

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

MAX E MORITZ: uma história, dois moleques, sete troças

F932

Fromming, Sigfrid

Aplicação da teoria de Peeter Torop à tradução da obra de literatura infantil *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch, do alemão ao português do Brasil./ Sigfrid Fromming. Florianópolis, 2009.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina – Centro de Comunicação e Expressão, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras.

161p.

Orientador(a): Dra. Rosvitha Frisen Blume

1. Teoria da Tradução. 2. Wilhelm Busch. I. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

SIGFRID FROMMING

**APLICAÇÃO DA TEORIA DE PEETER TOROP À TRADUÇÃO
DA OBRA DE LITERATURA INFANTIL *MAX UND MORITZ*,
DE WILHELM BUSCH, DO ALEMÃO AO PORTUGUÊS DO
BRASIL**

Florianópolis – SC – 2009

SIGFRID FROMMING

**APLICAÇÃO DA TEORIA DE PEETER TOROP À TRADUÇÃO
DA OBRA DE LITERATURA INFANTIL *MAX UND MORITZ*,
DE WILHELM BUSCH, DO ALEMÃO AO PORTUGUÊS DO
BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada pelo
aluno Sigfrid Fromming à PGET como
requisito para a conclusão do Curso de
Mestrado em Estudos da Tradução

Orientadora: Rosvitha Friesen Blume

Florianópolis – SC, outubro de 2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

A dissertação
**APLICAÇÃO DA TEORIA DE PEETER TOROP À TRADUÇÃO
DA OBRA DE LITERATURA INFANTIL *MAX UND MORITZ*,
DE WILHELM BUSCH, DO ALEMÃO AO PORTUGUÊS DO
BRASIL,**
defendida por

SIGFRID FROMMING,

foi julgada por banca examinadora e aprovada na sua forma final pelo
curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade
Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de

MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO,
na área de *Teoria, Crítica e História da Tradução*.

Florianópolis, 27 de outubro de 2009.

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Rosvitha Friesen Blume – Orientadora e Presidenta – UFSC

Dra. Karin Volobuef – UNESP – Araraquara

Dr. Markus Johannes Weininger – UFSC

Dra. Maria Aparecida Barbosa – Suplente – UFSC

*Und meine Seele spante
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.
(Joseph von Eichendorff)
(E minha alma abriu
As asas pra voar
Por terras foi, sutil,
Voando para o lar)*

REAL UNIVERSO

Verso e reverso
meu todo disperso
perdido e submerso
em sintomático verso
Coerente ou adverso
está rindo perverso
neste espelho inverso
belo ou subverso
meu real universo.
(Marcelo de Andrade Brum)

“Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém,
perdoava tudo. Não sabia odiar, pode ser até que não soubesse amar.”
(Machado de Assis – Missa do Galo)

DEDICATÓRIA

**Dedico
esta**

DISSERTAÇÃO

**a minha amada
esposa**

BRUNHILDE

**e
aos
meus
filhos**

**ROLF
e
RAQUEL**

AGRADECIMENTOS...

À minha amada esposa Brunhilde, que do seu jeito me completa e assim contribuiu nesta realização e conquista.

Aos meus filhos Rolf e Raquel, que por vezes foram privados de minha atenção.

A quem me gerou e me proporcionou o acesso ao conhecimento.

Ao Ser Supremo que conduz nossas vidas pelo fio eterno imutável do destino mutável.

À minha orientadora, que me conduziu tão bem e acreditou no trabalho a ser feito.

Aos colegas de trabalho que contribuíram de alguma forma, através de incentivos e apoio moral.

Às pessoas envolvidas que atuam na PGET, sejam professores ou funcionários da secretaria.

Aos colegas de mestrado, que contribuíram com ideias, referências bibliográficas, entre outros esforços tão úteis à boa condução dos trabalhos.

A todos que, de alguma forma, se tornaram intertextos de meu mundo semiótico e que, mesmo sem o saberem, refletem algo de muito especial neste trabalho.

A mim mesmo, pelo empenho, coragem, dedicação e neurônios gastos nesta jornada.

SUMÁRIO

RESUMO	009
ABSTRACT	010
INTRODUÇÃO	011
JUSTIFICATIVA	011
OBJETIVO GERAL	015
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	015
METODOLOGIA	016
CAPÍTULO 1	
1. SITUANDO <i>MAX UND MORITZ</i>	018
1.1 O autor Wilhelm Busch	018
1.2 Resumo de <i>Max und Moritz</i>	028
1.3 Análise de <i>Max und Moritz</i>	030
1.4 Recepção e tradução de <i>Max und Moritz</i> no Brasil	036
CAPÍTULO 2	
2. SOBRE LITERATURA INFANTIL E SUA TRADUÇÃO	039
2.1. A tentativa de definição	039
2.2. O propósito da literatura infantil	041
2.3. A censura e o monitoramento imposto à literatura infantil	043
2.4. Definição de literatura infantil e critérios de escolha das obras	044
2.5. O recurso dos desenhos	047
2.6. Tradução e estudos da literatura infantil	049
CAPÍTULO 3	
3. BASE TEÓRICA	053
3.1. Peeter Torop, a teoria da tradução total e sua vinculação com a semiótica	053
3.2. Tipos de tradução	056

CAPÍTULO 4

4. EXEMPLO DE CADA UMA DAS CATEGORIAS DE TRADUÇÃO PROPOSTAS POR TOROP COM AS MINHAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS	066
4.1. Tradução macroestilística	067
4.2. Tradução precisa	072
4.3. Tradução microestilística	073
4.4. Tradução em forma de citação	074
4.5. Tradução temática	075
4.6. Tradução descritiva	077
4.7. Tradução expressiva	079
4.8. Tradução livre	081

CAPÍTULO 5

5. TRADUÇÃO DE <i>MAX UND MORITZ</i>	084
--	-----

CAPÍTULO 6

6. COMENTÁRIOS A RESPEITO DAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS	123
6.1. Escolhas do título e do prólogo	126
6.2. Primeira travessura	133
6.3. Segunda travessura	136
6.4. Terceira travessura	138
6.5. Quarta travessura	141
6.6. Quinta travessura	143
6.7. Sexta travessura	144
6.8. Sétima (última) travessura	147
6.9. Epílogo	149

CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
--------------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153
--------------------------------------	-----

ANEXOS	163
------------------	-----

RESUMO

A presente dissertação se ocupa da obra da literatura clássica alemã do século XIX *Max und Moritz: eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, de Wilhelm Busch, a qual foi traduzida para o português unicamente em 1901, e por isso requer uma nova versão. Para conduzir a tradução, foi selecionado o teórico da tradução Peeter Torop, cujos estudos contemplam aspectos descritivos da tradução. Ele classifica o exercício da tradução em oito categorias possíveis. Essas oito categorias são aplicadas aqui em um trecho de *Max und Moritz*, resultando em oito exemplos de tradução. Considerando o público alvo escolhido, duas dessas categorias propostas por Torop são escolhidas, e são elas que ditam as diretrizes usadas na tradução completa do texto. Para encerrar, são apresentados os comentários das escolhas do tradutor, as quais estão baseadas em aspectos descritivos, como encontrado em Fernandes, Shavit, O'Connell, por exemplo, e prescritivos, como demonstrado em Klinberg, Pásqua-Febles e demais autores.

Palavras-chave: tradução; literatura infantil; Peeter Torop; Wilhelm Busch; *Max und Moritz*.

ABSTRACT

The research developed here is about *Max und Moritz: eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, a classic children literature from the German culture written by Wilhelm Busch in the 19th century, which was translated to the Portuguese in 1901, requiring a new translation. In order to produce the new translation, I used the guidelines from the researcher Peeter Torop, whose studies lead to descriptive aspects in translation. He argues that a translation may have eight categories. These eight categories are here applied on a part of a text from *Max und Moritz*, resulting in eight examples of different translations. Taking in mind the aim public, two of these categories are chosen. They function as a guideline for the whole translation. This job finishes with some comments about the choices done by the translator during the process, based on descriptive aspects researchers like Fernandes, Shavit and O'Connell, and those prescriptive aspects authors, like Klinberg, Pascua-Febles and others.

Key-words: translation; children's literature; Peeter Torop; Wilhelm Busch; *Max und Moritz*.

INTRODUÇÃO

Quando se atua na área dos Estudos da Tradução, um leque de inúmeras possibilidades de pesquisas e atuações se abre. A primeira constatação que se tem é de que a tradução é necessária para a humanidade. A segunda é que ela se faz presente em todas as situações da vida em maior ou menor percepção, ainda que envolva falantes ou atores da mesma língua e cultura. A terceira é que ela é complexa e ampla e precisa ter suas fronteiras definidas quando se faz um trabalho como a presente dissertação.

Ao delimitar um tema tão complexo, optei por uma das formas mais conhecidas de tradução: a que envolve um texto escrito em uma determinada língua a ser passado¹ em um texto também escrito em outra determinada língua. Mais do que isso, trata-se da aplicação de uma das muitas teorias a respeito de tradução. Este trabalho é justamente uma aplicação, no sentido de confirmar a autenticidade, ou melhor, a real possibilidade de uso dessa tal teoria. Dito de outra forma, a minha dissertação trata da seleção de um pesquisador e teórico da tradução e da respectiva aplicação das categorias tradutórias propostas por ele. Em suma, usarei duas das oito classificações ou categorias que esse estudioso aponta em seus escritos para o texto do presente trabalho de tradução, mas sempre com considerações de outros estudiosos da tradução, especialmente os que abordam a área da literatura infantil.

Continuando a delimitação da dissertação, selecionei a área da literatura infantil. Dentro do campo da literatura infantil, direcionei as minhas atenções a um clássico da literatura alemã, a saber, *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch, uma história de dois meninos contada totalmente em versos, datada de 1865. Uma vez escolhida a obra, decidi por traduzi-la para o português do Brasil, tomando como guia as diretrizes da teoria que escolhi, a qual será exposta no capítulo três.

JUSTIFICATIVA

Quando se escolhe uma obra clássica e consagrada para fazer dela uma nova tradução, deve-se ter bons motivos para fazê-lo. Afinal de contas, traduzir não é uma atividade para qualquer pessoa. A inquietação quanto ao trabalho do tradutor não é nova, e persegue a área

¹ Termos como “passar”, “verter” ou outros similares ao longo do texto são simples sinônimos para o termo genérico “traduzir”.

da tradução desde os seus primórdios. Pode-se notar a preocupação nos pensadores da Idade Média. Leonardo Bruni Aretino² já dizia:

Enfim, os vícios do tradutor são: compreender mal o que deve ser vertido, ou vertê-lo mal, ou transformar o que disse o autor primeiro de forma apropriada e harmônica de maneira que apareça inadequado, desarmônico e sem graça (apud FURLAN, 2006: 59).

Como se vê, Aretino já tinha a consciência de que traduzir era uma arte ou um ofício importante.

A ele podemos juntar outro pensador de quase dois séculos depois, a título de exemplificação, que enaltece o trabalho tradutório. Trata-se de Thomas Sebillet³, que corrobora a ideia ao dizer que “realmente, merecem grande louvor a obra e aquele que conseguiu de maneira precisa e fiel expressar em sua língua o que o outro escreveu melhor na dele, depois de tê-lo bem concebido em seu espírito” (apud FURLAN, 2006: 293). Assim, deduz-se que traduzir é um trabalho digno de méritos e louvores, e que deve ser exercido por quem tem vocação para isso. E é de suma importância que o tradutor domine o assunto sobre o qual traduz.

Mas, voltemos ao objeto de estudo da presente dissertação. Consta que, em 1901, Olavo Bilac, usando um pseudônimo, traduziu a obra *Max und Moritz* para o português. Sendo um poeta parnasiano, prezava a arte pela arte, o verso decassílabo, o soneto. Cultuava a forma acima do conteúdo, como bem atesta o poema “A um poeta”. Os poemas eram feitos a partir dessas fórmulas. Estas são apenas algumas das características, a título de exemplo. Toda essa riqueza “matemática” fez de Bilac um dos três poetas da “tríade parnasiana”, ao lado de Raimundo Correa e Alberto de Oliveira, tendo sua obra reconhecida e admirada por gerações (CEREJA & MAGALHÃES, 2003: 278-82). Quanto à forma, os seus versos mostram o domínio da técnica, a contagem precisa da métrica e o esforço da rima perfeita, como ele mesmo apregoa através do eu-lírico em alguns de seus poemas.

Como bom poeta que foi, aventurou-se também na área da tradução, deixando um legado marcante para as gerações vindouras.

² **Leonardo Bruni** (Arezzo, c. 1369 — Florença, 9 de março de 1444), conhecido também em seu país de origem como **Aretino**, foi um humanista, historiador italiano e Chanceler de Florença (http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Bruni). Acesso em 15 mar. 2009).

³ **Sebillet, Thomas** (1512-1589).

Nessa tradução de *Max und Moritz* a que me refiro, também pôs todo o seu empenho e dedicação, resultando na versão “Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras”.

Apesar de toda a sua beleza, também ela sucumbiu à ação do tempo. Isto porque a língua é um elemento dinâmico da cultura, que não estagna. Assim sendo, observei, na versão bilaquiana, uma arcaização vocabular decorrente do próprio processo evolutivo da língua. Isto será esclarecido no capítulo seguinte, em 1.4. Wilhelm von Humboldt já tinha uma visão extraordinária sobre esta questão, afirmando que

traduções são, mais do que obras duradouras, trabalhos que, a partir de um parâmetro estável, põem à prova o estado de uma língua em uma determinada época, o definem e devem influir sobre ele, tendo sempre de ser novamente refeitas (apud HEIDERMANN, 2001: 103).

Mas quando devem ser refeitas? Haveria algum referencial capaz de medir essa necessidade?

Para responder a esse questionamento suscitado pela expressão de Humboldt, temos uma ideia semelhante e esclarecedora em Landers, que assim se manifesta⁴:

A meia vida de uma tradução, assim tem sido dito, é de 30 a 40 anos; a cada 30 anos (ou 40, ou 50 – se assim preferir), a tradução perde metade de sua vitalidade, sua novidade, sua habilidade em comunicar algo ao leitor de modo contemporâneo. Se isto for verdade, consequentemente deduz-se que a maior parte da literatura tem de ser retraduzida periodicamente se tiverem de reter a sua função de elo entre as culturas e as eras (LANDERS, 2001: 10-1).⁵

Se Landers estiver certo, há muito trabalho a fazer em todos os países do mundo. Há muito trabalho a ser feito também no Brasil. E se considerarmos a obra que escolhi, torna-se mais patente a sua necessidade de tradução. Ela estaria defasada pelo menos duas ou três

⁴ Salvo menção em contrário, todas as traduções são de minha autoria.

⁵ “The half-life of a translation, it has been said, is from 30 to 40 years; every 30 years (or 40 or 50 - take your pick) the translation loses half its vitality, its freshness, its ability to communicate to the reader in a contemporary voice. If this is true, it follows that major works of literature must be retranslated periodically if they are to retain their function as a bridge between cultures and eras.”

vezes no tempo. Com estas ideias em mente, imaginei a obra sendo traduzida novamente e adequada ao vocabulário contemporâneo. Sem desmerecer a arte bilaquiana, a princípio a melhor tradução que ele pôde fazer a fim de representar o pensamento de sua geração e época, a minha nova versão “dialogaria” com as novas tendências tradutórias na busca de um traçado que lhe dê forma e conteúdo contemporâneos.

Já faz mais de cem anos que a história *Max und Moritz* foi traduzida. Neste um século de sua existência, a língua portuguesa sofreu mudanças perceptíveis. Muitas palavras novas se incorporaram ao vocabulário. Palavras estrangeiras advindas das novas tecnologias pulverizam as nossas vidas e muitas “aguardam” o momento de serem dominadas por nós. É verdade também que a língua original (o alemão) sofreu muitas modificações pelos mesmos princípios que mudaram a língua portuguesa. Por algum acaso do destino, o alemão praticado na Alemanha em 1865 é relativamente mais idêntico ao alemão praticado ainda hoje entre os imigrantes alemães e descendentes residentes no Brasil (dos quais faço parte) do que em relação ao alemão praticado atualmente na Alemanha. A explicação é simples: toda língua evolui a partir de seu centro referencial da cultura, levando as mudanças aos pontos mais periféricos com o passar do tempo. Sendo os imigrantes alemães residentes no Brasil enquadrados como periféricos, por estarem longe do centro de transformação da língua, que é a Alemanha, a língua que trouxeram de lá no fim do século XIX pouco mudou, havendo apenas a incorporação de termos da cultura brasileira. Isto facilita a minha compreensão na hora de traduzir a obra de Wilhelm Busch, uma vez que a minha língua materna é idêntica ao alemão trazido por aqueles imigrantes mencionados, provenientes da Prússia.

Sem dúvida a língua materna é um marco inegável na vida de uma pessoa. Ela é capaz de formar a estrutura cultural, o modo de pensar e de agir. A língua materna (pode até ser mais de uma) efetua um vínculo como que inexplicável no indivíduo, trazendo recordações e imagens do passado gravadas no inconsciente (STEINER, 1998: 142-9). É graças a essa língua materna arraigada no mais íntimo do ser que os imigrantes alemães vindos da Rússia por volta dos anos 1930 se lembram de músicas populares, como esta:

Nós aramos as estepes junto ao Mar Negro,
Nós cultivamos o vinho no Cáucaso,
Nós ajuntamos grãos na terra do Volga,

Nós conduzimos o arado até a Ásia⁶ (PAULS, 1998: 7).

De uma forma ou de outra, também em mim há resquícios dessa língua materna permeando o passado e o presente.

Mas não apenas isso foi determinante na hora de minha delimitação e escolha do tema. Soma-se a isso, além da minha história com a língua alemã, a minha própria trajetória pessoal com relação à obra. Ela esteve presente em minha infância. Um dos livros que a minha família tinha era o de *Max und Moritz* e dele pude ouvir as histórias que minha mãe lia ou, mais tarde, no início das atividades escolares, tive o privilégio de eu mesmo ler dele, embora com dificuldades. Foi justamente a aquisição da habilidade da leitura em alemão que perpetuou por mais tempo o uso e a compreensão da língua materna. Entretanto o tempo fez com que esta e outras histórias fossem relegadas ao esquecimento, visto que o livro de minha família teve destino incógnito e a vida em si fez com que houvesse a ruptura, a separação, a perda do vínculo.

Ao deparar-me com a escolha a ser feita para o meu projeto de mestrado, busquei nas memórias minhas alguma referência latente e importante. A esta altura ressurgiu a lembrança de *Max und Moritz*, que a princípio foi descartada por se tratar de uma obra em forma de versos. Porém, após alguns exercícios praticados por mim com versos traduzidos do alemão para o português, minha orientadora achou que a história de Busch seria um tema interessantíssimo e um desafio a ser aceito. Destarte o projeto foi sacramentado como a obra a ser trabalhada nesta dissertação.

Max und Moritz é de valor incontestável, pela sonoridade, pelos ensinamentos, pelo valor cultural e pelo lúdico. Suas gravuras ficaram alojadas no inconsciente e trouxeram à tona as impressões causadas na infância, ainda que com outro olhar e ponto de vista. E por todas essas considerações, a vontade de oferecer uma nova versão se estabilizou e originou a presente dissertação.

OBJETIVO GERAL

O presente projeto tem como objetivo principal aplicar a teoria descritiva da tradução de Peeter Torop ao texto de literatura infantil *Max*

⁶ “Wir pflügten die Steppe am Schwarzmeerstrand,
Wir bauten den Wein in Kaukasien
Wir schufen das Korn im Wolgaland,
Wir führten den Pflug bis nach Asien.“

und Moritz (1865), da língua alemã para a língua portuguesa em uso no Brasil.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

A presente dissertação tem como objetivos específicos:

- aplicar as teorias descritivas ou categorias da tradução pesquisadas a um texto selecionado;
- tentar “provar” que é possível aplicar diferentes traduções a partir dessas teorias ou categorias tradutórias a um mesmo texto;
- escolher uma categoria que na minha visão melhor se adapte ao conceito de tradução, usando a mesma para estabelecer um padrão para o texto inteiro;
- retraduzir ao tempo atual um texto há muito traduzido;
- cumprir um dos argumentos apresentados acima, ou seja, o de sua necessidade de tradução;
- executar o exercício tradutório, unindo teoria e prática.

METODOLOGIA

A partir das premissas já supracitadas, o trabalho em si consiste em abordar o texto original sob diversas ópticas.

Inicialmente, no capítulo um, são observadas questões concernentes ao autor do texto original: Wilhelm Busch. Para tanto, todo o contexto cultural e histórico é imprescindível para a compreensão de alguns tópicos presentes na obra dele. Nessa parte também aparecem os pintores que influenciaram a obra de Busch bem como os nomes ou informações condizentes das demais obras de que se tem conhecimento. Entra nessa explanação o resumo de *Max und Moritz*, seguida de uma análise de alguns aspectos da obra. Para finalizar o capítulo um, trato da recepção e da tradução da obra aqui no Brasil, mostrando o quão longe está do conhecimento do público brasileiro, especialmente dos mais novos.

O segundo capítulo aborda diversos posicionamentos concernentes à literatura infantil, especialmente alguns que têm a ver com a teoria semiótica da tradução total de Peeter Torop. Há muitos questionamentos carentes de respostas, como a definição do que seja a literatura infantil ou a infância. Nesta parte também estão comentários analisando a utilidade ou a necessidade de a criança ter contato com a literatura, a fim de moldar ou formar um ser crítico e desenvolvido dentro de seu mundo cultural e semiótico. Trata dos propósitos que movem os escritores a produzirem os livros infantis, bem como a

utilização de gravuras e outros recursos que tão proficuamente caracterizam a literatura infantil. Por fim, o capítulo dois tenta mostrar que a literatura infantil é importantíssima e precisa conquistar, através das pesquisas, o lugar de destaque que merece no mundo tradutológico.

Já no capítulo três, apresento os tipos de tradução reconhecidos pelo estudioso de Tartu, na Estônia, as quais perfazem cinco e estão vinculadas aos aspectos que envolvem a formação do texto original, cujas nuances serão observadas no texto de chegada. Também fazem parte desse tópico as oito possibilidades ou categorias tradutórias sintetizadas por Torop. Tais categorias são expostas e explicadas cada uma delas separadamente.

Para confirmar o que foi teorizado no capítulo anterior, o capítulo quatro apresenta a transformação de todas as oito categorias tradutórias estudadas em um exemplo vivo e dinâmico de tradução. Para encurtar o tamanho do trabalho, foi selecionado apenas um pequeno trecho do original alemão que, embora curto, é longo o suficiente para demonstrar a teoria e a prática. A tradução que ali aparece é do epílogo de *Max und Moritz*. Na realidade, as oito modalidades ou categorias tradutórias apenas se realizam ou se concretizam ao se aplicar outros pormenores relacionados à tradução, especialmente os de aspecto descritivo – mas sem descartar os prescritivos – que complementam todo o trabalho tradutório. Com isto, tem-se uma miscelânea de aspectos descritivos e prescritivos no mesmo trecho traduzido.

Uma vez concluída essa etapa, chega-se ao capítulo cinco, em que ocorre a escolha da categoria com a qual mais me identifiquei, ou melhor, as duas que escolhi como as melhores possíveis na contemplação do aspecto pretendido na tradução do texto completo. O corpo analítico é constituído de quatrocentos e dezoito versos, os quais aparecem numa coluna, tendo na coluna ao lado a sua tradução imaginada como adequada ou ideal, se bem que, como veremos, não há necessariamente uma tradução certa ou errada, ou mesmo ideal. Cada tradução obviamente serve a um propósito e, se o cumpre, está adequada dentro desse propósito.

Tendo concluído a tradução, atenho-me, no capítulo seis, aos detalhes que me guiaram nas escolhas tradutórias. É nesta parte que procuro explicar ao leitor da dissertação o porquê de cada uma dessas escolhas. Traz as referências descritivas ou prescritivas, além de minhas próprias escolhas baseadas na intuição e observação semiótica.

Como toda dissertação, termino com as considerações finais, sabendo perfeitamente que há muito a pesquisar a respeito e que tal assunto precisa ter sua continuidade.

CAPÍTULO 1

1. SITUANDO *MAX UND MORITZ*

1.1 O autor, *Wilhelm Busch*

Heinrich Christian Wilhelm Busch nasceu em uma vila chamada Wiedensahl, em Stadthagen, perto de Hannover, Niedersachsen (Baixa Saxônia), em 15 de abril de 1832 e morreu em Mechtshausen em 09 de janeiro de 1908.

Antes de seu nascimento, a Alemanha atravessava um período de guerras e conflitos por todos os lados. O domínio francês sobre a Alemanha ocorreu efetivamente de 1806 a 1812. Em 1813, a Prússia aliou-se à Rússia para promover a chamada “guerra de libertação” da Alemanha. Toda essa angústia e vontade de libertação fizeram surgir um sentimento de unidade entre os alemães, pois havia invasores que precisavam ser rechaçados e a união dos ideais foi imprescindível para o êxito da empreitada. A Universidade de Berlim havia sido criada em 1810, tendo se tornado um importante estribo para a difusão e crescimento dos ideais alemães. Em 1815, Napoleão Bonaparte foi finalmente vencido, graças às alianças arquitetadas entre prussianos, alemães, austríacos, russos, entre outros. Surgiu assim a Confederação Germânica, encabeçada pela Áustria, contando 35 Estados e quatro cidades livres. Entre esses Estados apareciam, além da Áustria, a Prússia, a Saxônia, e Hannover, perto de onde, mais tarde, Busch nasceu. O ministro do imperador Frederico Guilherme II, da Prússia, aproveitou esse entusiasmo patriótico e promoveu diversas mudanças e melhorias nas terras prussianas e, por conseguinte, alemãs.

Em 1834, quando Busch tinha apenas dois anos de vida, houve uma espécie de união alfandegária, liderada pela Prússia. A ela aderiram 18 Estados. A construção de ferrovias uniu ainda mais os alemães. Mas foi a partir da Revolução de 1848 (também chamada de “A primavera dos povos⁷”) que o povo alemão alcançou certa coesão de pensamentos e ideais. Áustria e Prússia não foram unânimes quanto ao destino a dar à Alemanha. Desta forma, conflitos austro-prussianos foram inevitáveis.

⁷ Revolução contra o domínio monárquico e da burguesia promovida pelo proletariado, iniciada na França, mas que se estendeu por quase toda a Europa, que atravessava uma crise econômica. Na Alemanha, não surtiu o efeito desejado, pois o poder voltou às mãos de quem o detinha, no fim de 1850 (chamado de Recuo de Olmutz), mas mostrou o caminho a ser seguido, a ser executado (liderado) pela Prússia (AMORIM, Frederico. **Alemanha**. Disponível em <<http://mundofred.home.sapo.pt/paises/pt/alemanha.htm>>. Acesso em 16 abr. 2009).

Como resultado, Hannover foi anexada à Prússia. Em 1867, Otto von Bismark, ministro do rei Guilherme I, organizou a Confederação Alemã do Norte, excluindo a Áustria. Finalmente, Guilherme foi proclamado imperador do Império Alemão (chamado então de II Reich).

Voltando nosso olhar para Busch, ele era o primogênito de sete filhos. Sendo de uma família simples e de poucas posses, não havia espaço para tantas pessoas na pequena casinha em que moravam. Por isso, em 1841, aos nove anos de idade, o seu pai confiou a sua educação ao tio Georg Kleine, que era pastor protestante (luterano). Este morava em Ebergötzen, em Göttingen, na Baixa Saxônia (Niedersachsen), e a distância fez com que Busch não visse seus pais por cerca de três anos. O tio lhe dava aulas particulares, como também ao seu amigo Erich Bachmann, de quem foi amicíssimo até o fim da vida. Os Bachmanns tinham um moinho, que também aparece em *Max und Moritz*. Da mesma forma, há quem veja as travessuras dos dois personagens citados tendo muita semelhança com o que Wilhelm e Erich aprontaram em sua infância⁸. Para Bosmajian, interpretando Freud, há uma estreita relação entre a criança-atuadora/poeta-linguagem, já que cada criança atuando na cena nada mais é do que o escritor se imaginando na ação. Além disso, não apenas a vivência, mas toda a literatura lida (contos de fada, por exemplo) marca profundamente a vida mental de uma criança, que se revela nas memórias do futuro escritor como se fosse parte da infância (BOSMAJIAN, 2002: 101).

Busch sonhava em ser pintor e desenhista. Sua fonte de inspiração para isso eram os desenhos dos pintores holandeses do século XVII, ou seja, uma referência de praticamente dois séculos antes. Um deles é Adriaen van Ostade⁹, que pintava cenas campestres ou quadros de gênero. Também enveredou pela técnica do claro-escuro do Barroco, retratando temas humorísticos de naturezas-mortas, além de ajuntamento de fumadores. Veja o exemplo *Farmacêutico fumando* (1646):



⁸ Opinião colhida da Wikipédia (http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Busch).

⁹ 1610 – 1685.

Outro pintor inspirador foi Adriaen Brouwer¹⁰, de origem simples e que morreu como indigente. Marca a expressividade dos personagens em seus quadros, como no exemplo *O tônico amargo* (s.d.):



Um terceiro artista influente foi Frans Hals¹¹. Pintor naturalista da escola holandesa do Barroco ganhou expressividade ao aprofundar o aspecto psicológico da burguesia em seus retratos coletivos. Trabalhava não só com o claro-escuro, mas também com várias cores. Um de seus quadros mais conhecidos foi *René Descartes* (s.d.):



¹⁰ 1605 - 1638.

¹¹ Antuérpia, (Flandres) 1580 (1581?) ou 1585 — Haarlem, 10 de agosto de 1666.

Além desses, ainda pode-se mencionar Peter Paul Rubens¹². Foi dos pintores holandeses o mais bem-sucedido do Barroco, tendo adquirido bens e fama em vida. Em seus quadros, pinta a burguesia, os duques, os personagens importantes da época, suas caçadas, enfim, as coisas típicas do Barroco. Como exemplo, *Dança dos alemães* (s.d.):



Outros pintores menos influentes e menos conhecidos talvez tivessem contribuído para a formação do desejo de Busch. Vaßen (1986: 95) considera que o fato de ele não morar com seus pais, e sim com o seu tio Georg, que era pastor protestante, acabou por dificultar o acesso para a concretização de seu desejo de ser pintor. Seus pais o deixariam realizar seu intento, porém o religioso de certa forma reprimia a vontade de pintar de Busch e não o permitia ir em busca de seus sonhos.

No ano de 1846, a família Kleine se mudou para Lüthorst, e levou consigo o garoto Busch. Quando completou 15 anos, Wilhelm recebeu a confirmação religiosa de seu tio, e depois disso atendeu ao pedido de seu pai, formando-se, em 1851, na Escola Politécnica de Hannover. A seguir, foi a Düsseldorf, a fim de ter educação em litografias. Após alguns meses ali, mudou-se para Antuérpia, prosseguindo seus estudos. Em 1853, contraiu febre tifoide, o que o fez retornar a Wiedensahl, sua terra natal. Em 1854, aos 22 anos de idade, foi residir em Munique. Ali estudou na Academia de Arte de Munique. Nessa mesma época, teve a audaciosa ideia de se mudar para o Brasil e ser um apicultor por aqui, visto que nosso país era considerado um “El dorado” para a criação de abelhas. Tal ofício aprendera de seu tio Georg. Mas acabou desistindo da ideia.

¹² Siegen, 28 de Junho de 1577 — Antuérpia, 30 de Maio de 1640.

Enquanto todas essas possibilidades se formavam diante de si, conseguiu efetuar com êxito os seus estudos desejados. Segundo Vaßen (1986: 95), o primeiro trabalho que realizou consistia em produzir desenhos a partir de versos, óperas, contos e o que mais viesse à mão para ser feito. Porém, logo em 1856 teve seu primeiro fracasso como desenhista¹³. Nesta fase, não conseguiu convencer ninguém a publicar o seu trabalho. Contudo o seu espírito determinado não se rendeu aos caprichos do mercado nem da burguesia dominante, pois “Busch ri das artimanhas e caprichos da pequena burguesia alemã e cria figuras inesquecíveis¹⁴” (GLASER, 1987: 370). Essas figuras permanentes mantêm-se vivas até os nossos dias.

Em 1858, morreu a sua irmã Anna. E Busch dedicou-se ainda mais ao seu ofício de pintor caricaturista. No mesmo ano, recebeu convite do editor Kaspar Braun e, de acordo com Vaßen (1986: 95), iniciou as suas participações no periódico *Fliegende Blätter* e *Münchener¹⁵ Bilderbogen*, publicando algumas das obras que havia produzido de forma paralela no ofício anterior. Em 1859, apareceram, no jornal satírico *Fliegende Blätter*, alguns versos intitulados *Lieder eines Lumpen*. Também publicou a historinha *Die Kleinen Honigdiebe* no jornal *Münchener Bilderbogen*. O traço marcante dessas histórias foi o fato de serem contadas em desenhos e palavras (texto), contrastando nitidamente com o estilo dos pintores e desenhistas românticos Moritz Von Schwind¹⁶ e Ludwig Richter¹⁷, de acordo com Vaßen.

Busch nessa época já lutava contra o vício do fumo. Mesmo assim, produziu cerca de 150 histórias contadas em texto e figuras, as quais ele apresentou ao seu editor Braun. Aguardava pacientemente a escolha de uma delas para publicação em Wiedensahl. Essas histórias mostram que, com o passar do tempo, na visão de Vaßen (1986: 95), Busch foi priorizando as gravuras e preterindo o texto. Ao mesmo tempo, o traço gráfico rígido e detalhado foi dando espaço à clareza e redução das formas, e a linguagem prosaica se rendeu aos versos. Os ritmos e as formas se tornaram como que automáticos. Rimas irônicas e não homogêneas produziam um aspecto cômico, conforme Vaßen. Entre 1860 e 1862, escreveu *Drei Bilderbogen*. Em 1864, escreveu

¹³ Lutz não revela as características desse fracasso.

¹⁴ “Busch macht sich über die Schrullen des deutschen Spießers lustig und schafft unvergängliche Gestalten.”

¹⁵ Também aparecem registros como *Münchner*.

¹⁶ (1804 – 1871) austríaco de Viena, que também colaborava com o *Münchner Bilderbogen*.

¹⁷ (1803 – 1884) alemão de Dresden.

Bilderpossen, que continha quatro historinhas em texto e figuras (uma delas era *Krischan mit der Piepe*, escrita em *Plattdeutsch*, um dialeto do Norte da Alemanha), editadas por Heinrich Richter em Dresden. Também é dessa data *Der heilige Antonius von Pádua*, proibida pelo Estado e pela Igreja por ser considerada uma blasfêmia, e que só reapareceu seis anos depois. A mesma censura teve, mais adiante, *Die fromme Helene*, entre outras.

Foi justamente nessa fase conturbada e crítica, de incertezas e respostas negativas que Busch escreveu a obra que o consagrou, aquela que o imortalizou para a Alemanha e o resto do mundo. A obra em si foi escrita ainda em 1864 e seus direitos autorais foram vendidos ao editor Kaspar Braun. Este, provavelmente pela boa aceitação de *Bilderpossen*, na concorrência, a editou em 04 de abril de 1865¹⁸, a saber, a obra que foi traduzida, parodiada, filmada para muitas línguas e nações: *Max und Moritz: eine Bubengeschichte in Sieben Streichen* (VABEN, 1986: 96). Tamanha importância fez Vaßen classificá-la como “kleine Kinder-Epopöe”, isto é, “pequena epopeia infantil”. Atualmente, no ano de 2009, as traduções já ultrapassam o universo de duzentas línguas. Após a edição de *Max und Moritz*, sentindo os efeitos das proibições e censuras de suas obras, Busch prestou mais atenção à influência delas na educação infantil.

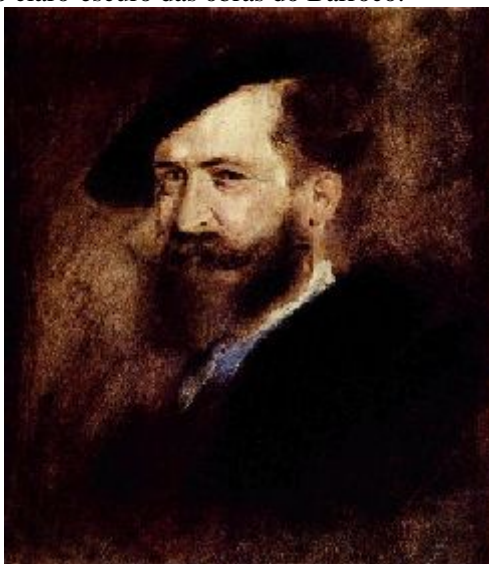
Em 1866, publicou *Schnaken und Schnurren*. Para amenizar as críticas que sua literatura vinha sofrendo, acusado de ser uma influência negativa na educação infantil¹⁹, como já foi dito aqui, Busch resolve, por exemplo, trocar os moleques (crianças) travessos por animais (travessos). Assim, nesta nova fase, aparece, em 1867, *Hans Huckebein, der Unglücksrabe*. O mesmo ano ainda é marcante, pois Busch visitou o seu irmão Otto em Frankfurt, que o apresentou às obras do filósofo Arthur Schopenhauer (conhecido por sua visão pessimista do mundo). Em 1868, editou *Schnaken und Schnurren, part II* e *Die Kühnen Müllerstöchter*. Em 1869, mudou-se para Frankfurt, onde fundou um atelier. E também escreveu *Schnurrdiburr oder die Bienen Braun*.

Em 1870, morreu a sua mãe. Nesta altura resolveu desafiar a ordem e lançou *Der heilige Antonius von Pádua* (que havia sido censurado seis anos antes). No ano seguinte, após um julgamento, sua obra foi finalmente aceita e aprovada pelo clero e pelo estado. Em 1872,

¹⁸ Ghesquiere registra a data de 1858, o que parece pouco provável diante de outras fontes atestando o ano de 1865.

¹⁹ Lutz menciona que suas obras foram proibidas durante certa época, sem, contudo especificar nem as datas nem as obras.

Busch voltou para Wiedensahl, e publicou *Schnaken und Schnurren, part III*, a inicialmente censurada *Die fromme Helene*, obra na qual remete duras críticas à beatice e à hipocrisia moralista da época (VABEN, 1986: 96), *Bilder zur Jobsiade* e *Pater Filuzius*. Em 1873, publicou *Der Geburtstag oder die Partikularisten*, escrito entre suas viagens à Áustria e à Holanda. Em 1874, editou *Dideldum!* antes de viajar à Holanda e à Bélgica, bem como *Kritik des Herzens* após adoecer, provavelmente, vítima da nicotina. Já em 1875, pintou²⁰ um dos quadros que pode ser usado como exemplo da inspiração dos pintores acima mencionados, no caso, o quadro *Franz von Lenbach*, que mostra o claro-escuro das obras do Barroco:



Escreveu, ainda em 1875, *Abenteuer eines Junggesellen*. Em 1876, escreveu *Herr und Frau Knopp*; em 1877, apareceu *Julchen*; em 1878, *Die Haarbeutel*; em 1879, usando animais para as travessuras, *Fipps der Affe*.

Em 1880, reapareceu *Bilderpossen*. Também publicou *Stippstörchen für Äuglein und Öhrchen*. Em 1881, após outra intoxicação por nicotina, deixou-nos *Der Fuchs. Die Drachen. - Zwei lustige Sachen*. Em 1882, *Plisch und Plum*, dois cachorros travessos, foram apresentados ao público. Em 1883, Busch publicou *Balduin*

²⁰ As pinturas sempre ocorreram ao longo da carreira de escritor, mas elas não são objetos de pesquisa da presente dissertação.

Bählamm, der verhinderte Dichter e, em 1884, *Maler Klecksel*. Através dessas duas últimas obras mencionadas, Busch rompeu com seu estilo dominante, voltando a contar as histórias em texto e desenho, inclusive valendo-se da prosa e do lirismo (VABEN, 1986: 97). *Was mich betrifft* apareceu em 1886, falando do próprio Busch, sendo considerada uma biografia pelo jornal *Frankfurter Zeitung*. Em 1891, escreveu *Eduards Traum*, já totalmente em prosa; em 1893, lançou *Von mir über mich*, uma autobiografia que, como *Was mich betrifft*, acaba não revelando a essência buschiana. Refletem como que, na visão de Vabén, uma armadura exterior, mas não a alma, o conteúdo. São os resquícios da crise existencial vivida pelo autor, a qual permeia as suas histórias e revela um pouco de todos nós.

Em 1895, *Der Schmetterling* revelou o fortalecimento do estilo com técnicas não-materialistas, ou seja, mais voltadas ao surreal, no fim do Naturalismo. Ele é considerado por alguns como pré-modernista. Por fim, em 1904, foi a vez de sua última obra publicada em vida: *Zu guter Letzt*. Após a sua morte, foram publicadas, ainda, em 1908, *Hernach*; em 1909, *Schein und Sein*; e, em 1910, *Ut öler Welt*, que se refere a lendas.

Enquanto as questões político-militares se desdobravam, o povo alemão buscava a sua identidade. As primeiras obras de Busch aparecem justamente neste cenário conturbado e de aspecto sombrio já aqui mencionado. Reiterando o que foi dito, houve uma unidade de pensamentos a partir da Revolução de 1848, permitindo que o leitor das obras de Busch se identificasse nelas, embora a Revolução não tenha surtido o efeito almejado na Alemanha.

As obras versavam sobre a miséria deixada pela opressão em que vivia o proletariado e o camponês, tendo muitos tributos a pagar, sofrendo a ineficiência do modo de produção e tendo as colheitas ainda dizimadas pelas pragas à época da referida Revolução. Refletiam ainda a filosofia pessimista do autor em relação à vida, a aversão pela avareza e pelo materialismo daquela época, como afirma Glaser (1987: 370): “Também ele está subjogado aos ditames da filosofia pessimista, também ele tem aversão às condutas mercantilistas e gananciosas de sua época: isto lhe enche de um profundo ceticismo e sarcasmo

fundamentado²¹”. Para Glaser, esse deboche, esse humor é impulsionado por decepções amorosas e crises de identidade.

Ainda tendo Glaser como referência, em suas obras, Busch apontou o seu pensamento para os fracos e as falhas dos humanos. Além disso, lançou um olhar para o absurdo e a maldade praticada por quem regia o país àquela época: a pequena-burguesia.

Conforme Vaßen (1986: 95), Busch manifestou um estranho dualismo: uma harmonia entre o humor caseiro e o lado negro da vida, a saber, a morte, a violência, a maldade humana, o demoníaco e a inalterável condição da vida e do mundo.

Toda essa variedade existe porque suas histórias têm diversas influências: contos de fadas, fábulas, contos burlescos, poesia épica e recitação de versos. Vaßen (1986: 96) ainda faz referência a um esquematismo de Busch, que cria estereótipos de personagens grotescos e surreais, que apresentam características deformadas, caricatas e de certa forma monstruosas. Os seus desenhos ganham tanta dinâmica (movimento, sequência, simultaneidade) que antecipam as técnicas de filmagem de desenhos animados. Por esta razão ele é considerado o precursor das histórias em quadrinhos.

As personagens-tipo infantis que aparecem nas suas histórias opõem-se à criança inocente do século XIX. São malcriadas, não aceitáveis para os padrões sociais. Da mesma forma, os adultos não são concebíveis: “eles são acomodados, ardilosos, pérfidos, pequenos burgueses sem consideração, para quem qualquer fim justifica os meios, para restabelecerem os seus tesouros mais sagrados: a paz, a ordem e as posses²²” (VAßEN, 1986: 95). Diante da ascensão do proletariado, a burguesia precisava manter o seu padrão. Como já foi aqui exposto, o poder retornou à burguesia na época em que Busch viveu, e ela o manteve a qualquer custo (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007: 15). Para a classe dominante, o poder absoluto deveria ser exercido de qualquer forma, e as demais classes deveriam seguir, submissas, aos preceitos determinados pelo poder governante. Isto consequentemente traria a ordem, o progresso e a paz tão propalada por eles, os iluministas.

²¹ “Auch er steht unter dem Bann der pessimistischen Philosophie, auch ihn ekelt das geschäftige und habgierige Treiben seiner Zeit an; es erfüllt ihn mit tiefer Skepsis und hintergründigen Spott.“

²² “sie sind selbstzufriedene, hinterhältige, rücksichtslose Spießler, denen jedes Mittel recht ist, um ihre heiligsten Güter – Ruhe, Ordnung und Besitz – wiederherzustellen bzw. zu sichern.“

Para que a ordem continuasse, seria necessária a manutenção de um estereótipo familiar criado, sendo o pai o provedor da casa, a mãe a gerente do lar e “para legitimá-la ainda foi necessário promover, em primeiro lugar, o beneficiário maior desse esforço conjunto: a criança” (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007: 16). Não apenas isso, mas nessa época,

a criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária. Todavia, a função que lhe cabe desempenhar é apenas de natureza simbólica, pois se trata antes de assumir uma imagem perante a sociedade, a de alvo da atenção e interesse dos adultos, que de exercer uma atividade econômica ou comunitariamente produtiva, da qual adviesse alguma importância política e reivindicatória. Como decorrência, se a faixa etária equivalente à infância e o indivíduo que a atravessa recebem uma série de atributos que o promovem coletivamente, são esses mesmos fatores que o qualificam de modo negativo, pois ressaltam, em primeiro lugar, virtudes como a fragilidade, a desproteção e a dependência.

A segunda instituição convocada a colaborar para a solidificação política e ideológica da burguesia é a escola. Tendo sido facultativa, e mesmo dispensável até o século XVIII, a escolarização converte-se aos poucos na atividade compulsória das crianças, bem como a frequência às salas de aula, seu destino natural. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007: 16)

Numa leitura mais aprofundada, percebe-se que as obras de Busch têm um tanto dessa visão e interesses dos adultos e que não são mera literatura infantil. Elas são também uma crítica irônica ao incurável mundo adulto. Conforme Vaßen constata, nas histórias de Busch não aparecem as pessoas pomposas das cortes, nem as cidades e seus muitos moradores, nem a industrialização. Pelo contrário, os ambientes são os simples espaços do cotidiano, isto é, a casa, o quintal, e sempre fora do horário de serviço. E quando há referência ao trabalho, este se restringe à manufatura ou à agricultura. Busch evita ainda as questões conjugais e familiares, e apresenta o ser humano como subjugado aos objetos (1986: 96).

Por todas essas questões, em 75 anos de existência, Busch conquistou popularidade e respeito dentro e fora da Alemanha. Tal popularidade se deve ao jeito irreverente de contar as histórias não só através de desenhos e texto, mas também pela forma como eram abordadas. O reconhecimento de sua genialidade veio inclusive do próprio imperador Wilhelm II, que em um telegrama pelo 70º aniversário diz: “Grato pelas horas alegres”²³ (VAßEN, 1986: 95). Hoje, após tantos anos, ainda podemos dizer o mesmo.

1.2 Resumo de *Max und Moritz*

A história que compõe o *corpus* analítico deste trabalho foi escrita na metade do século XIX, mais precisamente em 1864, e editada em 04 de abril de 1865. É composta de sete aventuras, ou melhor, sete travessuras de dois meninos contra pessoas de uma vila sem nome, acrescido do prólogo e do epílogo.

De início, temos o prólogo, que apresenta o tema e os meninos. É um trecho curto, com apenas 22 versos. Nele já fica implícito que a ordem e a paz são coisas sagradas, e toda maldade é castigada. É preciso andar na linha, caso contrário o fim trágico dos dois garotos é inevitável.

Seguindo o prólogo, a primeira traquinagem é feita contra a viúva de sobrenome Bolte. Ela tem três galinhas e um galo em seu quintal. Porém os rapazes fazem essas quatro aves engolirem um pedaço de pão amarrado a um barbante e, uma vez que levantam voo, todas se enroscam num galho de árvore, e acabam morrendo enforcadas. Temos na viúva uma boa imagem da burguesia: está tranquila, tem os seus bens, a ordem existe. Seu sonho de vida está presente até que os meninos malfeitores entram em cena. Eles logram êxito em seu intento. É a ordem da catarse mencionada: primeiro o “herói” tem sucesso, mas ao fim da história, a sua escolha errada faz com que se arruíne.

No segundo episódio, a viúva resolve fazer um assado das aves. Apresenta uma boa razão para fazê-lo: as aves já estão mortas, e não há motivo para desperdiçá-las. As aves são consideradas um bem precioso, como ela mesma diz, “o melhor que a vida deu”. Mas ela não as poupa de serem o seu jantar. Por ironia, esse seu bem precioso lhe é suprimido pela segunda vez, pois os dois rapazes conseguem retirá-las com um anzol pelo buraco da chaminé no instante em que ela está no porão para buscar um acompanhamento ao prato. É no porão que ela possui alguns haveres em estoque. Escondidos, os meninos devoram os frangos.

²³ “In Dankbarkeit für fröhliche Stunden.”

Nos dois episódios anteriores, a vítima é a mesma pessoa. No terceiro momento, a travessura é realizada contra um homem. Ele mora com a esposa e tem uma profissão de destaque: alfaiate, de prestígio na época. Sua casa fica ao lado de um riacho, um córrego de correnteza forte. Os meninos serram a prancha que servia de ponte, mas só até a metade. Depois provocam o alfaiate, zombando de seu sobrenome. Ele acaba atravessando a ponte serrada para dar uma lição de moral nos garotos. Porém, termina caindo com ela no forte riacho. Ele é salvo do afogamento por um par de gansos, o que reflete um aspecto cômico, uma vez que as gravuras mostram um homem alto caindo no riacho que não aparenta ser tão fundo. Para preservar os valores burgueses e cristãos, a prestativa senhora sua esposa soluciona os efeitos colaterais da queda n'água, esquentando a barriga de seu marido com um ferro de passar, a fim de que haja alívio da dor estomacal.

A quarta desgraça é realizada contra o professor da vila, cuja profissão é altamente respeitada. Ademais, o mestre ainda é o organista da igreja, ofício que lhe confere certa “santidade” e respeito, afinal de contas nem todas as pessoas estão prontas a servir na igreja ou na comunidade. Num domingo de manhã, enquanto ele atua na igreja, os dois malandros enchem o cachimbo dele com pólvora. Ao retornar para casa, o mestre pretende deleitar-se com o seu vício tabagista, mas o instrumento evidentemente explode ao ser aceso. Apesar do ocorrido, o professor consegue sobreviver, embora todo chamuscado.

Para a quinta traquinagem, Max e Moritz escolhem o tio Fritze como vítima. Aparentemente morando sozinho, o pacato cidadão tem sua rotina quebrada quando os moleques apanham, durante o dia, uma porção de joaninhas ou besouros, e os prendem em pacotes de papel que, por sua vez, são colocados na cama do tio, debaixo da coberta. Ao deitar-se, os movimentos na cama libertam os insetos, que sobem direto pela coberta, a fim de beliscarem o tio. Este, assustado, pula da cama e inicia o extermínio da “praga”. Após isso, torna a dormir.

A sexta malandragem ocorre na época da Páscoa. A dupla aborda uma padaria, de onde querem surruiar uns doces de Páscoa. Uma vez dentro da padaria, caem na massa de pão e são encontrados pelo padeiro. Este os amassa como faz com o pão e os coloca no forno, de onde são tirados bem tostadinhos. Contudo, sobrevivem a isto e fogem da padaria.

A sétima e última desventura é praticada no paiol de um agricultor. Lá eles fazem cortes nos sacos de grãos que ali há em estoque. Quando o agricultor os carrega, eis que todo o conteúdo se

derrama ao chão. Imediatamente ele localiza os autores da façanha e captura-os, levando-os ao moinho, onde são moídos e dados como ração aos animais do pátio.

O epílogo traz os comentários dos personagens, isto é, das vítimas após o desfecho trágico dos dois pilantrinhas. Todos eles estão aliviados e alegres pelo fato de a ordem e a paz terem voltado a reinar na vila, o que representa um típico pensamento burguês.

1.3 **Análise de *Max und Moritz***

Na época em que escreveu a obra, em sua trajetória como artista, Busch vinha priorizando o verso em detrimento da prosa. *Max und Moritz* é uma narrativa infantil, porém, diferentemente da maioria das literaturas infantis, esta foi escrita totalmente em versos. A poesia alemã, assim como a européia, segue padrões herdados do latim, que conta as sílabas poéticas através dos pés métricos (Versfüße), que variam de acordo com a tonicidade e ritmo, alternando sílabas tônicas e átonas, curtas e longas. Há cerca de trinta tipos diferentes de pés métricos, dependendo da quantidade de pés. Por exemplo, há quatro pés binários, com duas sílabas, que alternavam sílabas longas e curtas no passado. Hoje se prefere denominá-las por tônicas e átonas. Há oito pés trinários, com três sílabas. Como em uma música, podem ter uma sequência de uma sílaba forte e duas fracas, ou uma átona e duas tônicas, ou outra combinação de três sílabas. No caso dos pés quaternários, fazem combinações com quatro sílabas, o que resulta em dezesseis pés diferentes. Por fim, há os “quintenários”, que formam apenas duas combinações distintas. No caso da língua alemã, há ainda as sílabas breves e as longas, que foram usadas por Busch à época em que escreveu *Max und Moritz*. Na métrica mais moderna, como já frisado, existe apenas a distinção entre tônicas e átonas. Ao que tudo indica, a escolha de Busch foi pela intercalação de sílabas breves e longas, chamado de “Trochaios” ou “troqueu” (Trochäus), correspondente hoje à sílaba tônica e átona, respectivamente, sendo o ritmo ditado pela leitura e acentuação da alternância da tonicidade. O ritmo pode ser percebido nestes dois versos (para efeito visual, destaco aqui as sílabas tônicas, que são sempre as ímpares: 1, 3, 5, 7):

Menschen necken, Tiere qälen!

Äpfel, Birnen, Zwetschen stehlen.

Vejamos ainda outros exemplos desse artifício:

Alle Hühner waren fort

"Spitz! !" - das war ihr erstes Wort.

Grad als **dieses vorgekommen**,
Kommt ein **Gänsepaar geschwommen**,
Jetzt nur **still** und **schnell** nach **Haus**,
Denn schon **ist** die **Kirche aus**.
Wer soll **nun** die **Kinder lehren**
Und die **Wissenschaft vermehren?**

Ainda com relação ao ritmo, este tipo de verso é classificado como verso completo sempre que o pé métrico e o verso terminam juntos, mesmo que em alguns deles não apareça a última sílaba átona, como se vê em dois dos exemplos acima. Busch faz aparecer o ritmo através da tonicidade das sílabas ímpares, de acordo com o pé métrico “Trochäus”, como já mencionei. O resultado é um automatismo que consegue impregnar-se no leitor atento a este detalhe, que depois o executa naturalmente ao longo da leitura do texto. Isto prova a capacidade e o domínio linguístico do autor em relação aos pés métricos e à criação poética.

Como a nomenclatura da língua portuguesa não estrutura ou classifica os versos de um poema em pés métricos (ainda que possam existir na prática), é preciso encontrar meios alternativos para a sua tradução. Todos os versos apresentam o correspondente a sete sílabas poéticas²⁴ em Português. Além disso, aparece a rima na sequência aa, bb, cc, etc. e de um modo geral são ricas²⁵. Além disso, como em português não há referência aos pés métricos, precisei valer-me de um correspondente na língua de chegada. Como a contagem dos versos em alemão sempre perfaz sete sílabas, a redondilha maior é a que melhor se encaixa nesse perfil apresentado por Busch. Esta é, inclusive, a forma mais popular de poesia de língua portuguesa. A redondilha maior se caracteriza por apresentar sete sílabas poéticas. E por ter ritmos diferenciados, escolhi aquele que mais perto chegou ao estilo de Busch, procurando imitar o troqueu.

Observando os versos de Busch, pode-se notar a facilidade de se conseguir a tonicidade nas sílabas ímpares. Uma das virtudes está na própria língua alemã, que possui muitos monossílabos tônicos de significado expressivo, diferentemente da língua portuguesa, em que a maioria dos monossílabos empregados são átonos. Aqui, só nos quatro últimos exemplos de pares de versos citados anteriormente, encontramos

²⁴ Contam-se as sílabas de acordo com a fala, até a última tônica, havendo, às vezes, junção no meio do verso (muito comum em português, mas não em alemão) e, sempre, desprezo das sílabas átonas finais.

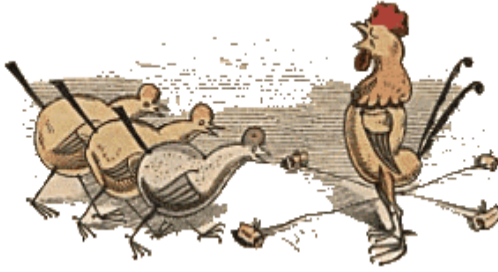
²⁵ Quando há emprego de palavras de classes gramaticais distintas.

27 monossílabos tônicos, sendo que um dos versos é formado exclusivamente de monossílabos (*Jetzt nur still und schnell nach Haus*). E isso pode facilmente ser comprovado também num dicionário: num levantamento rápido de palavras que fiz em 20 páginas de um dicionário bilíngue das duas línguas aqui envolvidas, encontrei 90 monossílabos em alemão, mas apenas 15 em português.

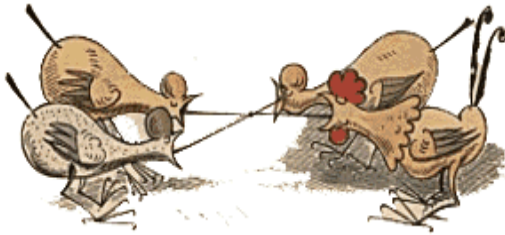
Por outro lado, o fato de a maioria das palavras da língua alemã iniciar e terminar em consoantes não permite fazer a junção das sílabas finais com as iniciais da próxima palavra, fato que é bem mais comum e fácil de ocorrer em português. Veja-se o exemplo de um verso de minha tradução: “E o pescoço vai esticando”, onde se lê /iU pes-co-çU **vais-ti-can-dU**/, com destaque em negrito para as sílabas ímpares e tônicas. A junção de “vai” com “es” só é possível por se tratarem de duas vogais, aliás, “es” faz o papel de semivogal, contraindo-se com a semivogal “i” da palavra anterior “vai”.

Além desses aspectos já aqui abordados, convém mencionar ainda um dos outros artifícios de Busch na confecção de suas histórias: os desenhos. São eles que produzem um diferencial, um marco na criação artística. Como já mencionado, Busch se diferenciava de seu colega colaborador do *Münchener Bilderbogen*, o austríaco Moritz von Schwind. Este costumava escrever suas histórias em prosa, e seus desenhos eram estilizados, em preto e branco. Na história *Der Teufel und die Katz*, por exemplo, Schwind faz uso de apenas seis figuras. Em contrapartida, Busch emprega um número bem maior de figuras em *Max und Moritz*, chegando a fazer um desenho para cada dois versos em grande parte da primeira e quinta travessuras, como exemplo²⁶. Nesses momentos até parece uma história em quadrinhos. Isto reforça o texto em si e elimina muitas outras explicações adicionais que porventura seriam necessárias para a compreensão da trama. Por exemplo, é muito valiosa a figura que mostra a cruz feita com o barbante com os pedaços de pão amarrados nas pontas e de como esta artimanha acabou por matar as aves:

²⁶ Veja o capítulo 5.



Cocricó Cocoricó!!!
Lá vêm elas – Poc, poc, póó!



Terminando de papar,
Ninguém sai mais do lugar.



Vão puxando o fio em cruz,
E seu fim já se deduz.



Tem um galho no caminho,
Ficam presos, coitadinhos!

Mesmo a criança tendo uma boa imaginação, dificilmente ela conseguiria traçar todos esses passos mentalmente para captar o pensamento de Busch. Além disso, as cores são usadas, o que deixa as cenas mais atrativas para as crianças e até mesmo para os adultos.

Após essas observações a respeito da forma, voltemos a nossa atenção ao conteúdo. Situando um pouco o contexto, após a retomada do poder pela burguesia por volta de 1850, a vida na Alemanha retomou o seu ritmo e estilo, já mencionado aqui anteriormente. A burguesia governava através de sua influência sobre aqueles que detinham o poder absoluto, o que lhes garantia a paz, a ordem, o progresso, que são lemas do iluminismo e despotismo esclarecido. Para eles, a criança era vista como um ser inocente incapaz de promover a desordem (VABEN, 1986: 96). Para muitos, era um ser incompleto. Busch traz a tematização da rebeldia, não a adulta, mas a peraltice infantil.

Porém, Busch não permanece nessa simples temática infantil. Ao se tratar de criança, várias questões entram em jogo. Para Bettelheim (2002: 5), a criança

precisa de idéias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida. Precisa - e isto mal requer ênfase neste momento de nossa história - de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto significativo. A criança encontra este tipo de significado nos contos de fadas.

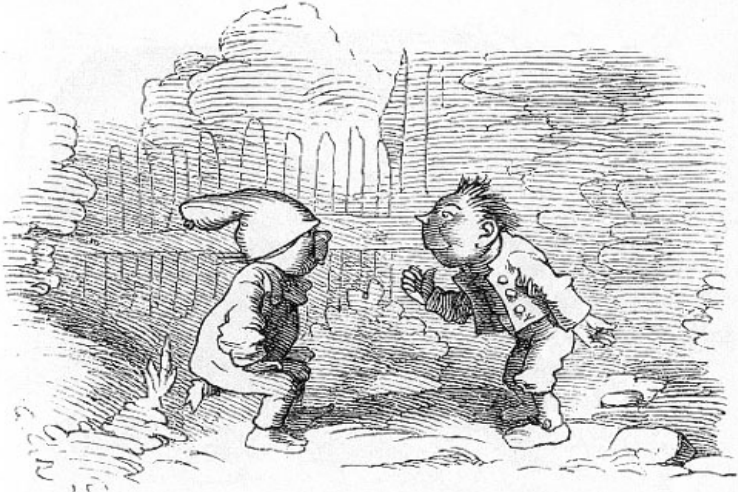
De certa forma, Busch parece saber desse detalhe. Por isso alicerça as suas histórias em contos, lendas, mitos e folclores. Mas, como já foi frisado, não apenas isso. Os contos de fada mexem muito mais com o pensamento e a formação do caráter infantil. A criança espelha-se no que lê, como afirma outra vez Bettelheim (2002: 7-8):

Nos contos de fadas, como na vida, a punição ou o temor dela é apenas um fator limitado de intimidação do crime. A convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efetivo, e esta é a razão pela qual nas histórias de fadas a pessoa má sempre perde. Não é o fato de a virtude vencer no final que promove a moralidade, mas de o herói ser mais atraente para a criança, que se identifica com ele em todas as suas lutas. Devido a esta identificação a

criança imagina que sofre com o herói suas provas e tribulações, e triunfa com ele quando a virtude sai vitoriosa. A criança faz tais identificações por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre ela.

Percebe-se também a questão da catarse aristotélica, que pode ser entendida quando o herói passa da graça para a desgraça, sempre por sua escolha incorreta. A catarse promove a purificação da alma através de um drama ou de uma desgraça emocional. Esta ideia pode ser observada ao se constatar o fim da história de Max e Moritz. Entretanto, ela ocorre de fato no leitor infantil, e não no personagem da história. Assim, a criança que chega ao fim da leitura como que se “purifica” e passa a entender que a escolha errada não compensa. Ela se identifica com o herói por ele lhe trazer certo apelo positivo. Não há volição da criança em ser boa ou má, apenas em ser parecida com algum personagem (BETTELHEIM, 2002: 6-8). Sendo o fim trágico, a tendência da escolha é não querer ser como Max e Moritz.

Para aperfeiçoar esse enredo tão complexo em suas obras, Busch utilizou, como já se frisou, o expediente das figuras. Sendo um bom caricaturista e desenhista, *Max und Moritz* está situado no período em que Busch ameniza os traços rígidos, mas não completamente. Nesta altura ele também prioriza o verso, o ritmo automático, a rima, o cômico e, naturalmente, os desenhos. Observe-se uma de suas primeiras figuras em publicações, datada de 1859, na historinha *Die kleinen Honigdiebe*:



Percebe-se um desenho com atenção aos detalhes, com jogo de sombra e um traço mais rígido. O cabelo do menino passa a impressão de que teve os seus fios todos contados e desenhados um por um. O chão apresenta elementos variados, como pedras, ondulações e moitas. A cerca é também detalhada, mostrando inclusive as imperfeições das ripas. A roupa apresenta dobras e botões com boa precisão. Quando escreveu *Max und Moritz*, o seu traço já era menos complexo, com o aperfeiçoamento do verso. Basta observar um dos quadrinhos:



Nele se vê o uso das cores e as formas mais simples. As árvores estão mais estilizadas; a cerca nem existe; o chão não apresenta muitos elementos, como pedras ou imperfeições; e os cabelos mostram menos detalhes. O topete de Moritz, o ruivo, revela isso: trata-se de um tufo inteiro de cabelo, não um monte de fios.

Todos esses elementos reunidos fazem com que de uma forma ou de outra *Max und Moritz* se mantenha numa posição de destaque no mundo da literatura infantil.

1. 4 Recepção e tradução de *Max und Moritz* no Brasil

Falar sobre a obra aqui no Brasil carece de mais referências. A princípio, a obra *Max und Moritz* chegou ao Brasil trazida pelos imigrantes europeus. Espalhou-se pelo Sul do Brasil, principalmente. Houve edições em alemão ao longo do século passado trazidas do Velho Mundo. No mesmo nível de interesse e aceitação estava o livro *Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann²⁷, sem dúvida as duas obras de maior destaque da literatura infantil alemã (TRAUER, 2007: 19; VABEN, 1986: 96).

A geração de que faço parte ainda presenciou essas leituras no seio da tradição familiar. Eram livros cujos desenhos e cores vibrantes

²⁷ (1809 – 1894), psiquiatra e escritor alemão.

chamavam a atenção, como a cabeleira do *Struwwelpeter*, que impressionava a todos nós, assim como as suas enormes unhas.

Para o público não falante de alemão, apareceu a primeira tradução de *Max und Moritz* (e a única de que tenho notícia) em 1901, feita pelo poeta e escritor brasileiro Olavo Bilac²⁸ (TRAUER, 2007: 21).

Coelho classifica essa obra pela natureza de sua publicação e seu sucesso como

os recursos ou artimanhas picarescas que a sabedoria prática do povo sugeria aos fracos, para vencerem o poder arbitrário dos fortes, que os ameaçavam. Trata-se de literatura jocosa, uma das mais antigas no mundo: a que usava (e usa) o riso para castigar os erros humanos. Entre os títulos de maior sucesso que circularam no Brasil antigo, citam-se [...] JUCA E CHICO (Max e Moritz, do alemão Wilhelm Busch, traduzido por Olavo Bilac, sob o pseudônimo de Fantasio) (COELHO, 1987: 26).

Ao longo de um século, houve reedições, e o nome do livro tornou-se conhecido através de gerações, tendo como título completo “Juca e Chico – História de dois Meninos em Sete Travessuras”.

Em conversas informais com pessoas do meu convívio, procurei saber da aceitação ou conhecimento da obra, tanto da versão alemã quanto da portuguesa. Entre descendentes alemães, havia a lembrança entre pessoas de mais idade, isto é, com mais de 40 anos, inclusive teve quem mencionou ter não só ouvido, mas também lido a obra na língua alemã. Entre outros inquiridos, havia quem conhecia os personagens Juca e Chico, mas também era uma pessoa de mais de 50 anos. Os mais novos alegaram não conhecer nem o original nem a tradução. Destarte, pode-se deduzir que a aceitação nas décadas passadas talvez fosse boa, mas que no momento presente esteja no esquecimento.

Como já mencionei na justificativa, tal tradução encontra-se arcaizada. Há palavras em desuso e expressões desconhecidas do público em geral. Como exemplo, na quarta travessura, tem-se: “De todo o estudo arrediso”, sendo que arrediso é desconhecido de quase todos, inclusive o texto de Bilac é a única referência na página virtual de busca do Google. Outros versos: “E o Te-deum acompanhar?”;

²⁸ Disponível em diversos sites, como

<<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcindice.htm>>. Acesso em 19 mar. 09.

“Dominus-tecum! Enfim”; “O Brás, pra não ir à garra”; outras palavras: madraços, lambareiro, evola, lampeira, côvado, graçola, enfatigáveis, polvarinho, refestado, ramaria, alvadio, irra, desbarato, juncado, matreiro, labareira, cataplasmas, súcia, esfaimados. Além destas, tantas outras são de difícil compreensão ao público infantil por mim imaginado, crianças de 4 a 10 anos, bem como para a grande maioria do povo brasileiro e até mesmo do mundo acadêmico que lê esta dissertação.

Traduzir novamente para um contexto e vocabulário atual seria uma forma de devolver ao público um grande clássico da literatura infanto-juvenil ocidental. Como afirma Bassnett, “seria irrelevante, portanto, defender uma tradução definitiva, por estar esta intimamente presa ao contexto em que foi feita.” (BASSNETT, 2005: 13). Isto equivale a dizer que as retraduições são necessárias para o desenvolvimento da cultura, visto que não só a língua sofre mutações, mas também a cultura e o seu contexto em si.

CAPÍTULO 2

2. SOBRE LITERATURA INFANTIL E SUA TRADUÇÃO

2.1 A tentativa de definição

Início este capítulo a partir de um ponto de referência genérico, apresentando uma ideia dada por Culler a respeito da importância da literatura geral, definindo-a, entre outras palavras, como um ato de discurso ou evento textual, capaz de atrair algum tipo de atenção (CULLER, 1997: 27). Dado que a literatura sempre despertou algum tipo de interesse desde que o homem a passava oralmente – e principalmente depois que inventou a escrita – a literatura incorporou-se de tal maneira à vida humana que podemos considerá-la indispensável para a própria alfabetização de uma pessoa, uma vez que aprimora os raciocínios e leva aos estados mentais necessários ao bom desenvolvimento individual e coletivo. Embora a literatura geral receba grande atenção por parte dos críticos e tradutores, o mesmo não acontece quando o assunto diz respeito à literatura infantil²⁹ e a questões de sua tradução, visto ser um tema controverso de longa data. Isto porque a tradição literária fez com que a literatura infantil recebesse menos atenção do que a assim chamada literatura clássica, até mesmo no mundo acadêmico (O'CONNELL, 2003: 104). Desde seus primórdios, a literatura infantil costumava ser menosprezada, dado que era voltada para um público supostamente menos crítico, que não questionaria as produções originais nem as escolhas tradutórias, público que muitas vezes não era nem considerado como gente, senão mero projeto de uma futura figura humana. Esse público não era tido como uma “classe”, nem era digno de respeito ou consideração, mas visto como minoria, insipiente e inferior – tal qual a visão a respeito das mulheres, tratadas como menos evoluídas e como objetos de seus donos, os homens (pai, marido) – que deveria ser submissa a quem comanda: os adultos – ou aos homens, no caso das mulheres (HUNT, 2002: 1; PALO & OLIVEIRA, 2006: 5).

Mas para Hunt, esse desprezo sofrido pela literatura infantil não é de todo ruim, pois traz ao menos uma vantagem: a literatura infantil não se constitui propriedade de nenhuma disciplina específica ou grupo. Ele assim se pronuncia:

²⁹ Entenda-se e inclua-se aí também grande parte da literatura infanto-juvenil.

Ela é atrativa e interessante para estudantes (oficialmente matriculados ou não) de literatura, educação, estudos em bibliotecas, história, psicologia, arte, cultura popular, mídia, profissionais da área da caridade, e assim por diante, estando ao alcance de qualquer especialista”³⁰ (HUNT, 2002: 1).

E afirma ainda: “sua natureza [...] existe para quebrar barreiras entre disciplinas e entre tipos de leitores. [...] é uma das mais vivas e originais formas de arte”³¹ (HUNT, 2002: 1-2).

Claro está também, para Hunt, que não se pode colocar no mesmo patamar a literatura infantil e a adulta, já que os livros infantis são diferentes dos livros para adultos. As crianças têm outras necessidades que os adultos têm. Além disso, o seu jeito de lidar com a literatura é diferente assim como é diferente a influência que ela exerce sobre os pequenos. Na outra ponta dessa trama, quando alguém escreve ou produz (desenha) um livro infantil, é de se supor que tenha em mente essas necessidades específicas, se bem que as reações do leitor mirim podem ser incertas, embora ricas e complexas. Mas não há necessidade de se igualar os conceitos entre esses dois mundos literários (o adulto e o infantil), ainda que seja permitido, porque isso seria trazer problemas desnecessários para quem estuda a literatura infantil (HUNT, 2002: 3-4).

Admite-se que as crianças precisam criar a sua própria infância mental. A maneira mais simples de realizar isso é encontrá-la em outras infâncias imaginárias, que podem aparecer nos relatos orais, nas histórias contadas pelos adultos, e especialmente nos livros infantis. Por esta razão, a maioria dos adultos dá tanta importância ao que um infante lê. O que se percebe é que ocorre uma projeção que os escritores adultos fazem do livro infantil, escolhendo, com base em sua consciência, o que pode e o que não pode ser lido por uma criança. Os relatos orais, bem como os livros, são imprescindíveis para a formação de futuros leitores, isto é, sem aquele estímulo inicial, raramente algum ser humano demonstrará interesse pelas obras literárias (BETTELHEIM, 2002: 5; CHAMBERS, 1991: 46). Quando uma criança entra em contato com a literatura infantil, assimilá-la significa desvelar o que estava velado, ativando as conexões da compreensão num nível pré-verbal – nível este

³⁰ “It is attractive and interesting to students (official or unofficial) of literature, education, library studies, history, psychology, art, popular culture, media, the caring professions, and so on, and it can be approached from any specialist viewpoint.”

³¹ “Its nature [...] has been to break down barriers between disciplines, and between types of readers. It is [...] one of the liveliest and most original of the arts.”

mais primitivo que o verbal, embora mais complexo e rico em informações inconscientes – e surpreendendo a criança que se depara com essa nova descoberta. A partir do momento em que esse “choque” é posto em palavras pelo leitor, ou seja, à medida que ele é enunciado em forma de palavra compreensível a todos os falantes, quer seja oralmente, quer seja por escrito, é um sinal de que a compreensão do significado aconteceu, ainda que seja distinto de leitor para leitor (BOSMAJIAN, 2002: 107; OSIMO, 2004: 4).

2.2 O propósito da literatura infantil

Outro aspecto que diz respeito à literatura infantil é quanto ao seu propósito. Afinal, para que ela existe? Coelho constatou que os livros de maior representatividade tinham as seguintes características, tidas como importantes para a condição humana:

As diferentes aventuras e emoções que os homens podem viver, alçando-se de seus limites humanos ao nível do heroísmo. [...] os recursos ou artimanhas picarescas que a sabedoria prática do povo sugeria aos fracos, para vencerem o poder arbitrário dos fortes, que os ameaçavam. [...] o alimento à imaginação e à fantasia que devia preencher os momentos de ócio e tornar a vida mais gratificante. [...] o comportamento e os conhecimentos considerados ideais para o convívio familiar e social, numa sociedade civilizada (paternalista/cristã): as boas maneiras, a cordialidade, a higiene, a honestidade, a tolerância, a instrução, a obediência aos superiores ou às autoridades; dedicação filial (fraternal, paternal ou maternal); a valorização do trabalho e consequente repúdio à ociosidade; etc [...] as virtudes ou qualidades exigidas ao ser para seu aperfeiçoamento interior; convívio harmonioso com outros; [...] os conhecimentos gerais exigidos às pessoas cultas (COELHO, 1987: 25-27).

Como se vê, os propósitos tinham uma grande abrangência. Sobre isso, Hunt diz:

Os livros infantis são usados para diferentes propósitos em diferentes épocas – para mais coisas do que os outros livros. Alguns são “ótimos” passatempos; outros são “bons” para alguém se tornar letrado; outros ainda são “bons” para expandir a imaginação ou para inculcar uma atitude social geral (ou específica); ou são “bons” para lidar com tarefas ou

enfrentar problemas, ou “bons” para (aprender a) ler naquele jeito “literário”, que representa um pouco da cultura dos adultos, ou “bons” para lidar com o racismo... e a maioria dos livros fazem inúmeras coisas³² (HUNT, 2002: 11).

Está se falando de literatura infantil escrita para um público infantil. Entretanto, como já sugerido anteriormente, quem a produz não é o agente infantil, ou seja, não são os escritores infantis que fazem a literatura infantil.

De um modo geral, o adulto faz a literatura voltada ao adulto. Quando este o faz para o público infantil, tem diante de si o alvo mais impotente de uma relação desigual, autoritária e frágil, criando como que um subgênero da literatura adulta (WILKIE, 2002: 131). Mesmo sendo pensada para um público infantil específico, caso um leitor adulto faça uso dela, de modo algum isto lhe tiraria a natureza infantil a que foi proposta. Se o seu propósito é alcançar o público infantil, deve saber que os livros servem para expandir o horizonte da criança e para fazê-la ver a complexidade da vida, superando a todos os demais passatempos, moldando a mente infantil (LANDSBERG, 1987: 34; LESNIK-OBERSTEIN, 2002: 15).

Pensem por um pouco nos livros destinados ao público brasileiro em seus primórdios como nação. As traduções não eram feitas dentro de nossa cultura ou linguajar. A cultura sempre se modifica e progride, e todo progresso cultural é bem-vindo, ainda que não se desenvolva em um curto prazo. No caso do Brasil, o lento processo teve início com traduções portuguesas para as crianças brasileiras. Contudo, a cultura e a linguagem dos portugueses estavam bem distantes da realidade brasileira. Com o decorrer do tempo, o processo tradutório foi assimilado e posto em prática pelos tradutores brasileiros, já que principalmente a linguagem era uma das dificuldades para uma melhor compreensão e difusão dos ideais propostos, embora as duas culturas mantivessem a sua distância o tempo todo (COELHO, 1987: 24-25, 28).

Então, como menosprezar a influência dos livros infantis no meio social, cultural ou histórico? São importantes do ponto de vista educacional e comercial, atingindo a todas as áreas da cultura, já que a

³² “Children’s books are used for different purposes at different times — for more things than most books are. Some are ‘good’ time-passers; others ‘good’ for acquiring literacy; others ‘good’ for expanding the imagination or ‘good’ for inculcating general (or specific) social attitudes, or ‘good’ for dealing with issues or coping with problems, or ‘good’ for reading in that ‘literary’ way which is a small part of adult culture, or ‘good’ for dealing with racism... and most books do several things.”

grande maioria dos que ocupam um lugar de influência na sociedade um dia foram leitores de livros infantis (HUNT, 2002: 1).

No passado (e ainda no presente ocorre), a tradução de obras infantis simplesmente, via de regra, era uma adaptação e podia sofrer grandes modificações em relação ao texto original. Nem grandes clássicos infantis escaparam desta vertente. Há inclusive obras que são irreconhecíveis nessa transposição, de certa forma. Há também obras que originariamente não foram destinadas ao público infantil, mas que se tornaram literatura infantil em suas traduções. É o caso de “As viagens de Gulliver” ou “Robinson Crusóe” (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007: 12; O’SULLIVAN, 2005: 28; OITTINEN, 2006: 35). Apesar dessas modificações, é inegável que a tradução contribui favoravelmente na propagação de valores culturais na língua receptora, sempre que essa língua de destino for considerada inferior culturalmente ou que esteja entre aquelas consideradas como minoria, pois traduzir é uma excelente forma de difundir conhecimento, cultura, tecnologia, entre outros aspectos (O’CONNELL, 2003: 11).

2.3 A censura e o monitoramento impostos à literatura infantil

A prática da simplificação ou da modificação – ou outro termo semelhante – de obras adultas em infantis tem sido constante ao longo dos séculos. Parte de toda essa transformação, adaptação, simplificação ou modificação da obra de uma língua para outra se deve à censura imposta pelos adultos, que consciente ou inconscientemente se intitulam os guardiões da literatura infantil (HUNT, 2002: 6). Quando aparecem os temas polêmicos, como violência, sexo, morte, estes são tratados de forma castradora, isto é, o tradutor tende a adaptar o enredo de acordo com a sua censura, a sua consciência ou a de sua cultura (GHESQUIERE, 2006: 23; RUDVIN & ORLATI, 2006: 163). Em muitos desses casos, tais obras são chamadas de adaptações, e não traduções. Embora seja especialmente difícil estabelecer os limites entre o que seja uma tradução e uma adaptação, há quem se aventure a estabelecer algum tipo de marco (DESMIDT, 2006: 81).

As pessoas creem no poder de influência dos livros, especialmente dos infantis, e por isso concluem que devem fazer todo o monitoramento possível para controlar tudo o que as crianças leem. Isto não se aplica somente ao autor da obra, pois entram em cena também outros elementos importantes no contexto, como a figura do editor, do revisor, do publicitário. Há momentos em que essa censura é percebida de forma sutil, outras, de forma explícita (WALL, 1991: 2-3; WEST,

1996: 506). Apenas isto já bastaria para demonstrar que a literatura infantil e a adulta estão vinculadas a universos diferentes. E por preencherem universos tão distintos, cabem aqui estudos mais sérios com relação a isso. Wall, inclusive, argumenta que o escritor ou o tradutor deve descer seu nível quando quer atingir o público infantil, isto é, ele deve ter em mente as diferenças de habilidade de compreensão entre um adulto e uma criança e realizar as adaptações ou fazer uso de técnicas de leitura que se enquadrem no universo infantil (WALL, 1991: 15). Mas isto deve ser feito sem exageros. Se ocorrer um nível de adaptação considerado como ideal, o resultado será um intercâmbio entre autor e leitor numa espécie de cumplicidade e simbiose. Porém, no caso de uma tradução, descer demais esse nível pode desprover os leitores do texto de chegada de vários aspectos positivos captados pelos leitores do texto dito original (O'CONNELL, 2003: 117).

2.4 Definição de literatura infantil e critérios de escolha das obras

Uma vez entendida essa natureza distinta das literaturas infantil e adulta, é de se supor que haja uma grande dúvida na mente de quem se depara com tal ambiguidade. Afinal, o que vem a ser então a literatura infantil? No que ela difere da literatura adulta? Para responder a essas perguntas, talvez fosse relevante responder também o que seja a infância ou a criança, para assim se chegar a alguma conclusão com relação à literatura em si e à literatura infantil.

Inicialmente vejamos uma opinião expressa por Chambers com relação a isso:

Eu pertenço à tradição demótica; eu creio que a literatura pertence a todas as pessoas o tempo todo, que deva ser barata e facilmente disponível, que deva ser divertida de ler bem como desafiadora, subversiva, inovadora, confortante, e todas as outras qualidades que dela demandamos. Por fim, eu sustento que na literatura encontramos a melhor expressão da imaginação humana e os melhores significados pelos quais compreendemos nossas ideias sobre nós mesmos e o que somos³³ (CHAMBERS, 1985: 16).

³³ "I belong to the demotic tradition; I believe literature belongs to all the people all the time, that it ought to be cheaply and easily available, that it ought to be fun to read as well as challenging, subversive, refreshing, comforting, and all the other qualities we claim for it. Finally, I hold that in literature we find the best expression of the human imagination, and the most useful means by which we come to grips with our ideas about ourselves and what we are."

Apesar de ser bastante genérica, traz consigo algumas revelações. Se a literatura expressa os melhores significados pelos quais compreendemos nossas ideias, então seria possível dizer que a criança que lê (ou ouve a história de alguém) começa a compreender-se depois de iniciado o momento da leitura ou audição de uma obra literária, visto que a imaginação parece ser própria da criança e a conduzirá na formação de um perfil desejado pela sociedade. Então, a literatura infantil seria o primeiro passo na concretização desse perfil.

Lesnik-Oberstein tenta responder às questões do que seja a literatura infantil e do que seja a infância ou a criança. Para ela, “literatura” e “infantil” são termos que se complementam. Um depende do outro. Na área em questão, são ideias especiais de infância, bem como de literatura. Não há como compará-las a outras situações. Não têm o mesmo significado nem a mesma relação como quando estão empregadas em outras áreas do saber, tal como na psicologia, na arte, na química, etc. Para ser uma literatura infantil, ela tem de ser direcionada a este público, na área da literatura. Entre as reações que irá produzir está o prazer da leitura, a ativação da imaginação, o apelo ao lúdico, à mente, ao coração. Em suma, a literatura infantil é aquela que faz bem à criança que a lê e a ouve, aquela que a instiga a sonhar, a ponderar e a questionar a si mesma. E mesmo que a criança não demonstre um gosto por determinados livros, isto não quer dizer que não se deva continuar produzindo bons livros ou boas traduções; pelo contrário, é nesta hora que se torna importante a formação de leitores capazes de aprimorarem o seu gosto e interesse por uma literatura de boa qualidade (LESNIK-OBERSTEIN, 2002: 16-18).

Outro ponto diz respeito à identificação da criança leitora com a obra. De alguma forma, ela tende a realizar, quando for o caso, a catarse (já mencionada no capítulo anterior), vivendo e sentindo de acordo com a personagem com quem se identifica no texto (LESNIK-OBERSTEIN, 2002: 26).

Além de tudo isso, há quem defenda que definir o que seja literatura infantil e infância pode levar a conclusões inapropriadas, visto que ambas estão entrelaçadas, como já se disse aqui, e ambas dependem uma da outra e se definem mutuamente. Mas como nada é permanente, também a literatura e a infância não o são. E por causa dessa volatilidade, continuam a sua jornada de mudanças através dos tempos (LESNIK-OBERSTEIN, 2002: 26).

Nessa jornada, como já foi dito, a literatura infantil teve sempre uma rejeição ou desprezo por diversos setores da sociedade através dos tempos, principalmente por parte dos críticos literários. No entanto, nas últimas duas ou três décadas, várias reflexões e estudos lançaram uma nova luz sobre a importância da literatura infantil e, conseqüentemente, a sua tradução. Entre os argumentos apresentados está o de que o leitor mirim de hoje será o leitor de amanhã das grandes obras literárias. Portanto, seria ilógico desconsiderar tamanha potencialidade. O livro é como uma chave que abre portas, mentes e divisas. A função poética ainda confere um grau mais elevado nesse mundo que se vislumbra, como nos deixou claro Oswald de Andrade: “Aprendi com meu filho de 10 anos que a poesia é a descoberta das coisas que nunca vi” (apud PALO & OLIVEIRA, 2006: 12). Esta declaração confere valor ainda maior às obras poéticas, principalmente quando penso no público alvo da tradução imaginado por mim, que são crianças de quatro a dez anos, e que vão ouvir ou ler um texto na função poética.

Para que as histórias sejam lidas, é preciso que o livro (ou o seu equivalente) seja adquirido e escolhido. Nesta hora, seria interessante questionar os motivos que levam alguém a escolher determinada obra ou não. Um deles está no comprador do material literário. Não é comum as crianças fazerem as compras dos seus livros. Os compradores reais são os pais ou outros adultos. E por esta razão, o livro tem de agradar em princípio a estes compradores. Se for o adulto quem o vai comprar, então o seu conteúdo deve satisfazê-lo primeiro. E sendo mais crítico do que uma criança, uma produção ou tradução malfeita pode ser notada, ocasionando a rejeição do livro na hora da compra ou a não-indicação da obra a outras pessoas (OITTINEN, 2006: 36).

Como fatores de escolha, também podem ser mencionados o tamanho da letra, o comprimento da história e o preço do livro, cada uma nas suas peculiaridades. No caso do tamanho da letra, a tendência é: quanto menor a idade, maior a letra. O comprimento da história também tem o seu papel, pois se for uma história para ser lida por uma criança em fase inicial de alfabetização, o tempo de concentração é menor (reza o saber que é em torno de um minuto por ano de vida), ao passo que o tempo de leitura tenderá a ser maior. Por esta razão, histórias curtas são as preferidas, como igualmente constatei em minha experiência pessoal com os meus filhos. Por fim, se analisarmos a falta de planejamento do povo brasileiro em geral para a aquisição de livros e sua leitura, o preço de um livro acaba sendo um empecilho. Mas tal obstáculo seria facilmente transposto se o hábito da leitura existisse,

pois há muitas obras disponíveis gratuitamente nas bibliotecas espalhadas por todo o país. Esta falta de hábito de leitura parece ser uma característica marcante e determinante no povo brasileiro. Felizmente há um público seletivo que se preocupa com a aquisição do saber literário.

2.5 O recurso dos desenhos

Há de se considerar também que figuras, desenhos e fotos podem influenciar na escolha do livro. Para a criança, a associação das palavras com a imagem é de fundamental importância, como dizem Palo & Oliveira:

a vinculação imagem-palavra permite, também, que se estabeleçam hábitos associativos que aliam a figura à palavra, cujo significado se pretende ensinar, na tentativa de introduzir a criança no domínio do código lingüístico, a fim de cumprir uma finalidade de alfabetização da qual a representação visual é mero suporte (PALO & OLIVEIRA, 2006: 16).

E não apenas isso, mas a imagem também irá proporcionar outros vínculos afetivos de memória que se revelarão no futuro, na vida adulta. Para Lajolo & Zilberman, os livros infantis não precisam ser necessariamente definidos por sua natureza textual ou visual interna. Mas pelo fato de se multiplicarem algumas características em quase todas as obras de literatura infantil, estas adquiriram uma segunda natureza implícita a elas, como é o caso das ilustrações. E continuam elas:

Se a literatura infantil se destina a crianças e se se acredita na qualidade dos desenhos como elemento a mais para reforçar a história e a atração que o livro pode exercer sobre os pequenos leitores, fica patente a importância da ilustração nas obras a eles dirigidas.

Ao lado disso, o visual, na vida contemporânea, ganha cada vez maior importância [...]

Todas essas são razões para que, ao refletirmos sobre a ilustração nos livros para crianças, esses passem, graças a ela, a constituir uma espécie de novo objeto cultural, onde visual e verbal se mesclam (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007: 12-13).

A utilização desses recursos visuais em livros de literatura infantil é tão eficaz que não se necessita de nenhum especialista para

dizer que a mente humana é altamente capaz de captar esses ícones – representações simbólicas ou abstrações da realidade – e torná-los legíveis. Como exemplo simples, basta dizer que eu me lembro das figuras de *Max und Moritz* ou de *Struwwelpeter*, mas não há muita referência quanto às palavras. No entanto, é simples também deduzir que essas imagens carregam consigo uma complexa habilidade de interpretação, haja vista que lhes faltam as deduções mais restritas que se podem obter quando existem as palavras.

A despeito dessa complexidade na interpretação, a presença de ilustrações pode transformar o livro, do ponto de vista de uma criança, num objeto de arte. Isto confere um valor estético ao livro, já que se requer a imaginação e o uso de conceitos abstratos (DOONAN, 1993: 7). Por não demandarem tradução da forma como estamos habituados, as ilustrações podem ser tidas como uma espécie de linguagem universal, mas não integralmente.

Cascallana chama a atenção para a “paratextualidade” de um texto, dizendo que não se pode ficar preso só aos elementos que compõem a base do corpo textual, mas deve-se prestar atenção aos componentes adjacentes, tais como títulos, subtítulos, notas ou ilustrações, entre outros. Isto se percebe em um nível macro da estrutura do texto e cada escolha do tradutor forma uma estrutura nitidamente manipulada, como pode facilmente ocorrer com os poemas. Inclui-se aí nessa estrutura macro a relação entre figuras e texto, entre o visual e o verbal (CASCALLANA, 2006: 100-1).

Ademais, quer seja um livro apenas ilustrado, um livro apenas com palavras (texto) ou reunindo ambos os elementos, a literatura infantil sempre foi um campo de intensa atividade tradutória. Ela costuma representar um marco importante no surgimento de grandes produções literárias de uma cultura, a qual se desenvolve e passa a produzir as suas próprias obras. Foi também o que aconteceu na Inglaterra, por exemplo, que iniciou sua trajetória de êxito literário ao traduzir as obras alemãs. O mesmo desenvolvimento se observou no Brasil. Por esta razão, não se deve menosprezar a atividade tradutória (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007: 28, 67). Por causa dessas novas visões a respeito da literatura infantil, alguns países estão prestando mais atenção à produção de traduções de literatura infantil, as quais estão fornecendo uma nova estética, um novo *status* à cultura, o que consequentemente produzirá um incremento no padrão cultural local. Portanto um dos caminhos a ser seguido por quem deseja enriquecer os

elementos referenciais da sociedade é valer-se de traduções (O'SULLIVAN, 2005: 22, 24-25).

2.6 Tradução e estudos da literatura infantil

Como se disse, o ato de traduzir é salutar para o enriquecimento cultural. Mas isto não quer dizer que o processo tradutório em si recebesse a importância que merecia. Somente há duas ou três décadas é que se iniciaram estudos mais sérios nesta área. Esses estudos preteriram a prescrição e se concentraram na descrição, isto é, no lugar de fornecer as regras tradutórias, tais estudos passaram a mostrar como as traduções ocorriam na realidade, na experiência como fenômeno real (FERNANDES, 2004: 21).

Também foram detectados alguns fatores que têm influência numa tradução, como o *status* do texto de partida, o grau de complexidade, os ajustes em relação a seus propósitos didáticos ou ideológicos, as demandas e regras de tradução da cultura receptora, entre outras (CASCALLANA, 2006: 97-98). E a intertextualidade é uma das que mais ocorre em todos os textos de qualquer época, visto que cada texto é precedido por outro texto, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte. Desta forma, conforme Cascallana, a tradução vem a ser um problema semiótico, que demanda transformações e escolhas, estratégias e alternativas, visando a um objetivo específico determinado pelo tradutor ou editor. É inevitável que ocorram diferenças entre ambas as obras, a de partida e a de chegada. O que se vê na prática, olhando essas diferenças sob um ponto de vista macro e microestrutural, é a revelação das regras e concepções aplicadas na tradução (CASCALLANA, 2006: 98-99). Esta dissertação irá mostrar justamente essas várias diferenças, essas várias possibilidades de escolhas do tradutor.

Os referidos estudos também tiveram preocupações iniciais no que concerne a definições dos termos envolvidos, tais como a infância, a criança, a literatura (infantil), como já vimos antes em Lesnik-Oberstein. São relações complexas, agravadas pelo fato de a literatura infantil ser produzida e criada pelos adultos, com suas críticas, visões e vivências. Contudo, em um ponto há uma convergência de ideias de quase todos os pesquisadores estudados: a de que a literatura infantil é, de uma forma ou de outra, boa para a criança.

Zohar Shavit, da Universidade de Tel Aviv, também é uma das estudiosas do assunto. Ela reconhece que o degrau em que a literatura infantil se encontra ainda está abaixo do que deveria (veja também

O'CONNELL, 2003: 115). A pesquisa nessa área continua sendo um campo fértil e complexo. É ótima para quem se aventurar a fazê-la, haja vista que as relações culturais possuem um mecanismo dinâmico, envolvendo a área social, educacional e literária (SHAVIT, 2003: 31).

Mas reverter o quadro de inferioridade, segundo Shavit, é uma tarefa árdua. A literatura infantil não é respeitada nem mesmo no mundo acadêmico, sendo considerada como periférica (veja O'CONNELL, 2003: 111). Desta forma, vem sendo tratada com regras e normas diferentes das que governam a literatura adulta. E isto é uma condição inaceitável (SHAVIT, 2003: 32).

Para Shavit, seria perda de tempo lutar para alterar o status de inferioridade da literatura infantil. O mais prudente seria iniciar com o suporte de uma teoria através de uma bateria de perguntas cujas respostas ou buscas de respostas criariam a pesquisa, que seria o primeiro passo para torná-la científica. Ela vê duas mudanças como necessárias: que a literatura infantil seja reconhecida como campo de pesquisa; e que a literatura infantil seja classificada como um sistema autônomo, uma parte de um todo literário, o qual é parte de um todo cultural – que por sua vez é parte de um todo semiótico (SHAVIT, 2003: 35).

Mencionando o aspecto semiótico, Shavit vê vantagens no uso da semiótica da cultura na tradução de literatura infantil por causa da flexibilidade de opções de seu espectro. A semiótica da cultura permite a manipulação de multissistemas, coisa típica da literatura infantil. Dessa maneira nem é preciso modificar a avaliação dos textos para legitimar o seu estudo (35).

Ainda tendo Shavit por referência, sabe-se que essa visão a partir da semiótica da cultura faz da literatura infantil um objeto de pesquisa ambíguo, visto que ela está atrelada tanto ao sistema educacional quanto ao literário. É neste ponto que a pesquisa pode tentar explicar as razões de seu atrelamento às regras da literatura adulta (36).

Definir, sempre através de pesquisas, termos concernentes à literatura infantil ajuda a incrementar e posicionar o *status* dela. E como a literatura infantil, dinâmica do jeito que é, vive em constante alteração, é redundante dizer que a visão ou a concepção que os adultos têm do que seja a criança também sofreu modificações (ARIÈS³⁴ apud SHAVIT, 2003: 39). Assim, temos a existência de uma concepção que vigorou até antes do Século XVII e outra que ocupou o seu espaço

³⁴ Philippe Ariès (1914 – 1984), historiador e medievalista Francês.

depois desse período, tanto em termos de capacidades que as crianças têm quanto de necessidades.

Shavit ainda diz que é fácil perceber a modificação nesse aspecto quando se observa a preocupação mais recente com temas considerados não apropriados para crianças, os quais são amenizados ou omitidos para se encaixarem nas noções de infância que a sociedade receptora tem. Consequentemente, temas como violência, sexo, crueldade, por exemplo, estão sujeitos tanto aos parâmetros da concepção que se tem de infância bem como a suas implicações pedagógicas e literárias (40).

Para impulsionar as questões tradutórias da literatura infantil, Shavit sugere que se veja a tradução de literatura infantil da perspectiva descritiva, vinculada à poética e semiótica, como já foi aqui mencionado. Ela argumenta que algumas regras inibidoras de texto são comuns tanto ao texto original quanto ao traduzido, entretanto nos textos de chegada essas limitações são mais perceptíveis (apud FERNANDES, 2004: 22).

Desmidt, por sua vez, expõe algumas dessas questões e limitações referentes às regras de tradução. Afirma que elas são muito complexas quando envolvem a literatura infantil. Ela menciona algumas normas relacionadas ao texto de partida (prioridade dada ao autor, ao direcionamento do público alvo, ao princípio de adequar o texto ao seu original em vez de pensar em sua aceitação na cultura de chegada), à literatura e sua estética (prioridade dada ao jeito estético e literário de traduzir, à preocupação com a aceitação da obra na cultura de chegada em vez de adequá-la e deixá-la nitidamente como “estrangeira”), ao mercado (interferência da edição, publicação, distribuição), além das relacionadas às normas didáticas, pedagógicas e técnicas (DESMIDT, 2006: 86).

Enquanto Desmidt enumera normas relativas à tradução de literatura infantil, Shavit afirma que ela não buscava critérios e regras de aplicação de uma literatura infantil específica, mas de uma que pudesse ser universal. Se a história e o senso comum classificam algumas literaturas como “elevadas”, clássicas (por exemplo, formas em verso), e outras como “inferiores” (por exemplo, literatura infantil, traduções em geral), isso por si só já as inclui no grande sistema literário e semiótico, merecendo, portanto, uma atenção equivalente a toda e qualquer literatura. Não é aceitável que critérios pessoais venham a hierarquizar a literatura (apud FERNANDES, 2004: 23).

Como ilustração dessa tentativa de elevar a estima da literatura infantil tão desejada pelos mais recentes estudiosos do assunto, Gardner constatou que na Inglaterra as crianças perderam o hábito de leitura de traduções. Para os ingleses, há muitos títulos disponíveis na língua nativa, sendo o percentual de traduções vendidas em torno de 2%. Na França, tal percentual gira em torno de 23%. Para melhorar a imagem da literatura infantil, em agradecimento às inúmeras contribuições que as traduções lhes trouxeram no passado, os ingleses criaram o *Marsh Award for Children's Literature*, que é dado à melhor tradução de um livro infantil. O prêmio foi criado em 1997, e é ofertado não somente ao tradutor, mas também ao autor do original. Isto fez com que houvesse um aumento significativo de novas traduções, o que tem contribuído na dificuldade cada vez maior da escolha da tradução vencedora (GARDNER, 2009).

Todas essas considerações demonstram a importância que a literatura infantil tem, bem como a sua tradução. Enquanto as formas finais de sua definição, de suas características, de seus propósitos, de sua especificidade de tradução, de sua ainda flagrante discriminação por críticos da literatura geral não se resolvem por completo, haverá ainda muito campo a ser trilhado em busca do reconhecimento que lhe é devido.

Por fim, essas considerações sobre a literatura infantil até aqui abordadas levam-me a concluir que a semiótica é o caminho a ser usado quando se pensa em traduzir as obras infantis. Por isso a relevância das ideias aqui apresentadas, uma vez que elas convergem com a visão semiótica de Torop, e igualmente enaltecem a literatura infantil, objeto de minha pesquisa, conferindo a literatura infantil um nível de interesse que lhe é devido. Uma visão mais aprofundada da tradução adequada observada do ponto de vista semiótico será apresentada no capítulo que segue.

CAPÍTULO 3

3. BASE TEÓRICA

3.1 Peeter Torop, a teoria da tradução total e sua vinculação com a semiótica

No mundo da tradutologia (chamarei assim a ciência da tradução), alguns aspectos novos foram introduzidos nos últimos 30 anos, inclusive o reconhecimento da tradução como ciência e disciplina. Todavia isto não quer dizer que os fundamentos foram somente agora dispostos. Ao observarmos o passado, veremos nitidamente os alicerces estabelecidos ao longo dos tempos.

A tradutologia não é estática. Ela sofreu mutações ao longo dos séculos e continua sendo motivo de aperfeiçoamentos em diversos aspectos. E tais estudos tradutológicos não se restringem a um seletor país ou região. Estão espalhados ao redor do mundo. Para a realização de minha dissertação, fui direcionado a escolher a teoria tradutória, ou as teorias, que melhor servissem ao meu intento tradutório. Havendo escolas e pensadores em todos os continentes, encontrei um pesquisador que não faz parte da Escola americana ou francesa, que sempre foram tidas como referência nessa área. Seu nome é Peeter Torop. Ele é um estudioso da Universidade de Tartu, na Estônia. Esta Universidade também passou a ser uma referência em questões de tradução, não apenas regionalmente, mas em todo o mundo. Torop herdou a cátedra de seu professor Jurij³⁵ Lotman no Departamento de Semiótica. Lotman é herdeiro, se assim puder ser dito, do Formalismo russo, que por sua vez advém do Estruturalismo de Jakobson.

No ano de 1995, Torop escreveu um livro, intitulado *Total'nyj perevod*, ou seja, "Tradução total"³⁶. É um trabalho de aspecto descritivo sobre as traduções feitas ao redor do mundo. Por ser repleto de informações que extrapolam as minhas aspirações nesta dissertação, valer-me-ei especialmente da parte em que Torop processa uma

³⁵ Muitas vezes escrito Jurij quando o numeroso alfabeto cirílico é transliterado para o alfabeto latino, permitindo duas iniciais maiúsculas, o que pode ocorrer com JA e JU (TOROP, 2000: 9).

³⁶ Este livro foi traduzido do original em estônio para o italiano por Bruno Osimo e editado em novembro de 2000. O livro em italiano *La traduzione totale* está gratuitamente disponível na internet no site <<http://courses.logos.it>> e, por não possuir paginação no formato virtual, a forma mais fácil de levar o leitor ao texto citado é mencionar a próxima nota, ou seja, o trecho copiado encontra-se em algum lugar antes da nota de referência citada. Há também uma edição do livro em inglês.

classificação das traduções encontradas. Ele as chama de tipos de tradução, mas como existe o mesmo título para um outro aspecto do processo tradutório, abordado aqui em 3.2, eu preferi denominá-las de categorias. São justamente essas categorias que me interessam no exercício tradutório.

O título do livro “Tradução Total” pode sugerir uma má interpretação, haja vista que oferece a noção de que a tradução pode ser total ou completa. Na realidade, quer dizer que, do ponto de vista semiótico, tudo é tradução, não se restringindo o termo somente a uma atividade interlinguística. Soma-se a isso o fato de o ser humano ter inerente a necessidade de traduzir tudo o que o cerca, já que a própria comunicação humana apresenta esta característica.

Quando Catford, ainda na década de 1960, aborda a tradução total, ele assim se expressa:

Por tradução total queremos dizer o que normalmente é tido como “tradução”, isto é, a tradução em que todos os níveis da língua de partida são substituídos pelo material da língua de chegada. Em breves palavras, tradução “total” é um termo inapropriado, uma vez que, embora haja uma substituição total, não se trata de substituição equivalente em todos os níveis (grifos no original)³⁷ (apud TOROP, 2000: 23).

Passados cerca de trinta anos, apareceu a obra *Total'nyj perevod*³⁸, de Peeter Torop, que reflete sobre a questão da tradução total e ressignifica o seu conceito, imaginando-a como sendo “total” de um outro modo:

³⁷ “By total translation we mean what is most usually meant by ‘translation’; that is, translation in which all levels of the SL text are replaced by the TL material. Strictly speaking, ‘total’ translation is a misleading term, since, though total replacement is involved, it is not replacement by equivalent at all levels.”

³⁸ Como a obra não está acessível ao meu conhecimento lingüístico, recorri à tradução *La traduzione totale* do italiano Bruno Osimo, que também elaborou um curso virtual de tradução gratuito, destacando Torop. Osimo tem uma simpatia pelas teorias da Escola de Tartu, por causa das questões semióticas desenvolvidas. O curso virtual de Osimo foi traduzido para diversas línguas. No caso do português, a tradução foi feita por Mauro Rubens da Silva e Nadia Aparecida Fossa. As ideias de Torop aqui utilizadas vêm principalmente desses materiais mencionados, mas há outras referências. Quanto ao curso virtual de tradução, não há referência de páginas; por isso mencionarei os capítulos apresentados. De acordo com o site, os direitos de *copyright* do Logus Group datam de 2004, e sua tradução para o português apresenta a data de *copyright* de 2005 na data do acesso mencionada, apesar de não estar concluído. Salvo indicação em contrário, as referências do curso são da primeira das cinco partes. Está disponível em <<http://courses.logos.it>>. Acesso em 22 ago. 08.

Para nós, é fundamental o conceito de tradução total, que implica, em primeiro lugar, a ampliação do âmbito dos problemas e dos fenômenos que tornam a entrar no objetivo da tradutologia. A tradução total, por outro lado, simboliza a busca por uma metodologia compreensiva, bem como a tentativa da tradução metodológica das experiências das várias disciplinas em uma única interdisciplina³⁹ (TOROP, 2000: 22).

Parece óbvio para Torop que a tradução seja total por englobar não só o aspecto linguístico, mas o universo semiótico. A tradutologia é uma ciência autônoma, interdisciplinar, que abarca uma gama de fenômenos, quer sejam linguísticos, literários, artísticos, filosóficos, culturais, etc.

Em suas temáticas, Torop menciona o angustiante assunto da falta de reconhecimento que a tradutologia sofre. Visionário que é, projeta uma saída. Em seu livro, diz: “o reconhecimento da tradução como processo total comporta, também – se queremos achar um lugar para esta totalidade na tradutologia – a necessidade de uma descrição científica deste processo⁴⁰” (TOROP, 2000: 28). O processo é importante no contexto tradutológico. Por isso, Torop comunga com Radó a ideia de que, sem uma unificação da nomenclatura tradutológica, a tradutologia continuará a ser improdutiva em diversos aspectos (RADÓ apud TOROP, 2003: 2). Não havendo pesquisas científicas a respeito, não uniformizando os termos, torna-se difícil aumentar a envergadura e a expressão da tradutologia.

E aqui, ao se falar de tradutologia, não se trata apenas da tradução entre duas línguas distintas. Toury diz que “[...] a tradução não é a comunicação de uma mensagem verbal através de uma barreira linguístico-cultural, mas a comunicação de uma mensagem traduzida

³⁹ “Per noi è fondamentale il concetto di traduzione totale, che implica, in primo luogo, l’ampliamento dell’ambito dei problemi e dei fenomeni che rientrano nell’oggetto della traduttologia.

La traduzione totale, d’altro canto, simboleggia la ricerca di una metodologia comprensiva, il tentativo di traduzione metodologica dell’esperienza delle varie discipline in un’unica interdisciplina.”

⁴⁰ “Il riconoscimento della traduzione come processo totale comporta anche – se vogliamo trovare un posto a questa totalità nella traduttologia – La necessità di una descrizione scientifica di questo processo.”

dentro de um determinado sistema linguístico-cultural”⁴¹ (apud TOROP, 2003: 5), ou seja, muito mais do que envolver uma operação linguística, torna-se um problema semiótico, como já mencionamos.

Na tradução, portanto, não só o processo tradutivo em si ou as peculiaridades do texto da tradução são relevantes, mas também a função da tradução naquela literatura/cultura que o recebe (LEUVEN-ZWART apud TOROP, 2000: 30). Em outras palavras, para haver uma tradução total do texto, todos os aspectos globais envolvidos do prototexto devem ser levados em conta no novo texto, o metatexto.

3.2 Tipos de tradução

Nenhuma tradução é igual a outra. Por mais que se tente repetir o seu teor integral, sempre há algo nela que foge ao controle do tradutor. Torop menciona algumas dessas diferenças ao abordar os tipos de tradução que detectou em suas análises descritivas. Estabelece que toda tradução pode ser, além de interlinguística (textual), também metatextual, intratextual, intertextual e extratextual (TOROP, 2000: 33-34). Para a continuidade do raciocínio aqui apresentado, primeiramente é necessário entender cada uma delas.

De acordo com Torop (2000: 33), a **tradução textual** é a mais conhecida de todas, e é o que centraliza os estudos da tradução. É a forma tradicional de tradução, em que um texto em uma língua vira outro texto em outra língua ou até mesmo na mesma língua (uma paráfrase, por exemplo). O texto que “provoca” a tradução é chamado de prototexto; a tradução em si, o resultado, é denominado de metatexto. Mas Torop ainda chama de metatexto ao próprio processo de **tradução metatextual**, visto que não se transfere apenas um texto para outra língua, mas para outra cultura. Ora, aquele texto original é parte da cultura original e de alguma forma ajuda a identificá-la; e, da mesma forma, tudo daquela cultura (os discursos escritos ou falados, por exemplo) ajuda a passar uma imagem geral do próprio texto em questão. Sendo assim, o metatexto (resultado, tradução) é apenas parte do metatexto maior, o processo em si (OSIMO, 2004: 17).

O estudioso de Tartu também dá uma boa visão do que seja a **tradução intertextual**. Termo cunhado por Julia Kristeva em 1969, diz que tudo o que se escreve, todo e qualquer texto, quer seja ele escrito ou

⁴¹ “[...] la traducción no es la comunicación de un mensaje verbal a través de una barrera lingüístico-cultural, sino la comunicación en un mensaje traducido dentro de un determinado sistema lingüístico-cultural”.

não, tem sempre um contexto (WILKIE, 2002: 130). Torop diz que isto se aplica a um nível universal. Esse intercâmbio de culturas favorece o surgimento das diferenças. Enquanto permanece isolada, uma cultura funciona por si mesma (veja também STEINER, 1998: 104-5). Quando se envolve com outra cultura, começa a ter uma visão externa de si mesma, e então percebe que é diferente. Ele ainda diz que é semelhante ao desespero de um filho que procura uma identidade própria, mas para isto precisa se livrar da dominação de seus pais. Entretanto, por mais originais que suas ideias possam lhe parecer, estará sempre apoiado em um contexto que o antecede (que vem a ser um intertexto). Bruno Osimo assim faz o desfecho dessa temática, citando Harold Bloom, afirmando que “cada obra é uma má interpretação de uma obra precedente, e cada leitura, cada interpretação, é na realidade uma leitura errônea do já escrito” (OSIMO, 2004: 17).

Sabendo disso, conforme Osimo (2004: 17), todo texto sempre nasce a partir de outro, ou seja, parte do que o autor escreve vem de fora, da semiosfera que o cerca, e parte é fruto de suas reflexões pessoais. Quando um autor assimila de tal forma um texto (pensamento) alheio, e o usa no seu texto, temos aí então um intertexto e ocorre uma tradução intertextual. O presente trabalho, por exemplo, está atrelado a esta prerrogativa, em que aparecem os intertextos dos diversos autores citados. No caso de uma tradução propriamente dita, cabe ao tradutor notar esses intertextos nos textos que irá traduzir, sob pena de ser enganado por não captar o intertexto que algum leitor mais atento capte. Caso isto ocorra, o tradutor perderá o crédito diante do leitor. Pode ainda ocorrer de o tradutor enganar o leitor com traduções equivocadas.

Para Torop, a **tradução intratextual** é semelhante à intertextual, tendo como diferença o fato de a intratextual se referir ao microsistema (mundo estritamente particular) do macrotexto (universo de abrangência) do autor, isto é, refletem os vínculos particulares do autor (consigo mesmo) ou os vínculos entre uma passagem de sua obra e outra, uma espécie de citação interna, a poética do autor (expressividade), uma marca registrada detectável em suas obras (OSIMO, 2004:18).

Em relação à **tradução extratextual**, ela tem a ver com a noção de tradução intersemiótica elaborada por Jakobson. Torop exemplifica este tipo de tradução com a transformação de um prototexto verbal em um metatexto não verbal, como uma imagem ou um filme. Também o inverso é válido, quando se tem, por exemplo, um prototexto musical ou

uma imagem e se produz, a partir dele, um metatexto verbal (TOROP, 200: 34).

Sendo a tradução a soma da tradução textual, metatextual, intertextual, intratextual e extratextual, Torop defende a ideia de que a tradução puramente linguística seria ineficaz para a tradutologia, uma vez que se ocuparia apenas do aspecto textual. Ela não abarcaria todos os problemas da tradução. Na visão semiótica, este universo se expandiria aos diferentes códigos e culturas e produziria uma espécie de modelo universal aplicável às traduções, já que, do ponto de vista semiótico, tudo é tradução (LEAL, 2007: 38).

Durante o processo de tradução, segundo Torop, sempre há uma relação entre o texto original e o traduzido. O princípio do processo ocorre quando o tradutor lê o texto de partida e mentalmente faz uma projeção do referido texto na língua/cultura de chegada. O material mental se converte na estrutura do metatexto, de acordo com o código usado pelo tradutor. Ao optar por uma palavra ou estrutura semântica em detrimento de outra, o tradutor sugere vínculos intratextuais e intertextuais e, ao mesmo tempo, elimina outros. No prototexto existem elementos neutros, isto é, aqueles que não remetem a nenhuma referência específica anterior, que não são partes de nenhum outro intertexto ou intratexto, e igualmente existem elementos específicos, ou seja, partes de algum texto (intertexto ou intratexto), acontecimento ou referência anterior. Para Torop (apud OSIMO, 2004: 19), é importante que o tradutor reconheça o contexto cultural (vínculos intertextuais) e a expressividade do autor (vínculos intratextuais), bem como as unidades verbais que antecedem ou seguem a(s) palavra(s) examinada(s) (isto é, o contexto).

Caso seja no pano de fundo da tradução que se cria a inovação, o tradutor elegerá certos aspectos de um texto como sendo mais relevantes do que outros. E há sempre pelo menos um elemento do texto que se destaca. Este elemento de destaque é chamado por Torop de “dominante”. Em torno dele gira todo o resto do texto, os elementos secundários. E é importante saber que cada texto tem seu dominante. E mais importante ainda é saber o papel do prototexto em sua cultura e o do metatexto na cultura receptora. Esta transferência do dominante através de múltiplas possibilidades é, na visão de Torop, o núcleo de estudos da tradutologia (OSIMO, 2004: 20).

Agora chegamos a um aspecto interessante das idéias de Torop. Ele considera o processo de tradução como sendo de duas fases: a da análise e a da síntese. A primeira tem a ver com o prototexto, onde o

tradutor busca os aspectos nele contidos, incluindo o dominante; a segunda tem a ver com o metatexto, o resultado, a síntese daquilo que o tradutor captou do prototexto e que pretende passar ao leitor através do dominante selecionado, ou melhor, ao leitor imaginado pelo tradutor. Este leitor é chamado de Leitor-modelo por Humberto Eco (apud OSIMO, 2004: 20). Portanto, a estratégia tradutiva deve contemplar esse leitor-modelo. Osimo afirma que, se o distanciamento entre o leitor imaginado e o real se acentua, maior também será a incompletude e a incompreensão do texto (20).

Ainda tendo em mente essa relação, Torop afirma que toda análise é centrada no autor, no texto original e até mesmo no tradutor em certos aspectos. Esses elementos são como a matéria-prima do processo e do resultado (ou metatexto, como já vimos anteriormente). Trata-se do texto objeto de análise do tradutor. Ele só pode analisar o que já está pronto, concluído. Assim, a análise está centrada no texto de partida e se este aspecto for o dominante gerará traduções analíticas. Por outro lado, toda síntese é centrada no leitor-modelo do metatexto e no metatexto. A síntese representa a matéria-prima já transformada. O tradutor analisa uma situação (texto) e daí faz uma síntese (tradução). Para tanto, ele imaginará o leitor de seu texto e fará uma síntese do texto original. Desta forma, toda síntese que tenha este aspecto como dominante gerará inevitavelmente traduções sintéticas (20-21).

O que foi dito não é necessariamente algo novo na tradutologia. De fato, estes são dois pólos a que Toury chamou de “princípio de adequação” (relacionado à análise, ao texto de partida, à cultura de partida) e “princípio de aceitabilidade” (relacionado à síntese, ao leitor-modelo, à cultura receptora) (apud OSIMO, 2004: 20). Rever conceitos tradutológicos requer ousadia, e o resultado pode escandalizar pessoas menos esclarecidas. Ao longo da História, temos exemplos de mudanças de polos de tradução. Bruno Osimo (2004: 20) cita Martinho Lutero e sua “Carta aberta sobre a tradução”, escrita em 1530, para exemplificar a mudança de polo, na tradução da Bíblia, da adequação para a aceitabilidade, visto que Lutero entendeu que a maioria dos falantes alemães não compreendia as Escrituras, que era escrita em latim ou era fruto de uma tradução extremamente literal. Lutero compreendeu que o melhor seria adequar a linguagem ao alemão falado pelo povo comum na rua, e assim o efeito da palavra divina seria supostamente o desejado. De fato, não é fácil empreender novos conceitos na tradutologia.

Para entendermos melhor a teoria de Torop, precisamos recorrer a outro pensador. Para isto, Osimo (2004: 21) apresenta um grande

pesquisador, o linguista dinamarquês Louis Trolle Hjelmslev, debatendo o que ele propôs a respeito do estudo de um texto ou palavra, a saber: separar os seus elementos em forma e substância do conteúdo e forma e substância da expressão. Esses conceitos são relevantes para os estudos de Torop.

Vamos então explicitar os conceitos. Quanto à **substância do conteúdo**, refere-se à substância em si, aquela que representa uma identidade única no mundo inteiro ou em grande parte dele. Cita como exemplo a palavra “verde”. A sua substância é aquela que corresponde a longitudes de onda entre 5000 e 5700 angstroms. Quando alguém enxerga longitude de onda de 5253 angstroms, por exemplo, vai chamar aquela cor de “verde”, cada qual na sua língua. Se, porém, a onda apresentar 3000 angstroms, nenhum deles irá dizer que aquela cor seja “verde” (OSIMO, 2004: 21; HJELMSLEV, 1975: 54-55).

Hjelmslev chama de **forma do conteúdo** aquilo que a palavra indica. No caso da palavra “verde”, ela indica a cor verde. E esta palavra varia de língua para língua e nem sempre existem correspondências perfeitas nos idiomas distintos (HJELMSLEV, 1975: 56-58). Num pequeno levantamento que fiz, por exemplo, encontrei a palavra inglesa “glass”, que pode ser “vidro”, “vidraça” ou “copo de vidro” em português; o verbo “sein” em alemão pode significar “ser” ou “estar” em português; por outro lado a palavra portuguesa “árabe” pode ser “Arab” (nacionalidade) ou “arabic” (língua) em inglês; ou a palavra portuguesa “céu”, que pode ser “sky” (físico) ou “heaven” (espiritual) em inglês.

Agora vejamos o que Hjelmslev e Osimo falam da **substância da expressão**. Ela corresponde à expressão gráfica de uma palavra falada (forma expressiva fônica); ele cita, como exemplo, a palavra “Berlim” (português), que é expressa de forma diferente, dependendo da língua em que é pronunciada ou atualizada (no alemão, é “Berlin”). Também corresponde à expressão fônica de uma palavra escrita (forma de expressão gráfica) (OSIMO, 2004: 21; HJELMSLEV, 1975: 59-61). Neste caso um exemplo que encontrei foi /tu/, que é a pronúncia do pronome pessoal da segunda pessoa do caso reto “tu” em português; também corresponde a pronúncia da preposição “to”, do numeral “two” e do advérbio “too” em inglês; pode ainda ser a pronúncia do pronome “tous” em francês.

Por fim, Hjelmslev ainda apresenta a **forma da expressão**, que corresponde aos fonemas e letras que atualizam a substância da expressão, ou melhor, a maneira como se pronuncia uma forma gráfica

(escrita) ou a maneira como se escreve uma palavra falada (forma fônica) (OSIMO, 2004: 21; HJELMSLEV, 1975: 62-3).

De posse desses conhecimentos, Torop (apud Osimo, 2004: 21) desenvolve suas teorias e conjectura que, no plano da expressão (tanto substância como forma), ocorre uma recodificação ao se passar um texto de um a outro idioma e cultura, enquanto que no plano do conteúdo ocorre a transposição para o plano da tradução. Assim a recodificação tem a ver com a forma, os limites impostos ao texto na aparência física, enquanto a transposição lida com o conteúdo, a parte mais volúvel e subjetiva (OSIMO, 2004: 21). Em suma, as palavras ganham um novo código, uma nova forma, ao passo que o conteúdo é transposto para esta nova forma.

Reconhecendo o caráter individual do tradutor e da obra a ser traduzida, Torop então subdivide a recodificação mais uma vez, observando-a sob o ponto de vista da análise e também da síntese, fazendo a mesma coisa com a transposição. Assim já se tem quatro possibilidades diferentes de tradução, ou seja, a recodificação analítica (centrada na análise do texto original) e a recodificação sintética (centrada no texto de chegada, na síntese); a transposição analítica (preocupa-se com o conteúdo do texto original) e a transposição sintética (focada no conteúdo do texto de chegada) (TOROP, 2000: 403). Além disso, ele ainda subdivide cada uma delas em dominante ou autônoma. O dominante, o elemento que prepondera no texto, é o ponto de partida a determinar a estratégia tradutória, e é definido pelo tradutor. Pode estar baseado no texto de partida, ou na cultura de chegada, ou até mesmo no próprio tradutor, mas sempre admite elementos secundários. A autônoma se caracteriza pela exagerada dominância de um único aspecto, como se não dependesse de outros fatores, de acordo com a “autonomia” escolhida pelo tradutor. Com essa subdivisão, Torop obtém oito possibilidades ou categorias tradutórias, que são aqui sucintamente apresentadas, primeiramente no resumo do quadro, depois com uma breve explicação, e serão retomadas no próximo capítulo (OSIMO, 2004: 22-23):

Tradução adequada							
Recodificação				Transposição			
Análise		síntese		Análise		Síntese	
centrada em dominante	autônoma	centrada em dominante	autônoma	centrada em dominante	autônoma	centrada em dominante	autônoma
macro-estilo	precisão	micro-estilo	citação	tema	descrição	expressão	liberdade

a. **Tradução por recodificação analítica dominante macroestilística**, onde o dominante é a expressão do prototexto, e a estrutura formal se repete no metatexto. Conserva o estilo e propõe uma reconstrução global dos elementos estilísticos. Vê-se em tradução de poemas rimados, que conservam a métrica, a rima, mas mudam o conteúdo semântico.

b. **Tradução por recodificação analítica autônoma precisa**, também chamada de “interlinear”, reproduz a expressão dominante do original a tal ponto que não há outro dominante no metatexto. Trata-se de uma leitura “impossível” de ser realizada. Serve como estudo e não como texto inteligível.

c. **Tradução por recodificação sintética dominante microestilística**, que reproduz os mecanismos estilísticos próprios do autor.

d. **Tradução por recodificação sintética autônoma em forma de citação**, equivalente à tradução precisa, porém aqui o tradutor “ajeita” as frases de forma a se tornarem legíveis. É também chamada de tradução “literal”.

e. **Tradução por transposição analítica dominante temática**, em que o tema, o plano do conteúdo ganha importância maior. A forma é deixada de lado, a fim de que o conteúdo seja compreensível. Ocorre, por exemplo, quando se traduz um poema que tem métrica, rima e ritmo para um poema em versos livres.

f. **Tradução por transposição analítica autônoma descritiva**, em que se abandona completamente a forma e se transpõe o dominante elevado ao extremo. Como exemplo, pode ocorrer quando um poema é traduzido em prosa.

g. **Tradução por transposição sintética dominante expressiva ou receptiva**, em que “o dominante do metatexto coincide com a expressividade do original” (OSIMO, 2004: 23). O tradutor imagina a reação que o leitor-modelo terá quando for ler a tradução, a qual, em teoria, será a mesma reação do leitor do prototexto. Isto é chamado de “equivalência dinâmica” por Eugene Nida (23).

h. **Tradução por transposição sintética autônoma livre**, também conhecida como adaptação ou “tradução livre baseada em...”, pois está bem distante do texto original.

Mas não basta dominar esses aspectos. Para Torop, todo tradutor precisa ter competência linguística, histórico-cultural, artístico-literária e também comunicativa ou pragmática, e sua eficiência será percebida na escolha correta do método tradutório (apud LEAL, 2007:

43). Outros elementos também vogam na escolha do método tradutivo, como a edição, a projeção literária da tradução da obra no seu meio receptor, entre outros (46).

Além desses elementos, a traduzibilidade da cultura, segundo Torop, apresenta os seus parâmetros e as respectivas estratégias de tradução. Como o assunto é amplo e o espaço aqui é pouco, além de não ser o foco para o exercício aqui pretendido, passo apenas a mostrar um resumo desses tópicos esboçado por Osimo (2004: 32-33):

A TRADUZIBILIDADE DA CULTURA

Parâmetros de traduzibilidade	Estratégias de tradução
Língua: presença ou ausência de categorias gramaticais; realia (expressão que existe apenas em uma cultura); normas de conversação em situações determinadas; associações (conotações peculiares das palavras); imagem do mundo ou grau de precisão de uma língua; discurso dos jargões científicos ou técnicos.	Nacionalização (naturalização, deixando o texto familiar ao leitor); transnacionalização (mantém-se a cultura original); desnacionalização (manutenção de certos elementos que revelem a origem e causem estranheza); mescla de todas as três.
Tempo: histórico do autor, dos fatos narrados, do aspecto cultural da narrativa.	Arcaização (passado abstrato, inverídico); historicização (passado concreto e autêntico); modernização (o tempo usado é o do tradutor); neutralização (não há percepção do eixo temporal pela neutralização dos marcadores temporais).
Espaço: social, geográfico, psicológico.	Concretização perceptiva: localização (através de tradução comentada); visualização (inserção de elementos gráficos ou visuais); naturalização (espaço familiar para o leitor); exotização (mantém o espaço original); neutralização (não identifica com precisão o espaço).

<p>Texto: sinais de formulação típica de gênero literário; níveis cronotópicos: topográficos da trama (língua do narrador e da narração), psicológicos (coerência perceptiva da descrição dos fatos, ou seja, aura expressiva do personagem, sua visão de mundo) e metafísicos (léxico do autor e sua visão de mundo); e sistema de meio de expressão (ritmo, repetição, motivos, metáforas e conotações).</p>	<p>Conservação/não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); conservação/não-conservação da coerência.</p>
<p>Obra: complementaridade do metatexto (livro): pressuposição da interpretação e da reação dos leitores.</p>	<p>Versão dos leitores; esclarecimento intratextual; comentários interlineares; comentários especiais ao final; comentários sistemáticos gerais; compensação metatextual.</p>
<p>Manipulação sociopolítica: normas e proibições (<i>editio purificata</i>), tendenciosidade na manipulação da tradução.</p>	<p>Depuração (tendenciosa) dos textos; orientação do texto.</p>

Apesar de todos esses parâmetros e suas estratégias se referirem ao processo tradutório, eles acabam não aparecendo nitidamente na tradução a que me propus, já que a intenção era apenas verificar a aplicação das categorias descritas por Torop, numa espécie de caminho inverso de sua descrição.

Além disso, cabe salientar que, por mais próxima e perfeita que seja uma tradução interlinguística ou intersemiótica, por mais completa que se possa realizá-la, é racional admitir que inevitavelmente ela produzirá o chamado resíduo tradutório desde o seu princípio, quer dizer, parte da mensagem original nunca chegará ao receptor do texto traduzido. Por isso é preciso decidir logo a estratégia de tradução e determinar os aspectos, ou melhor, os componentes mais característicos que podem ser utilizados e quais os que podem ser desprezados, a fim de garantir a traduzibilidade do original (OSIMO, 2004: 36-37).

Vimos até aqui algumas das principais ideias de Torop a respeito do processo de tradução. Com base nessas categorias, farei, no

capítulo a seguir, um exercício de tradução de cada uma das oito categorias apresentadas por Torop, a título de exemplificação, do epílogo de *Max und Moritz*.

CAPÍTULO 4

4. EXEMPLO DE CADA UMA DAS CATEGORIAS DE TRADUÇÃO PROPOSTAS POR TOROP COM AS MINHAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS

Quando Torop apresenta as suas teorias semióticas, não o faz como teorias prescritivas, mas como descritivas. Em outras palavras, Torop observa como os tradutores vêm agindo ao longo das décadas e transforma essa prática em categorias, tipos ou possibilidades tradutórias. Ele não diz como deve ser feito. Ele dá nomes aos tipos ou características comuns a cada uma das práticas conscientes ou inconscientes dos muitos tradutores ao redor do mundo. Neste trabalho, procuro provar que é possível fazer o caminho inverso, realizando uma tradução para cada uma das características ou categorias encontradas por Torop. Isto resultará em oito traduções distintas do mesmo texto original.

Se cada tradução é única, esta ideia é acentuada neste exercício. Porém, há um diferencial para com as demais traduções que ocorreriam ao acaso: o tradutor terá de se desdobrar em oito personalidades diferentes, terá de incorporar oito conceitos tradutórios, terá de raciocinar como oito pessoas diferentes, pensando sempre no mesmo público alvo, que são crianças de quatro a dez anos.

Para realizar esse exercício tradutório, selecionei o epílogo, por ser um trecho curto, mas suficientemente longo para nele se perceber cada uma das categorias propostas por Torop.

O TEXTO ORIGINAL

Schluß

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 geiht meck dat an!
Kurz, im ganzen Ort herum
Ging ein freudiges Gebrumm:
„Gott sei Dank! Nun ist's vorbei
Mit der Übelteterei!“⁴²

Estes dezoito versos já nos darão uma ideia aproximada de todas as categorias supracitadas no capítulo anterior, que passo a descrever a seguir.

4.1. Tradução macroestilística

A primeira categoria é a tradução de recodificação analítica dominante macroestilística. Nela, o que domina é o plano da expressão do prototexto, que fornecerá a base para o plano de conteúdo do metatexto. Sua estrutura formal é perceptível e o estilo do original aparece num âmbito global. É mais comum e aplicável em poemas rimados e que conservam a métrica (OSIMO, 2004: 22). Em outras palavras, o que interessa é a forma muito mais do que o conteúdo, se bem que o conteúdo será abordado por conta do estilo macro do texto, ou seja, o seu conjunto determinará o conteúdo, estando completamente apoiado na forma. É fácil de perceber isso quando se traduz um poema que contenha rima, ritmo e métrica, formas que se procura transportar para o texto traduzido (metatexto).

Epílogo

Quando isso à tona veio
Todo mundo fez recreio.
A viúva Bolte disse:
“Eu imaginava, visse?”
O senhor Böck disse: “Claro!
A maldade custa caro!”
E emenda o “profe” Lämpel:
“Isto é um ‘good example!’”
“Certo”, disse o doceiro.
“Doce gente, por inteiro.”
O tio Fritze deu risada:

⁴² Disponível em <<http://www.fln.vcu.edu/mm/mm8.html>>. Acesso em 28 nov. 08.

“Isto é de contar piada.”
Matutava o caipira:
“I eu cum issu? Não me tira!”
Lá na vila se ouvia
Uma festa de alegria:
“Santo Deus, até que enfim
A maldade teve fim!”

Aqui procurei manter todas as características formais possíveis do prototexto, ou seja, o correspondente mais próximo dos pés métricos do alemão, que neste caso aqui são as sete sílabas poéticas no português, rima aa, bb, cc, etc, com a tonicidade nas sílabas poéticas ímpares, o que confere o ritmo parecido ao poema original de Busch.

Nesses exemplos de tradução, a busca vocabular tende a ser mais intensa e complexa, uma vez que o ritmo, a rima, a métrica (e ainda o conteúdo, quando possível) devem ser preservados. Por isso, é até comum e aceitável ocorrer uma leve alteração do conteúdo, o que, neste caso de tradução proposta, torna-se justificável, visto que o que importa é a forma do original e não necessariamente o conteúdo da tradução.

Com relação aos nomes que aparecem nesse trecho, conforme Isabel Pascua-Febles (2006: 114) e Göte Klinberg (1986: 43), por exemplo, a globalização faz com que sejam cada vez mais “naturais” e universais. São importantes marcadores culturais e costumam não ter relevância com relação ao seu significado, principalmente os mais antigos. Fernandes (2004: 148) constata tal tendência em seu estudo sobre a tradução de quatro obras recentes. Portanto, mantê-los como aparecem no original leva o leitor – infantil, no nosso caso – a perceber a outra cultura. Entretanto, há autores que usam os nomes com significados especiais, influenciando a compreensão da trama. Nesses casos, Pascua-Febles e Klinberg aconselham a sua tradução ou adaptação, fato constatado também por Fernandes. Klinberg (1986: 44-45) vai mais a fundo e afirma que, em casos de localização⁴³, não faria sentido usar nomes estrangeiros. Também não faz sentido inventar nomes numa tradução, ou seja, nomes que não existem no mundo real.

Por esta razão, nesta tradução optei por manter todos os nomes originais. No mundo globalizado, sobrenomes diferentes ou esquisitos já não assustam mais. Além disso, para manter a marca de exotização, que

⁴³ Quando o tradutor adapta a tradução ao seu local, isto é, ao local da cultura receptora.

é um dos intentos aqui, os personagens não deveriam receber nomes brasileiros. Tal exercício foi tentado mais adiante.

Porém, a escolha da exotização e a manutenção dos nomes alemães trouxeram um problema em uma das rimas escolhidas (Lämpel), solucionado por uma expressão em inglês (good example), fuga esta que não consta do original. Nos mesmos versos, temos a expressão “profe”, abreviando a palavra professor, expressão bem comum entre os alunos brasileiros, mas que da mesma forma não é parte do original, ao menos, a seriedade do original não transmite esse jeito informal ou, de certa forma, carinhoso de se chamar um professor. Uma solução talvez fosse a inversão da posição do professor no verso, ficando os mesmos assim como sugestão:

“Profe” Lämpel abre o tom:

“Isto é um exemplo bom!”

Outra dificuldade está na palavra “lecker”. Dentre alguns significados, podemos ver essa conotação sendo usada basicamente em relação à comida, atribuindo-lhe o valor de saborosa, deliciosa, apetitosa. Como essa fala pertence ao padeiro, que obviamente lida com comida, ela pode suscitar a vinculação a um mundo palatal, uma vez que há referências à comida em vários trechos da história, inclusive os próprios meninos são transformados em tal.

No verso seguinte, aparece o nome Fritze. Trata-se do apelido (*nickname*) de Friedrich (Frederico). Entre os descendentes alemães que vivem no Sul e Sudeste do Brasil, o nome é bem familiar, porém sem o “e” final, ou seja, apenas “Fritz”. Eis também uma boa razão para não modificá-lo, pois até para os descendentes de alemães provocaria um estranhamento. Mas nada também impediria de conseguir uma rima com Fritz, desde que se faça uma modificação no verso, ficando assim: “O tio Fritz deu gargalhada”. E aqui temos também um indício interessante: é o personagem que acha graça numa situação de desgraça, isto é, os outros têm em si um sentimento de “a justiça foi feita”, mas o tio Fritze vê graça nisso e, ironicamente, diz que isto vem das piadas. Deduz-se que sua vida esteja “repleta” delas.

Esta foi apenas uma pequena questão psicológica sobre o personagem. Todos na verdade refletem um tanto das pessoas típicas da época, o que demandaria outro estudo aprofundado, o que foge do presente propósito.

Entre as escolhas tradutórias, o que causou maior demanda em todos os exemplos aqui realizados foi o “Bauersmann”. O “Bauer” é o agricultor, o homem que cultiva a terra, o camponês. Em plena metade

do século XIX, na Europa, todo “Bauer” era uma pessoa simples, pobre. Tal situação ainda fora agravada pela crise econômica que se abateu sobre a Europa alguns anos antes de Busch escrever esta história. Até aí não há problema. O fato principal que suscita raciocínio e escolha é o dialeto usado por ele. Tal dialeto é um dentre os mais de 30 falados na Alemanha e Holanda, numa terra em que as fronteiras políticas sofreram constantes mudanças ao longo dos anos, mas os marcos limítrofes da língua e cultura nem sempre acompanharam essas divisas. Um leitor alemão ou holandês pode logo perceber que se trata de um dialeto e ainda determinar de qual região é proveniente. Quanto ao Brasil, não há tamanha variedade lingüística. Temos, sim, estilos regionais e alguns sotaques bem distintos. Contudo nenhum deles se encaixa de maneira completa nos padrões do dialeto do Bauer alemão. Se eu optar pelo “gauchês” (digamos que assim seja chamado um suposto dialeto gaúcho), não conseguirei passar a idéia da simplicidade e variedade do dialeto do “Bauer”, pois o “gauchês” é empregado por gentes de todas as classes sociais. Se tomar como referência o linguajar nordestino, também a este lhe faltam as características do caipira. O próprio caipira em si não tem um dialeto que represente de forma cabal as falas do “Bauer”, uma vez que existe a figura do caipira em São Paulo, Minas Gerais, por todo o Nordeste, partes do Norte e até algumas características estão presentes em locais da Região Sul. A fala de um camponês seria mais vaga ainda, já que abarcaria representantes do Brasil inteiro, não conseguindo identificar um personagem específico.

Entretanto, como deve haver uma escolha, a opção pelo caipira, neste caso, se deve a alguns aspectos relevantes, ausentes nas demais opções: o “Bauer” foi o único que não falou nada após o “sumiço” dos dois arteiros, apenas refletiu sobre tudo o que tinha acontecido. Da mesma forma o caipira tende a ser assim quietinho, ponderando suas observações; o “Bauer” usa um dialeto que o distingue dos demais, e faz questão de usá-lo por orgulho ou, talvez, por não saber mesmo usar o padrão. Semelhantemente o caipira usa seu linguajar próprio e não consegue disfarçar o sotaque nem usar o padrão. No entanto, o problema do dialeto em si permanece e não há solução definitiva para a tradução na língua portuguesa.

Como sugestão, para tentar reproduzir um pouco melhor o dialeto original, apresento o verso assim: “O caipira matava:/ ‘I pur eu, issu cabava!”, ou: “‘Ieu pur mim aqui num tava”. Obviamente as rimas com o pretérito imperfeito do indicativo aqui usadas são mais amplas, isto é, oferecem mais opções, porém são rimas pobres, o que

não é necessariamente um defeito. O ideal mesmo na tradução macroestilística seria manter a idéia do original, algo parecido com “i eu cum issu?”, o que demandaria uma palavra final no verso anterior terminada em -isso ou -iço. Assim, pode-se ter “O caipira redondoço... O caipira do cortiço... O caipira do caniço... O caipira bem roliço... O caipira em serviço... O caipira não submisso... O caipira sem feitiço... O caipira, do sumiço”, apenas como sugestões. Nessas múltiplas escolhas, o resultado final que deve prevalecer é a idéia de que o caipira continua simples em seu pensar. Como toda tradução, também esta não é definitiva, e a última sugestão parece agora melhor que a primeira, lembrando que o sumiço em questão é o dos dois rapazes: “O caipira, do sumiço, / Pensa assim: ‘i eu cum issu?’”.

No caso de usar camponês, tem-se como opção: “E pensou o camponês: / Eu to fora; é có’ceis!”. Mas como já mencionei, a figura do camponês nem sempre representa a pessoa simples do meio rural e com sotaque que justificasse um dialeto.

Existe ainda outra alternativa de palavra que poderia ser usada: colono. Porém, atualmente esta palavra tem um sentido muito negativo e depreciativo, o que não me parece ser a intenção do texto original. Além disso, é um termo usado mais ao Sul do Brasil, havendo, inclusive, a realização de “festas do colono” em alguns municípios do Sul e Sudeste. Hoje em dia, o termo vem sendo paulatinamente substituído por agricultor.

O composto “homem do campo” não estaria de todo errado. No entanto, é extenso demais, o que ocuparia cinco das sete sílabas do verso, tornando-se inviável do ponto de vista prático.

4.2. Tradução precisa

A segunda categoria é a tradução de recodificação analítica autônoma precisa. Nela a expressão original domina o metatexto de tal forma que não há outro dominante. A modificação é tão intensa que as regras de estilística bem como as sintáticas são violadas para dar prioridade total ao prototexto. Não é exatamente um texto, sendo útil apenas em notas explicativas (OSIMO, 2004: 22). Em outras palavras, o foco da tradução está no original, e leva este tão ao pé da letra que a tradução acaba mascarando a língua de chegada, pois as regras da língua não são obedecidas. É uma tradução palavra por palavra, na ordem em que aparecem no original. Dependendo da língua de origem ou da de chegada, o texto pode ser completamente ininteligível para quem o queira ler como texto, pois nem sempre há as devidas correspondências

de formas, tempos e modos verbais, ou mesmo de estruturas ou vocabulários.

Fim

Quando gente isto em vila soube,
Havia da tristeza nenhum rastro.
Viúva Bolte, suave e meiga,
Disse: “Veja lá, eu pensei isso logo!”
“Sim, sim, sim!” gritou o mestre Böck
“Maldade é nenhum objetivo de vida!”
Em cima disto assim falou o senhor professor Lämpel:
“Isto é de novo um exemplo!”
“Com certeza”, acha o confeitiro,
“Por que é a pessoa tão deliciosa!”
Mesmo o bom tio Fritze
Disse: “Isto vem de idiotas piadas!”
Mas o bravo agricultor
Pensou: qui vai mim ter issu!
Curto, em inteiro local ao redor
Foi uma alegre murmuração:
“Deus seja agradecido! Agora está isso passado
Com a maldade.

Sobre as escolhas tradutórias, aqui não há muitos comentários. Mantive todos os nomes na forma original, inclusive com as tremas, uma vez que a tradução é precisa e deve retratar o texto exatamente como aparece no original. Outra opção a considerar é a palavra “lecker”, já comentada na tradução anterior. Mais uma vez associei-a à comida, já que se trata de um padeiro ou confeitiro falando. Ele faz uma pergunta, mas no texto original não há ponto de interrogação. Por isso também mantive a pergunta em forma exclamativa, pois trata-se de uma pergunta que não pede resposta, pois ela é a própria essência do resultado que se espera, ou melhor, que não se espera mais, por já se saber a conclusão. Da mesma forma, a palavra “Bauer” ficou aqui como agricultor, o que talvez na essência represente. Contudo, devido à divergência da construção sintática do alemão e a do português, torna-se complicado transpor alguns trechos palavra por palavra, bem como o pensamento do último personagem mencionado. Falta inclusive o ponto de interrogação na passagem do “Bauer” no prototexto, como aconteceu com o confeitiro, o que passa a mesma ideia de pergunta que não pede resposta, ou seja, uma espécie de exclamação.

4.3. Tradução microestilística (localizada)

Já a tradução de recodificação sintética microestilística apresenta uma recriação dos mecanismos de expressão que são próprios do autor, isto é, o tradutor identifica o que Torop chama de um possível leitor-modelo do prototexto e tenta reproduzir o estilo que apareceu naquele texto fonte. São exemplos: a tradução exotizante (quando se conservam as expressões culturais – chamadas de realia – que indicam a "distância" do prototexto); as localizações (quando se adaptam as expressões culturais para a cultura receptora); e as traduções trópicas (quando se reproduz as figuras retóricas do prototexto) (OSIMO, 2004: 22). Querendo demonstrar o estilo daquele texto, o tradutor deve imaginar um leitor, que pode ser chamado de leitor-modelo, e tentar fazer um estilo, um efeito semelhante àquele detectado no original. Deduz-se que o efeito é o que ocorreu no próprio tradutor. Para tanto, o tradutor pode optar por deixar as marcas culturais do prototexto, especialmente as que são típicas ou que de alguma forma identificam a cultura de origem; pode também, como se disse, escolher alguma correspondência na cultura receptora, alguma expressão similar ou que de certa forma consiga reproduzir uma situação semelhante; pode, ainda, colocar ou deixar no texto a arte das figuras retóricas usadas para convencer o leitor a respeito de algo.

Neste exemplo aqui, eu optei por fazer uma localização, ou seja, imaginei essa situação ocorrendo em algum lugar no interior do Sul do Brasil.

Fim

Quando a gente soube disso,
Já não havia mais rebuliço.
A viúva Bolte meiga e doce
Disse: “Eu já sabia! Se assim não fosse...”
“Sim, sim, sim!” diz o mestre Böck num estampido
“A maldade não faz sentido!”
O professor Lämpel logo emendou:
“Eis aí, um bom exemplo ficou!”
Disse o padeiro: “Claro que sim!”,
“A humanidade é mesmo gostosa assim!”
Até o tio Fritze disse:
“Isso é o que dá ver muita TV!”.
Mas o valente agricultor dali

Apenas pensou: num tô nem aí!
E bem rápido, por todo o bairro,
Havia um comentário:
“Graças a Deus! Acabou
A má-criação!”

Nesta tradução, como já disse, experimentei fazê-la de forma localizada, ou seja, o microestilo foi transposto para a língua portuguesa falada no Brasil. A preocupação não era a rima, nem a métrica, nem mesmo o ritmo, apesar de algumas dessas partes aparecerem. Para o microestilo localizado, mantive os nomes e sobrenomes do alemão que são largamente aceitáveis.

As piadas foram substituídas pela TV para diversificar o exercício, afinal só ouvir piadas ou assistir a programas sem grande valor cultural na televisão tem praticamente a mesma inutilidade para a vida. Poderia haver uma localização mais profunda, bastando que para tanto eu mencionasse algum programa humorístico conhecido da televisão, por exemplo, “Pânico na TV”, “Casseta e planeta”, “CQC”, “A praça é nossa”, “Show do Tom”, entre outros. O problema neste caso seria a dependência de tal programa perdurar por muitos e muitos anos, já que a intenção é de que o texto permaneça atualizado pelo maior número de anos possível.

O agricultor é traduzido como “valente” (brave, no texto original), num sentido positivo de correto, honrado, certo, pois é o único que se cala para não falar bobagens, apesar de ter chegado a uma conclusão. Ele mantém seus pensamentos cativos. De certa forma, reforça a ideia da impotência ou alienação política dos camponeses e da mão-de-obra braçal quando se tem de tomar decisões ou posições frente a certas situações.

4.4. Tradução em forma de citação (literal)

Para finalizar a parte da recodificação, temos a tradução de recodificação sintética autônoma de citação. Nela a tradução é uma cópia do texto tal qual ele é, porém obedecendo às regras gramaticais e sintáticas do metatexto. O que domina é a precisão léxica. É sintética por se preocupar com o resultado (síntese). Muitas vezes é chamada de “tradução literal” (OSIMO, 2004: 22). Para diferenciá-la da tradução precisa, basta dizer que aquela não respeita regras sintáticas da língua de chegada, enquanto a de citação ao menos dá importância ao metatexto, e

por isso recebe a designação de sintética (se preocupa com a síntese). Alguns preferem chamar esta tradução de literal.

Fim

Quando a gente soube disso na vila,
Já não havia nenhum rastro de tristeza.
A viúva Bolte, suave e meiga,
Disse: “Veja lá, eu logo pensei nisso!”
“Sim, sim, sim!” - o mestre Böck esbravejou -
“A maldade não é nenhum objetivo de vida!”
O senhor professor Lämpel emendou:
“Isto é de novo um exemplo!”
“Com certeza!” - acha o confeiteiro -
“Por que a pessoa é deliciosa!”
Até mesmo o bom tio Fritze
Disse: “Isto vem de ouvir piadas tolas!”
Mas o bravo agricultor
Pensou: qui tenhu eu cum issu!
Rápido, por todo o local ao redor
Havia uma alegre murmuração:
“Deus seja agradecido! Agora passou
O tempo da maldade.

A tradução em questão, também chamada de literal, é praticamente a mesma da tradução precisa (4.2), porém aqui as frases foram colocadas na ordem sintática da Língua Portuguesa. Portanto, as escolhas tradutórias não diferem muito das daquela. Veja-se que não é possível ter a preocupação com a forma, visto que o dominante escolhido é reproduzir o que o prototexto diz. O único resquício da forma do original é a disposição em versos, porém totalmente brancos (livres).

Até aqui, vimos as categorias de tradução centradas no prototexto, ou seja, no texto de partida. A seguir apresentarei as quatro categorias de tradução que se centram no metatexto, isto é, no texto de chegada.

4.5. Tradução temática

Tem-se ainda a tradução de transposição analítica dominante temática. Esta não se ocupa com a forma, apenas com o conteúdo. É mais comum aparecer nos poemas, em que se ignora a forma rígida e se

adota uma mais simplificada (OSIMO, 2004: 23). Em outras palavras, ela se preocupa com o conteúdo, o que está lá no original deve ser transposto por completo, e o foco principal é o tema. A forma em si não importa. Difere da tradução literal por admitir certas adequações à linguagem, não se prendendo à tradução palavra por palavra em ordem sintática. Se por acaso o prototexto for um poema e este tiver rima, ritmo e métrica, é bem provável que haverá o abrandamento para versos livres. Neste caso, a forma tem prejuízo. É o que acontece aqui.

Desfecho

Ao sabermos disso lá na vila
Não havia mais nenhum rastro de pesar.
A viúva Bolte, tão suave e meiga,
Disse: “Eu já imaginava!”
“Sim, sim, sim!” interveio o mestre Böck,
“O crime não compensa!”
Também falou o professor Lämpel:
“Isto serve de exemplo!”
“Certamente!” afirma o padeiro,
“Isto deixa uma pessoa tão ‘deliciosa!’”
Até mesmo o bondoso tio Fritze
Disse: “Isso acontece quando se ouve muita historinha!”
Mas o honroso “agricolino”
Pensou: i eu cum issu?!
Rapidamente, por toda a redondeza,
Um cochicho se espalhava:
“Graças a Deus! Tudo acabou.
É o fim da delinquência!”

Na tradução temática, o foco passa a ser a compreensão do conteúdo, e não a forma. A primeira diferença que se percebe é a ausência da métrica, da rima e do ritmo. O texto permanece em forma de poema, mas os versos são livres. Mantive o nome dos personagens. Certas características do texto original puderam ser mantidas, como as falas das personagens. Para o mestre Böck, dei-lhe um ditado popular que bem resume o pensamento burguês dominante, e que perpassa nossas crenças ainda hoje: a de que o crime não compensa. A viúva Bolte, sempre tão visionária aos seus olhos, porta-se como vidente, com ares de quem tudo já soubesse antecipadamente. Está implícito mais uma vez que o pensamento burguês se faz presente, ou seja, não há outro destino para os que tais coisas praticam. O professor continua o

seu ritmo de aula, ensinando através de exemplos, como ele mesmo fala. Por fim, o epílogo traz a crença (ilusória) de que a morte dos dois meninos resolveria o problema deles todos, ou seja, a delinquência encontrou um ponto final.

4.6. Tradução descritiva

A seguir aparece a tradução de transposição analítica autônoma descritiva, que enaltece sobremaneira o conteúdo, desvanecendo a forma, sendo muito mais rigorosa que a tradução temática. Ocorre principalmente em poemas, que são traduzidos em prosa (OSIMO, 2004: 23). Ela é centrada no conteúdo do original, que se impõe de maneira inquestionável (autônoma), fazendo desaparecer qualquer forma ou outro detalhe que porventura existisse, deixando apenas o resquício através da descrição. Como já se disse antes, num poema, sua versão na outra língua seria em forma de texto corrido (prosa).

Fim

Quando todos ouviram isso, já não havia mais motivos para tristeza. A meiga e doce viúva Beatriz disse que isto ela já sabia que iria acontecer. O mestre Barros afirmou que o crime não compensava. O professor Raimundo também falou, alegando que se tratava de um bom exemplo. O padeiro achou que certamente isso comprovava a “deliciosa riqueza” da humanidade. E o tio Chico disse que isso era resultado de se dar ouvidos a piadas. Por fim, o matuto caipira apenas pensava que “num era cum eli”. E rapidamente a notícia alegre se espalhou, isto é, todos agradeciam a Deus, pois a delinquência havia cessado.

Na tradução descritiva, eliminei por completo o registro da forma. Em outras palavras, o leitor que conhecesse apenas o metatexto não saberia que o prototexto fora escrito em versos. Como a única prioridade é o conteúdo em si, foi utilizado o formato da prosa. Para aprofundar e diversificar o exercício tradutório, neste exemplo optei por modificar também os nomes, a fim de que fossem completamente reconhecidos pelas crianças brasileiras. Desta forma, a senhora Bolte recebeu o nome Beatriz. A escolha se deve pela letra inicial de seu sobrenome como referência. No Brasil, não é comum chamar uma mulher pelo seu sobrenome. Como Bolte é o sobrenome, ele foi substituído por um pré-nome. Foi uma questão de facilitar a assimilação por parte das crianças, e não de significação.

Já no caso do sexo masculino, é perfeitamente normal referir-se a um homem chamando-o pelo sobrenome. A palavra alemã Bock significa bode ou carneiro. Mas o sobrenome “Bode” não existe popularmente na cultura brasileira. Por esta razão utilizei outra vez a letra “B” como referência e coloquei o sobrenome Barros, comum no Brasil. No entanto, o sobrenome Barros não é apropriado para a travessura em que ele aparece (terceira travessura), visto que os meninos provocam este senhor referindo-se a ele como “bode”. Eis o motivo de, na tradução completa no capítulo seguinte, o nome dele aparecer de forma diferente, como Carneiro.

O outro personagem que mudou a sua denominação foi o professor, que tem o sobrenome em alemão parecido com o significado de lâmpada ou candeeiro, não tendo, portanto, sobrenome correspondente em Português. O mais próximo talvez fosse Luz. Por isso foi aqui proposto o nome de um professor que já foi famoso na televisão brasileira, o professor Raimundo. Neste caso, o pré-nome é mais eficiente que o uso de um sobrenome. Como é um simples exercício tradutório, a escolha torna-se razoável. Porém, se fosse num trabalho “definitivo” de tradução, tal escolha não seria a melhor, visto que o personagem fornecedor do nome em questão já não atua mais na televisão e logo estaria no esquecimento do público brasileiro, se é que já não está fora do conhecimento das crianças entre quatro e dez anos.

Continuando com os personagens, temos o tio Fritze. Este é o apelido de Friedrich, que tem o seu correspondente em Português Frederico. De acordo com Klinberg (1986: 43-44), em tal situação deveria ser feita a simples adaptação ou transliteração. Porém, se na Alemanha este nome era comum, vulgar, popular, o mesmo não se pode dizer daqui, do Brasil. Eis a razão da preferência por um nome brasileiro mais popular: Francisco, que não foi o nome utilizado, mas sim o seu apelido correspondente: Chico.

O pai e o caipira completam os personagens e são de fácil compreensão para uma criança brasileira. Como não possuem nomes neste trecho do enredo, não há o que comentar quanto a este aspecto.

Por fim, o texto em prosa também tem outro diferencial. Priorizando o conteúdo, além de eliminar o formato do poema, também foi suprimido o discurso direto, passando todos a discurso indireto. Apenas o pensamento do caipira permaneceu entre aspas, numa tentativa de mostrar a diferença do seu linguajar. Esta mudança para discurso indireto pretende dar agilidade à leitura, a fim de não haver quebras com novas linhas, parágrafos e travessões.

4.7. Tradução expressiva (receptiva)

A tradução de transposição sintética dominante expressiva ou receptiva tem seu foco centrado no metatexto, embora o plano de conteúdo seja oferecido em termos relativos. O tradutor imagina a reação do leitor do original, e tenta passar esse conteúdo, a fim de provocar a mesma reação no leitor do metatexto. Hipoteticamente é possível, e é também chamada de "equivalência dinâmica" (OSIMO, 2004: 23). A equivalência dinâmica, termo criado por Eugene Nida, é bastante discutida no mundo da tradutologia, mas parece que Osimo quis dizer que há uma preocupação com o texto de chegada, embora o que prevalece é o conteúdo do prototexto, que cede alguns aspectos para o metatexto, deixando aparecer a expressão e instigando a receptividade. Vejamos:

Conclusão

Quando a vila isso ouviu,
Toda dor ali sumiu.
A viúva Bolte ria:
"Isso tudo eu já sabia!"
"Isso, isso" disse o mestre
Böck, "O crime traz estresse!"
Professor Lämpel falou:
"Bom exemplo aqui ficou!"
O padeiro diz bem proza:
"Nham, que gente apetitosa!"
O tio Fritze deu risada
"Isso dá, só ouvir piada!"
O caipira, vendo isso,
Pensa: qui tenheu cum issu?!
E veloz pelo subúrbio
Trafegou este murmúrio:
"Benza Deus, pois acabou;
A maldade se findou!"

A tradução receptiva ou expressiva é a mais próxima daquela idealizada pelo autor deste trabalho. Ela tenta provocar nas crianças brasileiras uma reação semelhante que o tradutor pensa que as crianças alemãs tiveram ou têm. Não há como medir essa reação em termos absolutos; trata-se de uma questão subjetiva, que pode ser averiguada pelo interesse que a obra original desperta ou despertou, pelos

comentários dos leitores, pela receptividade do mercado, por exemplo. Como *Max und Moritz* já possui longa tradição literária, convém ressaltar aqui que a reação que ocorreu no tempo de sua edição foi diferente da reação da geração de que faço parte. Apesar dessa distância temporal, o fato é que o tradutor deste trecho tem uma reação e uma época como referência, que pode ser a base de seu trabalho, embora saiba que a mentalidade infantil tenha se modificado expressivamente nas últimas três ou quatro décadas. Associada à macroestilística, a tradução expressiva produzirá o resultado apresentado no capítulo seguinte. Abordarei isso logo adiante.

Considerando que a função deve ser aqui a de causar efeito semelhante, supus que a métrica devesse permanecer, bem como a rima e o ritmo. Ademais, seguindo as orientações dadas por Klinberg (1986: 43), mantive todos os nomes originais, o que serviu para mostrar que o texto não é originalmente brasileiro, mas nem por isso há prejuízo na compreensão.

A despeito de as rimas serem predominantemente pobres⁴⁴, cumpriu-se aqui a intenção de passar o efeito provocado nas crianças leitoras dessa obra na língua alemã. No mais, procuro ser o mais natural e coloquial possível, no nível de vocabulário de uma criança. Tentei também não causar prejuízo na transferência do conteúdo, pois esta é uma espécie de tradução que objetiva a transposição dele. Mantive o discurso direto, pois assim a criança tem uma compreensão melhor e uma imagem mental mais nítida do personagem, e pode imaginá-lo falando.

Foram introduzidos dois momentos divergentes das reações dos personagens não constantes do original: a viúva e o tio Fritze acabam rindo na tradução, reação esta que não fica clara no texto de partida. Porém, por uma questão de rima, esta foi uma opção plausível. Para o caso da viúva, talvez não seja tão óbvio. Contudo, no caso do tio Fritze, a risada parece bem coerente, pois sua vida aparenta ser uma boa “piada”, como já foi comentado anteriormente.

Ainda com relação às escolhas desta tradução, uma das frases que poderia ser vertida para um Português mais compreensível seria o sexto verso, que diz “O crime traz estresse”. Ficaria bem melhor “O crime não compensa”, mas isto demandaria uma rima diferente do verso anterior. A expressão “o crime não compensa” é largamente difundida

⁴⁴ Quando se usam palavras da mesma classe gramatical.

na cultura ocidental e de fácil compreensão para qualquer público. Uma sugestão, fazendo uma pequena inversão, ficaria assim:

Mestre Böck já dá a sentença:

“Isso!!! O crime não compensa!”

Desta forma, os elementos principais estariam todos presentes, além de se obter uma rima rica.

4.8. Tradução livre

A última de todas é a tradução de transposição sintética autônoma livre, que permite ao tradutor escolher arbitrariamente sua interpretação, o que costuma afastá-lo do original. É também identificada como "tradução livre" ou "inspirada em" (OSIMO, 2004: 23). Como o próprio nome já diz, é uma versão livre, tão livre que a tendência é tornar-se um texto bem diferente do original, inclusive com supressões ou acréscimos nítidos e de fácil percepção para quem se deparar com o original. Shavit (1986: 122) menciona o caso de “As viagens de Guliver”, em que ocorre a supressão do envolvimento amoroso de Guliver com a rainha, visto que a diferença de tamanho entre os dois bem como o tabu de assuntos sexuais violam alguns dos princípios éticos da literatura infantil. Assim, esta talvez seja a mais fácil de todas as oito traduções aqui realizadas.

O fim

Na verdade, quando a gente ouviu tudo isso aqui na vila,

Já não tinha mais tristeza; estava tranqüila.

A viúva Bolota, meiga e fofa que não tem preço,

Disse: “Imaginei isso desde o começo!”

“Sim, claro!” se meteu o mestre Backana

“Como diz o ditado, ‘o crime não compensa’, seu sacana.”

O professor Lampelotti não deixou por menos:

“É um ótimo exemplo; não duvidemos.”

“Absolutamente correto”, orgulha-se o padeiro,

“Eu sempre digo que o ser humano é uma ‘delícia’ por inteiro!”

Inclusive o pacato tio Zicofrito

Disse: “Aposto que isto vem das muitas piadas que eu recito!”

Só o esperto agricultor se calou,

Mas “u qué qui tem ieu cum iss!?” ele pensou.

E rapidinho, por todo o subúrbio,

Vazou esta fofoca, este distúrbio:

“Graças a Deus, que acabou finalmente

A má-criação dos delinquente”.

E todos foram felizes para sempre.

Na tradução livre, procurei fazer uma versão intermediária, desde que não comprometesse a essência do texto. Desta forma, apesar de ser livre, mantive os versos, as rimas, porém sem métrica e sem ritmo.

No segundo verso, a fim de aproximar o vocabulário ainda mais do público infantil, optei por infringir, do ponto de vista da gramática normativa, o uso do verbo *ter*, aplicando-o no lugar do verbo *haver* (“já não tinha mais tristeza” quando o certo seria “já não havia mais tristeza”), pois é assim o uso popular.

Além disso, modifiquei os nomes, baseando-me na estrutura existente, procurando passar um pouco de leitura de entretenimento, conferindo certo toque de humor. Desta forma, Bolte virou Bolota, pois a imaginei uma mulher acima do peso ideal, esperando que a criança faça a mesma associação, embora não apareça assim nos desenhos. O mestre Böck virou Backana, dando a idéia de ser alguém bem-quisto. O professor Lämpel recebeu o sufixo *-otti*. Foi uma forma de torná-lo mais nobre, como o famoso cavaleiro Lancelotti das histórias medievais. Neste caso, as vogais dos dois sobrenomes são as mesmas, inclusive na mesma sequência. Lampelotti também se parece com sobrenome italiano, o que pode atribuir-lhe um *status* diferenciado, como o famoso cantor Pavarotti. Já o nome Zicofrito vem de uma associação pessoal do meu próprio nome: Sigfrid. Já fui chamado de Fritz, Fritis e Zicofrito, entre outros. Eis a razão da troca. A referência às piadas também é interessante, pois eu mesmo sou um amante das piadas e gosto de levar a vida de forma bem-humorada.

Apesar de ser um texto de fácil compreensão e poucos problemas tradutórios, um entrave pode estar na compreensão da expressão ‘delícia’ empregada pelo padeiro na minha tradução. Uma criança talvez vá imaginar a cena dos meninos sendo assados no forno, como descrito na sexta travessura, ou eles sendo devorados pelos gansos no fim, mas a mente mais aguçada (poluída, como dizem) de um adulto tende a maliciar a expressão. Não é esta a intenção aqui.

No caso do “Bauersmann”, preferi dizer agricultor. O seu pensamento demonstra a sua esperteza e bravura (afinal, foi ele quem capturou os dois pirralhos), mas ao mesmo tempo revela o seu “dialeto” do interior.

Mais para o fim do epílogo, aparece a palavra “rapidinho”, empregada no diminutivo para dar um tom mais informal e infantil ao

texto. Por semelhante modo, o tom informal também está presente em “vazou” e “fofoca”, totalmente compreensíveis ao público infantil.

O epílogo chega ao seu fim remetendo ao pensamento do último verso, acrescentado por minha conta: “e foram felizes para sempre”, isto é, os que ficaram vivos e foram obedientes aos princípios éticos. A razão da colocação desse acréscimo se deve ao costume de se ver tantas vezes esta frase no desfecho de histórias, fábulas, contos e crônicas infantis. Mesmo que eu não a escrevesse, o inconsciente da criança ou até mesmo o do adulto tenderia a formulá-la de uma forma ou de outra. Como o exercício é de tradução livre, poderia haver inclusive acréscimos ou subtrações maiores. Neste caso aqui, a “liberdade” não foi levada ao extremo, deixando transparecer o prototexto.

Após todas essas aplicações aqui realizadas, percebe-se o quanto o campo da tradutologia é rico em suas opções e escolhas tradutórias. É preciso, no entanto, que o tradutor se identifique com pelo menos uma delas e faça o seu trabalho com o melhor empenho possível.

No capítulo seguinte, colocarei as de minha preferência em prática no texto completo.

CAPÍTULO 5

5. TRADUÇÃO DE *MAX UND MORITZ*

Foram apresentadas oito categorias tradutórias descritas por Torop. Como vimos, exercitar cada uma delas no texto completo demandaria muito espaço e tempo, de sorte que se tornaria demasiadamente longo para o trabalho acadêmico aqui proposto. Assim sendo, escolhi aquela categoria que melhor atendesse à minha intenção tradutória, para aplicá-la no prototexto completo selecionado. Na prática, percebi que uma apenas não satisfaria por completo a minha intenção tradutória. Por isso optei por fundir duas delas em um único texto traduzido, a saber, a tradução macroestilística (1) e a tradução expressiva (7).

Na tradução do ponto de vista semiótico de mundo apresentada por Torop, esta possibilidade de usar mais de uma categoria tradutória parece real e seu resultado deve ser a tradução adequada. Há intertextos, intratextos e o próprio prototexto em si, que remetem a esta particularidade.

Como já foi mencionado no capítulo anterior, a tradução de recodificação analítica dominante macroestilística tem como dominante o plano da expressão do prototexto, que fornecerá a base para o plano de conteúdo do metatexto. Sua estrutura formal é perceptível e o estilo do original aparece num âmbito global. É mais comum e aplicável em poemas rimados e que conservam a métrica (OSIMO, 2004: 22). Em outras palavras, o que interessa é a forma muito mais do que o conteúdo, se bem que o conteúdo será abordado por conta do estilo macro do texto, ou seja, o seu conjunto determinará o conteúdo, estando completamente apoiado na forma. É fácil de perceber isso quando se traduz um poema que contenha rima, ritmo e métrica, formas que se procura transportar para o texto traduzido (metatexto), como é o caso de *Max und Moritz*. No capítulo 1, foram abordados alguns dos aspectos macros do estilo Busch, bem como alguns dos aspectos relativos somente à obra. Relembrando um pouco desses aspectos, podemos dizer que a opção pelo ritmo, pelas rimas e pela métrica, bem como o estilo humorístico, os desenhos e certa crítica aos valores sociais vigentes são marcadores do estilo Busch.

Neste aspecto, é salutar deixar todos os elementos possíveis do macroestilo. Permanecem as rimas, a métrica, os desenhos, o tom irônico em alguns momentos e a graça de algumas situações que,

mesmo o leitor não concordando com a atitude dos dois meninos, acabam por fazê-lo se deliciar com algumas das peraltices praticadas.

Como categoria adicional para esta tradução, usarei a tradução de transposição sintética dominante expressiva ou receptiva, que tem seu foco centrado no metatexto, embora o plano de conteúdo seja oferecido em termos relativos. O tradutor imagina a reação do leitor do original, e tenta passar esse conteúdo, a fim de provocar a mesma reação no leitor do metatexto. Hipoteticamente é possível, e é também chamada de "equivalência dinâmica" por Eugene Nida (OSIMO, 2004: 23). A equivalência dinâmica é bastante discutida no mundo da tradutologia, mas parece que Osimo quis dizer que há uma preocupação com o texto de chegada, embora o que prevaleça seja o conteúdo do prototexto, que cede alguns aspectos para o metatexto, tornando evidente a expressão e instigando a receptividade. Por isso é perfeitamente possível e aceitável ocorrerem alguns ajustes quanto ao conteúdo.

Contudo, há pensadores e críticos que contestam a possibilidade de um texto traduzido produzir o mesmo efeito que o original, uma vez que os dois textos ocorrem em tempos distintos, em lugares distintos e para públicos de língua e culturas distintos. Alegam ainda que não há parâmetros de mesuração para determinar a intensidade ou efeito do texto sobre os leitores do texto de partida nem sobre os do texto de chegada. Mas isto se torna sem importância quando se admite que a “possibilidade” de repetir a receptividade existe (VAN COILLIE, 2006: 124).

Para apresentar a tradução do texto completo de *Max und Moritz*, penso ser justo oferecer, a quem conheça a língua de partida, o prototexto. Ao seu lado aparecerá a proposta de tradução, que, como já vimos, não é única nem definitiva.

<p style="text-align: center;">Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streiche</p> <p style="text-align: center;">Vorwort</p> <p>Ach, was muß man oft von bösen Kindern hören oder lesen! Wie zum Beispiel hier von diesen,</p>	<p style="text-align: center;">Max e Moritz: uma história, dois moleques, sete troças</p> <p style="text-align: center;">Prólogo</p> <p>Quanta história é contada De criança malcriada. Como exemplo, esses dois,</p>
---	---



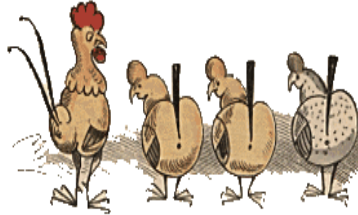
<p>Welche Max und Moritz hießen, Die, anstatt durch weise Lehren Sich zum Guten zu bekehren, Oftmals noch darüber lachten Und sich heimlich lustig machten. Ja, zur Übeltätigkeit, Ja, dazu ist man bereit! Menschen necken, Tiere quälen! Äpfel, Birnen, Zwetschen stehlen Das ist freilich angenehmer Und dazu 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.</p>	<p>Max e Moritz, ora, pois: Ao invés de serem bons, Desvirtuam os seus dons. Acham graça da desgraça; Gostam de fazer trapaça. Pra maldade dizem “sim!”; Todo dia é sempre assim: Sempre os bichos maltratar; Das pessoas só zombar. Roubar frutas, nem se fala! É melhor que ir pra escola! É melhor que ir pra igreja! Sentar lá não se deseja. Ai, ai, ai, mas que ruim Quando observo o seu fim! Ah, que coisa, que desgraça Que o destino aqui traça! Eis escrito e desenhado Tudo o que têm aprontado.</p>
---	--

Erster Streich	Primeira travessura
<p>Mancher gibt sich viele Müh' Mit dem lieben Federvieh; Einesteils der Eier wegen, Welche diese Vögel legen, Zweitens: weil man dann und wann Einen Braten essen kann; Drittens aber nimmt man auch Ihre Federn zum Gebrauch In die Kissen und die Pfühle, Denn man liegt nicht gerne kühle.</p>	<p>Ter galinhas no quintal É um hábito normal. A primeira boa razão: Botam ovos de montão; A segunda causa é: Substituem um bom filé; A terceira circunstância: Penas têm em abundância Pra coberta e travesseiro, Pra espantar o frio ligeiro.</p>



Seht, da ist die Witwe Bolte,
Die das auch nicht gerne wollte.

Quem não gosta que o frio volte
É a tal viúva Bolte.



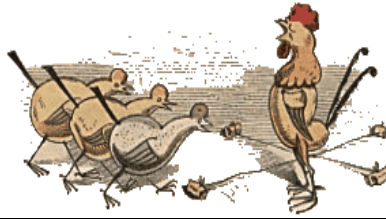
Ihrer Hühner waren drei
Und ein stolzer Hahn dabei. -
Max und Moritz dachten nun:
Was ist hier jetzt wohl zu tun? -
-Ganz geschwinde, eins, zwei, drei,
Schneiden sie sich Brot entzwei,

Um bom galo ela tem;
Três galinhas tem também.
Max e Moritz não têm jeito:
“O que pode aqui ser feito?”
Rapidinho, 1, 2, 3,
Picadinho um pão se fez.



In vier Teile, jedes Stück
Wie ein kleiner Finger dick.
Diese binden sie an Fäden,
Übers Kreuz, ein Stück an jeden,
Und verlegen sie genau
In den Hof der guten Frau.
Kaum hat dies der Hahn gesehen,
Fängt er auch schon an zu krähen:

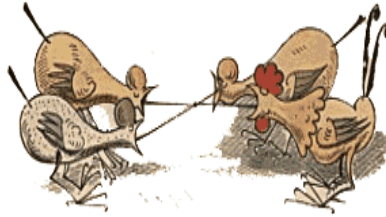
Faz-se um xis com um barbante
E nas pontas, bem distante,
Deixam um pedaço preso
Num tamanho bem coeso.
No quintal da boa senhora,
Eles botam sem demora.
Quando o galo viu aquilo,
Abre o bico em grande estilo:



<p>Kikeriki! Kikikerikih! ! Tak, tak, tak! - da kommen sie.</p>	<p>Cocricó Cocoricó!!! Lá vêm elas – Poc, poc, póó!</p>
---	---



<p>Hahn und Hühner schlucken munter Jedes ein Stück Brot hinunter;</p>	<p>Cada um pega um pedaço E engole com o laço.</p>
--	--



<p>Aber als sie sich besinnen, Konnte keines recht von hinnen.</p>	<p>Terminando de papar, Já não saem mais do lugar.</p>
--	--



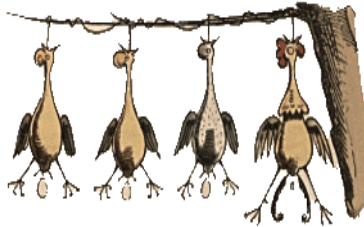
<p>In die Kreuz und in die Quer Reißen sie sich hin und her,</p>	<p>Vão puxando o fio em cruz, E seu fim já se deduz.</p>
--	--



Flattern auf und in die Höh', Ach herrje, herrjemine !	Batem asas, saem do chão. Ai, meu Deus, Jesus, João!
---	---



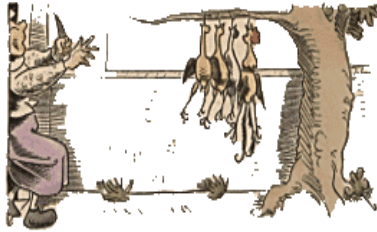
Ach, sie bleiben an dem langen, Dürren Ast des Baumes hängen. - -Und ihr Hals wird lang und länger, Ihr Gesang wird bang und bänger;	Tem um galho no caminho, Ficam presos, coitadinhos! E o pescoço vai esticando; O seu canto, sufocando.
---	---



Jedes legt noch schnell ein Ei, Und dann kommt der Tod herbei. -	Vendo que acabou a sorte, Põem um ovo, e vem a morte.
---	--



Witwe Bolte in der Kammer Hört im Bette diesen Jammer;	Lá no quarto a boa senhora Um cochilo tira agora.
---	--



<p>Ahnungsvoll tritt sie heraus: Ach, was war das für ein Graus!</p>	<p>Quando ouve o triste coro, Sai correndo e cai no choro:</p>
--	--



<p>"Fließet aus dem Aug', ihr Tränen! All mein Hoffen, all mein Sehnen, Meines Lebens schönster Traum Hängt an diesem Apfelbaum! !"</p>	<p>"Que horror! Eu vou chorar! Onde o sonho foi parar?! O melhor que a vida deu Neste galho se perdeu!"</p>
---	---



<p>Tiefbetrübt und sorgenschwer Kriegt sie jetzt das Messer her; Nimmt die Toten von den Strängen, Daß sie so nicht länger hängen.</p>	<p>Abatida pra valer, O seu bem não quer perder. Com a faca em sua mão, Tira os mortos do cordão.</p>
--	---



Und mit stummem Trauerblick Kehrt sie in ihr Haus zurück. –	E com jeito triste e mudo, Para dentro leva tudo.
Dieses war der erste Streich, Doch der zweite folgt sogleich.	A primeira aprontaram, Mas os dois não sossegaram.

Zweiter Streich	Segunda travessura
Als die gute Witwe Bolte Sich von ihrem Schmerz erholte, Dachte sie so hin und her, Daß es wohl das beste wär', Die Verstorb'nen, die hienieden Schon so frühe abgeschieden, Ganz im stillen und in Ehren Gut gebraten zu verzehren. - -Freilich war die Trauer groß, Als sie nun so nackt und bloß Abgerupft am Herde lagen, Sie, die einst in schönen Tagen Bald im Hofe, bald im Garten Lebensfroh im Sande scharren. -	Quando a dor maior passou, A viúva então pensou Que o melhor seria assar Esses frangos pro jantar, Em silêncio, com respeito, Pois agora não tem jeito; Já morreram tão novinhos; Dá uma pena, coitadinhos! Oh! Quão grande foi a dor Vendo as aves no calor, Já sem penas, no fogão. Volta a recordação Dos franguinhos no jardim A ciscar o chão sem fim.

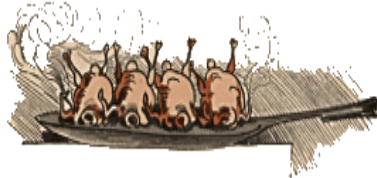


Ach, Frau Bolte weint aufs neu', Und der Spitz steht auch dabei. - Max und Moritz rochen dieses; "Schnell aufs Dach gekrochen!" hieß es.	Então chora novamente; E o Spitz 'tá ali presente. Mas o cheiro do assado Leva dois lá pro telhado:
---	--



Durch den Schornstein mit Vergnügen
Sehen sie die Hühner liegen,
Die schon ohne Kopf und Gurgeln
Lieblich in der Pfanne schmurgeln.

Max e Moritz, quem diria,
Veem os frangos co'alegria
Através da chaminé,
Sem cabeça e sem pé.



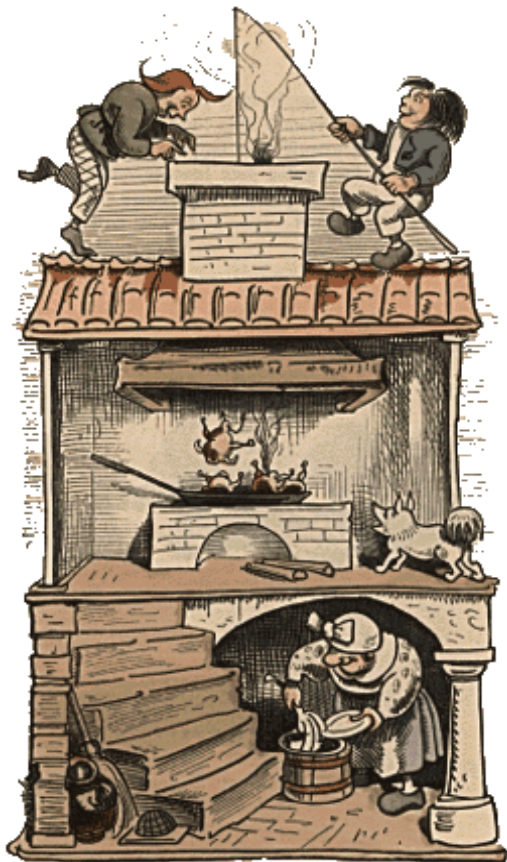
Eben geht mit einem Teller
Witwe Bolte in den Keller,

Nesse instante tão ingrato,
A viúva pega um prato.



Daß sie von dem Sauerkohle
Eine Portion sich hole,
Wofür sie besonders schwärmt,
Wenn er wieder aufgewärmt. -
-Unterdessen auf dem Dache
Ist man tätig bei der Sache.
Max hat schon mit Vorbedacht
Eine Angel mitgebracht. -

Pra despensa vai agora
Pra buscar o que adora:
Um chucrute, dois chucrutes!
Nessa hora, sim, são úteis!
Mas lá fora, no telhado,
Tem um golpe sendo dado.
Max, mais ágil que o amigo,
Trouxe um anzol consigo:



Schnupdiwup da wird nach oben
 Schon ein Huhn herauf gehoben.
 Schnupdiwup! Jetzt Numro zwei;
 Schnupdiwup! Jetzt Numro drei;
 Und jetzt kommt noch Numro vier:
 Schnupdiwup! Dich haben wir!!
 Zwar der Spitz sah es genau,
 Und er bellt: Rawau! Rawau!

Vapti, vupti! Sobe a linha
 Já levando uma galinha.
 Vapti, vupti! A da beira...
 Vapti, vupti! A terceira...
 E a quarta... engatar...
 Vapti, vupti! Que jantar!
 Au, au, au!! O Spitz latiu
 Quando tudo ali sumiu.



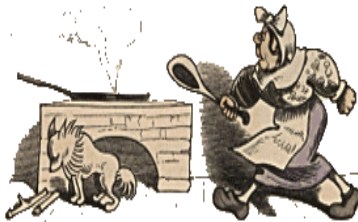
Aber schon sind sie ganz munter
 Fort und von dem Dach herunter.
 -Na! Das wird Spektakel geben,
 Denn Frau Bolte kommt soeben;
 Angewurzelt stand sie da,
 Als sie nach der Pfanne sah.

Os malandros, bem faceiros,
 Do telhado saem ligeiros.
 Xi! Vai dar uma encrenca!
 Pois alguém vem da despensa.
 Quando viu a assadeira,
 Lhe bateu a tremedeira:



Alle Hühner waren fort
 "Spitz!!" - das war ihr erstes Wort.

Não há aves no fogão;
 Isso é coisa desse cão!



"Oh, du Spitz, du Ungetüm!!
 Aber wart! ich komme ihm!!"

"Spitz!" – se ouviu – "su.. sua praga!
 Peraí, que tu me paga!"



<p>Mit dem Löffel, groß und schwer, Geht es über Spitzen her; Laut ertönt sein Wehgeschrei, Denn er fühlt sich schuldenfrei. -</p>	<p>Agarrou o cachorrinho; Bateu nele, coitadinho, Que gritou bem estridente, Pois se achava inocente.</p>
--	---



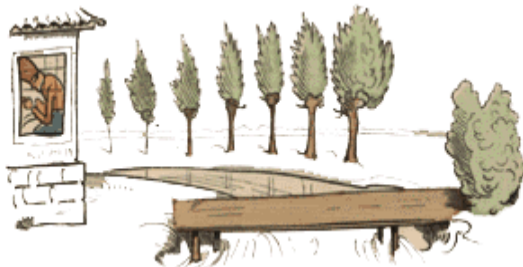
<p>-Max und Moritz im Verstecke Schnarchen aber an der Hecke, Und vom ganzen Hühnerschmaus Guckt nur noch ein Bein heraus.</p>	<p>Lá na moita, escondidos, Roncam alto os bandidos. E de toda aquela festa, Só a coxa ainda resta.</p>
<p>Dieses war der zweite Streich, Doch der dritte folgt sogleich.</p>	<p>A segunda aprontaram, Mas os dois não sossegaram.</p>

<p>Dritter Streich</p>	<p>Terceira travessura</p>
<p>Jedermann im Dorfe kannte Einen, der sich Böck benannte.</p>	<p>Bem, o vilarejo inteiro Gosta do senhor Carneiro.</p>



<p>Alltagsröcke, Sonntagsröcke,</p>	<p>Roupa simples ou pro inverno,</p>
-------------------------------------	--------------------------------------

<p>Lange Hosen, spitze Fräcke, Westen mit bequemen Taschen, Warme Mäntel und Gamaschen, Alle diese Kleidungsachen Wußte Schneider Böck zu machen. Oder wäre was zu flicken, Abzuschneiden, anzustücken, Oder gar ein Knopf der Hose Abgerissen oder lose, Wie und wo und was es sei, Hinten, vorne, einerlei, Alles macht der Meister Böck, Denn das ist sein Lebenszweck. Drum so hat in der Gemeinde Jedermann ihn gern zum Freunde. Aber Max und Moritz dachten, Wie sie ihn verdrießlich machten. Nämlich vor des Meisters Hause Floss ein Wasser mit Gebräuse.</p>	<p>Calça longa, fraque, terno, Roupa chique de veludo, Com polaina e sobretudo. Seu Carneiro bem fazia Tudo assim com maestria. Tendo algo a remendar, Encolher ou aumentar, Ou pregar só um botão Que soltou com a pressão, O que esteja estragado, Dentro, atrás, na frente, ao lado Faz de tudo, e não se abate, Seu Carneiro, o alfaiate. Todos na comunidade Têm por ele amizade. Max e Moritz vão enchê-lo; Vão tentar aborrecê-lo. Onde mora, bem na frente, Há um riacho, uma corrente.</p>
---	---



<p>Übers Wasser führt ein Steg, Und darüber geht der Weg.</p>	<p>E tem uma prancha rasa Que conduz a sua casa.</p>
--	---



<p>Max und Moritz, gar nicht träge,</p>	<p>Max e Moritz, sem preguiça,</p>
---	------------------------------------

Sägen heimlich mit der Säge,
Ritzeratze! Voller Tücke,
In die Brücke eine Lücke.
Als nun diese Tat vorbei,
Hört man plötzlich ein Geschrei:

Apesar de ser maciça,
Rique-raque – sem piedade,
Serram fenda até a metade.
E assim que terminaram,
Logo, logo então gritaram:



"He, heraus! Du Ziegen-Böck!
Schneider, Schneider, meck,
meck, meck!"
Alles konnte Böck ertragen,
Ohne nur ein Wort zu sagen;
Aber wenn er dies erfuhr,
Ging's ihm wider die Natur.

"Mé, mé, mé, Carneiro-bode,
Alfaiate sem bigode!"
Seu Carneiro tudo aceita,
Pois a todos, sim, respeita.
Mas zoar do sobrenome
Ferve o sangue desse homem.



Schnelle springt er mit der Elle
Über seines Hauses Schwelle,
Denn schon wieder ihm zum Schreck
Tönt ein lautes: "Meck, meck, meck!"

E da casa sai; não para;
Traz na mão a sua vara.
Outra vez, pra seu espanto,
Ele ouve aquele canto:



Und schon ist er auf der Brücke,
Kracks! Die Brücke bricht in Stücke;

“Mé, mé, mé”. Já ‘tá na ponte.
“Kreck” – se ouve o desmonte.



Wieder tönt es: "Meck, meck, meck!"
Plumps! Da ist der Schneider weg!

E pra já se ouviu mais um
“Mé, mé, mé” e um “tchibum!”



Grad als dieses vorgekommen,
Kommt ein Gänsepaar geschwommen,
Welches Böck in Todeshast
Kramphaft bei den Beinen faßt.

E na água ele cai.
Mas como é que ele sai?
Veja os gansos a passar,
Que ele agarra sem largar.



Beide Gänse in der Hand,
Flattert er auf trocknes Land.

Voa com os dois na mão,
E assim alcança o chão.



Übrigens bei alledem
Ist so etwas nicht bequem;

A propósito, com isso,
Sempre dá um rebuliço.



Wie denn Böck von der Geschichte
Auch das Magendrücken kriegte.

Seu Carneiro que o diga,
Pois ganhou dor de barriga.



Hoch ist hier Frau Böck zu preisen!
Denn ein heißes Bügeleisen,
Auf den kalten Leib gebracht,
Hat es wiedergutmacht.

Quem entende desse mal
É a esposa sem igual,
Que usou um ferro quente
Pra curar o seu doente.



Bald im Dorf hinauf, hinunter,
Hiess es: "Böck ist wieder munter!"

E a notícia circulou:
"Seu Carneiro melhorou!"

Dieses war der dritte Streich,
Doch der vierte folgt sogleich.

A terceira aprontaram,
Mas os dois não sossegaram.

Vierter Streich

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 vernünft'g Wesen;

Quarta travessura

Diz o dito popular
Que a pessoa tem que estudar.
Mas o abc sozinho
Não garante o bom mocinho.
Saber ler e escrever
Não garante um bom ser.

Nicht allein in Rechnungssachen
Soll der Mensch sich Mühe machen;
Sondern auch der Weisheit Lehren
Muß man mit Vergnügen hören.

E é bom se esforçar
Quando tem de calcular.
Para ser um sabichão,
Tem que ouvir com atenção.



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 acht.
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 vermittelt seiner Pfeifen
Dieser Mann nicht anzugreifen.
Einstens, als es Sonntag wieder
Und Herr Lämpel, brav und bieder,

E quem tal ação conduz
É o senhor e mestre Luz.
Max e Moritz, esses dois,
Não gostavam dele, pois
Quem espalha o terror,
Não respeita o professor.
Ele, além de ensinar,
Gosta muito de fumar
Logo após um dia duro.
Sendo um homem bom e puro,
Esse vício ou fraqueza
Perdoamos, com certeza.
Max e Moritz, sem descanso,
Querem vê-lo feito tanso.
O cachimbo é o meio
Para atingi-lo em cheio.
Quando o domingo chega
E o professor se entrega



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;

Aos trabalhos na igreja
 A tocar o órgão, veja!
 Nessa tão furtiva hora
 Vão os moços sem demora
 Vasculhar a casa, rindo.
 Max encontra o cachimbo;



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. -

E o Moritz, que perigo!
 Trouxe pólvora consigo.
 Flop! Flop! Flop! Bem
 rapidinho
 Enche o pito inteirinho!
 Logo, logo - dar o fora!
 Pois a missa acaba agora.



Eben schließt in sanfter Ruh
 Lämpel seine Kirche zu;
 Und mit Buch und Notenheften
 Nach besorgten Amtsgeschäften

O seu Luz, bem nesse instante,
 Fecha a igreja e segue avante.
 Traz um livro e partitura
 Que usou na lida dura.



Lenkt er freudig seine Schritte
Zu der heimatlichen Hütte,

Vai feliz o seu caminho;
Vai pra casa bem calminho;



Und voll Dankbarkeit sodann
Zündet er sein Pfeifchen an.

Com profunda gratidão
Ele acende o cachimbão.



"Ach!" spricht er. "Die größte Freud
Ist doch die Zufriedenheit!"

"Ah!", diz ele, "que alegria
É ter esta mordomia!"



Rums! - Da geht die Pfeife los
Mit Getöse, schrecklich groß!
Kaffeetopf und Wasserglas,
Tobaksdose, Tintenfaß,
Ofen, Tisch und Sorgensitz -
Alles fliegt im Pulverblitz.

Bum! – Lá foi o cachimbão
Numa grande explosão!
Jarra d'água, cafeteira,
O fogão, mesa e cadeira,
O tinteiro, o porta-fumo -
Tudo voa assim sem rumo.



Als der Dampf sich nun erhob,
Sieht man Lämpel, der - gottlob -
Lebend auf dem Rücken liegt;
Doch er hat was abgekriegt.

Logo após o ocorrido,
Vê-se o Luz ali caído.
Foi por Deus que teve sorte!
Ele escapou da morte!



<p>Nase, Hand, Gesicht und Ohren Sind so schwarz als wie die Mohren, Und des Haares letzter Schopf Ist verbrannt bis auf den Kopf. Wer soll nun die Kinder lehren Und die Wissenschaft vermehren? Wer soll nun für Lämpel leiten Seine Amtestätigkeiten? Woraus soll der Lehrer rauchen, Wenn die Pfeife nicht zu brauchen?</p>	<p>Apagadas as centelhas, Rosto, mãos, nariz, orelhas, Tudo preto, chamuscado, E o cabelo... detonado! Quem as aulas lá vai dar E o saber vai repassar? E quem vai tocar os hinos Na igreja? E os sinos? O que ele vai usar Se acaso quer fumar?</p>
---	--



<p>Mit der Zeit wird alles heil, Nur die Pfeife hat ihr Teil.</p> <p>Dieses war der vierte Streich, Doch der fünfte folgt sogleich.</p>	<p>Bem, o tempo cura o feito; Só o cachimbo não tem jeito.</p> <p>Esta quarta aprontaram, Mas os dois não sossegaram.</p>
---	---

Fünfter Streich	Quinta travessura
<p>Wer in Dorfe oder Stadt Einen Onkel wohnen hat, Der sei höflich und bescheiden, Denn das mag der Onkel leiden. Morgens sagt man: "Guten Morgen! Haben Sie was zu besorgen?" Bringt ihm, was er haben muß: Zeitung, Pfeife, Fidibus. Oder sollt' es wo im Rücken Drücken, beißen oder zwicken, Gleich ist man mit Freudigkeit Dienstbeflissen und bereit. Oder sei's nach einer Prise, Daß der Onkel heftig niese, Ruft man: "Prosit!" also gleich. "Danke!" - "Wohl bekomm' es</p>	<p>Quem no campo ou cidade Tem um tio em boa idade Deve ser assim gentil Só pra agradar o tio. De manhã dizer "Bom dia! Uma ajuda aceitaria?" Traga o que quer e logo: O jornal, cachimbo e fogo. Se nas costas 'tá coçando, Apertando ou beliscando, É com tal satisfação Que a gente dá uma mão. Ou estando resfriado E um espirro - "atchim!" - é dado, A "saúde!" é desejada,</p>

<p>Euch!" Oder kommt er spät nach Haus, Zieht man ihm die Stiefel aus, Holt Pantoffel, Schlafrock, Mütze, Daß er nicht im Kalten sitze. Kurz, man ist darauf bedacht, Was dem Onkel Freude macht. Max und Moritz ihrerseits Fanden darin keinen Reiz. Denkt euch nur, welch schlechten Witz Machten sie mit Onkel Fritz!</p>	<p>“Obrigado!” e “de nada!” E se ele volta tarde, Tire as botas sem alarde, Dê roupão, pantufa, touca, Que esse frio é coisa louca! Resumindo, o importante É alegrá-lo a todo instante. Max e Moritz, por sua vez, Acham isso estupidez. Imaginem a trapaça Que o tio Fritz sofreu de graça!</p>
---	--



<p>Jeder weiß, was so ein Mai- Käfer für ein Vogel sei. In den Bäumen hin und her Fliegt und kriecht und krabbelt er.</p>	<p>O besouro se conhece, Não é ave, mas parece. É nas árvores que fica, Anda, corre, se estica.</p>
--	--



<p>Max und Moritz, immer munter, Schütteln sie vom Baum herunter.</p>	<p>Max e Moritz, a sorrir, Fazem-nos no chão cair.</p>
--	---



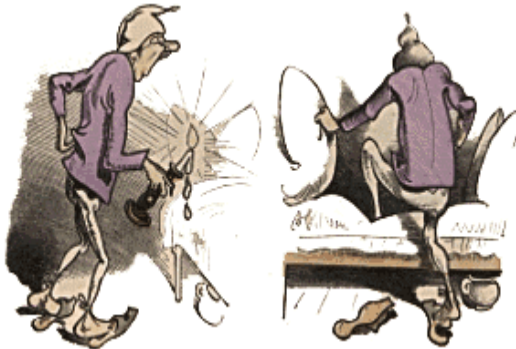
In die Tüte von Papiere
Sperren sie die Krabbeltiere.

E num saco de papel
Põem os bichos. Que cruel!



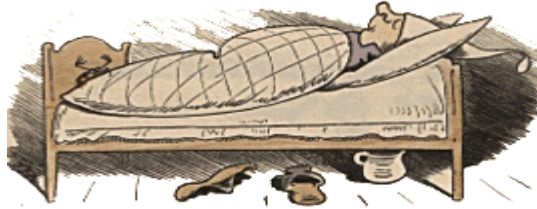
Fort damit und in die Ecke
Unter Onkel Fritzens Decke!

Rapidinho põem os kits,
Lá na cama do tio Fritz!



Bald zu Bett geht Onkel Fritze
In der spitzen Zippelmütze;

O tio Fritz já vai pra cama,
Com a touca que ele ama.



Seine Augen macht er zu,
Hüllt sich ein und schläft in Ruh.

Fecha os olhos e ali jaz;
Já relaxa e dorme em paz.



Doch die Käfer, kritz, kratze!
Kommen schnell aus der Matratze.

Os besouros, por sua vez,
Logo saem com rapidez.



Schon faßt einer, der voran,
Onkel Fritzens Nase an.

O primeiro, bem feliz,
Pega a ponta do nariz.



"Bau!" schreit er. "Was ist das hier?"
Und erfaßt das Ungetier.

"Ai! Que é isso?" Ele grita!
Vê o besouro troglodita.



Und den Onkel, voller Grausen,
Sieht man aus dem Bette sausen.

E da cama logo pula;
Furioso, gesticula.



"Autsch!" – Schon wieder hat er einen
Im Genicke, an den Beinen;

"Au!" O belsção machuca!
Um na perna; um na nuca!



Hin und her und rundherum
Kriecht es, fliegt es mit Gebrumm.

Eles vêm de todo lado!
Eita, bicho mais folgado!



Onkel Fritz, in dieser Not,
Haut und trampelt alles tot.

O tio, nesse desespero,
Pisa e mata o bando inteiro.



Guckste wohl, jetzt ist's vorbei
Mit der Käferkrabbele!

E após esse estouro,
Finda a praga do besouro!

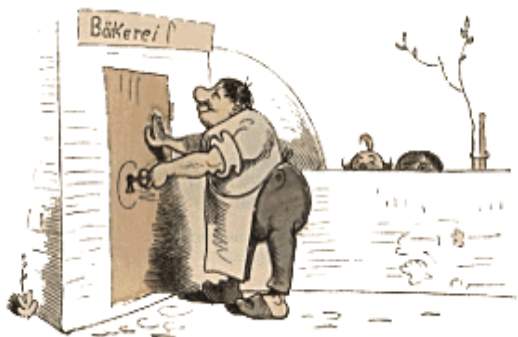


Onkel Fritz hat wieder Ruh
Und macht seine Augen zu.

Pro tio Fritz retorna a paz,
E seu sono se refaz.

Dieses war der fünfte Streich, Doch der sechste folgt sogleich.	Esta quinta aprontaram, Mas os dois não sossegaram.
--	--

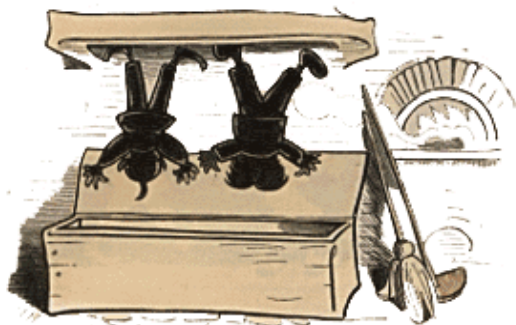
Sechster Streich	Sexta travessura
In der schönen Osterzeit, Wenn die frommen Bäckersleut' Viele süße Zuckersachen Backen und zurechtemachen, Wünschten Max und Moritz auch Sich so etwas zum Gebrauch.	É pra Páscoa, pro dia santo, Que o padeiro, com encanto, Muitos doces vai assar E biscoitos preparar. Max e Moritz, bem afoitos Querem ter esses biscoitos.



Doch der Bäcker, mit Bedacht, Hat das Backhaus zugemacht.	O padeiro isso previa, E fechou a padaria.
--	---



Also will hier einer stehen, Muß er durch den Schlot sich quälen.	Se alguém quiser roubar, Só se a chaminé usar.
--	---



Ratsch! Da kommen die zwei Knaben
Durch den Schornstein, schwarz wie
Raben.

Zum! Lá vêm dois indiscretos;
Mais parecem corvos pretos.



Puff! Sie fallen in die Kist',
Wo das Mehl darinnen ist.

Puf! Mas lá embaixo tinha,
Uma caixa com farinha.



Da! Nun sind sie alle beide
Rundherum so weiß wie Kreide.

E os dois num já, num tris,
Se parecem com um giz.



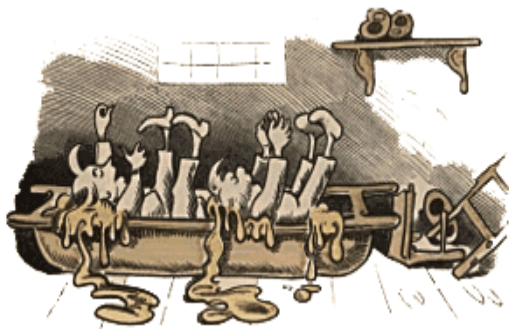
Aber schon mit viel Vergnügen
Sehen sie die Brezeln liegen.

Isso não é importante,
Tem o *Bretzel* na estante.



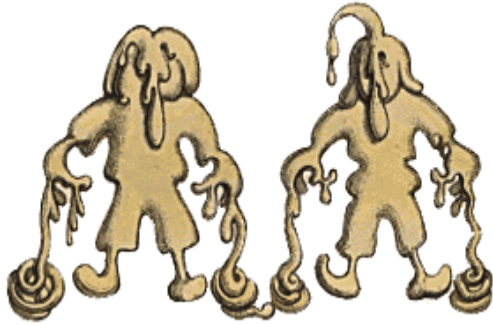
Knacks! - Da bricht der Stuhl entzwei;

Crecks! – se parte a cadeira;



Schwapp! - Da liegen sie im Brei.

Plaf!! Na massa, a dupla arteira.



Ganz von Kuchenteig umhüllt
Stehn sie da als Jammerbild.

E cobertos com a massa,
Que tristeza isso passa.



Gleich erscheint der Meister Bäcker
Und bemerkt die Zuckerlecker.

E então o padeiro veio;
Ele pega os dois em cheio.



Eins, zwei, drei! - Eh' man's gedacht,
Sind zwei Brote draus gemacht.

1, 2, 3, e sem pensar,
Tem dois pães já pra assar.



In dem Ofen glüht es noch -
Ruff! Damit ins Ofenloch!

Eis que o forno ainda arde;
Vup! Se põe lá sem alarde.



Ruff! Man zieht sie aus der Glut;
Denn nun sind sie braun und gut.

Vup! É hora de tirar;
Sim, pois terminou de assar.



Jeder denkt, die sind perdü!

Todos pensam: 'tão perdidos!

Aber nein! Noch leben sie!

Mas que nada! 'tão bem vivos!



Knusper, knasper! Wie zwei Mäuse
Fressen sie durch das Gehäuse;

Crique, craque! Feito ratos,
Roem a massa os gaiatos;



Und der Meister Bäcker schrie:
"Ach herrje! Da laufen sie!"

Então grita o padeiro:
"Ai, meu Deus! Lá vai o arteiro!"

Dieses war der sechste Streich,
Doch der letzte folgt sogleich.

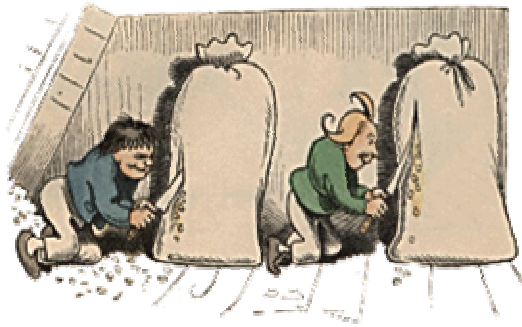
Esta sexta aprontaram,
Mas os dois não sossegaram.

Letzter Streich

Última travessura

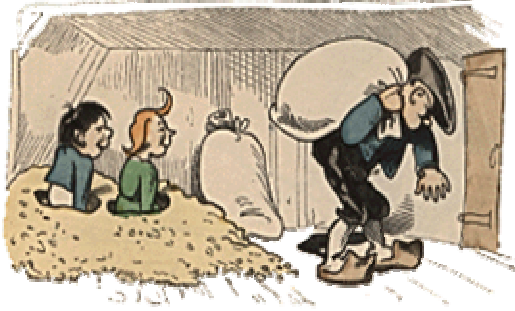
Max und Moritz, wehe euch!
jetzt kommt euer letzter Streich!

Max e Moritz, vejam lá!
As trapaças vão findar!



Wozu müssen auch die beiden
Löcher in die Säcke schneiden?

E por que vocês cortaram
Esses sacos? Não pensaram?



Seht, da trägt der Bauer Mecke
Einen seiner Maltersäcke.

O colono Mecke entra,
Pega um saco, que arrebenta.



Aber kaum, daß er von hinnen,
Fängt das Korn schon an zu rinnen.

Quando sai do ambiente,
Perde toda a semente.



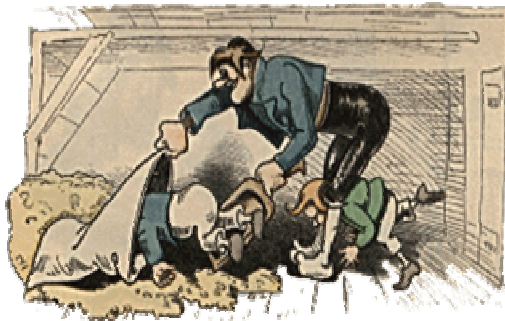
Und verwundert steht und spricht er:
"Zapperment! Dat Ding werd
lichter!"

Então diz todo espantado:
"Vij Maria! Uh, trem
furadu!"



Hei! Da sieht er voller Freude
Max und Moritz im Getreide.

Vê com jeito triunfal
Dois guris no cereal.



Rabs! In seinen großen Sack
Schaufelt er das Lumpenpack.

Flop! No saco põe na hora
E depressa leva embora.



Max und Moritz wird es schwüle,
Denn nun geht es nach der Mühle.

Max e Moritz, o caminho,
Com certeza é o moinho.



"Meister Müller, he, heran!
Mahl er das, so schnell er kann!"

"Mestre Miller! Vamu nessa!
Vam' muê e bem depressa!"



"Her damit!" Und in den Trichter
Schüttet er die Bösewichter.

"Passa aqui!" E, no funil,
Joga sem soltar um piu.



Rickerack! Rickerack!
Geht die Mühle mit Geknacke.

Riqueraque! Riqueraque!
Mói e gira, tiquetaque!



Hier kann man sie noch erblicken,
Fein geschroten und in Stücken.

Dá pra vê-los no formato;
Só pedaços são de fato.



Doch sogleich verzehret sie

E do mestre Müller vemos



Meister Müllers Federvieh.	Os seus gansos a comê-los.
----------------------------	----------------------------

Schluß	Fim
<p>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!"</p>	<p>Quando a vila isso ouviu, A preocupação sumiu. Dona Bolte já dizia: "Isso tudo eu já sabia!" Seu Carneiro dá a sentença: "Sim! O crime não compensa!" Mestre Luz também falou: "Bom exemplo aqui ficou!" "Certo!" O padeiro opina: "Que sabor, que gente fina." O tio Fritz dá sua pitada: "Nisso dá só ouvir piada!" O caipira está pensando: "Eu tô pôcu mi lixanu!" E veloz pelo subúrbio Trafegou este murmúrio: "Benza Deus, pois acabou; A maldade se findou!"</p>

Este é o novo texto proposto para enaltecer a obra primeira, original.

CAPÍTULO 6

6. COMENTÁRIOS A RESPEITO DAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS

Apesar de o público mais comum de uma dissertação em si ser formado por professores da banca e acadêmicos do curso de um modo geral, enfatizo que, para contemplar a escolha das categorias tradutórias de Torop, o público alvo imaginado da tradução, e não da dissertação, é formado por crianças em torno de 4 a 10 anos. Esta faixa etária situa-se na tenra infância à pré-adolescência e já apresenta um bom domínio da estrutura da língua portuguesa. Nesta fase da vida, estão aumentando o seu vocabulário. Os mais novos precisam de alguém que lhes leia a história, mas têm o aspecto mnemônico bem desenvolvido, enquanto os mais crescidos já têm condições de por si só tomarem ciência da história por meio da própria leitura. Por isso, procurei dosar entre o vocabulário por eles conhecido e a introdução de alguns termos novos, pois um pouco de vocabulário desconhecido é sempre bem-vindo a qualquer faixa etária. Trata-se de uma maneira de aumentar o repertório vocabular, visto que o contexto pode facilitar a assimilação de uma nova palavra. Esta dúvida em ser completamente compreendido, deixando o leitor numa zona de conforto, e ser o introdutor de novos elementos ou termos, promovendo a reflexão do leitor, faz parte da conduta do tradutor, especialmente quando se traduz de uma cultura tida como dominante para uma em estágio de produção literária menos significativa, se assim pudermos dizer (O'CONNELL, 2003: 11-12). Para as crianças, conforme Wilkie, isto se torna um exercício valiosíssimo, já que cada texto é dinâmico, ou seja, não se trata de uma obra com significado único, estático no tempo. Todo texto carrega consigo essa magia dos muitos textos, ou melhor, a absorção e a transformação em outro texto (WILKIE, 2002: 130).

Um fator que contribui nesta escolha do público alvo está na própria história. Qual seria a idade de Max? E de Moritz? Teriam talvez entre oito e doze anos, não mais que isso. Para Benton, o escritor não cria apenas o personagem, mas também o leitor. E a resposta (estímulo) que uma criança dá ao que lê está diretamente ligada à visão que encontra de si no livro que lê. Em outras palavras, a literatura funciona como uma espécie de espelho que é admirado sempre que a criança encontra alguma afinidade, uma identidade na obra. Criança gosta de histórias curtas, sobre crianças com quem possa se identificar de alguma

maneira, quer seja em versos, quer não (BENTON, 2002: 84).

Mas quem acompanha a leitura dos comentários das minhas escolhas tradutórias deve, quiçá, perguntar-se do porquê da não-exclusividade de Torop nas linhas a seguir. E a explicação é simples: as categorias sugeridas por Torop não são do tipo prescritivo da tradução, isto é, ele não impõe regras ou conselhos. O que ele expõe são as constatações de diferentes traduções efetuadas ao redor do mundo, quer seja no mundo acadêmico ou no mundo da tradução em geral. Pode-se considerar o seu trabalho como uma teoria descritiva, como já disse no capítulo terceiro, que descreve as práticas tradutórias, as quais por si indicam o caminho a ser seguido pelo tradutor, de acordo com a sua escolha da categoria tradutória, tendo a liberdade de acolher as demais regras ou escolhas que melhor lhe convier. O que Torop sugere com seu estudo é que cada tradução realizada pode, de alguma forma, ser encaixada em uma das oito categorias detectadas por ele.

Assim sendo, o modelo proposto por Torop foi fundamental na escolha da categoria tradutória num nível macro do texto, isto é, do ponto de vista geral. Em termos práticos, o que eu realizei foi o caminho inverso, ou seja, adotei uma, ou melhor, duas das categorias encontradas por Torop e as apliquei a um texto em um nível macrotextual. Porém, as suas categorias não prescrevem as questões relativas às escolhas microtextuais, os demais detalhes que complementam o trabalho tradutório, embora elabore parâmetros de traduzibilidade e estratégias tradutórias. Cito como exemplo a questão da tradução ou não de um nome. Torop não emite comentários sobre isto, a não ser de forma generalizada, quando apresenta a tradução de recodificação sintética microestilística. Mas não se detém em pormenores, não prescreve fórmulas; apenas constata o que costuma ser feito. Por esta razão há aqui também referência a outros autores, que abordam aspectos prescritivos ou não, além de minhas próprias deduções. Tomei cuidados para que essas escolhas não contradissem umas às outras.

No mais, busco, além dos autores de teorias prescritivas, fundamentos naqueles que abordam o tema de forma descritiva, assimilando dessas teorias o que melhor me pareceu para a presente tradução e explicação das escolhas.

Uma das primeiras decisões que precisei tomar foi com relação à forma do texto da tradução. Seria plausível oferecer uma obra dessa envergadura em forma de verso? Considerando os argumentos de Philip, muitos diriam tratar-se de coisa insana fazer versos para o público infantil. Contudo, continua ele, existe uma tradição que pode ser notada

e uma noção de que, através da poesia, um mundo é visto pela primeira vez por meio de uma linguagem como que caindo do céu, o que não quer dizer que os poemas infantis devam ser simplórios, pois todos os verdadeiros poemas carregam consigo um mistério (PHILIP, 1996: xxv).

Tal ideia não é nova em si, pois os poemas contêm uma energia vívida e um poder imenso, expondo as paixões humanas, e cujo espírito carrega os seres humanos para dentro de si mesmos, fazendo-os extrapolar o seu próprio intelecto (VIVES, 1913: 126). E tal energia não escolhe a faixa etária.

Também a forma, as palavras, o estilo, a estrutura são ferramentas ou estratégias textuais usadas para se atingir o objetivo de cativar o leitor desejado, sendo possível perceber como as palavras certas numa página podem fazer a diferença na fascinação da criança (HUNT, 2002: 56).

Diante do que foi até aqui exposto, a decisão de manter a forma em versos rimados com sua métrica está em consonância com as minhas escolhas das categorias tradutórias de Torop.

Outro tópico que merece destaque é a utilização das figuras. Como já foi abordado no capítulo dois, são importantes referenciais, mas nem por isso tornam a literatura mais fácil, como alguns creem. Há quem diga que “figuras comunicam de forma mais natural e direta que palavras, ajudando aos jovens leitores a dar senso aos textos que os acompanham”⁴⁵ (NODELMAN, 2002: 70). Mas seriam elas realmente tão mais fáceis de serem captadas?

Nodelman expõe alguns argumentos que servem de reflexão sobre o uso das gravuras na literatura infantil. Podemos fazer uma conexão com as que vemos em *Max und Moritz*. Um desses argumentos seria a necessidade de se ter em mente que uma figura pode ser mais complexa do que as palavras, um texto. De fato, ver um desenho requer do “leitor” a noção de entender as suas características. Por exemplo, continua Nodelman, se o desenho for em perspectiva, o leitor deve saber que tal técnica surgiu somente na Renascença. Deve saber também que os objetos mais afastados aparecem menores do que os mais chegados; que o tamanho de pessoas e objetos é como que subjetivo; que não é possível incluir todos os detalhes que um olho humano captaria se estivesse presente na cena. Deve considerar também que há diversos

⁴⁵ “Pictures communicate more naturally and more directly than words, and thus help young readers make sense of the texts they accompany.”

estilos e propósitos no mundo dessa arte; que as cores e formas mexem com as emoções de maneira estritamente particular; que o prévio conhecimento do período, estilo e movimento da arte é relevante; que as palavras que acompanham as figuras têm relação com elas, cujas convenções o leitor precisa compreender ou dominar; que o leitor precisa saber quem é o narrador do texto e quem é o personagem que aparece nas figuras, como é o caso de *Max und Moritz* (NODELMAN, 2002: 71).

É neste ponto que Nodelman atrela essa “tradução” à semiótica, à qual Torop denominou de extratextual, afirmando que “pensar sobre livros ilustrados em termos semióticos é a nossa ferramenta mais valiosa na tentativa de compreendê-los”⁴⁶ (2002: 72). Nodelman ainda afirma que a criança tende a observar um desenho em sua totalidade e que é próprio do mundo adulto destacar certos elementos, colocando-os ao centro. E no caso de um personagem, a sua roupa revela algumas das facetas do seu portador, como se vê nos desenhos de Busch. Ela pode revelar a posição social, o sexo, a idade, a simpatia ou antipatia. Ou seja, os desenhos já carregam consigo uma conotação cultural, referindo-se aos eventos que descrevem (NODELMAN, 2002: 74).

Uma vez de posse dessas observações, no caso da presente tradução, não há razão para adaptar os desenhos, modificá-los ou promover outra atitude qualquer a não ser a sua pura e completa manutenção tais quais aparecem no original. Através das gravuras e dos versos, pretendi, como resultado, criar uma leitura dinâmica, fácil, acessível, de tal modo que nem mesmo a criança de até 10 anos necessitasse recorrer a um dicionário ou à explicação de algum vocábulo por parte de um adulto, senão em casos esporádicos, quando da introdução de algumas palavras mais rebuscadas para o público almejado.

Tendo tecido esses comentários iniciais, passo agora a explicar as minhas demais escolhas tradutórias.

6.1. Escolhas do título e do prólogo

O título já apresenta o nome dos personagens principais. As suas características relevantes são mostradas logo no prólogo, bem como a advertência de seu trágico fim.

Começemos pelo princípio. O título foi remodelado de certa

⁴⁶ “Thinking of picture books in semiotic terms is our most valuable tool in coming to understand them.”

forma. Como vimos no capítulo 2, o título faz parte da “paratextualidade”, assim como o subtítulo e as figuras (CASCALLANA, 2006: 100). Quando comparado a uma tradução literal (“uma história sobre garotos em sete troças”) ou à tradução de Bilac (“História de dois meninos em sete travessuras”), vê-se que palavras foram excluídas. Há três números na segunda parte do título por mim escolhido, que por si só é extenso (em se tratando de um referencial de título de livro). A identificação da obra original entre os que se referiam a ela, constatado informalmente, dava-se pelo nome dos dois meninos: *Max und Moritz*. A outra parte é automaticamente ignorada, se não desconhecida. A tradução de Bilac também era conhecida pelos nomes dos moleques – Juca e Chico – não levando em conta a segunda parte do título. Mas, introduzindo o número dois, não constante do original, e dispondo o título em forma de versos, consegui uma constância métrica capaz de promover uma memorização mais fácil do todo por parte do leitor.

Falemos agora da manutenção dos nomes. Se, como visto, a pesquisa descritiva torna-se uma espécie de norma para os novos tradutores, então uma boa referência é observar também, onde possível, a tradução para outra língua. Além da tradução para o Português (Juca e Chico), também tive em mãos a versão inglesa (*Max and Moritz*). Como se percebe, o tradutor inglês manteve os originais no título. Essa questão da tradução dos nomes é justamente um dos tópicos que aparecem em vários dos novos trabalhos e artigos sobre a tradução, inclusive no âmbito infantil. Lincoln Fernandes (2004), por exemplo, elaborou sua tese de doutorado analisando a questão da tradução dos nomes em quatro obras destinadas ao público infantil, que retomarei mais adiante.

Em muitos casos, o nome do personagem principal também faz parte do título, como ocorre na presente obra original escolhida. Seguindo a tendência atual e outras versões de *Max und Moritz*, mantive os nomes originais. Eis alguns exemplos de versões de *Max und Moritz*: francês: *Max und Moritz*; holandês: *Max en Maurits*; espanhol: *Max y Moritz*; iídiche: *Shmul en Shmerke*; dinamarquês: *Max og Moritz*; italiano: *Max e Moritz*; esperanto: *Max kaj Moric*; latin: *Maxus atque Mauritius*. Como se vê, predomina a manutenção dos nomes originais. Entretanto, no caso do Brasil, como já existe uma tradução da obra em português com outros nomes, isto é, outro título (Juca e Chico: história de dois meninos em sete travessuras), surge um impasse: manter o nome tradicional já traduzido ou fornecer uma nova versão de título?

Deve-se atentar para um possível problema em se mudar um

título de uma obra já consagrada. Existem, nesse caso, duas possibilidades: se o primeiro trabalho, a primeira tradução for já notadamente consagrada pelo público, mudar o seu nome traria resultados negativos; se, por outro lado, a nova proposta for audaciosa o suficiente, ela poderá destronar a antiga referência.

Analisando a trajetória de “Juca e Chico”, constata-se que foi uma tradução conhecida por gerações mais antigas. Indagando informalmente algumas pessoas mais novas, abaixo dos 25 anos, observei que a obra traduzida era desconhecida, assim como a original. Um dos fatores que talvez exerça alguma influência é a idade da tradução, a qual já ultrapassa um século de existência. Como resultado, tem-se uma obra fora dos padrões vocabulares do século XXI. Há palavras arcaicas e desconhecidas, como já observado na introdução e no capítulo 1. Como já mencionado na introdução, as obras precisam de revisões constantes, pelo menos a cada trinta, quarenta ou cinquenta anos (LANDERS, 2001: 10-11). Neste caso, a tradução já está defasada há pelo menos duas a três vezes esse tempo.

Para o público de quatro a dez anos de idade por mim imaginado como alvo da tradução, a leitura daquela de 1901 se torna como que infrutífera, ou seja, haverá muitos lapsos de compreensão. Aliás, efeito semelhante se percebe também no público adulto, como constatei informalmente.

De fato, a permanência dos nomes originais Max e Moritz se justifica. Klinberg (1986: 43) e Cascallana (2006: 103) são de opinião que os nomes permaneçam tal qual estão no original, especialmente aqueles que não possuem nenhum significado em especial ou aqueles que sejam comuns. Caso tenham algum significado, seria melhor traduzi-los, a fim de que o público alvo receba a informação ou conotação que o nome carrega. Max e Moritz eram nomes comuns na Alemanha no século XIX, não tendo nenhum significado especial para o texto em si. O único estranhamento seria, para o público brasileiro proposto, o nome Moritz. Mas o estranhamento não é necessariamente um aspecto negativo, como abordarei mais adiante. É até possível que a inspiração de Busch para a escolha do nome tenha sido o seu colega desenhista Moritz Von Schwind, apresentado no capítulo 1, mas isto é mera especulação pessoal minha, podendo não passar de pura coincidência.

A este respeito de se usar um nome estranho, van Coillie afirma:

caso ele ou ela [tradutor(a)] use os nomes tais quais como estão, há um risco de se ter um outro efeito daquele originalmente proposto pelo autor: o nome pode ser difícil de ser pronunciado, por exemplo, ou pode não ter a conotação desejada na língua de chegada⁴⁷ (VANN COILLIE, 2006: 124).

No caso de Max, não há nenhuma dificuldade de pronúncia para o público imaginado. Como exemplo, pode-se encontrá-lo em uso recente num dos desenhos da Walt Disney, o Pateta, cujo filho se chama Max. Adicione-se o *Reality show Big Brother Brasil 9*, que teve como vencedor do prêmio um homem chamado Max (Maximiliano). Já no caso de Moritz, embora ele exija uma articulação incomum para os falantes da Língua Portuguesa, esta não se constitui em uma articulação “impossível” ao povo brasileiro, que já tem na palavra “Blitz” um referencial. O povo já ouviu o seu uso em contextos como “uma blitz da polícia”. Mesmo existindo a pronúncia /'bli-tis/ em alguns casos, é improvável que alguém vá pronunciar /'Mo-ri-tis/. Como já foi dito, o estranhamento é um fator positivo sob diversos aspectos, pois identifica uma cultura diversa daquela em que a pessoa vive, contribuindo para a ampliação de horizontes (STEINER, 1998: 92).

Ainda quanto à manutenção dos nomes originais, Fernandes analisou a tradução de nomes de quatro obras recentes⁴⁸ e constatou que, de um total de 269 nomes ali usados, 195 foram simplesmente copiados (mantidos como no original), enquanto que apenas 2 foram substituídos, quer dizer, trocados por nomes diferentes (FERNANDES, 2004: 148). Isto é importante observar, pois “Juca e Chico”, por exemplo, são substituições, procedimento incomum em traduções dessa natureza atualmente. A este respeito, Alvstad descobriu que, na maioria dos livros traduzidos em 1997 na Argentina destinados aos leitores a partir de sete anos, foram domesticados todos os nomes (o que obviamente impede o reconhecimento de se tratar de uma obra traduzida ou estrangeira), ao passo que aqueles escritos para crianças entre oito e dezesseis anos apresentam uma mistura de nomes locais e estrangeiros de forma combinada (ALVSTAD, 2003: 272).

Já Aguilera (2008: 3) considera o nome próprio como uma

⁴⁷ “If he or she uses the names as they are, there is a risk that they may have another effect than the originally intended by the author: the name may be too difficult to read, for example, or it may not have the desired connotations in the target language.”

⁴⁸ *Harry Potter and the Philosopher’s Stone; Artemis fowl; The Chronicles of Narnia; The Worlds of Christomanci.*

categoria gramatical como outra qualquer, sendo passível de tradução. Mas isto apenas se a tradução tiver um papel importante de significado; caso contrário, a cópia é a alternativa correta. Neste caso, eu poderia considerar a possibilidade de verter *Moritz* para o seu correspondente em português, ou seja, Maurício. Isto traria tanto problemas como soluções. Entre as soluções, proporcionaria uma identidade e pronúncia fácil de assimilar; entre os problemas, aumentaria a palavra em uma sílaba e impediria a métrica “trochaia” com Max (veja mais detalhes da métrica no capítulo 1.3). Para Aguilera, a interminável discussão da tradução ou não dos nomes próprios é considerada infrutífera, uma vez que há defensores dos dois lados: a da não tradução e a da tradução dos nomes. Ao longo da história, tem prevalecido a tradução, mas, para Shavit (apud AGUILERA, 2008: 4), atualmente isto seria um desrespeito para com a inteligência infantil.

Aguilera também diz que há fatores que interferem na escolha do tradutor de literatura infantil. Um deles seria a idade. A escolha pode recair sobre três grupos distintos: 1) pré-alfabetizado (0 a 6 anos); 2) alfabetizado (6 anos à adolescência); e 3) adolescência e juventude (AGUILERA, 2008: 4). Puurtinen afirma que, quanto menor a idade, menos conhecimento de mundo a criança terá e menos tolerância para com termos ou nomes estrangeiros. E esta lacuna, esta incompreensão do significado dos nomes interrompe a função comunicativa do processo iniciado pelo autor, ou seja, o tradutor deixa de ser a ligação entre emissor e receptor, afirma ela (apud AGUILERA, 2008: 4).

No entanto, as tendências recentes têm apontado para a cópia dos nomes, como já mencionado em Fernandes (2004: 148). Além disso, quanto mais cedo se expõe a criança a uma nova língua ou a uma nova cultura, mais facilidade ela tem de incorporar elementos estrangeiros. Conforme Steiner, quanto menor a idade, maior a facilidade de se aprender uma ou mais línguas como maternas ao mesmo tempo e se tornar uma pessoa multilíngue ou plurilíngue (STEINER, 1998: 142-4). Portanto, é fácil deduzir que nomes estrangeiros não vão interferir negativamente na aquisição do conhecimento de uma criança tão acostumada ao mundo globalizado, conectada ao universo e interligada pela internet.

Diante da minha escolha do público alvo, é evidente que os nomes devem ficar como estão, salvo nos casos em que tenham um significado importante no texto, como irá acontecer mais adiante. E aqui também fica evidente a minha escolha quanto ao dilema de trocar ou não o título de uma obra já traduzida: devido ao pouco conhecimento atual

dessa obra, tanto do original quanto da tradução anterior, creio que o novo título tenha méritos suficientes para ocupar o seu lugar na literatura. Nas abordagens de Torop, a estratégia que usei no título foi a transnacionalização, isto é, eu mantive o elemento estrangeiro (OSIMO, 2004: 32).

O segundo tópico é quanto à manutenção da forma do texto original. Busch escreveu sua “miniepopéia” em pés métricos alemães (Versfüße), que se estruturam em sílabas binárias onde há alternância de tônicas e átonas. Cada verso tem quatro desses pés binários, chamados de “Trocaios” ou “troqueu” (Trochäus), sendo que o último pé pode abrir mão da sílaba átona. São chamados de versos completos, uma vez que os pés e o verso terminam juntos. Em suma, os versos somam 7 sílabas como nós as conhecemos em língua portuguesa (veja explicação mais detalhada no capítulo 1.3). São versos bem elaborados em que predomina a rima rica. Ela aparece na sequência aa, bb, cc, etc. Além disso, Busch dá aos versos um ritmo, uma cadência conseguida pela tonicidade dos pés métricos “Trocaios” (das sílabas ímpares 1, 3, 5, 7,) e aparente atonicidade das sílabas pares de um verso. Tal proeza e mobilidade se conseguem pela peculiaridade da língua alemã ter um vasto vocabulário monossilábico tônico, quando comparado à Língua Portuguesa, bem aproveitado por Busch. Para comprovar este aspecto, num levantamento feito somente na segunda travessura do original, observa-se o emprego de 185 monossílabos (átonos e tônicos), 75 dissílabos (dos quais apenas 9 oxítonos e 17 usados no fim do verso, o que colabora na elaboração dos pares binários trocaios sem prejuízo do ritmo) e somente 30 trissílabos ou polissílabos. Isto permite que a tonicidade seja distribuída de modo adequado quando o ritmo já estiver presente na mente do leitor.

Em comparação com a minha versão portuguesa da mesma travessura, foram usados apenas 127 monossílabos (predominantemente átonos), 84 dissílabos e 54 trissílabos ou polissílabos. Na versão de Olavo Bilac, temos 162 monossílabos, 97 dissílabos e 67 trissílabos ou polissílabos. Ficou evidente que a versão alemã usa mais monossílabos em relação às duas versões portuguesas (185 contra 127 e 162, respectivamente) e menos dissílabos, trissílabos e polissílabos (105 contra 138 e 164, respectivamente). Aqui se tem uma noção da diferença em se passar o mesmo conteúdo do original para o texto de chegada, pois é preciso usar palavras mais longas (com mais sílabas) para um mesmo número de versos que, por seu turno, estão limitados pela métrica. Alguns exemplos simples: Wort (1) > palavra (3); schwer (1) >

pesada (3); Laut (1) > alto (2); Pfanne (2) > frigideira (4); Hühner (2) > galinhas (3). Esta maior envergadura das palavras portuguesas obriga a uma reformulação da ordem das mesmas ou a um enxugamento do conteúdo em certos aspectos. O que contribui na tradução nesse caso é o fato de existirem mais palavras da Língua Portuguesa que começam ou terminam em vogal. Isto favorece a junção das sílabas, uma vez que o que vale são as sílabas poéticas e não as gramaticais.

Além disso, havia a necessidade de escolher uma forma correspondente na língua portuguesa, uma vez que nossa poesia não se estrutura dentro dos padrões dos pés métricos, apesar de existirem e serem aplicáveis de uma forma ou de outra. Entre as opções, a que mais se enquadrou no esquema de Busch foi a redondilha maior. Trata-se de um tipo de verso bem popular no Brasil e de fácil assimilação pelo povo brasileiro. Escrita em sete sílabas poéticas, a redondilha maior consegue suprir vários aspectos necessários para repassar a mesma sensação que os leitores alemães tiveram ou têm, o que também é a intenção da categoria de tradução por mim escolhida. Observando os versos de Busch, notei também que seria possível transpor o pé métrico para o português. Para isso, bastaria alternar entre sílabas tônicas e átonas no verso, ou melhor, fazer com que todas as sílabas ímpares fossem tônicas e as pares, átonas. De posse dessa estratégia, foi relativamente simples manter a forma original adaptada, tanto na parte das rimas, quanto nos ritmos e na métrica. Assim, têm-se rimas aa, bb, cc, etc, ritmo ditado pela tonicidade das sílabas poéticas ímpares e versos de sete sílabas, a redondilha maior. Isto significa dizer que, nos moldes propostos por Torop (OSIMO, 2004: 22), a forma e o conteúdo da expressão dominam a tradução de modo que o suposto efeito causado no leitor do original venha a ser aplicado ao leitor do texto de chegada, quer dizer, existe a preocupação com o resultado, o efeito semelhante. Quanto aos parâmetros de traduzibilidade, esta parte se enquadra no sistema de meio de expressão. A estratégia adotada foi a conservação da estrutura (OSIMO, 2004: 32).

Como já mencionado, o texto todo em português está em redondilha maior, com ritmo alcançado pela acentuação das sílabas ímpares. O efeito disso é que, mesmo em versos aparentemente sem a devida sincronia, o ritmo e o efeito permanecem, conclamando sílabas átonas a fazerem o papel de tônicas quando o ritmo estiver impregnado na mente do leitor. Como exemplo, no prólogo, aparecem os versos “De criança malcriada”, onde o “De” recebe um reforço na pronúncia; e “Roubar frutas, nem se fala!”, em que a pronúncia certa seria /row-´bar/,

mas no embalo/instinto do ritmo da leitura, acaba-se lendo /'row-bar/. O “segredo” para manter esse ritmo, na verdade, é simples: basta que, na leitura, invariavelmente as sílabas ímpares sejam lidas como tônicas. Mesmo sendo simples assim, isto requer que sempre haja uma palavra, uma sílaba tônica (ou átona capaz de ser lida como tônica) que se encaixe exatamente nas sílabas ímpares. Por seu turno, todas as sílabas pares (2ª, 4ª e 6ª) devem obrigatoriamente ser átonas. Esta fórmula é fácil de perceber nos seguintes versos escolhidos aleatoriamente:

Quan – tahis – tó – ria – é – con – ta – da
De – cri – an – ça – mal – cri – a – da
Pra – mal – da – de – di – zem – “sim!”
Sem – preos – bi – chos – mal – tra – tar
É – me – lhor – que – ir – prai – gre – já!

Tal raciocínio se repete por toda a história. O mesmo cuidado já não se observa na versão de Olavo Bilac, embora este não seja o objeto de estudo da presente dissertação. Como exemplo do que quero mostrar, temos (entreparênteses, a indicação da sílaba poética tônica):

Não tem conta as aventuras (1, 3 e 7);
As peças, as travessuras (2 e 7);
Os meninos malcriados (3 e 7);
Não querem ouvir conselhos (1, 2, 5 e 7);
Antes a troça e a preguiça (1, 4 e 7);
O vigilante Totó (4 e 7).

Nestes exemplos, percebe-se que, mesmo tendo as sete sílabas, o ritmo acaba se perdendo. Há inclusive, naquela tradução, versos com número de sílabas inferior a sete:

E, como por encanto (seis sílabas, na sexta travessura);
Mas dessa maneira (cinco sílabas, na terceira travessura).

Mas reforço que o objetivo do presente trabalho não é comparar ou criticar o trabalho de Olavo Bilac, por isso aqui apenas apresento breves detalhes fornecedores de mero valor referencial.

6.2. Primeira travessura

A primeira travessura tem como alvo uma viúva de nome Bolte. Ela tem três galinhas e um galo em seu quintal. Max e Moritz provocam a morte das aves, que se enroscam e se enforcam num galho de árvore.

Nesta primeira travessura, Busch apresenta a viúva, o terceiro personagem, cujo nome no original é Bolte. Na verdade, Bolte é sobrenome, pois é um hábito comum na Alemanha e na Europa, de onde vem esta história, identificar a pessoa pelo sobrenome. Torop chama

esse parâmetro de “normas de conversação”, sendo típico na Europa, mas não no Brasil (OSIMO, 2004: 32). Bolte em si não tem nenhum significado especial. Por esta razão não requer tradução.

Porém, existe um diferencial quando este hábito da cultura europeia é aplicado no Brasil. Não é comum referir-se a uma mulher pelo sobrenome. O normal é mencioná-la pelo nome. Já para o homem, tal costume europeu é mais aceitável, já que este carrega consigo o nome de família, ao passo que a mulher o perde a fim de usar o nome (sobrenome) do marido, embora a Lei brasileira atual faculte o uso à mulher ou permita ao homem adotar o sobrenome da companheira.

Mas se o sobrenome não for de origem brasileira ou portuguesa, torna-se mais fácil tal aplicação. Uma das explicações seria a dificuldade do brasileiro em reconhecer e/ou diferenciar o que seria o nome ou o sobrenome dos imigrantes. Cito meu próprio nome como exemplo: quando me apresento como Sigfrid, muitas vezes perguntam como é o meu nome, imaginando por alguma razão que eu tenha mencionado o meu sobrenome ou inventado algum apelido.

Por esta razão, e seguindo o que já foi abordado no tópico anterior, a estratégia utilizada foi a transnacionalização, quer dizer, a manutenção do nome (sobrenome) Bolte, justamente para dar o tom de estranhamento, a fim de que o leitor tenha a noção de se tratar de uma obra intercultural (HAGFORS, 2003: 125).

Ao perscrutar as outras duas obras (isto é, a tradução em inglês e a de Olavo Bilac), constatei que os tradutores optaram pela substituição do referido sobrenome. Bilac chamou-a de “viúva Chaves”. Tal escolha parece recair sobre um referencial estritamente pessoal, impossível de determinar hoje em dia sem uma pesquisa aprofundada. Atualmente, com o advento da televisão, o seriado de TV mexicano “Chaves” pode trazer confusão para o público mirim proposto, pois é nome de menino. Não há como ocultar, ainda, a ascensão do presidente venezuelano Hugo Chavez, o qual também contribui para desvirtuar a adoção ou manutenção de tal nome (sobrenome) numa versão contemporânea.

Por seu turno, o tradutor da versão inglesa preferiu denominá-la “widow Tibbets”, substituição esta que não tem razão aparente. Na travessura seguinte, manteve o nome do cão: Spitz. Este não me parece nenhum nome típico inglês para cachorro, embora eu não tenha procedido a uma pesquisa aprofundada. Os critérios de sua escolha da substituição do nome da viúva e manutenção do nome do cachorro são desconhecidos, parecendo ser de cunho pessoal.

Analisando ainda as recomendações de van Coillie, lemos: “Os nomes nos poemas podem ser substituídos por causa da rima e da métrica” (2006: 131). De fato, os nomes estrangeiros – aqui no caso, os alemães – apresentam esta característica da dificuldade da rima em português. O nome Bolte tem poucos pares de rima (volte, solte, revolte, escolte, que são formas imperativas ou subjuntivas), o que oferece poucas opções na rima do verso. Uma das soluções mais pertinentes para suprir a falta de vocabulário seria manter o nome intercalado no verso.

Mais adiante aparece uma onomatopeia. O texto alemão diz: “Kikeriki! Kikikeriki!!! / Tak, tak, tak!”. Na versão inglesa, aparece “Cock-a-doodle-doodle-doo; / Tack, tack, tack”. Tais onomatopeias são estranhas ao público brasileiro. Na visão de Pascua-Febles, “... não é muito recomendável manter as expressões estrangeiras. Para estes marcadores, os tradutores tendem a seguir as convenções textuais e as normas linguísticas da cultura receptora” (2006: 117). Por esta razão, optei por familiarizar o canto do galo para “cocoricó”. Existe, inclusive, um programa de televisão com o mesmo nome. Porém, para formar o verso em sete sílabas, vi-me obrigado a reduzir o primeiro canto para “cocricó”, a fim de acentuar a terceira sílaba, coincidindo a tonicidade do “canto do galo” na sétima sílaba. Assim, temos “Cocricó! Cocoricó!”. A opção de Bilac foi “Cocorocó”, pois talvez fosse assim em sua época.

Já o som típico das galinhas contentes pela comida foi mudado de “tak, tak, tak” para “poc, poc, póó!”, sendo o último mais longo, como imaginei ser típico dessas aves fazerem. De um lance só foi resolvido o problema da onomatopeia e da rima. Bilac, em sua versão, apenas diz que elas vêm cacarejando.

Mais adiante temos um lamento, expresso em alemão como “Ach herrje, herrjemine!”, posto como “Jiminee, O Jimini!” em inglês. Trata-se de uma expressão (interjeição) em desuso na língua alemã (Ach, Herr Jesus). É mesmo a versão inglesa não representa mais o seu uso comum. No português, o mais parecido com isso talvez fosse o grito de “Jerônimo”, mas não parece ter qualquer relação com as referências citadas. Por isso, tentando resgatar um pouco esse aspecto da referência religiosa, apresentei o lamento “ai, meu Deus, Jesus, João”, sendo este último o apóstolo.

A narrativa continua e as aves ficam penduradas num galho de macieira. Porém, na minha tradução, esta informação ficou omitida. Por diversos arranjos tentei acrescentar “maçã”, “de maçã” ou “macieira”, porém o ritmo, a rima e a métrica não confluíram para o objetivo

almejado. Por esta razão optei por deixar apenas a informação do galho, cabendo à criança a definição da espécie de árvore que desejar. De um modo geral, o conceito de pé de maçã que se tem no Brasil é aquele das plantações comerciais, e jamais teriam o porte avantajado apresentado na figura. Dentro dos parâmetros abordados por Torop, esta situação poderia ser classificada como associação e a estratégia adotada por mim foi a supressão da referência, que nem aparece na lista de Torop.

Mais para o fim desta travessura, aparece a palavra “cordão”. Ela foi aplicada no lugar de barbante pela dificuldade encontrada em juntar as ideias de ela usar ou trazer a faca consigo, e, por seu turno, a rima ficou fácil com “mão”.

Na conclusão das travessuras, Busch usa sempre os mesmos dois últimos versos (Dieses war der erste Streich, / Doch der zweite folgt sogleich), mudando apenas o número da travessura atual e o da seguinte (com exceção da última em que o “número” se transforma em “última” – letzter). Como os números ordinais em alemão usados têm todos duas sílabas e são paroxítonos, os versos podem permanecer os mesmos com a devida troca mencionada. Mas no caso do português, os três primeiros números ordinais têm três sílabas (primeira, segunda, terceira), ao passo que os outros têm duas (quarta, quinta, sexta – a sétima travessura não termina nesse esquema). Estes ordinais são paroxítonos, o que obviamente provoca uma necessidade de se adequar a contagem das sílabas poéticas à diferença apresentada. Para dirimir esta questão, a solução foi colocar um artigo definido (a) antes do numeral de três sílabas (1 + 3 + 3 = 7 sílabas), e um pronome demonstrativo dissílabo (esta) diante dos numerais de duas sílabas (2 + 2 + 3 = 7 sílabas). Nesta configuração, o último verso fica sempre o mesmo, mudando apenas o número da travessura (A primeira aprontaram, / Mas os dois não sossegaram).

6.3. Segunda travessura

A segunda travessura usa como vítima a mesma viúva da traquinagem anterior. Quando ela resolve assar as aves mortas, o seu cheiro atrai os dois rapazes, que dão um jeito de pegar os frangos já assados através da chaminé.

A primeira observação a fazer é com relação ao “Oh!” no nono verso. A interjeição não está presente no texto em alemão. Porém, parece pertinente no contexto, visto que o pesar era grande (Freihlich war der trauer groß).

Mais adiante aparece o cachorro. Ele se chama “Spitz”, alusão à

raça dele, muito diferente dos nomes comuns que temos pelo Brasil afora. Observando informalmente os nomes de cachorros no Brasil, constatei a aplicação dos mesmos pela predominância da cor ou forma (Preto, Branca, Bola), ou com sílabas repetidas (Totó, Lulu, Fifi, Gigi), ou por causa de outros cães famosos (Lessie, Pluto), ou por outra explicação sonora qualquer (Kuki, Nina, Pigu), ou por meio de outras procedências e línguas (Luthor, Rex, Kaiser), ou até mesmo por causa do nome de pessoas, famosas ou não (Xuxa, Susi, Keli, Sofia).

Conforme já foi abordado em 6.1. a respeito dos nomes próprios, também Spitz se enquadra nessa temática. Apesar de ser nome de animal, Aguilera (2008: 4) o considera uma classe gramatical como outra qualquer. Sua tradução se justificaria caso ele tivesse uma conotação importante no contexto. “Spitz” quer dizer algo como “Toquinho”, “Tico”, “Tiquinho”, pois é de uma raça pequena. E pelo desenho percebe-se que o seu tamanho não é dos maiores. Porém, pela pouca aparição dele no texto, não é possível determinar se o nome tem tamanha importância que mereça um exercício tradutório dessa natureza. Pela irrelevância de sua significação, preferi deixar o nome original, estrangeiro, conforme a observação de Aguilera e Klinberg, já mencionados no início deste capítulo.

Logo após o nome do cão, aparece o uso informal do verbo estar: “tá” em vez de “está”. A escolha tem por finalidade adequar o número das sílabas poéticas. A melhor forma encontrada foi a supressão de uma sílaba permissível, no caso a inicial de “está”. Como o uso de “tá” é corrente em todo o território brasileiro, não há dúvidas de que o público leitor irá perceber a supressão da primeira sílaba, indicada pela apóstrofe.

Mais adiante, a viúva Bolte desce à despensa, onde vai buscar chucrutes (Sauerkohl). Este ingrediente da cozinha alemã é conhecido de muitos brasileiros, principalmente os da Região Sul, mas poucos têm noção do que realmente seja ou de como é feito ou qual o seu gosto. Cascallana (2006: 104) observa que muitos tradutores têm optado por adaptar culturalmente, explicar ou generalizar pratos típicos. Neste caso, colocar outro ingrediente mais fácil de identificar ou explicar o seu uso poderia ser uma opção a considerar, mas dizer que é chucrutes é importante, pois é um marcador de cultura. Nenhum outro povo se identifica com esta iguaria, por este motivo a sua ênfase. Para Hagfors, os elementos culturais estrangeiros deveriam permanecer, e serviriam como ferramentas de aprendizado sobre aquela cultura, a época e os costumes, contribuindo para atizar a curiosidade dos leitores em busca

de mais informações a respeito (HAGFORS, 2003: 125). Acrescente-se que a senhora Bolte “schwärmt” (ferve, fica ouriçada) por causa do prato.

Quando chega o momento da “pescaria” das galinhas, o texto em alemão usa uma onomatopeia: schnupdiwup. Voltando ao tema das onomatopeias, já discutidas neste capítulo, sua manutenção traria um estranhamento desnecessário para o leitor brasileiro. Assim sendo, optei por uma expressão indicativa de pressa, criada pelo humorista Chico Anysio no programa “A escolinha do professor Raimundo”, veiculado pela Rede Globo de Televisão, mas que atualmente não é mais apresentado. A expressão usada é “vapti, vupti”, que, no referido programa, indicava a suposta brevidade do intervalo comercial. De um modo geral, a expressão é conhecida do povo brasileiro.

Quanto ao latido do Spitz, a onomatopeia é aqui aplicada conforme a explicação de todas as outras. Se em alemão ele late “rawau, rawau”, tal latido é diferente daquele tão consagrado em português, ou seja: au, au, au!

A próxima observação é a interjeição “xi!”. Ela está presente no texto original e aparece como “na!”. De certa forma são correspondentes. Como as interjeições têm similaridades com as onomatopeias ou expressões idiomáticas, valem para elas as considerações que se disse a respeito.

Segue a aventura e a certa altura a viúva Bolte imagina, diante do sumiço das aves, que foi o Spitz quem devorou os quatro frangos. A acusação é rápida e o castigo, iminente. Em alemão, ela repete o pronome “du” (tu), muito comum em xingamentos, no mesmo verso, que em português pode aparecer como “seu” em situações similares. Por isso, optei por repetir o “sua” (su... sua praga), mas por causa da contagem das sílabas, preferi fazê-la gaguejar, a fim de que o tom de raiva estivesse evidente.

Ainda na fala da viúva contra o cão, ela o ameaça e diz que já vai dar um jeito nele. Na minha versão, por causa da métrica, tornei informal uma das palavras: “espera” virou “péra”, muito comum entre o povo brasileiro. Outra opção plausível seria “spera”.

6.4. Terceira travessura

A terceira travessura é aplicada a um senhor do vilarejo. A sua profissão é a de alfaiate. Na época em que foi escrito o original, a profissão de alfaiate era relativamente bem valorizada, pois a ideia corrente considerava a máxima de que o trabalho dignifica o homem. O

pai sustenta financeiramente a família, enquanto a mãe cuida das atividades do lar (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007: 16). Chamá-lo de mestre significa dizer que ele já passou todos os estágios de aprendizagem e agora ele é capaz de ensinar o seu ofício aos outros. Sendo um senhor educado e respeitado por todos, também ele retribui essas atitudes em relação aos habitantes do lugar. Porém Max e Moritz querem a todo custo atingi-lo, e fazem isso zombando do sobrenome do alfaiate, que é Böck. Quando ele sai de casa para dar uma lição de moral nos rapazes, ele cai no riacho que passa em frente a sua casa.

A primeira coisa a considerar é com relação ao nome do alfaiate, isto é, o seu sobrenome. No texto original, ele se chama “Böck”, com o trema, o que o diferencia levemente de *Bock*, mas com o mesmo significado. Quer dizer “bode”. Decidir pela tradução do significado deste sobrenome é fundamental para a compreensão daquilo que irritou o alfaiate quando os meninos zoaram dele. De acordo com Klinberg (1986: 45), quando o nome tem significado especial e fundamental na compreensão na tradução, ele deve ser vertido de alguma forma para a língua de chegada. O contexto da chacota faz com que a tradução de Böck (bode) seja necessária de alguma forma. Há muitos sobrenomes em português que têm como referência um animal. Contudo, o sobrenome “Bode” não é conhecido no território brasileiro, mesmo que haja registro dele. Em seu lugar, outro é mais popular, no caso, “Carneiro”. Por esta razão optei por este último. Ele também não destoa muito da provocação impetrada pelos malandros, que comentarei mais adiante. Esta prática foi constatada também em Van Coillie (2006: 124, 130), que ainda relembra que o tradutor pode verter o nome estrangeiro para um mais simples na língua ou cultura de chegada sempre que desconfiar de que a criança não entenda ou não se identifique com o personagem através do nome. Torop identifica essa estratégia de tradução como nacionalização, isto é, o texto torna-se familiar ao leitor (OSIMO, 2004: 32).

Na sequência, aparece a onomatopeia “rique-raque”, que segue o padrão de todas elas, já amplamente aqui abordadas. É perfeitamente compreensível para o público brasileiro como a representação de algo sendo serrado.

Pouco acima da chacota dos rapazes, foi empregada a repetição “logo, logo” com a finalidade de completar o número de sílabas poéticas.

Continuando a travessura, chega-se a um dos pontos mais interessantes, que é a chacota que os meninos usam para provocar a ira

do alfaiate: “He, heraus! Du Ziegen-Böck! / Schneider, Schneider, meck, meck, meck!”. Fazendo uma Tradução por recodificação analítica autônoma precisa proposta por Torop, teríamos algo como “Ei, pra fora, seu Bode / Alfaiate, alfaiate, mé, mé, mé!”. Os meninos estão nitidamente usando o sobrenome *Böck* para fazer o trocadilho e a onomatopeia “meck”. *Ziegen-Böck* é o macho da cabra (*Ziege*). Esta ideia é reforçada pelos três *mecks*, que são a origem do verbo *meckern* em alemão. *Meckern* quer dizer “balir”, isto é, emitir o som característico de um caprino. Cascallana (2006: 106-7) afirma que esse tipo de trocadilho é um verdadeiro desafio para o tradutor, pois a escolha de sua estratégia pode significar o sucesso ou o fracasso dessas frases cômicas que costumam acompanhar os jogos de palavras, representando o aspecto mais difícil da intertextualidade cultural. Devido ao uso incomum do sobrenome Bode no Brasil, como já frisei, o “ziegen-bock” veio confirmar a opção por um animal similar ou o mais próximo possível do bode, no caso, o Carneiro. Este sobrenome é conhecido e o som “meck” ou “mé” também identifica esse animal. Desta forma, a chacota é pertinente. Porém, por questões de rima e de métrica, o conteúdo do original ficou ligeiramente alterado, uma vez que na minha versão eles mencionam a falta do bigode do alfaiate. Por tradição, os alfaiates costumavam usar um cavanhaque, parecido com a barba de bode. Mas este alfaiate não tem nem cavanhaque nem bigode, e isto é um bom motivo para irritar o bom homem, uma vez que está fora dos padrões. Conforme constatou Cascallana (2006: 107-8), essa estratégia de abrandar ou adaptar insultos, por exemplo, faz parte das escolhas dos tradutores, numa espécie de neutralização aplicada ao código cultural receptor, podendo variar em maior ou menor grau.

Quando ele cai na água, a referência que o leitor tem é o “tchibum”, o barulho dele caindo na água. No texto em alemão aparece “plums”, que também é uma boa onomatopeia. Entretanto, considero a minha escolha a mais conhecida, e devido a pouca informação adicional, torna-se uma opção bem esclarecedora, obviamente sempre bem assessorada pelas gravuras.

Uma situação inusitada é quando a esposa do alfaiate o socorre de sua dor de barriga, usando, para tanto, um ferro quente. É um tratamento caseiro, mas não mais aplicado hoje em dia, ao menos, não com o ferro quente. Mas não há como omitir tal informação, haja vista que a ação se encontra na gravura. Acrescente-se que tal ferro é a carvão, o que talvez possa trazer algum estranhamento para as crianças leitoras, mas acredito ser perfeitamente decifrável.

6.5. Quarta travessura

Terminada a travessura com o alfaiate, os dois meninos voltam as suas atenções para o professor. Sendo também um homem respeitado, e tendo uma profissão altamente valorizada, o professor ainda encanta os demais moradores do vilarejo por atuar na igreja local, mais especificamente acompanhando as músicas ao órgão.

Este cidadão tem um pequeno defeito, um vício, que não é tido como muito grave, pois no texto sugere-se que ele pode ser perdoável a um senhor de puro e bom coração⁴⁹. Ele é usuário de cachimbo, o qual os dois meninos enchem de pólvora. Ao ser aceso, ele explode, causando alguns danos físicos e materiais.

A princípio, uma observação deve ser dada com relação ao nome (sobrenome) do professor Lämpel. O uso do trema causa uma variação do sobrenome Lampel, que já era conhecido na época. Deriva da veneração ao Santo Lambertus, bispo de Maastricht, que originou os sobrenomes Lambrecht ou Lambert, que no alemão antigo seria *lant + berahht* (terra ou região + brilhante ou honorário). A palavra então pode nos levar a um significado como “lâmpada”, “lamparina”, numa clara alusão a quem transmite luz, sabedoria, claridade, sendo brilhante no que faz. Como tal significado é importante para a compreensão de seu sobrenome (KLINBERG, 1986: 45; PASCUA-FEBLES, 2006: 116), havia duas estratégias possíveis: deixar o nome no original e explicar o seu significado em nota de rodapé; ou traduzir o nome para realçar o seu significado. Neste caso, como a minha escolha da categoria tradutória proposta por Torop é a transposição sintética, a importância da língua alvo não pode ser ignorada. Eis a razão de optar, neste caso, pelo conhecido sobrenome Luz. Outra facilidade que o nome Luz traz é a terminação útil para rimas (aliás, não há rima adequada em português para Lämpel) e a brevidade da palavra (é um monossílabo tônico).

No decorrer dessa aventura, chega-se ao “Flop!”, onomatopeia que segue as mesmas descrições já efetuadas ao longo deste trabalho. O original traz “stopf”, que em alemão produz o verbo “stopfen” (encher, enfiar, meter), sendo de fácil entendimento. No caso do português, a associação não é tão óbvia assim. Mais adiante tem “bum”, que não carece de mais explicações.

Seguindo o texto, houve a aliteração “Vai feliz o seu caminho, / Vai pra casa bem calminho”, em que o “vai” se repete. Tal repetição acaba fazendo um jogo sonoro interessante, bem ao gosto infantil, pois a

⁴⁹ Possivelmente uma alusão ao próprio escritor, que era um fumante voraz.

repetição é eficaz na aquisição do conhecimento e da estrutura de uma língua.

Após a explosão do cachimbo, os objetos mencionados que voaram pelos ares são sete: “Kaffeetopf und Wasserglas, Tobaksdose, Tintenfaß, Ofen, Tisch und Sorgensitz”. Em ordem, temos: bule de café (ou cafeteira), jarra (ou copo) d’água, recipiente do tabaco (fumo, pois na época não havia o cigarro industrializado, sendo mais comum o uso do cachimbo), tinteiro (recipiente em que ficava a tinta que se usava para escrever com pena – de preferência, de ganso), fogão (sem dúvida um fogão à lenha), mesa e cadeira (não uma cadeira qualquer, mas a “Sorgensitz”, literalmente, “assento da preocupação”, uma espécie de poltrona do papai). Duas palavras ofereceram preocupação na tradução, devido ao seu desaparecimento como ferramentas de uso: a frásqueira de tabaco e o tinteiro. Para captar todo o significado, é necessário que o conhecimento de mundo do leitor tenha noção desses objetos históricos que os antepassados usaram.

Logo após a explosão, o professor Luz ficou ali caído. Cogitei em fazer um jogo de palavras, como “Luz se apagou” ou algo parecido, mas abortei tal ideia, pois poderia dar a impressão de que ele tivesse morrido.

Outra preocupação foi a versão de “Sind so schwarz als wie die Mohren”, pois há uma clara referência a um povo, dizendo “estão tão pretos como os mouros”. Para evitar qualquer alusão de preconceito por motivo de cor, preferi evitar essa comparação e dizer que estava “tudo preto, chamuscado”, que é próprio de algo que se queima. Ali também introduzi a palavra “detonado”. A gramática normativa não aprecia muito esta palavra com a conotação apresentada, embora o povo a use de modo informal.

6.6. Quinta travessura

Prosseguindo a farra de maldades, os dois guris agora voltam o seu foco para o tio Fritz (ou Fritze). Para provocá-lo, eles catam muitos besouros e os aprisionam em cartuchos feitos de papel. A seguir, eles os colocam na cama do tio, debaixo da coberta. Quando ele vai dormir, remexe os pacotes e os insetos se soltam da prisão, iniciando a sua jornada por toda a cama, beliscando o homem. Para livrar-se deles, ele teve de recorrer à violência, promovendo uma chacina em seu quarto.

De início, a palavra “Fidibus” trouxe um grande problema tradutório. Não havia referência em dicionários mais simples e nem mesmo os dicionários online da internet conseguiram trazer uma

explicação convincente. Após inúmeras tentativas, tudo levava a crer que se tratava do acendedor de cachimbos, uma espécie de isqueiro. Havia a referência em Olavo Bilac, que dizia “fogo”, mas Bilac acrescentou elementos não presentes no original, como “o chocolate” “o leite, o café e o mais”. Na minha versão, optei pelo fogo no lugar do isqueiro, e por coincidência a rima foi a mesma de Bilac (logo / fogo). De um modo geral, procurei não ter a influência da tradução dele, e a partir da segunda travessura, abandonei as consultas ao material bilaquiano, só o fazendo em raros casos, como neste aqui.

A seguir, introduzi um diálogo, também imaginado por Busch no original: quando alguém espirra, é educado desejar-lhe “saúde”, ao que a outra pessoa responde “obrigado”, cabendo a quem iniciou a interlocução completar com “de nada”. Tudo isso foi indicado através das aspas, uma vez que a pouca opção de rimas e métricas impede a identificação de quem está falando através dos verbos próprios de interlocução. Busch usou expediente idêntico, sem os verbos indicativos de diálogo.

Quanto ao nome do tio, mantive-o como no original. No Sul do Brasil, o nome não causa tanto estranhamento, e por seu turno ele ajuda a identificar a cultura geradora da história em questão. Existe inclusive um refrigerante à base de cola com o nome “Fritz-Kola”, criado por dois alemães, que vem ganhando espaço no mercado europeu. A explicação do nome escolhido para o refrigerante é a simplicidade ou vulgaridade (popularidade) do nome Fritz. Este nome, associado aos outros nomes mantidos no original, fará a criança leitora ter uma boa representação da cultura. O único risco a correr nessas escolhas alternadas de às vezes manter o nome, às vezes traduzi-lo, seria de a criança não entender como lá no exterior, mais especificamente na Alemanha, haveria alguém de sobrenome Luz ou Carneiro, por exemplo.

Mais adiante, quando os besouros começam a sair do papel, Busch apresenta uma onomatopeia (kritze, kratze), a qual eu omiti, devido à pouca oferta de rimas, tanto com “kratze” como com “besouros”.

Uma vez fora, os besouros atacam o tio Fritz. E pelo desenho, o que ele pega por primeiro em sua mão parece enorme. Assim surgiu a versão do “besouro troglodita”. O termo troglodita designa o homem das cavernas, o rude, o que se impõe pela força. Aqui na tradução, a minha intenção é fazer com que o tamanho do besouro fique em evidência e justifique o extermínio de todos eles, pois causam perigo ao beliscarem.

6.7. Sexta travessura

A penúltima travessura ocorre na época da Páscoa. Os dois pirralhos observam o padeiro a fechar a padaria. Ele já estava desconfiado da ação de ambos. Mas sapeca que se preza sempre consegue um jeito de executar a sua ação. E assim os dois adentram pela chaminé, caem na caixa de farinha e tentam roubar os confeitos. No entanto, acabam por cair na massa fresca. O padeiro então os amassa e põe no forno. Por sorte não morrem, e conseguem escapar.

Na parte introdutória desta travessura, Max e Moritz desejam muito ter os doces. Na figura, eles aparecem espiando atrás do muro, enquanto o padeiro passa a chave na padaria. Por isso enfatizei a vontade deles através da palavra “afoitos”. Isto aumenta o grau de desejo, pois uma pessoa afoita se empenha na tarefa a que se propõe sem ter muitos cuidados, no caso, roubar os doces e biscoitos. É o que acontece aqui, pois os meninos afoitamente entram pela chaminé e afoitamente usam a cadeira.

Nesta travessura, há as seguintes onomatopeias e suas versões em português: ratsch = zum: barulho dos dois meninos descendo pela chaminé; puff = puf: barulho dos dois caindo na caixa (depósito) de farinha de trigo; knacks = crecks: barulho da cadeira se partindo aos pedaços; schwapp = plaf: som de sua aterrissagem no recipiente repleto de massa fresca; ruff = vup: representa a introdução dos dois envoltos em massa no forno e a sua retirada de lá; knusper, knasper = crique, craque: barulho dos dois roendo a massa já assada de pão que os envolvia. Pela relação apresentada, apenas uma onomatopeia eu mantive como no original, ainda que com a supressão de uma das consoantes (puff > puf).

Nesta aventura, Busch precisa comparar a fuligem da chaminé que grudou nos rapazes com algo preto. Desta vez ele os assemelhou aos corvos, aves completamente pretas. Apesar de não serem nativas do Brasil, são pássaros conhecidos pelas crianças brasileiras, pois aparecem em outras histórias infantis ou desenhos animados, tidos como aves de mau agouro. Eu mantive a comparação com as referidas aves, uma vez que não representam nenhum preconceito e passam a ideia negativa ou de mau agouro já mencionado. Se esta foi a intenção de Busch, não o sabemos, mas eles de alguma forma anunciam a proximidade do fim.

Neste trecho da obra, Busch usa um expediente interessante da época do Barroco nesta passagem da queda da chaminé e a aterrissagem na caixa de farinha: caindo pretos da chaminé, há o contraste do ambiente branco (claro) ao redor:



No quadro seguinte, o ambiente é escuro (preto) e não se mostram os detalhes, como a gamela com a massa fresca, enquanto os dois meninos estão completamente brancos. Neste quadro mencionado, eles mudam radicalmente de cor, e passam de pretos a brancos:



Busch diz que essa cor é cor de giz, alusão que manteve na tradução.

Os versos seguintes mostram os meninos subindo numa cadeira, a fim de pegarem os confeitos. Na realidade, a versão alemã traz *Brezeln*, um típico confeito alemão.



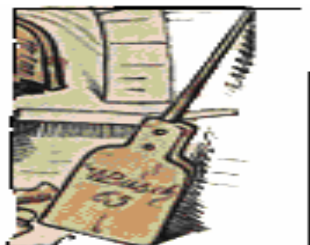
de.wikipedia.org

É tão popular que se tornou o símbolo dos padeiros, isto é, o desenho do *Brezel* aparece nos brasões das padarias. Trata-se de um confeito produzido a partir de ingredientes simples (farinha de trigo, malte, sal, fermento, água, às vezes gordura, além de ter outras variantes, dependendo da região). Seu interior é fofo, de massa crescida, enquanto o seu exterior é rígido e pontilhado de sal. Portanto, é um salgado e não um doce. O seu formato também é peculiar, como se vê na imagem acima. Talvez a rosca fosse um comparativo próximo ao que o *Brezel* é, mas por ela ser confeccionada a partir de um derivado da mandioca (araruta), e ter seu formato redondo, não pode ser equiparada a um representante legítimo da culinária alemã, além de não ser própria da Páscoa.

Este é um exemplo típico a que Torop (OSIMO, 2004: 32) se refere por *realia*. É uma palavra alemã que não tem uma tradução. Na estratégia tradutória, mantive a *realia*, a transnacionalização, o que ajuda a confirmar o texto como estrangeiro, mas para aperfeiçoar a sua pronúncia, acrescentei o “t”, forma também permitida naquela língua: *Bretzel*. O seu significado pode facilmente ser deduzido pelo desenho. Existem ainda outras formas de prepará-lo e de escrevê-lo (*Breze*, *Brezn*, *Bretzet*, *Bretzga*, *Bretschl*), mas em essência seria a fórmula já anunciada acima. No Brasil, existem regiões que o chamam de *Pretzel*, variante também encontrada nos Estados Unidos. Apesar de sua forma característica com três vãos, na gravura feita por Busch, ele aparece, se por simplificação intencional ou por equívoco, em formato de um “8”, ou seja, apenas dois vãos, como se vê no recorte a seguir:



Ainda nesta travessura, temos uma curiosidade, pois nela vemos uma assinatura de Busch: é quando o padeiro retira os dois meninos assados do forno. Ao lado do forno, há uma espécie de pá, na qual se lê nitidamente “WBusch 65”:



Isto suscita uma dúvida: se a história foi mesmo escrita em 1864, por que a assinatura é do ano seguinte? Talvez Busch tivesse feito alguns retoques e deixado a sua marca ali.

6.8. Sétima (última) travessura

Após quase serem aniquilados na padaria, os dois rapazes não dão trégua e decidem aprontar uma traquinagem contra um agricultor. Eles entram em seu depósito e fazem um corte nos sacos que contêm cereal. Quando o agricultor levanta um dos sacos, o seu conteúdo escorre ao chão. Porém, ele detecta os dois escondidos em meio aos grãos, ensaca-os e leva-os ao moinho, onde são moídos e dados como ração aos gansos.

A primeira observação é com relação ao nome (sobrenome) do agricultor: Mecke. Como este não traz nenhuma conotação ou importância para a sequência dos fatos do jeito que aparece, segui as orientações já aqui manifestadas de Fernandes (2004), Pascua-Febles (2006) e Klinberg (1986). Apesar de existirem referências semelhantes ou próximas, por exemplo, “meckern” (balir, berrar, no caso de uma cabra), não estou seguro de que a intenção de Busch fosse essa correlação. Traduzi-lo como “Sr. Berro”, por exemplo, me pareceu forçoso demais, levando em conta que no epílogo ele é o único que não fala nada.

Logo após pegar o saco de cereal, o agricultor é apresentado por sua profissão no texto em alemão (Bauer Mecke). Porém, pela extensão da palavra “agricultor”, não foi possível passar essa informação tal qual está contida no original. Entre as várias possibilidades e tentativas (veja as escolhas comentadas no capítulo quatro), a que melhor abrangeu a informação de sua ocupação foi a palavra “colono”. Embora traga alguns traços negativos no contexto cultural do Sul do Brasil, existem municípios realizando a Festa do Colono. Como exemplos, citam-se Petrópolis (Bauernfest), Itajaí, Parobé, Atalanta, Gramado, Camaquã, Santa Rosa de Lima, entre outras.

Voltando à travessura, quando o colono finalmente percebe a perda da semente, ele usa um dialeto alemão. Para o leitor do original, tal dialeto é perfeitamente compreensível. Porém, como já comentei no capítulo quatro, a escolha do dialeto em português é impossível, visto não haver dialetos no Brasil; apenas sotaques regionais que não chegam a ser dialetos. Um dialeto pode indicar uma identificação regional, uma nítida representação de classe social, ou até mesmo uma simples referência expressiva. Há duas correntes nas teorias prescritivas: uma

delas apregoa que se deve verter o dialeto na linguagem normal da língua alvo; outra insiste que se deve reproduzir essas diferenças regionais peculiares, o que enriquece o texto (KLINBERG, 1986: 70-1). A opção por mim preferida é a da reprodução da diferença linguística, a fim de que o leitor perceba que se trata de um elemento importante na compreensão da classe social ou intelectual do falante, se bem que talvez não fosse essa a intenção inicial de Busch. Ressalve-se que essa questão da intenção é, invariavelmente, subjetiva e especulativa. No fim das contas, o tradutor deve escolher uma opção que melhor lhe pareça tenha sido a intenção inicial do escritor. Torop não entra em detalhes quanto ao uso de dialetos. O que menciona é o parâmetro da língua, e a estratégia tradutória aqui adotada é a nacionalização (OSIMO, 2004: 32).

Para deixar claro o sotaque ou regionalismo do agricultor, infringi as normas da boa ortografia. Assim é perfeitamente possível identificar a que grupo pertence o personagem, podendo inclusive ser fixado em um determinado espaço do território brasileiro, a saber, o interior de Minas Gerais. A sua fala diz “Vij’ Maria”, em vez de “virgem Maria”. A representação do som poderia ter-se dado por “vix”, mas havia o temor de o leitor pronunciar /viks/ em alusão a “mix”, palavra inglesa bastante difundida no Brasil. Na sequência, a palavra “trem” remete ao mesmo espaço geográfico antes mencionado, haja vista ser típico de o povo mineiro denominar qualquer objeto de trem, sendo motivo de anedotas⁵⁰. Mas a identificação não é prejudicial em si. Pelo contrário, traz a confirmação do personagem e do idioleto como sendo algo próximo daquele usado por Busch.

Ainda o caipira colabora com mais frases de seu linguajar. O dono do moinho se chama Müller, sobrenome também conhecido no Brasil, havendo a variação Miller (que vem do inglês). Tal sobrenome possui o seu significado, a saber, moleiro, dono de moinho. Bilac o apresenta pelo ofício (moleiro), omitindo o seu nome. Porém, o sobrenome “Moleiro” não é referência no Brasil, antes Molinari, que é a versão italiana. Nem mesmo a profissão, que está em vias de extinção, tem referência na mente das crianças ou de muitos adultos. Entre as duas opções, preferi deixar o nome original. Mas coloquei na boca do caipira a adulteração do nome, a qual não consta do original, dizendo “Miller” em vez de “Müller”.

Dois outros versos merecem ainda os comentários de suas

⁵⁰ Na estação ferroviária, o mineirinho diz: muié, pega os trem que lá vem o coisa.

escolhas: “Rique-raque! Rique-raque! / Mói e gira, tique-taque!” reproduzem o original “Rickeracke! Rickeraque! / Geht die Mühle mit Geknacke!”. Como se percebe, a onomatopeia foi mantida, apenas escrita de forma aporuguesada. Tique-taque representa aqui o passar do tempo, digo, da ação de moer os dois meninos, mas que ao mesmo tempo traz um jogo sonoro interessante aos ouvidos de quem lê ou escuta, pois o relógio também gira, como o moinho, e ainda faz “tique-taque”.

Os gansos (Federvieh) do seu Müller fazem o arremate. A opção pelos gansos se deve ao fato de aparecerem no desenho, já que na língua portuguesa não há um vocábulo prático global para “Federvieh” (literalmente, gado de penas), sabendo que aves (genérico demais por incluir espécimes silvestres) ou frangos (restrito demais e em desconformidade com o desenho) também não preencheriam a lacuna de significado. Trata-se de mais uma das chacotas do próprio Busch com relação à burguesia dominante. É, por isso, uma espécie de *realia* da qual Torop fala, por não ter um correspondente adequado em português.

6.9. Epílogo

Tendo os meninos sido castigados, mesmo que tenha sido de forma drástica e cabal, a normalidade aos poucos volta ao vilarejo. Durante esta parte final, as vítimas das travessuras se reúnem em um local ignorado e fazem os seus comentários a respeito do ocorrido. Este trecho já apresenta oito traduções constantes do capítulo quatro, e um observador atento perceberá algumas modificações introduzidas no capítulo cinco.

Nesta nova versão do epílogo no capítulo cinco, as modificações em relação ao que foi praticado com ele no capítulo quatro têm sua explicação pelo fato de ter havido a junção de duas categorias: a macroestilística e a expressiva. E para ser coerente com a tradução do capítulo cinco, do texto original completo, os nomes dos personagens já traduzidos das travessuras anteriores foram obviamente mantidos como aparecem no capítulo cinco. Assim, há uma diferença entre as oito traduções do capítulo quatro e a realizada no capítulo seguinte.

Outra observação diz respeito à viúva Bolte, uma vez que aqui eu a denominei de “dona”, tratamento comum para pessoas de mais idade aqui no Brasil.

O alfaiate Carneiro consegue dizer a frase “O crime não compensa”, a qual eu havia sugerido no capítulo quatro. E ficou bem empregada.

Quanto ao padeiro, a palavra “lecker” foi aqui atribuída num sentido culinário, se assim puder ser dito, uma vez que este é o campo de domínio do confeitiro. Resta saber em que sentido figurado tal expressão pode ser atribuída. Cabe a cada leitor do texto extrair o seu significado desejado.

O caipira continua com sotaque mineiro. Aqui foi adaptado o gerúndio, que em sua fala perde o “d”, de modo que “lixando” vira “lixano”, ou melhor, “lixanu”.

Além de todos os comentários já esboçados no capítulo quatro, não há muitas modificações que mereçam destaque nesta parte do meu trabalho.

Antes de concluir essa parte, apresento um resumo dos parâmetros e estratégias que prevaleceram ao longo de toda a tradução, de acordo com o quadro de Torop resumido por Osimo:

A TRADUZIBILIDADE DA CULTURA

Parâmetros de traduzibilidade	Estratégias de tradução
Língua: realia (expressões e palavras pertencentes à língua alemã); normas de conversação em situações determinadas; associações (conotações peculiares das palavras).	Mescla de Nacionalização (naturalização, deixando o texto familiar ao leitor); transnacionalização (mantém-se a cultura original); desnacionalização (manutenção de certos elementos que revelem a origem e causem estranheza).
Tempo: histórico do autor, dos fatos narrados, do aspecto cultural da narrativa.	Arcaização (passado abstrato, inverídico); neutralização (não há percepção do eixo temporal pela neutralização dos marcadores temporais).
Espaço: social, geográfico.	Visualização (inserção de elementos gráficos ou visuais); exotização (espaço original mantido); neutralização (não identifica com precisão todo o espaço).
Texto: cronotópicos: níveis topográficos da trama (língua do narrador e da narração), psicológicos (coerência perceptiva	Conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); conservação da coerência.

da descrição dos fatos, ou seja, aura expressiva do personagem, sua visão de mundo) e metafísicos (léxico do autor e sua visão de mundo); e sistema de meio de expressão (ritmo, repetição, motivos, metáforas e conotações).	
Obra: complementaridade do metatexto (livro): pressuposição da interpretação e da reação dos leitores.	Compensação metatextual.
Manipulação sociopolítica: normas e proibições (<i>editio purificata</i>), tendenciosidade na manipulação da tradução.	Orientação do texto.

Até aqui foram feitas as observações das escolhas tradutórias de todo um trabalho, pautado na prescrição de alguns autores, na descrição de outros e na introspecção e análise incomensurável do próprio tradutor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo empreendido esta jornada tradutológica, alguns pontos ainda merecem ser mencionados.

De início, vem a constatação de que a tradução em si é um mundo tão vasto, tão amplo que somente o mundo semiótico é capaz de abrangê-la. Nisto se inclui a presente dissertação ou tradução. Pensar em termos semióticos não quer dizer que não se possa restringir a tradução, mas que tudo que a circunda modifica o seu resultado no seu micromundo.

Deduz-se também que a tradução não tem fim, visto que está à mercê das “marés” de mudanças que uma língua ou cultura sofre. E como se viu, ela é necessária até mesmo para uma obra já anteriormente traduzida. Por haverem sempre novas produções, o velho e o novo estarão sempre à disposição para serem traduzidos ou retraduzidos. Para isto são necessários os tradutores e os leitores, pois se as traduções não forem lidas, quem se disporá a realizá-las? Mas se esses elementos convergem, o velho e o novo se adaptarão e formarão a cultura, o conhecimento, a personalidade dos indivíduos de sua respectiva época, com suas virtudes e defeitos.

Portanto, pensar em atribuir à presente dissertação um valor final é insano. Nada é definitivo aqui, a não ser a obrigatoriedade de encerrar em algum momento esses trabalhos, a fim de cumprir as exigências acadêmicas. Pesquisar, ousar, retraduzir são palavras que fazem parte do mundo da literatura infantil. Cabe a quem está nessa área prosseguir e desvelar o mundo maravilhoso que se descortina através das palavras e das traduções.

Há ainda inúmeras possibilidades no prosseguimento da pesquisa dessa obra, como a influência das gravuras nas demais obras infantis a partir da inovação de Busch; a censura aplicada nas traduções ao redor do mundo (comparativo das traduções), especialmente no que diz respeito à violência e morte dos meninos; a influência cultural da tecnologia em contraste ao progresso existente à época; modelos de modernização da tradução de *Max und Moritz*; comparativo entre Busch e outro(s) escritor(es) renomados da época, entre outros.

Por hora, bastam as observações aqui expostas. E que aquilo que foi feito cumpra o seu objetivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA, Elvira Cámara. **The translation of proper names in children's literature**. Granada (Spain): University of Granada.

AVANTI Research Group. E-F@BULATIONS/E-F@BULAÇÕES. 02 JUN 2008. Não paginado. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4666.pdf>>. Acesso em 30 jan. 2009.

ALVSTAD, Cecilia. **Publishing strategies of translated children's literature in Argentina**. Meta – Translator's Journal, Vol. 48, num. 1-2, Mai 2003, p. 266-75.

AMORIM, Frederico. **Alemanha**. Disponível em <<http://mundofred.home.sapo.pt/paises/pt/alemanha.htm>>. Acesso em: 16 abr. 2009.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 4. Ed. São Paulo: Ática, 2002.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Leticia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BASTOS, Semíramis D. T. **Tradução: considerações sobre a teoria e a prática**. In: Revista Riscos – CCAA, n. 7, set/dez, 2003, p. 42-6.

BENTON, Michael. **Readers, texts, contexts: reader-response criticism**. In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature: key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature***. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 81-99.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Trad. Arlene Caetano. 16. ed. [s.l.]: Paz e Terra, 2002.

BOSMAJIAN, Hamida. **Reading the unconscious: psychoanalytical criticism**. In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature: key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature***. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 100-111.

BUSCH, Wilhelm. **Juca e Chico**: história de dois meninos em sete travessuras. Trad. Olavo Bilac. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcindice.htm>>. Acesso em: 19 mar. 09.

BUSCH, Wilhelm. **Max und Moritz**: eine Bubengeschichte in sieben Streiche. [s.l.]: Eklinger, 1992. il. Color.

CASCALLANA, Belén González. **Translating cultural intertextuality in children's literature**. In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's literature in translation: Challenges and strategies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006, p. 97-110.

CEREJA, William Roberto & MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português**: linguagens. São Paulo: Atual, 2003.

CHAMBERS, Aidan. **Booktalk**: occasional writing on literature and children. London: The Bodley Head, 1985.

_____. **The reading environment**: how adults help children enjoy books. South Woodchester: Thimble Press, 1991.

CHIERICATI, Cesare (org.). **Marx**. Trad. Edson Cabral. Série Vultos do século XX: pró e contra: o julgamento da História. Vol. 3. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. **A tradução**: núcleo geratriz da literatura infanto-juvenil. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 17, p. 21-32, 1º semestre 1987.

COILLIE, Jan Van. **Character names in translation**: a functional approach. In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's literature in translation: challenges and strategies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006, p. 123-139.

COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's literature in translation**: challenges and strategies. Manchester (UK): St. Jerome, 2006.

COLWELL, Eileen. **Storytelling**. South Woodchester: Thimble Press, 1991.

CRAGO, Hugh. **Can stories heal?** In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature: key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature***. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 163-73.

CULLER, Jonathan. **Literary theory: A very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DESMIDT, Isabelle. **A prototypical approach within Descriptive Translation Studies?** Colliding norms in translated children's literature. In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's literature in translation: challenges and strategies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006, p. 79-96.

DIGITAGE.DE. **Fritz-Kola: vielviel Koffein**. Disponível em <<http://www.fritz-kola.de/>>. Acesso em 16 jul. 2009.

DOONAN, Jane. **Looking at pictures in picture-books**. South Woodchester: Thimble Press, 1993, p. 7.

FERNANDES, Carlos. **Louis Trolle Hjelmslev**. Biografias na página do Departamento de Engenharia Civil da UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE. Disponível em <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LouTrolH.html>>. Acesso em 29 nov. 2008.

FERNANDES, Lincoln P. **Practices of translating names in children's fantasy literature: a corpus-based study**. Unpublished Doctor Thesis. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico: elaboração e formatação**. Explicitação das Normas da ABNT. 14. ed. Porto Alegre: [s.n.], 2007.

FURLAN, Mauri (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Vol. 4. Renascimento. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.

GARDNER, Anthony. **Children's literature in translation**. Europe in the UK online magazine, 2009. Disponível em <<http://www.europe.org.uk/index/-/id/136/>>. Acesso em: 30 jan. 2009.

GLASER, Hermann; LEHMANN, Jakob & LUBOS, Arno. **Wege der Deutschen Literatur**: eine geschichtliche Darstellung. Berlin: Ullstein, 1987, p. 370.

GHESQUIERE, Rita. **Why does children's literature need translation?** In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's literature in translation**: challenges and strategies. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006, p. 19-33.

HAGFORS, Irma. **The translation of culture-bound elements into Finnish in the Post-War period**. Meta Translator's Journal, vol. 48, n. 1-2, maio 2003. p. 115-27.

HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Vol. I. Florianópolis: Núcleo da Tradução, UFSC, 2001.

HJELMSLEV, Louis Trolle. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOLLINDALE, Peter. **Signs of childness in children's books**. Stroud: Thimble Press, 1997.

HUNT, Peter. **International Encyclopedia of children's literature**. London/New York: Routledge, 1996.

_____. **Introduction**: the world of children's literature studies. In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature**: key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 1-14.

_____. (Ed.). **Understanding children's literature**: key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002.

KAINDL, Klaus. **Visuelle Komik**: Sprache, Bild und Typographie in der Übersetzung von Comics. Artigo, Universität Wien, Wien, Austria, [s.d.].

KLINBERG, Göte. **Children's fiction in the hands of the translators**. Lund (Sweden): CWK Gleerup, 1986.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: História & histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LANDERS, Clifford E. **Literary translation**: a practical guide. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2001.

LANDSBERG, Michele. **Reading for the love of it**: best books for young readers. New York: Prentice-Hall, 1987.

LATHEY, Gillian (Ed.). **The beginning of the story**: context, propositions and structure. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em <<http://www.lincolnfernandes.com/rss/the-begining-of-the-story-context-propositions-and-structure.html>>. Acesso em 23 jun. 2008.

LATHEY, Gillian (Ed.). **The translation of children's literature**: a reader. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em <<http://www.lincolnfernandes.com/rss/the-translation-of-childrens-literature-a-reader.html>>, acesso em 23 jun. 2008.

LEAL, Alice Borges. **Funcionalismo alemão e tradução literária**: quatro projetos para a tradução de *The Years*, de Virginia Woolf. Dissertação de Mestrado não publicada. Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

LESNIK-OBERSTEIN, Karín. **Essentials**: what is children's literature? What is childhood? In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature**: key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 15-29.

LOTMAN, Yuriy M. **El símbolo en el sistema de la cultura**. Entretextos – Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura, n. 2, nov. 2003.

_____. **Sobre las paradojas de la redundancia:** el lenguaje artístico y la história. *Entretextos – Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*, n. 4, nov. 2004.

McCLOUD, Scott. **Understanding comics:** the invisible art. Northampton, MA: Tundra, 1993, p. 30-45.

MEEK, Margareth. **How texts teach what readers learn.** [s.l.]: Thimble Press, 1987.

MITTELBERG, Ekkehart. **Metrum und Rhythmus II:** beliebte Versfüße. Disponível em <https://autorenweb.de/abfrage_texte.php?id=8335>. Acesso em 16 jul.2009.

NODELMAN, Perry. **Decoding the images:** illustration and picture books. In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature:** key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 69-80.

NORD, Christiane. **Textanalyse und Übersetzen:** theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 2 ed. Heidelberg: Groos, 1991.

OITTINEN, Riita. **No innocent act:** on the ethics of translating for children. In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's literature in translation:** challenges and strategies. Manchester: St. Jerome, 2006, p. 35-45.

O'CONNELL, Eithne M. T. **Minority language dubbing for children:** screen translation from German to Irish. Bern: Peter Lang, 2003.

OSIMO, Bruno. **Curso de tradução.** Tradução de Mauro Ramos da Silva e Nádia Aparecida Fossa. Curso on-line gratuito. © 2004. Disponível em: <<http://courses.logos.it>>. Acesso em 16 mai. 2008.

O'SULLIVAN, Emer. **Comparative children's literature.** Baseado em seu livro *Kinderliterarische Komparatistik*. Translation by Anthea Bell. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.

_____. **Narratology meets translation studies, or, the voice of the translator in children's literature.** *Meta/Meta*, vol. 48, n. 1-2, mai 2008. Montreal: Université de Montreal, 2003, p. 197-207. Disponível em <<http://id.erudit.org/erudit/006967ar>>. Acesso em 22 fev. 09.

PALO, Maria José & OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil:** voz de criança. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

PASCUA-FEBLES, Isabel. **Translating cultural references:** the language of young people in literary texts. In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's literature in translation:** challenges and strategies. Manchester: St. Jerome, 2006, p. 111-121.

PETROVA, Alena. **Linguistisch-semiotisches Analyseverfahren für literarische Ausgangstexte und seine Anwendbarkeit in der Übersetzerausbildung und bei der Übersetzungskritik.** [s. l.]: Universitas Mitteilungsblatt, março 2008, p. 13-7.

PHILIP, Neil (ed.). **The new Oxford book of children's verse.** Oxford: Oxford University Press, 1996.

RUDVIN Mette & ORLATI, Francesca. **Dual readership and hidden subtexts in children's literature.** In: COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (Ed.). **Children's literature in translation:** challenges and strategies. Manchester: St. Jerome, 2006, p. 157-184.

ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SHAVIT, Zohar. **Cheshire Puss, ...Would you tell me, please, which way I ought to go from here?** Research of children's literature: the state of the art. How did we get there - How should we proceed. In: CENITAGOYA, Ana Isabel Labra; VÁZQUEZ, José Santiago Fernández ; & Y LEÓN, Esther Laso (Eds). **Realismo social y mundos imaginarios:** una convivencia para el siglo XXI. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2003, p. 30-41.

_____. **Poetics of children's literature.** Athens and London: University of Georgia, 1986. Chapter 5, p. 110-30. Também disponível em <<http://www.tau.ac.il/~zshavit/pocl/five.html>>. Acesso em 30 jan. 2009.

SHARRAT, Peter. **French literature companion:** Thomas Sibellet. Disponível em <<http://www.answers.com/topic/thomas-s-billet>>. Acesso em 15 mar. 2009.

STEINER, George. **Depois de Babel.** Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 1998.

STEPHENS, John. **Analysing texts for children:** linguistics and stylistics. In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature:** key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 56-68.

TOROP, Peeter. **La semiosfera y/como el objeto de investigación de la semiótica de la cultura.** Entretextos – Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura, n. 7, mai. 2006.

_____. **La traduzione totale.** Tradução para o italiano de Bruno Osimo. Modena: Logos via Curtatona, 2000.

_____. **Semiótica de traducción, traducción de la semiótica.** Entretextos – Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura, n. 1, mai. 2003.

TRAUER, Elisabeth Maria. **“Juca e Chico” e outros textos literários infante-juvenis alemães:** repensando... Monografia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Não publicada.

TREVISAN, Amarildo Luiz & FARIA, Nedison. **A filosofia da educação no mundo das tragédias gregas:** uma análise aristotélica. Perspectiva: Revista do Centro de Ciências da Educação, Florianópolis, v.16, n.29, jan./jun. 1998, p.117-132.

VABEN, Florian. **Busch, Wilhelm**. In: LUTZ, Bernd (hrsg). **Metzler Autorenlexikon**: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zum Gegenwart. Stuttgart: Metzler, 1986, p. 95-7.

VÁZQUEZ, José Santiago Fernández; CENITAGOYA, Ana Isabel Labra & Y LEÓN, Esther Laso (Eds.). **Realismo social y mundos imaginarios**: una convivencia para el siglo XXI. Alcalá de Henares: Universidad Alcalá de Henares, 2003.

VIVES, Juan L. **On education**: a translation of the 'De Tradendis Disciplinis' of Juan Luis Vives. Intro. and translation. F.Watson, Cambridge: Cambridge University Press, 1913.

WALL, Bárbara. **The narrator's voice**: the dilemma of children's fiction. London: Macmillan, 1991.

WEININGER, Markus J. **Entrevista no dia do tradutor**. Diário Catarinense. Florianópolis, 30 set. 2005.

_____. **Estrela guia ou utopia inalcançável**: uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

WEST, Mark. **Censorship**. In: HUNT, Peter. (ed.) **International Companion Encyclopedia of Children's Literature**. London: Routledge, 1996.

WIKIPEDIA, a enciclopédia livre. **Catarse**. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Catarse>>. Acesso em: 23 abr. 2009.

_____. **Wilhelm Busch**. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Busch>. Acesso em: 11 nov. 2008.

WIKIPEDIA, dat friee Nokieksel. **Krischan mit der Piepe**. Disponível em <http://nds.wikipedia.org/wiki/Krischan_mit_der_Piepe>. Acesso em 22 mai. 2009.

WIKIPEDIA, die freie Enzyklopädie. **Brezel**. Disponível em <<http://de.wikipedia.org/wiki/Brezel>>. Acesso em: 26 jun. 2009.

_____. **Versfüße**. Disponível em <<http://de.wikipedia.org/wiki/Versfuß>>. Acesso em 16 jul. 2009.

_____. **Wilhelm Busch**. Disponível em <http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Busch>. Acesso em 23 fev. 2009.

WIKIPEDIA, L'enciclopedia libera. **Wilhelm Busch**. Disponível em <http://it.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Busch>. Acesso em: 22 mai. 2009.

WIKIPEDIA, The free encyclopedia. **Bock**. Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Bock>>. Acesso em 18 ago. 2009.

WILKIE, Christine. In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature: key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature***. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 130-7.

WILLIAMS, Geoffrey. **Children becoming readers: reading and literacy**. In: HUNT, Peter (Ed.). **Understanding children's literature: key essays from the *International Companion Encyclopedia of Children's Literature***. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 151-62.

ANEXOS

Die Meckerziege

Refrain:

Meck, meck, meck,
me, meck, meck, meck

Strophen:

Ziggy Meck Meck, Ziggy Meck Meck!
Du lässt mir keine ruh.
Ziggy Meck Meck, Ziggy Meck Meck
Du Meckerziege du.
Ziggy Meck Meck, Ziggy Meck Meck!
Wie ist die Welt bloß schlecht.
Du schimpfst und schimpfst den ganzen Tag,
und gar nichts ist dir recht.

Ziggy Meck Meck, Ziggy Meck Meck!
Schau nicht so böse drein.
Ziggy Meck Meck, Ziggy Meck Meck!
Egal was ich auch tu,
das ärgert und bekümmert dich,
du meckerst immer zu.

Ziggy Meck Meck, Ziggy Meck Meck!
Du störst mich gar zu sehr.
Ziggy Meck Meck, Ziggy Meck Meck!
Machst mir das Leben schwer.
Ziggy Meck Meck, Ziggy Meck Meck!
Gleich kriegst du einen Schreck.
Ich sperr dich ein im dunklen Stall,
dann bist du erst mal weg...

(CORDES, Detlef. **Die Meckerziege**. Disponível em <<http://kinderlieder.musicas.mus.br/letras/1352961/>>. Acesso em 21 set. 2009).