduzidos de forma literal que seu antecessor, o qual prefere articular interpretações pessoais de cada trecho, mantendo a mensagem central. Mas os dois tradutores atêm-se à composição original dos versos que se estrutura em torno do conceito de “maldade” (*Bosheit/Übeltätere*), com as declarações dos personagens articuladas segundo uma relação de causa e consequência.

O fato é que os garotos são tidos não como indivíduos, como seres humanos portadores de particular subjetividade, passíveis de falhas como quaisquer outros, mas como a encarnação de um mal social a ser extirpado. Simplesmente não há lugar para eles no grupo. Ao longo de toda a narrativa, e após o desfecho trágico, não se questiona em nenhum momento a origem, a filiação dos meninos mal-educados, ou as motivações por trás dos delitos – como uma possível situação de fome, no caso envolvendo o furto as galinhas assadas da viúva Bolte. Todas as más ações são interpretadas como fruto de uma índole inerentemente maldosa. Suas mortes não são lastimadas. São objetificados, desumanizados, despojados de características humanas que seriam capazes de suscitar sentimentos de solidariedade e compaixão. Nem o fato de serem crianças atenua a responsabilidade pelos seus atos ou os exime de punição tão cruel.

Com essa obra simples, de aparência inocente, Busch consegue, ao mesmo tempo, alertar as crianças, ainda que de maneira sombria, sobre comportamentos indesejáveis no convívio em sociedade e suas inevitáveis consequências negativas, e trazer uma crítica à burguesia da época, egocêntrica e extremamente alheia aos problemas sociais que a circundam. Além disso, o texto convida a uma reflexão sobre a importância de intervenções sadias e significativas na educação das crianças – e isso como papel de todos os integrantes de uma comunidade.



## 6. Considerações finais

A proposta de discutir as obras alemãs *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz* e suas respectivas traduções para o português do Brasil nos leva a, antes de mais nada, refletir sobre os limites estabelecidos para o macro gênero literário conhecido como literatura infantil. Isso porque, como apontado na análise percorrida ao longo dessas páginas, uma literatura destinada a crianças não se restringe ao uso de elementos do universo infantil e ilustrações, mas a um conjunto de concepções e intenções que nortearão a produção de narrativas apropriadas a determinado público, em certo contexto histórico.

Esse parâmetro que definimos como “intenções” da literatura infantil demonstra toda a sua importância ao se caracterizar o subgrupo *cautionary tales*. Os contos de advertência narrativos, em prosa ou versos, carregam em si propósitos claros de instrução e criação de valores nos sujeitos em formação. A modalidade literária encontra espaço para florescimento na Europa a partir do século XVIII, momento em que a criança passa a adquirir certo *status* próprio dentro da família como extensão da sociedade. Por esse tempo, já se enxerga a criança como indivíduo com características e necessidades peculiares, e não mais segundo a visão medieval, que as entendia como meros adultos em miniatura. Sobre a evolução cronológica da noção de infância, Philippe Ariès escreve:

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII (ARIÈS, 2006, p. 65).

O autor afirma ainda:

Tem-se a impressão, portanto, de que a cada época corresponderia uma idade privilegiada e uma periodização particular da vida humana: a “juventude” é a idade privilegiada do século XVII, a “infância”, do século XIX, e a “adolescência”, do século XX. (ibidem, p.16).

A ênfase e atenção ao período do desenvolvimento humano denominado infância ficam manifestas, portanto, no século XIX. Nesse momento de apreensão da criança como sujeito autônomo, imerso em um universo particular, carente de

formação, valores e conhecimento que virão a torná-la um adulto civilizado e respeitável no futuro, começa a se propagar por toda a Europa a ideia de que a literatura infantil pode ser usada como meio auxiliar na educação de crianças. E justamente para atender ao quesito “civilidade” é que surgem os contos de advertência.

Não demora muito para que alguns desses textos alcancem expressiva notoriedade dentro das comunidades em que se originam. As histórias se fazem conhecidas por todos e passam a ser transmitidas através das gerações, seja na forma escrita ou pela simples tradição oral. Assim acontece com as histórias alemãs de *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz*. Os personagens e enredos vão se difundindo com tal amplitude ao longo dos anos que passam a ocupar um lugar relevante dentro do imaginário coletivo alemão. Nesse processo de ascensão e reconhecimento no seio da sociedade, as obras literárias de Hoffmann e Busch estabelecem-se como clássicos. O texto de Balz Engler “What is a classic?” elucida com clareza essa noção:

A presença de frases, figuras e histórias, muitas vezes dissociadas de seus autores, na mente das pessoas de uma comunidade, que define como característica do clássico, é o que encontramos em uma cultura oral e sua poesia. Em outras palavras, ouvimos aí histórias que possuem força mítica, apresentando figuras profundas que servem como modelos de comportamento, em uma linguagem que tende a ser banal.<sup>30</sup> (ENGLER, 1990, p. 56) (minha tradução)

O nascimento de um clássico acontece então no desenvolvimento da cultura oral da comunidade que lhe serve de berço. O fato de seus personagens tornarem-se ícones de fama absoluta, plenamente reconhecidos e enraizados no imaginário do grupo a que pertencem, eleva a narrativa ou poesia ao posto de clássico, sujeitando-a à expansão de seu alcance para além de seu grupo e cultura originais.

Tal é o caso *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz*. Os clássicos alemães ultrapassam as barreiras territoriais que os limitam e adquirem *status* de clássicos

---

<sup>30</sup> The presence of phrases, figures and stories, often dissociated from their authors, in the minds of people forming a community, which I have defined as characteristic of the classic, is what we find in an oral culture and its poetry. That is, we there hear stories that have mythical force, presenting heavy figures that serve as models of behavior, and doing it in language that tends to be formulaic.

mundiais. Nesse movimento, as obras cruzam o oceano e encontram plena recepção e incorporação no polissistema literário do Brasil do século XIX, uma nação que ainda engatinhava no estabelecimento de uma literatura que pudesse chamar de sua. Principalmente na literatura infantil, as manifestações literárias brasileiras ainda se mostravam bastante incipientes, o que justifica a pronta apropriação de textos estrangeiros na formação do repertório nacional.

A apresentação das referidas obras alemãs ao público infantil brasileiro é viabilizada pelo talento dos tradutores Guilherme de Almeida, que nos narra as anedotas da coletânea a que nomeia *João Felpudo*, e Olavo Bilac, que nos faz conhecer os endiabrados garotinhos alemães por ele batizados de *Juca e Chico*. Por meio dessas obras, as crianças brasileiras, acostumadas até então com a amenidade e singeleza das adaptações de contos de fadas e das fábulas politicamente corretas, tem a oportunidade de conhecer uma literatura infantil moralizante repleta de elementos aterrorizantes e grotescos, construída com o apoio de ilustrações igualmente grotescas e marcantes de forma a cativar a atenção e divertir seu público-alvo.

Essas primeiras traduções de *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz* carregam algumas similaridades entre si. A proposta de ambos os tradutores tende a uma abordagem mais domesticadora, o que é bastante comum nas traduções de entrada em uma nova cultura. Tal qual uma criança alemã, qualquer criança brasileira de fins do século XIX e meados do século XX poderia ser entretida com os versos e ilustrações tragicômicos apresentados nas compilações de Hoffmann e Busch retransmitidas por Almeida e Bilac. A linguagem, a forma e a abordagem utilizadas pelos tradutores brasileiros, toda voltada para o público infantil, assemelha-se ao que parece ter sido intencionado também pelos autores originais. De forma domesticadora, Almeida e Bilac fazem sua leitura dos clássicos alemães e os tingem com cores próprias, que os aproximam da nossa cultura.

A essa postura tradutória voltada a familiarizar o texto estrangeiro à língua e cultura de chegada soma-se uma grande liberdade composicional por parte desses tradutores. Nesse ponto, vale salientar mais uma vez que a criação das obras *João Felpudo* e *Juca e Chico* não foi trabalho de simples tradutores, mas de

poetas já consagrados no âmbito literário brasileiro. Essa indissociável verve artística permitiu a produção de poemas que mantêm a necessária referência aos textos estrangeiros, mas que, ao mesmo tempo, transmitem uma poética própria e singular.

Muitas décadas depois da inserção desses livros alemães em território nacional, Cláudia Cavalcanti toma para si o propósito de trazer uma nova leitura dos mesmos. Diferente dos seus antecessores, a tradutora moderna não está interessada em trazer um texto que se identifique e seja confortável para o público leitor local, mas compromete-se com uma reapresentação dos clássicos alemães próxima tanto quanto possível do texto-fonte.

Isso posto, Cavalcanti concentra-se em reproduzir as obras alemãs da maneira mais integral possível, tanto pela tradução correspondente verso a verso como pela escolha de preservar ilustrações exatamente como nos livros originais. Não há preocupação com adequação a qualquer faixa etária. Ainda que às custas de uma linguagem rebuscada e anacrônica, suas versões de *João Felpudo* e *Juca e Chico* – lançadas em pleno século XXI, em meio a uma sociedade reformulada, que rompeu com tantos padrões de conduta e moral apregoados por séculos a fio – despontam como uma tentativa de prolongar a vida de obras alemãs que ultrapassaram os limites de seu país e de sua época, marcando gerações seguidas por todo o mundo.

Analisando friamente o relançamento dos livros no Brasil que, embora traduzidos com intenções puramente memorialísticas, como explicitado pela tradutora nos prefácios de suas edições, ainda podem ser classificados como literatura infantil, nos deparamos com certas questões de implicações morais. Seriam essas histórias, carregadas de ameaças, violência e exemplos de abordagens educacionais baseadas no controle infantil extremado, adequadas às crianças de hoje? E o que dizer da apresentação de versos de conotação claramente racista, como aqueles apontados no poema “O negrinho”?

Certamente, haveria bons argumentos contra a divulgação de histórias com esse teor exótico, de gosto duvidoso, entre o público infantil atual. Mas o que pesa a favor da reedição e revisitação de textos como *Der Struwwelpeter* e *Max und Moritz* é o fato de se tratarem de clássicos, de produções significativas para

determinada comunidade que não envelhecem, sendo transmitidas pelas gerações através dos tempos.

Evidentemente, o caráter de clássico não elimina a possibilidade de questionamento ou problematização das mensagens vinculadas ao enredo. As discussões em torno de textos consagrados fazem parte do próprio desenvolvimento da sociedade, que a todo o tempo se atualiza em termos de valores, crenças, padrões e determinações. Um exemplo bastante atual são alguns enredos de contos de fadas servindo-se de palco para debates sobre tópicos importantes como empoderamento feminino, direitos sobre o próprio corpo, papéis sociais em sociedades patriarcais, entre outros.

Mesmo diante de possíveis e justificáveis controversas, não se pode neutralizar a potência de um clássico. Ele resiste ao tempo e a convenções sociais, em uma posição de destaque e prestígio que lhe confere imunidade. E assim permanece indelével no imaginário coletivo das comunidades alcançadas pela sua influência.

Temos, assim, com as traduções de *João Felpudo* e *Juca e Chico*, fruto dos trabalhos de Guilherme de Almeida, Olavo Bilac e Cláudia Cavalcanti, leituras, visões e percepções diferentes das interessantes obras alemãs de Heinrich Hoffmann e Wilhelm Busch, distanciadas por aspectos históricos e por contextos sociais, mas unânimes em um propósito: eternizar, em nossa língua, esses clássicos da literatura mundial infantil.

## Referências

ALVES, F. O processo de tradução: delimitação de um objeto de estudo (Apresentação). *Cadernos de Tradução – UFSC*, v. 2, n. 10, p. 9-22, 2002. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6142/5700>). Acesso em: 24 nov. 2016.

AMORIM, M. L. *João Felpudo*. Belo Horizonte: Fapi, 2000.

ANDRADE, M. C. L.; BONA, M.; PEREIRA, G. R. M. Pedagogia e educação dos costumes num antigo livro infantil: Der Struwwelpeter. *Educ. Soc.*, v. 30, n. 106, p.131-149, 2009.

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

ARROJO, R. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne. In: *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ÁVILA, M. *Rima e solução – A poesia nonsense de Lewis Carrol e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1995.

BAGNO, M. Fábulas Fabulosas. In: CARVALHO, M. A. F.; MENDONÇA, Rosa Helena. *Práticas de leitura e escrita*. Brasília: Ministério da Educação, 2006.

BAKER, M. Linguística e estudos culturais: paradigmas complementares ou antagônicos nos estudos da tradução? (Trad. Márcia Martins e Patrícia Bohers-Lehmann) In: MARTINS, M. A. P. (org.). *Tradução e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 1999. (Linguistics and cultural studies: complementary or competing paradigms in translation studies? Tübingen: Gunter Narr, 1996)

BASSNETT, S. *Estudos da tradução*. (Trad. V. C. Figueiredo) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. (Translation Studies. Londres: Routledge, 1988)

BELLOC, H. *Cautionary Tales for Children*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/27424/27424-h/27424-h.htm> Acesso em: 24 nov. 2016.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. Trad. Fernando Camacho. In: BRANCO, L. C. (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, A. A retradução como espaço da tradução. Tradução Clarissa Prado Marini. *Cad. Trad., Florianópolis*, v.37, n.2, pp.261-268, 2017.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BILAC, O. *Poesias infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi01.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017.

BINZER, I. *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 6a. ed., 1994.

BLUM-KULKA, S. Shifts of cohesion and coherence in translation. In: VENUTI, L. (ed.). *The translation studies reader*. Londres: Routledge, 2000.

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUSCH, W. *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*. Tradução Olavo Bilac. (*Max und Moritz*) Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcprologo.htm>. Acesso em: 24 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*. Tradução Olavo Bilac. São Paulo: Pulo do Gato, 2012. (*Max und Moritz*)

\_\_\_\_\_. *As travessuras de Juca e Chico*. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2012. (*Max und Moritz*)

BUSCH, W.; HOFFMANN, H. *Max und Moritz. Der Struwwelpeter*. Vollständige Ausgabe. Wien: Verlagsbuchhandlung Julius Breitschopf, 2002.

CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARVALHAL, T. Tradução e Recepção na Prática Comparatista. In: \_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio*. Ensaio de literatura comparada. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CASASANTA, L. M. *As mais belas histórias - Segundo Livro*. Belo Horizonte: Editora do Brasil, 1969.

CHARAUDEAU, P. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, G. P. (org.); LIMBERTI, R. P. (org.). *Discurso e (des)igualdade social*. São Paulo: Contexto, 2015.

CYTRYNOWICZ, R. *Os pestinhas Juca e Chico e 150 anos de pequenas estripulias*. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2012/10/19/70773-os-pestinhas-juca-e-chico-e-150-anos-de-pequenas-estripulias>. Acesso em: 20 jan. 2018.

DESMIDT, I. (Re)translation Revisited. *Meta: Translator's Journal*. v.54, p. 669-683, 2009.

DIELEUTERIO, R. *To Amuse and Interest: Moral and Cautionary Tales for Children*. Disponível em: <http://www.delart.org/to-amuse-and-interest-moral-and-cautionary-ales-for-children-from-the-collection-of-the-helen-farr-sloan-library-archives/>. Acesso em 20 jan. 2018.

EDGEWORTH, R. L. Address to Mothers. In: EDGEWORTH, M. *Works of Maria Edgeworth*. Boston: E. Littell, Philadelphia and Trenton, 1825.

ENGLER, B. *Poetry and Community*. Tübingen: Stauffenburg, 1990.

EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, L. (ed.). *The translation studies reader*. Londres: Routledge, 2000.

FALEIROS, Á. A crítica da retradução poética. *Itinerários UNESP Araraquara*, v.28, p. 145-158, 2009.

FIORAVANTI, C. Os precursores de Lobato. *Pesquisa Fapesp*, n. 253, p. 18-23, 2017.

GONÇALVES, J. L. Rediscutindo o conceito de competência de uma perspectiva relevantista. In: CAMPOS, J.; RAUEN, F. (orgs.). *Tópicos em teoria da relevância*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2008. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/teoriadarelevancia.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2016.

GRIMM, B. *Kinder- und Haus-Märchen Band 1 (1812)*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812. p. 99 Disponível em: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Kinder und Hausm%C3%A4rchen \(Grimm\) 1812 | 099.jpg&oldid=2888636](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Kinder und Hausm%C3%A4rchen (Grimm) 1812 | 099.jpg&oldid=2888636) . Acesso em: 20 jan. 2018.

GRIMM, I. *Contos de fadas / Irmãos Grimm*. Trad. de Celso Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GUTT, E.-A. Translation as interlingual interpretive use. (1991) In: VENUTI, L. (ed.). *The translation studies reader*. London: Routledge, 2000.

HEYLEN, R. *Translation, poetics, and the stage: six French Hamlets*. London and New York: Routledge, 1993.

HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. (1972) In: VENUTI, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2000.

HOFFMANN, H; *Der Struwwelpeter*. Frankfurt: Frankfurt Literarische Anstalt, 1876.

\_\_\_\_\_. *João Felpudo ou histórias divertidas com desenhos cômicos*. Tradução de Claudia Cavalcanti. Ilustração Heinrich Hoffmann. São Paulo: Iluminuras, 2011. (*Der Struwwelpeter*)

\_\_\_\_\_. *João Felpudo*. Tradução Guilherme de Almeida. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1942. (*Der Struwwelpeter*)

HURTADO-ALBIR, A.; ALVES, F.; DIMITROVA, B. E.; LACRUZ, I. A retrospective and prospective view of translation research from an empirical, experimental, and cognitive perspective: the TREC network. *The international journal for translation & interpreting*, v. 7, n. 1, p. 5-25, 2015.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 24. ed. Trad. I. Blikstein; J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 2009.

KOSKINEN, K.; PALOPOSKI, O. Retranslation. In: DOORSLAER, L.; GAMBIER, Y. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010.

LAMBECK, P. *Max e Moritz, pais da história em quadrinhos moderna*. Disponível em: <http://p.dw.com/p/1BRco>. Acesso em: 10 nov. 2017.



- LOBATO, M. *Peter Pan*. São Paulo: Globo, 2012.
- LUND, H. A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.
- MACHADO, A. M. *Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MARTHA, A. A. P. Literatura infantil - a poesia. UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Prograd. *Caderno de formação: formação de professores didática geral*. São Paulo: Cultura Acadêmica, v. 11, p. 138-151, 2011.
- MERINO, R. Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos. In: CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume, 2001.
- NODELMAN, P. Decoding the images: illustration and picture books. In: HUNT, P. (Ed.). *Understanding children's literature: key essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002.
- PACTE. Building a translation competence model. In: ALVES, F. (Ed.). *Triangulating Translation: perspectives in process oriented research*. Amsterdam: John Benjamins, 2003.
- PAGANO, A. As pesquisas historiográficas em tradução. In: PAGANO, A. *Metodologias de pesquisa em tradução*. FALE-UFMG, Belo Horizonte, 2001.
- PAVAM, R. *Guilherme de Almeida e o cinema*. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/906/guilherme-de-almeida-e-o-cinema>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- RAFFAINI, P. T. *Pequenos poemas em prosa: vestígios da literatura ficcional na literatura brasileira, nas décadas de 30 e 40*. 2008. 191f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SNELL-HORNBY, M. A estrangeirização de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução? *Pandaemonium Germanicum*, v. 15, n. 19, p. 185-212, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988.
- SILVA, F. D. T. *A coleção didática "As Mais Belas Histórias" (1954-1976): modernização, nacionalismo e identidade brasileira na obra de Lúcia Casasanta*. 215f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- TAYLOR, A. and J. *Rhymes for the Nursery*. Boston: J. H. Francis, 1837.
- VENUTI, L. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Bauru: EDUSC, 2002. (*The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London: Routledge, 1998.)

\_\_\_\_\_. *The Translator's Invisibility*. A history of translation. London; New York: Routledge, 1995.

WARNER, M. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.