

SIGFRID FROMMING

**A INFLUÊNCIA DA CENSURA EM SEIS TRADUÇÕES
BRASILEIRAS DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM
NO SÉCULO XX**

Tese de Doutorado apresentada pelo
aluno Sigfrid Fromming à Pós-
Graduação em Estudos da Tradução
(PGET) da Universidade Federal de
Santa Catarina (UFSC) como requisito
para a conclusão do Curso de
Doutorado em Estudos da Tradução

Orientadora: Dra. Rosvitha Friesen Blume

Florianópolis – SC, dezembro de 2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Fromming, Sigfrid

A influência da censura em seis traduções brasileiras dos contos dos Irmãos Grimm no século XX / Sigfrid Fromming; orientadora, Rosvitha Friesen Blume - Florianópolis, SC, 2014.

342 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Censura e tradução. 3. Literatura infantil. 4. Contos Irmãos Grimm. 5. Peeter Torop. I. Blume, Rosvitha Friesen. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

A Tese
**A INFLUÊNCIA DA CENSURA EM SEIS TRADUÇÕES
BRASILEIRAS DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM
NO SÉCULO XX,**
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

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

Florianópolis, 10 de dezembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Rosvitha Friesen Blume – Orientadora e Presidente – UFSC

Dra. Karin Volobuef – UNESP – Araraquara

Dr. Markus Johannes Weininger – UFSC

Dra. Dirce Waltrick do Amarante – UFSC

Dra. Rosani Umbach – UFSM

Dra. Ina Emmel – UFSC

RESUMO

A presente tese trata da influência da censura na tradução de *Kinder und-Hausmärchen*, os contos de fadas dos Irmãos Grimm, abrangendo seis traduções brasileiras entre 1934 e 1998. A tese traça um panorama da parte histórica da censura ocorrida no Brasil, além de abordar uma classificação de censura e propor uma nova para traduções literárias. Também mostra que há relações de poder em todas as traduções. A diretriz principal de análise é do teórico da tradução Peeter Torop, cujos estudos contemplam aspectos descritivos do processo tradutório. Ele aborda a traduzibilidade da cultura através de seis parâmetros, os quais são aqui usados para encontrar indícios de censura praticada pelos seis tradutores brasileiros dos Contos dos Irmãos Grimm analisados aqui. Os resultados mostram fortes indícios de aumento na autocensura durante períodos de censura governamental institucionalizada.

Palavras-chave: censura e tradução; tipologia de censura; Peeter Torop; Irmãos Grimm; Contos de fadas.

ABSTRACT

This thesis aims to detect the influence of censorship in translation of *Kinder- und Hausmärchen*, the fairy tales of the Brothers Grimm, covering six Brazilian translations from 1934 to 1998. The thesis provides an overview of part of the history of censorship that occurred in Brazil. It also proposes a censorship classification and shows that there are power relations in all translations. The analysis of the main theoretical guideline is taken from Peeter Torop, whose studies included descriptive aspects of translation processes. He discusses the culture of translation through six parameters. They are used here to find evidence of censorship committed by the six Brazilian translators shown here. The results show strong evidence of increase in self-censorship during periods of institutionalized government censorship.

Key words: censorship and translation; censorship typology; Peeter Torop; Brothers Grimm; fairy tales.

AGRADECIMENTOS

Uma jornada dessas não se faz sozinho. Por isso recebemos apoio de diversas frentes.

Um obrigado a quem contribuiu de alguma forma.

Aos meus pais Helmuth e Lordes Fromming
À minha orientadora Rosvitha Friesen Blume
Ao regente do Universo.

No lugar de muitas palavras, deixo o silêncio das sensações, para que elas penetrem na essência de quem delas precisa...

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos Rolf e Raquel
A Salete Cristina Alves
Aos loucos que se aventuram à leitura

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	7
SUMÁRIO	11
INTRODUÇÃO	15
1. A CENSURA E A TRADUÇÃO DE LITERATURA INFANTIL NO BRASIL: PROPOSTA DE UMA TIPOLOGIA	25
1.1 A CENSURA NO BRASIL	26
1.1.1 BREVE INCURSÃO NA TRAJETÓRIA DA CENSURA NO BRASIL	26
1.1.2 ASPECTOS DA CENSURA NO BRASIL COLÔNIA, MONARQUIA E VELHA REPÚBLICA.....	27
1.1.3 ASPECTOS DA CENSURA NA NOVA REPÚBLICA	30
1.1.4 BREVE CONTEXTO POLÍTICO E SOCIAL DO REGIME MILITAR.....	35
1.1.5 ASPECTOS DA CENSURA NO REGIME MILITAR.....	38
1.2 O PODER DA CENSURA	40
1.3 TIPOS DE CENSURA.....	44
1.4 MINHA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO DA CENSURA	49
1.4.1 CENSURA EXTERNA	50
1.4.2 CENSURA INTERNA	52
1.5 A CENSURA E A LITERATURA INFANTIL	59
1.5.1 A LITERATURA INFANTIL MENOSPREGADA	59

1.5.2 BREVE TRAJETÓRIA DA LITERATURA INFANTIL NO BRASIL.....	60
1.5.3. SOBRE A ESCOLHA DE LIVROS INFANTIS PARA LEITURA	62
2. A COMPLEXA TRAMA DE PODER EM PERÍODOS DE CENSURA DA TRADUÇÃO	65
2.1 CULTURAS E SISTEMAS: UMA REDE COMPLEXA	65
2.2 A CENSURA E AS RELAÇÕES DE PODER	66
2.2.1 O TRADUTOR E O PODER DA CENSURA.....	66
2.2.2 A CENSURA DO ESTADO	68
2.3 O PODER DA TRADUÇÃO	68
2.3.1 RAZÕES PARA O USO DE TRADUÇÕES EM PERÍODOS DE EXCEÇÃO.....	69
2.3.2 UM INTRINCADO JOGO DE PODER	72
3. CRITÉRIOS METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DE SEIS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NO SÉCULO XX.....	75
3.1 A TRADUZIBILIDADE DA CULTURA SEGUNDO TOROP	76
3.1.1 PARÂMETRO LÍNGUA	76
3.1.2 PARÂMETRO TEMPO	77
3.1.3 PARÂMETRO ESPAÇO	78
3.1.4 PARÂMETRO TEXTO.....	78
3.1.5 PARÂMETRO OBRA.....	80
3.1.6 PARÂMETRO MANIPULAÇÃO SOCIOPOLÍTICA	81
3.2 ROTEIRO PARA A ANÁLISE DAS TRADUÇÕES.....	83
4. ANÁLISE DE TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NO SÉCULO XX E A INFLUÊNCIA DA CENSURA.....	85

4.1 O SURGIMENTO E AS EDIÇÕES DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM	85
4.2 AS TRADUÇÕES DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NO BRASIL	88
4.3 ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS	91
4.3.1 OS CONTOS ORIGINAIS DOS IRMÃOS GRIMM.....	91
4.3.2 A TRADUÇÃO DE FERNANDO KLABIN	117
4.3.3 A TRADUÇÃO DE NAIR LACERDA.....	128
4.3.4 A TRADUÇÃO DE MILTON DUARTE SEGURADO ..	156
4.3.5 A TRADUÇÃO DE MARIA CLARA MACHADO	198
4.3.6 A TRADUÇÃO DA LIVRARIA FITTIPALDI	223
4.3.7 A TRADUÇÃO DE MONTEIRO LOBATO	236
4.3.8 QUADRO COMPARATIVO DAS TRADUÇÕES	277
CONSIDERAÇÕES FINAIS	313
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	319
ANEXOS:	329
CONTOS: RESUMOS.....	329

INTRODUÇÃO

Ao elaborar a minha dissertação de mestrado, entrei em contato, ainda que de modo secundário, com o assunto da censura na literatura infantil, especialmente nas traduções. Naquela ocasião, realizei uma tradução comentada, ao português do Brasil, de *Max und Moritz*, do escritor alemão Wilhelm Busch, publicada pela primeira vez em 1865. Trata-se de uma história para crianças em versos, o que me aproximou à temática da literatura infantil como um todo. Embora um mundo de felicidade e fantasia predomine nesse gênero, diversos teóricos apontam que a literatura infantil sempre foi bastante marginalizada, e que a maioria das pessoas, quer as leigas, quer as vinculadas à área literária, não lhe dão a devida relevância. Afirmavam ainda que, quando se trata de traduções de literatura infantil, há frequentes cortes e adaptações, o que seria uma prova do descaso. Desta forma, uma hipótese inicial se formou: a de que a Literatura Infantil seria sistematicamente censurada ou tolhida nas traduções em todos os períodos, desde que existe. Entretanto, leituras posteriores me fizeram ver que o contexto social e político não é um conjunto estático de fatores a influenciar a área da tradução sempre do mesmo modo. A história está repleta de variações entre tempos de calma e de turbulências sociais que interferem na produção cultural e, mais especificamente, na vida literária de uma sociedade. Pesquisando sobre censura na área artístico-literária e da tradução, notei que os períodos de rigoroso controle estatal atingiam diretamente a produção e tradução de obras. Por exemplo, durante o governo do ditador Franco, na Espanha, a censura foi oficialmente instituída. Como a entrada de material fílmico era intensa, especialmente das produções americanas cada vez mais liberais, todos os filmes eram submetidos à dublagem. Uma cena do filme *Arco del triunfo* indica a intensidade da censura: Ingrid Bergman, a protagonista, encontrava-se num aposento com um amante. Quando lhe foi perguntado se era casada com o personagem ali presente, a atriz meneou negativamente a cabeça, mas a dublagem respondeu “sí”, num flagrante atentado à inteligência do espectador. Já no filme *Mogambo*, um amante era chamado de irmão na dublagem; ou seja, para os censores, um incesto, pouco comum, era preferível a um adultério, largamente praticado na sociedade (LANZA, 2002, p. 148). Assim, outra hipótese surgiu: tal como no cinema espanhol, a censura nas traduções seria ainda mais intensa em épocas de repressão institucionalizada, tanto nas artes diversas quanto nas traduções de literatura infantil, se comparada a um período normal.

No caso do Brasil, tivemos ao menos dois períodos distintos durante o último século em que o Estado tomou a iniciativa de censurar a produção artística e literária. O primeiro momento se refere ao governo de Getúlio Vargas, de cunho populista. Suas medidas em tese viriam ao encontro dos anseios do povo, ou seja, ele teria o apoio do povo para a realização de seu programa de governo. A censura foi uma das práticas para conduzir a nação aos objetivos almejados. Como a moral e os bons costumes eram princípios norteadores do povo, a referida prática foi bem-vinda pelas massas de um modo geral. O segundo momento diz respeito ao golpe militar de 1964, quando o exército brasileiro tomou as rédeas do país, impondo também um regime de forte censura, sempre visando pretensamente o bem do povo e da nação de modo geral. As semelhanças com a Era Vargas são notórias. Curiosamente houve, justamente nesses dois períodos de repressão, um volume expressivo nas traduções de literatura infantil.

Uma reflexão a respeito de possíveis desdobramentos de períodos de calmaria e de repressão sobre a tradução de literatura infantil despertou uma série de questionamentos, tais como: uma censura imposta favoreceria a tradução de literatura infantil? Por que houve o aumento na tradução desse gênero em tempos tão adversos? Existe algum indício que mostre nos textos um grau de censura diferenciado entre períodos calmos e repressivos? Seria possível detectar nas traduções com clareza a censura nesses tempos supostamente favoráveis ou desfavoráveis à tradução? Seria a literatura infantil um instrumento oportuno para burlar os mecanismos de controle dos censores? Que dimensão tem a censura nas traduções dos contos de fadas e outras histórias da literatura infantil alemã para o português do Brasil? Como os tradutores brasileiros se portaram diante da influência social e política brasileira do século XX na hora da tradução? Em que nível se manifesta essa influência? Seria a censura estritamente externa, isto é, ligada à época de opressão governamental ou existiria uma censura interna, autoimposta pelo tradutor? Seria possível afirmar que a censura na tradução dessa literatura ainda existe? Em caso afirmativo, em que nível se manifesta? A censura na tradução de literatura infantil alemã no Brasil trouxe prejuízo literário ou cultural?

Seria ingenuidade pensar que há respostas fáceis para estes questionamentos e a outros que surgiram ao longo da pesquisa aqui empreendida. De fato, não pretendo responder a esta tempestade de dúvidas, senão algumas principais para as quais busco respostas em diversas frentes, na composição da presente tese. O objetivo principal é

analisar a influência da censura institucionalizada sobre a tradução dos contos dos Irmãos Grimm no século XX. Arelados ao objetivo principal aparecem alguns secundários, como verificar se durante os regimes autoritários houve um aumento na censura ou autocensura na prática tradutória da literatura infantil. Também apresento o momento histórico em que ocorrem as traduções selecionadas. Ainda busco identificar alguns tipos de censura nos textos traduzidos, classificando-os conforme uma nomenclatura que proponho na presente tese. Por fim, verifico se o rigor externo e autoritário sobre as edições de traduções dos contos se confirmou nos textos escolhidos.

A tese se compõe de quatro capítulos. O primeiro versa sobre tópicos envolvendo a censura. Primeiramente, é preciso entender as questões históricas relacionadas à censura, uma vez que ela é fundamental na elucidação de atitudes tradutórias tomadas pelos agentes envolvidos. Assim, torna-se importante saber quais foram os tempos históricos em que a censura era praticada pelo aparato externo – no caso, o governo – a fim de detectar se a coibição influenciou nas escolhas dos tradutores. Em uma segunda parte desse capítulo, apresento e discuto algumas classificações de censura elaboradas por teóricos que tratam do tema, sendo que ao fim desenvolvo uma nova proposta de nomenclatura voltada à área da tradução, a ser empregada na análise desta tese.

O segundo capítulo mostra a trama que compõe as relações de poder no campo da tradução. De forma sintetizada, pode-se dizer que, onde há tradução há alguma forma de poder, visto que essas relações determinam ou influem nas escolhas tradutórias. E tudo se entrelaça no espaço cultural, histórico, de convivência, criando sistemas integrados a outros sistemas maiores, que lutam entre si para alcançarem o ponto central das atenções.

No terceiro capítulo, que aborda a metodologia de pesquisa desta tese, traço um roteiro de análise das traduções do corpus em questão a partir dos princípios dos estudos descritivos da tradução elaborados por Peeter Torop. Porém, como algumas particularidades podem ser mais bem compreendidas por meio de estudos de outros pesquisadores, incluo na introdução alguns passos elaborados por Gideon Toury, José Lambert e Raymond Van Gorp, os quais detectam estruturas presentes nas escolhas tradutórias e que podem contribuir para uma análise de seu processo. Reunindo ideias dos pesquisadores mencionados, ofereço um roteiro desses teóricos para a análise das traduções dos contos, nesta tese. O roteiro apresenta quatro etapas, resumidas da seguinte forma: na primeira etapa, observo o contexto histórico/cultural; a relação com

outras traduções e a censura externa. Na segunda etapa, busco informações preliminares, como título, gênero, autor, tradutor, capa, paratextos; e a macroestrutura: subdivisões; capítulos, atos, cenas; figuras; introduções; notas. A terceira etapa, por sua vez, destaca a microestrutura: palavras; modelos gramaticais; tipos de narrativa, estrutura interna da narrativa; padrão de linguagem; citação dos diálogos. A quarta etapa aborda a teoria descritiva da Traduzibilidade da cultura formulada por Torop, com os parâmetros língua, tempo, espaço, texto, obra e manipulação sociopolítica, e nela verifico os casos de censura interna.

O quarto capítulo é composto pelas análises comparativas. Aplico a classificação de censura por mim proposta no primeiro capítulo, extraindo das análises as informações possíveis para detectar a ocorrência de censura na tradução dos contos dos Irmãos Grimm para o português do Brasil no século XX. Além disso, é possível observar quais os tipos mais comuns de censura, de acordo com a proposta citada. Com esse instrumento é possível comparar diferentes épocas a fim de verificar mudanças (amenização ou aumento) na censura.

Embora eu reconheça que a análise feita se baseie em alguns valores subjetivos, subjugo à prova, por meio de alguns parâmetros que destacam aspectos objetivos, duas hipóteses iniciais que, mesmo sendo de cunho geral, direciono diretamente para o meu tópico, a saber, a tradução dos contos dos Irmãos Grimm. A primeira é a de que a tradução dos contos dos Irmãos Grimm, por ser literatura infantil, foi menosprezada no Brasil, sendo considerada literatura inferior. A segunda hipótese que levanto é de que a tradução dos contos sofreu maior censura em períodos de censura declarada, isto é, durante a Era Vargas e a Ditadura Militar.

Como metodologia para detectar a censura, realizo a leitura das obras originais preferencialmente de modo simultâneo com as várias traduções, seguindo os passos do roteiro de análise elaborado para tal, no capítulo 3. O que procuro detectar são omissões, mudanças, acréscimos ou qualquer outro indício que possa indicar o exercício de censura. A tendência é encontrar esses aspectos em trechos que apresentam violência, morte, temas sexuais ou religiosos, etc. O contexto original também é vislumbrado, para fornecer a base cultural e histórica em que a obra original e a tradução surgiram. Também merece atenção o tradutor, a editora e outros detalhes que compõem o original e as traduções, como sugerem as etapas de análise descritas no capítulo 3. Na ausência de provas quanto à censura externa sobre as traduções

brasileiras estudadas, atendo-me ao texto escrito nas seis traduções escolhidas, a fim de responder os questionamentos levantados, verificando o ano da tradução, o contexto histórico, entre outros aspectos externos, bem como a quantidade de censuras encontradas no próprio texto, números que podem sugerir o aumento ou diminuição da censura de acordo com o período em questão. O comparativo se dá dentro dos parâmetros de traduzibilidade da cultura de Torop, explicitado no capítulo 3.

No sentido de reforçar as ideias iniciais, vale ressaltar que nos anos 1980, dentro dos momentos iniciais dos Estudos da Tradução como ciência própria, o estudioso israelense Gideon Toury já fornecia material de suporte para análises tradutórias que, embora relativamente antigas, ainda servem de alguma forma para a minha metodologia. Toury detectou pelo menos três práticas tradutórias ou fatores condicionantes, que podem funcionar como guias para o tradutor. Uma das práticas Toury chama de “condições preliminares”, que seriam formadas por fatores naturais ou implícitos quando da escolha de textos originais, como o autor, a obra, a língua de partida, e também se traduções indiretas seriam aceitáveis como originais para determinada pretensão. Outra prática Toury chama de “decisões iniciais”, as quais estão vinculadas às escolhas das culturas envolvidas. O tradutor tem no mínimo duas opções: optar por submeter-se ao texto original e suas regras, onde se busca a tradução chamada por Toury de adequada, mas que eventualmente esbarra em desacordos com a cultura receptora; ou optar pela aplicação das regras vigentes na cultura receptora, o que acarretaria em modificações em relação ao texto original, porém com certos ganhos em termos de aceitabilidade¹. Por fim, há ainda as “práticas operacionais”, que diriam respeito às escolhas tradutórias, ao processo de tradução em si, onde o tradutor transforma em texto as suas opções adotadas, segmentando o discurso, fazendo omissões e inclusões a seu critério. No entanto Toury também acredita que existem especificidades de ordem social e cultural que podem interagir com as escolhas tradutórias, o que confere um grau de instabilidade às práticas citadas. O momento histórico também pode influir no processo, visto que não se descarta a existência de correntes antagônicas a medirem forças para se sobressaírem. Isso obriga, em uma análise de estudos sincrônicos ou diacrônicos de tradução, a se considerar o contexto

¹ Trata-se da tradução que procura deixar o texto familiar ao leitor, eliminando os traços originais, de modo que pareça um texto da própria cultura e, por isso, facilmente aceito, compreendido. Outros termos alusivos seriam domesticação e nacionalização.

histórico e não apenas a tradução em si. A falta de padronização dos atos tradutórios contribui para essa subjetividade, além de suscitar comportamentos não previstos nos estudos descritivos (TOURY, 1995, p. 51-69).

Além de Toury, José Lambert e Raymond Van Gorp, da Universidade de Leuven, elaboraram, também na década de 1980, modelos descritivos de traduções. Eles afirmam, igualmente, que cabe ao tradutor definir a prioridade da tradução, seguindo certas práticas do sistema receptor. Pode-se, por exemplo, analisar o texto original ou o traduzido, olhando a recepção nos sistemas culturais, bem como sua relação com outros textos originais ou traduzidos. A tradução também pode ser analisada do ponto de vista da situação dos leitores (neste caso, seria a aceitabilidade – ou não – mencionada por Toury), das traduções dentro de determinada literatura (por exemplo, as características das diversas traduções da literatura infantil), dos sistemas culturais envolvidos, da posição que ocupa o tradutor no sistema de chegada (um tradutor “anônimo” teoricamente terá menos influência na cultura receptora), e da tolerância cultural. Lambert & Van Gorp também afirmam que é possível realizar uma comparação entre dois textos (original e tradução), pois isso forneceria pistas sobre os sistemas envolvidos bem como a provável localização do tradutor dentro desse sistema. Os autores elaboraram um modelo de quatro etapas de análise de textos, baseado em estruturas hipotéticas de referência padronizadas capazes de identificar as estratégias do texto original e da tradução. A primeira seria a observação de dados preliminares (título, gênero, autor, tradutor, metatextos²). A segunda etapa seria a detecção da macroestrutura: observação das partes do texto (capítulos, atos, cenas), de apresentações anteriores às subpartes, dos tipos de narrativa, da estrutura interna, de comentários autorais. A terceira etapa compreenderia a microestrutura: exame da escolha de palavras, dos modelos gramaticais pertinentes, das estruturas literárias, das reproduções e níveis de fala, narrativa e linguagem (como popular, arcaica, dialeto, padrão) com seu ponto de vista. A quarta e última etapa corresponderia ao contexto sistêmico: as relações com outras traduções e produções da cultura alvo, as analogias e oposições entre os sistemas e níveis macro e micro (como estruturas de gênero, códigos estilísticos, normas, modelos existentes). Como resultado de uma coerência das

² Neste caso, seriam os textos e informações que não dizem respeito ao texto em si, e que podem ser encontrados na capa, contracapa, abas, por exemplo. São mais conhecidos hoje em dia como “paratextos”.

escolhas, as diretrizes na análise macro devem aparecer também na análise micro, embora seja um diagnóstico com base em fragmentos, tendo em vista a impossibilidade de apreciação total de qualquer texto que se traduza, o que demanda o emprego de ao menos uma característica textual identificável na tradução, gerando hipóteses sobre sua procedência (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 42-53).

A escolha da língua alemã e dos contos dos Irmãos Grimm como corpus de análise da presente tese se justifica principalmente pelo domínio que exerço sobre as línguas alemã e portuguesa, além do conhecimento de vários dos duzentos contos, ouvidos na infância. Poderia optar por outras literaturas, como os contos de Andersen. No entanto, uma vez que o dinamarquês não é um idioma de meu domínio, eu teria que recorrer a traduções indiretas, especialmente do inglês, o que não traria resultados precisos, já que poderia haver censura do original para o inglês, a qual não seria detectada. Além disso, parece-me natural permanecer na língua alemã como referência, uma vez que ela influencia diversas regiões e também é reconhecida em distintas partes do Brasil.

Cite-se também que a tradução brasileira dos contos dos Irmãos Grimm é direcionada ao público infantil e foram traduzidos tanto em um período de liberdade de expressão como em outro de censura institucionalizada. Talvez alguém pudesse arguir que outras obras da literatura infantil alemã poderiam ter sido usadas, como *Drei Männer im Schnee* (*Três homens na neve*), de Erich Kästner, *Jim Knopf und die Wilde 13* (*Jim Knopf e os 13 Piratas*), de Michel Ende, *Die kleine Hexe* (*A pequena bruxa/A bruxinha sabida*), de Otfried Preussler, só para citar alguns exemplos. Contudo, essa literatura foi excluída por ser mais direcionada ao público infanto-juvenil e foge um tanto do aspecto que considero primordial e inerente aos pequenos leitores ou ouvintes: a magia presente nas narrativas. Na lista das minhas exclusões posso citar: Christoph von Schmid, um dos mais traduzidos do século XIX, mencionado em *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Em seus contos, a bondade e a justiça sempre vencem. No Brasil há inúmeras versões de seus contos, nem sempre traduzidos do alemão (SOUZA, 1979, p. 16). A idade das traduções e sua forma de tradução indireta fazem com que esse autor não se torne uma opção viável. Hans Staden também figura entre os preteridos. Sua obra *Meu cativo entre os selvagens do Brasil* data de 1556, escrita para o público adulto. Monteiro Lobato adaptou-a para as crianças com o título *Aventuras de Hans Staden* em 1927 (SOUZA, 1979, p. 24). O motivo da exclusão é por se tratar

declaradamente de uma adaptação. Wilhelm Hauff escreveu *Märchenalmanak* (Almanaque de contos), em 1826 e 1827, dando-lhe popularidade entre os jovens. São quase sempre baseados em intrigas passadas no mundo oriental (SOUZA, 1979, p. 25). Tradução antiga e falta de localização das obras são os motivos do não aproveitamento.

E.T.A. Hoffmann escreveu contos fantásticos contendo monstros e demônios (SOUZA, 1979, p. 29). Porém a tradução indireta ou dados imprecisos sobre a tradução impedem o aproveitamento desse autor. Lothar Meggendorfer era caricaturista, fazendo livros com figuras, ou livros-brinquedo, mas sua obra no Brasil foi perdida (SOUZA, 1979, p. 32-33), o que o exclui da análise. Karl May produziu rica literatura, com 65 livros falando de costumes dos peles-vermelhas da América do Norte, como *Winnetou* (SOUZA, 1979, p. 34). Porém o foco dele não é o público infantil que eu busco. Wilhelm Busch escreveu *Max und Moritz*, que teve uma tradução por Olavo Bilac em 1901, sendo as demais apenas reedições. Há novas traduções feitas no Século XXI, o que não se enquadra na proposição da tese, que tem como alvo o Século XX. Outros textos de Wilhelm Busch poderiam ser uma opção, já que foram traduzidos e reeditados entre os anos de 1943 a 1953. Entretanto, como são escritos em versos, penso que merecem uma análise diferenciada, sob outros aspectos fora de minhas pretensões para a presente tese. Há ainda outra referência bem conhecida: *Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann. No Brasil, veio com o nome de *João Felpudo* no fim do século XIX. Há versões de *João Felpudo* por Geraldo Ulhoa Cintra (Anchieta), em 1941, por Guilherme de Almeida (Melhoramentos), figurando na 5ª edição em 1950, e uma por Claudia Cavalcanti em 2009 (Iluminuras). Porém ele se enquadra na problemática de Busch, ou seja, trata-se de uma obra em versos e também demanda uma análise sob outros enfoques. Conforme Souza (1979, p. 38-40), outros autores podem ser listados, como Peter Paul Hilbert, Clemens Brentano, Ludwig Bechstein, Gustav Schwab, Franz Teller, Waldemar Bonsels, Baronesa Ferdinande Von Brackel, Anna von Krane, Herbert Walz, Hulda von Levetzow e Erich Ohser, porém foram preteridos pela menor repercussão que seus trabalhos tiveram no Brasil.

Por fim, a escolha dos contos dos Irmãos Grimm se dá por diversas razões. Além das razões pessoais já manifestadas e da temática lúdica e infantil que a tradução dos contos adquiriu, localizei traduções brasileiras que abrangem o período de 1934 até os dias atuais, reunindo seis tradutores diferentes, número suficiente para o presente trabalho,

embora haja outras traduções. Desta forma, essas traduções cobrem períodos de repressão editorial e de liberdade de expressão, o que permite uma análise mais aprofundada. Embora os contos traduzidos não sejam sempre os mesmos, alguns mais populares se repetem, permitindo que se faça uma leitura ao longo dos tempos em busca das respostas almejadas. Diante de todas essas considerações, a melhor opção para contemplar o maior número de variáveis de textos e períodos da pesquisa pretendida são os contos dos Irmãos Grimm.

Um estudo dessa natureza se justifica pelo fato de o mundo estar em constante transformação e, ao mesmo tempo, se integrando. Embora a democracia seja predominante em muitos países, ainda existem aqueles em que formas ditatoriais cerceiam a liberdade de expressão. O Brasil é um país que há poucas décadas ainda viveu sob o regime de uma ditadura e censura institucionalizada. Questionamentos surgem: o que se perdeu com a censura governamental? Que tipos de informações culturais ficaram fora do alcance do leitor brasileiro na área da tradução específica? Existem reflexos disso ainda hoje nas traduções? Embora a presente tese não pretenda responder a esses questionamentos, algumas luzes serão lançadas indiretamente aqui, e servem para futuras pesquisas.

Mas não só isso. O Brasil possui a sua própria cultura. Ainda que não seja homogênea de Norte a Sul, há marcas inconfundíveis de nossa brasilidade. Mas, quanto dessa brasilidade afeta uma tradução? Seria a nossa cultura uma que restringe? Seria nossa cultura castradora? Ou será que ela consegue apresentar o mundo cultural diferenciado à criança brasileira de modo semelhante a outras culturas, quando em uma tradução? Igualmente essas perguntas não serão aqui contempladas, porém estão imbuídas no contexto das análises, fornecendo material para novas pesquisas.

Conhecer o que nos cerca em termos de censura e tradução é uma boa base para melhorar certas atitudes e atividades tradutórias. Desta forma, detectar os pontos de censura que uma tradução recebe ou recebeu pode auxiliar a ampliar os horizontes do saber, fazendo com que se perceba um elemento diferente de um momento histórico aparentemente imutável no tempo, através de um novo olhar. Pode ainda auxiliar na reformulação de ideias e na quebra de preconceitos sobre o passado, ou então lançar novos olhares sobre o que já foi traduzido aqui no Brasil. Serve ainda para incentivar a retradução de obras literárias, colaborando para o enriquecimento da literatura e, conseqüentemente, da própria cultura, visto que uma tradução tem seu tempo limitado a uns

30 ou 40 anos, quando passa a ter necessidade de ser refeita (LANDERS, 2001, p. 10-11).

Pode também mostrar, independente dos dois períodos de opressão citados, se o tradutor brasileiro (ou melhor, “a indústria da tradução”, isto é, tudo o que envolve a questão de uma obra traduzida) tem o hábito de censurar, e se isto faz parte da cultura. Pode mostrar ainda se o nível de censura tem caído ou se mantido em um patamar constante.

Por essas considerações, vale a pena verificar a possibilidade de a censura estar presente nas traduções da literatura infantil, tomando-se como exemplo os contos dos Irmãos Grimm, no par linguístico-cultural Alemão – Português do Brasil.

1. A CENSURA E A TRADUÇÃO DE LITERATURA INFANTIL NO BRASIL: PROPOSTA DE UMA TIPOLOGIA

Falar sobre censura é polêmico. Vivemos num país em que há poucas décadas havia um regime oficial de censura por parte do governo. Engana-se, no entanto, quem acredita ser a censura um fenômeno moderno. Ao examinarmos a obra de Baez (2006), intitulada *História universal da destruição dos livros*, percebemos que o assunto é tão velho quanto a humanidade. Parte sempre de um pressuposto como “eu estou certo e você está errado”, ou “vamos destruir o que não presta”. Essa intolerância com o pensar diferente parece inerente à condição humana. Caso contrário, não teria perdurado até nossos dias. E esse ato de banir o distinto teve início provavelmente antes das primeiras manifestações orais, continuando nas pinturas rupestres e nos primeiros livros em pedras e argila. Não poupou papiros, pergaminhos e outros artefatos de manifestação escrita ou artística. E depois do advento do papel, a censura avultou-se, pois já estava incorporada à humanidade, e a destruição apenas continuou. Nem mesmo os chineses ou quaisquer outras civilizações passaram incólumes ao processo.

O fenômeno ainda não se extinguiu. De acordo com Kushnir, num episódio mais recente que envolve inclusive literatura infanto-juvenil, foram queimados em Alamogordo, ao Sul do Novo México (EUA), centenas de exemplares de *Harry Potter*. A comunidade religiosa local o considerou uma obra do diabo (KUSHNIR, 2004, p. 305).

Para definir a censura exercida por agentes como o governo (exógena ou externa), cito o conceito apresentado por Antonia Keratsa, falando dos estados nacionalistas europeus, em que a censura seria

o mecanismo de manipulação usado como um assalto aos textos originais, a fim de alterar o seu significado e alienar o leitor das escolhas feitas na língua de partida. [...] a censura na tradução tem sido usada como uma ferramenta poderosa, a fim de salvaguardar as culturas das nações das influências externas e promover as ideologias dos regimes³ (KERATSA, 2005, s/p).

³ The manipulatory mechanisms used as an assault on original texts in order to alter their meaning and exclude the reader from the choices made in the Source Language. [...] censorship in translation has been used as a powerful tool in order to help safeguard the

Em adição a esse conceito, invoco o de Santaemilia com relação à autocensura. Ele diz que “a autocensura é uma luta ética individual entre si mesmo e o contexto. Em todas as circunstâncias históricas, os tradutores tendem a se autocensurar – voluntária ou involuntariamente – a fim de produzir reescritas ‘aceitáveis’ da perspectiva social e pessoal”⁴ (SANTAEMILIA, 2008, p. 221-222).

1.1 A CENSURA NO BRASIL

Para atingir os objetivos do trabalho aqui proposto, o que inicialmente me interessa é a censura no Brasil, embora oportunamente seja cabível falar da censura de modo geral. Mais especificamente, abordarei o período de traduções de literatura infantil em regimes autoritários, de censura declarada. Portanto, o foco principal recai sobre a Era Vargas (1930 a 1945) e o período da ditadura militar, com o Golpe de 1964 (1964 a 1985). Os demais períodos servem como referência para tempos de liberdade de expressão, embora os anos entre 1946 a 1963 ainda sejam marcados por tensões devido ao clima pós-guerra e à Guerra Fria.

1.1.1 BREVE INCURSÃO NA TRAJETÓRIA DA CENSURA NO BRASIL

Falar em história nem sempre é simples. Por mais que se tenha uma versão oficial, ela corresponde apenas à versão do vencedor, do dominante, de quem possuía o poder à época. Infelizmente se constata que a manipulação dos fatos históricos é comum em todas as eras, em todos os lugares e com todos os povos. Como esse assunto por si só é digno de uma tese, não me delongarei nos pormenores; deixo aqui apenas registrado que tenho consciência das inverdades possíveis e que cada leitura posterior se torna como uma “nova tradução” que cada pessoa faz dos fatos que aconteceram. Neste sentido, passo a relatar a versão de alguns autores sobre os eventos históricos ocorridos com relação à censura, permeados com minha própria interpretação do que li.⁵

nations' cultures from outside influences and promote the regimes' ideologies (Salvo outra indicação, todas as traduções são minhas).

⁴self-censorship is an individual ethical struggle between self and context. In all historical circumstances, translators tend to censor themselves — either voluntarily or involuntarily — in order to produce rewritings which are ‘acceptable’ from both social and personal perspectives.

⁵ Essa temática pode ser aprofundada com leituras paralelas, a fim de que cada um tire a sua própria conclusão. Como meras sugestões: GASPARI, Elio: *A ditadura envergonhada*, 2002;

1.1.2 ASPECTOS DA CENSURA NO BRASIL COLÔNIA, MONARQUIA E VELHA REPÚBLICA

A censura, como exposto anteriormente e de acordo com Alexandre Stephanou, não é um fenômeno isolado, sendo tradicional no Brasil (STEPHANOU, 2001, p. 19). Márcia Abreu diz que a censura já se manifestou no Brasil colônia, época em que as pessoas tinham que pedir autorização aos censores da coroa portuguesa para importar livros, antes de a família real chegar ao Brasil (ABREU, 2003, p. 29). Maria Luiza Tucci Carneiro menciona que, em 1559, foi publicado um índice de livros proibidos (*Index Autorum e Librorum*), para ela uma receita inútil que se repetiu em 1564 (CARNEIRO, 2002, p. 38). Ela não deixa claro quem editou nem qual a abrangência desse *Index*, mas deduzo que tenha sido a Igreja Católica, atingindo o mundo cristão da época, inclusive Portugal e Brasil. Carneiro segue dizendo que, no século XVIII, a censura passou ao Estado, mas sempre com participação eclesiástica. No Brasil, a literatura francesa iluminista foi tida como má e perniciosa. Também eram censurados os temas que ofendessem a Igreja Católica ou a Monarquia absolutista implantada por Portugal. Mas justamente essa proibição criava a demanda pelas obras (CARNEIRO, 2002, p. 41-42). Conforme Stephanou, essa censura do século XVIII oficializada pelo Estado proibia, por parte da Coroa Portuguesa, de se exercer qualquer atividade editorial no Brasil. Era a Carta Régia de 1747 (STEPHANOU, 2001, p. 22). O governo e a Igreja detinham oficialmente o controle do que a população lia.

Por essa ocasião (século XVIII), de acordo com Abreu, 66% dos livros mais remetidos ao Rio de Janeiro eram escritos em língua estrangeira. Mas já havia traduções de muitas obras para o português, especialmente das mais procuradas. Abreu prossegue dizendo que as traduções ganharam tanta popularidade que havia inclusive várias versões de uma mesma obra em português como, por exemplo, *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon (ABREU, 2003, p. 94-99).

Ainda conforme Abreu, a partir da vinda da família real, em 1808, foi criada a “Mesa do Desembargo do Paço”, que tinha por função controlar a impressão e a circulação de livros no Brasil, além de

NETO, Lira: *Castelo: a marcha para a ditadura*, 2004; SILVA, Marcos & FONSECA, Selva Guimarães: *História do século XXI – em busca do tempo entendido*, 2007; ALVES, Maria H. Moreira: *Estado e oposição no Brasil*, 2005; CARVALHO, Aloysio Castelo de: *A rede da democracia: O Globo, O Jornal e o Jornal do Brasil na queda do governo Goulart (1961-64)*, 2010; FERREIRA, Jorge: *João Goulart: uma biografia*, 2011; VALE, Maria Ribeiro do: *1968: o diálogo é a violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*, 2008; entre outros.

inúmeras outras funções (ABREU, 2003, p. 40-42). Stephanou acrescenta que a Carta Régia cria a Imprensa Régia no dia 13 de maio daquele ano (1808). Para tanto, foi montada uma tipografia vinda de Portugal. Isso permitia a impressão de livros no Brasil, apesar do controle da censura da Mesa. Na Imprensa Régia, além dos usos pelo governo imperial, toda e qualquer obra podia ser impressa nas horas vagas (STEPHANOU, 2001, p. 82-84). Lya Wyler informa que, entre 1810 e 1818, a Imprensa Régia reimprimiu mais de 20 traduções de romances que Wyler adjetivou como célebres, sentimentais, morais ou tristes. No lugar do nome do autor, colocavam títulos sugestivos para atrair os leitores (WYLER, 2003a, p. 79).

Segundo Abreu, imprimir sem cruzar o Atlântico era atrativo para as grandes tipografias da Colônia. As oficinas publicavam obras originais ou reeditavam textos antes publicados em Portugal (ABREU, 2003, p. 84). Mas Wyler nota que, em contraste com as facilidades para as grandes tipografias, como o papel era caro, as pequenas tipografias contratavam tradutores locais e imprimiam suas obras em Paris ou Londres (WYLER, 2003a, p. 77). Para o tradutor era bom, pois ele possuía muita liberdade em suas escolhas tradutórias, conforme Abreu (2003, p. 104). Talvez por isso tenha havido muito mais a adaptação das obras, com muitos cortes e mudanças, e não a tradução propriamente dita, num mundo dominado por tradutores sem o devido preparo, tendo pouco reconhecimento e escassas recompensas financeiras. Basta procurar o nome dos tradutores nos livros daquela época para se constatar a ausência dos mesmos, ou seja, sabemos que se trata de uma tradução, mas o tradutor é um ser invisível ou desnecessário para o mérito da obra, prática que se estende aos nossos dias.

Conforme Abreu, de 1808 a 1826, a censura lisboeta recebeu pedidos de liberação de obras/livros para impressão ou circulação, onde o francês se constituía na língua de origem mais lida (46%). Já a censura no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1821, recebeu cada vez mais pedidos de obras estrangeiras, visto que os portos foram abertos. Da mesma forma que em Lisboa, no Rio de Janeiro as obras francesas eram maioria (75%) (ABREU, 2003, p. 110-117).

A abertura dos portos, ainda conforme Abreu, não trouxe apenas obras estrangeiras, mas também os próprios estrangeiros, e com eles vieram suas crianças. Isso demandou obras de literatura infantil. Como resposta a essa demanda, foi publicada a coletânea de histórias infantis *Leitura para os Meninos* em 1818, pela Imprensa Régia. Outras obras também ganharam destaque, como *Robinson Crusóé*, de Defoe, e *Dom*

Quixote, de Cervantes, originalmente escritas para adultos (ABREU, 2003, p. 128).

Em 1818, no entanto, um revés abateu-se sobre a leitura e produção/edição literária no Brasil, pois um despacho suspendia a licença de livros impressos fora de Portugal. Desta forma, traduções do francês eram retidas por não passarem pelo crivo da censura portuguesa no Rio de Janeiro. Há o caso do livro *Sofrimento do jovem Werther*, que foi liberado em Lisboa, mas proibido no Brasil, porque o censor desconfiou da tradução do alemão para o francês (STEPHANOU, 2001, p. 76). Em 1821, um decreto finalmente concede liberdade de imprensa, mas na prática a censura continuou a ser exercida sobre os jornais (STEPHANOU, 2001, p. 23).

Com a independência do Brasil, veio também uma era de certa liberdade de expressão. Nessa altura, as preocupações da Monarquia eram as tentativas de revolta com relação à escravidão, à constituição de um poder laico, à reunificação das duas coroas (Portugal e Brasil) e às lutas por regiões independentes, como a Guerra dos Farrapos. A Monarquia conseguiu contê-las com certa facilidade.

Com o advento da República, a censura continuou, e de forma mais acintosa. Muitos jornais foram fechados, homens presos ou exilados, julgados por uma comissão militar. A igreja apoiava essas atitudes. O Frei Pedro Sinzig, por exemplo, elaborou o livro *Através dos romances: guia para as consciências*, em 1915, listando obras que classificou como sendo de três tipos: recomendadas, com ressalvas e perigosas (CARNEIRO, 2002, p. 45). Eram 11.863 livros de mais de 5.150 autores, número que foi ampliado na segunda edição, em 1917, para 17.766 e 5.641, respectivamente, e ainda outra vez ampliado em 1923 para 21.553 livros de mais de 6.657 autores (SANTOS, 2012, p. 6). Ainda de acordo com Santos (2012, p. 6), essa publicação de Sinzig pretendia guiar o público adulto na escolha dos livros, especialmente os homens. Eles é que deveriam fazer a escolha pela esposa e pelos filhos, uma vez que a sociedade era patriarcal.

Na classificação adotada por Sinzig, ainda segundo Santos (2012, p. 7), os ditos “recomendados” receberam a denominação “pomares abençoados”, pois eram de boa leitura, isto é, leitura sadia, que não causaria danos morais ao leitor. Aqueles que receberam a denominação “com ressalvas” foram também alcunhados de “maçãs de faces vermelhas”, que poderiam danificar a consciência de mulheres e crianças, mas não causariam nenhum mal ao homem. A mim me parece uma alusão ao símbolo da tentação no Jardim do Éden, isto é, a mulher

não resistiria a uma leitura e cairia na tentação, deixando-se levar pelas palavras ali contidas, como Eva ao dar ouvidos às palavras da serpente. Nesta simbologia, a serpente escolheu tentar a mulher, que seria movida mais pela emoção, porque sabia que não conseguiria vencer o homem, movido mais pela razão. Por fim, os “perigosos” eram qualificados como “frutos podres”, e obviamente poderiam corromper a alma de quem os lesse, inclusive homens.

A vontade de purificar o país era tanta que a República Velha censurou todos os assuntos relacionados ao monarquismo. Havia o medo de que as lembranças propaladas pelos simpatizantes da monarquia influenciassem sobremaneira o povo. Além disso, como medida preventiva adicional, os republicanos baniram a família real brasileira. Tal decreto só foi revogado no ano de 1943.

1.1.3 ASPECTOS DA CENSURA NA NOVA REPÚBLICA

De acordo com Wyler (2003a, p. 108), a I Guerra Mundial havia impulsionado a produção literária no Brasil, devido aos rompimentos de relações internacionais. Sem os livros de fora, a indústria nacional ocupou essa lacuna, com literatura nacional e traduções. O fim da Guerra desacelerou a produção novamente, mas aos poucos a mesma foi retomada e consolidada. Até a Revolução de 1930, as poucas e pequenas editoras não conseguiam adquirir o material necessário (máquinas e papel importado) para deslanchar uma produção nacional maior, atendo-se aos livros didáticos. As traduções vinham impressas de fora, de Portugal ou da França (Wyler 2003b, p. 110). Nesse cenário ocorreu a Revolução de 1930. Conforme Carneiro, esperava-se um afrouxamento da censura, o que não aconteceu. Pelo contrário, foi intensificada na Constituição de 1934, que trazia pouca ou nenhuma tolerância diante de ideias contrárias ao Estado e seus governantes. Piorou depois de 1935 com o golpe (fracassado) da “Intentona Comunista”, atribuído aos comunistas radicados no país, que “legitimou” a censura como figura institucionalizada na Constituição seguinte, em 1937. Sua missão, continua Carneiro, era barrar o Anarquismo, o Socialismo, o Comunismo, filtrando obras tidas como subversivas, combatendo a difusão em diversos meios culturais. Em 1939, foi criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). A censura, agora prevista na Constituição, dava uma imagem oficial, de ação legítima e positiva ao Estado. Abolia mensagens e ideias contrárias ao pensamento do governo. Por isso houve censura a certos livros e jornais contrários ao Regime. Mesmo assim, alguns jornais teimaram em circular, apesar da

intervenção da censura (CARNEIRO, 2002, p. 47-48). Hoje é possível fazer outras leituras sobre esses eventos todos, como no caso da Intentona Comunista. Tal como ocorreu também na ditadura militar com o golpe de 1964, é mais provável que ambos os episódios tenham sido realizados pelo próprio governo, pondo a culpa nos comunistas que aqui existiam, mas em número incapaz de tomar o poder. Desta forma, sabendo da fragilidade do comunismo local e do poder de convencimento da mídia, seria simples para o governo Vargas concretizar o seu plano de governo com mão de ferro para os opositores e aparente brandura para os simpatizantes, assim como mais tarde ocorreu com os militares.

Como atesta Carneiro, com Vargas tornou-se difícil imprimir ideias proibidas pela censura. Muitas editoras foram autuadas como criminosas nesse período (CARNEIRO, 2002, p. 55). E como bem observa Stephanou, a censura no Brasil foi uma das mais institucionalizadas, visto que suas regras e seus executores estavam definidos e citados em Constituição Federal. Assim, torna-se mais mensurável um estudo a respeito (STEPHANOU, p. 23-26).

Apesar dessa oficialização da censura, é na contraditória era Vargas, ou melhor, entre 1930 e 1947, que se detecta a chamada “Idade de Ouro da tradução no Brasil”, assim batizada por João Paulo Paes⁶ (WYLER, 2003a, p. 24-25). A meu ver, foi a década de 1920 que desencadeou todo esse processo, uma vez que a atividade cultural, social, política e de relações internacionais era intensa. Comparada com décadas posteriores, a década de 1920 tem fama de ter sido mais liberal, mais aberta, mais voltada à busca dos prazeres da vida, onde também se encaixavam boas leituras. É nessa década que o Modernismo aflora, com toda a sua influência. Com a popularização dessa vida intensa e o adensamento das pessoas nos centros urbanos brasileiros, a quantidade de pessoas que não dominava outro idioma além do português era crescente. Isso demandou traduções, a fim de que também esses novos moradores das cidades pudessem ter acesso aos livros e a outros modos de produção artístico-cultural.

De acordo com Wyler, com Getúlio Vargas e durante o assim chamado Estado Novo, enquanto a censura crescia, aumentava também a tradução, visto que Vargas tinha convicção de que livros (devidamente escolhidos e traduzidos) trariam a cultura de que o país precisava, uma vez que o brasileiro lia pouco. Obras inéditas, reedições e bibliotecas

⁶ Provavelmente era José Paulo Paes.

estavam nos planos do governo. Entre eles, o Instituto Nacional do Livro, dedicado a traduções de obras raras de interesse cultural nacional. Outras traduções ficariam a cargo do Serviço de Divulgação da Chefatura de Polícia (SDCP), que em 1938 chegou à conclusão de que o Brasil precisava diminuir a taxa e o preço dos livros. Caso contrário, os leitores pagariam só um pouco mais e leriam a obra no original. Alguns, no entanto, alertavam para o analfabetismo como fator de falta de leitores, não o preço dos livros (WYLER, 2003a, p. 108). Enquanto isso, numa contramão meio sem lógica, escritores eram presos, inclusive Cecília Meireles, por ter traduzido *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain. O critério de censura não seguia padrões fixos e talvez esta fosse a regra: não ter padrões. Nesse período, ironicamente na via contrária ao plano cultural de Vargas, muitos livros foram queimados (MILTON, 2002, p. 28-29). Isso porque o incentivo do governo Vargas foi com relação ao livro didático. Como a desvalorização da moeda brasileira encareceu a importação de livros, houve um aumento natural das traduções. Vargas sempre considerou importante a impressão e tradução de livros, pois tinha como convicção que uma nação pujante se estabelece na constância de boas traduções (MILTON, 2002, p. 139). Percebo que Vargas segue o padrão milenar de purificação, eliminando livros perniciosos pelo fogo. A diferença dele para Pedro Sinzig é que este apenas elaborou uma lista de obras aconselhadas ou não, enquanto aquele detinha o poder de eliminar o que fosse considerado impróprio. Há em Vargas é uma forte assimilação da influência religiosa e moral que dominava o seu local de origem: o Rio Grande do Sul. A tradição católica se verifica inclusive nos nomes dos municípios com denominações sacras, especialmente na chamada Região das Missões. O discurso de Vargas revela a mesmice dos detentores do poder político e religioso ao redor mundo, ou seja, a invocação dos bons costumes, da moral, da segurança das pessoas de bem, da justiça e ordem, de acordo com suas próprias convicções, mesmo que os meios empregados para garanti-los não sejam necessariamente éticos.

A II Guerra Mundial novamente mexe no cenário das importações. Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para censurar diversas atividades, entre elas a entrada e a edição de publicações que ofendessem a moral do país. Essa censura forte durou de 1939 a 1942. O ano de 1939 apresenta um elevado número de publicações de livros infantis por escritores de outros gêneros, porque eles se encaixavam no projeto do governo Vargas de promover livros com caráter didático. Outros o faziam para incrementar o orçamento ou

mesmo para fugir de maiores olhares dos censores (WYLER, 2003a, p. 109-111).

Mas nem tudo era movido pela “força” da situação. Havia também um lado humano em tudo isso, um lado da descoberta. Conforme Sonia Amorim, com a II Guerra Mundial, além da restrição do governo sobre as publicações nacionais e dos motivos apresentados acima, as traduções também aumentaram por terem sido impulsionadas pela curiosidade sobre o que vem de fora (AMORIM, 1999, p. 65). Se a década de 1920 foi de grande liberdade e difusão cultural, a censura promovida por Vargas atuou contra a liberdade de expressão à qual as pessoas estavam habituadas. Assim, parece que surge uma espécie de recalque (ou contenção dos desejos humanos, se assim puder ser dito) a partir da década de 1930, estendendo-se pela II Guerra Mundial, provocando um desejo de conhecer a alteridade, uma curiosidade pelo aliado ou inimigo presente no conflito mundial, visto que inúmeros países estavam envolvidos. Uma forma de suprir essa vontade de conhecimento seria possível através das traduções, a qual intermediaria duas culturas dispostas a se conectarem.

Durante a era Vargas, os comunistas se encarregaram de traduzir boa parte de seu material de divulgação de modo clandestino (CARNEIRO, 2002, p. 97-98). Contudo, mandar material pelo correio, por exemplo, não era aconselhável, pois havia o fiscal postal. A partir de 1938 três grupos étnicos ficaram sob vigilância policial: os japoneses, os italianos e os alemães. Nessa época, escolas alemãs foram fechadas (mais de 900) e todos os seus funcionários considerados suspeitos. Tudo que fosse escrito em língua estrangeira merecia atenção da polícia e era anexado ao material de investigação, servindo como prova (CARNEIRO, 2002, p. 100).

Os alemães, ainda conforme Carneiro, mantinham certa distância da cultura brasileira. Em cada lugar em que se fixavam, faziam questão de ter sua própria escola, igreja e hospital. Por isso foram observados mais de perto. A língua alemã foi proibida, assim como qualquer literatura que não fosse escrita em Língua Portuguesa. Antes disso, enquanto o governo Vargas simpatizava com o Regime Nazista, a perseguição aos alemães foi branda. Somente após a entrada do Brasil na II Guerra Mundial é que a situação piorou para os alemães radicados no Brasil. O dilema entre perseguir ou não os alemães fica assim exposto por Carneiro:

As relações com os alemães, por sua vez, começaram a ficar tensas a partir de 1938, quando a polícia fechou o círculo de vigilância em torno dos chamados “grupos idiomáticos”. Até então, em decorrência da prática de um nacionalismo exacerbado pelo governo estadonovista, os alemães incomodavam enquanto grupo étnico e não político. O fato de os alemães serem descendentes de colonos radicados no Brasil desde o século passado só os complicava. Aversos às diferenças culturais e sem saber lidar com a pluralidade étnica, as autoridades policiais viam neste estrangeiro o imigrante que não queria se assimilar. Ler, falar ou cantar em alemão era totalmente proibido. Segundo a polícia, todos os focos de erosão cultural deveriam ser localizados e desativados, pois atentavam contra a segurança nacional (CARNEIRO, 2002, p. 104).

Mas há casos interessantes, como o dos religiosos Menonitas do bairro Boqueirão, em Curitiba. Eles conseguiram convencer a polícia de que o *Plautdietsch* era uma língua diferente do alemão. Esse dialeto foi então usado durante a opressão do governo Vargas enquanto a língua alemã era proibida (SIEMENS, 2010, p. 55).

Essa incapacidade do Estado em diferenciar o que era nocivo de verdade ou não pode ser notada na polícia política de São Paulo que, em 1943, apreendeu vários livros em língua alemã de propaganda do *III Reich* na Biblioteca da Sociedade Alemã de Vila Mariana. Na mesma ocasião, outros 50 exemplares foram apreendidos, os quais nada mais eram do que livros infantis de “divulgação permanente da cultura alemã”, diferença não notada pela polícia. Para piorar, a escola foi acusada de adotar livros germânicos e ter as aulas somente em alemão, o que era proibido. A este material de “teor nazista” ainda foram anexados os exemplares *Deutsche Schule*, publicado em 1936, e o livrinho de músicas (com partitura musical e letras) *Liederbuch*. Professores e funcionários foram indiciados como suspeitos de propaganda nazista (CARNEIRO, 2002, p. 104). Paira a dúvida se qualquer livro em qualquer idioma diferente do português seria de fato motivo suficiente para a prisão dos suspeitos.

As bibliotecas (inclusive as particulares) e livrarias também sofreram confiscos de toda ordem, sem escrúpulos, sem diretrizes. Os livros mais visados eram os de teor comunista, ou que parecessem ter

alguma ligação com o Regime Comunista (CARNEIRO, 2002, p. 111-125).

Livros anarquistas também estavam na mira da polícia. A reforma agrária também era tema proibido. Mas sem a devida preparação dos policiais, a constatação do teor dos livros mais uma vez ficava comprometida. Ainda assim, esse material proibido circulava entre alguns grupos. Uma vez pegas, as pessoas que tinham a posse de um livro “proibido” precisavam explicar a origem do mesmo, o que era feito de maneira a não revelar a fonte de aquisição do material (CARNEIRO, 2002, p. 133-135).

Para Carneiro (2002, p. 141-143), os intelectuais sempre foram visados pelo DEOPS. Inclui-se nesse grupo Monteiro Lobato, com seu livro *Zé Brasil*, publicado em 1947. Foi considerado perigoso para a segurança nacional. O livro em versos trata da fome, da miséria e desgraças que acometiam o caboclo. O “louco” Lobato se aproxima dele para defendê-lo dos grileiros, o que faz a polícia pensar em subversão no campo ou desafio à ordem estabelecida. Também obras infantis de Monteiro Lobato sofreram censura, como *Peter Pan. A história do menino que não queria crescer, contada por D. Benta*. A queixa dos censores era de que a obra apresentava às crianças um sentimento de inferioridade em relação às crianças inglesas, como se Londres fosse a excelência e o Brasil, a miséria. Por isso o procurador ordenou a caça ao “mal” (2002, p. 151-154).

Sem tardar o livro foi caçado. Além da polícia, também a igreja católica combatia as ideias de Lobato, principalmente na pessoa do Padre Sales Brasil, taxando-o de “errado”, pernicioso e comunista. Sales gozava de renomado prestígio entre a sociedade por seus discursos em favor da moral e dos bons costumes, e por seu tom anticomunista (CARNEIRO, 2002, p. 155).

1.1.4 BREVE CONTEXTO POLÍTICO E SOCIAL DO REGIME MILITAR

Após a era Vargas, outro momento conturbador no que tange a edições de livros e artes ocorreu a partir do golpe militar de 1964. Stephanou apresenta 5 objetivos do golpe: o combate ao comunismo, o desenvolvimento econômico, a soberania da nação brasileira, a integridade do território nacional e a defesa da democracia (STEPHANOU, 2001, p. 52).

No Brasil, o movimento militar de 1964 foi planejado na Escola Superior de Guerra (ESG). Serviu para resistir à infiltração comunista na

América Latina através da Doutrina de Segurança Nacional (DSN). A DSN adquiriu poder a ponto de extinguir praticamente toda forma de oposição. Criaram-se empresas estatais de comunicação, como a Embratel, a Telebrás, a Radiobrás, além da Rodovia Transamazônica (STEPHANOU, 2001, p. 55-59). Era uma espécie de política dupla: de desenvolvimento e de segurança. O Conselho de Segurança Nacional (CSN) era um órgão técnico que traçava os objetivos do país. As Forças Armadas combatiam o inimigo interno através da DSN (STEPHANOU, 2001, p. 61).

Em 21 de março de 2012, a *TV Brasil* veiculou, às vésperas do aniversário do golpe militar de 1964, um programa a respeito desse episódio, entrevistando diversas personalidades envolvidas e historiadores. Em suma, de acordo com os depoimentos apresentados, pode-se dizer que a articulação do golpe só ocorreu devido à influência dos Estados Unidos. Abraham Lincoln Gordon⁷, embaixador estadunidense de 1961 a 1966, desenhou um cenário catastrófico com relação ao comunismo infiltrado no Brasil. O serviço de inteligência estadunidense entrou em ação e iniciou com eficiência a propaganda anticomunista nos bastidores de vários setores, especialmente no da mídia de massa. Convenceu do suposto perigo tanto os governantes como o povo comum. Anos mais tarde, o próprio embaixador admitiu – extraoficialmente – haver exagerado e que falhara na interpretação dos fatos, o que também se constata em todos os âmbitos históricos. Cite-se também que, em 31 de agosto de 2013, o Jornal *O Globo* veiculou um editorial de conteúdo similar, atestando que não havia o perigo do golpe propalado, ou melhor, que havia um risco, mas o apoio editorial fornecido aos militares constituiu-se num erro.⁸

Consolidado o golpe, a “operação limpeza”, através de inquéritos, tirou muitos (supostos) opositores de circulação. Tais inquéritos eram viciados e facilmente condenavam pessoas com base em boatos (STEPHANOU, 2001, p. 60, 62-63). Com o AI-2 (veremos mais sobre os Atos Institucionais adiante), a Justiça Militar passou a julgar os casos, taxando a quase todos como subversivos. A condenação era simples e não carecia de provas. Eram os Tribunais Militares espalhando o terror a partir de 1965 (STEPHANOU, 2001, p. 63-65).

⁷ Um resumo da atuação dele pode ser obtido em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lincoln_Gordon>. Acesso em 16 out. 2014.

⁸ O assunto pode ser lido em <<http://oglobo.globo.com/pais/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>>. Acesso em 28 set. 2013.

Para coletar informações dos supostamente subversivos, foi criado o Serviço Nacional de Inteligência (SNI) que, embora atrelado ao CSN, tinha muita independência. Conforme Stephanou (2001, p. 66), a hierarquia de poder seria assim: CSN>AI>SNI>Lei de Segurança Nacional/Lei de Imprensa>Justiça Militar/Inquéritos “localizados”>Órgãos de Segurança/Inquéritos/Ação Policial.

O SNI transformou-se, na prática, na polícia secreta. Outros órgãos foram criados, todos com o mesmo objetivo de reprimir o inimigo arraigado internamente (STEPHANOU, 2001, p. 67). Observando atualmente essas situações através das leituras realizadas, a impressão que tenho é de que havia uma sincera vontade dos militares em promover a nação, porém o que eles aparentemente não sabiam é que estavam servindo a interesses estrangeiros. O inimigo real era justamente o que o incentivava a perseguir o inimigo comunista imaginário, pois, como atesta Stephanou, essa busca incessante ao suposto oponente fez com que o próprio governo, por meio das Forças Armadas, planejasse ataques terroristas, para acusar os opositores “comunistas”, atribuindo-lhes a autoria. Alguns ataques foram realizados; outros, não, pois ocorreram falhas na preparação ou na execução (2001, p. 69-71). Observando a conjuntura dos regimes ditatoriais na América Latina, deduzo que o poder de convencimento por parte da polícia federal estadunidense, o FBI (*Federal Bureau of Investigation*) ou seu braço secreto, se mostrou eficiente diante dos executores das ações. Por alguma razão, essa ação estadunidense guardava um profundo interesse de manipulação da situação na América Latina, sob o pretexto de barrar o Comunismo. Nos mesmos moldes articularam os golpes na Argentina e no Chile. Não havia interesse em que esses países se desenvolvessem. Promover uma caça aos malfeitores da nação seria uma boa maneira de manter os países ocupados com afazeres que não trariam retorno econômico, aumentando a dependência brasileira e dos países vizinhos com relação aos Estados Unidos.

Os Atos Institucionais foram publicados no Diário Oficial da União, num total de 17. O primeiro, na verdade, não tinha número, visto que deveria ser o único. Eles tiveram influência sobre a produção literária, especialmente o quinto Ato. Vejamos resumidamente os cinco primeiros, extraídos da Wikipedia⁹:

⁹ O texto virtual pode ser visto em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Atos_Institucionais>. Acesso em 16 out. 2014. Os AIs podem também ser vistos na íntegra a partir de <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/legislacao-historica/atos-institucionais#content>>. Acesso em 16 out. 2014.

O AI-1 (1964) aumentava os poderes do executivo e promovia uma “limpeza”, isto é, procurava eliminar os subversivos e as ideias contrárias ao nacionalismo.

O AI-2 (1965) pretendia aumentar o controle sobre o judiciário e o Congresso Nacional. Extinguiu os partidos políticos, deixando apenas dois: ARENA, do governo, e MDB, da oposição. Assim o governo controlava a representação política, garantindo a maioria. Sem poder legislar, a oposição exerceu o papel de denunciante das atrocidades policiais.

Já o AI-3 (1966) estabelecia a eleição indireta para governador, ao qual cabia escolher o prefeito da sua capital.

O AI-4 (1967) convocava o Congresso para revogar a Constituição de 1946 e em seu lugar instituir uma nova: a Constituição de 1967, que tentava dar um ar de democracia ao Regime. Ela, no entanto, legitimou o DSN, a edição de decretos-lei por parte do governo e o modelo econômico vigente. Além disso, a Lei de Imprensa e a Nova Lei de Segurança Nacional intensificavam as penas contra os que subvertiam e feriam a segurança nacional.

O AI-5 (1968) caracterizava-se por concentrar praticamente todo o poder nas mãos dos militares. O governo, em última análise, podia decidir o que quisesse em qualquer um dos três poderes, a ponto de até a própria Constituição tornar-se subordinada ao AI.

Conforme Stephanou, os militares resolveram trazer o desenvolvimento econômico, abrindo o Brasil ao capital exterior, a fim de acalmar a população. O Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG) conseguiu controlar o déficit e a inflação, mas o arrocho salarial foi inevitável. Com Costa e Silva, o PAEG se revitalizou com um enfoque mais técnico. “Desenvolvimento” era uma palavra-chave (STEPHANOU, 2001, p. 83-88). Esse investimento funcionou para o cidadão comum, que acreditava na sinceridade do governo. A falta de conhecimento sobre as razões reais do golpe (isto é, que foi uma determinação dos Estados Unidos) fez com que muitos aprovassem o Regime Militar.

1.1.5 ASPECTOS DA CENSURA NO REGIME MILITAR

O Regime Militar é um exemplo clássico de uso da censura sobre a produção cultural, pois tal prática se repetiu em diversos países ao longo de décadas. Para Stephanou, a censura desse período mostra a confusão e ausência de critérios, resultando na apreensão de livros/jornais e na legislação específica à censura. No início,

confiscavam livros “subversivos” em editoras e livrarias. Para amedrontar mais as pessoas e mostrar maior seriedade, livros foram queimados, livrarias depredadas, bibliotecas particulares confiscadas. Era uma espécie de terrorismo cultural, ironicamente organizado pelo próprio ministro da educação (STEPHANOU, 2001, p. 213-214).

Mas esse “terrorismo cultural” não se limitou às livrarias. Sabendo da importância do mundo acadêmico na influência do pensamento do povo e divulgação do saber, também as universidades e moradias estudantis foram invadidas; muitos estudantes e professores foram presos, numa demonstração de violência de quem detinha o poder (STEPHANOU, 2001, p. 218-219). Ninguém podia sair da linha determinada pelo governo militar. Para aplicar a censura, foram criadas regras e leis para editoras, livrarias, jornais, cinemas e teatros. Essas leis que regulavam a censura eram chamadas de “poder disciplinador” (STEPHANOU, 2001, p. 232).

Para Creuza de Oliveira Berg, o regime autoritário instaurado em 1964 difere do de Vargas por exaltar não um herói, mas um país, guiado pelo exército. Os valores morais e cívicos difundidos pelo regime militar deveriam ser assimilados pela população. A censura serviria como agente colaborador na aquisição dos mesmos (BERG, 2002, p. 56).

Em 1968, a Lei 5.536 dispôs sobre a censura nos teatros, cinema, novelas de rádio e TV, explicitando melhor sua natureza, ou seja, deixou mais claro o que era proibido ou permitido (STEPHANOU, 2001, p. 240). No entanto, embora a censura fosse obrigatória por força da lei, não havia escolas que tivessem formado os censores, os quais visivelmente não estavam aptos a um exercício tão delicado. O que se via eram decisões arbitrárias baseadas muito mais na consciência pessoal dos agentes do que numa diretriz nacional. Isso, por um lado, trazia insegurança para quem poderia sofrer sanções, ou, por outro lado, esperança de que determinado censor não praticasse o rigor temido.

Berg destaca que o Regime Militar sempre procurou passar uma imagem nacionalista, mas não pode ser negada a vinculação aos interesses estrangeiros, no caso, os Estados Unidos, após a II Guerra Mundial. Manter a censura vinculada à política seria uma forma de os militares mostrarem sua intenção de continuidade no poder (BERG, 2002, p. 154).

Para Carneiro, a propaganda sempre foi uma aliada do Regime Militar. A apreensão e o desmantelamento de tipografias comunistas reforçavam no povo a ideia do perigo que elas representavam. Assim o governo foi formando a opinião pública. Os passíveis de censura, por

sua vez, reagem de modo criativo, publicando livros traduzidos do lituano, russo e francês, a fim de burlar a censura, ao passo que à polícia cabia inteirar-se dessas artimanhas. A escolha desses originais se deve ao fato de os intelectuais comunistas brasileiros admirarem a cultura russa (CARNEIRO, 2002, p.81-84). O enredo desse “jogo” de perseguição é semelhante ao da Era Vargas, num duelo desigual entre o poderoso governo e os debilitados “insurgentes”.

John Milton menciona que, entre 1968 e 1978, 508 livros foram expressamente proibidos no Brasil, em decorrência do AI-5. Destaque para *Mein Kampf* (de Adolf Hitler) e obras de Harold Robbins, mesmo que não tivessem relação direta com o “eixo comunista”. Ainda citam-se *O livro vermelho da Igreja perseguida* – proibido por ter o termo “vermelho” no título – e *A capital*, de Eça de Queirós – pela semelhança com *O capital*, de Karl Marx – (MILTON, 2002, p. 29). Ironicamente, num país de censura revogada, *Mein Kampf* (ou melhor, sua tradução *Minha luta*) está proibido desde 2005 de ser comercializado no Brasil até 2015, por imposição do Governo da Baviera através do Consulado Geral da Alemanha no Brasil¹⁰. Independente disso, pode-se encontrar originais e traduções de edições anteriores em sebos pelo Brasil, alguns com preços que chegam a R\$ 15.000,00 em versões de alemão gótico.

Para concluir esse tópico, para Carneiro, apesar de toda a perseguição, a partir dos anos 1980, o perigo comunista se mostra mais fraco. Os “fiscais do saber” passam a observar mais a qualidade da informação (CARNEIRO, 2002, p. 95-96).

1.2 O PODER DA CENSURA

Para José Bom Meihy, a censura marcou o Brasil de forma tamanha que a sua sombra perversa faz com que ela seja exercida ainda hoje sistemática e pedagogicamente. Embora a censura sempre se mostrasse forte nos tempos republicanos, é inegável a habilidade do povo em burlá-la. Quanto maior a limitação imposta pela censura, maior era o esforço dos opositores em burlá-la (CARNEIRO, 2002, p. 15-16)¹¹. Ao que me parece, Meihy refere-se aos resquícios que ainda perduram, se não tanto na vigilância governamental, ao menos na prática das produções artísticas e culturais, numa espécie de censura coletiva

¹⁰ Veja essa informação em <<http://www.centauroeditora.com.br/minhaluta.htm>>, acesso em 29.05.12. No entanto, vi pessoalmente livros novos de *Mein Kampf* traduzidos em uma livraria de Rio do Sul em junho de 2012, recém-chegados da Editora Centauro, que afirma ser proibida a sua comercialização.

¹¹ Prefácio de José Carlos Sebe Bom Meihy.

inconsciente, aparecendo em quase todos os aspectos da vida cotidiana: nos livros didáticos, nos programas televisivos e de cinema, nos teatros, nas traduções, na internet, na editoração, no mundo acadêmico, etc.

Para Stephanou (2001, p. 11), no tocante às publicações, a censura seria a ação de proibir no todo ou em parte a apresentação de uma obra. Evidentemente que o conjunto é alterado, à medida que se retira elementos dele. A censura ainda pode optar por uma ação inversa: ao invés de suprimir, acrescentar informações descabidas e isoladas ao conjunto, distorcendo a obra.

O medo da perda de controle por parte do governo, na visão de Stephanou, faz com que se institua a censura. Funciona como uma espécie de filtro que barra as impurezas contidas em uma obra antes de ser publicada, modificando a mensagem original pretendida na comunicação. Os regimes autoritários usam a comunicação para imporem os seus interesses do momento (STEPHANOU, 2001, p. 12). A censura é classificada como geral ou individual para Stephanou. É geral quando estabelecida pelo que detém o poder de governar. É individual quando o censor julga conforme seus critérios. A censura seleciona e justifica sua escolha, mostrando os perigos da obra censurada (STEPHANOU, 2001, p. 14).

Stephanou diz que, no caso da censura geral mencionada, ela sempre teve dois grandes atores: ora a igreja, ora o Estado, havendo períodos em que ambos atuavam ao mesmo tempo. Essa ação de proibir parte ou o todo da obra obviamente desvia a informação original, influenciando a opinião dos leitores, como já vimos (STEPHANOU, 2001, p. 29). Quando a igreja proíbe ou censura uma obra (ou pede ao Estado para fazê-lo), está interferindo também na vida daqueles que não lhe dizem respeito, já que a sociedade é policultural, isto é, há várias culturas dentro de uma cultura maior (STEPHANOU, 2001, p. 42). Depreendo disso que não se pode admitir que num país democrático e laico as diretrizes e obrigações de uma igreja ou religião sejam estendidas a todos os cidadãos.

Para exercer a censura, há os controles sociais, que podem ser externos (sanções, punições, leis), contra indivíduos que não obedecem às normas dominantes; ou internos, que são aqueles mecanismos de normas e valores vitais incorporados pela sociedade. É parte da natureza da censura repelir o que não seja tradicional, rejeitando qualquer ideia mais moderna ou original. A inovação tem o seu encanto e, contrabalançando essa força, está o medo do governo e do serviço de

repressão – no caso mais específico, o censor – de que ela possa vir a ser adotada pelo povo (STEPHANOU, 2001, p. 29).

Carneiro traça uma analogia da censura praticada pelos governos autoritários brasileiros com os tempos de grande censura na história da humanidade, quando pensar diferente de quem estava no poder era proibido. O divergente era considerado impróprio, impuro. Precisava de purificação, de preferência pelo fogo. Essa prática, amplamente copiada e difundida pela inquisição eclesiástica, despertava a simpatia em quem pretendia impor suas ideias. A intenção de tal atitude apontava para a purificação social. Na fogueira, vivos e mortos eram consumidos, expurgando assim o mal. O fogo agia como um símbolo da purificação das pessoas e das coisas, dos objetos, como os livros. A simbologia da fogueira continuou mesmo depois da inquisição, como ocorreu em Berlim, em 1933, com a queima de livros em praça pública (CARNEIRO, 2001, p. 25-28), ou o episódio em pleno século XXI, mencionado na introdução, em Alamogordo, ao Sul do Novo México (EUA), onde foram queimados centenas de exemplares de *Harry Potter*, porque a comunidade religiosa local considerou o livro uma obra do diabo (KUSHNIR, 2004, p. 305).

Em outra analogia, ao citar Marx, Stephanou (2001, p. 30) mostra que fazer censura é como um curandeiro que se passa por médico e agrava a doença que pretende curar. A censura é irracional, mecânica, incapaz de trazer o benefício estipulado, mesmo porque não pode haver desenvolvimento em uma sociedade que não apresenta ideias diversas das que comumente se praticam.

Conforme Stephanou, cada civilização tem suas próprias normas repressoras e cada sociedade adapta-se às circunstâncias durante ou diante da repressão. Mas a censura instituída, como foi a do Brasil, é um agravante dessa situação. Ela opera uma separação do que seja pretensamente bárbaro e perigoso daquilo que é aceito. Mas, pergunta Stephanou, a quem compete determinar o que seja perigoso ou não, correto ou incorreto, bom ou mau? A censura governamental, mesmo institucionalizada, não segue qualquer ciência. Fia-se em padrões repassados e assimilados socialmente, geralmente de cunho religioso e subjetivo. A avaliação do censor inevitavelmente será parcial e imprecisa. E pode tornar-se paranoica, caso ele intencione seguir suas determinações por completo (STEPHANOU, 2001, p. 32-35).

O sistema censório em geral busca aniquilar o discurso opositor, uma vez que almeja conservar o estabelecido, além de tentar atrapalhar a percepção de mundo das pessoas. Alterando a informação, a

compreensão é incompleta, o que impede a liberdade de expressão e o direito à informação imparcial, o que faz com que o Estado imponha a sua ideologia (STEPHANOU, 2001, p. 36-37).

Como já frisado anteriormente, em todo exercício de censura, há o elemento da interpretação individual como referente, tornando demasiadamente subjetiva a classificação do permitido e do proibido (STEPHANOU, 2001, p. 248). Para mim, nem mesmo o próprio censor apresenta coerência em situações parecidas, pois há sempre elementos de um contexto que faltam ou afetam em outro: em uma abordagem, há tantas variáveis semióticas que jogam suas forças no julgamento do censor que a contradição se torna óbvia em muitos casos. Entre as variáveis poderíamos mencionar um rosto, um nome, uma cor, um perfume, um dia de boas lembranças que podem influenciar nas associações mentais do censor, de sorte que tenha coragem de punir ou absolver conforme esses fatores de influência.

Para Carneiro, essa radicalização da censura faz aparecer a literatura clandestina. No Brasil pós-1964, ambas as partes sabiam que as palavras têm poder. No caso do Regime Militar de 1964, os censores tentavam impedir que essas “palavras” chegassem ao povo, enquanto os revolucionários procuravam fazê-las alcançar a multidão, num roteiro comum em que se imagina o Bem e o Mal duelando nos bastidores (CARNEIRO, 2002, p. 32-33).

Com o tempo, um dos objetivos do Governo Militar de 1964 foi atingido, pois foi se formando uma autocensura, tanto para os produtores de atividades censuráveis quanto para o público em geral (BERG, 2002, p. 58). Ela cita como exemplo que, no caso de jornais, às vezes bastava uma ligação telefônica do censor para que determinado assunto fosse excluído da edição. Às vezes o próprio jornalista, no caso da imprensa, abdicava da reportagem por já saber de antemão que ela seria tolhida.

Também os editores e tradutores escolhiam suas palavras ou obras com mais cautela, visto que, não havendo censura prévia em muitos casos, o prejuízo de uma ação punitiva era indesejável. No entanto, às vezes o exercício de burlar a censura através de metáforas e jogos de palavras era um desafio pessoal a mais para autores, tradutores e editores. Era uma luta silenciosa contra as forças do aparato estatal, as quais eles sabiam que não poderiam sobrepujar, a não ser pelo lento trabalho de moldar a mente dos leitores.

1.3 TIPOS DE CENSURA

De certa forma, causa um desconforto falar sobre tipos de censura, ou seja, atribuir determinados conceitos ou valores mensuráveis a um ato de censura. No entanto, parece-me aceitável o exercício de conferir nomenclaturas a episódios ou a atitudes comuns de censura.

Analisando alguns autores sobre o assunto, encontrei diversas classificações. Há ao menos uma abordagem que se mostra mais abrangente, enquanto outras são extremamente resumidas. Entretanto, todas elas dizem respeito a obras originais, e nenhuma delas aborda especificamente a censura na tradução. Na falta desse tipo de estudo, pareceu-me adequado estudar as nomenclaturas descritas para os textos originais, sabendo que podem ser adaptados para textos de traduções. Assim sendo, apresento as existentes. Mais adiante apresentarei a minha própria sugestão para as traduções.

Maria Luiza Carneiro é uma das autoras a esboçar uma classificação. Para ela, a censura ocorre em quatro níveis. O primeiro seria a **censura exógena**, que é articulada pelo Estado, ou seja, é de fora do ponto de vista pessoal. Opondo-se a essa censura externa, tem-se o segundo nível, que seria a **autocensura**. Como o nome já diz, é praticada pelo próprio indivíduo. Um terceiro nível corresponderia à **censura preventiva**, realizada antes da publicação de determinada obra. Por fim, o quarto nível abarcaria a **censura punitiva**, que somente seria realizada após a publicação de algo proibido pelo censor, cabendo punição. Todas as categorias interagem e se complementam (CARNEIRO, 2002, p. 30). Embora Carneiro não tenha se aprofundado na questão, merece o registro pela tentativa de enquadrar as ocorrências da censura. No entanto, essa classificação ainda é muito generalista, o que impede uma abordagem mais rica dentro dos propósitos da presente tese.

Outro autor que apresenta uma classificação é Stephanou. Na verdade, a nomenclatura apresentada não é propriamente dele, mas atribuída ao jornalista Moacir Pereira¹². Sendo Pereira um jornalista conhecido na imprensa escrita, o seu interesse pelo tema mantém relação com o seu ofício, embora a leitura permita a aplicação a outras artes e publicações, inclusive a traduções. Para ele, há onze censuras. A **censura ideológica** compreenderia toda forma de coibição centrada ou apoiada em uma ideologia. Pode ser aplicada por um agente de fora, encarregado de fiscalizar as publicações. No caso da **censura política**,

¹² Stephanou não menciona onde Moacir Pereira registrou essa nomenclatura.

ela estaria vinculada à ação de governos com medidas legais em diversos níveis, desde brandos a autoritários. A **censura econômica** configurar-se-ia na interferência das agências de publicidade na linha editorial dos veículos de comunicação. A **censura técnica** ocorreria quando houvesse uma interceptação ilegal de troca de informação (grampo telefônico, por exemplo). Por seu lado a **censura legal** existiria quando ocorresse uma alteração na esfera da lei, aumentando o rigor, quer seja por decretos, portarias ou outros meios disponíveis. A **censura partidária** ocorreria quando um partido político atuasse para se resguardar de situações que pudessem comprometer a imagem e credibilidade do partido. Quanto à **censura empresarial ou interna**, esta refletiria o interesse econômico de proprietários e diretores de empresas jornalísticas. Em se tratando de **censura profissional**, esta se aplicaria quando profissionais do ramo detêm poder decisório sobre as publicações, como editores e revisores. A **censura de diversões públicas** se detectaria quando diversões públicas fossem proibidas por contrariarem, segundo os censores, os bons costumes. Para finalizar a lista de Pereira, a **autocensura** seria aplicada pelo próprio autor, demonstrando medo, insegurança e excesso de zelo (STEPHANOU, 2001, p. 39-40).

Stephanou vai além dessa classificação de Pereira. O autor diz que o jornalista se esquece de que todas elas podem se entrelaçar. Além disso, há, para Stephanou, tantas outras, como a **censura moral**, que seria aquela relativa a padrões de comportamento e adequação social. Também haveria a **censura religiosa**, referente à pressão exercida por grupos religiosos conservadores. Cita ainda a **censura de bom gosto**, que combateria o grotesco, o nojento, o sujo. Quanto à **censura valorativa**, esta trataria da seleção de obras de maior valor. Menciona ainda a **censura privada**, feita por grupos privados. Por fim Stephanou apresenta a **censura de códigos corporativos de ética**, a qual estaria presente nos meios de comunicação brasileira (STEPHANOU, 2001, p. 40-42).

Todas essas censuras aqui mencionadas podem ser aplicadas também à área da tradução, por vezes até com maior rigor. Ressalto a questão da censura valorativa no que tange à escolha de obras originais para tradução, uma vez que essa escolha segue padrões subjetivos de quem momentaneamente detém o poder de atribuir valor a determinadas obras.

Note-se que Stephanou visa, em sua abordagem, a realidade brasileira. Se Pereira limitou-se ao ramo jornalístico, Stephanou parece

incluir também outras publicações. Por isso ele vai um passo além e ainda analisa outras classificações possíveis, de acordo com diferentes critérios. Com relação ao **tempo de duração** da censura, ela pode ser **penal** – aquela que tem um tempo determinado – ou **preventiva** – que seria aquela de tempo indeterminado. Mas se o referente for o **tempo da ação**, a censura pode ser chamada de **punitiva**, que seria a condenação de um ato do passado, do presente ou mesmo para impedir um ato futuro. Levando em conta o **controle**, a censura pode ser **prévia**, isto é, aquela que avaliaria a obra antes de tornar-se pública; **a posteriori**, que ocorreria depois da publicação, tendo caráter repressivo/punitivo; e **policial/militar**, que seria praticada pelo aparato policial ou militar, realizando o encarceramento de cidadãos “perigosos”. No quesito **alcance**, Stephanou separa a censura em **parcial**, que seria a supressão de partes de uma obra; **total**, a qual imporá a proibição total da pretensa publicação; e **classificatória**, que permanecerá atenta a faixas etárias, como no caso dos programas de televisão (STEPHANOU, 2001, p. 42-43). Nessa classificação sugerida por Stephanou, entendo que a censura pode ser pensada para originais e traduções.

Enquanto Stephanou é bastante metódico com a distinção entre as diferentes características da censura, Berg (2002) simplifica a sua classificação, embora se refira à censura aplicada ao meio artístico no Regime Militar, como já foi mencionado anteriormente. Segundo a teórica, a censura compreenderia duas formas. A primeira delas seria a **burocrática**, exercida por meio de leis, decretos, atos, etc, que pode ser dividida em dois níveis: a **preventiva**, que perfaz a censura prévia, exercida antes de algo ser publicado ou apresentado ao público; e a **punitiva**, que corresponde aos processos judiciais realizados depois que algo se tornou público. A segunda forma de censura seria a **coercitiva**, praticada através da ação policial (BERG, 2002, p. 121). Como se percebe, a classificação mais generalizada pode abarcar igualmente a tradução.

Ainda desejo mencionar a classificação feita por Maria José Coracini (2008), desta vez pensada especificamente para a área da tradução. Segundo ela,

[s]obressaem, portanto, dois tipos de censura: aquela que se impõe por um regime totalitário, que, agindo por interesses escusos, interdita ideias, pensamentos, comportamentos e, portanto, o livre arbítrio (se é que ele existe), considerados “perigosos” para o regime; e aquela, constitutiva

dos discursos, interdições que se fazem corpo, que penetram no campo simbólico de cada sujeito. Ambas coíbem o livre pensar; ambas resultam de relações de poder; ambas permitem reações que se manifestam em atitudes de resistência, cujas razões podem ser conscientes ou inconscientes (CORACINI, 2008, p. 11).

Justamente essas duas manifestações parecem ocorrer dentro da análise a que me proponho, com ênfase à segunda forma. Também considero fundamental para o meu trabalho o conceito de (auto)censura de Maria José Coracini para a área da tradução:

a (auto-)censura – constitutiva da identidade do tradutor – que, a nosso ver, atravessa todo o processo tradutório e, portanto, os momentos de indecidibilidade, provém, não apenas do que Freud denominou superego, marcas do componente sócio-cultural, mas, também, de regimes políticos anteriores, integrados via memória discursiva (discursos outros que se imbricam, arquivos rastreados, documentos encontrados) ou, mesmo, traços de experiências pessoais, transformadas, elas também, em narrações, ficções de si, do outro e do outro de si. Aliás, vale ressaltar que o prefixo “auto”, entre parênteses, marca que a censura decorre sempre do outro: ela se constrói a partir do outro, daquilo que se torna valor na sociedade ou no grupo social ao qual pertencemos (família, religião, escola, etc.) e que, pouco a pouco, vai sendo internalizado, corporificado, de tal modo que não se sabe se é do outro ou de si próprio que aquele valor provém; certamente é dos dois, ou melhor, do “outro de si”: sem que nos demos conta, assumimos aquele valor ou aquele ponto de vista como verdade e passamos a defendê-lo como se outras verdades, outros modos de ser não existissem (CORACINI, 2008, p. 10-11).

Essa (auto)censura e essas experiências pessoais podem ser tanto positivas como negativas. Lembro aqui do poema “Impressões do crepúsculo”, de Fernando Pessoa, ao mencionar os paus que roçam

ânsias na alma, um som muitas vezes longínquo de ave incerta que se confunde com o balouçar das árvores, causando uma situação de insegurança, de mudanças constantes de um lado para outro. E nessa confusão do que seja próprio ou do outro, é profundo o verso que diz “o mistério sabe-me a eu ser outro”, não importando se tratar de autor ou tradutor. Nesse contexto psicológico, torna-se complexo analisar as tomadas de decisão realizadas pelo tradutor, ou melhor, determinar as causas de cada uma delas. Tudo o que se pode fazer é conjecturar os motivos através dos resultados observados no texto traduzido, no caso da presente análise.

Coracini ainda analisa o que Foucault menciona sobre o discurso de certas sociedades: elas definem formas de falar e agir em determinados momentos e espaços geográficos. Quando isso ocorre de modo espontâneo, resulta em manifestação cultural legítima; mas quando é feito de forma imposta para se enquadrarem no que se chama de “politicamente correto”, acaba gerando uma camuflagem cultural (*id.*, p. 11). Em outras palavras, é uma expressão de censura. Apesar disso, penso que a repetição dessas imposições acabe gerando uma espécie de cultura.

Voltando à questão da (auto)censura, Coracini (2013, p. 11) afirma que o regime ditatorial deixou marcas profundas ainda visíveis na sociedade brasileira. Tal constatação fica evidente nos registros por ela analisados, em forma de relatos de tradutores que vivenciaram períodos de censura institucionalizada. Ainda segundo ela,

tratava-se de um tempo (entre 1940-1960) em que religião, pudor e nacionalismo eram qualidades internalizadas e, quando não o eram, deveriam ser respeitadas, sob pena de [o tradutor] permanecer na penumbra do anonimato (CORACINI, 2013, p. 12).

Nas análises, contudo, Coracini chega à conclusão de que a questão comercial/financeira era uma das mais influentes sobre as escolhas/(auto)censuras praticadas. As editoras precisavam seguir o padrão moral a fim de não perderem os seus leitores, e isso demandava uma censura prévia. Atualmente ainda se manifestam temas que causam certa polêmica, como moral, bons costumes, racismo, preferências sexuais, feminismo (questões de gênero), religião e outros, que costumam ser associados ao que se denomina “politicamente correto”.

Essa censura é exercida pelo próprio tradutor, que a tem internalizada e não percebe o seu uso (CORACINI, 2013, p. 12).

Outro aspecto que Coracini detecta na questão da (auto)censura diz respeito às duas línguas envolvidas. No tocante à chamada língua do outro (estrangeira), parece haver uma exigência menor de censura, ao passo que a língua materna tem aspectos de censura mais acentuados. Uma palavra obscena/erótica pode ser dita na língua do outro sem atingir os próprios “princípios”, mas pode ser “proibida” na língua que se usa. Coracini entende que isso decorre pelo fato de as regras da própria língua/cultura estarem internalizadas, ao passo que as do estrangeiro não, pelo menos enquanto não se “vive” continuamente tal cultura (CORACINI, 2008, p. 15-16). Como nem todos os tradutores que escolhi “vive(ram)” a cultura alemã, existe a possibilidade de algumas das escolhas na tradução dos contos dos Irmãos Grimm serem regidas por uma censura maior em língua portuguesa.

Para Coracini, “a censura vem sempre do outro, da sociedade, da tradição, do que se considera correto num dado momento histórico-social e para uma dada formação discursiva” (2008, p. 19). Entretanto, continua ela, essa ação exterior acaba se internalizando, causando conflitos no tradutor quando está diante do original e do leitor imaginado na tradução. É um lugar desconfortável, de indecisão, de escolhas, tentando fazer com que sua interpretação seja fiel, dizendo o que muitas vezes não lhe é permitido. Não somente a força de uma censura externa modifica um texto, mas principalmente aquela “que vem de dentro, que habita o simbólico e nele faz corpo, penetrando em sua constituição identitária” (CORACINI, 2008, p. 19).

1.4 MINHA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO DA CENSURA

Diante dessas opções de classificação da censura citadas, sabendo que foram projetadas para obras originais, com exceção à de Coracini, e que o campo ainda é carente de estudos, proponho-me a oferecer uma contribuição adicional a esse tema, elaborando uma espécie de tipologia de censuras aplicadas a traduções. Não há a intenção de anular as existentes, mas ampliar as ideias ou nomes para a área da tradução. Proponho uma análise mais simplificada, se comparada à de Stephanou, e em certos aspectos mais empírica do que teórica.

Considero dois segmentos de censura na tradução: a externa e a interna. A censura externa seria aquela não realizada pelo tradutor e que independe de suas escolhas, uma manipulação realizada por outras forças que modificam o texto original de alguma forma, lembrando

Keratsa. Por sua vez, a censura interna estaria relacionada às escolhas e omissões do tradutor, quer de maneira voluntária ou involuntária, relembando os conceitos de Santaemília e Coracini (ver capítulo 1).

1.4.1 CENSURA EXTERNA

Embora haja a possibilidade de aglutinar algumas censuras aqui propostas, optei pela classificação a seguir, ainda que não seja aproveitada na tese por falta de documentação. A princípio, a censura externa pode ser realizada por diversos agentes, em maior ou menor grau de intensidade. Na esfera de governo, pode haver a **censura governamental**, reconhecida como aquela em que o governo interfere nas publicações das traduções de tal forma que o seu conteúdo sofra algum tipo de restrição. É o que ocorreu em praticamente toda a História do Brasil, como vimos anteriormente. Havia sempre uma interferência por parte dos órgãos governamentais, e de certa forma a classificação por faixa etária dos programas televisivos, traduzidos ou não, ainda é um resquício dessa época, embora atualmente essa indicação seja feita pela própria veiculadora da programação. A interferência pode ter aspectos autoritários quando o governo impõe a sua ideologia à força ou impede, bane e restringe as traduções. Ocorreu em momentos específicos sobre as traduções aqui no Brasil, a ponto de proibir a veiculação total das obras, especialmente no governo Vargas e no Regime Militar. Conforme Wyler, Getúlio Vargas exerceu essa censura a ponto de queimar livros em praça pública, entre originais e traduções, chegando ao número de 100 mil exemplares de uma vez em 1945 na Praça da Sé (WYLER, 2003b, p. 111-112).

No âmbito da editoração, haveria a **censura editorial**, que seria quando o editor e os revisores, por razões mercadológicas ou ideológicas, induzem ou obrigam o tradutor à censura. Há certamente casos de questões de foro íntimo em que o editor ou o revisor se desagrada de alguma obra, ou de alguma palavra escolhida, ou de uma ideia perpassada pelo texto traduzido. Um gesto, uma lembrança, um nome ou outro elemento cativante ou repelente acarretam em uma decisão de permissão ou de negação. Mas não se descarta a força do apelo comercial como principal fator. Milton afirma que um exame das instruções da Nova Cultural, editora de romances populares, mostra que a preocupação era de que a tradução não fosse literal, mas contida num bom português, com clareza e coerência. O vocabulário deveria ser atual, evitando repetições, pronomes, frases longas. As imagens deveriam ser românticas e ricas, adaptadas a uma linguagem coloquial.

Na falta de compreensão do original, a sugestão seria recriar. Adequar a linguagem ao personagem, usar parágrafos curtos, com unidade e sujeito, adaptar os trajes e explicar pratos típicos também eram estratégias solicitadas aos tradutores (MILTON, 2002, p. 114-115). Em certo sentido, deduzo que essas instruções acabam delimitando o serviço do tradutor, e escolhas feitas fora das normas acabam sendo censuradas¹³.

Em termos de entidades, poderia ser destacada a **censura organizacional**, quando uma organização ou entidade, como a igreja, opõe-se a uma publicação antes, durante ou após a sua tradução, aconselhando a sua não apreciação ou impondo formas mais extremas de coibição. Um exemplo é a ala evangélica que, influenciada por ideologias de alguns grupos conservadores estadunidenses, criticou fortemente em suas reuniões ou mesmo na internet¹⁴ a tradução de livros de *Harry Potter* aqui no Brasil, recomendando que não sejam prestigiados, alegando que se trata de uma forma de ensinar bruxarias aos adolescentes. Os filmes da série causaram aversão idêntica.

Ainda dentro de entidades, pode-se detectar a **censura midiática**, que consistiria no corte ou na não veiculação de elementos considerados impróprios por parte de qualquer mídia. Com relação à tradução, percebe-se a censura na escolha pretensamente cuidadosa das palavras e das notícias das agências internacionais (Reuters, Associated Press, por exemplo), as quais já carregam uma parte de censura em sua origem. Na tradução, podem ocorrer abrandamentos de expressões consideradas ofensivas. Também ocorre censura na legendagem ou dublagem de filmes provenientes dos Estados Unidos, os quais carregam a fama de conterem expressões obscenas, as quais são abrandadas. É fácil perceber isso ao se assistir a um filme legendado que contenha expressões com a palavra “fuck” ou “bitch”, as quais aparecem como “dane-se”, “filho da mãe”, entre outras expressões mais leves.

No meio que denomino de convívio, pode-se perceber a **censura de investimento**, que consistiria na rejeição, por parte dos adultos, da compra de certas obras traduzidas, de acordo com as suas concepções do

¹³ Nesse sentido, cabe uma discussão à parte sobre *a ética do tradutor*, mas que evitarei nessa tese.

¹⁴ Alguns exemplos da desaprovação, para consulta:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Debates_religiosos_sobre_a_serie_Harry_Potter#Protestantismo>
; <<http://www.cleycianne.com/2011/07/15-motivos-para-voce-nao-ver-harry.html>>;
<<http://potterish.com/2008/06/harry-potter-e-a-religiao/>>. Acesso em 13 out. 2014.

que seja adequado ou não para a criança. Mais uma vez lanço mão do exemplo de *Harry Potter*, não muito bem recebido por grupos da ala evangélica no Brasil. Há também edições de contos de fadas que são demasiadamente resumidas, ou com ilustrações sem muito zelo. Pessoalmente recusei comprar contos de fadas para meus filhos por me parecerem resumidos demais ou terem ilustrações que causaram desprazer visual. Nestas horas, entra em ação o julgamento de quem investe no livro, quer seja através da compra ou de empréstimo. De certa forma, é consenso de que uma criança ainda não tenha atingido a maturidade para discernir uma boa leitura de uma que não lhe seja favorável, considerando os padrões morais estabelecidos.

Considero também a **censura escolar**, vinculada a duas situações: uma em relação ao que entra na escola; outra em relação ao que sai ou se produz. No primeiro caso, seria aquela quando a escola inibe o acesso a determinadas referências bibliográficas de traduções. Pode ocorrer na restrição ao acesso das obras dentro da escola ou biblioteca, ou ainda na exclusão de sugestões de compras de literatura para a biblioteca escolar. Pode ainda estar atrelada à visão de um ou outro professor veiculada em sala de aula quanto a determinada obra. Como o ambiente escolar é um local de difusão do saber, torna-se contraditória a seleção de conteúdos por alguns poucos agentes autointitulados guardiões do saber. No segundo caso, seria aquela exercida sobre o que se produz dentro do mundo escolar, como regras e limitações sobre o conteúdo de traduções de trabalhos acadêmicos.

Ainda dentro do convívio, pode haver **censura de grupo**, ou seja, quando as pessoas do convívio emitem comentários e chacotas a respeito de determinadas traduções. Como ser aceito por um grupo ou pela família é primordial para o ser humano, este procura igualar-se a seus pares. É nesse grupo que podem aparecer situações corriqueiras, embora leves e informais. Por exemplo, músicas podem ser “banidas” pelos mais velhos porque a letra não é apropriada, impondo, dessa forma, seu gosto aos mais novos.

1.4.2 CENSURA INTERNA

O segundo grande segmento que percebo na censura estaria vinculado à percepção interna do tradutor: é aquela que diz respeito apenas às suas próprias ideias e opiniões que se manifestam

inevitavelmente na hora do seu trabalho tradutório¹⁵, e estas podem ser observadas na análise dessa tese. Na realidade, todas essas temáticas estão entrelaçadas de tal forma que em determinados momentos torna-se impraticável qualquer distinção rigorosa entre elas. Assim sendo, concebo a ideia de haver um tema dominante em meio a outro(s) secundário(s) na consciência, na escolha do tradutor, que configure o que poderíamos designar de censura. Esses temas dominantes seriam a moral, a repulsa e a ideologia.

1.4.2.1 CENSURA MORAL

No grupo da moral, eu enquadraria aquelas escolhas tradutórias que de alguma forma têm a ver com a consciência humana. Uma das mais delicadas é a **censura religiosa**, pois é aquela que impede alguma ofensa à expressão ou crença religiosa, especialmente a sua própria. Sobre esse tema, têm-se infindáveis exemplos através da História, como bem atesta a obra *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, que mostra como na Idade Média era proibida a leitura de obras que falassem do riso. Ao longo dos séculos, a religião produziu a maior ocorrência de censura, tanto de originais como de traduções, e isto em todas as manifestações sacras ao redor do mundo. Para os ocidentais, as demonstrações mais proeminentes ocorreram dentro do cristianismo. As diversas igrejas não aceitam, por exemplo, as traduções da Bíblia feitas por outras entidades com as quais não tenham afinidade. Desta forma, católicos rejeitam a Bíblia protestante dos evangélicos, que rejeitam a tradução da Torre de Vigia (Testemunhas de Jeová), e assim sucessivamente. E mesmo dentro de seus segmentos, podem ocorrer embates, como quando a Sociedade Bíblica do Brasil, reconhecidamente evangélica, apresentou a Bíblia na Linguagem de Hoje nos anos 1980, o que causou muita revolta e acusações de heresias por parte dos próprios evangélicos, fato que vivenciei devido ao meio religioso em que cresci.

Falar sobre a **censura de costumes** também remete ao campo da moral. Afinal, moral e bons costumes são muito próximos e arraigados na cultura popular. Nessa área, o tradutor pode censurar partes que se relacionem com pretensos maus exemplos, modificando ou extirpando-os. A finalidade seria diminuir a incidência de propagação de atitudes indesejadas pelo tradutor ou pela sociedade.

¹⁵ Mais uma vez cito a ética do tradutor, a qual não pode ser uma mera questão semântica, mas uma ideia de como produzir o trabalho. O tema em si comporta uma longa discussão, à qual me esquivo por ora.

A **censura sexual** consistiria na inibição da expressão sexual explícita ou não, em qualquer nível, tanto relacionada ao sexo considerado normal quanto aos popularmente denominados “desvios”, embora a atitude de ser “politicamente correto” induza o povo a ter mais aceitação quanto às preferências sexuais do outro. Também pode evitar expor partes íntimas do corpo, no caso de produções visuais. Momentos de prazer podem ser abreviados ou omitidos em diversas artes; episódios de infidelidade podem ser cortados. Poderá haver desconforto em apresentar ao público episódios de sadismo, masoquismo, voyeurismo, zoofilia, fetichismo, ménage, swing, necrofilia, entre outros temas de ordem sexual. Como exemplo de censura sexual na tradução, podemos citar algumas traduções de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, que omitem o episódio em que ele passa a noite no quarto com a rainha do reino dos homenzinhos da ilha de Lilliput. Nos contos de fadas, omitem a gravidez de Rapunzel.

1.4.2.2 CENSURA DE REPULSA

Nossos cinco sentidos nos remetem constantemente impressões, que podem nos causar tanto sensações boas como estranhas, dentro daquilo que denomino repulsa. Assim detectamos a **censura de morte**, que é a que evita uma abordagem explícita do tema morte e seus correlatos, como putrefação, cemitério, inferno, enforcamento, envenenamento, suicídio, homicídio¹⁶, doenças graves. Existe inclusive o eufemismo, uma figura de pensamento usada para abrandar o tom forte de certas palavras. Pode-se dizer, por exemplo, que alguém foi dessa para uma melhor, ou que a pessoa foi para o céu ao invés de dizer que morreu.

Conexa com ela está **acensura de violência**. Esta omitiria a crueldade, a violência e seus paralelos, como lutas sangrentas, brigas, agressões, abusos, sadismos, estupros, xingamentos e maus tratos a toda forma de vida. Por exemplo, Lobato omitiu na tradução um castigo dado às filhas da madrasta de Cinderela.

Ainda nessa linha, ocorre a **censura de asco**, que se opõe a tudo que possa parecer nojento, como vermes, fezes, catarro, sangramentos, animais indesejados, etc. Em traduções de *As viagens de Gulliver*, por exemplo, foi omitida a passagem em que ele apaga o fogo do castelo dos homenzinhos da ilha Lilliput urinando sobre as chamas. Outro exemplo pode ser visto no antigo testamento da Bíblia, onde a expressão “todos

¹⁶ Alguns desses itens têm também forte conotação moral, mas aqui são pensados apenas no sentido físico em si. O mesmo princípio é válido para as censuras de violência e de asco.

os que mijam no muro” foi traduzida como “todos do sexo masculino”, que é o que de fato quer dizer. Surpreendeu-me igualmente o fato de o próprio corretor de textos do Word ter aspectos inerentes à censura, pois está sugerindo trocar a palavra “mijam” por “urinam”.

1.4.2.3 CENSURA DE IDEIAS

O terceiro agrupamento está ligado à esfera das ideias. Embora num sentido genérico tudo possa ser considerado como um campo ideológico, denomino de **censura ideológica** aquela que combate a veiculação de uma filosofia ou mesmo de uma teoria, prioritariamente no campo das ciências, quer sejam exatas ou humanas. No Brasil, como vimos, nas ciências sociais, as traduções de teor comunista foram proibidas durante os regimes autoritários.

Semelhante a essa, temos a **censura política**. Mesmo que a política também seja considerada uma ciência ou tenha um viés ideológico, tomo esse termo no sentido mais leigo. Nela o tradutor deixa de registrar uma referência a alguma ideia política com a qual ele não concorda. As questões políticas externas podem ter restrições em traduções. Por exemplo, as notícias traduzidas das agências internacionais, especialmente no âmbito virtual, podem delimitar referências a países, como Irã, Cuba, Coreia do Norte, devido ao escopo político dominante neles. A censura pode se manifestar nitidamente na não veiculação de notícias desses países de política diferenciada da nossa.

Pode-se mencionar ainda a **censura racial**, aquela que manipula uma informação do ponto de vista racial. Por exemplo, Marco Jacquemet fala da função dos intérpretes contratados pela ONU para intermediarem a obtenção de passaporte de candidatas a asilados, em Tirana, na Albânia, após a Guerra do Kosovo. Os refugiados do Kosovo eram submetidos a um interrogatório, a fim de verificar sua origem kosovita. Muitos albaneses tentaram se aproveitar dessa situação para fugirem da opressão em que se encontravam. Por isso, os intérpretes observavam sotaques, vestimentas ou outros traços típicos de Kosovo. As perguntas seguiam uma espécie de roteiro sobre geografia local, comida, ruas, etc. As narrativas eram frequentemente cortadas pelo intérprete, impedindo assim que se confirmassem as questões lógicas envolvidas nas respostas dos pretendentes a asilados ou impedindo o desfogo dos traumas que a guerra causara. Em suma, a sentença sobre a veracidade das narrativas era dada pelos intérpretes. O mais desumano nessas situações era que as traduções muitas vezes não correspondiam

ao enunciado do entrevistado, mas sim à conclusão a que chegara o intérprete. Assim, uma dose de censura racial na tradução do intérprete traçou o destino de muitas vidas (JACQUEMET, 2010, p. 133-141).

Também merece citação a **censura de classe social**, que atingiria questões de ordem social, suas classes e a sociedade de modo geral. Ricos ou pobres, por exemplo, podem ser omitidos ou menosprezados em traduções, de acordo com a percepção do tradutor. Às vezes a censura nas esferas sociais é tão sutil, quase imperceptível, como quando os tradutores italianos de *Dom Casmurro*, Gianluca Manzi e Léa Nachbin, vertem “Sim, meu devoto!” como *Sì, mio buon signore*. A palavra “devoto” evoca um sentido mais sacro, mais nobre dentro do contexto social em que foi formulada, ao passo que *buon signore* configura-se apenas como um tratamento mais formal.

Pode ocorrer ainda a **censura de gênero**. Um exemplo intratextual ocorre na tradução de *Dom Casmurro* para o alemão, por Harry Kaufmann onde, no capítulo 41, o moço Bentinho, prestes a ir ao seminário, diz para sua mãe que sente pela separação, ao passo que sua mãe alega não ser isso uma separação. Na tradução, esse sentimento de tristeza é transferido para a mãe de Bentinho, tirando do elemento masculino a emoção, geralmente atribuída ao elemento feminino.

Por fim, detecto uma censura mais sutil que denomino de **censura de aura**, na qual a aura representa uma característica própria de um personagem, objeto, local ou até mesmo de um acontecimento, de modo que isso se desvirtue ou se perca na tradução. Isto pode ocorrer, por exemplo, quando um personagem, que tem personalidade considerada perniciososa, é transposto com outra característica, mais branda, como Lobato fez com Rumpelstilskin. O inverso também é possível, em que um elemento ou evento de bom caráter é distorcido para pior na tradução. Quando, por exemplo, Claudia Cavalcanti traduziu *A pequena bruxa*, de Otwin Preussler, a palavra *Blocksberg* (montanha das bruxas) foi vertida apenas como “montanha”, o que tira a aura da montanha, aquela ideia de um local próprio para bruxas e bruxarias.

Havendo explicitado as censuras propostas, traço um quadro comparativo que as resume:

CARNEIRO	
Exógena	Estado; de fora
Autocensura	Próprio tradutor
Preventiva	Antes da publicação
Punitiva	Depois da publicação

MOACIR PEREIRA	
Ideológica	Coibição centrada em ideologia
Política	Ações de governos, brandos ou não
Econômica	Interferência das agências de publicidade na linha editorial dos veículos de comunicação
Social	Interferência de agentes sociais
Técnica	Interceptação ilegal de troca de informação, grampo
Partidária	Atuação de partido político, preservando sua imagem
Legal	Alteração na lei
Empresarial	Interesse de donos de empresas jornalísticas
Profissional	Profissionais decidem sobre publicações
De diversões públicas	Espectáculos que contrariam bons costumes
Autocensura	Aplicada pelo próprio tradutor
STEPHANOU	
Moral	Padrões sociais
Religiosa	Religiosos conservadores
De bom gosto	Combate o grotesco, nojento, sujo
Valorativa	Seleção de obras de valor
Privada	Por grupos privados
Códigos corporativos de ética	Nos meios de comunicação
Duração: penal	Tempo determinado
Duração: preventiva	Tempo indeterminado
Tempo da ação: punitiva	Condenação de ato do passado, presente ou futuro
Controle: prévia	Antes da publicação
Controle: a posteriori	Depois da publicação
Controle: policial/militar	Feito pelo aparato policial
Alcance: parcial	Supressão de partes
Alcance: total	Proibição total
Alcance: classificatória	Seleção por faixa etária
BERG	
Burocrática	Leis

Burocrática: preventiva	Antes da publicação
Burocrática: punitiva	Depois da publicação
Coercitiva	Ação policial
CORACINI	
Regime totalitário	Governos autoritários
Autocensura	Feita pelo próprio sujeito
FROMMING	
Externa	
Governo: governamental	Interferência do governo
Editoração: editorial	Editor/editora/revisores
Organização: organizacional	Organizações
Organização: midiática	Cortes feitos pela mídia
Convívio: investimento	Adultos compram
Convívio: escolar	Escola inibe
Convívio: de grupo	Amigos e família repelem
Interna	
Moral: religiosa	Ofensa à expressão religiosa
Moral: costumes	Ofensa aos bons costumes
Moral: sexual	Expressão sexual
Repulsa: morte	Evita tema morte
Repulsa: violência	Evita temas violentos
Repulsa: asco	Evita temas que causem nojo
Ideias: ideológica	Combate ideologias
Ideias: política	Combate ideias políticas
Ideias: racial	Faz distinção entre raças
Ideias: social	Atinge classes e ordens sociais
Ideias: gênero	Faz distinção entre gêneros
Ideias: de aura	Poda características de fatos ou pessoas

Até aqui, apresentei uma lista classificatória para os diferentes tipos ou situações de censura. No entanto, o assunto é amplo e está longe de ser esgotado. Mas com ela pode-se verificar na análise em que nível e intensidade essa censura se manifestou na tradução dos contos dos Irmãos Grimm no Brasil.

1.5 A CENSURA E A LITERATURA INFANTIL

Vimos como a censura se manifestou no Brasil em seu contexto histórico, bem como alguns de seus aspectos práticos. Nesta parte, quero abordar ideias sobre a censura envolvendo a literatura infantil, a fim de aprofundar a discussão em relação ao que ocorreu com as traduções dos contos dos Irmãos Grimm no Brasil. O conceito de literatura infantil que abordo é o do senso comum, da literatura pensada para a criança. Já em minha dissertação de mestrado (FROMMING, 2009) entrei em contato com o tema da preterição da literatura infantil. Resgato aqui alguns tópicos da dissertação que considero importantes para a sequência dos trabalhos da tese. Cabe antes ressaltar que o conceito de literatura infantil aqui usado é o do senso comum, o conceito popular, cuja linguagem é adequada a um padrão de conhecimento do público infantil imaginado.

1.5.1 A LITERATURA INFANTIL MENOSPREGADA

A literatura infantil apresenta um histórico de menosprezo, uma vez que era direcionada para o público infantil, supostamente menos crítico. Além disso, esse público não teria acesso às produções originais nem tomaria conhecimento das escolhas tradutórias, salvo raras exceções. Os adultos dificilmente tinham consideração para com esse público, e era comum enquadrá-los num nível inferior de seres humanos (HUNT, 2002, p. 1; PALO & OLIVEIRA, 2006, p. 5).

Para Wilkie, a literatura infantil não escapa à censura por já nascer numa época em que censurar obras literárias era normal. Trata-se do século XVI em diante. Quando se produz uma obra declaradamente infantil, o destinatário principal tende a ser o público infantil, o que não impede de outros públicos se apropriarem de sua existência. Embora pareça óbvio, de fato não o é, pois toda a produção infantil com esse propósito precisa ser pensada especificamente para contemplar esse público principal. Assim, muitos fatores interagem nessa produção. Por exemplo, quem produz essa literatura não costuma ser um agente infantil, mas um adulto. Este tem como alvo o elemento mais impotente de uma relação que se mostra díspar, autoritária e frágil, fazendo aparecer uma espécie de subgênero da literatura adulta (WILKIE, 2002, p. 131). Evidencia-se aí uma relação desigual de poder, uma vez que esse autor adulto impõe a sua ideologia sobre a criança através da literatura infantil. Assim sendo, a obra de literatura infantil original já nasce limitada por uma censura com sua característica peculiar, e a possibilidade de haver um incremento dessa prática em casos de

tradução é plausível. Se assim for, tal tradução incorporará aspectos de adaptação, mudança, domesticação (OITTINEN, 2000, p. 6).

1.5.2 BREVE TRAJETÓRIA DA LITERATURA INFANTIL NO BRASIL

A literatura infantil nasceu da tradição oral. Passou pelas fábulas e se materializou nos contos, no século XVI. No século seguinte, Perrault fixou em livro a tradição oral. Outros autores seguiram essa prática (ARROYO, 1968, p. 32-34).

O Brasil, sendo ainda uma nação jovem, teve um processo lento e tardio de consolidação da literatura infantil. A princípio tinha cunho pedagógico e as produções ou traduções eram portuguesas, criando problemas de compreensão para as crianças brasileiras (CUNHA, 1985, p. 20). Muitas traduções eram apenas adaptações, sofrendo modificações significativas em relação ao texto original. Havia daquelas que se tornavam irreconhecíveis quando traduzidas, tamanha a modificação. Há também obras para adultos que se tornaram literatura infantil em suas traduções (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 12; O'SULLIVAN, 2005, p. 28; OITTINEN, 2006, p. 35). Entre aquelas obras originalmente destinadas a adultos, uma das mais antigas é *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, traduzido por volta de 1768, em Lisboa. Em 1822, aparece *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. As editoras raras vezes indicavam a autoria da tradução (ARROYO, 1968, p. 100).

Sobre esse início da tradução, Arroyo (1968, p. 99) assim discorre:

Com efeito, os livros escolares do século XIX aproveitavam muito as fontes eruditas, principalmente as europeias, quando começaram a aparecer no Brasil as primeiras traduções dos fabulistas e contadores de histórias para crianças de vários países europeus. Grandes clássicos infantis no século XIX traduzidos para o português foram lançados simultaneamente em Portugal e no Brasil.

É difícil, prossegue Arroyo, traçar o caminho percorrido pela tradução nos séculos XIX e XX. Em certos momentos, confundem-se tradutor e autor. Os registros das editoras não são sempre claros. Nas duas primeiras décadas do século XX, as traduções ainda predominavam

no Brasil (ARROYO, 1968, p. 102; 116). Para Arroyo, comparando essas duas décadas com a dele (1960), um dos problemas foi que

a difusão enorme que essas traduções tinham, tanto em Portugal como no Brasil, levou vários escritores [...] a explorar o gênero, de modo geralmente lamentável para nós hoje, mas que, na época, era modo perfeitamente aceitável e aplaudido (1968, p. 111).

Note-se que o “hoje” mencionado já tem quase meio século. Hoje, com olhar semelhante, lamentam-se traduções da década de 1960, devido aos avanços dos estudos da tradução.

Outro ponto que Arroyo destaca é que as diversas traduções que chegaram ao Brasil começaram a perturbar cada vez mais os leitores dessas obras, entre eles Monteiro Lobato, já que a língua portuguesa usada no Brasil se distanciava cada vez mais da de Portugal e ganhava ares de brasilidade (1968, p. 101). Para tornar o texto mais palatável ao público brasileiro, Lobato sugeriu retraduzir diversas obras, o que também fez com o tempo. Já para Arroyo, em sua década (1960) ainda havia muitos arcaísmos, formalidades, termos eruditos para os padrões dos leitores mirins, dificultando a leitura da literatura infantil. Ou seja, para Arroyo, a proposta de Lobato de “abrasileirar a linguagem” continuava distante do propósito dos tradutores. Talvez uma das razões para essa falta de empenho dos tradutores tenha sido por eles ganharem pouco e raramente serem mencionados na obra (ARROYO, 1968, p. 165). Embora pareça contraditório se classificar uma tradução erudita como falta de empenho, não o é para a literatura infantil, já que ela demanda um cuidado especial nas questões da linguagem em diversos níveis.

Na era Vargas, a indústria da tradução se ampliou e trocou a cultura francesa pela americana. Quem mais traduzia eram escritores consagrados, o que deu um ar de sofisticação às traduções (WYLER, 2003a, p. 117). Em parte isso contribuiu para remover o foco da Europa, fincando-o no continente americano, aproximando o Brasil ainda mais da cultura estadunidense. Dentre esses escritores de destaque, Carlos Jansen é um dos pioneiros na tradução de literatura infantil no Brasil (ARROYO, 1968, p. 172). Monteiro Lobato foi ícone, tanto na produção quanto na tradução. Além de obras para adultos, como *Dom Quixote*, traduziu também literatura infantil. Entre as traduções estão *Alice no*

país das maravilhas, *Pinóquio* e contos de Grimm e Andersen¹⁷ (WYLER, 2003a, p. 119). Arroyo afirma que “em 1934 Monteiro Lobato traduzia febrilmente os clássicos da literatura infantil, tais como Grimm, Andersen e Perrault e ainda encontrava tempo para terminar uma nova criação, ou seja, ‘Emília no país da Gramática’” (ARROYO, 1968, p. 205).

Mais adiante, diz Wyler, já em 1950, temos outro momento de atenção à literatura infantil, quando a editora Guanabara lançou a tradução de obras infantis sob o título *O mundo da criança*. Depois, afirma Wyler, para a infelicidade do público infantil, enveredou no ramo das enciclopédias, no caso, a Delta-Larousse (WYLER, 2003, p. 134-135).

1.5.3. SOBRE A ESCOLHA DE LIVROS INFANTIS PARA LEITURA

Como eu já havia mencionado em minha dissertação de mestrado (FROMMING, 2009), a prática da tradução de literatura infantil nem sempre segue os padrões da literatura para adultos, pois o que se vê são transformações, adaptações, simplificações ou modificações de toda ordem de uma língua e cultura para outra. Uma das causas dessas modificações parece estar centrada na censura que os adultos impõem sobre a literatura infantil. Eles se sentem como guardiões do mundo infantil, decidindo o que seja adequado ou não para a criança ler ou ouvir (HUNT, 2002, p. 6). Sexo, violência, morte, por exemplo, são temas polêmicos que podem ser barrados pelo autor, tradutor ou mesmo pelo comprador, de acordo com sua autocensura, sua consciência ou a de sua cultura (GHESQUIERE, 2006, p. 23; RUDVIN & ORLATI, 2006, p. 163; SHAVIT, 2003, p. 40).

Mas para que as histórias alcancem as crianças, é preciso haver a aquisição de um livro, que geralmente é realizada por um adulto, pois, como afirma Riita Oittinen, embora tenham acesso às bibliotecas, não é comum as crianças comprarem seus livros. Por esta razão, o livro tem de agradar primeiro aos pais ou responsáveis, que são os principais compradores. E é lógico os pais serem mais críticos do que uma criança devido à bagagem de experiências adquiridas ao longo da vida, razão pela qual poderão rejeitar na hora da compra uma produção ou tradução que lhes pareça malfeita, mesmo que não entendam muito sobre a área da tradução (OITTINEN, 2006, p. 36).

¹⁷ A lista completa dos 9 volumes traduzidos e adaptados para crianças aparece em 4.3.7.2, na segunda etapa daquela análise.

Na escolha de um livro infantil, por exemplo, muitos ainda entendem que a moral deve estar presente em todas as manifestações artísticas feitas para crianças. Não consideram que a literatura infantil pode ter um caráter unicamente lúdico, ou que pode se desvincular de um viés pedagógico. Como dizia Sosa ainda nos tempos da ditadura sobre a obcecação de alguns (1978, p. 40-41),

[a]ntes de passar às mãos da criança, toda leitura deve ser apreciada e o resultado do exame moral a que se submeter determinará se a criança deverá ou não utilizá-la. Assim, o que mais importa não é saber o que a criança deve, ou não deve ler, mas se é moral ou não o que lê, ou deixa de ler; se a leitura responde, ou não, aos interesses e necessidades de uma determinada época. Nesse sentido, são muito comuns as recomendações do tipo: “os pais devem ler antes os contos que dão aos filhos. Não fazê-lo revela uma negligência imperdoável”.

Devemos considerar que a realidade dos anos 1970 era ainda impregnada com um rigor maior de moralidade, em um regime autoritário conduzido pelos militares. Ser moralmente correto era uma virtude, inclusive com disciplina específica no âmbito escolar: Educação Moral e Cívica. Sosa retoma o tema e expõe outra visão comum:

O importante nesses contos é que a moral neles refletida é a de seu tempo que, às vezes [...] é tão clara, mesmo para o ignorante, e tão profundamente lógica – lógica, se não humana... – nessas sociedades, que, passados 5 ou 10 séculos, desde sua origem, permanece de uma atualidade incontestável (SOSA, 1978, p. 42).

Ou seja, a moral mantém um padrão que transcende os séculos, e é essa moral que muitos adultos acreditam que precisa ser inculcada nas crianças através da literatura infantil. Portanto, de acordo com essa visão é primordial que o adulto saiba fazer a escolha correta de um livro, a fim de perpetuar a tradição moral, que também o formou quando criança, ainda que esse tipo de formação tenha lhe causado perturbações psicológicas na infância, como o medo de algum personagem (bruxa, duende, por exemplo).

Sosa (1978, p. 48) também acredita que a educação moral venha, no fim das contas, da ação no meio familiar, escolar e da vida em si. Para ele, se família e escola cumprem sua missão, a educação da criança estará garantida. Mas se as leituras que a criança fizer forem continuamente más, a influência negativa sobre a criança será inevitável, segundo Sosa.

Além dos aspectos supracitados para a escolha de um livro para crianças, também considero como fatores importantes o tamanho da letra. A tendência é a de priorizar uma letra maior para uma idade menor, ou seja, inversamente proporcional à idade. Outro fator pode ser o comprimento da história, onde a tendência aponta histórias curtas para tenras idades, aumentando de tamanho à medida que a criança cresce e amadurece. Contribui para essa lógica a capacidade de concentração pueril, que se amplia com o passar dos anos. O preço do livro também interfere diretamente na triagem. Isso contribui para que se priorizem livros mais baratos, nem sempre tão bons assim.

Há de se considerar também que o mundo visual ativa o imaginário da criança e do comprador adulto. Figuras, desenhos e fotos podem influenciar na seleção do livro. A associação de palavras e imagens (ou mesmo sons, no caso de livros musicais) proporciona vínculos afetivos de memória duradoura, os quais podem se manifestar ao longo da vida. Trata-se de uma espécie de linguagem universal, uma tradução semiótica, isto é, de linguagens de formas de expressão distinta, como dizem Palo & Oliveira (2006, p. 16).

Por fim, a escolha de um livro infantil pode advir de fatores ligados à área mercadológica, como a tradição da obra (os chamados clássicos infantis), a propaganda (inclui-se aí a propaganda realizada pela editora, pelos críticos, pelo público leitor, pelo cinema, por premiações recebidas pelo autor/livro), o sucesso de vendas (a lista dos mais vendidos, os chamados *Best-sellers*, costuma influenciar na escolha do livro a ser comprado), geralmente seguindo o sucesso estadunidense. Outros fatores comerciais, pessoais ou até mesmo incógnitos podem exercer influência para a compra de livros, não sendo possível enumerar todas essas particularidades. No mundo editorial, os livros infantis e infanto-juvenis têm vendagem garantida, superando muitas obras para adultos¹⁸.

¹⁸ A título de exemplo, pode ser vista uma lista dos livros mais vendidos no mundo em <<http://www.guiadasemana.com.br/em-casa/noticia/os-13-livros-mais-vendidos-da-historia>>. Acesso em 12 dez. 2014.

2. A COMPLEXA TRAMA DE PODER EM PERÍODOS DE CENSURA DA TRADUÇÃO

Como já vimos, era comum a criança estar em uma relação de submissão à vontade dos adultos, os quais pareciam classificar a natureza infantil como menos exigente, razão pela qual a literatura infantil aparenta ter sofrido desprezo ao longo da história, até nos dias atuais, por vezes. Mas essa não seria uma relação de poder desigual exclusiva, pois o mundo está repleto de outros exemplos, cada qual com suas especificações. Nesse sentido, é salutar entender, conforme Blume & Peterle, “como são as amarras da(s) trama(s) que envolvem tradução e relações de poder, que visíveis ou ocultas são sempre uma presença, mesmo que na ausência” (2013, p. 7).

2.1 CULTURAS E SISTEMAS: UMA REDE COMPLEXA

Os estudos da tradução têm revelado cada vez mais as nuances que envolvem a questão das relações de poder em meio às culturas e sistemas. Ao se comparar os Estudos da Tradução com os diversos segmentos das outras áreas do saber, sempre haverá alguma conexão entre eles, pois a vida cotidiana é ditada pela interpretação do que nela ocorre, ou seja, ela é uma tradução constante dos acontecimentos. E quando se pensa nessa relação, o que se percebe “é que a atividade da tradução é historicamente permeada por relações de poder” (BLUME, 2010, p. 122). Entretanto, como a palavra “relação” sugere, há sempre uma interdependência entre elementos, ou seja, uma relação está sempre em contato com outros pontos, acontecimentos, sujeitos, conceitos, interfaces, nem sempre em níveis de igualdade. Somente numa situação de relacionamento é possível aparecer um dominante, um ente superior que deflagre uma relação de poder e que, diante de um ou mais referentes inferiores, com eles mantenha uma interação, ainda que não seja permanente. Assim, nesse jogo de troca de forças, as relações de poder acabam se manifestando também nas traduções, visto que tudo é como um sistema interligado, uma rede conectada em inúmeros pontos. Em adição, estamos ou somos “inseridos” no meio da trama que se desenrola; somos influenciados pelos demais participantes da rede da vida e nossa atuação acaba influenciando aos que nos cercam. Tudo o que ocorre de alguma forma tem influência ou consequências em cada ser.

Quando Itamar Even-Zohar propõe a teoria dos sistemas e polissistemas¹⁹, ele afirma que a cultura está dentro de um sistema engajado em outros sistemas, formando um universo maior chamado polissistema. Todos os sistemas se conectam de certa forma. Dentro de cada sistema, existem áreas que o compõe. Assim, a literatura está inserida na cultura. E dentro do arcabouço da literatura, temos a literatura infantil, por exemplo. Cada uma dessas esferas luta para tornar-se o ponto central do polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 9-78).

2.2 A CENSURA E AS RELAÇÕES DE PODER

Apesar de já ter discorrido um capítulo inteiro sobre a censura, alguns aspectos sobre o assunto ainda precisam ser abordados sob um ângulo diferente, a fim de clarear a temática. Algumas questões subjetivas também têm sua importância na análise. Nesta parte, há um vínculo com a figura do tradutor, o agente do processo de tradução que pode – e aqui enfatizo a probabilidade – tanto sofrer as imposições de uma censura externa como ele próprio ser o executor dela.

2.2.1 O TRADUTOR E O PODER DA CENSURA

Talvez traduzir, para os leigos, pareça uma ação exata com resultados sempre estritos, uma fórmula sem variantes²⁰, mas na realidade tem aspectos de uma ação arbitrária, repleta de possibilidades, pois o tradutor (ou o editor) sempre tem em suas mãos a decisão, a escolha do que dizer ou calar. Entretanto, tenho consciência de que nem tudo o que se acrescenta ou se deixa fora de uma tradução é fruto de censura. Outras negociações entram em cena, jogam com o processo, inclusive questões técnicas e financeiras, cujas especificidades não puderam ser detectadas com a presente análise. Desta forma, busco a censura no texto em mãos, do que me pareçam ser as escolhas tradutórias. Como atestam Blume & Peterle (2013, p. 11), há atitudes de negociação em todo o processo tradutório, ainda que sejam inconscientes e com aparência de imediatas. As relações e tensões de poder se estabelecem justamente durante essa negociação. Querendo ou

¹⁹ O assunto é amplo e complexo, mas quero evitar entrar nos pormenores da teoria dos polissistemas. Por ora basta a ideia citada.

²⁰ Cite-se aqui o caso da Septuaginta, a tradução do Antigo Testamento do hebraico/aramaico para o grego. De acordo com a versão eclesiástica, setenta tradutores, em lugares diferentes e sem contato entre si, produziram exatamente o mesmo texto grego, demonstrando assim aos fiéis o status sacro da obra.

não, sua característica é a existência de um viés de querer manter o poder, o controle da situação em si, da mensagem a ser expedida.

Mas não se trata de um ato negativo em si. Traduzir tem de um lado as suas limitações, porém do outro existem os lampejos de genialidade criativa do tradutor a respeito da realidade. O tradutor não precisa necessariamente ter noção ou consciência dessa genialidade, desses momentos criativos, que talvez se manifestem com maior intensidade em períodos de opressão e censura, uma vez que o cuidado com o que se diz e se publica é redobrado. Assim, é natural que nessas conjunturas a tradução seja analisada e revisada mais vezes antes de se chegar a uma versão definitiva.

Em qualquer época, um tradutor pode estar em uma posição de prestígio e com isso manifestar mais livremente suas posições. Ou em outro extremo, receber constante vigilância ou descrédito, fazendo-se dele um porta-voz de uma mensagem sem a devida consideração. A posição dentro da sociedade, ou a posição da sociedade dentro do sistema maior também contribui no nível de poder e influência da mensagem do tradutor. O momento histórico pode ser favorável ou não a determinadas práticas e conceitos transpostos nas traduções. Trata-se, portanto, de um constante processo inacabado, aliás, inacabável, visto que essas forças não se esgotam um momento sequer.

Parece certo que o momento histórico é determinante para a compreensão do processo tradutório. Em alusão a isso, Dimitris Asimakoulas (2007) fala do tempo da ditadura entre 1967 e 1974 na Grécia. Assim como a ditadura brasileira, muitos pontos são convergentes e de natureza idêntica, de sorte que as ideias quanto ao tópico da censura e do tradutor numa relação de poder podem ser aproveitadas aqui. Para ele, um tradutor é como qualquer outro indivíduo na sociedade, tendo comportamento único e socialmente condicionado. O mesmo se pode dizer de seu trabalho. Mas é em uma situação de censura que se podem ver melhor as relações de poder em que vive esse tradutor (ASIMAKOULAS, 2007, p. 113).

Isso porque, ainda segundo Asimakoulas, na censura, a já tão diminuída função do tradutor se defronta com a intervenção externa do censor ou até mesmo na censura antecipada do próprio tradutor sobre essa intervenção. Desse modo, torna-se impraticável delinear o limite entre o que seja censura, autocensura e produção autônoma por causa da complexidade das situações, bem como pelos motivos que impulsionam o tradutor. Isso pede uma visão mais abrangente, mais subjetiva do ato tradutório. Além disso, a dificuldade em delimitar esses conceitos a

respeito da censura, autocensura e produção autônoma não está restrita à época de censura, visto que uma vivência pode inculcar hábitos imperceptíveis na vida dos indivíduos (ASIMAKOULAS, 2007, p. 114-115). Assim sendo, deduz-se que isso se reflete nas escolhas tradutórias, pois “estar no mundo é por si só um ato político. Optar por *a* ou por *b*, pode parecer, à primeira vista, uma escolha simples, mas por detrás desse gesto há, certamente, uma rede de relações não neutra. Um gesto, uma escolha, não é nunca um ato neutro” (BLUME & PETERLE, 2013, p. 9), como já frisei ao longo desse trabalho.

2.2.2 A CENSURA DO ESTADO

Toda movimentação política e social evidencia algumas tendências dentro da editoração e formação do patrimônio cultural. Em casos de censura, quando o governo toma a iniciativa de impulsionar a cultura, ele está lidando com algo além de seu domínio, pois a cultura se manifesta genuinamente na espontaneidade. Portanto, o que se produz de forma imposta costuma resultar no “empobrecimento” da cultura. Como essa temática atinge diretamente a minha pesquisa, busquei respostas para o aumento da atividade tradutória nessas épocas de imposição. A princípio, a escolha de publicação de traduções serve tanto como meio de defesa quanto de ataque. Pensar em neutralidade nas traduções é desconsiderar que cada tradução tem sempre um objetivo proposto, e ainda que se pretenda transmitir uma imagem de imparcialidade, haverá no resultado alguns aspectos que denunciarão a posição adotada e defendida, a razão para a veiculação do que se traduz.

2.3 O PODER DA TRADUÇÃO

A tradução apresenta seu potencial de interferência desde os primórdios de sua existência, embora a conscientização dessa premissa não existisse necessariamente. De um modo geral, os Estudos da Tradução realizados antes da última década do século XX nem sempre identificavam a vinculação com uma forma de poder fora do texto em si. Wolf constata que os Estudos da Tradução desvincularam-se da linguística a partir dos anos 1990. Entraram em cena as questões culturais, “as práxis discursivas no contexto de ‘mundos vividos’ históricos” (WOLF, 2013, p. 154). No nível macro do contexto, continua Wolf, existe a preocupação com estratégias de processamento dos textos, que geram problemáticas envolvendo a representação de culturas ou padrões de percepção da alteridade, onde a tradução é vista como algo a ser construído. No nível textual, busca-se uma maneira de traduzir as visões de mundo particulares ou mesmo as práticas

divergentes, que podem ser observadas nas culturas em conflito ou em padrões temporais, por exemplo. Rapidamente se percebeu que nesse processo também há relações de poder, trazidas à luz pelas teorias culturais pós-coloniais. Na prática, tanto as forças culturais quanto as sociais fazem com que manipulações aconteçam tanto em nível textual quanto cultural (WOLF, p. 155-156).

Blume & Peterle afirmam que existem certos dispositivos que podem arruinar a percepção de um mundo inteiro e que asseguram determinados comportamentos; e a linguagem é, justamente, “um dos grandes dispositivos, ela tem a capacidade de controlar, moldar pensamentos e comportamentos por toda uma rede que está ao seu redor, da qual ela faz parte, mas também ajuda a moldar” (2013, p. 12).

2.3.1 RAZÕES PARA O USO DE TRADUÇÕES EM PERÍODOS DE EXCEÇÃO

Como abordado no tópico anterior, costuma haver um aumento das traduções em períodos adversos. Mas por que usar traduções no lugar de produções originais? Uma resposta possível é deduzida de Asimakoulas (2007, p.119) no cenário da ditadura grega: as traduções eram usadas nas críticas contra o regime por seu contexto não ter relação direta com a Grécia. Devido à forma “alienada” como uma tradução entra para um determinado contexto cultural ou país sob censura, ela consegue desviar a atenção do aparelho controlador, pois o texto teoricamente diz respeito a outra cultura, a outro contexto, a outro povo. Mesmo que possa perfeitamente ser aplicada a um novo contexto, isso não parece ficar tão evidente, pois, afinal, sempre se tratará de uma tradução. Talvez essa suposta vantagem de traduções apenas seja possível graças ao senso comum da população em geral (e mesmo dos censores, como vimos no capítulo 1) sobre o estatuto da tradução, pois a consideram uma cópia (fiel) de um original. Some-se a isso que o impacto de uma tradução depende também do momento histórico e dos agentes envolvidos. Os perseguidos nas épocas de opressão usavam desse subterfúgio para divulgar suas ideias. Quando algum assunto proibido pela censura aparecesse numa tradução, um argumento válido era o de que se tratava apenas de uma tradução, que dizia respeito a outro contexto. Embora a ideia de tradução como cópia fiel tenha sido problematizada nos estudos contemporâneos da tradução, ela se mostrou eficiente em épocas adversas como a que a Grécia enfrentou. Pelo visto, tal compreensão equivocada da tradução contribuiu para que ela fosse exercitada com maior afinco em períodos turbulentos de produção

literária. Essa constatação ocorrida na Grécia e descrita por Asimakoulas (2007) projeta uma luz sobre a tradução intensiva de literatura infantil realizada em tempos adversos no Brasil: se a tradução em geral já desvia o olhar do aparato controlador, muito mais ignorada seria uma tradução da literatura infantil (menosprezada, como já vimos em 1.5.1), uma vez que nos dois períodos de opressão de interesse para o presente trabalho ainda não havia a devida valorização da tradução dessa literatura.

Outra razão que reforça a ideia do uso de traduções em tempos difíceis é apresentada por Sergi Mainer (2011). Segundo o autor, o governo do ditador espanhol Franco havia iniciado uma empreitada para nivelar a cultura e a linguagem, tentando com isso aniquilar as minorias, entre elas os catalães. Para tanto, o governo investiu massivamente na propagação de conteúdo de cultura espanhola, criando uma espécie de novo cânone cultural que privilegiava a língua espanhola bem como os escritores espanhóis, com a intenção de unir o país e controlar mais facilmente a população. Com essa atitude do governo, os catalães perceberam que a sua cultura estava gradativamente sendo substituída pela espanhola, instigando-os a criar meios alternativos para iniciar uma dissidência. A tradução, segundo Mainer (2011, p. 78), se mostrou como um meio eficaz de alcançar os leitores com uma mensagem específica. Não se pode ignorar, no entanto, que a própria escolha do original já afeta diretamente o resultado desejado. Mesmo estando à mercê de um governo que abertamente repudiava a produção britânica, os editores catalães introduziram o escocês Robert Burns no cânone e assim atingiram os seus objetivos dissidentes. Ao editar *Poesía en la mano*, eles claramente tiveram que censurar partes da obra de Burns, ou seja, fazer uma autocensura, a fim de que o censor não desconfiasse das intenções dos catalães e ela fosse aprovada pelo governo no novo cânone espanhol. Como em toda tradução, é preciso escolher o que dizer e o que silenciar; segundo Blume & Peterle “[l]er é uma forma de poder, atribuir significados é também uma forma de poder, procurar meios para consolidar uma determinada leitura e não outra é, sem dúvida, um exercício de poder que pode se expressar em vários níveis do nosso cotidiano” (2013, p. 10). Conforme Mainer, com a seleção da obra de Burns para figurar no cânone, os editores catalães conseguiram mostrar uma alternativa conciliatória entre vencedores e perdedores da pós-guerra civil espanhola. Ainda na visão de Mainer, com a autocensura, os editores desviaram o olhar do censor. Assim Burns passou a fazer parte da cultura espanhola oficial, ainda que no contexto espanhol a sua voz se configurasse como dissidente. Infelizmente a pressa do governo do

ditador Franco em querer ofertar uma nova cultura espanhola fez com que aparecessem erros tipográficos e de interpretação na tradução de Burns (MAINER, 2011, p. 78). Sobre essa autocensura mencionada, como afirma Mainer (2011, p. 80), ganha mais notoriedade o que está implícito do que aquilo que de fato foi dito. Em tempos de silêncio imposto, a leitura nas ‘entrelinhas’ era uma oportunidade, para os leitores, de acesso a temas proibidos. Em suma, a tradução resolveu um problema com a censura, criada pela política do ditador Franco.

Uma terceira razão que explicaria a preferência por traduções em épocas de opressão vem do que se apreende da Era Vargas. Como vimos anteriormente, houve um aumento significativo das traduções no Brasil entre 1930 e 1947. Mas o fato que mais chama a atenção é que houve uma preferência em traduzir literatura infantil. Monteiro Lobato está mais associado à elaboração de livros infantis, mas não se pode desprezar a sua função de tradutor. Em um primeiro olhar, como autor consagrado de livros infantis, sua preferência por traduzir literatura infantil em detrimento de outras poderia facilmente ser explicada por esse envolvimento com o público pueril. Contudo, Lobato não foi o único a ocupar-se dessa literatura. Vários escritores e tradutores recorreram ao gênero infantil para aumentarem os seus rendimentos, visto que o governo incentivava a produção de livros para crianças. Some-se a isso a vontade de Getúlio Vargas de produzir uma nação mais instruída, razão pela qual priorizou o livro didático, como já vimos. Porém, há uma diferença entre um livro didático e um específico de literatura infantil. Aquele nem sempre é tão criativo, tornando sua leitura por vezes pouco prazerosa. A mente infantil gosta de executar conexões imaginativas com um roteiro, uma trilha, uma sequência de fatos pela qual possa se orientar. Os editores mais sensíveis perceberam essa necessidade e ofereceram à criança uma leitura mais instigante. Assim, a tradução e publicação dos contos de Grimm, Andersen, Perrault, e as outras histórias fantásticas vindas de diversas partes do mundo formaram o mundo imaginário das crianças brasileiras de modo geral.

Mas não somente isso. Parece haver outra razão para a escolha da tradução de literatura infantil, e esta demonstra estar relacionada à menor importância que se dava à mesma. Como já vimos, os próprios tradutores exercitavam a censura para chamar menos a atenção dos censores e assim poder distribuir o seu material com intenções supostamente subversivas. Da mesma forma, parece coerente supor que os editores brasileiros tenham usado a literatura infantil na divulgação ideias, literatura menos chamativa que burlaria mais facilmente os

censores, como o caso de Milton Duarte Segurado, a ser analisado. O governo se agradava não só dos livros didáticos, mas também da literatura infantil por ela conter prioritariamente mensagens positivas, que continham uma moral (como no caso das fábulas), que se amoldavam ao que o governo ambicionava. Contudo, não verifiquei se de fato isso aconteceu de modo generalizado, uma vez que não se trata do objetivo desta tese.

2.3.2 UM INTRINCADO JOGO DE PODER

A edição ou tradução de literatura sempre foi alvo de atenção especial nos regimes autoritários, os quais manifestam uma enorme preocupação em querer controlar as ideias que circulam entre o povo. Por exemplo, os nazistas, em plena II Guerra Mundial, davam tanta importância às publicações ao ponto de investigarem as pequenas editoras, mesmo as de fora da Alemanha. Em 1940, conforme Mainer (2011, p. 76), os nazistas pediram ao governo do ditador Franco que banisse a tradução de poemas de Franz Werfel na obra *Poesía en la mano*. Os alemães não queriam que Werfel, um judeu austríaco de esquerda, promovesse suas ideias entre os espanhóis.

É normal haver sempre um duelo entre forças antagônicas. Pode-se reconhecer algumas similaridades em todos os movimentos governamentais autoritários, tanto na Europa quanto na América Latina, havendo somente pequenas mudanças na ênfase de determinados tópicos. A palavra “controle” talvez resumisse todas as situações envolvidas, pois a intenção era dominar cada cidadão através da ordem social. Em seus discursos, alguns pilares dos ditadores se mostram – não necessariamente nessa ordem de importância – repetitivos: a união do povo (no sentido de pensarem e agirem todos da mesma forma, isto é, da forma como o controlador deseja), a moralidade, a justiça, os valores familiares, a religiosidade, a exaltação da nação e a dignificação dos dirigentes do país, geralmente militares. Como os livros e outras publicações sempre exerceram grande influência sobre as pessoas, a indústria editorial foi rotineiramente a mais vigiada nessas épocas. Também as mídias e diversas manifestações artísticas se encaixam nesse perfil.

Durante a ditadura na Grécia, o governo desejava criar um modo uniforme de pensar dos cidadãos, sem que eles percebessem essa manipulação. A propaganda sempre foi bem empregada nessas situações. Como diz Asimakoulas, o governo procurava inculcar no povo uma ideia que na aparência fosse correta, mas que na realidade

poderia ser prejudicial à sociedade. A tática era confundir a percepção da realidade quanto aos interesses coletivos, geralmente invertendo valores, o que acabaria produzindo a ordem social desejada pela ditadura. Com a percepção equivocada do povo, assimilando sem questionar a real intenção do governo, o dominante transfere uma crença que acaba se tornando coletiva, uma espécie de capital de confiança. Entre as estratégias de impor, manter ou restaurar uma relação de dominância está a transfiguração ou o eufemismo, de modo que o dominado não perceba que está sendo envolvido. Se ainda assim não houver o êxito desejado, continua Asimakoulas, pode haver também a combinação de violência física com a simbólica para manter-se o poder (2007, p. 115). Tal fato é também detectado ao observarmos a história do Golpe Militar de 1964 no Brasil, já que a propaganda fez com que a população reconhecesse equivocadamente nos comunistas brasileiros uma ameaça em potencial, o que não condizia com a realidade, como já vimos anteriormente. Os militares se tornaram os “salvadores” da nação. Ironicamente, entendo que eles mesmos foram vítimas de uma propaganda mais astuta engendrada pelos estadunidenses, induzindo-os a falhar na percepção do que de fato era importante para o país.

Observando as diversas ditaduras implantadas pelo mundo, algumas delas apresentavam o tema religião como “arma”. Na Grécia, a igreja Ortodoxa foi parceira nos eventos, estando ao alcance dos cidadãos comuns e inculcando neles os ideais da junta que governava o país. Na Espanha, a Igreja Católica foi ainda mais influente a ponto de se tornar a religião oficial da nação. Em Portugal, o Estado Novo implantado por António de Oliveira Salazar, de 1933 a 1974, usou de expediente parecido, dando espaço para a religião dominante no país. No caso brasileiro, a Igreja Católica também foi fundamental para os regimes autoritários, visto que dela emanavam os conceitos de justiça, valores familiares e bons costumes. A influência ainda se mostra tão presente ao ponto de em 2014 termos quatro feriados nacionais de cunho religioso: Paixão de Cristo (sexta-feira Santa); Nossa Senhora Aparecida; Finados; e Natal. Há ainda os pontos facultativos religiosos de Corpus Christi e a tarde da Véspera do Natal. Também faz parte da doutrina cristã a ideia de que se deve obedecer aos governos, parte que interessa sobremaneira a qualquer dirigente. Na América do Sul, diversos golpes de estado se valeram da religião para consolidarem seus governos. Na Argentina, José Maria Guido liderou um golpe em 1962; no Chile, também os conceitos ligados à religião Católica foram explorados por Augusto Pinochet com o golpe em 1973; no Uruguai,

Juan María Bordaberry liderou o movimento também em 1973; bem antes deles, Alfredo Stroessner havia tomado o poder no Paraguai, em 1954; anterior a ele, temos Manuel Odría, que desencadeou um golpe no Peru em 1948. Estes são apenas alguns exemplos em que ditadores – quase todos militares – se estabeleceram e de uma forma branda ou acintosa se valeram da religião na consecução de seus planos ditatoriais. Talvez uma exceção a essa regra seja o regime comunista da antiga URSS, que demorou mais tempo para produzir uma mudança de mentalidade através do ateísmo (que não deixa de “atuar” como uma religião na mente das pessoas), e mesmo assim não surtiu o efeito desejado. Com a volta da liberdade de crenças, hoje em dia se veem muitas manifestações religiosas no meio do povo russo, divulgadas através de diversos meios de comunicação e literatura.

Assim, cabe ressaltar que diante dessas razões apresentadas, diante do jogo de poder existente em uma tradução, as supostas censuras a serem encontradas podem não ser necessariamente censuras, mas frutos de outros vínculos e relações de poder. No entanto, como não tenho condições de medir esses vínculos, resta-me considerar o que o papel impresso me apresenta como fonte de informação.

3. CRITÉRIOS METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DE SEIS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NO SÉCULO XX

Para efetuar uma análise das traduções dos contos dos Irmãos Grimm, sob o ponto de vista da censura, busquei, além dessa fundamentação na vertente dos Estudos da Tradução que se preocupam com as relações de poder imbricadas na tradução, respaldo metodológico nos estudos descritivos da tradução do teórico estônio Peeter Torop. Cabe mencionar o aproveitamento de algumas ideias de Guideon Toury e Lambert & Van Gorp, citados na introdução.

Meu enfoque principal recai sobre as teorias da Escola de Tartu, na Estônia, tendo em Peeter Torop o seu representante mais ilustre na área da tradutologia²¹. Como já tive oportunidade de trabalhar com alguns de seus conceitos na minha dissertação de mestrado (FROMMING, 2009), embora Torop afirme não estabelecer regras tradutórias, sei que sua abordagem é capaz de descrever qualquer prática de tradução, sendo, portanto, relevante para minhas análises. Com a aplicação da teoria descritiva de Torop, eu consigo segmentar a etapa que trata da análise das escolhas tradutórias em si, tornando o processo mais objetivo, ao invés de ser meramente uma descrição subjetiva das escolhas detectadas. A traduzibilidade da cultura proposta por Torop me parece o instrumento mais útil para encontrar padrões de censura, e permite inclusive quantificar categorias de escolhas tradutórias ou omissões/censuras. Esboço aqui as linhas gerais de sua teoria, especificamente sobre a traduzibilidade da cultura. Ele lançou um livro em 1995 com o título *Total'nyj perevod*, ou seja, “Tradução total”, em que observa aspectos descritivos da tradução. Torop confere ao tradutor a escolha da função do texto traduzido, ampliando essa visão (OSIMO, 2004, 32-33²²; TOROP, 2000²³; FROMMING, 2011, p. 210-211).

²¹ O mesmo que Estudos da Tradução. Torop usa essa nomenclatura, assim como o tradutor de Torop.

²² O italiano Bruno Osimo elaborou um curso virtual gratuito sobre tradução e, assim como eu, tem uma simpatia pelas teorias semióticas da Escola de Tartu. O curso foi parcialmente traduzido para o português por Mauro Rubens da Silva e Nadia Aparecida Fossa. As ideias de Torop aqui utilizadas vêm principalmente desse material mencionado e de seu livro. As referências são dos capítulos da primeira parte. Disponível em <<http://courses.logos.it>>. Acesso em 27 ago. 11.

²³ Livro traduzido do original em estônio para o italiano por Bruno Osimo e editado em novembro de 2000 como *La traduzione totale*. Está disponível no site <<http://www.logoslibrary.eu/document.php>>, de onde o baixei e, por não possuir paginação

3.1 A TRADUZIBILIDADE DA CULTURA SEGUNDO TOROP

Para a minha análise, será importante observar os seis parâmetros da traduzibilidade da cultura e as respectivas estratégias de tradução descritas por Torop. A seguir, apresento os parâmetros que Torop enumera, no que diz respeito ao que ele chama de traduzibilidade da cultura. Para ele, as questões que envolvem a tradução linguística e cultural podem ser expressas em parâmetros – referências – que ele “catalogou” ao observar as traduções ocorridas ao redor do mundo.

3.1.1 PARÂMETRO LÍNGUA

No parâmetro **língua**, temos a presença ou ausência de **categorias gramaticais**, isto é, algumas línguas podem ter variações quanto a gênero, tempos verbais e número, dentro das categorias gramaticais. Eu cito como exemplo a língua alemã, que apresenta três gêneros para os substantivos: masculino, feminino e neutro, enquanto a língua portuguesa apresenta apenas dois. Ou então o hebraico, que apresenta dois gêneros (masculino e feminino) para a segunda pessoa do singular, ao passo que as línguas ocidentais apresentam forma única. Além disso, conforme Torop, o parâmetro língua pode apresentar **realia**, conceito que define uma expressão que existe apenas em uma cultura, como *spaghetti* em italiano, *balalaika* em russo, *hutzpah* em yiddish. O tradutor pode deixar as **realia** no texto por meio da transcrição (transliteração) ou traduzi-la, o que pode ser feito através de um neologismo (por decalque, semidecalque, apropriação ou neologismo semântico), ou pela substituição por outra **realia**, ou pela tradução aproximada (substituição de gênero e de aspecto, função análoga, descrição, explicação), ou pela tradução contextual. A língua ainda pode ter **normas de conversação** em situações determinadas, como no caso de tratamento de respeito com o interlocutor. Por exemplo, ao traduzir *you* do inglês, a palavra pode remeter a um tratamento informal ou a um de respeito, situação que se resolve com mais facilidade em outras línguas. Existem ainda as **associações**, que são as conotações peculiares das palavras (signo/símbolo), e nem sempre fáceis de traduzir, como as cores que representam ciúmes, luto, raiva, esperança, ou marcas comerciais que carregam status de riqueza ou pobreza. Quanto à **imagem do mundo** ou grau de precisão de uma língua, trata-se de uma diferença entre línguas implícitas ou figurativas (icônica, como o japonês e outras línguas orientais) e explícitas (verbal, como o inglês e

nesse formato virtual, a numeração após o ano se refere à nota, ou seja, o trecho citado encontra-se depois da nota de fim mencionada. Baixado em 03 mar. 2009.

outras línguas ocidentais). Traduzir da figurativa para a explícita pode resultar em textos considerados herméticos, enquanto o contrário produzirá textos considerados redundantes. Existe também o **discurso**, que se vincula ao uso dos jargões científicos ou técnicos: através dele se verifica se há algum problema de estilo funcional, do estrato do discurso na língua, se há compreensão da peculiaridade da linguagem da crítica literária, da literatura, da poesia, por exemplo. As estratégias de tradução possíveis são: nacionalização (ou naturalização, deixando o texto familiar ao leitor); transnacionalização (ou renacionalização, mantém-se a cultura original); desnacionalização (manutenção de certos elementos que revelem a origem e causem estranheza); mescla de traços nacionais (TOROP, 2000, 292-294; OSIMO, 2004, 32).

3.1.2 PARÂMETRO TEMPO

No parâmetro **tempo**, existe o que Torop chama de **tempo gramatical**, que é aquele que confere unidade interna ao texto. Há outros dois tempos importantes. Um deles é o **tempo histórico**, que também apresenta duas vertentes: o **tempo histórico do autor** (tempo da escritura do texto original) revela a dúvida quanto à conservação da distância temporal ou não na tradução. Eu cito como exemplo, em relação aos contos dos Irmãos Grimm que serão analisados nesta tese, que seria a tentativa (ou não) de relacionar o português do Brasil com o alemão da primeira metade do século XIX, quando esses contos foram escritos. Qual português usar: o atual da data da tradução ou o português (do Brasil) da primeira metade do século XIX? A segunda vertente seria o **tempo histórico do evento** (o tempo decorrido no texto), em que haveria problemas se o original fosse de uma época muito diferente e de uma linguagem própria. Menciono uma possível tradução de *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo para o russo, que pode instaurar dúvidas ao tradutor atual, visto que há expressões francesas comuns da época em que foi escrito, e comuns para os eventos ali narrados, mas que num Brasil e numa Rússia influenciados pela língua inglesa se tornaram desconhecidas. Uma solução sugerida por Torop seria promover uma espécie de aproximação, ou modernização entre as duas línguas envolvidas. Já o **tempo cultural** diz respeito à presença ou ausência de meios estilísticos dominantes em determinada época. Os problemas ocorrem facilmente em traduções de cultura dominante para uma minoritária, cujo processo cultural tenderá a ser diverso ou inexistente em muitos aspectos. Por exemplo, traduzir o Classicismo francês para o estônio se torna complicado, uma vez que esse

movimento literário não teve sua manifestação local. As estratégias de tradução podem ser: 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) (TOROP, 2000, 294-295).

3.1.3 PARÂMETRO ESPAÇO

Quanto ao **espaço**, temos o social, o geográfico e o psicológico. O **espaço social** se revela na tradução de dialetos sociais, jargões e gírias, que podem ser vertidos com outro dialeto supostamente correspondente, mas muitas vezes se torna impraticável do ponto de vista ideológico, uma vez que as ideologias de um grupo social de determinado país podem não ser as mesmas de outro grupo usado como referência na tradução. Semelhante ao espaço social, o **espaço geográfico** mostra o problema de tradução do dialeto territorial. Não é possível simplesmente traduzir um dialeto territorial por outro, com raras exceções. A opção por um dialeto próximo pode mostrar ao leitor a mudança do espaço geográfico ocorrido no original. Cito o caso de vários contos dos Irmãos Grimm, os quais contêm trechos em dialeto no meio dos contos em alemão, consistindo em uma barreira respeitável à tradução. Ao omitir o dialeto presente, o leitor da tradução fica privado das nuances que envolvem os vários dialetos alemães. Conforme Torop, por situações desse nível, algumas traduções optam por informar o leitor sobre o detalhe através de paratextos, como mapas, fotos e figuras. Por fim, o **espaço psicológico** é o mais complexo. Trata-se da unidade interna do texto, que se consegue com a coesão linguística, a representabilidade, uma espécie de “cenário” imaginário onde as tramas acontecem na mente do leitor de modo coerente, visível e racional (unidade de percepção). As estratégias de tradução do espaço são: a concretização perceptiva, usando a localização (através de tradução comentada), ou a visualização (inserção de elementos gráficos ou visuais); a naturalização (espaço familiar para o leitor); exotização (mantém o espaço original); neutralização (generaliza e não identifica com precisão o espaço, como dizer “habitação” em vez de “tenda”) (TOROP, 2000, 295-297; OSIMO, 2004, 32).

3.1.4 PARÂMETRO TEXTO

O quesito **texto** se vincula à poética e técnica literária, e apresenta três tópicos: sinais de gênero, nível de cronotopos e sistema de meios expressivos. Os **sinais de gênero** são os que refletem uma formulação

típica de um gênero literário, como “Era uma vez”, sempre associado a um conto de fadas. A tradução desses sinais está ligada à convenção de gênero das culturas envolvidas (por exemplo, o tradutor estônio do início do século XX usou a substituição e traduziu os versos livres de Kuzmin por meio de prosa rítmica) e ao meio de interpretação do gênero para fins de tradução. Os sinais podem ser distintos ou não existir em determinadas culturas. Já os **níveis cronotópicos** se vinculam ao “tempo-espaço” do texto, que são coordenadas capazes de traçar uma distância histórica e espacial entre o original e a cultura para a qual está sendo projetado. Há três níveis cronotópicos distintos, geralmente na esfera da linguagem. O **cronotopo da trama** está ligado ao tempo e ao lugar onde se desenrola o enredo, ao mundo e à língua do narrador e da narração, que pode tornar-se um problema de tradução em casos de complexidade da estrutura linguística ou da estrutura poética do texto, como uma modalidade narrativa típica da atividade oral, o que admitiria – para distinguir a fala marcada ou a modalidade presente – o uso de meios não só linguísticos, mas também gráficos para a sua tradução. O **cronotopo psicológico** ou pessoal se refere à coerência perceptiva da descrição dos fatos, ou seja, a aura expressiva do personagem²⁴, isto é, aquela característica que o acompanha e forma a personalidade “textual”, não só do personagem, mas também de eventos. Tal aura pode estar no próprio nome ou na sua visão de mundo. O **cronotopo metafísico** aborda a concepção da imagem ou da mitologia individual do autor, do léxico favorito de sua percepção de mundo, conforme os vários vocabulários individuais dentro de uma corrente literária, como Baudelaire e a linguagem do simbolismo francês, refletindo o léxico ou a linguagem próprios, característicos do autor, bem como a sua visão de mundo. Particularmente relevante é a questão da linguagem do autor no caso de tradução de poesia, porque as adições inevitáveis podem resultar em contradição com o sistema de imagem do autor (TOROP, 2000, 297-298; OSIMO, 2004, 33).

Quanto ao **sistema de meios expressivos**, diz respeito ao problema do que é próprio ou não no estilo do autor. No **nível linguístico**, aparece o estilo lexical, sintático, fono- e morfológico. No **nível de parágrafo** ou estrofe, existe uma regularidade na escolha dos meios de expressão, na repetitividade (os motivos, as cenas em rimas, as

²⁴ Conjunto de características que o acompanha constantemente, um campo lexical que define a unidade de percepção do personagem. (Per aura espressiva del personaggio intendiamo quell'insieme di caratteristiche che lo accompagnano costantemente, un campo lessicale che definisce l'unità di percezione del personaggio. TOROP, 2000, 298).

metáforas e as conotações), cuja ausência pode mudar o estilo linguístico ou mesmo o ritmo do texto da tradução. Isso demanda **coerência textual**. Uma delas é a **coerência distante**, que se vincula à repetição sucessiva ou mesmo evolutiva de lexemas, nesse caso com modificação de volume, por exemplo, fornecendo um novo significado de acordo com o novo contexto. Outra é a **coerência associativa**, que diz respeito a vínculos retrospectivos e prospectivos, conotações, modalidades sugestivo-valorativas. Uma terceira corresponde à **coerência de imagem**, que trata da percepção sensorial como unidade mental e das metáforas ocorridas no texto. A essência das repetições muda numa tradução devido à diferença entre as culturas envolvidas. As estratégias tradutórias são: conservação/não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); conservação/não-conservação da coerência linguística (TOROP, 2000, 298).

3.1.5 PARÂMETRO OBRA

No caso do parâmetro **obra**, pensado para a totalidade de um livro, por exemplo, diz respeito à **concessão do texto**. Como a tradução já é uma interpretação do original, ela pode tentar **recriar a imagem** codificada ao público do original, ou também **oferecer uma nova reação** aos leitores ou grupo de leitores. Para estreitar os laços e aumentar a compreensão, pode haver paratextos, como comentários, glossários, notas, que podem ser didáticos ou interpretativos. Os **paratextos didáticos** são aqueles imprescindíveis para a compreensão do texto, seja para a concepção, a poética ou a língua do texto, como a explicação de determinada polêmica em um contexto original desconhecido da cultura receptora. Já os **paratextos interpretativos** não implicam em limitações impostas ao leitor, pois permanece o direito deste ao lúdico, à ambiguidade, à polissemia do texto, bem como do mecanismo do texto e seu dominante. São mais eficientes que comentários neutros, meramente informativos a respeito de nomes ou eventos ocorridos no texto. A **reação do leitor** como elemento do parâmetro obra está vinculada também à presença de várias versões conhecidas de um texto polissêmico (clássico). Nesse caso, o leitor precisa ter noções de ontologia da tradução e de sua seriedade, o que pode ser fornecido através de uma justificativa explícita ou a escolha implícita de um método de tradução, configurando assim a versão do leitor. As estratégias implicam em: comentar o original com a tradução (através de uma versão dos leitores ou com esclarecimento intratextual); inserir comentários (que podem ser interlineares ou especiais de fim de

texto); confrontar os dois textos (com tradução e comentários sistemáticos gerais); dividir o problema da traduzibilidade no texto e no comentário, transformando este em uma compensação dos elementos intraduzíveis do texto. Obviamente todo comentário, ainda que seja adequado, carrega consigo uma atividade ideológica (TOROP, 2000, 298-302). Na minha análise, vou aplicar esses conceitos em alguns fragmentos de texto.

3.1.6 PARÂMETRO MANIPULAÇÃO SOCIOPOLÍTICA

Por fim, há a **manipulação sociopolítica**, que diz respeito à **censura e tendenciosidade da tradução**. No primeiro tópico, existe o caso do tradutor que está subordinado à editora (regida por ideologias, normas e proibições) e aos destinatários, e a tradução sofre controles e censuras (chamado de *editio purificata*), ou seja, o público alvo é levado em conta e o texto sofre uma purificação, uma eliminação de elementos que possam parecer nocivos ao destinatário. A outra situação é quando o tradutor usa a tradução para expressar suas opiniões particulares, configurando uma tradução tendenciosa, não necessariamente negativa. As estratégias de tradução podem ser: depuração dos textos (de qualquer modo será tendenciosa); orientação do texto para a ideologia desejada pelo tradutor. Nos casos tidos como neutros, o juízo (também tendencioso) se reflete na escolha dos textos pela antologia poética ou de prosa (OSIMO, 2004, 33; TOROP, 2000, 302).

3.1.7 QUADRO DE RESUMO

Para facilitar a visão geral dos parâmetros, elaborei um quadro que resume essa parte da teoria. Na análise em si, nem todos os subitens dos parâmetros serão detectados, além de alguns deles não serem relevantes para detectar a possível censura.

A TRADUZIBILIDADE DA CULTURA

Parâmetros de traduzibilidade	Estratégias de tradução
1. Língua: 1.1 - categoria gramatical (presente/ausente); 1.2 - <i>realia</i> (expressões culturais próprias); 1.3 - norma de conversação; 1.4 - associação (signo/símbolo); 1.5 - imagem do mundo (língua)	a - nacionalização (naturalização/familiar); b - transnacionalização (mantém cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d – mescla dos traços nacionais.

explícita/implícita); 1.6 - discurso (estilo funcional).	
2. Tempo: 2.1 - gramatical (unidade interna); 2.2 - histórico: 2.2.1 - do autor (redação); 2.2.2 - do fato (narrativa); 2.3 - cultural (meio estilístico presente/ausente).	a - arcaização (passado abstrato, inverídico); b - historicização (passado concreto, autêntico); c - modernização (o tempo é o do tradutor); d - neutralização (omite o aspecto tempo).
3. Espaço: 3.1 - social (dialetos social, jargão, gíria); 3.2 - geográfico (dialetos territorial); 3.3 - psicológico (coesão linguística, concepção na mente do leitor).	a - concretização perceptiva: a.a - localização (tradução comentada); a.b - visualização (elemento gráfico ou visual); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço).
4. Texto: 4.1 - sinal de gênero (linguagem característica); 4.2 - nível cronotópico: 4.2.1 - da trama (mundo e língua de narrador e narração); 4.2.2 - psicológico (aura expressiva do personagem); 4.2.3 - metafísico (léxico do autor e sintaxe, concepção da mitologia individual). 4.3 - sistema de meio de expressão: 4.3.1 - estilo do autor: 4.3.1.1 - nível linguístico (fonológico, lexical, morfológico, sintático); 4.3.1.2 - nível de parágrafo (regularidade, repetição, ritmo, motivo, cena, metáfora); 4.3.3 - coerência textual: 4.3.3.1- distante (repetição de lexema); 4.3.3.2 - associativa (conotação, vínculo retro e prospectivo); 4.3.3.3 - de imagem (metáfora, unidade	a – conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elemento e de nível); c – conservação da coerência; d - não-conservação da coerência.

sensorial mental).	
5. Obra: 5.1 - concessão do texto (livro): 5.1.1 - recriar imagem feita ao público original; 5.1.2 - oferecer nova reação; 5.2 - paratexto (comentário, nota): 5.2.1 - didático (explicativo); 5.2.2 - interpretativo (escolha do tradutor, ambiguidade, polissemia); 5.3 - reação do leitor (versão conhecida de um texto polissêmico).	a - versão dos leitores (esclarecimento intratextual); b - comentário (interlinear ou especial de fim de texto); c - confrontar os dois textos (por tradução e comentário sistemático geral); d - compensação metatextual (dividir o problema da traduzibilidade no texto e no comentário).
6. Manipulação sociopolítica: 6.1 - norma e proibição (censura editorial; <i>editio purificata</i>); 6.2 - tendenciosidade da tradução.	a - depuração (tendenciosa) do texto; b - orientação ideológica do texto.

3.2 ROTEIRO PARA A ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Seguindo algumas considerações de Toury (1995, p. 53-69), Lambert & Van Gorp (1985, p. 42-53) – mencionados na introdução – e principalmente as de Torop (2000) a respeito dos diferentes aspectos envolvidos em análises descritivas da tradução, tentarei detectar a censura na tradução dos contos dos Irmãos Grimm por meio de um roteiro de análise dos contos traduzidos. Com esse material, elaborei um roteiro de quatro etapas para a análise das traduções em questão, partindo de uma visão geral para uma mais específica. Na **primeira etapa**, observo a parte externa da tradução: o contexto histórico e cultural, as possíveis relações com outras traduções e produções textuais da cultura brasileira e o registro de eventual censura externa, apontando para um plano macro. Na **segunda etapa**, analiso os dados preliminares dispostos no livro, tanto os que não dizem respeito ao texto em si, tais como título²⁵, gênero, autor, tradutor, textos informativos, capa, entre outros detalhes, quanto a macroestrutura, como subdivisões em capítulos, atos, cenas, figuras, apresentações anteriores às subpartes, além de comentários autorais ou tradutórios ligados ao texto, como notas. Na **terceira etapa**, examino a microestrutura, como a seleção de palavras, os modelos gramaticais prevalecentes, a estrutura interna da narrativa, as maneiras de citação dos diálogos, os padrões de linguagem

²⁵ Embora por certo ângulo o título de um livro possa ser considerado parte do “texto”, aqui será tido como dado preliminar, uma vez que remete a vários contos, e não a um específico.

empregados, como socioleto, arcaico, popular, dialeto, jargão, ou neologismos. Na **quarta etapa**, busco os parâmetros da traduzibilidade da cultura no original bem como a estratégia tradutória adotada, dentro de cada parâmetro, observando indícios de censura interna nas escolhas tradutórias, seguindo preferencialmente a minha proposta de classificação. Vale ressaltar que nessa busca dou prioridade às diferenças, às omissões encontradas, pois serão elas que indicarão uma possível censura. Nessa etapa, selecionarei contos a serem analisados dentro dos parâmetros citados, onde original e tradução serão confrontados. Igualmente farei no fim um comparativo entre os tradutores, tomando ao menos um conto em comum dos seis tradutores.

Embora essas quatro etapas sejam pensadas para as seis traduções que selecionei, explicitadas no capítulo seguinte, usarei do mesmo roteiro para analisar a obra original. A justificativa dessa análise da obra original se dá pelo fato de poder oferecer certos indícios de semelhança ou diferença, como as questões preliminares. Dentro da quarta etapa, pode apresentar os parâmetros do original, a fim de ver sua manifestação na tradução.

Para auxiliar na compreensão, organizo as etapas em um quadro:

Etapa	Ações
1	Contexto histórico/cultural; relação com outras traduções e censura externa.
2	Preliminares: título, gênero, autor, tradutor, capa, textos informativos. Macroestrutura: subdivisões; capítulos, atos, cenas; figuras; introduções; notas.
3	Microestrutura: tipos de narrativa, estrutura interna da narrativa; palavras; modelos gramaticais; padrão de linguagem; citação dos diálogos.
4	Traduzibilidade da cultura: língua, tempo, espaço, texto, obra e manipulação sociopolítica. Casos de censura interna.

4. ANÁLISE DE TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NO SÉCULO XX E A INFLUÊNCIA DA CENSURA

Para as análises dos contos, é preciso primeiro buscar informações precisas sobre o original, para depois proceder ao roteiro proposto para as traduções. Desta forma, abordo primeiro o contexto do surgimento dos contos e sua evolução através das várias edições. Em seguida, observo o seu histórico no Brasil. Somente na terceira parte analiso o original e as traduções dentro da proposta do roteiro de análise.

4.1 O SURGIMENTO E AS EDIÇÕES DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM

Os irmãos Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786-1859), segundo e terceiro filhos de Philipp Wilhelm e Dorothea Grimm respectivamente²⁶, são conhecidos no mundo inteiro pelos contos de fadas que coletaram e publicaram. Estes são relatos orais que o povo germânico incorporou à sua tradição e cultura, colhidos e compilados, havendo em alguns deles também a influência das histórias de Charles Perrault, que as havia reunido na França no século XVII, baseado em relatos orais. Conforme Sonia Salomão Khede,

Perrault foi denominado “Homero Burguês” pela propriedade com que retratou a sociedade de sua época a partir da metamorfose de certos símbolos dos contos populares. Seu trabalho consistiu em transformar os monstros e animais – aos quais os camponeses atribuíam poderes mágicos – em fadas. Estas eram o retrato das grandes damas que usavam roupa de boa qualidade e faziam reverências como as preciosas da corte de Luis XIV. No entanto, suas histórias são diretas e realistas e, nelas, o maravilhoso ocupa um lugar modesto (KHEDE, 1986, p. 17).

²⁶ O primogênito morreu no primeiro ano de vida, e por isso várias fontes se referem a Jacob como o mais velho ou primogênito. Outros dois irmãos também faleceram no primeiro ano de vida, e por isso algumas fontes mencionam que o casal teve apenas 6 filhos, e não 9.

Perrault escreveu os contos para o rei da França, enquanto a obra dos Grimm acabou por ter a síntese mais voltada ao público infantil, como as ilustrações (a partir da versão condensada de 1825), a exclusão de temas considerados mais cruéis ou imorais e com características perceptíveis do surgimento do Romantismo, como o “final feliz” de grande parte dos contos. Como atesta Cunha, “essa necessidade do desenlace agradável parece ser um dado cultural: sabe-se que na França não há grande preocupação com esse aspecto, e muitas são as histórias que acabam mal” (CUNHA, 1985, p. 77). Pode-se notar uma dessas mudanças referidas no conto *Chapeuzinho Vermelho*: em Perrault, o conto termina quando o lobo devora a vovó e a *Chapeuzinho*, ao passo que nos contos de Grimm, elas são salvas pelo caçador, que não aparece na versão perraultiana. Vale ressaltar que os Irmãos Grimm forneceram uma lista das contribuições recebidas, onde nenhum conto é atribuído a Perrault.

Os Irmãos Grimm também se apoiaram em fontes literárias, além das orais, o que fica bem nítido em suas famosas “Anotações” sobre os contos, as quais contribuíram para mudanças de vários contos desde a primeira até a sétima edição (TATAR, 2004, p. 351-352). Philip Otto Runge é uma fonte que pode ser citada, contribuindo com dois textos em dialeto (*Plattdeutsch*), resultado das lembranças de sua infância pomerana misturada à vida em Hamburgo. Além dele, cito os que têm 5 ou mais contribuições: Ludwig Aurbacher (5); Albert, Jakob e Wilhelm Grimm (14); família Hassenpflug (23); famílias de Haxthausen (31); Hessen (14); Katherina Dorothea Viehmann (28); Dorothea (com quem Wilhelm se casou em 1825), Henriette, Lisette, Margarete e Marie Wild (24)²⁷.

Kinder- und Hausmärchen (KHM) é uma coletânea²⁸ de contos de fadas provenientes das tradições orais, as quais os irmãos Jakob e Wilhelm Grimm começaram a reunir a partir de 1806. Um manuscrito de 1810 totalizava 51 contos, submetidos para inclusão no *Des Knaben Wunderhorn* de Clemens Brentano e Achim von Arnim, que haviam

²⁷ A lista completa pode ser vista em <<http://www.maerchenlexikon.de/Grimm/beitraeger.htm>>. Acesso em 20 out. 2014.

²⁸ Pelo fato de as informações disponíveis a este respeito serem numerosas e de certa forma de domínio público, consultei vários sítios virtuais e material impresso sobre o assunto. Há incoerências tanto no material impresso quanto no virtual. Por conter referências confiáveis, a Wikipedia em alemão foi bem aproveitada, assim como a inglesa. Outras fontes: Grimm, 2006 (recontado por Katia Fanton, p. 7-14); Grimm 2002 (prefácio da Equipe Gráfica, p. 5-9); Grimm 2005 (apresentação de Sílvia Oberg, p. 8-11); Ferreira (2001, p. 19-29); <www.maerchenlexikon.de>.

solicitado o trabalho aos Irmãos em 1806. Não foi aceito nem devolvido. Mas motivados por Arnim, os Irmãos retomaram o trabalho e a primeira edição apareceu em dezembro de 1812, com 86 contos e 900 exemplares. Em 1814 (pré-datado como 1815), foi lançado o segundo volume, com mais 70 contos, 28 dos quais captados da senhora Katharina Dorothea Viehmännin²⁹. As “Anotações” dessa edição vieram em forma de anexo. Essa primeira edição foi muito criticada por ser considerada “adulta” em demasia (TATAR, 2003, p. 15-17). A segunda edição foi impressa com alguns acréscimos em 1819, acompanhada de um terceiro volume em 1822, com as “Anotações” num volume específico. Foram substituídos 43 contos e acrescentados outros, totalizando 170. Em 1823, apareceu uma tradução para o inglês com ilustrações. Em 1825, os três volumes dessa segunda edição foram condensados em um só,³⁰ com 50 contos selecionados pelos Grimm, trazendo grande popularidade. É a *Kleine Ausgabe* (Pequena Edição), tendo mais publicações que a versão completa (durante a vida dos Grimm, chegou na 10ª edição, em 1858). Essa condensação apresentou pela primeira vez sete ilustrações na versão alemã, feitas por outro irmão Grimm: Ludwig Emil. A versão inglesa ganhou nova edição em 1826, e uma nova tradução de Edgar Taylor em 1827.

A terceira edição completa alemã só apareceu em 1837, da qual Wilhelm ficou encarregado. A quarta edição veio logo em seguida, em 1840. Não tardou a quinta, que ocorreu em 1843. Sete anos mais tarde, surgia sexta. Em 1856, eles publicaram a 3ª edição das Anotações. A sétima e última edição durante a vida dos Grimm apareceu em 1857, a qual costuma ser a obra de referência quando se fala dos contos dos Irmãos Grimm. Embora a sétima edição seja semelhante à antecessora, mostra muitas diferenças quando comparada com a primeira: a de 1812 apresenta 156 narrativas, enquanto a última contém 200 contos e mais 10 lendas infantis. Ao longo das edições, diversos contos foram excluídos ou substituídos³¹ e outros acrescentados.

A versão alemã usada em minha análise é a de 1857, a qual se encontra em domínio público em meio eletrônico e acessível em inúmeros sítios na internet. Em uma versão digitalizada em PDF que baixei da internet, aparece o prefácio feito para a edição de 1819. Em outra versão de um livro impresso digitalizado, há também os prefácios

²⁹Os registros atuais dizem “Viehmännin”.

³⁰ Algumas fontes indicam a reunião dos 3 volumes em um só, sem mencionar que eram apenas 50 contos, gerando dúvidas.

³¹ Há uma lista na Wikipedia inglesa com 30 títulos e uma mais detalhada na Wikipedia alemã.

às demais edições. Estes prefácios não devem ser confundidos com as Anotações – *Anmerkungen* – sobre os contos, lançadas separadamente. Tal parte ainda será abordada em 4.3.1. Os prefácios trazem informações resumidas, mas importantes sobre a reunião dos contos, isto é, de onde eles os coletaram. Os Irmãos Grimm citam a senhora Katharina Dorothea Viehmännin, que estava com pouco mais de 50 anos de idade quando se dispôs a relatar os contos que conhecia. Sua memória é privilegiada nesse sentido, de acordo com o prefácio da segunda edição; mesmo quando precisa recontar partes ou o todo, Katharina não mudava o relato, o que dava segurança aos Irmãos Grimm. Ainda de acordo com o prefácio de 1819, essa senhora faleceu em 1816³², e seu trabalho ainda carece de maior reconhecimento, pois é uma ilustre desconhecida, mesmo para os que estão familiarizados com os contos dos Grimm³³. As diferentes fontes, embora partilhem contos idênticos, apresentavam variáveis em seu enredo, conforme a região de coleta. Desta forma, os que traziam incongruências entre si foram ajustados para uma versão que os Irmãos Grimm consideravam a mais apropriada. Com anotações e observações ao longo das décadas e edições, os contos receberam a versão mais aceita, razão pela qual há diferenças perceptíveis ao longo das sete edições.

Devido à tamanha recepção ao redor do mundo, os contos dos Grimm são hoje a obra de literatura alemã mais traduzida no mundo, havendo somente na língua inglesa mais de 300 publicações diferentes, sem contar adaptações (BLAMIRES, 2006, p. 163). A fim de facilitar a identificação dos contos de fadas dos Irmãos Grimm, os estudiosos e críticos os enumeraram de um a 200, precedidos da sigla KHM (*Kinder- und Hausmärchen*). O mesmo critério será adotado na identificação dos contos na presente tese.

4.2 AS TRADUÇÕES DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NO BRASIL

Antes de efetuar a análise individual dos textos dos tradutores, farei uma breve ponderação sobre a trajetória da tradução dos contos dos Irmãos Grimm no Brasil, que serve para todas as análises seguintes. É preciso ter em mente o contexto histórico e cultural, o possível posicionamento do tradutor frente às diversas situações que se

³² Muitos registros virtuais atualizados apresentam a data de 17 de novembro de 1815.

³³ Nos últimos anos, alguns reconhecimentos têm surgido, como nome de ruas, de escola, e uma estátua em sua homenagem na cidade de Kassel. Veja, por exemplo, <http://regiowiki.hna.de/Dorothea_Viehmännin>. Acesso em 18 set. 2014.

apresentam e as demais produções na área da tradução de literatura infantil do período em questão. As informações sobre as traduções dos contos dos Grimm são contraditórias em certos aspectos. Por exemplo, na Livraria Garnier, fundada em 1846 por um francês, o catálogo de 1906 anuncia “contos” dos Irmãos Grimm e do cônego Schmid, dizendo: *Rosa de Tannenburg, Cestinha de flores, Henrique d'Eichenfels, Genoveva de Brabant, A cruz de madeira, Ovos de Páscoa, A rola, O carneiro e A capela da floresta*, chamada de *Biblioteca da Infância* (SOUZA, 1979, p. 10-11). Porém, olhando o título dos contos da tradução e pesquisando na internet, constatei que todos são do Cônego Christoph von Schmid, considerando que *O carneiro* seja o mesmo que *O cordeirinho perdido*. A omissão de autores e tradutores era comum no Brasil, ou mesmo a informação de modo dúbio, o que confunde pesquisas posteriores, tendo como agravante o fato de os livros serem impressos na Europa nessa fase inicial. A imprecisão fica evidente quando se compara a menção de Alexina de Magalhães Pinto a respeito dessa mesma *Biblioteca da Infância*, apresentando a autoria como sendo de Schmid, mostrando nesse caso mais coerência. A Cia Melhoramentos, desde 1915, já incluía, em sua *Biblioteca Infantil*, contos de Grimm, de Wilhelm Hauff e as *Fantásticas histórias do Barão de Münchhausen* (SOUZA, 1979, p. 11). Novamente as informações são poucas a respeito dessas traduções. Conforme Souza (1979, p.20), a primeira tradução dos contos dos Grimm para o português parece ser de 1883. O primeiro volume tinha dois contos, e o segundo, três. Destaque para *Os 3 cabelos d'Oiro do diabo*.

Conforme Salem, *Contos da carochinha*, de 1894, também tem traduções de autores alemães, como *João e Maria*, o *Hansel und Gretel* dos Irmãos Grimm (1970, p. 43). Salemainda menciona outras traduções para o português dos contos dos Grimm, mas sem precisar a data da maioria. São elas, resumidamente: Renato Sêneca de Sá Fleury traduziu *O pássaro de ouro* (SALEM, 1970, p. 86); Vicente Paulo Guimarães adaptou *Gata borralheira* (p. 93); José Pimentel Pinto adaptou *Cobre-te, Mesa!* (p. 100); Lélia Coelho Frota traduziu *Os cabritinhos e o lobo e Os 3 ursos* em 1964 (p. 164); Haydée Isac de Lima traduziu *A touca mágica, Gatinha Branca, Joãozinho felizardo, Mata 7, O burrinho sábio, O gigante dos cabelos de ouro, O pássaro de ouro, O rei corvo e Tontinho* (p. 164); Azeredo Pena apresentou *Bichano e Florinda e Floringel* (p. 164); Antonio de Padua Morse fez uma versão de *João e Maria e a feiticeira malvada* (p. 164-165). Os títulos nem sempre

identificam os contos originais, e provavelmente alguns não sejam dos Irmãos Grimm. Por exemplo, *Os três ursos* deve ser o conto de Robert Southey, mais conhecido como *Cachinhos dourados* atualmente; *A gatinha branca* parece ser um Conto de fadas francês da Condessa d'Aulnoy. *A touca mágica*, *O gigante dos cabelos de ouro* e *Bichano* são outros que não apresentam relação com os contos dos Grimm dos quais não consegui descobrir a provável autoria. Como a obra de Salem foi editada em 1970, as produções mostradas neste parágrafo são anteriores ao ano citado, mas ajudam a fornecer um panorama da atividade tradutória dos contos dos Grimm.

Além dessas, há ainda outras. Conforme Souza, a Editora Globo, em 1963, na época ainda sediada em Porto Alegre, publicou *Contos de Grimm*, uma coletânea traduzida por Stella Altenbernd com xilogravuras de Roswitha Bitterlich Wingen, em dois volumes. No texto introdutório, os editores afirmam que desejavam divulgar sem alterações toda a produção dos Grimm numa edição ao gosto de leitores adultos e infantis. O projeto, no entanto, esbarrou nos contos em dialetos, impedindo, no conceito deles, uma tradução almejável, “fiel”. O conceito de adaptação não era bem visto por eles. Some-se a isso a preocupação pedagógica, o que eliminou mais outros contos. Ainda em 1963, a Cultrix e, em 1968 a Melhoramentos, também lançaram *Contos de Grimm* selecionados (SOUZA, 1979, p. 21).

Pode-se acrescentar as traduções mencionadas na página virtual da Dra. Karin Volobuef³⁴: *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*, tradução de Ísida M. Bonini, Edigraf, 1961, 8 volumes. *Os mais belos contos de fadas de Grimm*, tradução de Maria Lúcia Pessoa de Barros, Casa Editora Vecchi, 1968. *Os contos de Grimm*, tradução de Tatiana Belinky, Paulus, 1989. *Contos de Grimm*, seleção, tradução e prefácio de Nair Lacerda, Clube do Livro, s.d. (Clássicos da Infância). *Contos de Grimm*, tradução de David Jardim Junior, Villa Rica, 1994 (Grandes Obras da Cultura Universal, 16). *Contos de Grimm*, tradução de Heloisa Jahn, Companhia das Letras, 2000. *Contos de Grimm*, tradução de Celso M. Paciornik, Iluminuras, 2001. *Contos de Grimm*, tradução de Zaida Maldonado, L&PM, 2002. v.1 e 2. *Chapeuzinho Vermelho*, Cosac&Naify, 2004. *O alfaiate valente*. Adaptação de Arnica Esterl, Cosac&Naify, 2004. *Novos contos*, tradução de Eugênio Amado, Itatiaia, 2006. (Grandes Obras da Cultura Universal, 13). Com este

³⁴ <http://volobuef.tripod.com/biblio_maerchen_colet.htm>. Acesso em 09 dez. 2014.

resumo em mente, pode-se partir para a análise individual de cada tradutor.

4.3 ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS

Agora o enfoque é dado à análise segundo o roteiro metodológico proposto. Submeto primeiramente a obra original à análise, extraindo informações que serão usadas nas comparações com as traduções. Visto que o roteiro é direcionado a uma obra traduzida, haverá etapas que não corresponderão ao original,. Mas como a traduzibilidade da cultura sugerida por Torop leva em conta as bases do original, convém fazer uma análise também deste, especialmente dentro dessa temática da traduzibilidade da cultura. Em seguida, farei o mesmo roteiro em relação às traduções selecionadas, da mais recente à mais antiga.

4.3.1 OS CONTOS ORIGINAIS DOS IRMÃOS GRIMM

O original já foi em parte descrito e analisado no item 4.1, mas busco as informações dentro do roteiro sugerido para a análise.

4.3.1.1 Primeira etapa

Abordando a primeira etapa, analiso o contexto histórico e cultural, as possíveis relações com outras produções textuais da cultura alemã e o registro de eventual censura externa, apontando para um plano macro.

Quanto ao contexto histórico de surgimento dos contos, não há como mensurar tal fato. Por isso tomo como referência o surgimento do povo alemão, sabendo que os contos transcendem fronteiras temporais, territoriais e políticas. No caso do registro da história do povo germânico, ela se estende por aproximadamente um milênio. Conforme já relatado em 4.1, os contos dos Grimm são provenientes de narrações orais, transmitidas de geração em geração. Possivelmente elas refletem padrões de comportamento ou modos de vida desses povos ao longo dos séculos. Como se trata de assunto extenso, menciono, a seguir, ainda que de forma muito resumida, alguns pontos centrais desse longo período histórico, com o objetivo de vislumbrar possíveis origens desse vasto imaginário. No ano 800, Carlos Magno fundou o Império Carolíngio, o qual foi dividido em 843, criando a forma medieval daquilo que seria a Nação Alemã ou Sacro Império Romano da Nação Alemã. Somente em 911 o duque dos francos, Conrado I, foi coroado como o primeiro rei alemão. Os Otonianos governaram de 919 até 1024. Destaque para Otto I, coroado imperador em Roma pelo Papa em 962, o que revitalizou a figura e a dignidade dos imperadores alemães

(GEINITZ, 2014, p. 33-34). De 1024 até 1125, houve o governo dos Salianos, quando incorporaram o norte da Itália e Borgonha (JACOB, s.d.). Os imperadores Hohenstaufen, da Suábia, governaram de 1138 a 1254, sendo gradativamente impelidos pelos franceses para a Itália, abandonando de certa forma seus direitos como soberanos dentro do território alemão (GEINITZ, 2014, p. 37; 42). Os alemães se espalharam para Leste, ocupando territórios antes dos eslavos, bálticos e estonianos. Em 1227, reconquistaram Holstein das mãos da Dinamarca (JACOB, s.d.). A dinastia dos Hohenstaufen entrou em decadência, culminando com o fim do Império Universal do Ocidente em 1268 (WANDSCHEER, 2013).

A morte de Frederico II põe fim à “Alta Idade Média”, inaugurando a “Idade Média Posterior”, que vai até 1500. Surgiram diferentes formas de governo nesse período: ducados, condados, reinos, bispados, cidades livres, entre outros (WOLF, 2014). Isso em parte explicaria a familiaridade e ocorrência de reis, majestades, reinos em grande número e perto uns dos outros ao longo dos contos dos Irmãos Grimm, uma vez que eles de fato existiram em abundância, embora não fossem exclusivos das regiões germânicas. Durante a Idade Média Posterior, várias dinastias governaram diferentes formações do 1º Império Alemão, com fronteiras mutáveis em todo o período. Em 1314, três famílias lutavam pelo poder: os Luxemburgos, os Habsburgos e os Wittelbachs, o que levou à escolha de dois soberanos: Ludovico IV, de Bayern, e Frederico III, da Áustria (JACOB, s.d.). A fórmula de escolha do soberano sofreu ainda outras alterações ao longo do período, havendo, por exemplo, a edição da “Bula Dourada” em 1356, pelo imperador Carlos IV, criando o conselho de sete príncipes-eleitores. O Reino da Bohemia teve alguma expressão com o imperador Carlos IV (1347-1378), que edificou Praga com glamour (GRIESSHABER, 2013). Nela foi criada a primeira universidade alemã em 1348, em meio à Grande Peste, que reduziu a população da Alemanha e da Europa em cerca de 1/3 entre os anos de 1347 e 1351 (LESER, 2014), cuja miséria e fome aparecem retratadas em alguns contos dos Grimm de maneira natural, como em *A Água da Vida*.

Os Habsburgos passaram a ter a sucessão hereditária na prática desde 1438 até o fim do Império em 1806 e se tornaram uma potência mundial na transição para a Era Moderna, processo iniciado no governo do imperador Maximiliano I (1493-1519, chamado de “o último cavaleiro”), o que afetou toda a Europa: a cavalaria deu lugar aos exércitos de mercenários e aos comerciantes, e a cultura burguesa

substituiu a cultura cavaleiresca, fazendo surgir muitas universidades (GEINITZ, 2014, p. 45-46). Nos contos dos Grimm já se percebem essas mudanças, pois há soldados e exércitos mercenários neles, além de profissionais vivendo de seu comércio de bens ou serviços (*O rei da montanha de ouro* é um conto que retrata essa realidade). Os desentendimentos dos Burgundos com os Habsburgos foram resolvidos em 1477 com a união do Habsburgo Maximilian I, filho de Frederico III, com a herdeira dos Burgundos, Maria. A união durou apenas quatro anos e com a morte de Maria, Maximilian desejou herdar o trono dela, o que o levou a um conflito com o francês Ludovico XI. Outro casamento, em 1490, com Anna da Bretanha, acalmou os ânimos (GEINITZ, 2014, p. 46). Nos contos dos Irmãos Grimm, esses casamentos arranjados também aparecem, como no conto 89, *A pastorinha de gansos*. Também há outros em que o rei é viúvo. Embora os contos não expliquem as razões da perda do cônjuge real, há muitas evidências de traições contra herdeiros de tronos ou governantes ao longo da história.

Por volta de 1500, a Europa contava com uma população de 69 milhões de pessoas, e a Alemanha, 10 milhões, dos quais 10% era alfabetizado (JACOB, s.d.). Após ficar de fora das principais descobertas marítimas do fim do século XV e início do XVI, a Alemanha se tornou palco de um importante momento histórico. Em 1517, o monge Martinho Lutero divulgou suas 95 teses sobre conduta religiosa e fé, condenando as indulgências praticadas pela Igreja Católica. Criava-se assim um dualismo religioso que dividiu ideologicamente não só a Alemanha como também parte da Europa (PÜTZ, 1845, p. 9). Cerca de 80% da Alemanha era protestante por volta de 1530, sendo que os católicos se concentravam mais ao Sul (WANDSCHEER, 2013). Por pouco mais de meio século a convivência pacífica foi possível, mas em 1618 o imperador proibiu uma reunião dos protestantes em Praga, dando início à exaltação dos ânimos e conduzindo à chamada Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). A Paz de Vestfália decretou o fim dela, além de reconhecer a Confissão de Augsburgo de 1555, incluindo nela, além do Protestantismo e do Catolicismo, uma terceira confissão de fé: o Calvinismo. Nesse tempo da Guerra, terras alemãs foram ocupadas pelos suecos e franceses. Além disso, Holanda e Suíça tiveram suas independências reconhecidas. Os estados soberanos que restaram adotaram o Absolutismo francês como forma de governo, delegando a um soberano o poder absoluto, criando exércitos permanentes (PÜTZ, 1845, p. 60-69). A cultura e a língua

francesas também tiveram influência marcante no povo alemão³⁵, bem como o estilo barroco nos castelos tão presentes nos contos dos Grimm.

Em 1685, Brandemburgo convidou os huguenotes a se refugiarem em seu território, oferecendo liberdade de expressão religiosa através do Editó de Potsdam (PÜTZ, 1845, p. 96). O “Rei soldado” Frederico Guilherme I (1713-1740) desde 1732 acolheu protestantes perseguidos por sua confissão religiosa em Salzburgo, a fim de colonizar uma região prussiana dizimada por uma peste. Seu sucessor Frederico, o Grande (1740-1788) tomou a Silésia da Áustria ao lado da Inglaterra numa guerra de sete anos (1756-1763) contra uma poderosa coalisão formada por Áustria, França e Rússia. Assim, após essa “miniprimeira Guerra Mundial”, a Prússia se tornou uma potência, e o espírito alemão foi inflamado (JACOB, s.d.).

Com a separação do governo em três poderes na França a partir da Revolução Francesa de 1789, a nova República (1792-1797) se apossou das terras alemãs até o Reno. Com a ofensiva militar de Napoleão Bonaparte, toda a Alemanha também sofreu a interferência a ponto de o Sacro Império oficialmente terminar em 1806. Em seu lugar, Napoleão criou a Liga Renana (BECK, p. 317-324).

A influência do Iluminismo francês marcou a Alemanha no fim do século XVIII. Conforme Ana Lúcia Santana (2014), combatendo as ideias racionalistas, um grupo se organizou em torno da revista *Athenäum* no ano de 1797. Entre eles estavam August Schlegel, Ludwig Tieck, Schleiermacher e Schelling. Outros como Goethe e Schopenhauer se incorporaram ao movimento mais tarde, chamado de Romantismo, o qual contagiou outras partes da Europa. Para eles, o mundo não é tão racional ou exato, pois oferece várias possibilidades a serem exploradas, dependendo da percepção de cada um. Através da criação artística, o ser humano se liberta da razão, para sentir o que não é permitido dentro do campo da lógica.

Conforme Martini (1958, p. 301-303), o Romantismo busca liberar as forças criativas livres, sonhadoras e caóticas do indivíduo, a fim de proporcionar uma espécie de sentimento infinito, dando ao que é simples, conhecido, comum e finito uma grandeza infinita. Os sonhos, a saudade, as sensações internas, o mágico, o encanto, o feitiço, o magnetismo da alma e dos mitos ganham ênfase. As vozes interiores da natureza humana escancaram uma nova leitura da vida, com destaque para a interpretação individual dos acontecimentos circundantes. Todas

³⁵ Por isso há a suspeita de que a expressão constante no verso inicial do dizer do pescador que se repete no KHM 19 seja uma corruptela do francês.

as artes e ciências se centram no aspecto mágico e se fundem em formas incontáveis. Nesse sentido a narrativa interage com os contos de fadas, sem regras definidas, enquanto a poesia abraça a todas as formas e matérias, que são ao mesmo tempo universais e individuais, fantásticas e irônicas.

Para Michael Maurer, o entusiasmo pelos costumes e cores locais, por ditados e expressões antigas, por usos e costumes populares se tornou a tônica: é o espírito popular (*Volksgeist*), a característica imutável da unidade étnica, que se harmoniza nas forças anônimas e se manifesta na religião, no direito, na língua e na literatura, no caso, a popular, e não a “cultura” (MAURER, 2001, p. 365-366). Essa temática é marcante no chamado “Romantismo de Heidelberg”, que foi o centro desse movimento entre 1804 e 1809. *Des Knaben Wunderhorn*, de Clemens Brentano e Achim von Arnim, é um exemplo eficaz desse tipo de coletânea (HAMPSON, 2005).

Outra busca dos românticos, diz Martini, era a origem da própria alma. Eles reavaliaram o passado através de uma nova forma de traduzir a história e as letras: desenvolveram a arte poética da Idade Média em cânticos, contos de fadas, contos, farsas e literatura geral. Porém, para eles, o mundo dos sonhos e da magia não se funde com a realidade. O que sobressai é o vínculo com a religião católica e o desejo de concretizar o reino de Deus, onde vida e morte são infinitas (MARTINI, 1958, p. 304-305). Assim sendo, a reunião dos contos dos Grimm se vincula diretamente a esses pensamentos do Romantismo, evoluindo de certa forma com o próprio movimento literário.

Em 1806, já na *Heidelberger Romantik*, os Irmãos Grimm iniciaram a sua coletânea de contos, recebendo também de Phillip Otto Runge dois contos em dialeto: KHM 19 (*Von dem Fischer um syner Fru*) e KHM 47 (*Von dem Machandelboom*). Como Runge se casou com Pauline S. Bassenge, uma descendente de huguenotes, talvez esses dois contos sejam oriundos desse grupo. Runge faleceu em 1810 (BÜTTNER, 2010, p. 16-19). Conforme Pütz, dois anos mais tarde, a Prússia, a Áustria e as demais cidades do Reno se uniram à Inglaterra, desmantelando o Império francês entre 1813 e 1815 (PÜTZ, 1845, p. 215-221). A guerra trouxe desolação, fome, miséria, doenças, entre outras características negativas. Por volta de 1813, os Irmãos Grimm conheceram a senhora Viehmännin, que forneceu parte dos contos do volume dois de 1815. Ela faleceu na miséria e anonimato em decorrência da guerra.

Na reorganização dos estados sob a denominação de *Deutscher Bund* (Confederação Germânica), a partir do Congresso de Viena, em 1815, o sentimento de união estava mais presente. Conforme Claudio Mende, essa data também coincide com o início do período *Biedermeier* (que vai até 1848), um retorno a certos valores fora da desordem da esfera política, tais como a vida doméstica, a sociabilidade em pequenos círculos de convivência, tendendo ao mundo privado. Ainda conforme Mende, a época *Biedermeier* procurava, através da harmonia, dar um “mundo poético puro” ao conflito instalado entre a realidade e o ideal, ou as tensões políticas. A prioridade era dada a formas literárias menores, que abordassem temas como o autocontrole, a aceitação do sofrimento, a subordinação ao destino, a atitude política equilibrada, a valorização da paz interior e das pequenas alegrias, a inclinação à ordem, a tendência ao pietismo e o interesse pela natureza e História. Assim eclodiam os sentimentos *biedermeierianos*, como a resignação, o silêncio, a melancolia, o tédio, que muitas vezes levavam à hipocondria e suicídio (MENDE, 2012). Tais aspectos se encontram com facilidade nos contos dos Irmãos Grimm, denunciando a influência inevitável desse movimento, embora o final feliz dos contos tenha sua influência determinada também pelo Romantismo, como citado.

Na esfera política, a união tarifária promovida pelo *Zollverein* ajudou a trazer um sentimento mais nacionalista (GRIESSHABER, 2013; NIPPERDEY, 1994, p. 358). Mas entre 1834 e 1854, a fome, o desemprego e a perseguição política levaram milhões de alemães a procurarem a sorte na América ou na Rússia. Quando em 1848 ocorreu outra revolução na França e Europa de modo amplo (a chamada Primavera dos Povos), desta vez os alemães também se insurgiram, mas a repressão foi violenta (JACOB, s.d.). Este revés fez tudo voltar ao padrão político e social anterior na Alemanha em 1850. Estando a maioria dos trabalhadores rurais na miséria, o país optou pela industrialização. A História posterior já não é necessária para a análise do texto original.

Dentro desse contexto do surgimento dos contos, o início dos trabalhos coincide justamente com o fim do 1º Império, no início do século XIX. A reunião dos contos durou cerca de meio século. Na Alemanha de 1800, os burgueses começaram a se consolidar, a vassalagem foi abolida, houve mais liberdade profissional, as cidades conseguiram mais independência, houve igualdade perante a lei e o serviço militar se tornou obrigatório, enquanto os camponeses passavam por privações. O saber estava em franca ascensão em várias

universidades, nas quais os Irmãos Grimm lecionaram e tiveram uma vida razoável no início, mas nem sempre com abundância monetária. Com o tempo alcançaram posição de prestígio como professores e pesquisadores.

Ainda dentro da primeira etapa, falta analisar as possíveis relações com outras produções textuais da cultura e o registro de eventual censura externa, apontando para um plano macro. Observando o original dentro do contexto alemão em que foi criado, trata-se de algo relativamente novo, o despontar do gênero infantil naquele país. No entanto, é preciso lembrar que o viés infantil só se deu a partir da 2ª edição, pois a primeira foi pensada para o público adulto, apesar de o título sugerir a inclusão das crianças. Não é considerada a primeira literatura infantil, visto que ela já existia, embora predominantemente em forma oral. Escritores em diversas partes do mundo elaboravam textos do gênero infantil. A elaboração dos contos dos Grimm criou, ainda que essa não fosse a intenção inicial, uma espécie de linguagem comum no gênero infantil, um estilo que se repete em muitas outras produções, em que o fim seja feliz para os personagens, a virtude vença, a maldade seja castigada, trazendo, além de uma catarse ao longo da leitura, uma espécie de moral para a criança, extensível aos adultos. Na realidade, não são necessariamente padrões do gênero infantil, mas sim do movimento artístico-cultural que dominava a região. Destaque nesse sentido é a *Biedermeier* e o Romantismo, já citados.

A 1ª edição foi muito criticada, visto que aparentemente o título remetia a uma produção infantil, mas seu conteúdo era voltado aos adultos. Após algumas mudanças produzidas pelos Irmãos Grimm, sua aceitação foi boa a partir da 2ª edição em 1819. Sua influência logo extrapolou as fronteiras, pois em 1820 já havia traduções para o dinamarquês e holandês. Mas foi a versão inglesa com ilustrações de 1823 que mais notoriedade e prestígio renderam aos contos fora da Alemanha. Sua relação com outras produções do gênero se mostra no aproveitamento das literaturas existentes (Perrault, Runge, Brentano, por exemplo) e na valorização da modalidade oral, o que introduz uma nova visão a respeito da literatura infantil, despertando outros escritores e consolidando esse novo gênero. Por fim, não se sabe se houve censura externa na primeira edição durante a dominação de Napoleão, pois não pôde ser detectada. A probabilidade aponta para a liberdade de escolha. Em 1819, houve uma censura instituída, que afetava a produção livreira (MENDE, 2012). Provavelmente por isso, nas demais edições, os próprios autores fizeram cortes. Contribuíram para as reformulações as

críticas de diversas fontes, as quais aceitavam de bom grado para aperfeiçoar a experiência textual. Não há menção se alguma edição sofreu censura externa além daquela promovida pelos próprios autores.

4.3.1.2 Segunda etapa

A segunda etapa aborda os dados preliminares: título, gênero, autor, capa, paratextos; e a macroestrutura: subdivisões; capítulos, atos, cenas; figuras; introduções; notas. Os contos se chamam *Kinder- und Hausmärchen* (contos para crianças e para o lar), abreviado como *KHM*.

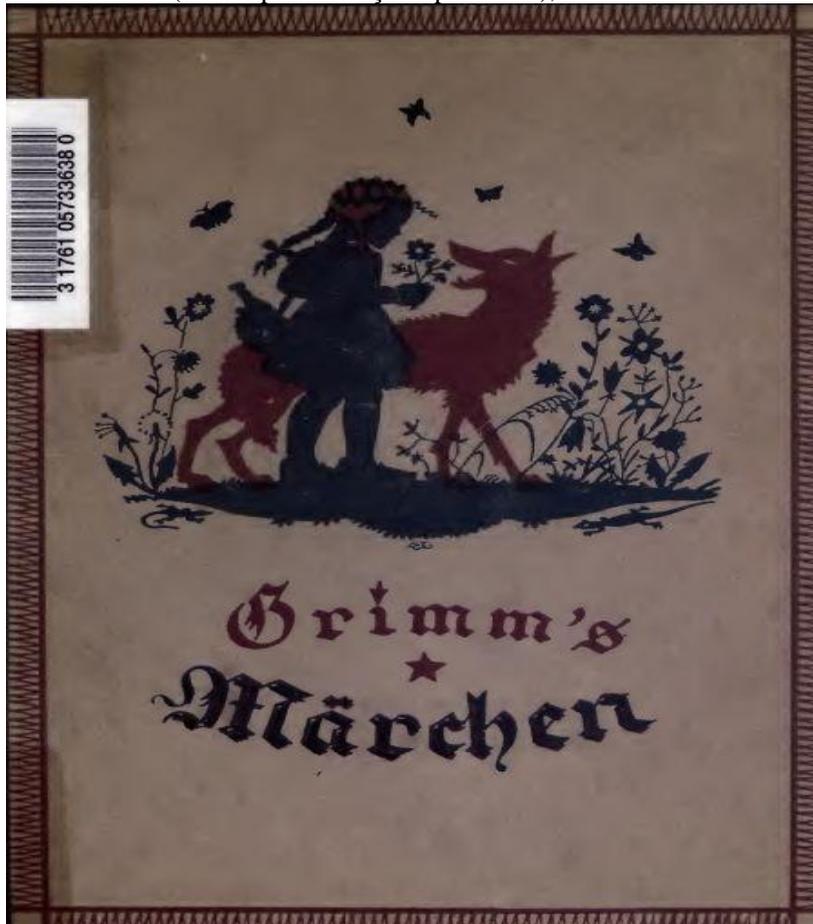


Figura 1: Capa

Os autores já foram mencionados e descritos. Existe um prefácio mais longo na 2ª edição, com algumas explicações feitas pelos Irmãos Grimm sobre a forma de coleta dos contos, além de poucos detalhes do trabalho em si. As demais edições também receberam pequenos prefácios. Embora a primeira edição seja considerada para adultos, o gênero é o infantil. Analiso aqui a versão de um livro digitalizado em PDF de uma edição sem data. Trata-se de uma doação feita à Universidade de Toronto em 2001. O livro está impresso em alemão gótico e o aspecto amarelado das folhas demonstra ser antigo. A capa (contabilizada como página I) mostra uma criança e um lobo, cuja característica indica ser do conto Chapeuzinho Vermelho. Diz apenas *Grimm's Märchen* (figura 1). A parte interna (p. II) contém uma dedicatória escrita à mão (figura 2),

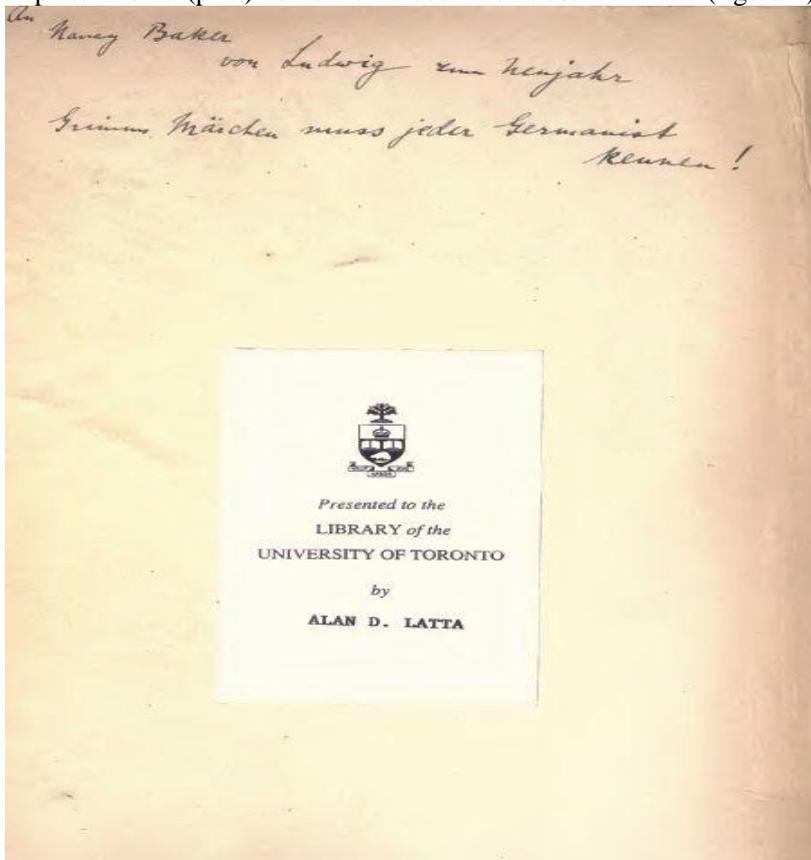


Figura 2: Dedicatória e doação

onde se lê *An Nancy Backer / von Ludwig zum Neujahr / Grimms Märchen muss jeder Germanist kennen*.³⁶ A seguir, há o registro da doação (figura 2), feita por Alan D. Latta³⁷. A página III apresenta o título, os ilustradores Philipp Grot Johann (1841-1892) e Robert Leinweber³⁸ e a editora, de Stuttgart (figura 3). Infelizmente não há menção da data. Encontrei registros de publicações feitas entre 1864 (8ª) e 1894 (26ª e provável edição da doação, por dizer *Jubiläumsausgabe mit Illustr. von P. Grot Johann u. Robert Leinweber*;

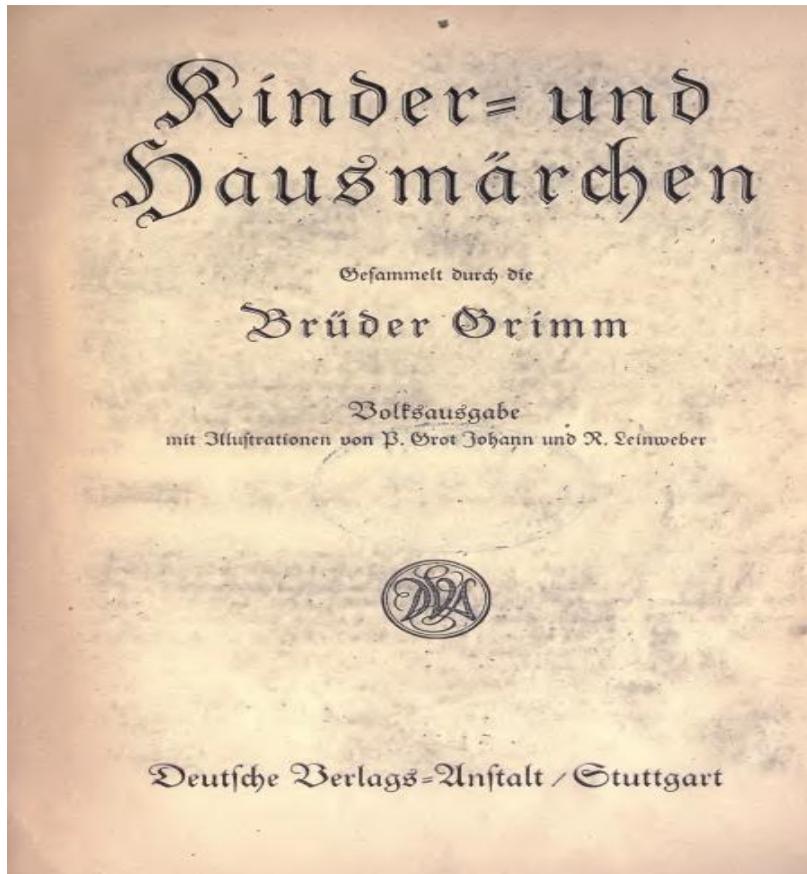


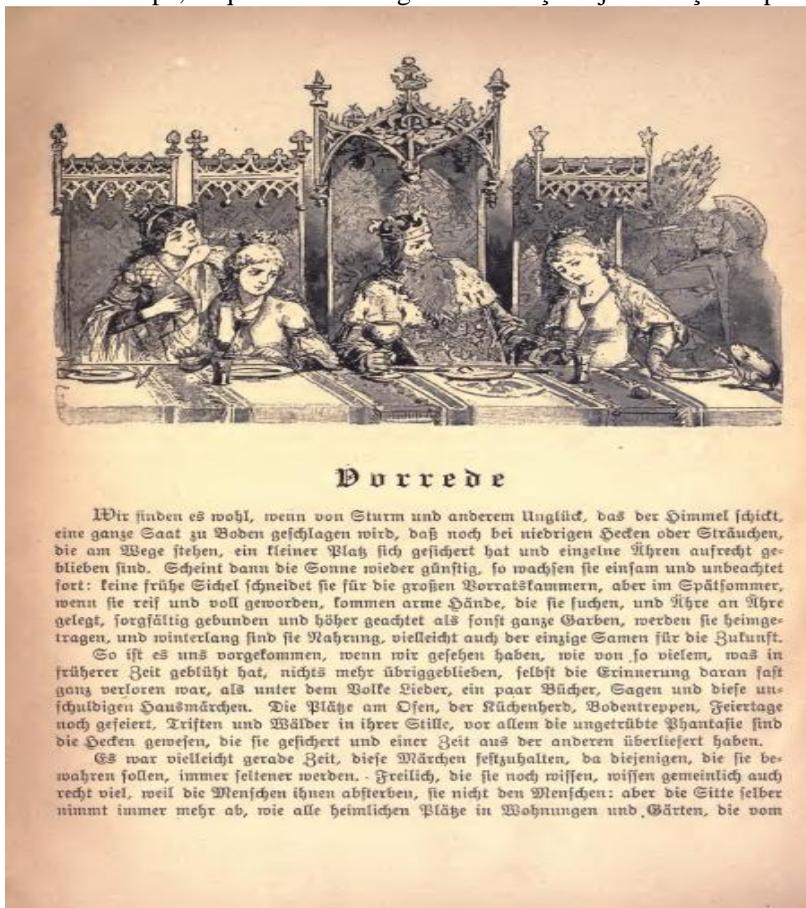
Figura 3: Informações sobre Editora e ilustradores

³⁶ Para Nancy Backer de Ludovico para o Ano Novo. Todo germanista precisa conhecer os contos dos Grimm (não há pontuação na dedicatória, exceto o ponto de exclamação no fim).

³⁷ Parece se tratar de um professor da Universidade de Toronto.

³⁸ Provavelmente esteja se referindo a Anton Robert Leinweber (1845-1921).

o prefácio cita que Leinweber só contribuiu com suas ilustrações após a morte de Grot Johann, que ocorreu em 1892, o que descarta as edições anteriores). A página IV apenas reapresenta a editora. A página V contém uma ilustração do KHM 1 feita por Grot Johann; em seguida começa o longo prefácio feito à segunda edição (figura 4). Na página VIII, aparece uma ilustração da senhora Viehmännin, feita por Ludwig Grimm (figura 5). O prefácio segue até a página XI. Na mesma página, há umas linhas referentes à terceira edição, que apresenta uma enorme nota de rodapé, a qual trata de algumas traduções já alcançadas pelos



Vorrede

Wir finden es wohl, wenn von Sturm und anderem Unglück, das der Himmel schickt, eine ganze Saat zu Boden geschlagen wird, daß noch bei niedrigen Hecken oder Sträuchlein, die am Wege stehen, ein kleiner Platz sich gesichert hat und einzelne Ähren aufrecht geblieben sind. Scheint dann die Sonne wieder günstig, so wachsen sie einsam und unbeachtet fort: keine frühe Sichel schneidet sie für die großen Vorratskammern, aber im Spätsommer, wenn sie reif und voll geworden, kommen arme Hände, die sie suchen, und Ähren an Ihre gelegt, sorgfältig gebunden und höher geachtet als sonst ganze Garben, werden sie heimgetragen, und winterlang sind sie Nahrung, vielleicht auch der einzige Samen für die Zukunft.

So ist es uns vorgekommen, wenn wir gesehen haben, wie von so vielem, was in früherer Zeit geblüht hat, nichts mehr übriggeblieben, selbst die Erinnerung daran fast ganz verloren war, als unter dem Volke Lieber, ein paar Bücher, Sagen und diese unschuldigen Hausmärchen. Die Plätze am Ofen, der Rückenherd, Bodentreppen, Feiertage noch gefeiert, Triften und Wälder in ihrer Stille, vor allem die ungetrübte Phantasie sind die Beden gewesen, die sie gesichert und einer Zeit aus der anderen überliefert haben.

Es war vielleicht gerade Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltener werden. Freilich, die sie noch wissen, wissen gemeinlich auch recht viel, weil die Menschen ihnen absterben, sie nicht den Menschen: aber die Sitte selber nimmt immer mehr ab, wie alle heimlichen Plätze in Wohnungen und Gärten, die vom

Figura 4: Ilustração de Grot Johann e início do prefácio

contos. As demais edições também receberam prefácios, mas em poucas linhas. A impressão analisada ainda menciona a oitava edição atribuída a Hermann Grimm, informando que ele não modificou o texto da sétima, bem como manteve igual todas as demais edições e reimpressões. Na página XIII, aparece um autorretrato do ilustrador Philipp G. Johann, dizendo ser de suas obras póstumas, com uma



Figura 5: Senhora Viehmann

inscrição no canto inferior direito, que não consegui decifrar (figura 6). A próxima página mostra o outro ilustrador, Robert Leinweber (figura 7). Esses prefácios terminam na página XV, com uma figura supostamente do KHM 11 ou 15 (figura 8), que o índice informa ser de obra póstuma de Grot Johann. A página XVI apenas avisa que é



Figura 6: Grot Johann

proibida a reprodução. O primeiro conto começa na página seguinte, com a contagem recomeçando com numerais arábicos. Os contos terminam na página 551. O índice está nas páginas 553 a 555,

informando também quais apresentam ilustrações e quantas. Seguem três páginas em branco. Na página 559, há o título e a informação de que se trata de uma obra com ilustrações. A página seguinte proíbe reproduzir as ilustrações. Na página 562, há um retrato dos Irmãos Grimm feito por Biow³⁹, estampado no “Dicionário alemão”



Figura 7: Robert Leinweber

³⁹ Provável referência a Hermann Biow, fotógrafo (1804? 1810? 1811? – 1850). A mesma imagem aparece em outros lugares na internet, porém “invertida” como num espelho ou mesmo colorida.

impresso em Leipzig. O índice indica haver 180 ilustrações nos contos, algumas das quais ricas em detalhes; outras mais singelas, além de pequenas “vinhetas” (enfeites, desenhos sem relação com o enredo no início ou no fim dos contos). Elas conseguem mostrar um pouco da vida, das casas, dos castelos, das paisagens, das roupas e de outros



Figura 8: Detalhe de desenho no fim do prefácio

elementos comuns no século XIX, e podem ser uma importante fonte de regresso imaginário no tempo. Não há mais registros no livro.

Ainda na segunda etapa, pode-se dizer que a macroestrutura de cada um dos 200 contos e 10 lendas não contém capítulos ou outras subdivisões que não sejam os parágrafos, geralmente longos, ou versos destacados no meio da narrativa, que é cronológica, com discursos (diálogos) diretos ou indiretos dentro do texto. Os cenários nem sempre são descritos com detalhes, cabendo ao leitor usar a sua imaginação no

complemento da cena. Os atos de destaque podem ser detectados com precisão no meio da trama. Na versão eletrônica que consultei, há 180 ilustrações. Nas versões impressas, todas as edições contam com ilustrações a partir de 1825. Existe uma nota de rodapé no conto *Frau Holle* (KHM 24), introduzida pelos próprios Irmãos Grimm. Além disso, há alguns termos de contos em dialetos diversos traduzidos entre parênteses para o alemão, provavelmente pelos próprios Irmãos Grimm, uma vez que já aparecem na versão em alemão gótico.

4.3.1.3 Terceira etapa

Quanto à terceira etapa, que analisa a microestrutura (ou seja, tipos de narrativa, estrutura interna da narrativa; palavras; modelos gramaticais; padrão de linguagem; citação dos diálogos), a base das narrativas costuma ser de uma temática simples. Soma-se a isso a repetição, que mantém relação estreita com a popularidade ou a infantilidade das narrativas e fixa os valores que se pretende passar (ver também OITTINEN, 2000, p. 20). Dentre eles pode-se citar o número 3. Diversos acontecimentos ocorrem em três vezes, havendo geralmente um “crescendo”, uma intensidade aumentada. Outro número presente é o 7. Na tradição cristã, é o número da perfeição, associado a Deus. Não fica despercebido o número 12, também vinculado ao contexto bíblico ou mitológico (12 tribos de Israel; 12 apóstolos; 12 signos do zodíaco). Também os animais se repetem em diversos contos. Assim temos o lobo (que é mau), o sapo ou rã (que geralmente é um príncipe enfeitiçado), aves (ganso, corvo), cobra, cachorro, gato, além de outros. Podemos, por análise psicanalítica, atribuir um valor ou representação para cada um deles, uma vez que faziam parte da cultura popular. Por exemplo, Chapeuzinho Vermelho encontrar o lobo mau simbolizaria a descoberta da sexualidade, a perda da virgindade ou pelo menos a descoberta da função do aparelho reprodutor (KHÉDE, 1986, p. 21). Os animais passam essa proximidade com o mundo natural dos humanos (SANDRONI, 1987, p. 152). As cores podem remeter a significados próprios (o vermelho, por exemplo, representando amor, ciúme, morte, sangue, menstruação).

As madrastas também são elementos significativamente maus. Quando elas têm seus próprios filhos, estes também são mais arrogantes e perversos. Na 1ª edição esse papel fora conferido a certas mães, mas por afrontarem o valor do amor materno os Irmãos Grimm adotaram as madrastas após as críticas recebidas. Há casos em que um homem tem filhos legítimos (geralmente três), onde o primogênito costuma ser

retratado como estúpido e incapaz de ter sucesso nas suas empreitadas. O filho do meio segue certos padrões do primogênito, havendo momentos em que parece mais neutro, numa espécie de adequação ou reforço da mensagem de insucesso. É geralmente o filho caçula que obtém êxito, mesmo sendo considerado o menos competente pelos demais personagens. Eis um dos poucos pontos que não coaduna com o pensamento sacro ocidental, que enaltecia o primogênito, o qual recebia porção dobrada na cultura judaica. Há também casais sem filhos, que muito desejam ter ao menos um. Igualmente há personagens com um, dois, sete ou 12 filhos.

Reis, rainhas, príncipes e princesas aparecem com frequência, bem como castelos, florestas, morros, cidades e zonas rurais. Outra referência interessante é uma casinha no fundo da floresta, às vezes abandonada, outras, habitada. Ainda aparecem as rocas de fiar, moedas, poços, árvores, comidas diversas (queijo, frutas, pão), além de outras referências inanimadas. Algumas profissões se repetem, como sapateiro, alfaiate (talvez pelo fato de a senhora Katherina Viehmännin ter sido esposa de um deles), moleiro, caçador, além de personagens da realeza.

Do mundo sobrenatural, aparecem personagens fantásticos, como gigantes (que costumam ter força descomunal, mas pouca inteligência), anões (têm poderes para concretizar desejos e são comparados a duendes, magos ou mesmo ao diabo), bruxas (vinculadas muitas vezes às madrastas), fadas e outros seres encantados com poderes além dos humanos. Encantos ou feitiços também são frequentes e precisam ser quebrados por algum mecanismo próprio para cada caso.

Outro aspecto que pode ser mencionado é a abordagem de Eleanor Stange Ferreira (2001, p. 19-29) sobre o trabalho infantil, visto nos contos de forma natural e a favor da elite dominante. Assim tem-se a exploração trabalhista (ao menos o de cunho doméstico) em contos como *Branca de Neve e Rosa Vermelha, Cinderela, Branca de Neve*; ou o abandono, como em *Joãozinho e Maria, Irmãozinho e irmãzinha, O rei da montanha de ouro*. A abordagem de Ferreira ainda revela a total dominação dos adultos sobre as crianças, fazendo do mundo delas um lugar de tristezas e obrigações, devendo elas ser obedientes, de bom caráter, respeitosas com os mais velhos, dentro de princípios morais e cristãos, para alcançarem o sucesso na vida. Mas essa abordagem mais voltada à leitura psicológica carece de outro aprofundamento, que não é o objetivo da presente tese. Basta dizer que retratam muito do pensamento *Biedermeier*.

Os modelos gramaticais são os padronizados na língua alemã do século XIX, às vezes perto do informal ou do modo de falar infantil, mesmo na voz do narrador, que costuma ser onipresente e acompanha a saga do protagonista, contando a história em terceira pessoa. Há raros momentos em que usa a primeira pessoa, como no KHM 158 *Das Märchen vom Schlauraffenland*, e KHM 165 *Der Vogel Greif*. Em poucos casos ele conversa com o leitor, como no KHM 2 *Katze und Maus in Gesellschaft* e no KHM 36 *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack*: “Vejo que você também teria gostado de estar presente”⁴⁰. Há ainda momentos em que o narrador fala com os personagens, como no KHM 106 *Der arme Müllerbursch und das Kätzchen*: “é, a coisa não vai ficar boa pra vocês”⁴¹. Há raras narrativas que conduzem ao riso, e outras que apelam mais à seriedade, à lição de moral.

A estrutura literária condiz com o gênero infantil, com narrativas dinâmicas e muitos diálogos ao longo dos textos, com poucas cenas descritivas ou de reflexão filosófica. Os diálogos são demarcados por aspas alemãs („blabla“), ou pelo sinal característico da língua alemã para diálogos em versão atualizada (»blabla«). A linguagem empregada é acessível ao público infantil, uma mistura de linguagem formal com informal na voz do narrador, e predominantemente popular em situações de diálogo (discurso direto). Em alguns contos em alemão, aparecem trechos em dialetos variados, geralmente em diálogos ou em versinhos. Há outros marcadores visuais no texto, como versos recuados da margem, dos quais boa parte é rimada, tanto em alemão quanto em dialeto, além de enormes letras góticas iniciais em meio a uma ilustração. Outrossim, há contos que estão em dialetos alemães diversos. São os KHM 19, 47, 66, 68, 82, 91, 95, 96, 113, 126, 137 a 140, 143, 165, 167, 190 e 196. Essa variedade linguística é comum ao povo alemão (mais de 30 dialetos), embora cause problemas tradutórios para o português do Brasil, uma vez que aqui não há essa multiplicidade de dialetos, ainda que uma pessoa de inteligência normal perceba as diferenças no falar do brasileiro de Norte a Sul do Brasil. O KHM 126, por exemplo, está em dialeto, mas apresenta uns versos no meio do texto em alemão padrão. Uma tradução do dialeto para o português padrão apagaria esse momento de distinção linguística.

⁴⁰ Ich sehe dirs an, du wäirst auch gerne dabei gewesen.

⁴¹ ja, es wird euch doch nicht gut gehen!

4.3.1.4 Quarta etapa

Na quarta etapa analiso os textos do corpus com base nos parâmetros de traduzibilidade sugeridos por Torop. Devido à extensão que cada parâmetro pode alcançar, considero por bem subdividir cada um deles.

4.3.1.4.1 Língua

No parâmetro **língua**, temos nos KHM a presença de **categorias gramaticais** diferentes da nossa, como três gêneros para os substantivos: masculino, feminino e neutro; a língua portuguesa não apresenta o gênero neutro (exceto ao se considerar alguns pronomes, como isto, isso, aquilo). Além disso, o alemão pode apresentar **realia**. Mas nos contos, nenhuma foi encontrada, a não ser nos casos de nome com significado, como *Rapunzel* e *Rumpelstilzchen*. A língua alemã ainda pode ter **normas de conversação** em situações determinadas, como no caso de tratamento de respeito com o interlocutor, visto nos diálogos do povo com os nobres (reis, rainhas, por exemplo), ou no uso do diminutivo, que transforma o gênero do substantivo em neutro. Existem ainda as **associações**, como as cores representando ciúme, luto, raiva, esperança, amor, e que podem ser diferentes da nossa associação (cultura), como a expressão “tudo azul” (*alles blau*), que para nós brasileiros representa uma situação positiva, enquanto a alemã indica uma negativa (embriaguez). No caso dos contos, três cores que parecem conter alguma associação se destacam: vermelha, dourada e branca (duas das quais presentes na bandeira da Alemanha). A cor vermelha está geralmente associada à saúde (cor da pele), sangue, flores, carregando diversas simbologias, como paixão, amor, fervor. A dourada descreve tesouros e cabelos, e remete à riqueza, e talvez simbolize os povos germânicos. A cor branca descreve a cor da pele, flores, cenários com neve, e inspira pureza, candura. Há momentos em que as três aparecem juntas, como no KHM 179 *Die Gänsehirtin am Brunnen*: “Eu tive três filhas, das quais a mais nova era tão bela que todos a consideravam uma maravilha. Ela era tão branca quanto a neve, tão vermelha quanto a flor da macieira e seu cabelo tão brilhante como os raios do Sol”.⁴² Outras cores também podem figurar, mas não com a mesma regularidade. Talvez se possa citar a cor preta, que nos contos se vincula à escuridão e à negatividade. Também os animais apresentam

⁴² Ich habe drei Töchter gehabt, davon war die jüngste so schön, daß sie alle Welt für ein Wunder hielt. Sie war so weiß wie Schnee, so rot wie Apfelblüte, und ihr Haar so glänzend wie Sonnenstrahlen.

associações, carregando status de sorte ou azar, como os corvos, que têm reputação de aves de mau agouro, talvez devido à própria cor. Quanto à **imagem do mundo**, como a língua alemã é ocidental, apresenta um grau de precisão mais explícito, mais verbal, portanto haverá pouca diferença em relação à língua portuguesa, que também é ocidental. No tocante ao **discurso**, não detectei jargões científicos ou técnicos, pois o estilo funcional, o estrato do discurso na língua é de origem e natureza popular, não havendo problema de compreensão da peculiaridade da linguagem, mesmo nos trechos em que aparece a forma poética.

4.3.1.4.2 Tempo

No parâmetro **tempo**, o **tempo gramatical** é aquele que deve fornecer unidade ao texto, sendo usada a gramática (escrita) predominante na Alemanha no início do Século XIX (*Hochdeutsch*). No caso do **tempo histórico do autor** (tempo da escrita do texto), é o decurso da primeira metade do século XIX, cujo alemão apresenta diferenças para o atual, tanto na questão de grafia de algumas palavras (por exemplo, na palavra *Katze*, o encontro consonantal “tz” forma uma única letra no alemão gótico) quanto do vocabulário em si, especialmente no que tange à ausência de referências a tecnologias advindas da industrialização. Há palavras dentro do contexto do alemão padrão que são diferentes, como *Fretsche* no lugar de *Frosch*, embora na citada passagem a “tradução” tenha sido feita pelos Grimm. No caso do **tempo histórico dos eventos** (o tempo decorrido nos textos), embora seja de uma época diferente, não haja uma data mencionada e a linguagem abranja um contexto mais rural, ainda assim é possível conferir semelhança com a atualidade, permitindo a compreensão, com ressalvas a alguns contos em dialeto. Já o **tempo cultural** mostra o advento do Romantismo na Europa, que era de caráter mais popular e de certa forma enaltecia os sentimentos no lugar da razão, bem como do movimento *Biedermeier*. Vemos nos contos a tendência a um final feliz, bem como a preocupação inicial com a literatura voltada ao mundo infantil – exceto a primeira edição. Os contos tanto retratam a cultura do Romantismo (no caso, a visão nem sempre racional e lógica da vida, a aceitação das escolhas e do destino, por exemplo), como trazem também certos aspectos medievais, uma cultura de hierarquias, de dominação e com ares de Absolutismo por parte de reis e rainhas, em cujas mãos a vida ou a morte das pessoas poderia estar. Em síntese, não retrata somente uma cultura alemã local, porém apresenta aspectos universais.

4.3.1.4.3 Espaço

O **espaço social**, diz respeito à sociedade, às pessoas, às gírias e dialetos próprios de um grupo de pessoas e se revela nos dialetos sociais dentro de alguns contos e mesmo em contos totalmente em dialeto. Também se manifesta em versos, que auxiliam na memorização de pequenas passagens dos mesmos, ou em expressões próprias de uma sociedade. São de difícil tradução para o português, uma vez que há pouca projeção nacional de dialetos sociais no território brasileiro (embora se consiga distinguir um funkeiro de um agropecuarista ou um esquetista de um empresário morador do Morumbi/SP), e sua tradução não manteria um paralelo adequado com o dialeto social alemão. É provável que à época tenham tido um significado mais expressivo, remetendo também a diferenças regionais ou territoriais da sociedade, abordado pelo tópico **espaço geográfico**. No caso dos contos, é de certa forma difícil distinguir o espaço social do geográfico. Este mostra o uso de vários dialetos territoriais no meio dos contos ou em todo um conto. Identifica o território, e tal como o espaço social, também apresenta dificuldades de tradução, uma vez que os possíveis dialetos dos territórios brasileiros são diferentes dos dialetos dos territórios alemães. Basta pensar em particularidades no que tange ao clima, vegetação, tradições, tempo de ocupação da terra, cultura dos moradores anteriores, entre outros quesitos. Por fim, o **espaço psicológico** de cada conto fornece a coesão linguística, mantendo a unidade interna do texto, possibilitando sua visibilidade e a racionalidade na mente do leitor, ou seja, os contos apresentam elementos suficientes em sua maioria para formarem um cenário coerente e racional na mente do leitor. Contudo, há contos que desafiam essa lógica, essa racionalidade, como a bruxa de *Rapunzel*: ela tranca a moça numa torre sem acesso. Mas para subir à torre, precisa dos cabelos da jovem. Assim, o leitor pode questionar a forma usada para alcançar o aposento no alto da torre na primeira vez. O que contribui para a amenização dessas incoerências é o fato de os contos se permitirem o sobrenatural, sem a necessidade de explicações adicionais.

4.3.1.4.4 Texto

O quesito **texto** apresenta **sinais de gênero**, como a expressão *Es war(en) einmal* (Era uma vez), que introduz 72 dos 200 contos e 10 lendas, número que se eleva a 98 caso se considere apenas *Es war(en)* (Era/Havia). Outro sinal são os finais indicando felicidade até o fim da vida. Também podem ser citados os diminutivos, típicos da linguagem

infantil. Nos cronotopos temos o nível **cronotópico da trama**, ligado ao tempo e ao lugar onde se desenrola o enredo dos contos (tempo não declarado em anos, mas em aspectos que identificam o século XVIII e precedentes, bem como o meio rural e da corte em sua predominância), onde o mundo do narrador e da narração constitui uma estrutura linguística e poética simplificada e misturada: narrativas em linguagem padronizada e presença da modalidade oral. Porém não há outros meios usados no original para marcar a fala ou essa modalidade oral – como ilustrações, que no caso têm outras funções –, exceto versos recuados da margem. A língua do narrador mostra padrões formais misturados a padrões populares (ou mesmo dialetais) em alguns casos quando a palavra é usada por algum personagem, como no KHM 32 *Der gescheite Hans*: (»Guten Abend, Mutter.« »Guten Abend, Hans. Wo bist du gewesen?« »Bei der Gretel gewesen.« »Was hast du ihr gebracht?« »Nichts gebracht, gegeben hat.« »Was hat dir Gretel gegeben?« »Nadel gegeben.« »Wo hast du die Nadel, Hans?« »In Heuwagen gesteckt.« »Das hast du dumm gemacht, Hans, mußtst die Nadel an den Ärmel stecken.« »Tut nichts, besser machen.«⁴³). Há, no entanto, momentos em que o linguajar parece formal demais para um público infantil. A narração se configura num ambiente geralmente bucólico, e na voz do narrador é usada a terceira pessoa do singular, com exceções, como visto. O nível **cronotópico psicológico** ou pessoal transparece na coerência perceptiva que o leitor forma em sua mente a respeito da descrição dos fatos e dos personagens, identificando traços da personalidade ou dos eventos, cuja aura expressiva é notória em muitos contos em particular e cuja visão de mundo condiz com a moral e os bons costumes da época, com toques de atrevimento ou desafio aos padrões em diversos contos, como o KHM 65 *Allerleirauh*, em que o rei deseja se casar com a própria filha. O nível **cronotópico metafísico**, embora os Irmãos Grimm acabem criando uma mitologia individual (que acaba se universalizando), não permite dizer que haja um léxico específico dos autores, senão um misto com o léxico de suas fontes, os contadores orais. Isso porque os escritores relataram haver deixado os contos como os receberam, ainda que tenham feito os seus estudos gramaticais e ontológicos. Contudo, é inegável que tenham criado o seu léxico dentro desse sistema de colaboração. Sobre a visão de mundo que

⁴³ “Boa noite, mãe.” “Boa noite, João. Onde você esteve?” “Tive na Gretel.” “O que você levou pra ela?” “Levei nada; me deu.” “O que a Gretel te deu?” “Deu agulha.” “Onde está a agulha, João?” “Na carroça de feno.” “Isto você fez errado, João, devia ter espetado a agulha no punho da camisa.” “Não faz mal, fazer melhor.”

embasa os contos, o que se percebe é um modo mais popular e mais pragmático de encarar as questões difíceis da vida, que podem ser vencidas ao se seguir as regras de bom senso e de boa conduta apregoadas pela sociedade de modo geral. A tradução de versos em dialeto se mostra um desafio quanto à manutenção da visão de mundo popular e dialetal do original, além de outros aspectos de outros parâmetros. Quanto ao **sistema de meios expressivos**, o estilo dos autores não pode ser medido com precisão no **nível linguístico** em seu aspecto fonológico, lexical, morfológico ou mesmo sintático, uma vez que reportaram haver mantido o estilo dos contadores orais. Portanto, não se sabe o que é próprio dos autores e o que é próprio dos contadores. A leitura comparativa de alguns contos mostra estilos variados. Em **nível de parágrafo** se percebe certa regularidade: geralmente são repetições de cenas (correr o mundo, por exemplo), de metáforas, de conotações (comer sem discernimento pode ser prejudicial, por exemplo), de comparações, tão comuns em contos de fadas, ou mesmo de simples dizeres, muitas vezes em forma de versos rimados, os quais dão ritmo ao texto, como o KHM 130 *Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein* (Zicklein, meck / Tischlein, deck... / Zicklein, meck / Tischlein, weg⁴⁴); rimas aparecem para produzir efeitos sonoros interessantes, por vezes no meio do texto, como no KHM 140, *Das Hausgesinde* (»Häst du auck 'n Mann? wie hedd din Mann?« »Cham.« »Min Mann Cham, din Mann Cham: ick nah Walpe, du nah Walpe; sam, sam, goh wie dann.«⁴⁵). É difícil retratar esse aspecto dialetal na tradução, mas um efeito parecido talvez pudesse ser alcançado com esse dialeto brasileiro imaginário: “Cê tumém tem homi? Co’ se cham tu homi?” “Chomi.” “Mo homi Chomi, to homi Chomi; eu pa Walpe, to pa Walpe; juns bora, vam’agora”. Na **coerência textual distante**, vemos exemplos sucessivos ou evolutivos de lexema, como palavras ou fatos que se repetem e tomam gradação, geralmente três vezes. Por exemplo, quando há três filhos, o mais velho faz algo impróprio; o segundo repete o feito do primogênito; e o filho caçula resolve a situação. Na **coerência textual associativa**, a retrospectiva se mantém ao longo dos contos, bem como a prospectiva, ou seja, em certo sentido, já se espera nos contos, por exemplo, que um personagem do bem tenha êxito, ao passo que o do mal caia em desgraça; ou determinado personagem resolve andar pelo mundo, e acaba retornando

⁴⁴ Mé, cabritinha / Se ponha, mesinha... / Mé, cabritinha / Desfaça, mesinha.

⁴⁵ “Você também tem um homem? Como se chama teu homem?” “Chromem.” “Meu homem Chromem, teu homem Chromem: eu, pra Walpe, tu, pra Walpe; juntos, embora, vamos agora.”

ao local de partida. Está presente também a **coerência textual de imagem**, que trata da percepção sensorial como unidade mental e das metáforas ocorridas no texto. Essa percepção sensorial pode ser um pouco diferente nos contos, uma vez que a esfera sobrenatural se faz presente, demandando uma unidade mental sustentada por critérios fora do mundo real. As metáforas no texto formam uma imagem que deve ser coerente em seu desenvolvimento ao longo da narrativa. Os eventos sobrenaturais que ocorrem nos contos podem ser considerados como metáforas, afinal há costumeiramente um ente com poderes capaz de mudar a vida das pessoas num piscar de olhos.

4.3.1.4.5 Obra

No parâmetro **obra**, embora esteja mais voltada à tradução, pode-se aplicar os aspectos às várias edições. No que tange **recriar a imagem**, pode-se admitir que as edições sucessivas realizaram esse pormenor, uma vez que a obra como um todo sofreu reformulações. Sobre **oferecer uma nova reação** aos leitores ou grupo de leitores, talvez a que mais tenha impactado seja a segunda edição, que apresenta maior diferença em relação à antecessora. A imagem que os KHM alcançaram diante do público leitor do original é de admiração, de aceitação dessa literatura, de incorporação de tal modo que passou a ser uma leitura constante nos lares (endossado por traduções em centenas de línguas). Para estreitar os laços, os Irmãos Grimm usaram **paratextos didáticos**, como comentários a respeito da forma de coleta e outros procedimentos, além de notas, ainda que poucas. Grande contribuição ainda tem as Anotações sobre os contos, publicadas separadamente. O original não apresenta **paratextos interpretativos**, visto que o próprio original já é uma interpretação do que os Irmãos Grimm ouviram dos contadores orais. A **reação do leitor** do original daquele período em que foi lançada a obra poderia se dar na esfera da ambiguidade, da polissemia, das várias versões que circulavam no meio social na modalidade oral ou mesmo escrita, versões que ele poderia confrontar entre si. Um exemplo de reação de um texto conhecido é a música popular *Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus*, onde *Reiter* é substituído por *Scneider*, exemplo que será abordado nas análises das traduções.

4.3.1.4.6 Manipulação sociopolítica

Por fim, há a **manipulação sociopolítica** e, embora os Irmãos Grimm tentem passar a ideia de fidelidade aos relatos orais, não se pode pensar em um trabalho dessa envergadura desprovido de ideologias dos autores. Como se sabe, a 1ª edição recebeu condenações e críticas de

diversos públicos, e os Irmãos Grimm aceitaram sugestões de amigos e mesmo dos críticos literários. Considero interessante a informação passada pelos próprios autores de que desejaram manter o tom dos relatos orais que receberam. No entanto, por uma questão de boa leitura e sendo eles homens letrados, adequaram o texto ao padrão de escrita da língua alemã, corrigindo imperfeições detectadas. Semelhantemente preocuparam-se com o impacto que expressões e palavras poderiam causar sobre o público infantil, como eles mesmos afirmaram em um prefácio: “para isso apagamos cuidadosamente nessa nova edição todas as expressões que não se adequavam à idade das crianças”⁴⁶ (GRIMM, 1894? p. VI). Essa preocupação com a recepção não recai somente sobre as crianças, mas principalmente sobre os adultos (que eram naturalmente os compradores dos contos), conforme os autores deixam claro:

poderíamos admitir que alguns pais se constrangessem e lhes parecesse inadequada uma ou outra expressão, de modo a não quererem entregar o livro às mãos das crianças; tal preocupação até pode ter fundamento em alguns casos, e a decisão para eles se torna fácil. Mas no geral, considerando uma atmosfera sadia, tal preocupação certamente é desnecessária⁴⁷ (GRIMM, 1894?, p. VI).

Como se vê, os próprios Irmãos Grimm admitiram uma censura interna, recortando termos que de alguma forma pudessem ofender a moral e os bons costumes, ou tabus sexuais. Por exemplo, na primeira edição, Rapunzel pergunta para a feiticeira por que seu vestido está cada vez mais apertado na cintura, revelando a gravidez e as visitas do rei. Nas edições posteriores, ela revela o segredo ao comparar o peso e a agilidade de quem sobe a torre por seus cabelos, omitindo a gravidez, que também passa a ser de um príncipe e não mais de um rei.

No que diz respeito à **censura**, além do que eles mesmos relataram, o que se pode fazer é observar mudanças entre as edições ou o linguajar dos novos contos inseridos a cada edição. Nesse sentido,

⁴⁶ Dabei haben wir jeden für das Kindesalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht.

⁴⁷ Sollte man dennoch einzuwenden haben, daß Eltern eins und das andere in Verlegenheit setze und ihnen anstößig vorkomme, so daß sie das Buch Kindern nicht geradezu in die Hände geben wollten, so mag für einzelne Fälle die Sorge begründet sein, und sie können dann leicht eine Auswahl treffen: im ganzen, das heißt für einen gesunden Zustand, ist sie gewiß unnötig.

percebe-se que a linguagem leva em consideração um público infantil, o que tradicionalmente demanda escolhas mais cautelosas de vocabulário e elimina linguagens obscenas e eróticas. Mas não se trata necessariamente de uma censura vinda dos autores, pois os contos já existiam com suas explicitações ou restrições, quer sejam de natureza sexual, moral ou social, por exemplo. Além disso, amigos e críticos influenciaram nas escolhas e sugestões. Chama a atenção, no entanto, a liberdade de tocar em certos assuntos, como o diabo que, embora temido por muitos, não amedronta os humanos das narrativas, pois é tido como um simples personagem dos enredos, podendo inclusive ser enganado pelos mortais. A morte também é abordada de forma natural, embora a partida precoce dessa vida seja imputada apenas aos maus, enquanto os bons alcançam a velhice. Um tema praticamente ausente é a questão política propriamente dita, embora a realeza, detentora de poder político, apareça em inúmeros contos. Em certo sentido, não deixa de ser uma censura, pois não há muitos desagradados endereçados aos governantes, embora haja contos em que a realeza não é vista com bons olhos, como o KHM *Os três cabelos de ouro do diabo*, onde o rei ganancioso é castigado com serviço braçal de remador. Nas entrelinhas de alguns contos podem ser encontradas diversas críticas. Talvez isso seja em decorrência da censura oficial a partir de 1819, já citado, afetando as escolhas dos autores.

Tendo agora um panorama da obra original, analiso traduções de contos de fadas dos Irmãos Grimm de seis tradutores brasileiros diferentes, listados aqui por ordem cronológica ascendente: *Contos de Grimm* e *Novos Contos de Grimm*, de Monteiro Lobato (1934⁴⁸); *Coleção Novos Contos Infantis*, da Livraria Fittipaldi (1962); *Novíssimos Contos de Grimm*, de Maria Clara Machado (1974); *Contos de Grimm*, de Milton Duarte Segurado (1974); *Contos de Grimm*, de Nair Lacerda (entre 1988 e 1992?); e *Contos de Grimm*, de Fernando Klabin (1998). Seguirei a ordem cronológica decrescente. Há um resumo dos contos abordados nos anexos, cuja leitura talvez seja interessante para uma melhor compreensão do exposto. A expectativa é de que, ao longo das análises aqui realizadas, seja percebida uma mudança na visão da liberdade de escolhas tradutórias: quanto mais atual a tradução, menores os resquícios de censura.

⁴⁸ Ano da 1ª edição da tradução, porém tenho em mãos uma edição dos *Contos de Grimm* das séries de *Obras completas*, de 1960, e *Novos contos de Grimm*, de 1944 (3ª edição).

4.3.2 A TRADUÇÃO DE FERNANDO KLABIN

Para iniciar, analisarei a tradução de Fernando Klabin, que ocorreu em um período de tranquilidade de produção literária. Em contato virtual com o mesmo, autorizou-me a publicar as informações pessoais que seguem, nas palavras dele:

Fernando Klabin, paulistano, morou 16 anos na Romênia. Além de já ter traduzido textos dos Irmãos Grimm, Arthur Koestler, Robert Graves, Georg Trakl e outros, tem procurado difundir no Brasil obras representativas do pensamento e da cultura romenos. Nesse contexto, traduziu *As seis doenças do espírito contemporâneo* (Record, 1999) de Constantin Noica, *Senhorita Christina* (Tordesilhas, 2011) de Mircea Eliade, *Nos cumes do desespero* (Hedra, 2012) de Emil Cioran, *Acontecimentos na irrealidade imediata* (Cosac Naify, 2013) de Max Blecher e *A Barca de Caronte* (É Realizações, 2012) de Lucian Blaga. Para a (n.t.) já traduziu Max Blecher, George Bacovia, Paul Celan e Urmuz. Prefiro não informar minha data de nascimento, por favor não se aborreça comigo. Minha formação? Bacharel em Ciência Política pela Universidade de Bucareste e atualmente Mestrando em Letras na USP. Profissão? Sinceramente não sei dizer... Tradutor talvez? muito cordialmente, Fernando (KLABIN, 2013).

Sobre o original usado por Klabin, ele aparece ao lado do texto traduzido, ou seja, trata-se da 7ª edição dos contos.

4.3.2.1 Primeira etapa de análise

Partindo para a primeira etapa, analiso o contexto histórico/cultural; a relação com outras traduções e a censura externa. No contexto histórico, o fim da década de 1990 é de tranquilidade para a produção literária no Brasil. Em termos gerais, o país é democrático, havendo o restabelecimento das eleições diretas para presidência da República há uma década. Os estudos da tradução estão avançados, havendo inclusive a participação de professores dessa área na tradução analisada. A literatura infantil igualmente recebeu o status de literatura, o que se configura em maiores cuidados na hora da tradução. Sua relação com outras traduções pode ser verificada pela escolha de outros

contos que ainda não haviam sido publicados no Brasil até aquela data, numa possível tentativa de evitar a duplicidade de contos, ainda que dois deles já tivessem recebido uma tradução anterior. Klabin parece seguir sua norma tradutória interna de tradução, sem se reportar a alguma diretriz específica. Por fim, não se percebe qualquer traço de censura externa, havendo inclusive poucos momentos em que a tradução se tornou mais enfática que o próprio original.

4.3.2.2 Segunda etapa de análise

Na segunda etapa, comento primeiramente as informações preliminares: título, gênero, autor, tradutor, capa, paratextos. O livro se

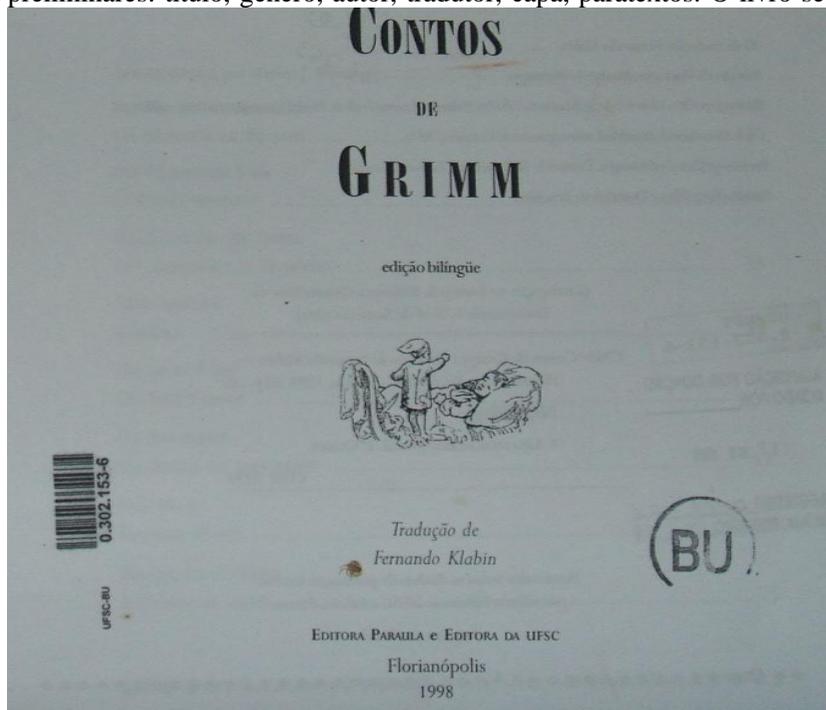


Figura 9: Cópia da capa de Klabin

intitula *Contos de Grimm*, lançado pela Editora da UFSC em parceria com a Paraula. Na parte interna encontra-se a informação editorial, e na página seguinte “Contos de Grimm edição bilingüe”. Em seguida aparece uma figura de uma criança dormindo (figura 9). Há outropersonagem em pé, com o braço direito estendido, com aparência de duende. A seguir aparece o nome do tradutor e das Editoras, com a

cidade de ambas (Florianópolis) e a data (1998). Outra página informa que a revisão foi feita por Markus J. Weininger, e as ilustrações são atribuídas a cinco autores, além de outros anônimos. As demais informações da página não são relevantes para a pesquisa. Na sequência, aparece a página do índice, em que consta:

Apresentação, por Markus J. Weininger; *Die Bremer Stadtmusikanten*; Os músicos de Bremen; *Der undankbare Sohn*; O filho ingrato; *Der Bauer und der Teufel*; O camponês e o demônio; *Rätselmärchen*; Charada; *Die sieben Raben*; Os sete corvos; *Die Brautschau*; Em busca de uma noíva; *Frau Holle*; Senhora Holle; *Der goldene Schlüssel*; A chave de ouro (GRIMM, 1998, p. 9).

A apresentação de Markus Weininger ocupa três páginas e aborda a

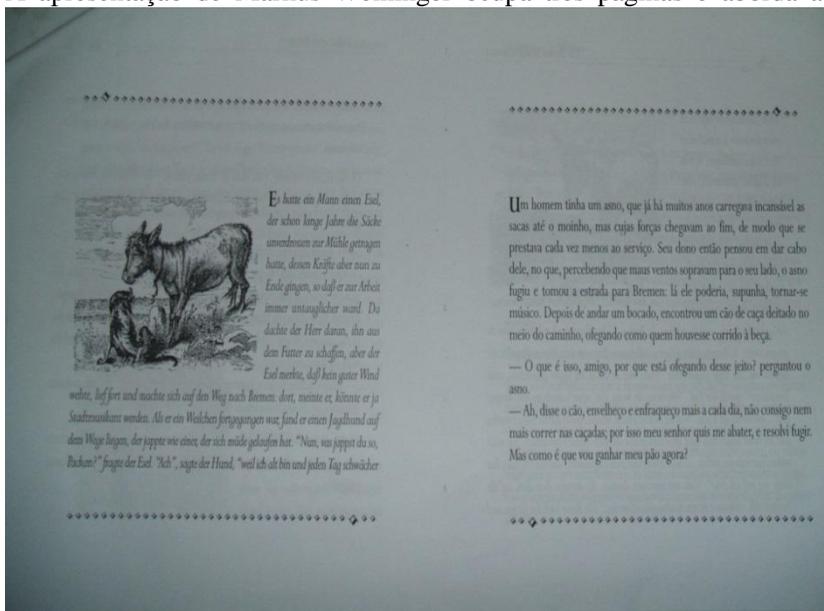


Figura 10: Aspecto da disposição gráfica do texto e ilustrações em Klabin

importância dos contos de fadas no desenvolvimento humano, bem como traça um esboço da origem dos contos dos Irmãos Grimm. Na sequência dessa etapa, abordo a macroestrutura: subdivisões; capítulos, atos, cenas; figuras; introduções; notas. Pode-se dizer que, grosso modo,

os contos seguem o padrão do original. Não há separação em subtítulos, apenas em parágrafos, em maior número na tradução. Os parágrafos sem discursos diretos se alinham à margem esquerda sem recuo, havendo um espaço adicional entre as linhas, ajudando na distinção entre o fim e o começo de um parágrafo. A versão alemã de 1857 aparece nas páginas pares e a tradução, nas ímpares (figura 10). Há ilustrações em quase todas as páginas, de diversos tamanhos, algumas com riqueza de detalhes, prevalecendo as de tamanho menor espalhadas pelas páginas,

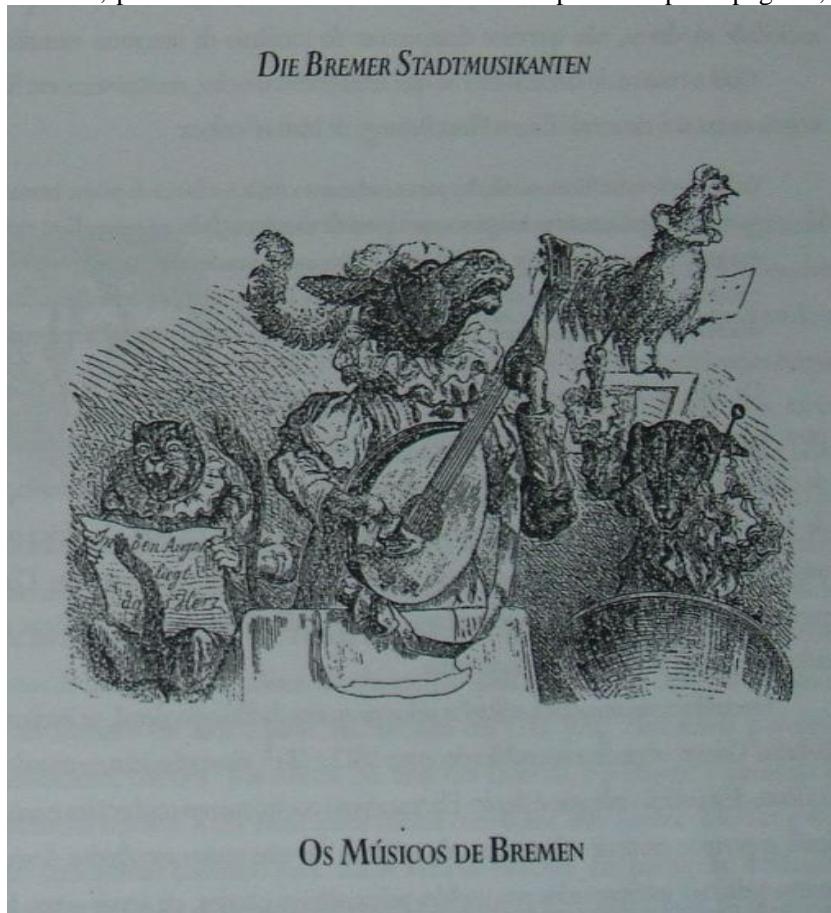


Figura 11: Títulos e ilustração de conto

cujo espaço adjacente é ocupado pelo texto do conto (figura 10). Antes de cada conto, há uma ilustração maior, aludindo ao mesmo. Na parte

superior da figura, está o título em alemão, e na inferior, a tradução do título, tal como aparece no índice antes transcrito (figura 11). Há menção a alguns aspectos gerais sobre os contos na apresentação (prefácio) e um comentário específico do revisor no primeiro conto (*Os músicos de Bremen*), afirmando que o êxodo rural empreendido pelos animais tinha aspectos de liberdade, pois o meio rural era tolhido de sua expressão, ao passo que os burgueses nas cidades gozavam dela. Por essa razão os quatro animais decidiram ir a Bremen, para se tornarem livres. Embora o título sugira que os animais sejam da cidade de Bremen (e a cidade explore essa questão como atrativo turístico, com uma estátua em referência ao relato), no conto eles jamais chegaram a conhecê-la, uma vez que nunca concluíram sua jornada. Mas este suposto equívoco já está no próprio original. Os demais contos não receberam comentários.

4.3.2.3 Terceira etapa de análise

A terceira etapa contempla a microestrutura: tipos de narrativa, estrutura interna da narrativa; palavras; modelos gramaticais; padrão de linguagem; citação dos diálogos. A narrativa segue o padrão dos contos em alemão, tendo um narrador onipresente a relatar a sequência dos fatos. Podemos dizer que a escolha das palavras parece ser bem cuidadosa e próxima do original. Código e conteúdo são transpostos de maneira a manterem a ideia central e seus pormenores, sem a necessidade de nacionalizar em demasia. O texto se torna leve e de fácil leitura para o público infantil, apesar do padrão regular da língua portuguesa na voz do narrador, enquanto os personagens se permitem um tom mais coloquial nos discursos diretos, tal qual ocorre em alemão. Volta e meia são introduzidas palavras mais rebuscadas, como covil, incandescente, esbravejou, virulento, astuto, replicou, anseio, restolhal, ensejo. Embora possam ser novidade para uma criança de 10 anos, o seu contexto permite a apreensão, o que aumenta o vocabulário do leitor jovem. Os diálogos constituem outra pequena diferenciação em relação ao original, pois são marcados por novo parágrafo e travessão, alinhado à margem esquerda sem o habitual recuo.

4.3.2.4 Quarta etapa de análise

A quarta etapa trata da traduzibilidade da cultura: os parâmetros língua, tempo, espaço, texto, obra e manipulação sociopolítica. Analiso os seguintes contos, na ordem do original: KHM 24 *Frau Holle* (*Senhora Holle*); KHM 25 *Die Sieben Raben* (*Os sete corvos*); KHM 145 *Der undankbare Sohn* (*O filho ingrato*); KHM 155 *Die Brautschau*

(*Em busca de uma noiva*); KHM 160 *Rätselmärchen (Charada)*; KHM 189 *Der Bauer und der Teufel* (O camponês e o demônio); KHM 200 *Der goldene Schlüssel (A chave de ouro)*. A dinâmica segue assim: o tópico do parâmetro bem como as estratégias tradutórias apontadas por Torop aparecem no topo do quadro; na sequência temos os subtópicos; a seguir a coluna do original e a versão do tradutor. A letra entre parênteses que porventura se encontre no começo das traduções sugere o que considero a escolha do tradutor, conforme a classificação das escolhas tradutórias de cada parâmetro. A ausência de texto na respectiva coluna indica que o tradutor omitiu a informação constante no original ou que a parte do original não apresenta o texto da tradução (indicado pelo sinal“--”). Há subitens não detectados, e não constam da análise. As traduções nas notas de rodapé só se darão caso não seja explicitado nos comentários ou haja diferença na tradução necessária à compreensão do exemplo. Na coluna da esquerda, o número indica o conto que originou o exemplo.

4.3.2.4.1 Língua

Começemos pela língua e sua estratégia de tradução:

1. Língua: a - nacionalização (naturalização/familiar); b - transnacionalização (mantém cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d - mescla.	
1.3 - norma de conversação	
24 Was fürchtest du dich, liebes Kind?	(c) Do que você está com medo, linda criança? (p. 65)
189 „Du sitzt wohl auf einem Schatz?“ sprach das Bäuerlein. „Jawohl“, antwortete der Teufel „Mir auch recht“ antwortete das Bäuerlein.	(c) - Você deve estar sentado sobre um verdadeiro tesouro, não é? disse o camponês. - Isso mesmo, respondeu o demônio (p. 35) - Tudo bem, respondeu o camponês (p. 37)
1.4 - associações (signo/ símbolo)	
200 fand er einen kleinen goldenen Schlüssel	(b) encontrou uma pequena chave de ouro (p. 77)

Não foram detectadas *realia*. Também não há muita diferença entre a língua portuguesa e a alemã quanto à **imagem de mundo**. Da mesma forma, não foi encontrada referência quanto à preocupação com o estilo funcional (**discurso**).

Nas **normas de conversação**, vemos que nos exemplos Klabin nacionalizou a tradução, porém deixou alguns elementos do original. Há poucos exemplos de conversação nos contos de Klabin, de modo que esse subitem mostra poucos indícios sobre a estratégia tradutória empregada. Há ainda uma passagem que considerarei como **associação**: uma chave de ouro. A chave simboliza o que abre, e o ouro, a riqueza. Dessa forma, uma chave de ouro traz a expectativa de algo bom. No Brasil, temos inclusive a expressão “fechar com chave de ouro”. Na tradução de Klabin, vemos que ele manteve integralmente essa associação. Em suma, dentro do parâmetro língua, nenhuma censura foi detectada.

4.3.2.4.2 Tempo

2. Tempo: a - arcaização (passado abstrato, inverídico); b - historicização (passado concreto, autêntico); c - modernização (o tempo é o do tradutor); d - neutralização (omite o aspecto tempo).
--

2.1 - gramatical

200 und wie er so den Erdboden aufräumte	preparando o solo (p. 77)
--	---------------------------

200 dann werden wir erfahren	para que possamos saber (p. 77)
------------------------------	---------------------------------

Sobre o tempo gramatical, Klabin mantém uma unidade interna e de modo geral usa a arcaização ou a neutralização para produzir esse tempo. A título de observação, é comum ele produzir alterações no aspecto verbal, como nos exemplos: o indicativo “e quando assim preparava o solo” tornou-se uma forma nominal, o gerúndio, não presente no original. Ou o modo indicativo em “então nós iremos descobrir” foi substituído por um subjuntivo. Porém, nenhuma dessas mudanças carrega qualquer indício de censura; são apenas questões de escolhas tradutórias.

4.3.2.4.3 Espaço

3. Espaço: a - concretização perceptiva: i - localização (tradução comentada); ii - visualização (elementos gráficos ou visuais); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço).

3.2 - geográfico (dialetos regionais/ territoriais)

24 Kikeriki, unsere goldene Jungfrau ist wieder hie. ⁴⁹	(d) Cocorocó, chegou a donzela dourada, olhem só! (p. 69)
---	--

⁴⁹ Kikeriki, a nossa jovem dourada está de novo aqui.

O espaço, enquanto manifestação de diferenciações sociais, não foi percebido em nenhum dos contos. Apenas um exemplo do que considerarei um provável dialeto regional (mas que não saberia precisar o local) aparece no canto do galo, ao dizer *hie* no lugar de *hier*. Embora seja uma diferença mínima, ela foi totalmente apagada por Klabin. Talvez se pudesse marcar esse suposto dialeto, dizendo “óia só!” A incerteza sobre a presença do dialeto se dá pelo fato de talvez *hieser* apenas uma mera marcação de rima onomatopáica.

Por sua vez, o espaço psicológico, a coesão linguística, a concepção do cenário imaginário onde a trama se desenrola na mente do leitor por vezes parece apresentar pequenas mudanças na tradução, de difícil descrição, e que não merecem destaque em nível da presente análise, pois embora bem subjetivo, não apresentam censura.

4.3.2.4.4 Texto

4. Texto: a - conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência	
4.1 - sinal de gênero (linguagem característica)	
25 Töchterchen; Ringlein; Krüglein; Stühlchen; weit, weit; Beinchen; Tüchlein; Tellerchen; Becherchen; Schwesterchen; Bröckchen; Schlückchen	(a,c) filha (filhinha); anelzinho; jarrinho; cadeirinha; andou e andou; ossinho; lencinho; pratinhos; copinhos; irmãzinha; bocadinho; golinho (p. 47-53)
25 und zogen fröhlich Heim.	(a,c) e voltaram felizes juntos para casa (p. 53)
145 Es saß einmal ein Mann mit seiner Frau vor der Haustür	(a,c) Era uma vez um homem que se sentou com sua mulher diante da porta de casa (p. 31)
155 Es war ein junger Hirt	(a,c) Era uma vez um jovem pastor (p. 59)
155 lebte zufrieden und glücklich mit ihr.	(a,c) tendo vivido com ela satisfeito e feliz (p. 59)
189 Es war einmal ein kluges und verschmitztes Bäuerlein	(a,c) Era uma vez um camponês astuto e inteligente (p. 35)

No parâmetro texto, o primeiro subitem diz respeito ao sinal de gênero. Dos oito contos traduzidos em análise, 3 deles começam com *Es war ein(mal)*, sinal que Klabin repete com “Era uma vez” (145, 155 e 189). No conto 25, temos a presença maciça de diminutivos, os quais Klabin manteve, com exceção de “filha” no lugar de “filhinha”. Outra marca da literatura infantil (no caso dos contos) é o “final feliz”, que

vemos nos contos 25 e 155. Ambos os exemplos são mantidos por Klabin. Em suma, no sinal de gênero, nenhuma censura detectada.

4.2.1 – nível cronotópico da trama (mundo e língua do narrador e narração)	
24 daß du mein Bett gut machst und es fleißig aufschüttelst, daß die Federn fliegen, dann schneit es in der Welt.	(c) arrumar minha cama e sacudi-la bem, para que as penas voem e caia neve no mundo (p. 65; 67)
189 das Bäuerlein ging auf den Acker und schnitt die vollen Halme bis zur Erde ab.	(c) E lá foi o camponês ceifar bem rente ao chão os pés maduros de trigo (p. 39)

Sobre o tempo e lugar, extraio dois exemplos que retratam um pouco do aspecto topográfico e da cultura do evento narrado, que dizem respeito também ao mundo do narrador e da narração. No primeiro arrumar a cama ainda é uma prática em todo o mundo, mas com a evolução das cobertas e edredons, não é comum existirem as com enchimento de penas. Desse modo, a cena de sacudir a coberta de forma que as penas esvoacem passa a fazer parte de um passado cada vez mais distante e desconhecido. No segundo exemplo, temos uma colheita agrícola manual. Embora ainda seja possível encontrarmos esse tipo de evento no campo, o mundo mecanizado praticamente aboliu essa situação. Em ambos os casos, Klabin mantém-se fiel ao original, e usa a conservação da coerência como estratégia tradutória. Nenhuma censura foi detectada nesse subitem.

4.3.1.1 - sistema de meio expressivo: estilo do autor em nível linguístico (lexical, sintático, fono e morfológico,)	
155 davon war eine so schön wie die andere, daß ihm die Wahl schwer wurde und er sich nicht entschließen konnte, einer davon den Vorzug zu geben	(b,d) Era uma mais bela que a outra, o que muito lhe dificultava a escolha (p. 59)
160 Dieweil sie die Nacht in ihrem Haus und nicht auf dem Feld war, fiel der Tau nicht auf sie, als auf die andern zwei, dabei sie der Mann erkannte	(b,c) Como ela passara a noite em casa, e não no campo, era a única entre as três que não estava coberta pelo orvalho da madrugada; seu marido, portanto, logo a reconheceu (p. 43)
189 Das Bäuerlein hatte eines Tages seinen Acker bestellt und rüstete sich	(b,c) Um dia o camponês se preparava para voltar para casa

zur Heimfahrt, als die Dämmerung schon eingetreten war.	após o trabalho na lavoura, e já anoitecia (p. 35)
4.3.3.3 - sistema de meio expressivo: coerência textual de imagem (metáfora, unidade sensorial mental)	
145 aber als er danach griff, war es eine große Kröte geworden	(b,c) o filho percebeu que ela se transformara num imenso sapo venenoso (p. 31)

Não foram detectadas mudanças no nível psicológico dos personagens, nem na parte metafísica, a mitologia individual. Já no sistema de meio expressivo, percebi que o tradutor interferiu um pouco no estilo linguístico do autor, produzindo algumas mudanças. No conto 189, o texto diz algo como “O agricultorzinho certo dia tinha arado a sua terra e se encaminhava para voltar para casa quando a penumbra já tinha se aproximado”. A tradução de Klabin, embora não siga literalmente o original, não apresenta problemas maiores quanto a esse estilo, mas logo após a palavra “lavoura”, ele usa uma vírgula e emenda uma frase, um estilo um tanto incomum para a nossa língua: “e já anoitecia”. Não é a única ocorrência de períodos iniciados pela conjunção “e” separados apenas por uma vírgula. Não haveria problema algum em optar por “quando”, como aparece no original. Do conto 160, menciono o trecho que diz “porque ela passou a noite em sua casa e não no campo, o orvalho não caiu sobre ela como caiu sobre as outras duas, motivo pelo qual o homem a reconheceu.” Com este exemplo quis apenas mostrar que as mudanças lexicais e sintáticas promovidas por Klabin se diferenciam levemente do estilo do autor, embora mantenha certa coerência com o original e a tradução que fez. Do conto 155 destaco o estilo mais detalhista do original, que diz: “das quais uma era tão bela quanto a outra, de modo que a escolha se tornou difícil para ele e ele não conseguia se decidir em dar a uma delas a prerrogativa”. Entendo que no original há três ideias redundantes: “a escolha se tornou difícil”, “ele não conseguia se decidir” e “dar a preferência para uma delas”. Klabin “arremata” as três ideias, dizendo “o que muito lhe dificultava a escolha”. Essa abreviação do estilo do autor, no entanto, não demonstra qualquer presença de censura; apenas uma abdicação do microestilo do autor, aparecendo em seu lugar o microestilo do tradutor.

Ainda dentro do sistema de meio expressivo, classifiquei uma passagem como coerência textual de imagem, ou seja, a unidade sensorial que o leitor faz em sua mente sofre uma pequena mudança no exemplo citado, uma vez que o original sugere que o filho ingrato, que não queria dividir o frango assado com seu pai, após vê-lo ir embora, foi

buscar a galinha assada para comer com sua esposa e, ao pegá-la, ela se tornara um grande sapo (pensa-se, assim, num sapo do tamanho de uma galinha). No texto de Klabin, não se tem essa imagem mental do filho pegando a galinha, pois apenas diz que ele percebeu a transformação, como se isso tivesse ocorrido antes de ele pegá-la. Nessa interpretação, mesmo percebendo, não foi capaz de evitar que o sapo grudasse em seu rosto. Já no texto alemão, ele não percebe a metamorfose, e por isso o sapo gruda em seu rosto, e só se torna “venenoso” mais adiante no texto, ou melhor, seu olhar é venenoso. Em Klabin, ele já é venenoso desde o princípio. Contudo, nenhuma dessas atitudes dentro do parâmetro texto configura alguma prática de censura.

4.3.2.4.5 Obra

5. Obra: a - versão dos leitores (esclarecimento intratextual); b - comentários (interlineares ou especiais de fim de texto); c - confrontar os dois textos (por tradução e comentários sistemáticos gerais); d - compensação metatextual (dividir o problema da traduzibilidade no texto e no comentário)	
5.1.2 - concessão do texto (livro): oferecer nova reação	
25 Ich rieche, rieche Menschenfleisch.	(a) Meu nariz não mente, sinto cheiro de gente! (p. 51)
5.2.1 - paratextos (comentários, notas): didáticos (explicativos)	
24 *Darum sagt man in Hessen, wenn es schneit, die Frau Holle macht ihr Bett	*Por isso se diz em Hessen, quando neva, que a Senhora Holle está arrumando a cama (p. 67)

Embora esse tópico seja mais aplicável a uma obra completa em si, gostaria de me valer dessa classificação para abordar duas situações que considero pertinentes. No primeiro exemplo, temos uma concessão do texto, ou seja, em uma passagem do conto 25 (*Os sete corvos*), existe uma fala da Lua, dizendo: “eu cheiro, cheiro carne de gente”. Klabin oferece uma nova reação, transformando essa fala em verso com rima. Assim, fica clara outra reação oferecida ao público leitor de língua portuguesa. Mas essa recriação não censura o momento em si; a tensão existente no original permanece na tradução.

Outro detalhe está em um paratexto dentro do original no conto da Senhora Holle. Klabin manteve integralmente esse paratexto do original, que podemos classificar como sendo de ordem didática.

4.3.2.4.6 Manipulação sociopolítica

Por fim, temos o parâmetro da manipulação sociopolítica, mas em minha pesquisa, nada detectei que pudesse se encaixar nesse parâmetro, talvez o que mostraria com mais evidência a questão da censura, ou melhor, a falta dela. Assim, ao fim dos seis parâmetros, se conclui que Klabin não adotou qualquer medida que pudesse representar censura. Seria este um indício de que a existência da censura externa interfere na censura interna? Na análise empreendida, percebe-se a liberdade de escolhas do tradutor, mantendo o projeto de tradução dentro de uma perspectiva de reproduzir forma e conteúdo do original. Diante do que foi exposto, pode-se concluir que, de 18 ocorrências analisadas, Klabin manteve a essência do original em sete, priorizou a tradução em seis, mesclou outras quatro e em apenas uma não se encaixou nos padrões anteriores. E dos exemplos analisados, constata-se que em nenhum momento o tradutor adotou uma postura de omissão de elementos descritos na classificação de censura no capítulo um, item 1.4 da presente tese.

4.3.3 A TRADUÇÃO DE NAIR LACERDA

A próxima tradução abordada é a de Nair Lacerda. Seu nome completo era Nair Veiga Lacerda, nascida a 18 de junho de 1903 na cidade de Santos. Faleceu em 29 de agosto de 1996 na cidade de Santo André. Era jornalista e dominava ao menos quatro idiomas, tendo cerca de 200 títulos traduzidos para diversas editoras. Vale menção para as antologias *Maravilhas do conto popular*, *Maravilhas do conto mitológico*, *Contos de Grimm*, *Fábulas do mundo inteiro*, *Lendas do mundo inteiro* e *As grandes anedotas da história*. Nair Lacerda vivenciou de perto momentos de tranquilidade e de opressão, passando pelo regime de Vargas e o Militar. Nesses períodos, havendo se aventurado no contexto infantil, aparentemente por lhe servir de rota de fuga de uma vigilância maior do aparato governamental, Lacerda parece querer evitar uma poda de sua produção literária e tradutória. Ainda assim se mostra mais próxima ao original comparada a tradutores anteriores a ela, com raras manifestações de censura. Isso talvez seja mais um indício de que a literatura infantil funcionava como válvula de escape para as pressões externas. Dos seis tradutores que analiso, é Lacerda que põe fim às traduções com características de adaptações e simplificações, um pequeno marco – depois de Lobato – para a literatura infantil, que até então não gozava de grande prestígio, elevando, assim, o nível de reconhecimento dessa literatura, embora ela também tenha

recorrido a essas práticas por vezes. Mas antes, é preciso submeter esta análise às mesmas etapas das outras traduções pesquisadas. Como não há informação sobre o original usado, admite-se tradicionalmente a 7ª edição como fonte.

4.3.3.1 Primeira etapa de análise

Na primeira etapa, analiso o contexto histórico/cultural; a relação com outras traduções; a censura externa. O contexto histórico e cultural

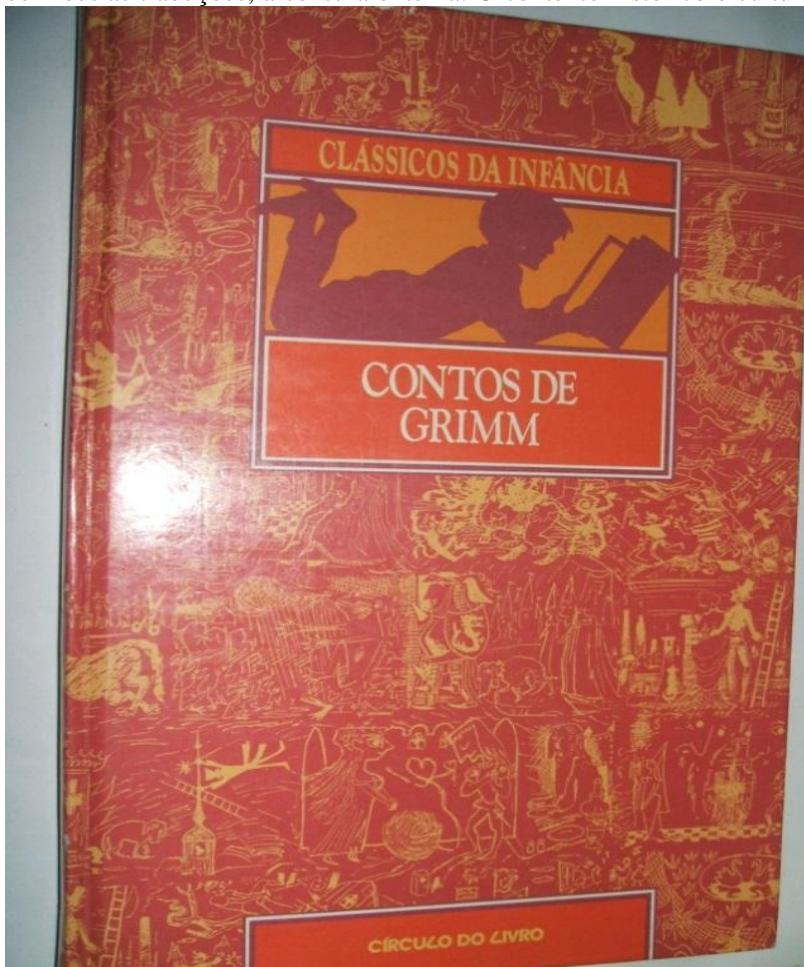


Figura 12: Capa de Nair Lacerda

remete ao fim do Regime Militar. Parece que os contos foram publicados entre 1988 e 1992 (não há data precisa). Trata-se de uma época em que o Brasil havia reconquistado a democracia. No entanto, existe a possibilidade de que a tradução em si tenha ocorrido antes de 1988, uma vez que a tradução não foi feita para o Círculo do Livro, porém cedida pela Editora Cultrix. Em todo caso, devemos considerar essa tradução como sendo de transição entre o período de opressão e o de liberdade de expressão. O Brasil tornou-se novamente uma República democrática, e teve novamente o presidente eleito com voto direto do povo. O país também conheceu uma superinflação e diversos planos econômicos. É um tempo em que há diversos movimentos sociais a se consolidarem, como o dos Sem-terra, os sindicatos dos trabalhadores, os de grupos e bandos, os de diversidade sexual, enfim, o país experimentava uma gama de manifestações por todo o lado. É nesse contexto que Lacerda introduz os contos, os quais já são conhecidos do público em geral através dos trabalhos de Lobato, por exemplo. Comparando seu trabalho com o de outros tradutores, parece que Lacerda traz uma proposta mais inovadora, oferecendo uma tradução que valoriza o original, sem desconsiderar o público alvo. Não consta em fonte alguma que Lacerda tenha se valido de teorias dos Estudos da Tradução, as quais iam avançando nos anos 1980, e já ocupavam a literatura acadêmica. Mas a prática tradutória dela revela grande probabilidade de haver usado essas fontes acadêmicas e talvez por essa razão, as mudanças e cortes em relação ao original sejam menores que em outras traduções brasileiras anteriores dos Grimm. Quanto à censura externa, não há registros a respeito dessa tradução. O momento histórico induz a pensar que essa maior aproximação com o original e a menor ocorrência de censuras no texto respondem a uma de minhas hipóteses iniciais: a de que a censura em épocas de opressão realmente interfere na tradução, restringindo-a.

4.3.3.2 Segunda etapa de análise

Para a segunda etapa, temos as partes preliminares. O livro que tenho em mãos apresenta uma capa dura, com predominância da cor vermelha e inúmeros desenhos (alguns repetidos) em cor laranja, como se fosse um filme fotográfico, tendo um desenho colado ao outro (figura 12). Representam episódios dos contos (alguns são de difícil reconhecimento). Um quadrado na parte superior da capa mostra uma criança deitada de bruços, apoiada sobre os cotovelos, lendo um livro. Sobre ela aparece a inscrição *Clássicos da infância* e, na parte inferior,

Contos de Grimm. Ao pé da página existe a referência *Círculo do Livro* (figura 12). Na parte interna, nenhuma informação nova é apresentada

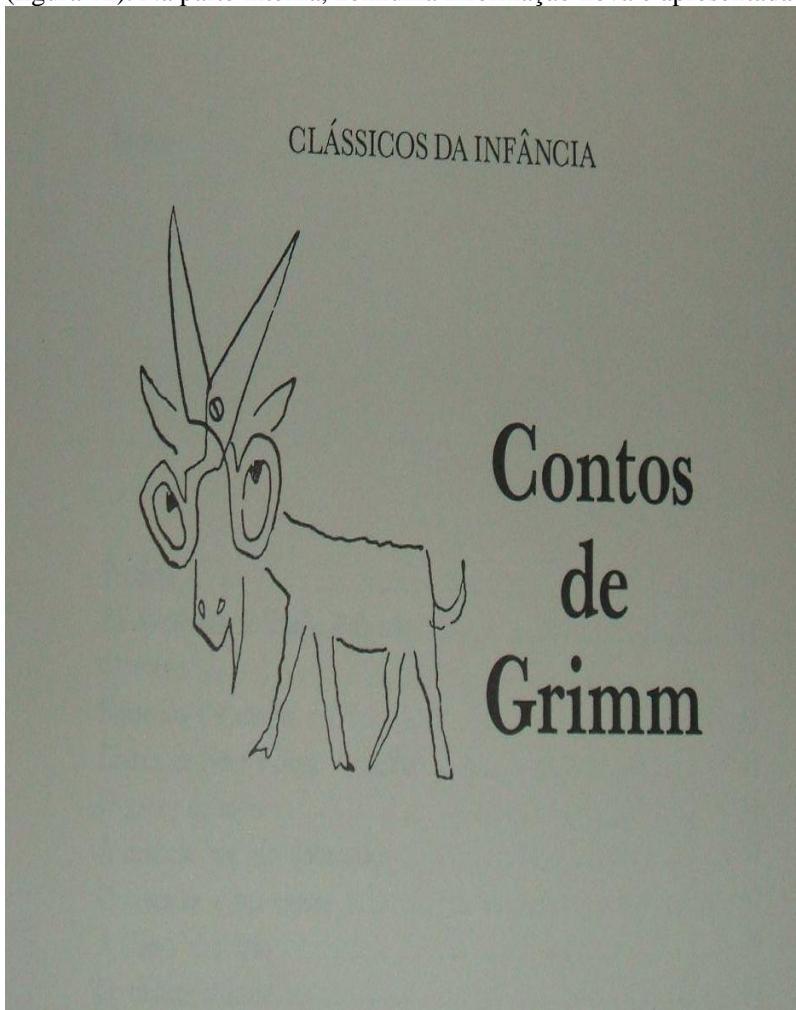


Figura 13: a "cabra-tesoura" de Nair Lacerda

nas duas primeiras páginas. Apenas uma figura em forma de cabra cujos olhos são os buracos de uma tesoura e cujos chifres são as pontas dessa mesma tesoura (figura 13). Na página seguinte, temos o endereço do *Círculo do Livro* em São Paulo. Além disso, diz: “Seleção, tradução e prefácio: Nair Lacerda; capa e ilustrações: Mogens Ove

Österbye; Seleção, tradução e prefácio cedidos ao Círculo do Livro por cortesia da Editora Cultrix Ltda”. A seguir, informa que a venda é destinada aos sócios e onde foi composto, aparecendo uma sequência de números pares e ímpares na mesma linha, assim: 2 4 6 8 10 9 7 5 3 1.

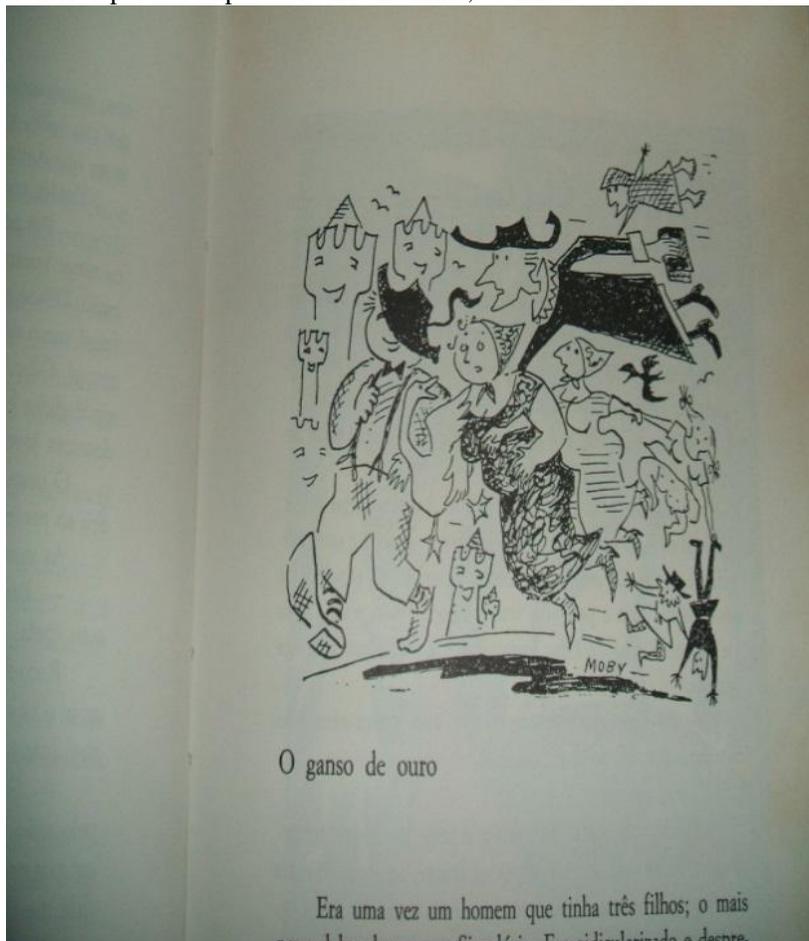


Figura 14: Estilo de MOBY

Abaixo disso aparecem números em sequência ímpar e par: 89 91 92 90 88, talvez indicando anos do século XX. Era provavelmente um controle de impressão, em que se marcaria o mês e o ano de publicação, mas nesse caso faltariam os meses 11 e 12. Além disso, nada foi

marcado. Assim, deduz-se que a presente publicação ocorreu entre 1988 e 1992.

Na página seguinte, que é a de número 5, temos o índice, que consta dos subsequentes registros (excluiu a numeração das páginas): Prefácio; *As aventuras do Irmão Folgazão*; *O corvo*; *Frederico e Catarina*; *Branca de Neve e Rosa Vermelha*; *O ganso de ouro*; *A donzela que não tinha mãos*; *O pescador e sua esposa*; *A dama e o leão*; *O alfaiate valente*; *Os sete corvos*; *O rato, o pássaro e a salsicha*; *A casa do bosque*; *O lobo e as sete cabras*; *A guardadora de gansos*; *O príncipe rã*. Portanto, há 15 contos nesse livro.

O prefácio apresenta quase quatro páginas da própria Nair Lacerda. Não informa a data, apenas as iniciais “N. L.” Nele se delineiam dois temas principais: a biografia dos Irmãos Grimm e a necessidade de oferecer literatura para as crianças. Após os quinze contos, não há mais nenhuma informação paratextual disponível.

A macroestrutura dos contos segue um padrão semelhante ao já descrito na análise anterior. Igualmente nessa tradução em português

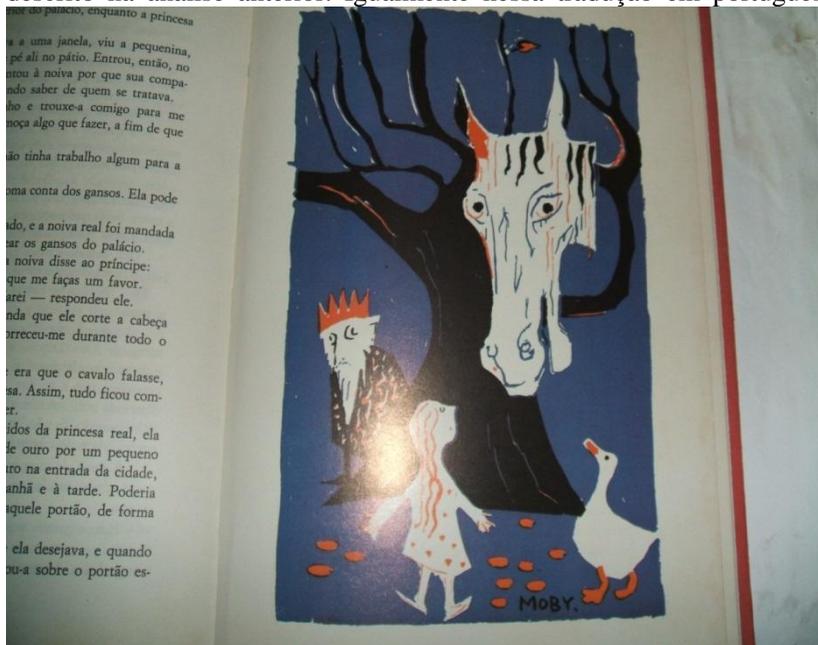


Figura 15: Estilo de MOBY em papel couchê

existe um número maior de parágrafos, não havendo nenhuma outra subdivisão interna nos contos. Os discursos diretos são introduzidos por

novos parágrafos recuados, sinalizando a fala por meio de um travessão, como é comum na língua portuguesa. Antes de cada conto, há uma ilustração em preto e branco feita por Mogens Österbye (figura 14), as quais ele assina como MOBY, duas sílabas de seu nome. São parecidas com desenhos de crianças, sem preocupação com proporcionalidade corporal ou beleza estética. Talvez intentem aproximar o mundo visual ao mundo real da criança, ou seja, fazer a ilustração parecer de autoria de uma criança. Ocupam metade da página antes do título do conto. No meio de alguns contos, há desenhos maiores que preenchem uma página, no mesmo estilo infantil. Foram confeccionados em papel *couchê* brilhante (percebe-se no reflexo do flash da foto, na figura 15), tendo o verso da folha em branco.

4.3.3.3 Terceira etapa de análise

Na terceira etapa da análise, na microestrutura (palavras; modelos gramaticais; padrão de linguagem; citação dos diálogos), há poucas mudanças de destaque. Mesmo havendo essa proximidade com o original, percebe-se uma linguagem muito rebuscada para o público infantil. O português é o padrão. Não há muitas inversões na ordem dos elementos sintáticos. A voz do narrador e dos personagens segue praticamente o mesmo nível de complexidade, ou seja, a linguagem oral (dos personagens) não difere muito da linguagem pensada e elaborada do narrador. Mesmo com personagens infantis, ocorre um nível elevado de linguagem, um padrão de adultos. Outras vezes as escolhas não condizem com o nível intelectual do personagem. Por exemplo, em *Frederico e Catarina* (KHM 59), os acontecimentos mostram que Catarina não tem muita inteligência. Não é uma simples questão de ingenuidade. Mesmo assim, Lacerda lhe coloca um padrão linguístico invejável nos lábios, como em

Não, Frederico... isso nunca farei... Gostaria muito de comprá-los, mas não tenho dinheiro. Se lhes servir botões amarelos, posso negociar com os senhores... Vão ao jardim e cavem os senhores mesmos. Não ousou fazer isso pessoalmente (p. 36).

Nesse pequeno excerto, Catarina usa a língua padrão com proficiência, colocando os pronomes oblíquos de modo correto (los; lhes), regência verbal (vão ao...), vocabulário apurado (ousou). No texto

original, as suas falas estão mais ao nível de seu intelecto pouco desenvolvido. Diz mais ou menos assim no segundo trecho: “Ah, gente querida... não tenho dinheiro e não posso comprar nada; mas se vocês puderem usar botões amarelos, então eu acho que compro... Então vão no estábulo e cavem debaixo do coxo da vaca, daí vão achar os botões amarelos; eu não devo mexer nisso”⁵⁰. Como se percebe, o estilo de *Katherlieschen* é mais popular, mais simples que o de *Catarina*, sugerindo uma preocupação na escolha tradutória.

4.3.3.4 Quarta etapa de análise

Na quarta etapa, abordo a traduzibilidade da cultura e a censura. O conto *O príncipe rã* será analisado no quadro comparativo ao fim deste capítulo. Aqui observo outros contos traduzidos por Lacerda, a saber: KHM 19 *Von dem Fischer un syner Fru* (*O pescador e sua esposa*); KHM 20 *Das tapfere Schneiderlein* (*O alfaiate valente*); KHM 25 *Die sieben Raben* (*Os sete corvos*); KHM 31 *Das Mädchen ohne Hände* (*A donzela que não tinha mãos*); KHM 59 *Der Friedrich und das Katherlieschen* (*Frederico e Catarina*); KHM 64 *Die goldene Gans* (*O ganso de ouro*); KHM 81 *Bruder Lustig* (*As aventuras do Irmão Folgazão*); KHM 89 *Die Gänsemagd* (*A guardadora de gansos*); KHM 93 *Die Rabe* (*O corvo*); e KHM 161 *Schneeweißchen und Rosenrot* (*Branca de Neve e Rosa Vermelha*). O que se busca neles não é necessariamente a semelhança, mas antes a diferença na tradução, que é capaz de mostrar a ocorrência de censura.

4.3.3.4.1 Língua

1. Língua: a - nacionalização (naturalização/familiar); b - transnacionalização (mantém cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d - mescla.	
1.3 - norma de conversação	
59 Eines Tages sprach der Frieder »ich will jetzt zu Acker, Katherlieschen, [...] »Geh nur, Friederchen,« antwortete die Katherlies, »geh nur, will dirs schon recht machen.« [...] »Nun, Frau, was	(c) Um dia, Frederico disse: - Catarina, vou lavrar a terra. [...] - Muito bem – respondeu ela. – Tudo estará pronto. [...] - Mulher! – exclamou. – Que

⁵⁰ »O, ihr lieben Leute... ich hab kein Geld und kann nichts kaufen; aber könnt ihr gelbe Gickelinge brauchen, so will ich wohl kaufen... So geht in den Stall und grabt unter der Kuhkrippe, so werdet ihr die gelben Gickelinge finden, ich darf nicht dabeigehen.«

hast du mir zurecht gemacht?« »Ach, Friederchen,« antwortete sie... ⁵¹	fizeste para o almoço? - Oh, Frederico! – respondeu ela... (p. 33; 35)
81 lieber Bettelmann, was soll ich dir geben? ⁵²	(a) Que posso te dar? (p. 12)
81 guten Tag, Kamerad	(b) Boa tarde, camarada (p. 12)
81 Nein, gewißlich, Bruder ⁵³	(c) Não, é verdade (p. 15)
93 Da sah er einmal aus seiner Hütte, wie drei Räuber sich schlugen, und rief ihnen zu »Gott sei mit euch!« ⁵⁴	(b) Um dia, viu três ladrões lutando e gritou-lhes: - Que Deus esteja convosco! (p. 30)

No subitem categoria gramatical, não apresentei exemplos, pois ocorre o mesmo que em todas as seis traduções analisadas, ou seja, a conversão do gênero neutro do alemão em gênero masculino ou feminino, conforme o caso. Não se espera outra atitude em relação a esse subitem. Não foram encontradas *realia*. Sobre as normas de conversação, destaco poucos exemplos, onde apenas um foi familiarizado. Os demais têm parte ou totalidade da cultura original, ainda que se pareçam com a nossa cultura. Não percebi associações, imagem do mundo, nem discurso. Em nenhuma ocorrência há censura.

4.3.3.4.2 Tempo

2. Tempo: a - arcaização (passado abstrato, inverídico); b - historicização (passado concreto, autêntico); c - modernização (o tempo é o do tradutor); d - neutralização (omite o aspecto tempo).	
2.1 - gramatical (unidade interna)	
25 Es hatte nicht Ruhe und Rast, bis es sich heimlich aufmachte und in die weite Welt ging	(d) Não teria paz nem sossego enquanto não fosse secretamente penetrar pelo amplo mundo (p. 100)
2.2.2 - histórico do fato (narrativa)	
59 Danach riegelte es die Obertüre zu, aber die Untertüre hob es aus	(c) fechou a porta dos fundos, mas tirou dos gonzos a porta da frente (p. 38)

⁵¹ Certo dia o Fredi disse: "eu vou agora pra lavoura, Catarininha" [...] "Vai então, Frederiquinho," disse a Catarina, "vai então, já vou fazer as coisas pra você" [...] "Então, mulher, o que preparou para mim?" "Ah, Frederiquinho," respondeu ela...

⁵² Querido pedinte, que devo te dar?

⁵³ Não, certamente, irmão

⁵⁴ Então viu certa vez de dentro de seu abrigo como três ladrões brigavam, e anunciou: "Deus seja convosco!"

93 so komm nach dem goldenen Schloß von Stromberg	(a) vai para o Castelo de Ouro de Stromberg (p. 28)
2.3 - cultural (meio estilístico presente/ausente)	
25 bis es eines Tags von ungefähr die Leute von sich sprechen hörte, das Mädchen wäre wohl schön, aber doch eigentlich schuld an dem Unglück seiner sieben Brüder	(c) Um dia, entretanto, aconteceu-lhe ouvir alguém falando a seu respeito: - Oh! Sim! A menina é muito bonita, mas foi por culpa dela que aconteceu aquela desgraça a seus sete irmãos. (p. 100)
2.3 - cultural (meio estilístico presente/ausente)	
20 pfiß das Liedchen »es ritten drei Schneider zum Tore hinaus,«	(c) assobiando uma canção: “Havia três alfaiates passando de carro...” (p. 90)

Sobre o tempo, menciono a questão do tempo gramatical, que dá unidade interna ao texto. Nem sempre Lacerda respeitou esse tempo gramatical, como mostro no exemplo acima em que muda o modo indicativo pelo subjuntivo. O tempo correspondente faria com que a frase ficasse assim: “Ela não teve sossego nem descanso até que secretamente se dispôs e foi pelo mundo afora”. Mas essa e outras mudanças não afetam o texto em si. A respeito do tempo histórico dos fatos, houve uma modernização: Lacerda troca uma porta de duas folhas (superior e inferior), muito comum no passado, por uma porta dos fundos e outra frontal. O maior prejuízo está na concepção do leitor, nem sempre capaz de imaginar uma mulher carregando uma porta frontal de casa. A lógica do original da meia porta facilita a confecção da imagem mental. Já a referência ao Castelo de Stromberg foi mantida, embora não seja um local concreto (real) em si. No tempo cultural, destaque para um trecho que talvez poderia ser enquadrado dentro do meio expressivo do autor, do parâmetro texto, mas preferi colocá-lo aqui. O original tem discurso indireto em seu texto, mas a tradução o verteu em discurso direto. No tempo cultural relacionado ao evento, embora não seja exatamente um meio estilístico, há uma referência a uma música, que a tradutora modernizou. A suposta música do personagem é uma alusão a outra música (*Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus*⁵⁵). Os cavaleiros são substituídos por alfaiates, e Lacerda troca os cavalos por carros. Mas essa atitude não tem nenhuma característica de censura. Essa mesma referência poderia ser analisada no parâmetro “obra”, no que tange à versão conhecida de um texto polissêmico.

⁵⁵ Três cavaleiros cavalgavam pelo portão afora

Porém, essa particularidade seria alusiva mais ao leitor do original, que poderia conhecer a música geradora do tema. Para o leitor da versão brasileira, que desconhece a música, não há meios de esboçar uma reação sobre versão conhecida de um texto sem realizar uma pesquisa ou sem ser informado a respeito.

4.3.3.4.3 Espaço

3. Espaço: a - concretização perceptiva: i - localização (tradução comentada); ii - visualização (elementos gráficos ou visuais); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço).	
3.1 - social (dialeto social, jargão, gíria)	
59 Hin ist hin! ⁵⁶	(b) O que não tem remédio, remediado está (p. 34).
59 wer zu rechter Zeit was spart, der hats hernach in der Not ⁵⁷	(b) Quem economiza, encontra! (p. 35)
59 wo eins ist, muß das andere auch sein ⁵⁸	(b) quando uma coisa vai, a outra pode bem segui-la (p. 35)
93 einmal ist keinmal ⁵⁹	(d) Um gole não é nada (p. 26)
81 »Das ist mir wohl recht,« sagte der Bruder Lustig ⁶⁰	(b) Boas notícias para mim – declarou Irmão Folgazão (p. 13)
81 Ihr sollt mir keine Nase drehen ⁶¹	(d) Não vão querer que eu acredite nisso! (p. 21)
3.2 - geográfico (dialeto territorial)	
19 So güng dat wol 'n acht oder veertein Dag	(b) Tudo correu bem por pouco mais de uma semana (p. 69)
93 ging vierzehn Tage darin	(b) Caminhou mais ou menos durante quinze dias (p. 28)
93 Da trug der Riese den Mann bis etwa hundert Stunden vom Schloß	(b) o gigante transportou o homem até uns trezentos quilômetros de distância do castelo (p. 29)
3.3 - psicológico (coesão linguística, concepção na mente do leitor)	
20 Die Fliegen aber, die kein Deutsch verstanden	(d) Mas as moscas, sem entender sua linguagem (p. 88)
59 Also nahm es einen andern Käs und rollte ihn	(d) “Bem, acho que o

⁵⁶ O que se foi se foi.

⁵⁷ Quem economiza no tempo certo terá depois na necessidade.

⁵⁸ Onde um está também tem que estar o outro.

⁵⁹ Uma vez é nenhuma.

⁶⁰ “Isto é bom para mim”, disse o Irmão Animado.

⁶¹ Não me torçam o nariz.

<p>hinab. Die Käse aber kamen nicht wieder, da ließ es noch einen dritten hinablaufen und dachte »vielleicht warten sie auf Gesellschaft und gehen nicht gern allein.« Als sie alle drei ausblieben, sprach es »ich weiß nicht, was das vorstellen soll! doch kanns ja sein, der dritte hat den Weg nicht gefunden und sich verirrt, ich will nur den vierten schicken, daß er sie herbeiruft.« Der vierte machte es aber nicht besser als der dritte. Da ward das Katherlieschen ärgerlich und warf noch den fünften und sechsten hinab, und das waren die letzten. Eine Zeitlang blieb es stehen und lauerte, daß sie kämen, als sie aber immer nicht kamen, sprach es »o, ihr seid gut nach dem Tod schicken, ihr bleibt fein lange aus; meint ihr, ich wollt noch länger auf euch warten? ich gehe meiner Wege, ihr könnt mir nachlaufen, ihr habt jüngere Beine als ich.«⁶²</p>	<p>outro pode seguir o mesmo caminho, e encontrar-te. Ele tem pernas mais moças do que as minhas”. Então, fez rolar o outro queijo e lá se foi ele, ninguém sabe até onde, pela colina abaixo. Mas a mulher disse que com certeza conheceriam a estrada e iriam atrás dela, pois não podia ficar ali o dia inteiro à espera de que os queijos voltassem (p. 39)</p>
---	---

No espaço social, vemos a ocorrência de alguns ditados populares, semelhantes a jargões. Lacerda familiarizou quatro deles, e neutralizou outros dois, ou seja, não se consegue perceber nada do original nas duas ocorrências mencionadas. No espaço geográfico, detectado nos contos 19 e 93, considere a contagem de semanas dos alemães e holandeses, que corresponde a 8 dias para uma semana e 14 para duas (*acht oder veertein Dag; vierzehn Tage*). Para a cultura brasileira, uma semana corresponde a 7 dias e duas semanas são 15, como se percebe na opção de familiarização de Lacerda. No terceiro exemplo, a distância medida é de cem horas (*hundert Stunden*) de caminhada, mas Lacerda familiariza para 300 quilômetros, o que corresponderia a 8 dias caminhando 12 horas por dia, numa jornada de 36 quilômetros diários para ambos os casos, só como exemplificação.

⁶² Assim tomou outro queijo e o rolou ladeira abaixo. Os queijos, no entanto, não retornaram. Então largou um terceiro, pensando: "talvez eles estejam esperando por companhia e não gostam de andar sozinhos". Mas como todos os três continuavam ausentes, ela disse: "não sei o que se passa! Mas pode ser que o terceiro não tenha encontrado o caminho e se perdeu; vou mandar o quarto, pra ele reunir os outros". Mas o quarto não fez nada melhor que o terceiro. Aí a Catarininha se zangou e lançou o quinto e o sexto morro abaixo, os quais eram os últimos. Por um tempo ficou ali parada, observando se voltavam. Como não regressavam, falou: "ah, vocês é bom mandar pra morte; vocês ficam bem quando saem. Vocês acham que eu vou esperar mais tempo por vocês? Vou seguir meu caminho; vocês que me sigam, vocês têm pernas mais novas do que eu".

No espaço psicológico, Lacerda omite a informação da língua que as moscas deveriam entender: alemão (*Deutsch*). No entanto, essa supressão não mostra nenhuma característica de censura. No exemplo maior, suprime da concepção da mente do leitor o fato de Catarina lançar não apenas dois, mas seis queijos ladeira abaixo, esperando por sua volta, sem sucesso. Não só nesse episódio, mas também em outros a tradutora não permite que a ignorância de Catarina, nítida na tradução literal no rodapé, transpareça com a mesma ênfase que no original, o que abre margem para vislumbrar uma **censura de gênero**.

4.3.3.4.4 Texto

No parâmetro texto, há muitos exemplos. Por essa razão, separarei a tabela nos seus subitens.

4. Texto: a - conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência

4.3.3.4.4.1 Sinal de gênero

4.1 - sinal de gênero (linguagem característica)	
19 Dar wöör maal eens en Fischer un syne Fru	(a,c) Houve outrora um pescador que vivia com a mulher (p. 67)
25 Töchterchen; Ringlein; Krüglein; Stühlchen; weit, weit; Beinchen; Tüchlein; Tellerchen; Becherchen; Schwesterchen; Bröckchen; Schlückchen	(a,c) filha; anelzinho; jarra; cadeirinha; andando, andando, andando; ossinho; lencinho; pratinhos; copinhos; irmã; migalha; golinho (p. 99-102)
25 und zogen fröhlich Heim	(a,c) alegremente voltaram para seu lar (p. 102)
59 Es war ein Mann	(a,c) Era uma vez um homem (p. 33)
64 Es war ein Mann	(a,c) Era uma vez um homem (p. 51)
64 und lebte lange Zeit vergnügt mit seiner Gemahlin	(a,c) e viveu por muitos anos felizes ao lado da esposa (p. 56)
89 Es lebte einmal eine alte Königin	(a,c) Era uma vez uma velha rainha (p. 121)

Quanto aos sinais de gênero, podemos ver que Lacerda reproduz a todos os exemplos extraídos com a conservação da estrutura e da coerência. Sinais detectados: início (era uma vez...); meio (diminutivos); fim (final feliz). Apenas em alguns diminutivos não houve a devida correspondência (*Tochter*, *Krug* e *Schwester*), o que não afeta a análise em si. Portanto, nenhuma censura foi encontrada.

4.3.3.4.4.2 Nível cronotópico

4.2.1 - nível cronotópico da trama (mundo e língua de narrador e narração)	
93 Da ward es wieder Abend, und er war so müde, daß er sich an einen Busch legte und einschlief. Am andern Tag ging er weiter, und abends als er sich wieder an einen Busch legen wollte, hörte er ein Heulen und Jammern, daß er nicht einschlafen konnte. Und wie die Zeit kam, wo die Leute Lichter anstecken, sah er eins schimmern ⁶³	(b,d) e deitou-se certa noite sob umas moitas, para dormir, pois estava muito cansado. Mas ouviu tantos lamentos e uivos que não conseguiu adormecer. Viu então uma luz reluzindo à distância (p. 28)
93 darauf wollen wir suchen;« aber es war auch vergeblich. Der Mann wollte nun weitergehen; aber der Riese bat ihn, noch ein paar Tage zu warten, bis sein Bruder heim käme, der wäre ausgegangen, Lebensmittel zu holen. Als der Bruder heim kam, fragten sie nach dem goldenen Schloß von Stromberg, er antwortete »wenn ich gegessen habe und satt bin, dann will ich auf der Karte suchen.« Er stieg dann mit ihnen auf seine Kammer und sie suchten auf seiner Landkarte, konnten es aber nicht finden: da holte er noch andere alte Karten, und sie ließen nicht ab, bis sie endlich das goldene Schloß von Stromberg fanden ⁶⁴	(b,d) Vou procurar neles. Por fim, encontrou um mapa antigo onde figurava o Castelo de Ouro de Stromberg (p. 29)

Dentro da trama, há níveis que me parece não terem sido devidamente repassados na tradução. Lacerda não segue a estrutura proposta do original, nem a coerência, embora a use dentro da sua tradução. Nos dois exemplos do conto 93, vemos a diferença de texto entre as duas colunas. No primeiro, a narrativa omite o transcorrer de um dia. Já no segundo exemplo, a supressão é maior, com omissão de um personagem e da trama relacionada a ele. Porém, em uma análise com vista à censura, pode-se dizer que não há indícios dela. A ausência

⁶³ Então anoiteceu de novo, e ele estava tão cansado que se deitou em uma moita e adormeceu. No dia seguinte continuou e, ao entardecer, quando novamente queria se recostar a uma moita, escutou um choro e lamento, de modo que não conseguia dormir. E quando chegou a hora em que as pessoas acendem luzes, viu uma fulgurando

⁶⁴ "nele vamos procurar". Mas também foi inútil. O homem então queria seguir adiante, porém o gigante pediu que esperasse mais alguns dias, até que seu irmão, que havia saído para buscar mantimentos, regressasse. Quando o irmão retornou, perguntaram-lhe a respeito do Castelo dourado de Stromberg. Ele respondeu: "quando eu tiver comido e estiver satisfeito, então vou procurar no mapa". Ele subiu então com eles para o seu aposento, e eles procuraram no seu mapa, sem poder localizar o local. Então buscou ainda outros mapas antigos, e não desistiram até que finalmente encontraram o Castelo dourado de Stromberg.

dos fatos narrados não afeta o texto como um todo, assemelhando-se a um enxugamento de texto.

4.2.2 - nível cronotópico psicológico (aura expressiva do personagem)	
19 na, wat will se denn? »Na wat will se denn ?« säd de Butt.	(b,d) Bem, o que desejas? (p. 69) Que deseja ela agora? (p. 72)
20 Da kam eine Bauersfrau die Straße herab	(a,d) quando uma velha veio descendo a rua (p. 87)
25 Eilig lief es weg und lief hin zu dem Mond, aber der war gar zu kalt und auch grausig und bö ^s	(a,d) Correu a menina rapidamente para a lua, mas a lua era fria demais, e muito desanimada e seca (p. 101)
31 Der Engel bot ihm Essen und Trinken an, er nahm es aber nicht, und wollte nur ein wenig ruhen. ⁶⁶	(b,d) - Senta-te – disse o anjo – e primeiro come e bebe alguma coisa. O rei estava tão cansado que teve satisfação em obedecer (p. 64)
31 wo die Königin mit ihrem Sohne saß, den sie gewöhnlich Schmerzenreich nannte	(a,d) onde a rainha estava com seu filho, a quem chamara Provesor (p. 65)
59 wollte die Diebe totwerfen	(b,d) tentou acertar os ladrões na cabeça, com pedras (p. 39)
59 »die Vögel misten.«	(b,d) Está caindo granizo! (p. 39)
81 Der heilige Petrus aber hatte sich als ein armer Bettler an den Weg gesetzt [...] und gab davon dem Apostel einen	(a,d) viu um mendigo sentado na estrada, a esmolar, mas não soube que se tratava de um santo disfarçado [...] deu um deles ao mendigo (p. 11; 12)
81 »Nein,« antwortete er	(a,d) Não! – disse o glutão (p. 15)

O nível cronotópico psicológico é um subitem capaz de mostrar pequenas nuances que podem indicar censuras, pois acabam afetando a imagem que o leitor tem ou faz da trama cada vez que há uma interferência na aura do personagem ou do evento. Vemos como Lacerda ora mantém, ora não mantém a estrutura; quanto à coerência com o original, notamos que nos exemplos escolhidos ela não se mantém coerente. No conto do pescador (19), o peixe encantado sempre pergunta o que a mulher deseja, ao passo que na tradução ele pergunta, nas primeiras visitas, o que o homem deseja e, somente nas aparições

⁶⁵ Rapidamente correu dali; correu para a lua, mas ela era extremamente fria e também horrrosa e má.

⁶⁶ O anjo lhe ofereceu comida e bebida, mas ele não aceitou; queria apenas descansar um pouco.

posteriores, o que a mulher deseja. Em certo sentido, muda a aura do original, já que pressupõe que os desejos iniciais emanam do pescador e não de sua mulher. Nitidamente favorece o gênero feminino em detrimento do masculino, podendo ser visto como uma leve **censura de gênero**. No conto 20, a tradução não apresenta a velha vendedora como uma camponesa. Tal informação pode ser importante na concepção da imagem que se faz do personagem. Como camponesa, ela representa uma aura de uma pessoa de classe social trabalhadora e produtora do que oferece. Sem essa informação, pode figurar como mera intermediária dos doces. Assim, temos uma **censura de classe social**. No conto 25, Lacerda transforma a lua em um personagem desanimado e frio, e não horroroso e malvado como no original. Uma maldade é abrandada, permitindo que se interprete como uma **censura de aura**. No conto 31, o rei, que havia prometido não comer ou beber até que achasse a sua esposa, recusa a oferta de comida e bebida do anjo, e apenas repousa. Na tradução, ele aceita a comida, contradizendo o seu voto e passando a imagem de alguém que não cumpre a sua palavra. De acordo com o conceito que estabeleci para esta tese, essa mudança de uma característica positiva para uma negativa pode ser interpretado como **censura de aura**. No mesmo conto, a rainha chamava seu filho de “Cheio de Dorés”, nitidamente mostrando uma conotação negativa ou triste, mas na tradução ele é apresentado como “Provesor”, uma denominação positiva. Nesse exemplo, mais uma vez a aura do personagem é modificada, podendo remeter à **censura de aura**. Já no conto 59, o personagem tenta matar bandidos, jogando pedras do alto de uma árvore. Na tradução, ele apenas pretende acertar a cabeça deles. Lacerda omite uma tentativa de homicídio, configurando o que pode ser uma **censura de violência**. No mesmo conto, ainda na mesma árvore, caem algumas nozes, e os bandidos dizem que são pássaros evacuando. Lacerda troca o excremento por granizo, o que pode ser interpretado como **censura de asco**. E no conto 81, São Pedro (também citado como apóstolo) é transformado num simples mendigo ou santo disfarçado. Nesse caso, Lacerda evita entrar em questões religiosas, o que dá margem à interpretação de uma **censura religiosa**. O último exemplo do quadro apenas mostra a mudança de aura dada pela tradutora, pois troca o pronome “ele” por um adjetivo: glutão. Ou seja, embora não fique explícita essa qualidade do personagem, Lacerda a imputa por conta própria, tornando o personagem principal menos atraente no sentido de ensinar as boas lições de moral a que os contos se propunham. Dentro de minha proposta, pode ser enquadrada como **censura de aura**.

4.2.3 - nível cronotópico metafísico (léxico do autor e sintaxe, concepção da mitologia individual)	
81 Dachte der Bruder Lustig »was er wieder für einen Sparren im Kopf hat! macht drei Teile, und unser sind zwei.« ⁶⁷	Por que fazes isso? – indagou Irmão Folgazão. – onde tens a cabeça? Somos apenas dois (p. 17)

Dentro daquilo que me pareceu ser o nível metafísico, destaco a concepção da mitologia individual, ou seja, no original, o Irmão Folgazão apresenta sua ideia em forma de pensamento, ao passo que na tradução ele a expõe audivelmente. Apesar dessa mudança, não vejo traços de censura nessa atitude.

4.3.3.4.4.3 Sistema de meio expressivo

4.3.1.1 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível linguístico (fonológico, lexical, morfológico, sintático)	
19 un de Fischer güng alle Dage hen un angeld: un he angeld un angeld. So seet he ook eens by de Angel und seeg jümmer in das blanke Water henin: un he seet un seet. Do güng de Angel to Grund, deep ünner, un as he se heruphaald, so haald he enen grooten Butt heruut ⁶⁸	(b,d) Ia pescar sempre, pescava, pescava, até que, certo dia, quando estava sentado, olhando bem para o fundo da água brilhante, senti algo na vara. Quando a puxou, havia uma grande solha na ponta da linha (p. 67)
19 »Dat is nich recht un is nicht recht,« dachd de Mann.	(b,c) Não está direito – resmungava ele, pelo caminho. – Não está direito (p. 72)
19 kann he König maken, kann he ook Kaiser maken, ik will un will Kaiser syn ⁶⁹	(b,d) Se ela pode fazer um rei, também pode fazer um imperador. Serei imperador (p. 73)
19 düit gait und gait nich good	(b,c) Isto não vai acabar bem (p. 73)
81 wie können wir Euch lohnen? was sollen wir Euch geben?	(b,d) O que te podemos dar em troca da tua bondade? (p. 13)

⁶⁷ O Irmão Folgazão pensou: que minhoca que esse cara tem de novo na cabeça! Tá fazendo três partes, e somos apenas em dois.

⁶⁸ e o pescador ia todo dia e pescava: e ele pescava e pescava. Assim também certa vez estava sentado com o caniço, e olhava sempre dentro da água transparente: e ele ficava sentado e sentado. Então o anzol desceu, lá no fundo, e quando ele o tirou, ele tirou um grande peixe para fora.

⁶⁹ Ele pode fazer-me rei, também pode fazer imperador; eu quero e quero ser imperador.

81 »nun, heb die Beine auf, Bruderherz,« sprach er zu ihm, »daß wir noch zu rechter Zeit hinkommen.« ⁷⁰	(b,d) seu camarada suplicou-lhe que apressasse o passo (p. 16)
--	--

O estilo linguístico do autor pode ser percebido em alguns contos, ou pelo menos em alguns trechos. Cabe ressaltar que a autoria é “poliglota”, ou seja, são inúmeros autores com seu estilo distinto dos demais, que pode ser bem percebido no conto 19, cujas características são díspares dos outros exemplos. Nos extratos, nota-se que Lacerda não mantém a estrutura ou a coerência desse estilo, como os exemplos do conto 19, do pescador e sua mulher. O que chama a atenção nos diversos exemplos desse conto em dialeto é a repetição no estilo da narrativa, que também poderia remeter quase todos os trechos para o quadro seguinte, sobre o nível de parágrafo (4.3.1.2). A tradução no rodapé mostra como a não observância de Lacerda se manifesta. Nos exemplos do conto 81, Lacerda abrevia a narrativa no primeiro caso, provavelmente por serem frases sinônimas, fugindo um pouco do estilo (repetitivo) do autor. No segundo do conto 81, torna o discurso direto em indireto, o que igualmente encurta a narrativa. Contudo, não há qualquer indício de censura nessas escolhas tradutórias.

4.3.1.2 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível de parágrafo (repetição, ritmo, motivo, cena, metáfora)	
20 wieg sie mir doch vier Lot ab, liebe Frau, wens auch ein Viertelpfund ist	(a,d) Dê-me uns cem gramas, pode mesmo dar-me uns cento e cinquenta gramas (p. 88)
81 »Ich möchte nur wissen,« dachte er, »was der für Mucken im Kopf hat, denn was er mit der einen Hand gibt, das nimmt er mit der andern: da ist kein Verstand drin.«	--
81 sah er neun häßliche Teufel in dem Zimmer, die hatten einen Kreis um ihn gemacht und tanzten um ihn herum ⁷¹	(a,d) viu nove diabretes horrorosos no quarto, dançando em torno de um poste que seguravam nas mãos (p. 22)

O sistema de meio expressivo apresenta também o estilo do autor na regularidade de parágrafo, com suas cenas, repetições, metáforas. No conto 20, o alfaiate pede para que a camponesa pese uma determinada fração de geleia. No caso das medidas usadas, o alemão emprega a palavra *Lot* (meia onça) para a primeira expressão e *Pfund* (meio quilo)

⁷⁰ "agora, ergue essas pernas, Irmão Coração" - disse a ele - "para que cheguemos lá em tempo hábil".

⁷¹ viu nove diabos horrorosos no quarto, que tinham feito um círculo em torno dele e dançavam ao seu redor.

para a segunda. Ele pediu 4 meias-onças (ou duas onças). Se cada *Lot* equivale a 16g, temos 64g no total. Mas ele admite que o peso extrapole essa quantia e diz que $\frac{1}{4}$ de *Pfund* também poderia ser aceito. Sendo um *Pfund* o equivalente a meio quilo, dividimos por quatro e temos 125g. Lacerda mantém a estrutura do texto, embora nacionalize a questão das medidas (que seria tópico de abordagem de outro parâmetro), aumentando a dosagem para 100 e 150 gramas, respectivamente.

No conto 81, Lacerda omitiu completamente uma cena do Irmão Folgazão pensando. Diz o texto: “Eu só queria saber” – pensava ele – “que manhas que ele tem na cabeça, porque o que ele dá com uma das mãos, ele tira com a outra; não existe lógica nisso”⁷². Nos exemplos citados até aqui, não constato nenhuma presença de censura. Talvez exista um indício no último exemplo. De início, o estilo repetitivo de *um ihn* foi apagado por Lacerda; concomitantemente Lacerda retira os diabos do entorno do Irmão Folgazão e os coloca dançando ao redor de um poste. Ao afastar os diabos do corpo do personagem, fazendo-os dançar em torno de um poste, a tradutora abranda um pouco o horror que a cena poderia provocar aos pequenos leitores. Se é que se trata de uma censura, seria **religiosa**.

4.3.3.1 - sistema de meio expressivo: coerência textual distante (repetição de lexema)	
<p>31 Da kniete sie nieder, rief Gott den Herrn an und betete. Auf einmal kam ein Engel daher [...] Und weil es ein Engel muß gewesen sein [...] neben ihr aber stand der Engel im weißen Kleide [...] da setzte sie sich auf ihre Knie und betete zu Gott, und der Engel des Herrn erschien ihr und führte sie zu einem kleinen Haus [...] kam eine schneeweiße Jungfrau [...] Die weiße Jungfrau antwortete »ich bin ein Engel, von Gott</p>	<p>(b,d) Então, ajoelhou-se e rezou, pedindo socorro, e enquanto rezava apareceu uma fada guardiã (p. 60) [...] Deve ter sido um anjo [...] enquanto um anjo se conservava a seu lado, vestido todo de branco (p. 61) [...] Assim, ajoelhou-se e rezou, pedindo ajuda. Ao levantar-se viu uma luz brilhando na janela de um chalezinho [...] saiu uma jovem vestida de branco [...] A moça vestida de branco respondeu: - Sou uma boa fada, enviada para tomar conta de ti e de teu filho – respondeu a moça</p>

⁷² »Ich möchte nur wissen,« dachte er, »was der für Mucken im Kopf hat, denn was er mit der einen Hand gibt, das nimmt er mit der andern : da ist kein Verstand drin.«

gesandt, dich und dein Kind zu verpflegen ⁷³	vestida de branco (p. 63)
31 legte ihm einen andern Brief in die Tasche, darin stand, sie sollten die Königin mit ihrem Kinde töten [...] und in dem letzten Briefe stand noch, sie sollten zum Wahrzeichen Zunge und Augen der Königin aufheben. ⁷⁴	(b,d) trocou a carta bondosa do rei por uma outra, em que ia uma ordem à mãe do rei de que mandasse matar tanto a rainha como o filho [...] A última foi a pior de todas, pois dizia que em vez de matar mãe e filho, deviam cortar a língua da criança e tirar os olhos da mãe (p. 62)
59 wann ich wiederkomme, muß etwas Gebratenes auf dem Tisch stehen für den Hunger [...] Als nun die Essenszeit herbeirückte [...] Um Mittagszeit kam der Frieder heim	(b,d) Quando voltar terei fome, por isso faze-me um bom jantar [...] Quando chegou a hora do jantar (p. 33) [...] Ao meio-dia Frederico chegou em casa (p. 35)
93 Drei Tage lang komm ich jeden Mittag um zwei Uhr zu dir in einem Wagen [...] Nachmittags gegen zwei Uhr ging er hinaus in den Garten [...] Am andern Tag zur Mittagszeit kam die alte Frau wieder	(b,d) Virei três dias numa carruagem [...] Mais ou menos às duas horas foi para o jardim (p. 26) [...] No dia seguinte, à hora do jantar, a velha tornou a vir (p. 27)

Na coerência textual, encontrei vários exemplos que mostram a não conservação da estrutura e da coerência. No conto 31, a donzela que não tinha mãos apresenta algumas atitudes de cunho religioso, como ajoelhar-se e pedir auxílio a Deus. Os trechos citados mostram a quebra da coerência distante, prejudicando a formação da imagem na mente do leitor. No original, o anjo aparece desde o início para a donzela, e a acompanha o tempo todo. Lacerda retira boa parte do vocabulário cristão (Senhor Deus, Anjo do Senhor), colocando no lugar do anjo inicialmente uma fada guardiã. Depois menciona um anjo, mas omite-o na sequência, e torna a usar o termo fada no fim. Creio que essa falta de coerência distante seja devido à preocupação com os termos mencionados, o que me induz a classificar essa atitude como **censura**

⁷³ Então ajoelhou-se, invocou a Deus e orou. De repente apareceu um anjo [...] E como deve ter sido um anjo [...] ao lado dela estava o anjo em vestes brancas [...] então se pôs de joelhos e orou a Deus, e o anjo do Senhor apareceu-lhe e lhe conduziu até uma pequena casa [...] veio uma jovem branca como a neve [...] A jovem branca respondeu: “eu sou um anjo enviado por Deus para cuidar de ti e do teu filho

⁷⁴ colocou outra carta na bolsa, na qual dizia que deveriam matar a rainha e seu filho. E na última carta ainda dizia que deveriam guardar como prova a língua e os olhos da rainha.

religiosa (2x). O conto 31 ainda mostra outra incoerência distante. O diabo, a quem a tradutora denominou apenas como um mago, escreve cartas em nome do rei, ordenando que matem a rainha e o filho dela. Na última carta ainda exige uma prova da morte dos dois: a língua e os olhos da rainha. Lacerda menciona a ordem de matar os dois, mas acaba dizendo que cortar a língua da criança e tirar os olhos da mãe é pior do que matá-los. Há ao que parece uma tentativa de amenizar a violência do ato contra os personagens principais: ela livra os dois da morte. Tal gesto pode ser interpretado como **censura de morte**.

No conto 59, do casal Frederico e Catarina, vemos outra incoerência distante. Frederico pretende trabalhar na lavoura, e deseja ter algo frito ao meio dia. Na verdade o texto inicial não diz de qual refeição se trata, porém na sequência menciona que ele retornou na hora do almoço (*Mittagszeit*). Lacerda posterga o pedido como se fosse para o jantar, como se vê no quadro, porém no evento seguinte diz “ao meio-dia Frederico chegou em casa” (p. 35). Nitidamente houve uma quebra da coerência, pois toda a narrativa ocorre no mesmo dia. Apesar disso, não há indício de censura nessa ação, parecendo ser uma simples distração.

Por fim, no conto 93, a dama enfeitada iria passar em um determinado lugar por três dias seguidos, às duas da tarde, para que fosse liberta pelo personagem da narrativa. No original, o sono se abate sobre o homem após o almoço, e por isso se encontra dormindo às duas da tarde. Mas Lacerda deixa transparecer que o horário é o da madrugada, pois, na única referência que faz, diz “à hora do jantar”, o que induz a imaginar o episódio do sono como ocorrendo à noite e de madrugada. Porém não apresenta característica de censura.

4.3.3.2 - sistema de meio expressivo: coerência textual associativa (conotação, vínculo retro e prospectivo)	
20 des Königs Waffenträger aber	(b,d) mas o carregador de água do rei (p. 97)
31 Der König sprach »verhält es sich, wie du sagst, so will ich diese Nacht bei dir wachen.« ⁷⁵	(b,d) - Esconde de todos o que me contaste, e eu mesmo vigiarei – disse o rei (p. 61)
81 vier Kreuzer an Geld [...] ließ sich für den Kreuzer Bier dazu geben	(b,d) quatro moedas de ouro (p. 11) [...] com sua moeda pagou um jarro de cerveja (p. 12)

⁷⁵ O rei disse: “se é como dizes, vou vigiar contigo esta noite”.

81 da nahm es der Bruder Lustig aus dem Kessel, zerschnitt es und fand das Herz	(b,d) retirou da panela o pedaço de carne a que estava preso o coração (p. 14)
---	--

No exemplo do conto 20, a tradutora parece ter sido traída pela semelhança das palavras *Waffenträger* (escudeiro; carregador de armas) e *Wasserträger* (carregador de água; aguadeiro). Tal infortúnio se torna mais patente caso ela tenha lido o texto em alemão gótico, o que assemelha ainda mais o “f” e o “s”. Felizmente não afetou a narrativa. O conto 31 mostra uma suposta compreensão equivocada da expressão *verhält es sich, wie du sagst*, que a tradutora verteu com o sentido de “reter”, quando *sich verhalten* tem o sentido de “ser”: “se é como dizes” seria uma escolha cabível. Não há, entretanto, censura nesse trecho.

Ainda podemos destacar algumas partes do conto 81, quando o Irmão Folgazão recebeu 4 cruzados de dinheiro, sendo que 3 ele deu a São Pedro (disfarçado de mendigo) e com um deles comprou cerveja. Para Lacerda, as moedas eram de ouro. No entanto, pagar um jarro de cerveja com uma moeda de ouro parece superfaturado. O ouro sempre foi e sempre será valioso. Talvez simplesmente omitir o material de que era feita a moeda teria sido mais coerente. No mesmo conto, o Irmão Folgazão mata e cozinha um cordeiro, e quando o retalha, encontra o coração, o qual ele come. Lacerda diz que ele retirou da panela o pedaço de carne a que estava preso o coração. Sabemos que o coração não se prende a pedaço de carne algum, e a escolha de Lacerda prejudica essa parte associativa. Porém, não se trata de censura.

4.3.3.3 - sistema de meio expressivo: coerência textual de imagem (metáfora, unidade sensorial mental)	
19 enem Troon, de wöör von een Stück Gold, un wöör wol twe Myl hoog: un hadd ene groote gollne Kroon up, de wöör dre Elen hoog	(a,d) num imenso trono feito de ouro maciço. Tinha, pelo menos, uns três mil metros de altura. Ela trazia na cabeça uma grande coroa de ouro incrustada de brilhantes, com quase três metros de altura (p. 74)
20 schlug es unbarmherzig drauf. Als es abzog und zählte, so lagen nicht weniger als sieben vor ihm tot und streckten die Beine	(b,d) enxotando impiedosamente as moscas, com aquele pano. Quando parou, e avaliou o morticínio, contou sete moscas mortas, tombadas diante dele (p. 88)
59 die will ich in einen Topf tun und im Stall unter der Kuhkrippe	(b,d) Vou pô-los numa caixa e enterrá-los no jardim (p. 35-36)

vergraben ⁷⁶		
59 Katherlieschen meinte, sie müßte das neue Geschirr auch brauchen: weil nun in der Küche ohnehin kein Mangel daran war, schlug sie jedem Topf den Boden aus und steckte sie insgesamt zum Zierat auf die Zaunpfähle rings ums Haus herum ⁷⁷		(b,d) Catarina enfeitou com aquela louça toda a sua casa (p. 36)
59 Nun kam es an einen Berg, wo auf beiden Seiten des Wegs tiefe Fahrgeleisen waren	(b,d) Logo depois ela chegava ao topo de uma colina, em cuja vertente havia uma estrada tão estreita que as rodas das carroças tinham esfolado os troncos das árvores dos dois lados, ao passar (p. 37)	
81 doch weil er kein Vertrauen zu ihm hatte, fragte er erst seine Räte, die sagten aber, er könnte es wagen, da seine Tochter doch tot wäre	(b,d) como não tinha certeza, pediu primeiro a opinião do soldado. Perguntou-lhe se de fato a princesa estava morta (p. 19)	
93 Nun wüßten sie nicht, ob sie das in Gemeinschaft behalten oder ob sie sich trennen sollten	(b,d) Não conseguiam resolver qual daquelas coisas devia ser propriedade comum e qual devia ser dividida por todos (p. 31)	

No conto 19, do pescador e sua mulher, o texto original diz que havia um trono feito de ouro maciço, tendo duas milhas de altura (*two Myl hoog*). Lacerda multiplicou uma milha (1,6 km) por dois, e obteve 3200 mt, que ela arredondou para 3 km, o que parece um absurdo para um trono. Penso em duas possibilidades: ou o exagero do original é intencional; ou existe outra medida local daquele período para milha. Há também uma coroa de 3 côvados de altura (*dre Elen hoog*), medida que Lacerda simplesmente converteu em metros. O côvado seria a medida do cotovelo até a ponta do dedo médio (romano = 45cm; egípcio = 50cm; há outras referências que mencionam 66 cm). No caso, a coroa teria mais ou menos a metade do tamanho anunciado, igualmente exagerado.

No conto 20, o alfaiate valente tomou um pano e bateu com ele sobre um pedaço de pão, no qual estavam pousadas muitas moscas. Quando levantou o pano, contou sete moscas mortas. Para Lacerda, não foi um único golpe, mas um vai-e-vem de golpes, até o alfaiate cansar e contar as mortas. Contudo, assim ela acaba ferindo a coerência da

⁷⁶ Eu quero colocá-las em uma panela e enterrar no estábulo debaixo do cocho da vaca.

⁷⁷ Catarinazinha achou que deveria aproveitar a louça nova. E como nada do gênero faltava na cozinha, quebrou o fundo de cada pote e os colocou como enfeite nos palanques da cerca ao redor da casa.

imagem do enredo, uma vez que a fama do alfaiate se dá pela frase costurada em um cinto: sete de um golpe só (sete de uma vez).

Destaco também três momentos do conto 59. No primeiro, Lacerda muda a cena do esconderijo das moedas de ouro do estábulo, debaixo do cocho da vaca (imagina-se um estábulo cujo piso é de barro), para o jardim. Procurar moedas debaixo do único cocho do estábulo seria mais coerente que procurá-las num amplo jardim. No segundo exemplo do conto 59, Catarina enfeita a casa na tradução, porém a cena do original mostra-a quebrando o fundo da louça e enfeitando os palanques da cerca ao redor da casa. Assim, no original ela aparece mais tola que na tradução. Outra cena mudada por Lacerda está no terceiro exemplo desse conto: no original, ela besunta com manteiga os vincos deixados pelas carroças na estrada, ao passo que na tradução ela se apieda de árvores esfoladas pelas rodas das carroças. Esses exemplos também poderiam se encaixar na mudança de aura do personagem, ou seja, uma **censura de aura**, uma vez que a Catarina da tradução não se mostra tão estúpida quanto a *Katherlieschen* do original.

No exemplo do conto 81, o rei não mostrou confiança no Irmão Folgazão que dizia poder ressuscitar a princesa. Por isso perguntou primeiro ao conselho real o que deveria fazer. Os conselheiros disseram que ele poderia permitir o ritual, uma vez que a filha já estava morta mesmo. Mas Lacerda faz com que o rei delegue ao próprio soldado, em quem não confiava, o veredito sobre morte da filha, como se o próprio rei não soubesse diferenciar um ser vivo de um morto. Apesar dessas incoerências textuais, não se deflagra censura nelas.

No exemplo 93, o personagem se defronta com três bandidos, que não sabiam como dividir os seus objetos mágicos: se os usariam em comunidade com possibilidade de obterem conjuntamente três benefícios, ou se os usariam sozinhos, cada um com o seu único objeto mágico. Lacerda parece “tropeçar” na própria língua, pois “ser propriedade comum” e “ser dividida (usada) por todos” para mim tem exatamente o mesmo sentido. Contudo, apesar dessa incoerência textual, não se configura em uma censura.

4.3.3.4.5 Obra

<p>5. Obra: a - versão dos leitores (esclarecimento intratextual); b - comentários (interlineares ou especiais de fim de texto); c - confrontar os dois textos (por tradução e comentários sistemáticos gerais); d - compensação metatextual (dividir o problema da traduzibilidade no texto e no comentário)</p>
--

5.1.2 - concessão do texto (livro): oferecer nova reação	
25 Ich rieche, rieche Menschenfleisch.	Estou sentindo um cheiro, cheiro de carne humana! (p. 101)
5.2.1a - paratextos (comentários, notas): didáticos (explicativos)	
31 Da trat sie hinzu und aß eine mit dem Munde vom Baume ab	(a) Não podendo apanhar as frutas, pois que não tinha mãos, aproximou-se bastante da árvore e comeu uma pera, mordendo-a onde alcançava (p. 60)
5.2.2 - paratextos (comentários, notas): interpretativos (escolhas do tradutor, ambiguidade, polissemia)	
25 Und wie der siebente auf den Grund des Bechers kam	(a) E quando o sétimo bebeu seu vinho até o fim (p. 102)
31 Da ging sie hin, wo er lag	(a) A pobre rainha saiu, mas ainda tristemente, pois recordava as cartas cruéis que a mãe dele recebera e ignorava que o marido ainda a amava (p. 65)
81 Da ging der heilige Petrus eine andere Straße, Bruder Lustig aber dachte »es ist gut, daß er abtrabt, es ist doch ein wunderlicher Heiliger.«	(a) Então Pedro pôs-se a caminho por outra estrada, e deixou que Irmão Folgazão saísse dali por si mesmo. - Está certo – disse ele –, mas ainda assim é um homem maravilhoso. (p. 18)

Dentro do parâmetro obra, selecionei um trecho do conto 25 que havia selecionado em Klabin sobre a concessão do texto, para verificar a atitude de Lacerda, só a título de comparação. No caso, ela não ofereceu uma nova versão, mas manteve-se no pensamento do original. Por seu turno, considereirei como didático o comentário feito no conto 31, onde a tradutora tenta explicar como a moça de mãos amputadas come uma pera diretamente da pereira. Comentário do tipo interpretativo se percebe no conto 25, onde ela diz que a bebida, que não é mencionada no original, é o vinho. No 31, acrescenta detalhes de como a rainha se sentiria no reencontro com o seu marido. E no último exemplo, do conto 81, temos uma ambiguidade. No original, sabemos que o Irmão Folgazão considerou São Pedro como um santo maravilhoso. Já na tradução, permanece uma pequena ambiguidade na separação dos personagens. São dois entes do gênero masculino, e a expressão “disse ele” pode remeter aos dois, ainda mais quando a continuação do texto se refere a um “homem maravilhoso”, que pode ser o pensamento do irmão Folgazão a respeito de São Pedro ou o pensamento deste sobre o Irmão Folgazão. Esses acréscimos, no

entanto, considerados por mim como nova versão aos leitores, não refletem nenhuma censura.

4.3.3.4.6 Manipulação sociopolítica

6. Manipulação sociopolítica: a - depuração (tendenciosa) dos textos; b - orientação ideológica do texto	
6.1 - censura	
20 »Das wird nicht bitter schmecken,« sprach er, »aber erst will ich den Wams fertig machen, eh ich anbeiße.«	--
31 »Ach, Mann,« sagte die Frau erschrocken, »das ist der Teufel gewesen [...] Der Teufel erschien ganz frühe	(b) Oh, marido! – gritou a mulher, assustada. – Deve ter sido algum mago. [...] O mago apareceu muito cedo (p. 58)
31 Aber die alte Mutter weinte, daß so unschuldiges Blut sollte vergossen werden, ließ in der Nacht eine Hirschkuh holen, schnitt ihr Zunge und Augen aus und hob sie auf [...] »ich habe getan, wie du befohlen hast,« und wies ihm die Wahrzeichen, Zunge und Augen [...] »gib dich zufrieden, sie lebt noch. Ich habe eine Hirschkuh heimlich schlachten lassen und von dieser die Wahrzeichen genommen,	(a) A mãe do rei, entretanto, era bondosa demais para atender a tão horríveis ordens (p. 63) [...] -- [...] – Não te sintas tão infeliz: eles ainda vivem, pois não tive coragem de cumprir tuas ordens (p. 64)
59	(faltam 2 parágrafos do fim do conto)
81 Darauf schnitt er alle Glieder der Toten los und warf sie ins Wasser, machte Feuer unter den Kessel und ließ sie kochen. Und wie alles Fleisch von den Knochen herabgefallen war, nahm er das schöne weiße Gebein heraus und legte es auf eine Tafel, und reihte und legte es nach seiner natürlichen Ordnung zusammen. Als das geschehen war, trat er davor und sprach dreimal »im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit, Tote, steh auf.« Und beim drittenmal erhob sich die Königstochter lebendig, gesund und schön.	(a) Irmão Pedro retirou-lhe a mortalha e colocou a moça num banho de água muito quente, que mandara preparar. Disse então algumas palavras estranhas, que seu camarada tentou memorizar, e, voltando-se para a princesa, ordenou: - sai deste banho e fica de pé. No mesmo instante a princesa se levantou, viva de novo e sentindo-se bem. As camareiras foram chamadas e vestiram a princesa com seus trajes reais. Depois, ela foi encaminhada a seu pai (p. 17)

81 Nun ließ sich der Bruder Lustig Wasser im Kessel bringen, hieß jedermann hinausgehen, schnitt die Glieder ab, warf sie ins Wasser und machte Feuer darunter, gerade wie er es beim heiligen Petrus gesehen hatte. Das Wasser fing an zu kochen, und das Fleisch fiel herab, da nahm er das Gebein heraus und tat es auf die Tafel; er wußte aber nicht, in welcher Ordnung es liegen mußte, und legte alles verkehrt durcheinander. Dann stellte er sich davor und sprach »im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit, Tote, steh auf,« und sprach dreimal, aber die Gebeine rührten sich nicht. Da sprach er es noch dreimal, aber gleichfalls umsonst. »Du Blitzmädel, steh auf,« rief er, »steh auf, oder es geht dir nicht gut.« Wie er das gesprochen, kam der heilige Petrus auf einmal in seiner vorigen Gestalt, als verabschiedeter Soldat, durchs Fenster hereingegangen und sprach »du gottloser Mensch, was treibst du da, wie kann die Tote auferstehen, da du ihr Gebein so untereinander geworfen hast?«

»Bruderherz, ich habs gemacht, so gut ich konnte,« antwortete er. »Diesmal will ich dir aus der Not helfen, aber das sag ich dir, wo du noch einmal so etwas unternimmst, so bist du unglücklich, auch darfst du von dem König nicht das Geringste dafür begehren oder annehmen.« Darauf legte der heilige Petrus die Gebeine in ihre rechte Ordnung, sprach dreimal zu ihr »im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit, Tote, steh auf,« und die Königstochter stand auf, war gesund und schön wie vorher. Nun ging der heilige Petrus wieder durchs Fenster hinaus

(a) O soldado nada temeu e mandou que a banheira fosse provida de água bem quente, depois, entrou sozinho no quarto da princesa morta. Despiu-lhe a mortalha, colocou-a no banho e pronunciou o que julgava serem as palavras de Irmão Pedro, mas o corpo morto não se moveu, apesar de ele repeti-las três vezes. Começou então a sentir-se alarmado e exclamou, em tom colérico:

- Fica de pé, estás ouvindo, ou terás o que não esperas! Nesse momento, o santo apareceu disfarçado de soldado que teve baixa e entrou no quarto através da janela.

- Louco! – exclamou. – Como podes devolver a vida aos mortos? Desta vez te ajudarei, porém nunca mais tentes fazer tal coisa! Pronunciou as palavras mágicas e imediatamente a princesa pôs-se de pé, forte e bem-disposta como nunca. O santo tornou a sair pela janela, as camareiras foram chamadas para vestir a princesa com seus trajes reais, e então o soldado levou-a ao pai. (p. 19)

<p>89 die ist nichts Besseres wert, als daß sie splitternackt ausgezogen und in ein Faß gesteckt wird, das inwendig mit spitzen Nägeln beschlagen ist: und zwei weiße Pferde müssen vorgespannt werden, die sie Gasse auf, Gasse ab zu Tode schleifen.</p>	<p>(a) Nada melhor do que isto: deve ser colocada, despida, numa barrica, e levada pelas ruas, puxada por dois cavalos brancos, até morrer (p. 129)</p>
--	---

O último parâmetro é a manipulação sociopolítica. Embora as mudanças ou omissões nem sempre configurem censura, como no exemplo do conto 20, em que o alfaiate apenas retarda o comer da fatia de pão, a tendência é de que alguma forma de censura exista. No conto 31, a tradutora substituiu a palavra diabo (*Teufel*) por mago, o que pode ser interpretado como uma **censura religiosa**. No segundo exemplo do 31, a mãe do rei recebe a ordem de extirpar língua e olhos da rainha, mas em vez disso retira as partes pedidas de uma cerva e as guarda. A tradutora omite essa agressão ao animal, dando a entender uma **censura de violência**. No conto 59, temos a supressão da parte final, perfazendo dois parágrafos (vide resumo nos anexos). Como esse episódio envolve outra vez a criatura do diabo, e ao longo da tradução Lacerda evita esse personagem, há espaço para supor que se trata de uma **censura religiosa**.

No conto 81, temos duas mutilações. Na primeira, São Pedro, tendo poderes sobre a vida, ressuscita uma filha de um rei. No ritual, ele esquarteja o corpo, ferve os elementos num caldeirão até a carne desprender dos ossos, agrupa-os em seu devido lugar e dá a ordem de reviver em nome da Trindade santa. No segundo evento, o Irmão Folgazão protagoniza o ritual, sendo socorrido por São Pedro, visto não possuir autoridade para ressuscitar pessoas. Na tradução, os corpos são mantidos inteiros e mergulhados em uma banheira com água quente, havendo a volta da vida após uma invocação divina. Lacerda acrescenta a entrada das camareiras e a colocação dos trajes reais nas princesas, nos dois eventos, o que não consta no original. Assim se conclui que a tradutora exercitou uma **censura de violência**. Deste mesmo conto mencione-se também a ausência do último parágrafo, em que o Irmão Folgazão, tendo envelhecido, busca o lugar onde passará a eternidade (vide resumo nos anexos). Mais uma vez Lacerda omite esse contexto sacro, o que demonstra mais uma **censura religiosa**.

No conto 89, da guardadora de gansos, a aia impostora sugere seu próprio castigo (sem o saber). Lacerda permite a morte da condenada, embora omite as pontas dos pregos que deveriam estar dentro da barrica,

diminuindo a violência do momento. Temos, portanto, uma **censura de violência**.

Assim, ao fim da análise de Lacerda, pode-se dizer que, ainda que ocorram censuras de ordem interna, a maioria das escolhas de Lacerda apresenta liberdade no sentido de reproduzir o original. Comparado a Klabin, o número de censuras é maior, incluindo as do quadro comparativo (4.3.8): uma censura sexual, social e de morte; duas de asco e de gênero; quatro de violência; cinco de aura; e sete religiosas. Comparado aos demais, parece censurar menos. Um motivo que possa ter influenciado nessa aparente despreocupação é a mudança cultural que o passar dos anos trouxe para o Brasil, após a restauração da democracia, com o afrouxamento da censura.

4.3.4 A TRADUÇÃO DE MILTON DUARTE SEGURADO

A terceira tradução é a de Milton Duarte Segurado. Ele nasceu em Campinas em 07 de janeiro de 1923. Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, atuando como professor nessa área, além da advocacia. É autor de livros de poesia, como *Campinas em soneto*, ocupando a cadeira 18 da Academia Campinense de Letras até sua morte em 14 de janeiro de 2008, em Campinas. Segurado não menciona o original usado nas suas traduções, mas os textos podem ser comparados aos da 7ª edição.

4.3.4.1 Primeira etapa de análise

Seguindo as etapas de análise da obra, a primeira verá o contexto histórico/cultural; a relação com outras traduções; e a censura externa. Em 1964, ocorreu o golpe militar e, para a área literária, o AI-5 em 1968 foi bastante significativo. Com o passar do tempo, algumas aberturas ou afrouxamentos de censura ocorreram, mas ainda havia vigilância sobre a produção cultural. Assim, quando Segurado fez a tradução, o Brasil estava sob o regime da ditadura e censura militar, ainda que mais branda em 1974. Esse contexto político parece retratado nos contos de Segurado. Há referências à Alemanha, à antiga URSS, aos portugueses (e suas versões duvidosas da História), aos holandeses, ao comunismo e ao Brasil (no caso, políticos, leis e militares).

Essa tradução apresenta uma relação estreita com a de Monteiro Lobato, uma semelhança acentuada. Às vezes se tem a impressão de que Segurado faz uma paródia da tradução de Lobato, e não uma nova. Não se detectam normas tradutórias, assemelhando-se a uma recriação bastante livre. Quanto à censura externa, ela existe oficialmente, e a considero como **ditatorial**, visto o regime de governo ser ainda uma

ditadura, embora cada vez mais amena. Não se tem percepção de outras categorias de censura externa.

4.3.4.2 Segunda etapa de análise

Na segunda etapa, abordo os aspectos preliminares, como título, gênero, autor, tradutor, capa, paratextos, além da macroestrutura. O livro em questão foi adquirido em um sebo. Em sua capa branca há apenas o registro de sete linhas em vermelho: “WS. VAN DER LHEA – ‘NOVISSIMOS CONTOS DE GRIMM’ – Traduzido diretamente do original holandês por: Dr. Milton Duarte Segurado” (figura 16). Na parte interna, há apenas uma dedicatória à esposa, com a data de 30/01/74. Não há referência à gráfica, editora ou qualquer outra informação adicional. Em seguida, aparece o índice, com 18 contos. Os títulos dos contos já revelam um projeto diferente das demais traduções, como *Os músicos de Bonn*, *A menina da Capinha Verdeamarela*, *O pato de penas de dólares*, *Doze princesas rumbeiras*, *A boa adormecida no bosque*, *A gata borradeira* e *Os três cabelos de couro do diabo*. Os

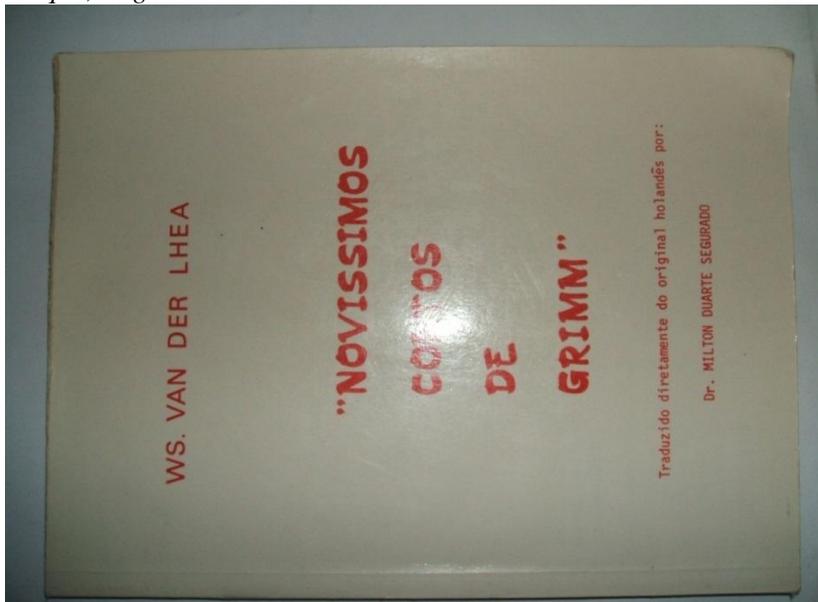


Figura 16: Capa de Milton Segurado

outros 11 contos apresentam um título condizente ao original, e são: *Rumpelstiltskin*, *Irmãozinho e irmãzinha*, *João Bobo e as três plumas ou o leque encantado*, *O sapateiro e os anões*, *A criadinha e os anões*, *O*

anão cabeçudo, O príncipe sapo, Joãozinho e Maria, Rapunzel, Branca de Neve e O alfaiate valentão. Aparentemente sua publicação não foi muito expressiva, devendo ter tido uma circulação limitada. Como não há informação sobre a editora, presume-se que tenha sido confeccionada em alguma tipografia clandestina. Tem um padrão de acabamento normal, ou até superior ao de muitos livros confeccionados pelo sistema *perfect binding*, estando ainda em perfeito estado de conservação. Outro detalhe é uma dedicatória escrita à mão, que diz: “Ao amigo Lucca, lembrança de quem o admira. Jorginho, 27.03.79” (figura 17). De alguma forma, havia uma circulação dessa tradução. O livro foi adquirido em 2013 do Empório Cultural Livraria (Sebo), de São Caetano do Sul – SP. Nenhuma outra informação preliminar é possível extrair do livro.

Na macroestrutura, ou seja, subdivisões, capítulos, atos, cenas, figuras, introduções, notas, não há subdivisões nos contos, nem capítulos, isto é, sua estrutura macro foi mantida, com separação em parágrafos, embora o número destes seja bem maior que no original.

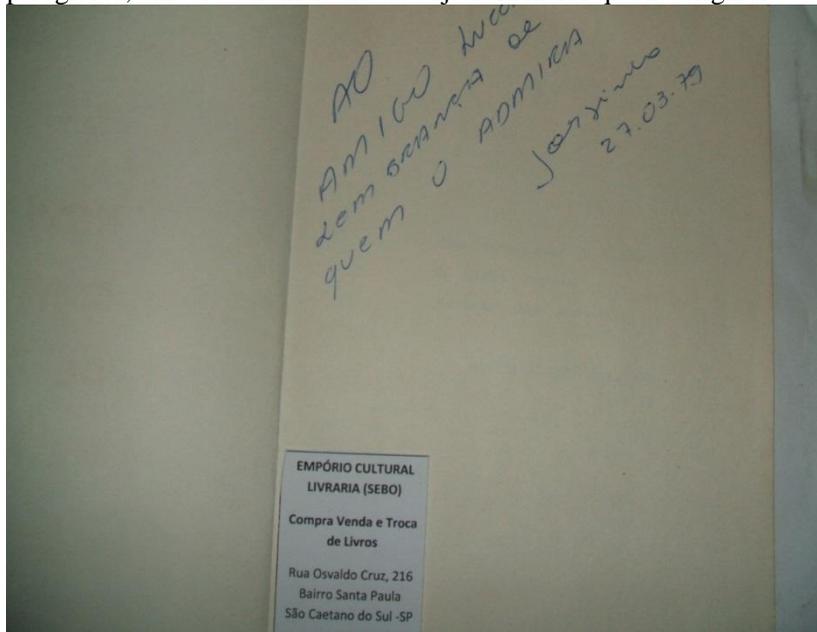


Figura 17: Dedicatória escrita em 1979

Não há figuras, desenhos, introduções, notas ou outros elementos visuais além do texto propriamente dito.

4.3.4.3 Terceira etapa de análise

A terceira etapa está voltada para a microestrutura, e observa a seleção de palavras, dos modelos gramaticais, dos tipos e estrutura da narrativa, do padrão de linguagem e da citação dos diálogos. Ao longo da tradução, verifica-se uma série de modificações que fornecem a essência humorística. A seleção de palavras é rica em detalhes, e nitidamente mostra que a intenção é apresentar uma tradução dos contos de teor divertido, além do nível do original. Apesar do tom sarcástico em muitas passagens, um conto pode remeter a diversas situações da vida cotidiana e política da década de 1970. Nas entrelinhas e às vezes mais abertamente, percebem-se críticas ao governo militar. O português usado é o padrão e o estilo literário lembra o de Monteiro Lobato, acrescido de pilhéria. O narrador toma a iniciativa de explicar as situações, sempre com toques de humor requintado. Apesar de oferecer um padrão elevado de vocabulário em algumas passagens, uma criança é capaz de apreender o sentido. No entanto, é uma obra que parece direcionada ao público adulto. A narrativa é leve e despojada, num tom que mistura momentos de formalidade com informalidade. Há sarcasmos, anedotas, trocadilhos e jogos de palavras, além de uma dose de humor perpassando o texto, se assemelhando a uma paródia. A disposição dos diálogos segue o padrão da língua portuguesa, com novo parágrafo e travessão com recuo em caso de discurso direto.

Além dessas considerações, detectam-se críticas ao golpe militar de 1964, críticas essas que incluem alusões ao comunismo e à Alemanha, por exemplo. Em *Os músicos de Bonn*, temos no título uma nítida provocação. Bonn era a nova capital da Alemanha Ocidental, uma vez que Berlin ficou dentro do território da Alemanha Oriental. Bonn pode representar o mundo ocidental, o propalado progresso, do qual o Brasil também fazia parte, uma vez que havia se “livrado” do perigo comunista. Ao mencionar a nova capital Bonn, parece provocar os militares, pois no original os animais músicos (burro, cachorro, gato e galo) pretendiam ir para Bremen. Segurado usa o substantivo comum alemão para criar o nome dos animais, e assim os chama de *Ezel*, *Hunt*, *Katze* e *Hahn*. A grafia alemã correta de “burro” e “cachorro” seria *Esel* e *Hund*, respectivamente. Aparentemente, Segurado transliterou os nomes, conforme a pronúncia. “Gato” e “galo” estão em conformidade com a grafia alemã. Na narrativa, quando encontram o galo, este está ensaiando a ópera *O galo de ouro*, de Kimski-Korsakov, uma referência à Rússia, origem do comunismo. Os animais pretendem formar uma banda alemã de nome *Haydn*, som parecido com o vocábulo inglês

hiden, que remete à ideia de esconder-se, e com as palavras alemãs *Heide* (pagão, não cristão) e *Heidin* (pagã). Assim, pode sugerir que seria uma “banda pagã” escondida (clandestina), desafiando a ordem “cristã”. Os ladrões da casinha são chamados de nazistas, que “fugiram para a floresta, certos de que se tratava do Exército de Frederico, o Grande, da Prússia – porque um alemão só foge mesmo de um outro alemão” (p. 4). Nessa passagem, novamente temos a provocação aos militares com a evocação de um exército alemão poderoso. Aparece um recado interessante: um alemão só foge de outro alemão, uma possível crítica à Alemanha dividida.

Cabe ressaltar outra vez que a tradução de Segurado é extremamente próxima, idêntica à de Monteiro Lobato. Não somente as escolhas das palavras e a ordem das sentenças se assemelham como também o roteiro, as omissões e simplificações são pertinentes. Dessa forma, a impressão é de que o tradutor se valeu do texto lobatiano completo, e nele incorporou a parte humorística. Essa é a tônica, a predominância. Um exemplo nítido é quando Lobato cria um texto novo ao formular uma charada dentro do conto *Rumpelstilzchen*, de modo que o nome do anãozinho apareça num enigma. No conto, a rainha precisa adivinhar o nome do homenzinho em três dias. No original, o nome é revelado abertamente na dança ritualística do duende; na tradução de Lobato, a descoberta do nome demanda raciocínio por parte da rainha, charada que foi integralmente copiada por Segurado e denuncia a apropriação do texto. No quadro, vemos o original e a tradução de Lobato, que é a mesma de Segurado:

<p>Heute back ich, morgen brau ich, übermorgen hol ich der Königin ihr Kind; ach, wie gut ist, daß niemand weiß daß ich Rumpelstilzchen heiß!⁷⁸</p>	<p>Rum – rom, rim, rem, ram, Pels – pils, pols, puls, pals, Til – tol, tul, tal, tel, Ts – ts, ts, ts, ts, Kin – kon, kun, kan, ken.</p>
--	--

Contudo, há raros momentos em que a tradução de Segurado se distingue da de Lobato, o que mostra que o tradutor consultou outra(s) fonte(s). Como exemplo dessa diferenciação, vemos na tradução de *Rumpelstiltskin* de Segurado o soldado relatando sua viagem à rainha: “... ao passar pela beira duma floresta, lá onde a raposa diz boa-noite à lebre, vi no fundo uma casinha...” (p. 20). Em Lobato, temos: “... ao

⁷⁸ Hoje eu asso pão, amanhã faço cerveja,
depois de amanhã busco o filho da rainha;
ah, como é bom que ninguém sabe
que eu me chamo Rumpelstilzchen!

passar pela beira duma floresta vi lá no fundo uma casinha...” (p. 13-14). Não obtive informação a respeito do nível de conhecimento da língua alemã de Segurado. O acréscimo dele em relação à tradução de Lobato consta no original, e é uma tradução literal de *wo Fuchs und Has sich gute Nacht sagen*⁷⁹, uma expressão idiomática cujo correspondente poderia ser “onde Judas perdeu as botas”. Assim, embora o texto de Segurado seja uma espécie de plágio bem-humorado de Lobato, há elementos de reescritura que o tornam original. Some-se a isso o fato de haver três contos de Segurado que não foram traduzidos por Lobato: *Doze princesas rumbeiras*, *A boa adormecida no bosque* e *Os três cabelos de couro do diabo*. Mencione-se ainda o conto *O alfaiate valentão*. No original, para receber a mão da princesa, a segunda tarefa ordenada pelo rei ao alfaiate é matar um unicórnio. Lobato troca o animal mítico por um rinoceronte. Segurado, por sua vez, elimina esse desafio. Não me parece ser uma questão de censura, mas antes uma vontade de encurtar o conto, para evitar que a narrativa se tornasse enfadonha, como o próprio Segurado abertamente afirma em outra ocasião na voz do narrador.

4.3.4.4 Quarta etapa de análise

Para a quarta etapa, trato das questões da traduzibilidade da cultura, abordadas no subitem 3.1. O problema em Segurado é o tom de paródia que ele acrescenta à tradução, o que dificulta uma análise mais acurada. Na realidade, esse livro seria por si só digno de uma dissertação ou tese, pois tem pontos muito profundos. Por essa razão, atenho-me a uma análise mais simplificada. Os contos analisados, em ordem crescente, são: KHM 11 *Brüderchen und Schwesterchen* (Irmãozinho e irmãzinha); KHM 12 *Rapunzel* (Rapunzel); KHM 15 *Hänsel und Gretel* (Joãozinho e Maria); KHM 20 *Das tapfere Schneiderlein* (O alfaiate valentão); KHM 21 *Aschenputtel* (A Gata Borradeira), com análise superficial, devido à grande alteração no enredo; KHM 26 *Rotkäppchen* (A menina da Capinha Verdeamarela); KHM 29 *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* (Os três cabelos de couro do diabo); KHM 39 *Die Wichtelmänner – erstes, zweites und drittes Märchen* (para a presente tese, vou acrescentar letras: 39a O sapateiro e os anões; 39b A criadinha e os anões; 39c O anão cabeçudo); KHM 50 *Dornröschen* (A boa adormecida no bosque); KHM 53 *Sneewittchen* (Branca de Neve); KHM 55 *Rumpelstilzchen* (Rumpelstiltskin); KHM 63 *Die drei Federn* (João

⁷⁹ Onde a raposa e a lebre se despedem com “boa noite”

Bobo e as três plumas ou o leque encantado); KHM 133 *Die Zertanzten Schuhe* (Doze princesas rumbeiras).

4.3.4.4.1 Língua

1. Língua: a - nacionalização (naturalização/familiar); b - transnacionalização (mantém cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d – mescla	
1.2 - realia (expressão cultural própria)	
15 Rapunzeln	(b) Rapunzel

A palavra *Rapunzeln* pode ser considerada uma espécie de *realia*, uma vez que foi mantida em muitas línguas para as quais o conto foi traduzido. Trata-se de uma verdura, o rapônzio, mas pouco conhecido. Atualmente é chamada de *Feldsalat* na Alemanha. O tradutor mantém a palavra original. Nenhuma censura presente.

1.3 - norma de conversação	
15 »Dumme Gans,« sagte die Alte	(a) Que menina atrasada! (p. 95)
20 gut Mus feil! gut Mus feil!	(a) Doces! Pudim medieval! Doces do século XII! (p. 115)
20 du Lump! du miserabler Kerl!	(c) Fora da minha presença, miserável vagabundo! (p. 116)
20 nun, du Erpelmännchen, das tu mir nach	(a) Faça isso se for capaz (p. 117)
53 »wie heißt du?« »Ich heiße Sneewittchen,« antwortete es	(a) Um deles pediu-lhe que se qualificasse. - Chamo-me Branca de Neve, respondeu (p. 106)

Nesses poucos exemplos de conversação, vemos que o tradutor opta por nacionalizar a maioria deles. Três exemplos contêm xingamento, mas só um deles é vertido por Segurado. A expressão *Dumme Gans* (literalmente “ganso burro”) é abrandada e *Erpelmännchen* (pato) é eliminada. Tais escolhas podem sugerir uma **censura de costumes**.

1.4 - associação (signo/ símbolo)	
15 wart nur ein Weilchen, bis der Mond aufgegangen ist ⁸⁰	(a) Esperemos pelo nascer da 1ª dama da República (p. 91)
15 die Frau aber war	(a) o embarque da madrasta na 1ª das

⁸⁰espere um pouquinho até que a lua nasça

gestorben ⁸¹	barcas de Gil Vicente (p. 96)
15 Die Hexen haben rote Augen und können nicht weit sehen ⁸²	--
21 Die Frau hatte zwei Töchter mit ins Haus gebracht, die schön und weiß von Angesicht waren, aber garstig und schwarz von Herzen ⁸³	(a) Eram bonitas, mas muito más essas filhas tão más de coração que fizeram da órfã um puro martírio cristão de Nero (p. 77)
21 kam ein weißes Vöglein auf den Baum ⁸⁴	(a) vinha pousar na árvore um tico-tico mágico (p. 79)
53 Da erschrak die Königin und ward gelb und grün vor Neid ⁸⁵	(c) Ao ouvir isto a rainha tanto amarelou de ódio (p. 104)
53 das können wir nicht in die schwarze Erde versenken ⁸⁶	(a) Não podemos enterrá-la (p. 112)

Nesses exemplos de associação, vemos que o tradutor opta por nacionalizar quase todas. No caso do conto 15 (Joãozinho e Maria), ele produz uma associação que não há no original, uma vez que ele chama o Sol de astro rei, ou melhor, astro presidente da república, e com essa designação faz a lua ser a 1ª dama. Outra associação está na morte da madrasta, a qual ele manda para o inferno com a barca de Gil Vicente⁸⁷. A cor vermelha dos olhos das bruxas ele omite. No conto 21, não faz a associação original do preto simbolizando uma pessoa de má índole, nem a cor branca do passarinho encantado que fornece os vestidos a Cinderela. Nesse caso, parece que ele se preocupa com as questões raciais no sentido de ser “politicamente correto”, podendo-se interpretar isso como uma **censura racial**. No conto 53, verte somente a cor amarela como representando o ódio da madrasta de Branca de Neve. Em resumo, as associações que as cores transmitem não são repassadas na tradução, porém, com exceção dos exemplos mencionados, as demais não tem caráter censório.

1.6 - discurso (estilo funcional)	
26 »Guten Tag, Rotkäppchen,« sprach er. »Schönen Dank, Wolf.« »Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?« »Zur	(c) - Bom dia, Capinha! Disse o lobo. - Bom dia, senhor cachorro! Respondeu ela. - Para onde vai tão cedo e com tanta

⁸¹ mas a mulher havia morrido

⁸² As bruxas tem olhos vermelhos e não conseguem ver muito longe

⁸³ A mulher tinha trazido duas filhas para dentro de casa; elas eram bonitas e brancas de aparência, mas más e pretas de coração.

⁸⁴ Pousou um passarinho branco na árvore.

⁸⁵ Então a rainha se assustou e ficou amarela e verde de inveja.

⁸⁶ Esta não podemos colocar na terra preta.

⁸⁷ Referência a *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente.

<p>Großmutter.« »Was trägst du unter der Schürze?« »Kuchen und Wein: gestern haben wir gebacken, da soll sich die kranke und schwache Großmutter etwas zugut tun und sich damit stärken.« »Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter?« »Noch eine gute Viertelstunde weiter im Wald, unter den drei großen Eichbäumen, da steht ihr Haus, unten sind die Nußhecken, das wirst du ja wissen,« sagte Rotkäppchen.⁸⁸</p>	<p>pressa? Perguntou o lobo, pregando com a pata direita um prego numa cerca, enquanto continuava foçando com a canhota. - Vou à casa da vovó, que está adoentada, com gota, coitada! - E que levas nesta linda cesta manuelina, do século XVI? Continuou, dando nova martelada. - Sanduíche de repolho e uma garrafa térmica com leite condensado. - E onde mora a tua avozinha? Prosseguiu dando nova foçada. - No fim do bosque, à meia hora e a ¼ de milha daqui... (p. 8)</p>
<p>29 Der König aber mußte von nun an fahren zur Strafe für seine Sünden. »Fährt er wohl noch?« »Was denn? es wird ihm niemand die Stange abgenommen haben.«⁸⁹</p>	<p>--</p>

No conto 26, o tradutor reproduz parcialmente o que eu classifico como um estilo funcional do original: os interlocutores alternam as falas sem serem introduzidos, a não ser na primeira e última fala. Na tradução, vemos que há a interferência do narrador em mais momentos, não oferecendo a dinâmica verificada no texto de partida. Já no conto 29, ocorre um raro momento em que o narrador conversa com outro interlocutor, e me parece adequado enquadrar essa fala no estilo funcional, que não é aproveitado por Segurado. Na conversa, menciona-se que o rei recebe castigo por causa dos seus pecados, assunto abortado pelo tradutor. Nesse caso, há margem para interpretar uma **censura religiosa**. Em suma, no parâmetro língua, Segurado mantém um padrão

⁸⁸ - Boa tarde, Capuzinho Vermelho – disse ele.

- Obrigada, Lobo.

- Para onde vai tão cedo, Capuzinho Vermelho?

- Para a casa da vovó.

- O que você carrega debaixo do avental?

- Cuca e vinho. Ontem nós assamos, daí é pra eu fazer uma boa ação para a vovó doente e fraquinha, pra ela se fortalecer.

- Capuzinho Vermelho, onde a sua vovó mora?

- A uns 15 minutos floresta a dentro, debaixo dos três enormes carvalhos fica a casa dela; abaixo ficam as noqueiras. Isso você deve conhecer – disse Capuzinho Vermelho.

⁸⁹ Porém o rei teve de remar a partir daquele momento como castigo por seus pecados.

- Será que ele ainda está remando?

- Claro que sim! Ninguém deve ter pegado o remo dele.

de nacionalização, mas a maioria das omissões não tem relação com censura, a não ser os casos mencionados.

4.3.4.4.2 Tempo

2. Tempo: a - arcaização (passado abstrato, inverídico); b - historicização (passado concreto, autêntico); c - modernização (o tempo é o do tradutor); d - neutralização (omite o aspecto tempo).	
2.2.2 - histórico do fato (narrativa)	
11 wo die Hochzeit mit großer Pracht gefeiert wurde ⁹⁰	(c) O príncipe entregou-a à sua mãe, dizendo que queria casar-se com a menina por procuração. Tempos depois realizou-se o casamento (p. 36)
12 In der Abenddämmerung stieg er also über die Mauer in den Garten der Zauberin [...] brachte sie seiner Frau. Sie machte sich sogleich Salat daraus [...] den andern Tag noch dreimal soviel Lust bekam ⁹¹	(a) saltou, à meia noite, o muro da vizinha [...] Guardou-o em seguida debaixo da cama dela. No dia seguinte... [...] Dias depois, voltando as lombrigas (p. 98)
12 Als es zwölf Jahre alt war, schloß es die Zauberin in einen Turm ⁹²	(d) Quando fez quinze anos, foi Rapunzel encerrada pela bruxa em alta torre (p. 99)
12 Nach ein paar Jahren trug es sich zu, daß der Sohn des Königs durch den Wald ritt ⁹³	(d) Certo dia em que um príncipe, estudante por desfastio, resolveu caçar naquela floresta (p. 99)
12 daß er jeden Tag hinaus in den Wald ging und zuhörte. Als er einmal so hinter einem Baum stand, sah er, daß eine Zauberin herankam ⁹⁴	(d) Rondando furtivamente a torre, no ato seguinte, viu a bruxa chegar (p. 100)
12 Da irrte er blind im Walde umher, aß nichts als Wurzeln und Beeren, und tat nichts als jammern und weinen über den Verlust seiner liebsten Frau. So wanderte er einige Jahre im Elend umher ⁹⁵	--

⁹⁰ onde o casamento foi realizado com grande pompa.

⁹¹ Ao anoitecer ele pulou o muro da vizinha feiticeira [...] e os trouxe à sua mulher. Ela imediatamente fez uma salada daquilo [...] no dia seguinte triplicou a vontade

⁹² Quando ela completou 12 anos, a bruxa a trancafiou numa torre

⁹³ Passados alguns anos, aconteceu que o filho do rei cavalgou por aquela floresta

⁹⁴ que saía todos os dias para a floresta, e escutava. Certa vez, quando estava assim atrás de uma árvore, viu que uma feiticeira se aproximava

⁹⁵ Assim vagou cego pela floresta; comia apenas raízes e amorinhas, e passava o tempo se lamentando e chorando a perda de sua amada esposa. Assim perambulou miseravelmente por anos

15 Sie gingen die ganze Nacht und noch einen Tag von Morgen bis Abend, aber sie kamen aus dem Wald nicht heraus [...] so legten sie sich unter einen Baum und schliefen ein. Nun wars schon der dritte Morgen, daß sie ihres Vaters Haus verlassen hatten [...] Als es Mittag war, sahen sie ein schönes schneeweißes Vöglein [...] und sie gingen ihm nach, bis sie zu einem Häuschen gelangten ⁹⁶	(d) acharam mais facilmente outro que dava a uma linda casinha (p. 93)
15 Als vier Wochen herum waren ⁹⁷	(a) Um mês depois (p. 95)
15 morgen will ich ihn schlachten und kochen ⁹⁸	(d) vou assá-lo agora mesmo (p. 95)
29 es werde im vierzehnten Jahr die Tochter des Königs zur Frau haben ⁹⁹	(d) aos 18 anos teria a sina de se casar com uma princesa filha do Rei de Vinho Espumante (p. 123)
29 so lebte sie vergnügt und zufrieden mit ihm. Nach einiger Zeit kam der König wieder in sein Schloß und sah, daß die Weissagung erfüllt und das Glückskind mit seiner Tochter vermählt war ¹⁰⁰	(d) a princesa nadava em mar de felicidades. No melhor da festa (brindes na adega) chegou o rei e, com espanto enorme, viu que a profecia se realizara e o moço do tonel acabara se casando com a filha do Rei do Vinho (p. 125-126)
39b --	(c) Tinha dezesseis anos e meio de idade (p. 59)
39b sondern sieben Jahre	(c) sete anos e meio (p. 60)
39b --	(c) Pois completara 24 anos (p. 60)
53 Sneewittchen aber wuchs heran und wur-de immer schöner, und als es sieben Jahre alt war, war es so schön wie der klare Tag ¹⁰¹	(c) Branca de Neve, entretanto, desde que não ouvimos falar mais dela, crescera e tornara-se aos dez anos de tal beleza... (p. 104)
53 und blieb bei ihnen	(d) Ficou lá oito anos (p. 107) [...] já eram passados oito anos (p. 111)

⁹⁶ Andaram a noite toda e mais um dia, de manhã até de noite, mas não conseguiram sair da floresta [...] assim deitaram-se debaixo de uma árvore e dormiram. Já era o terceiro dia que deixaram a casa de seus pais [...] Ao meio dia, viram um lindo passarinho branco como a neve [...] e o seguiram, até chegarem a uma casinha

⁹⁷ Quando haviam passado quatro semanas

⁹⁸ Amanhã quero carneá-lo e cozê-lo

⁹⁹ iria ter a filha do rei como sua esposa aos 14 anos

¹⁰⁰ assim viveu regalado e em paz com ele.

Após algum tempo voltou o rei ao seu castelo e viu que a profecia havia se cumprido e que a criança sortuda havia se casado com sua filha

¹⁰¹ Mas Branca de Neve crescia e se tornava cada vez mais bonita; e quando fez sete anos de idade, era tão bela quanto um dia claro.

53 setzten sich alle siebene daran und beweinten es, und weinten drei Tage lang ¹⁰²	--
133 Sie tanzten da bis drei Uhr am andern Morgen ¹⁰³	(c) Dançaram sem parar, desde que chegaram, até às seis da madrugada (p. 55)

Sobre o parâmetro tempo, selecionei alguns momentos em que o tempo é citado nas narrativas. Observa-se que boa parte dessas ocorrências foi mudada na tradução (familiar para uma paródia), de modo que a classificação se tornou complicada, pois não há nas opções de Torop a ideia de mudança como a realizada por Segurado. A classificação pela letra (c) ou (d) pareceu-me a mais indicada. O tradutor não se atém a reproduzir o tempo proposto no original. No conto 11, o casamento entre o rei e a irmãzinha ocorre assim que chegam ao castelo, mas Segurado o transfere para mais tarde, além de casá-la com um príncipe, geralmente mais novo. Parece que Segurado não se agrada de casar um rei, costumeiramente mais velho, com uma mocinha com feições de adolescente (embora o conto não revele a idade exata). Tal atitude parece uma **censura de costumes**.

No conto 12, o marido busca rapôncios ao anoitecer, mas o tradutor muda o horário para meia-noite. Isso provoca outra alteração, já que no original a mulher faz a salada assim que recebe o alimento, ao passo que na tradução espera até o dia seguinte. No original, a vontade de comer mais salada de rapôncios vem no dia subsequente, o que só ocorre dias depois na tradução. Essas mudanças não indicam censura. Por seu turno, a alteração da idade de Rapunzel, ao ser enclausurada na torre, parece indicar uma preocupação com o início de um namoro. No original, ela tem 12 anos, e na tradução, 15. Esse cuidado não seria necessário, já que o original diz “anos se passaram” (de fato, diz “um par de anos”, que pode tanto ser dois anos como vários anos). Segurado apenas menciona “certo dia”. Isso parece semelhante ao conto 11, em que ele procura adequar as idades dos personagens, não permitindo que uma adolescente se envolva com um rapaz. Se este raciocínio estiver correto, temos uma **censura de costumes**. No original, ainda, o príncipe ronda diariamente a torre, não se sabe por quanto tempo, até o dia em que descobre como subir nela. Na tradução, tendo o tradutor “envelhecido” Rapunzel, toda a descoberta do príncipe ocorre no mesmo dia: o canto da moça trancada na torre e a forma de ascender.

¹⁰² todos os sete se sentaram ao redor e choraram por ela; choraram 3 dias

¹⁰³ Elas dançaram lá até as três da madrugada

No conto 15, transforma 4 semanas em 1 mês, o que é aceitável. No episódio em que a bruxa deseja carnear Joãozinho no mesmo instante, Segurado transfere esse momento para o dia seguinte. Não detecto censura nisso. Já no conto 29, a criança sortuda iria se casar aos 14 anos de idade, mas Segurado posterga esse evento para a maioridade, aos 18 anos. No original, ele casa aos 14 e vive feliz com sua esposa, a filha do rei. Somente após algum tempo (não se sabe se dias ou meses), o rei retorna e percebe o cumprimento da profecia, e só então tenta desfazer o matrimônio. Na tradução, o rei retorna ainda durante a festa, o que leva a crer que os noivos não tiveram relações sexuais até a volta do jovem com os fios de cabelo do diabo pedidos pelo rei para autorizar o casamento. Novamente percebo que Segurado ajeita as situações relacionadas aos bons costumes, o que me leva a concluir a existência de **censura de costumes**, além da **censura sexual** no caso do casamento adiado.

No conto 39b, o original apenas menciona que a criada fica 7 anos com os anões. Segurado menciona a idade da moça (16,5), acrescenta 7,5 e lhe dá 24 anos ao fim do conto. Considero isso uma simples opção do tradutor, sem maiores implicações. Contudo, no conto 53, a Branca de Neve do original é tida como a mais linda aos 7 anos de idade, número que o tradutor eleva para 10. Vemos na sequência sua preocupação com a maioridade, e diz que ela permaneceu com os anões por 8 anos, totalizando 18 no fim do conto. Trata-se da mesma preocupação já mencionada: a **censura de costumes**. Ainda vale menção que os anões choram a morte de Branca de Neve por 3 dias no original, fato omitido por Segurado, mas sem aspecto de censura. Por fim, no conto 133, as princesas dançam até as 3 da madrugada, horário alterado para 6 da madrugada, mas sem maiores implicações. Como se percebe, Segurado opta por enquadrar as narrativas dentro de seu tempo, dentro dos costumes e noções da sua época.

2.3 - cultural (meio estilístico presente/ ausente)	
15 Da ward gutes Essen aufgetragen, Milch und Pfannekuchen mit Zucker, Äpfel und Nüsse	(d) Lá havia mesa posta, com todos os mais finos doces do mundo (p. 94)
20 pfiff das Liedchen »es ritten drei Schneider zum Tore hinaus,« ¹⁰⁴	--
39a nicht lange vor Weihnachten [...] Ich will	(a) véspera de natal [...] vou fazer-lhes dois terninhos de roupa sob

¹⁰⁴ Assoviava a música *Três alfaiates cavalgavam portão afora*

Hemdlein, Rock, Wams und Höslein für sie nähén, auch jedem ein Paar Strümpfe stricken; mach du jedem ein Paar Schühlein dazu ¹⁰⁵	medida imaginária, como bonificação e dois pares de meias bem furadinhas (p. 48) [...] Você poderá também arranjar um par de sapatinhos de tricô, para cada um deles (p. 49)
---	--

Alguns aspectos culturais são detectados, não necessariamente vinculados ao meio estilístico, mas me parece por bem relacioná-los. Um deles está na comida mencionada no conto 15, em que Joãozinho e Maria se deparam com uma mesa farta: leite, panqueca com açúcar, maçãs e nozes, que o tradutor generaliza (finos doces). Outro elemento cultural é uma música popular assobiada pelo alfaiate valente (*Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus*), que o conto original traz “alfaiates” (*Schneider*) no lugar de “cavaleiros” (*Reiter*). Segurado omite esse aspecto. No conto 39a, o original menciona a proximidade do Natal, e os anõezinhos pelados recebem agasalhos de presente. Segurado não faz distinção entre o frio Natal europeu do Natal tropical brasileiro. Assim, permite que os anões recebam roupas não tão adequadas para o período. No entanto, não percebo censura nas escolhas praticadas.

4.3.4.4.3 Espaço

3. Espaço: a - concretização perceptiva: i - localização (tradução comentada); ii - visualização (elementos gráficos ou visuais); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço).	
3.1 - social (dialeto social, jargão, gíria)	
12 laßt Gnade für Recht ergehen ¹⁰⁶	(b) Ca ilustríssima sinhora si mi perdoe
15 Wer A sagt, muß auch B sagen ¹⁰⁷	--
20 Da lief dem Schneiderlein endlich, wie man sagt, die Laus über die Leber ¹⁰⁸	--
20 und meinte, er hätte dem Grashüpfer den Garaus gemacht ¹⁰⁹	--
55 wo Fuchs und Has sich gute Nacht sagen ¹¹⁰	--
3.2 - geográfico (dialeto regional/ territorial)	

¹⁰⁵ Perto do Natal [...] Quero fazer camisa, paletó, gibão e calças pra eles, e também um par de meias para cada um; você faça um par de sapatos para ambos

¹⁰⁶ usar a vossa indulgência

¹⁰⁷ Quem diz A também tem que dizer B

¹⁰⁸ Então finalmente, como se diz, o sangue do alfaiate ferveu (literalmente: a pulga correu sobre o fígado)

¹⁰⁹ e achou que tivesse acabado com o gafanhoto

¹¹⁰ onde Judas perdeu as botas (literalmente: onde a raposa e o coelho dizem boa noite)

11 das ho, ho! der Jäger ¹¹¹	--
12 Rapunzel; Frau Gotel	Rapunzel; --
15 Hänsel und Gretel	Joãozinho e Maria
3.3 - psicológico (coesão linguística, concepção na mente do leitor)	
12 so band sie ihre Zöpfe los, wickelte sie oben um einen Fensterhaken, und dann fielen die Haare zwanzig Ellen tief herunter ¹¹²	desfazia a trança e soltava a cabeleira (p. 99)
20 Die Fliegen aber, die kein Deutsch verstanden ¹¹³	--

No item espaço, percebe-se que Segurado não se preocupa com jargões, gírias, ditados ou expressões. Os nomes têm tratamento diferenciado: enquanto Rapunzel é mantido, Frau Gotel fica sem nome; Hänsel é traduzido e Gretel (que significa “margarida” e que por semelhança talvez poderia ser transcrito como Gorete) é substituído. Segurado também não informa que Rapunzel prende os cabelos num gancho da janela para a bruxa (e o moço) subir sem forçar sua cabeça, nem menciona a língua que as moscas do alfaiate deveriam entender: alemão. No entanto, os exemplos não configuram aspectos de censura.

Em vários momentos (não apresentados nos exemplos), é aplicada a naturalização, deixando o ambiente familiar ao leitor da tradução, como nomes próprios que identificam com clareza o espaço: referências a Brasília, Planalto goiano, Rio de Janeiro. Também é usada a exotização, deixando-se referências ao espaço original, como castelos, reis e personagens que não fazem parte do contexto brasileiro; às vezes aparece um espaço estranho aos dois textos, como no conto *João Bobo e as três plumas ou o leque encantado*, em que os dois filhos mais velhos do rei reclamam: “Mas é um verdadeiro absurdo, papai, entregar o governo do reino desunido da Inglaterra, Escócia e Irlanda do Norte a um bobo desses que só sabe voar em busca de fumo goiano em corda!” (p. 41). Os três países mencionados são acréscimos do tradutor. Há também passagens com neutralização, em que não fica definido com precisão o local dos acontecimentos da narrativa.

4.3.4.4.4 Texto

4. Texto: a - conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência

¹¹¹ O “ho, ho” dos caçadores

¹¹² assim desfazia as tranças, as enrolava num gancho da janela e os cabelos caíam por longos 20 côvados para baixo

¹¹³ Mas as moscas, que não entendiam alemão

4.1 - sinal de gênero (linguagem característica)	
11 --	Era uma vez um menino e uma menina
12 Es war einmal ein Mann und eine Frau	Era uma vez um casal (p. 97)
15 Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große große Pelzkappe daraus machen ¹¹⁴	--
20 --	Era uma vez um alfaiate (p. 115)
21 --	Era uma vez um homem muito rico (p. 77)
26 Es war einmal eine kleine süße Dirne ¹¹⁵	Era uma vez uma menina muito boazinha (p. 7)
26 --	E, assim, acabou a história, viveu a Vitória e quem quiser que conte outra. MORAL: Para Lobo Vermelho, nada melhor que água benta cozida em caldeirão católico ao fogo da Inquisição (p. 14)
39 Es war ein Schuster	Era uma vez um sapateiro (p. 47)
53 Es war einmal mitten im Winter ¹¹⁶	Era uma vez uma rainha (p. 103)
53 Häuschen; Tischlein; jedes Tellerlein mit seinem Löfflein, ferner sieben Messerlein und Gäblein, und sieben Becherlein. An der Wand waren sieben Bettlein... Sie zündeten ihre sieben Lichtlein an; Stühlchen; Tellerchen; Brötchen; Gemüschchen; Gäbelchen; Messerchen; Becherlein; Bettchen; Lichtlein; sieben Zwerge sah ¹¹⁷	casinha; pequena mesa; sete pratinhos, sete garfinhos, sete faquinhas, sete colherinhas, sete copinhos, sete guardanapinhos, sete saleirinhos, sete palitinhos, sete chicrinhas de café, sete vidrinhos de molho inglês e sete vasinhos de flor. Junto à parede viam-se sete caminhas... com sete lençoizinhos, sete colchinhas, sete cobertorzinhos, sete travesseirinhos (p. 105). Acenderam as sete lâmpadas; cadeirinha; pratinho; (copinho); sopinha; suquinho; guardanapinho; ver sete anõezinhos (p. 106)
55 Es war einmal ein Müller	Era uma vez um moleiro (p. 15)

¹¹⁴ Meu conto acabou, lá vai um camundongo, quem o pegar pode fazer um grande grande casaco de pele dele.

¹¹⁵ Era uma vez uma pequena e doce menina* (**Dirne* aparece como “puta”, “prostituta” no dicionário Langenscheidts Taschenwörterbuch, mas é improvável que este seja o significado no conto).

¹¹⁶ Era uma vez no meio do inverno

¹¹⁷ Casinha; mesinha; cada pratinho com sua colherzinha; ao lado, sete faquinhas e garfinhos e sete copinhos. Na parede havia sete caminhas... Eles acenderam suas sete luzinhas; cadeirinha; pratinho; pãozinho; saladinha; garfinho; faquinha; copinho; caminha; luzinha; viu sete duendes

133 Es war einmal ein König	Era uma vez um rei (p. 51)
-----------------------------	----------------------------

Um detalhe interessante está no sinal de gênero, que Segurado faz questão de transmitir, mesmo onde ele não exista no original. Embora não se perceba uma censura nessa escolha, como em 1974 ainda havia censura institucionalizada, existe a possibilidade de essa atitude ter tido o objetivo de induzir o censor fiscal a considerar a obra como inofensiva, uma literatura infantil insignificante ao ler a parte inicial ou final. Há também um final omitido no conto 15 (Joãozinho e Maria), final este introduzido no conto 26 (Chapeuzinho). Não transmitem aspecto de censura.

4.2.1 - nível cronotópico da trama (mundo e língua de narrador e narração)	
15 Hänsel und Gretel erschranken so gewaltig, daß sie fallen ließen, was sie in den Händen hielten ¹¹⁸	(b,d) Tentaram correr (p. 94)
15 sie war aber eine böse Hexe, die den Kindern auflauerte, und hatte das Brothäuslein bloß gebaut, um sie herbeizulocken ¹¹⁹	--
15 »Erst vollen wir backen,« sagte die Alte, »ich habe den Backofen schon eingeheizt und den Teig geknetet!« ¹²⁰	--
15 »Aber jetzt wollen wir fort,« sagte Hänsel [...] ein großes Wasser [...] keinen Steg und keine Brücke [...] da schwimmt eine weiße Ente [...] Das tat das gute Tierchen [...] und endlich erblickten sie von weitem ihres Vaters Haus ¹²¹	(b,d) E também para não encher mais o leitor, os dois fugiram imediatamente, logo descobriram o caminho de casa (p. 96)
20 Vor dem Tore bemerkte er einen Vogel, der sich im Gesträuch gefangen hatte ¹²²	(b,d) um pintassilgo que criava na gaiola (p. 116)
20 In dem Walde läuft ein Einhorn, das großen Schaden anrichtet, das mußt du erst einfangen [...] ¹²³	--
29 Ein Mahlbursche, der glücklicherweise da stand und sie bemerkte, zog sie mit einem Haken heran und meinte große Schätze zu finden, als er sie aber	(b,d) O moleiro, encontrando-o, abriu-o, crente de

¹¹⁸ Joãozinho e Margarida se assustaram tanto que deixaram cair o que tinham nas mãos

¹¹⁹ mas ela era uma bruxa má, que espertava as crianças, e tinha feito a casinha de pão só para atraí-las

¹²⁰ “Primeiro vamos assar” disse a velha, “eu já aqueci o forno e fiz a massa”

¹²¹ “Mas agora vamos partir”, disse Joãozinho [...] uma grande porção de água [...] nenhum atalho e nenhuma ponte [...] lá tem um pato branco nadando [...] isto o bom animalzinho fez [...] e finalmente viram de longe a casa de seu pai

¹²² Na frente da porta percebeu um passarinho que havia se prendido nos arbustos

¹²³ No mato tem um unicórnio que causa grandes prejuízos; você deve aprisioná-lo primeiro

aufmachte, lag ein schöner Knabe darin, der ganz frisch und munter war. Er brachte ihn zu den Müllersleuten ¹²⁴	que encontrara um tesouro líquido (p. 123)
39c sie sollte den Wechselbalg in die Küche tragen, auf den Herd setzen, Feuer anmachen und in zwei Eierschalen Wasser kochen: das bringe den Wechselbalg zum Lachen, und wenn er lache, dann sei es aus mit ihm ¹²⁵	(a,d) levasse o anão cabeçudo e o pusesse no chão, junto a duas cascas de ovo sem ovo com agadoizó dentro, a ferver. Se ele se risse era sinal de que não era verdadeiro filho e era anão mesmo (p. 69)
53 und ließ sich mit dem neuen Schnürriemen schnüren: aber die Alte schnürte geschwind und schnürte so fest, daß dem Sneewittchen der Atem verging, und es für tot hinfiel [...] schnitten sie den Schnürriemen entzwei ¹²⁶	(b,d) deixou que a velha lhe experimentasse uma liga cor-de-rosa com pom-pom dourado. Deu um grito e caiu como morta [...] Levantaram-na e a estenderam na cama; com o movimento, a liga, que não estava bem enfiada, caiu (p. 108)
53 und mit Hexenkünsten, die sie verstand, machte sie einen giftigen Kamm. [...] ¹²⁷	(b,d) folheando o “Tratado Completo de Disfarces para conhecidos, desconhecidos e anônimos” [...] mostrando um pente fino envenenado (p. 109)
53 da schneide ich den Apfel in zwei Teile; den roten Backen iß du, den weißen will ich essen.« Der Apfel war aber so künstlich gemacht, daß der rote Backen allein vergiftet war ¹²⁸	(a,d) vou comer um pedaço para te mostrar que não tem nada dentro [...] Ferrou uma dentada e comeu um pedaço, justamente do lado que não tinha veneno (p. 111)
53 Da geschah es, daß sie über einen Strauch stolperten, und von dem	(b,d) o menor deles deu com o pé na pedra do caminho de Carlos

¹²⁴ Um empregado do moinho, que por sorte estava ali, notou-a e a puxou com um gancho, achando que encontraria grandes tesouros. Mas quando a abriu, havia nela um lindo menino, com aspecto jovial e animado. Ele o levou aos donos do moinho

¹²⁵ela deveria levar o monstro para a cozinha, colocar sobre o fogão, acender o fogo e ferver água em duas cascas de ovos. Isso faria com que o monstro risse, e se risse, teria terminado o caso

¹²⁶e se deixou amarrar com o cinto novo. Mas a velha afivelou tão rápido e tão forte que Branca de Neve ficou sem ar e caiu como morta [...] cortaram o cinto em dois pedaços

¹²⁷ E com bruxarias, que ela sabia fazer, fez um pente envenenado

¹²⁸ “vou cortar a maçã em duas partes; a porção vermelha você come, a branca eu vou comer.” Mas a maçã tinha sido tão bem feita que somente a parte vermelha estava envenenada

Schütterern fuhr der giftige Apfelgrütz, den Sneewittchen abgebissen hatte, aus dem Hals. Und nicht lange, so öffnete es die Augen, hob den Deckel vom Sarg in die Höhe, und richtete sich auf, und war wieder lebendig ¹²⁹	Drummond de Andrade, tropeçou e derrubou o sarcófago. Com o baque o carço de abacate, que estava no goto da menina, saltou fora e ela imediatamente reviveu naquele mesmo minuto (p. 113)
133 der Soldat setzte sich diesmal vornen hin zur ältesten [...] Darauf fragte ihn der König, welche er zur Frau haben wollte. Er antwortete »ich bin nicht mehr jung, so gebt mir die älteste.« ¹³⁰	(a,d) o soldado pulou para a barca da penúltima das irmãs que era a mais bonita (p. 56) [...] o rei perguntou em seguida ao soldado com qual das princesas queria se casar. – Com a penúltima e imediatamente! (p. 57)
133 Aber die Prinzen wurden auf so viel Tage wieder verwünscht, als sie Nächte mit den zwölfen getanzt hatten ¹³¹	--

No caso do cronotopos, a estratégia tradutória mais usada por Segurado é a não-conservação da estrutura e da coerência dos níveis: o mundo e a língua do narrador se tornam diferentes, num tom menos sério, repleto de humor, com menor intensidade, com aspectos que não aparecem no original. No nível cronotópico da trama, há exemplos. No conto 15, Joãozinho e Maria levam um grande susto, a ponto de deixarem cair o que tinham em suas mãos. Mas Segurado diz apenas que tentam correr. Também não mostra a parte em que a bruxa os espreita, ou que tinha feito a casinha só para atraí-los. Igualmente omite o suposto motivo de o forno estar aceso (assar pão). Com essas atitudes, acaba interferindo na concepção da trama. No fim do conto, omite a dificuldade de regressarem, ao terem que cruzar uma porção intransponível de água, sendo ajudados por um pato. O narrador, recriado pelo tradutor, admite que não deseja se delongar, e segue para o fim do conto. Entretanto, é difícil imaginar que o motivo da omissão tenha sido algum tipo de censura interna.

No conto 20, antes de sair pelo mundo, o alfaiate pega um pássaro que encontra preso em um arbusto, mas na tradução está em uma gaiola. Também omite completamente o segundo desafio do

¹²⁹ Aconteceu que tropeçaram numa toíça, e o solavanco fez o pedaço envenenado de maçã sair da garganta de Branca de Neve. Logo depois, abriu os olhos, ergueu a tampa do caixão e se ergueu, pois estava viva novamente

¹³⁰ o soldado se sentou dessa vez na frente da mais velha [...] A seguir o rei lhe perguntou qual desejava por mulher. Ele respondeu: “não sou mais jovem, então me dê a mais velha”.

¹³¹ Mas os príncipes foram enfeitados novamente por tantos dias quantas noites haviam dançado com as 12 princesas

alfaiate: a captura de um unicórnio. A omissão, no entanto, parece evitar narrativas longas, não uma censura, como já mencionado. Outra alteração percebe-se no conto 29, onde um empregado encontra a criança sortuda, ao passo que em Segurado é o próprio moleiro. Mas isso pouco muda na essência. Já no conto 39c, vemos que a trama muda um pouco, pois ao invés de o anão cabeçudo ser colocado no fogão – evidentemente um à lenha com lateral aproveitável para se por objetos – foi colocado no chão, e ali seriam colocadas duas cascas de ovos a ferver. Essa troca (incoerente a meu ver) talvez tenha ocorrido por ele ter pensado num público citadino, que não conhece muito de fogões a lenha, mas também não tem censura. No conto 53, Segurado troca o cinto por uma liga, o que não é de todo ruim. Porém não repassa a trama de modo a mostrar a maldade da madrasta e suas habilidades na bruxaria, a ponto de confeccionar um pente e meia maçã envenenados. Dessa forma, a madrasta ganha um aspecto menos malévolo, sugerindo uma **censura de aura**. Segurado também muda a trama do reavivamento de Branca de Neve, trocando um serviçal do príncipe por um anão. Outra trama alterada está no conto 133, quando o soldado vai de modo invisível ao baile. Na ida embarca no bote da mais nova, visto que se deslocam por ordem de idade; na volta entra no barco da mais velha, que seria a primeira a aportar, fato essencial para que o soldado chegue antes ao castelo e finja estar dormindo no castelo. Ao colocar o soldado no penúltimo barco, o tradutor embaralha a trama e diminui um pouco a lógica, pois o soldado teria que “passar” as demais princesas e ser o primeiro a chegar às escadas que conduzem ao quarto das princesas. No evento seguinte, o soldado se considera velho e por isso escolhe a princesa mais velha para com ela se casar. Segurado opta por escolher a penúltima, a mais bonita, porém essa moça nem é mencionada isoladamente no original. Por fim, não menciona o castigo recebido pelos 12 príncipes que todas as noites dançavam com as princesas. Todos esses eventos modificam os enredos, mas não haveria indícios suficientes para se classificar tais escolhas como censura.

4.2.2 - nível cronotópico psicológico (aura expressiva do personagem)

12 Der Mann sagte in
der Angst alles zu

(b,d) Humilhado, e para se livrar daquele incidente, o homem aceitou a transação noturna (p. 99)

12 und geriet endlich in die Wüstenei, wo Rapunzel mit den Zwillingen, die sie geboren hatte, einem Knaben und Mädchen, kümmerlich lebte ¹³²	--
15 es war ein Ast, den er an einen dürren Baum gebunden hatte, und den der Wind hin- und her schlug ¹³³	(b,c) era apenas um galho seco que soprado pelo Noroeste, batia feito monjolo no tronco duma araucária brasiliensis (p. 91)
15 eine steinalte Frau, die sich auf eine Krücke stützte ¹³⁴	(b,d) Era uma velha (p. 94)
15 Ach, wie jammerte das arme Schwesterchen, als es das Wasser tragen mußte, und wie flossen ihm die Tränen über die Backen herunter! »Lieber Gott, hilf uns doch,« ¹³⁵	--
20 er schickte einen von seinen Hofleuten an das Schneiderlein ab, der sollte ihm, wenn es aufgewacht wäre, Kriegsdienste anbieten. Der Abgesandte blieb bei dem Schläfer stehen, wartete, bis er seine Glieder streckte und die Augen aufschlug, und brachte dann seinen Antrag vor. »Eben deshalb bin ich hierher gekommen, « antwortete er, »ich bin bereit, in des Königs Dienste zu treten.« Also ward er ehrenvoll empfangen und ihm eine besondere Wohnung angewiesen ¹³⁶	(b,d) O rei mandou cha-mar o alfaiate e convidou-o a ficar a seu serviço na corte
20 Es zog sein Schwert und versetzte jedem ein paar tüchtige Hiebe in die Brust [...] da fanden sie die Riesen in ihrem Blute schwimmend ¹³⁷	(b,d) -- [...] Os cavaleiros verificaram com os seus próprios olhos que os gigantes estavam mortos e bem mortos (p. 120)
21 schütteten ihm die Erbsen und Linsen in die	(a,d) agarrar o feijão ou a lentilha que ela já havia catado e misturá-lo com milho, arroz,

¹³²e finalmente chegou ao lugar ermo em que Rapunzel vivia miseravelmente com os gêmeos – um menino e uma menina – que ela havia dado à luz

¹³³era um galho que ele tinha amarrado em uma árvore seca, o qual o vento balançava pra lá e pra cá

¹³⁴Uma velha muito velha, que se apoiava numa muleta

¹³⁵Ah, como lamentava a pobre irmãzinha quando teve de carregar a água, e como as lágrimas rolavam face abaixo! “Querido Deus, ajude-nos”

¹³⁶ele mandou um de seus serviços ao encontro do alfaiatezinho e, assim que este acordasse, oferecer serviços de guerra para o reino. O enviado ficou parado ao lado do dorminhoco, e esperou até que se espreguiçasse e abrisse os olhos, anunciando então a sua missão. “Foi exatamente por isso que vim até aqui”, respondeu ele, “estou pronto a entrar no serviço do rei”. Então foi recebido com honras e lhe dado uma moradia especial

¹³⁷Sacou sua espada e desferiu alguns golpes bem dados no peito em cada um deles [...] aí encontraram os gigantes banhados em seu próprio sangue

Asche [...] sondern mußte sich neben den Herd in die Asche legen ¹³⁸	alfafa e alpiste [...] Sua cama era o borrado ou a sujeira que se amontoava num canto (p. 78)
21 Aschenputtel ging alle Tage dreimal darunter, weinte und betete ¹³⁹	--
29 Der König, der ein böses Herz hatte und über die Weissagung sich ärgerte ¹⁴⁰	--
29 Endlich langte das Glückskind daheim bei seiner Frau an, die sich herzlich freute, als sie ihn wiedersah und hörte, wie wohl ihm alles gelungen war ¹⁴¹	(b,d) Junto da noiva, a quem beijou na boquinha (p. 130)
39a da kamen zwei kleine niedliche nackte Männlein [...] haben nichts am Leib und müssen frieren ¹⁴²	(a,d) dois (primeiros) anõezinhos muito espertos entraram [...] Andam nuzinhos e devem sentir frio (p. 48)
39c ein Wechselbalg mit dickem Kopf und starren Augen hineingelegt, der nichts als essen und trinken wollte ¹⁴³	(b,d) um anão cabeçudo, de olhos vermelhos que nem comia nem bebia e só falava de 5 em 5 minutos: que preguiça, meu Deus! (p. 69)
53 und mit Hexenkünsten, die sie verstand, machte sie einen giftigen Kamm ¹⁴⁴	(b,d) folheando o “Tratado Completo de Disfarces para conhecidos, desconhecidos e anônimos” (p. 109)
55 Nun traf es sich, daß er mit dem König zu sprechen kam ¹⁴⁵	(b,d) Foi o moleiro falar com o rei (p. 15)
55 Das hat dir der Teufel gesagt, das hat dir der Teufel gesagt ¹⁴⁶	(a,d) Foi alguma bruxa, malvada quem contou o meu nome! Foi a Alzirinha ¹⁴⁷ quem contou o meu nome (p. 21)
133 da ward ihm sein Haupt ohne	(b,d) que o afogassem na caixa d’água

¹³⁸ despejavam-lhe as ervilhas e as lentilhas nas cinzas [...] porém tinha que se deitar nas cinzas ao lado do fogão

¹³⁹ Cinzarella ia três vezes por dia ali debaixo, chorava e rezava

¹⁴⁰ O rei, que tinha um coração mau e se aborrecia com a profecia

¹⁴¹ Finalmente o sortudo chegou à casa de sua esposa, que se alegrou muito quando o viu novamente e ouviu tudo o que de bom lhe tinha acontecido

¹⁴² Daí vieram dois pequenos homenzinhos pelados engraçados [...] não tem nada sobre o corpo e passam frio

¹⁴³ Um monstro (ou criança trocada) com cabeça enorme e olhos esbugalhados dentro, que nada queria além de comer e beber

¹⁴⁴ e com bruxarias, as quais conhecia, fez um pente envenenado

¹⁴⁵ Aconteceu de ele falar com o rei

¹⁴⁶ Isto o diabo te contou, isto o diabo te contou

¹⁴⁷ Provável referência à cantora Alzira Camargo (1915-1982).

Nesta parte, existe a possibilidade de se encontrar a censura de aura, pois em Segurado a aura expressiva dos personagens ou eventos sofre mudanças de modo geral, e eles não se parecem em seus aspectos psicológicos e pessoais tais como são representados no original. Sua preferência é por não manter a estrutura e a coerência. Selecionei alguns exemplos. No conto 12, Segurado troca o medo que o pai de Rapunzel sente por uma humilhação, o que, a meu modo de ver, tira parte da característica negativa e medrosa do homem, apontando para uma **censura de gênero**. No mesmo conto, vemos que Rapunzel engravida do príncipe e dá à luz gêmeos. Mas em momento algum Segurado menciona esse fato, o que demonstra uma **censura sexual**. No conto de Joãozinho e Maria (15), o tradutor tira uma atitude má do pai das crianças: diz que é o vento e não o pai quem faz um galho balançar com a brisa numa árvore seca, imitando o som do machado. É, no mínimo, uma **censura de aura** por tirar do pai uma atitude má. A bruxa do mesmo conto também tem a aura mudada, pois não se mostra tão velha quanto é, nem tem olhos vermelhos. Mas creio que é apenas uma questão de escolha de palavras e não de censura. Ainda no mesmo conto, vemos Maria fazer uma oração, a qual é omitida na tradução, o que pode indicar uma **censura religiosa**.

No conto do alfaiate (20), o tradutor omite toda a atmosfera de respeito (receio) que as pessoas têm para com o personagem principal. A espera do serviçal, o fato de ganhar uma casa especial e a atitude das demais pessoas demonstra que houve uma **censura de aura**. No mesmo conto, o alfaiate faz dois gigantes se matarem mutuamente, e depois ele apenas desfere alguns golpes em seus peitos, sangrando-os. Essa violência está omitida na tradução, o que permite dizer que houve **censura de violência**. No conto 21, grãos são misturados a cinzas para serem catados. Lá também Cinderela dormia. Segurado prefere uma mistura de grãos, o que tira boa parte da sujeira da história. Nesse caso teríamos uma **censura de asco**. Ainda em Cinderela, vemos que ela vai três vezes ao dia ao túmulo de sua mãe, onde chora e reza. O tradutor não menciona esse aspecto de devoção, o que configura uma **censura religiosa**.

Sobre o conto 29, não há indicação do coração mau do rei. Essa atenuação da maldade no sexo masculino é um tanto comum no tradutor. Portanto, admite-se aqui uma **censura de gênero**. No mesmo

¹⁴⁸então foi decapitado sem misericórdia

conto, não há a aura de felicidade em que o jovem casal vivia, em parte em decorrência da escolha diferente no parâmetro tempo (2.2.2), já visto antes. Assim, proponho aqui uma **censura de aura** do evento. Outro conto parcialmente prejudicado na aura é o39a. Os anõezinhos são pelados e têm aspecto engraçado. Mas são apresentados como espertos, e a nudez aparece só mais adiante. Contudo, não parece haver censura, uma vez que a nudez é revelada. No conto 39c, há uma mudança na aura do personagem, de tal modo que a tradução diz exatamente o oposto do original. Uma opção a considerar seria a interpretação equivocada de *der nichts als essen und trinken wollte* (que nada queria além de comer e beber) com *der nichts essen und trinken wollte* (que não queria comer nem beber). Nesse caso, não haveria censura. Outra opção a ponderar seria a omissão intencional de um aspecto negativo da criança trocada; nessas circunstâncias poderíamos admitir uma **censura de aura**.

Em Branca de Neve (53), as habilidades de bruxa da madrasta não são apresentadas com a mesma ênfase na tradução. Seria outra **censura de aura**. Já no primeiro exemplo do conto 55, a troca do acaso pela atitude intencional do moleiro de falar com o rei não traz maiores consequências. Entretanto, ao escolher uma bruxa no lugar do diabo, ou antes, a Alzirinha no lugar do diabo (ou da bruxa), temos indícios de uma **censura de aura**, uma vez que, popularmente, uma bruxa (ou a Alzirinha) representa menos perigo que o diabo em pessoa. Por fim, no conto 133, temos a descrição de uma decapitação, que Segurado permuta por um afogamento: uma morte com sangue aparente por outra sem sangue. Se essa é mesmo a intenção, temos uma **censura de violência**.

4.2.3 - nível cronotópico metafísico (léxico do autor e sintaxe, concepção da mitologia individual)	
20 Da kam eine Bauersfrau die Straße herab	(b,d) uma vendedora de doces que passava na rua (p. 115)
20 er steckte sein zartes Haupt zum Fenster hinaus und rief »hier herauf [...] Die Frau stieg die drei Treppen mit ihrem schweren Korbe ¹⁴⁹	(b,d) sua casa, naturalmente térrea [...] o alfaiate espiou pela janela e chamou-a (p. 115)
20 nimm du nur den Stamm auf deine Schulter, ich will die Äste mit dem Gezweig aufheben und tragen ¹⁵⁰	(b,d) Ponhas as raízes em suas costas que eu levarei a galharia (p. 117)

¹⁴⁹ele espichou a cabeça delicada para fora da janela e chamou: “aqui em cima [...] A mulher subiu as três escadas com sua cesta pesada

¹⁵⁰pegue o tronco nas costas que eu ergo e carrego os galhos com seus ramos

Nos aspectos metafísicos o tradutor não reproduz a mitologia individual ou a visão de mundo dos Grimm. Nos exemplos mostrados, uma camponesa se torna uma simples vendedora; a casa de três lances de escadas se torna uma casa térrea; e no lugar do tronco, faz o gigante carregar um carvalho pelas raízes, o que pelas leis da física se torna improvável. Isto atrapalha a concepção da mitologia individual, mas não há características de censura.

4.3.1.1 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível linguístico (fonológico, lexical, morfológico, sintático)	
15 »knuper, knuper, kneischen, wer knupert an meinem Häuschen?« Die Kinder antworteten »der Wind, der Wind, das himmlische Kind.« ¹⁵¹	(b,d) - Quem está arranhando a minha casinha? (p. 94)
20 Die Hochzeit ward also mit großer Pracht und kleiner Freude gehalten, und aus einem Schneider ein König gemacht ¹⁵²	(b,d) Houve grandes e solenes festas, sendo o feliz herói, de roupa nova, coroado rei de metade do reino (p. 121)

Dentro do estilo linguístico do autor, novamente Segurado foge ao padrão. Nos dois exemplos, vemos como não segue a estrutura nem a coerência. No conto 15, há uns versinhos interessantes, não aproveitados pelo tradutor. Ele nem sequer apresenta a resposta das crianças, que fazem menção ao menino Jesus (*das himmlische Kind*). Poderia se tratar aqui de uma **censura religiosa**. No conto 20, temos um jogo de palavras antagônicas, perdido pelo tradutor: em antítese estão a pompa e a alegria, ou seja, muitos gastos para pouca manifestação de alegria, ao menos por parte do rei. Mas essa atitude não me parece ter indícios de censura.

4.3.1.2 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível de parágrafo (repetição, ritmo, motivo, cena, metáfora, regularidade)	
11 wer aus mir trinkt, wird ein Wolf	(a,d) Quem beber de mim virará onça-de-guarda-chuva (p. 32)
11 Der König nahm das schöne	(b,d) Então a menina [...] partiu

¹⁵¹ «Rói, rói, roidinha
Quem rói minha casinha?»
As crianças responderam:
«o vento, o vento,
O celestial rebento»

¹⁵² O casamento, assim, foi celebrado com muito esplendor e pouca alegria, e de um alfaiate se fez um rei

Mädchen auf sein Pferd	atrás do príncipe (p. 36)
11 die beiden doch noch ins Unglück bringen ¹⁵³	(b,d) jurou destruir a felicidade da menina (p. 36)
12 stach in aller Eile eine Handvoll Rapunzeln	(b,d) colheu um repolho (p. 98)
20 saßen da noch andere Riesen beim Feuer, und jeder hatte ein gebratenes Schaf in der Hand und aß davon ¹⁵⁴	(b,d) vivia com um companheiro (p. 118)
21 »Vater, das erste Reis, das Euch auf Eurem Heimweg an den Hut stößt, das brecht für mich ab.«; streifte ihn ein Haselreis und stieß ihm den Hut ab ¹⁵⁵	(b,d) - Quero que me traga o primeiro ramo de jabuticabeira que pelo caminho roçar em sua cabeça, meu pai (p. 78); o ramo dum jabuticabeira, carregadinho das mesmas e que pelo caminho lhe esbarrara na cabeça quando trepado a uma jabuticabeira (p. 79)
26 Der Jäger ging eben an dem Haus vorbei ¹⁵⁶	(b,d) Um lenhador, homem forte, que estava a cortar lenha ali perto (p. 12)
29 Der König legte es in eine Schachtel und ritt damit weiter, bis er zu einem tiefen Wasser kam: da warf er die Schachtel hinein ¹⁵⁷	(b,d) O rei colocou logo o pequeno num barrilzinho, fechou-o calafetando bem, e atirou-o à corrente do rio (p. 123)
39a der Schuster konnte von dem Geld Leder zu zwei Paar Schuhen erhandeln [...] daß er Leder zu vier Paar Schuhen einkaufen konnte [...] und so gings immer fort ¹⁵⁸	(a,c) o sapateiro pode comprar couro de cachorro para fazer mais 2 (dois) pares de sapatos [...] meios para adquirir couro para quatro pares (p. 47) [...] E assim continuou (p. 48)
53 hätt ich ein Kind so weiß wie Schnee, so rot wie Blut,	(a,d) se eu tivesse uma filha tão branca como a neve, de boca vermelha como o

¹⁵³ conduzir os dois à desgraça

¹⁵⁴ outros gigantes ali estavam sentados junto ao fogo, e cada um deles tinha uma ovelha assada na mão, da qual comiam

¹⁵⁵ “Papai, traga o primeiro ramo que tocar o seu chapéu na volta” [...] um ramo de avelã lhe roçou no chapéu e o derrubou

¹⁵⁶ Por acaso o caçador passava justamente pela casa

¹⁵⁷ O rei a colocou em uma caixa e cavalgou adiante, até chegar a um ponto com águas profundas. Então jogou a caixa dentro

¹⁵⁸ O sapateiro pôde negociar couro para dois pares de sapatos com o dinheiro [...] que pôde comprar couro para quatro pares de sapatos [...] e assim foi progredindo

und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen ¹⁵⁹	sangue, de cabelos negros como ébano e com tanta saúde como este preparado! (A saúde das Damas)
53 Da rief sie einen Jäger und sprach »bring das Kind hinaus in den Wald, ich wills nicht mehr vor meinen Augen sehen. Du sollst es töten und mir Lunge und Leber zum Wahrzeichen mitbringen [...] als gerade ein junger Frischling dahergesprungen kam, stach er ihn ab, nahm Lunge und Leber heraus [...] Der Koch mußte sie in Salz kochen, und das boshafte Weib aß sie auf und meinte, sie hätte Sneewittchens Lunge und Leber gegessen ¹⁶⁰	(a,d) Chamou então Mestre Sanson e deu-lhe ordem de levar Branca de Neve para bem longe na floresta e fazer com que ela fosse vítima de um real infanticídio ... - ...e traga-me a sua língua para que eu tenha certeza absoluta de sua morte! - Ensopada? - Não! Traga-me antes o coração dela! (p. 104) [...] surgiu um porco-do-mato. Sanson matou-o, tirou-lhe o coração (p. 105) [...] --
53 als er den Hirschfänger gezogen hatte und Sneewittchens unschuldiges Herz durchbohren wollte ¹⁶¹	(b,d) e arrancou o punhal do século XIII cravejado de diamantes (p. 104)
63 wer mir den feinsten Teppich bringt ¹⁶²	(b,d) o que trazer a coisa mais linda e rara (p. 39)

A regularidade de parágrafo aqui pensada é no sentido de mostrar a repetição, os motivos, as cenas e metáforas presentes nos contos. Novamente a opção principal de Segurado é não manter a estrutura e a coerência de níveis. Há cenas e metáforas alteradas. No conto 11, Segurado troca o lobo (*Wolf*) por uma onça-de-guarda-chuva (aqui ele apenas “brinca” com o leitor, pois no evento anterior, se o menino bebesse da água enfeitçada, viraria um tigre de “bengala”). No exemplo seguinte, o rei coloca a linda menina sobre seu cavalo, ao passo que na

¹⁵⁹se eu tivesse uma criança tão branca como a neve, tão vermelha como sangue e tão preta como a madeira da caixa da janela

¹⁶⁰Então chamou um caçador e disse:

- leve a criança pra floresta; não quero mais vê-la na minha frente. Você deve matá-la e me trazer o pulmão e o fígado como provas [...] quando de repente apareceu um jovem javardo, que ele matou, tirando o pulmão e o fígado [...] o cozinheiro teve que cozê-los com água e sal; e a perversa mulher os comeu, achando que tivesse comido o pulmão e o fígado de Branca de Neve.

¹⁶¹Quando ele tinha sacado a faca de mato, a fim de furar o coração inocente de Branca de Neve

¹⁶²quem me trazer o tapete mais luxuoso

tradução ela segue atrás do príncipe. Já vimos que Segurado prefere reduzir a idade do personagem masculino, trocando o rei por um príncipe. No outro exemplo, a madrasta pretende acabar com a felicidade dos irmãos, mas na tradução apenas a menina é ameaçada. Novamente o tradutor favorece o personagem masculino, numa provável **censura de gênero**.

No conto 12, o marido colhe apressadamente um punhado de rapônçios, enquanto na tradução é apenas um repolho. A opção é interessante, e não constitui censura. No conto 20, o gigante vencido pelo alfaiate nos desafios vive com outros companheiros, cada um comendo uma ovelha assada quando o alfaiate chega. Na tradução, há apenas um companheiro. No conto 21, Segurado permuta um ramo de avelã por um de jabuticabeira, mas sem maiores prejuízos para a narrativa. Em Chapeuzinho Vermelho, prefere um lenhador a um caçador como salvador da vovó e da netinha, sem aspecto de censura. Já no conto 29, o rei coloca a criança sortuda numa caixa e a lança no rio. Segurado prefere um barril calafetado, o que se torna um tanto incoerente, visto que assim a criança não se afogaria, uma vez que o barril não teria como afundar. Nesse caso, livra a criança da morte, numa provável **censura de morte**.

No conto 39a, o sapateiro a cada dia compra o dobro de couro, e este é um exemplo em que Segurado mantém estrutura e coerência, embora diga que o couro tenha sido de cachorro e depois de gato, devido ao seu viés humorístico. Em Branca de Neve (53), Segurado acrescenta uma cena aos desejos da mãe de Branca: a saúde. Depois substitui um caçador por um Mestre Sanson como executor da menina, além de trocar o pulmão e o fígado pelo coração como prova da execução. Mas não traz referência ao cozimento dos órgãos, o que denota uma **censura de asco**. No outro exemplo, o tradutor até menciona o punhal, mas não descreve a intenção do algoz, o que reduz a tensão da cena, configurando uma **censura de violência**. Por fim, troca a peça pedida pelo rei do conto 63: não o tapete mais fino, porém a coisa mais linda e rara, o que deixa a opção muito vaga. Na tradução, esse objeto era um leque. Mas esse câmbio não tem feições de censura.

4.3.3.1 - sistema de meio expressivo: coerência textual distante (repetição de lexema)	
20 Junge, mach den Wams und flick mir die Hosen, oder ich will dir die Elle über die Ohren schlagen! ich habe siebene mit einem Streiche getroffen, zwei Riesen getötet, ein	(b,d) Anda rapaz! Alinhava logo estas pantufas senão espeto com a tesoura os

Einhorn fortgeführt und ein Wildschwein gefangen, und sollte mich vor denen fürchten, die draußen vor der Kammer stehen! ¹⁶³	criados que agora mesmo estão entrando no quarto (p. 121)
63 Jungfer grün und klein, Hutzelbein, Hutzelbeins Hündchen, Hutzel hin und her, laß geschwind sehen, wer draußen wär.« [...] »Jungfer grün und klein, Hutzelbein, Hutzelbeins Hündchen, Hutzel hin und her, bring mir die große Schachtel her! ¹⁶⁴	(a,d) Verde rãzinha cor do mar Vai ver quem bate nessa porta. E manda entrar e manda entrar Inda que seja a Moura Torta [...] - Veja a caixa de charão, aquela em que Coelho Neto guardou para sempre a flauta de prata (p. 40)

A coerência textual é importante quanto aos aspectos distantes dentro do texto. Por exemplo, ela aparece no original no fim do conto 20, quando o alfaiate resume seus feitos ao fingir estar sonhando, a fim de espantar os guardas que estavam prestes a lhe capturar. Na tradução, o resumo dos feitos está omitido. No conto 63, vemos uma repetição de sons e lexemas, uns versos rimados, que de certa forma são mantidos na primeira tradução, mas não na segunda. A coerência distante instigaria Segurado a manter os versos na segunda vez também. Porém não há censura nessas atitudes.

4.3.3.2 - sistema de meio expressivo: coerência textual associativa (conotação, vínculo retro e prospectivo)	
11 Sobald die Sonne untergegangen war [...] Und als er vor dem Türlein war, klopfte er an und rief! ¹⁶⁵	(b,d) enquanto o perseguiam, o príncipe dirigiu-se para a casa branquinha [...] murmurou as palavras (p. 35)

¹⁶³ Rapaz, termine esse gibão e concerte as calças, senão eu vou bater com a fita métrica nas suas orelhas! Eu acertei 7 de uma vez, matei dois gigantes, aprisionei um unicórnio e capturei um javali; deveria ter medo dos que estão lá fora na entrada do quarto?

¹⁶⁴ Donzela verde e pequena/ Perna de gibão/ Cachorrinho de perna de gibão/ Cambaleia pra cá e pra lá/ Deixe ver depressa/ Quem fora está
[...] Donzela verde e pequena/ Perna de gibão/ Cachorrinho de perna de gibão/ Cambaleia pra cá e pra lá/ Me traga a grande caixa pra cá

¹⁶⁵ Assim que o Sol havia se posto [...] E quando estava em frente à porta, bateu e chamou

15 Als sie endlich erwachten, war es schon finstere Nacht ¹⁶⁶	(b,d) Quando acordaram, já era noite negra. O lobo uivava no vale de Herculano e a hiena gargarejava no despenhadeiro de Weber (acto II)(p. 91)
20 des Königs Waffenträger aber	(a,d) Mas o Bobo da corte (p. 121)
53 und schrieben mit goldenen Buchstaben seinen Namen darauf, und daß es eine Königstochter wäre. Dann setzten sie den Sarg hinaus auf den Berg [...] Er sah auf dem Berg den Sarg und das schöne Sneewittchen darin, und las, was mit goldenen Buchstaben darauf geschrieben war ¹⁶⁷	(b,d) com uma inscrição em hieróglifos contando a sua história em trinta quadrinhos. Colocaram o sarcófago sobre uma rocha ali perto da cozinha [...] deu a volta ao redor da casinha e acabou encontrando o caixão de cristal em cima da rocha. -Por quanto me vendem este sacófago? (p. 112)

Pensando em coerências associativas, no conto 11, o rei persegue o irmãozinho (que tinha sido transformado em veado) até o anoitecer, e somente depois bate à porta da casinha onde os irmãozinhos moram na floresta e em que a irmãzinha está. O tradutor faz o rei ir imediatamente à casa. Com essa atitude, transfere um evento noturno para o período diurno. No entanto, não parece ser uma escolha motivada por censura. No exemplo do conto 15, vemos uma faceta do humor do tradutor: ele coloca lobos e hienas no mesmo cenário. Como as hienas são típicas da savana africana e o lobo-da-etíópia o único lobo africano, tal encontro somente seria possível numa cena fictícia. Evidentemente o tradutor faz apenas um jogo de palavras, pois Alexandre Herculano morou e morreu na quinta de Vale dos Lobos. Segurado também faz referência a Max Weber.¹⁶⁸

Do conto 20, selecionei um trecho já mostrado em Nair Lacerda, a fim de ver a escolha de Segurado. Ele também substituiu o personagem, e no lugar do escudeiro coloca o bobo da corte, que não causa impacto maior na trama, nem reflete censura. Igualmente no conto 53, os anões escrevem o nome e as referências de Branca de Neve no caixão. Segurado até reproduz essa parte, mas não mantém a coerência na

¹⁶⁶ Quando finalmente acordaram, já era noite escura

¹⁶⁷ E em cima escreveram o seu nome com letras douradas, bem como se tratava de uma filha de rei. Depois colocaram o caixão fora, no morro [...] ele viu o caixão no morro e a linda Branca de Neve dentro, e leu o que havia sido escrito em cima com as letras douradas

¹⁶⁸ Karl Emil Maximilian Weber (1864 — 1920) foi um intelectual alemão, jurista, economista e considerado um dos fundadores da Sociologia. Sua obra mais famosa é o ensaio *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, com o qual começou suas reflexões sobre a sociologia da religião.

chegada do príncipe, pois este, na tradução, encontra o caixão, e imediatamente deseja comprá-lo sem ler a inscrição a respeitosa moça, portanto, incapaz de saber de quem se tratava. No entanto, não percebo isso como uma censura.

4.3.3.3 - sistema de meio expressivo: coerência textual de imagem (metáfora, unidade sensorial mental)	
11 sondern ein Mann hereinkam, der eine goldene Krone auf dem Haupt hatte [...] reichte ihm die Hand ¹⁶⁹	--
15 zog sein Röcklein an, machte die Untertüre auf und schlich sich hinaus. Da schien der Mond ganz helle, und die weißen Kieselsteine, die vor dem Haus lagen, glänzten wie lauter Batzen ¹⁷⁰ . Hänsel bückte sich und steckte so viel in sein Rocktäschlein, als nur hinein wollten ¹⁷¹	(b,d) foi a uma mina abandonada, onde encheu os bolsos de pedras brilhantes(p. 90)
15 Danach machten sie sich alle zusammen auf den Weg nach dem Wald ¹⁷²	(b,d) E lá se foram os quatro, rumo à floresta as duas crianças na frente brincando de pega, a mulher de catadura fechada e o lenhador assobiando Rossini (p. 90)
15 eine steinalte Frau, die sich auf eine Krücke stützte [...] Sie faßte beide an der Hand ¹⁷³	(b,d) Era uma velha [...] e os convidou a entrar em sua casa de pasto (p. 94)
20 siebene auf einen Streich	(a,d) SEPTE DHUMA VEZ SË FLYTTE (p. 116)
29 Sie verwandelte ihn in eine Ameise und sprach »kriech in meine Rockfalten, da bist du sicher ¹⁷⁴	(b,d) Vou mudar você em uma vaquinha e você que fique bem escondido dentro de minha blusa (p. 127)

É importante também haver coerência nas imagens que se produz na mente do leitor. Às vezes diferenças sutis passam despercebidas; outras, não. No conto 11, a menina espera ver seu irmão chegando em casa ao abrir a porta, mas se assusta ao ver um homem com uma coroa

¹⁶⁹ porém entrou um homem, que trazia uma coroa de ouro na cabeça [...] estendeu-lhe a mão

¹⁷⁰ Batzen: moeda suíça usada entre os séculos XV e XIX.

¹⁷¹ vestiu seu paletozinho, abriu a porta inferior e se esgueirou para fora. Lá a lua brilhava intensamente e as pedrinhas brancas de silício, dispostas na frente da casa, tilintavam feito moedas. Joãozinho se agachou e pôs nos bolsos do paletozinho tantas pedras quantas lá quisessem entrar

¹⁷² Então seguiram todos juntos pela estrada em direção à floresta

¹⁷³ uma velha muito velha, que se apoiava em uma muleta [...] tomou os dois pela mão

¹⁷⁴ Ela o transformou em uma formiga e disse: “meta-se dentro das dobras de minha saia; lá estará seguro

na cabeça, estendendo-lhe a mão. Segurado omite esse pormenor. Por alguma razão ele não quis colocar em contato um rei e uma adolescente. Não fosse o tom debochado de Segurado, poder-se-ia desconfiar de uma censura de costumes. No conto 15, Joãozinho se veste, sai pela porta (folha inferior) e enche os bolsos do paletozinho com pedrinhas de silício, que se encontram na frente de casa. Segurado imagina uma mina abandonada por perto; nesse caso a imagem formada na mente do leitor passa a ser diferente. No exemplo seguinte, Segurado coloca as crianças à frente da caminhada, quando elas deveriam estar atrás, para que Joãozinho jogue as pedras, sem que seus pais notem. Sobre a velha bruxa, apenas diz que é velha, omitindo a muleta e o fato de conduzir as crianças pela mão. Mas todos esses detalhes até aqui mencionados não configuram censura.

No conto 20, reproduz a façanha do alfaiate que matou sete moscas de uma vez, com um acréscimo: “sem flytte”. Eis um toque de humor bem característico na tradução dele. No conto 29, a avó do diabo transforma o jovem sortudo em uma formiga, a fim de que ele se esconda em sua saia e preste atenção às respostas que o diabo daria sobre suas perguntas. Debochadamente o tradutor o transforma em uma vaquinha, a ser escondida na blusa, o que denota um humor um tanto exagerado. Contudo, não há como imaginar censura para essa cena.

4.3.4.4.5 Obra

5. Obra: a - versão dos leitores (esclarecimento intratextual); b - comentários (interlineares ou especiais de fim de texto); c - confrontar os dois textos (por tradução e comentários sistemáticos gerais); d - compensação metatextual (dividir o problema da traduzibilidade no texto e no comentário)	
5.1 - concessão do texto (livro): oferecer nova reação	
29 1) warum unser Marktbrunnen, aus dem sonst Wein quoll, trocken geworden ist, und nicht einmal mehr Wasser gibt; 2) warum ein Baum in unserer Stadt, der sonst goldene Äpfel trug, jetzt nicht einmal Blätter hervortreibt; 3) warum ich immer hin- und herfahren	(a) 1) por que é que o café decaiu, e tanto, que ninguém o planta mais, não há mais fazendas, a cultura sofreu completa derrocada?; 2) por que o feijão subiu tanto de preço, virando raridade? (p. 126); 3) desejava muito saber se esta história do parlamentarismo é coisa boa para nós e se pode haver salvação para a nossa terra!? (p. 126-127); 4) Debaixo do cafezal sempre houve uma praga de nome curugegê. Se tivessem acabado em tempo

<p>muß und niemals abgelöst werde; 4) es sitzt eine Kröte unter einem Stein im Brunnen, wenn sie die töten, so wird der Wein schon wieder fließen; 5) an der Wurzel nagt eine Maus, wenn sie die töten, so wird er schon wieder goldene Äpfel tragen, nagt sie aber noch länger, so verdorrt der Baum gänzlich; 6) wenn einer kommt und will überfahren, so muß er ihm die Stange in die Hand geben, dann muß der andere überfahren, und er ist frei¹⁷⁵</p>	<p>com ela, ou pelo menos rogado uma boa praga em cima, este país ainda teria até hoje o seu melhor café antigo; 5) É um rato pestiado que rói a raiz do feijão. Este peste são os partidos políticos que envenenam a terra, a água e até o céu. Fazem a sua politicagalha que até a mim, diabo, dá nojo, e depois o povo é quem paga o pato. Quando matarem o rato pestiado, nascerá bom feijão novo (p. 128); 6) Isso do parlamentarismo não pode ser coisa boa: fui EU MESMO que o inventei para lançar a confusão nesse povo. Me explico: parlamentarismo pode ser bom e se casa com o regime monárquico... Quanto a isso de salvação deles é coisa que ninguém pode imaginar, nem mesmo o diabo! Só se o meu oponente lá em cima quiser pensar no assunto! (p. 129)</p>
<p>53 »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?« so antwortete er »Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier, aber Sneewittchen ist tausendmal schöner als Ihr.«¹⁷⁶</p>	<p>“Espelho, não faça fita: Quem é que é a mais bonita?” Mas a resposta, desta vez, foi diferente: “Minha verdade não manca; Sou um espelho catita: Devo dizer-vos que Branca De Neve é a mais bonita; Vive na casinha branca, A de cortinas de chita.” (p. 107)</p>

¹⁷⁵ 1) por que o poço da cidade, de onde sempre fluía vinho, secou e nem sequer fornece água; 2) por que uma árvore em nossa cidade, que sempre carregava maçãs de ouro, nem sequer consegue produzir folhas; 3) por que tenho que ir e vir no remo, sem conseguir me livrar dele; 4) há um sapo no poço debaixo de uma pedra; se matarem o sapo, o vinho voltará a fluir; 5) há um rato roendo as raízes; se o matarem, dará maçãs de ouro novamente; se ele permanecer roendo, a árvore secará; 6) quando chegar alguém querendo cruzar, deve dar o remo na mão dele; assim este ficará obrigado a cruzar os outros, enquanto o outro fica livre

¹⁷⁶ “Espelinho, espelinho na parede/ Quem é a mais bonita em toda a terra?” Aí ele respondia: “Senhora rainha, vós sois a mais bela aqui/ Mas Branquinha de Neve é mil vezes mais linda que vós”.

No parâmetro obra, há muita recriação por parte de Segurado, especialmente quando recheia de humor os seus textos. Tudo é feito de maneira intratextual. Não há comentários fora do texto. Destaco alguns exemplos de uma modernização, feita no conto 29. As perguntas e respostas da tradução são pensadas para o contexto brasileiro da década de 1970. No conto 53, mostro uma recriação do conteúdo dos versos do espelho mágico, que talvez Walt Disney já tenha gravado de outra forma em nossas memórias: “espelho, espelho meu, existe alguém mais linda do que eu?” Segurado oferece uma versão desconhecida, que não se popularizou. Há ainda o exemplo do conto 55, já abordado antes dos parâmetros. Nessas recriações, não detecto a presença de censura.

4.3.4.4.6 Manipulação sociopolítica

6. Manipulação sociopolítica: a - depuração (tendenciosa) dos textos; b - orientação ideológica do texto	
6.1 - censura	
11 Abends, wenn Schwesterchen müde war und sein Gebet gesagt hatte, legte es seinen Kopf auf den Rücken des Rehkälbchens, das war sein Kissen, darauf es sanft einschlief. Und hätte das Brüderchen nur seine menschliche Gestalt gehabt, es wäre ein herrliches Leben gewesen. ¹⁷⁷	--
11 Ihre rechte Tochter, die häßlich war wie die Nacht und nur ein Auge hatte, [...]	--
12 endlich machte sich die Frau Hoffnung, der liebe Gott werde ihren Wunsch erfüllen ¹⁷⁸	--
12 Und sie war so unbarmherzig, daß sie die arme Rapunzel in eine Wüstenei brachte, wo sie in großem Jammer und Elend leben mußte ¹⁷⁹	--
15 sei getrost, liebes Schwesterchen, und schlaf nur ruhig ein, Gott wird uns nicht verlassen [...] weine nicht, Gretel, und schlaf nur ruhig, der liebe Gott wird uns schon helfen ¹⁸⁰	-- [...] que tivesse fé em Deus, que Deus haveria de olhar por eles (p. 92)

¹⁷⁷ À noite, quando Irmãzinha estava cansada e havia feito suas orações, deitava sua cabeça nas costas do veadinho, seu travesseiro, dormindo calmamente. E se Irmãozinho fosse humano, teria sido uma vida maravilhosa.

¹⁷⁸ Finalmente a mulher renovou as esperanças de que Deus lhe atenderia o desejo

¹⁷⁹ E ela era tão impiedosa que levou Rapunzel a um lugar ermo, onde viveu em grande lamento e miséria

¹⁸⁰ console-se, querida irmãzinha, e durma tranquila; Deus não vai nos abandonar [...] não chore, Margarida, apenas durma; o querido Deus já vai nos ajudar

15 morgen will ich ihn schlachten und kochen ¹⁸¹	Gordo ou magro vou assá-lo agora mesmo (p. 95)
20 das Mus soll mir Gott gesegen,« rief das Schneiderlein, »und soll mir Kraft und Stärke geben,« ¹⁸²	Agora vou regalar-me (p. 115)
20 stieg der Geruch von dem süßen Mus hinauf an die Wand, wo die Fliegen in großer Menge saßen ¹⁸³	O cheiro de pudim tinha que atrair um bom número de moscas varejeiras (p. 115)
21 »liebes Kind, bleibe fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken, und will um dich sein.« ¹⁸⁴	- Filha, sinto que vou logo embarcar pela central. Meu último conselho é que você seja caridosamente boa e eu lá de cima olharei por você (p. 77)
26 da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein ¹⁸⁵	esse sanduíche de repolho seiscentista e esta garrafa térmica com leite condensado de vaca holandesa do tempo de Nassau (p. 7)
26 schoß nicht, sondern nahm eine Schere und fing an, dem schlafenden Wolf den Bauch aufzuschneiden ¹⁸⁶	Zaz! Matou-o com algumas marteladas e uma foçada bem dada (p. 12)
26 Rotkäppchen aber holte geschwind große Steine, damit füllten sie dem Wolf den Leib, und wie er aufwachte, wollte er fortspringen, aber die Steine waren so schwer, daß er gleich niedersank und sich totfiel ¹⁸⁷	--
26 Es wird auch erzählt, daß einmal [...]	Esta história é triste, mas bem pode ser que as coisas não tenham se passado exatamente assim (p. 12)
39 und weil er ein gutes Gewissen hatte, so legte er sich ruhig zu Bett, befahl sich dem lieben Gott und schlief ein. Morgens, nachdem er sein Gebet verrichtet hatte und sich zur	e foi dormir, depois de dizer as suas orações a São Campeiro. Quando

¹⁸¹ amanhã quero carneá-lo e cozê-lo

¹⁸² «Que Deus abençoe a geleia», disse o alfaiate, «e me dê forças»

¹⁸³ o odor da geleia subiu pela parede onde havia um enxame de moscas

¹⁸⁴ querida filha, seja honesta e boa; assim o querido Deus sempre vai estar a seu favor; e eu vou olhar por você lá do céu e ajudá-la.

¹⁸⁵ Aí tem um pedaço de cuca e uma garrafa de vinho

¹⁸⁶ Não atirou, mas pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo sonolento

¹⁸⁷ Mas Capuzinho Vermelho buscou rapidamente pedras grandes, com as quais preencheram a barriga do lobo. E quando acordou, queria escapular, mas as pedras eram tão pesadas que logo caiu, tombando morto.

Arbeit niedersetzen wollte, so standen die beiden Schuhe ganz fertig auf seinem Tisch. ¹⁸⁸	se levantou, pela manhã (p. 47)
53 Sneewittchen, weil es so hungrig und durstig war, aß von jedem Tellerlein ein wenig Gemüs und Brot, und trank aus jedem Becherlein einen Tropfen Wein ¹⁸⁹	Branca de Neve, faminta, vendo que nos pratinhos havia sopa de ervilhas e nos copinhos suco de uva, tomou um pouco de sopa de cada prato e bebeu um pouco de suco de cada copo (p. 105)
53 Aber es waren schon eiserne Pantoffeln über Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen hereingetragen und vor sie hingestellt. Da mußte sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel ¹⁹⁰	a rainha quebrou tudo o que havia no quarto, não se esquecendo, para acabar a história, do espelho. E ao entrar no salão de festa e reconhecendo logo na noiva a detestada Branca de Neve, sua raiva foi tamanha que não pode mais sair do lugar. Virou estátua de bronze de homem célebre em praça brasileira pública (ou privada) (p. 114)
55 stieß mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde, daß es bis an den Leib hineinfuhr, dann packte es in seiner Wut den linken Fuß mit beiden Händen und riß sich selbst mitten entzwei ¹⁹¹	sapateou no chão com tamanha fúria que o seu pé direito rompeu o soalho e lá ficou entalado entre as tábuas. Desesperado, agarrou então com ambas as mãos a perna esquerda e deu tal tranco que despregou uma tábua com todos os pregos – e fugiu correndo na disparada.... (p. 21)

Sobre a manipulação política, vale relemburar que o regime de governo era a ditadura militar, e as produções literárias tinham que passar pelo crivo do órgão censor. Segurado parece driblar a parte da censura editorial e ditatorial ao confeccionar uma tradução fora dos padrões e das esferas oficiais, pelo fato de não haver indicação de

¹⁸⁸ E como tinha uma consciência boa, deitou-se tranquilo em sua cama, entregou-se a Deus e dormiu. De manhã, após ter feito sua oração e se preparado para o trabalho, eis que os dois sapatos estavam prontos sobre a sua mesa.

¹⁸⁹ Branca de Neve, por estar tão faminta e sedenta, comeu um pouquinho de saladinha e pãozinho de cada pratinho e bebeu um golinho de vinho de cada canequinha

¹⁹⁰ Porém já haviam disposto tamancos de ferro sobre brasas, os quais foram trazidos com tenazes e colocados à sua frente. E foi obrigada a calçar os sapatos incandescentes e dançar tanto, até cair morta por terra.

¹⁹¹ pisou com tanto ódio o pé direito no chão que afundou toda a perna. Em sua raiva puxou com as duas mãos a perna esquerda, de modo que se rasgou sozinho ao meio

editora. Embora seja um período de controle, percebe-se como Segurado usa um tom debochado e audaz em sua tradução. Nessa sessão, desejo abordar a tradução censurada de apenas alguns trechos. Na maioria das vezes, o tradutor evita o assunto, configurando uma atitude de censura interna, muito mais forte e presente que a externa. No conto 11, a Irmãzinha faz as suas orações, mas Segurado evita mostrar esse comportamento cristão. Vejo nisso uma **censura religiosa**. No mesmo conto, omite um grande trecho em que descreve a tentativa da filha horrorosa da madrasta de tomar o lugar da Irmãzinha (que a essa altura havia se tornado rainha). Há nas cenas omitidas dois detalhes que me chamam a atenção: a filha da madrasta só tinha um olho; e houve uma tentativa de homicídio. Neste caso, pode ser que o tradutor tenha cometido uma **censura de violência**.

No conto 12, vemos novamente uma **censura religiosa** com a omissão da referência a Deus, como ocorre com frequência em Segurado. Causa certa estranheza a omissão do texto em que Rapunzel é conduzida a um lugar deserto, onde passou necessidade. Omitindo tamanho sofrimento, imagino uma **censura de aura**, uma vez que a aura triste e sofrida da situação não foi sequer citada. No conto 15, outra vez se repete uma **censura religiosa** com a omissão do ser divino, porém na segunda menção de Deus, Segurado introduz o termo cristão. Ainda no conto 15, o tradutor muda sutilmente as expressões, fazendo com que Joãozinho seja apenas “assado” e não “carneado”. Carnear implica em dilacerar o corpo, esquartejá-lo; na tradução essa brutalidade é atenuada, induzindo-me a classificar isso como uma **censura de violência**.

No conto 20, outra omissão da divindade do mundo cristão, demonstrando outra **censura religiosa**. No mesmo conto, é dito que na parede da sala de costura do alfaiate há um monte de moscas, mas parece que Segurado as põe do lado de fora, deixando o ambiente mais limpo. Imagino aqui uma **censura de asco**. No conto 21, mais uma referência sobre Deus ausente, contabilizando mais uma **censura religiosa**. No conto 26, o tradutor faz Chapeuzinho levar sanduíche e leite condensado no lugar do bolo e vinho. A exclusão da bebida alcoólica nas mãos de uma jovenzinha indica uma **censura de costumes**. No mesmo conto, ele termina a primeira versão da história, matando o lobo através do lenhador, com uma foçada e algumas marteladas. Não socorre da barriga as duas pessoas devoradas pelo lobo, nem o mata com as pedras (pois já estava morto); simplesmente emenda a parte que consta no último exemplo do conto 26. A impressão que a expressão “esta história é triste” passa é a morte da vovó e da netinha na

barriga do lobo. Seria até possível acreditar em uma **censura de violência**, no sentido de o tradutor omitir os eventos violentos que se sucederam.

No conto 39a, o sapateiro faz suas orações antes de dormir e ao acordar, mas Segurado reduz isso a um momento apenas, criando um santo chamado Campeiro. Vejo nisso uma **censura religiosa**. No conto 53, Branca de Neve, com apenas 7 anos de idade (na tradução estava com 10), bebe vinho, mas o tradutor coloca suco no lugar, caracterizando uma **censura de costumes**. Mais adiante, o tradutor permuta a cena de tortura da madrasta dançando até a morte em tamancos de ferro incandescentes por outra mais suave, em que se torna uma estátua. Tem aspectos de **censura de violência**. Por fim, no conto 55, o tradutor evita a morte do anãozinho que tanto ajudou a princesa, e o faz fugir. Temos uma **censura de morte**.

Ao fim da análise da traduzibilidade, cabem ainda alguns comentários sobre a tradução de Segurado. Ele tem uma visão política um tanto discordante e parece questionar a alegação dos militares de que havia um perigo comunista, numa espécie de desafio à censura, que o instiga a dizer tudo o que deseja, num jogo de driblar o censor. O fato de não haver a informação do local da impressão já é um indício de que havia a necessidade de sonegar informações. Usar a literatura infantil de modo cômico parece outro truque para ludibriar a censura externa, e talvez pelo mesmo motivo tenha colocado na capa “traduzido diretamente do original holandês”, quando sabemos que o original é o *Kinder- und Hausmärchen*, de língua alemã.

Detecto alguns pontos repetitivos ao longo dos contos: alusão aos governos brasileiros e suas leis, aos militares, aos alemães, aos russos, ao comunismo, aos portugueses, aos holandeses, à religião, tudo regado a um humor solto e irreverente. Ele não se furta a desafiar a censura, aumentando algumas vezes a forma “agressiva” ausente no texto original, incrementando seus textos com elementos que expandem esse tom desafiador, que poderia ser reprimido por diversos segmentos. Em outras palavras, a censura que vigorava provoca um grau maior de ousadia, de deboche. Nesse caso, a censura externa não foi capaz de intimidar o tradutor em seu trabalho. Essa ausência de censura no texto é em parte surpreendente por manter aspectos de violência, moral, costumes, etc. Mas estranhamente na contramão dessa ousadia diante do poder de censura externa, o tradutor se vê tolhido por uma censura interna, constatada nos quadros anteriores. Na contabilidade das censuras dessa etapa, incluindo as do quadro comparativo (4.3.8) temos:

religiosa, 10; aura, 9; costumes e violência, 7; gênero, sexual e asco, 3; morte e racial, 2. Como se vê, ele debocha de questões religiosas, e em diversos trechos as censura. Mas essa censura pode ser um reforço do desprezo pelo tema, uma manifestação de deboche velado. Vemos também sua preocupação com os leitores nas censuras de costumes, violência e aura, uma censura moral internalizada da qual parece não conseguir se desvencilhar.

No que tange a parte da ousadia, apresento apenas alguns exemplos, visto não ser o foco do trabalho. Do governo: “E não se esqueça da capinha verdeamarela, que é 7 de setembro” (p. 7), fazendo de Chapeuzinho Vermelho uma patriota. Já o lenhador “largou do serviço [...] sem prejuízo do salário mínimo, horas extras, descanso semanal remunerado, devolução de contribuições à assistência social, seguro de vida, estabilidade e indenização” (p. 12), satirizando as leis trabalhistas. No conto *João Bobo e as três plumas ou o leque encantado*, Segurado acrescenta um nome intermediário abreviado ao personagem principal, ou seja, João K. Bobo. No interior do texto explicitamente escreve “J. K.” ou “J. K. Bobo”, remetendo ao ex-presidente Juscelino Kubitschek, também conhecido como JK.

Dos militares: inúmeras passagens remetem não somente aos militares, mas também a seus antecessores. A referência constante ao comunismo em alguns pontos (especialmente no conto *A menina de capinha verdeamarela*) mostra a acentuada postura crítica de Segurado a todo esse engodo que representa o combate do governo militar à infiltração de ideologias estranhas ao capitalismo nacional. Segurado não teme o algoz militar, o censor maior na época.

Os alemães também são lembrados. É compreensível essa alusão devido às origens dos Grimm. Outras passagens repetem características dos alemães, como olhos azuis e cabelos loiros. Rapunzel, por exemplo, teria cabelos loiros. O príncipe de *A boa adormecida* também é loiro de olhos azuis. Há referências a artistas alemães, marcas e comidas. Em certos momentos, tem-se a impressão de que Segurado deseja enaltecer o povo alemão e sua cultura; em outros transparece um ar de sarcasmo. É preciso também lembrar que em 1974 havia duas Alemanhas: a Oriental (socialista) e a Ocidental (capitalista). A Alemanha Ocidental escolheu uma nova capital: Bonn, cidade também selecionada por Segurado para o conto 27 dos animais músicos, que vão para Bonn e não para Bremen, como no original. É provável que a maioria das referências à Alemanha seja para lembrar a insensatez da Guerra Fria e suas consequências e a separação que os sistemas políticos impõem

sobre povos. Uma segunda hipótese seria mostrar a força do referido país europeu em se reerguer após duas guerras perdidas, chegando a um desenvolvimento econômico invejável. Do ponto de vista da censura, não há nenhuma detectada nesse aspecto a respeito dos alemães.

Nas passagens referentes à União Soviética e ao comunismo, interpreto uma inclinação desfavorável ao regime comunista, que é visto de maneira pejorativa e negativa, sendo comparado à maldade do lobo de Chapeuzinho: ele é vermelho e usa foice e martelo, símbolos presentes na bandeira soviética daquele tempo. As situações em si acabam depreciando a imagem comunista de tal forma que a lenda divulgada no Brasil de que comunista devora criança fica retratada aqui: o lobo comunista devora a vovó e a netinha. Essa visão tradicional é corroborada na afirmação de que “os moradores inteligentes da redondeza viviam perseguindo” (p. 12) o lobo, ou seja, os inteligentes não são comunistas, mas caçam-nos. Com relação a esse assunto, não há nenhuma censura política detectada.

Entre as críticas não censuradas vemos a contestação da história oficial. Segurado satiriza os portugueses, explicitamente no que concerne à versão oficial da descoberta do Brasil. Nesse sentido, o tradutor é bastante irônico, desmascarando o engodo no próprio texto: “descobriu-a também por puro acaso, assim como sempre ocorriam as grandes descobertas marítimas portuguesas” (p. 9). Essa lusofobia é tema recorrente, às vezes de forma sutil, outras, de forma escancarada. Segurado representa o português como o colonizador, aquele que explora as riquezas alheias sem se preocupar com as assolações ambientais e sociais no local e no povo explorado. Ele ridiculariza personagens portugueses históricos, como Dom João VI, Dona Maria I e a Monarquia de modo geral. Toca no assunto de Felipe V, da Espanha, que governou Portugal por um período. No conto *João Bobo e as três plumas ou o leque encantado*, há mais uma menção irônica à coroa portuguesa: “O trono de Dna Carlota Joaquina Cesta-de-Roupa-Suja cabe a J. K., meu filho menor e mais bobo” (p. 44). Parece remeter à ideia de que resta muita “roupa suja” por ser lavada na História oficial, no que tange à Dona Carlota Joaquina¹⁹². Também aborda a literatura portuguesa, como Camões, Gil Vicente, os Trovadores, o Barroco português, entre outros, geralmente em tom depreciativo. Em todas essas passagens, Segurado não está preocupado com a censura.

¹⁹² Veja, por exemplo, o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Brasil 1995).

Sobre os holandeses, sabe-se que partes da História divergem, havendo uma versão aqui e outra na Holanda, como no caso da invasão holandesa. A versão brasileira relata uma incursão e a subsequente expulsão dos invasores. A variante de lá afirma que eram protestantes calvinistas inocentes (huguenotes) fugindo da perseguição religiosa. Foram rechaçados pelo Padre Antônio Vieira. Segurado parece remexer nesse episódio sombrio; expulsamos os holandeses, mas eles deixam influências em nossa cultura, sejam ideológicas ou de natureza material. Do conto *Doze princesas rumbeiras*, outro momento holandês: “A princesa se chamava justamente Juliana em honra da rainha da Holanda, pátria da sopa juliana e de outras sopas, descritas no ‘Grande Livro de Arte Culinária da Zelândia, Neederlândia e Países Baixos’, 1645” (p. 55). Aqui temos a inclusão da culinária holandesa à nossa cultura. Cabe ainda ressaltar que Segurado apresenta na capa a falsa informação de que os contos foram traduzidos do original holandês, um país considerado neutro em 1974.

Na religião, os contos originais geralmente representam virtudes e um ambiente cristão, mas não caracterizam o diabo como aquele oponente poderoso de Deus. No caso dessa tradução, ainda que o tradutor mantenha elementos cristãos que aparecem ao longo dos contos, não poupou críticas ao mundo religioso. No entanto, se compararmos essas críticas às demais temáticas, podemos deduzir que ele evitou esse assunto, debochando pouco ou omitindo passagens, como vimos.

Uma faceta que predomina na tradução de Segurado sem dúvida é o humor. Aparece de forma e intensidade variadas. Às vezes a própria crítica se torna um motivo de riso. De um modo geral, o humor é inocente, leve e despojado. Existem trocadilhos, figuras de linguagem, sátiras das mais diversas, e em muitas referências, os chamados intertextos. Alguns são simples de serem captados; outros demandam conhecimento histórico amplo, ou mais específico. Por exemplo, há referências a Campinas, cidade em que Segurado morava. Há marcas e lojas citadas, das quais poucas restam hoje em dia. Há nomes que caíram no esquecimento, mas que na época eram importantes. Até o erotismo é construído com um humor gracioso, mas sem apelação. Camisola transparente, lingerie, meias de nylon, cintas são exemplos que evocam mais a imaginação do adulto, sem agredir a inocência infantil. A imagem de uma velha vendendo lingerie tem um aspecto cômico, na minha visão. O príncipe, na maioria dos contos, não vê apenas uma princesa inatingível, mas sim uma mulher, de quem pede

não só a mão, mas o corpo todo, como sugere uma passagem traduzida por Segurado. No caso do conto *A boa adormecida*, o título empregado possui conotação sexual. Em outras palavras, a personagem é tratada como alguém sexy, de corpo desejável, vestida de biquíni. De Cinderela, o narrador de Segurado afirma: “Mas como era muito boa, de coração e de corpo, nada fez” (p. 87), transformando-a em alguém sexualmente desejável. Embora tenha censurado ao menos três passagens de ordem sexual, no geral admite um linguajar mais sensual.

Mas também se detectam casos de excessos de humor. Em alguns momentos da leitura, a descaracterização do conto original pode causar certo desconforto ao leitor acostumado ao romantismo dos contos de fadas. Exemplo disso seria Cinderela, em que o clímax do encontro do par romântico é aniquilado e transformado em riso em vez de emoção. Isso porque Cinderela “experimentou os sapatinhos fazendo o príncipe e os cortezãos (sic.) espirrar inúmeras vezes” (p. 86), ou seja, ela está empoeirada, suja, fazendo as pessoas espirrarem, tornando a cena cômica, mas sem emoção romântica. O narrador de Segurado corta a cena, acrescentando apenas: “Como serviram direitinho ele a tomou na garupa e lá se foram” (p. 86). Ao escolher uma narrativa mais direta, sem o romantismo esperado, Segurado reforça a constatação de valer-se de uma paródia para mostrar a sua crítica, visto ser típica desse gênero tal atitude. Parece razoável afirmar que a escolha do gênero infantil e dos contos de fadas não é casual, mas racional. Com os contos em forma de paródia, ele exprime um grito de inconformidade: o Brasil não é um conto de fadas. Também consegue driblar o censor com mais facilidade, uma vez que o conhecimento do aparato controlador era limitado e nem sempre conferia os textos em sua íntegra, razão suficiente para Segurado escolher o sinal inicial de gênero “era uma vez”. Dessa forma, o tradutor tinha a oportunidade de criticar mordazmente o sistema nas linhas e entrelinhas, sem ser importunado.

Além de todos esses temas apresentados, vale acrescentar que a habilidade de criticar às vezes se esconde na repetição de um tema. Por exemplo, existe uma crítica à invasão da cultura e produtos estadunidenses no Brasil no conto *O pato de penas de dólares* (em substituição ao “ganso dourado”). O próprio título já alude à moeda de lá. Apresento aqui exemplos que aparecem até a metade do conto, evitando os repetidos, e tecendo alguns comentários pertinentes: “Era uma vez um norte-americano” (único conto que tem um personagem dessa origem); “filho mais velho tinha de ir de motocicleta Ford, made in Cincinatti, Ohio, U\$A” (embora Ford fosse inglês, a fábrica também

se instalou nos EUA; note-se o “S” sendo representado pelo cifrão monetário “\$”); “cortar lenha com serra elétrica Westinghouse, made in Filadelfia, PA, U\$A” (na verdade seria uma moto-serra); “um sandwich de presunto cortado em Chicago, IL, U\$A” (enlatados e industrializados produzidos por lá); “uma garrafa de Coca e Cola” (refrigerante mais famoso do mundo que dispensa comentários adicionais); “frigorífico Wilson, Camdem, NJ, U\$A” (no caso, um congelador). As siglas que aparecem representam os estados nos quais as cidades se localizam (Pensilvânia, Ilinois e New Jersey). Continuando: “árvore mais seca que Catherine Hepburn, made in Hollywood, Cal. U\$A” (atriz); “se negou a dividir com o velho o seu lunch made in U\$A, ‘The Best in the world’” (Segurado usa a própria língua inglesa para mostrar a influência implacável sobre o Brasil); “pinheiro pintado de technicolor no fundo da paisagem (cedida pela 20th Century Fox)” (estúdio de cinema) (p. 23-24). Como se percebe ao longo do conto, Segurado parece ter uma repulsa pelas normas e costumes vindos de Hollywood. Estando apenas na metade do conto, todo o material apresentado já é suficiente para se perceber que, mesmo em se tratando de uma nação poderosa e que manda na América do Sul, Segurado não se intimida e reescreve o conto em tom de desafio e liberdade, como se estivesse em pleno período democrático. Essa ousadia destoa de outras traduções desse período, que se mostram mais comedidas.

4.3.5 A TRADUÇÃO DE MARIA CLARA MACHADO

Maria Clara Jacob Machado foi escritora, dramaturga, professora e diretora teatral. Nasceu em 03 de abril de 1921, em Belo Horizonte. Fundou a escola de teatro *O Tablado*, por onde passaram personalidades do teatro carioca. Descobriu cedo sua vocação para o teatro e seu jeito para com o público infantil. A primeira peça infantil foi *O boi e o burro a caminho de Belém*, mas a mais famosa foi escrita em 1955, intitulada *Pluft, o fantasminha*. Também aproveitou, entre muitas outras temáticas, alguns contos dos Grimm, recriando assim as peças *O chapeuzinho vermelho* (1956), *A gata borralheira* (1962), *João e Maria* (1980) e *A bela adormecida* (1996). Faleceu em 30 de abril de 2001, no Rio de Janeiro.

4.3.5.1 Primeira etapa de análise

A primeira etapa busca o contexto histórico/cultural; a relação com outras traduções; a censura externa. O ano é de 1974, em que vigora a ditadura militar. Não há muita liberdade de expressão, e as produções artísticas e literárias sofrem censura institucionalizada.

Comparando as traduções de Maria Clara Machado com as de Lobato, por exemplo, vemos que Machado modifica bem mais os enredos. Em certo sentido, tem mais aspectos de adaptação, como veremos ainda. Outra tradução que poderia suscitar relação seria a de Segurado, por serem do mesmo ano. Porém, não vejo comunicação entre elas. Suas normas tradutórias não são determinadas, mas o resultado se assemelha a produções teatrais. Não há registros de censura externa no livro ou em outro local, a não ser aquelas sabidas dos órgãos governamentais, abordadas no capítulo 1.

4.3.5.2 Segunda etapa de análise

Observando os dados preliminares sugeridos pela segunda etapa, temos a capa do livro que diz: “Antologias Escolares Edijovem – Contos de Grimm – Maria Clara Machado”. No meio da capa há vários desenhos sobrepostos, ou melhor, interligados em um só, com uma velha e gorda senhora (talvez uma bruxa) andando com um cajado (vara) e uma bolsa grande debaixo do braço da qual se vê metade de um pente. Também há um busto de uma moça bonita de cabelo escuro (parece ser Branca de Neve), um duende em primeiro plano com uma lanterna de querosene acesa, outro todo azul em segundo plano, e ao fundo um castelo no alto de uma montanha, com uma estrada que leva até ele. Depois disso temos o título de 8 contos separados por linhas: *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Pequeno Polegar*, *Os Músicos de Bremen*, *O Doutor Sabe-tudo*, *O sapateiro feliz*, *O peixe encantado* e *Os três filhos do alfaiate* (figura 18). Na parte interna, na página 1, há 9 linhas dedicadas a explicar sobre os contos dos Grimm. Também há uma exaltação aos livros da Ediouro, bem como à qualidade do material, dizendo: “O sistema de encadernação é o moderno método de ‘perfect binding’”; porém o ressecamento da cola faz com que as folhas se soltem com o tempo. Mais adiante, na página 2, há uma classificação dos livros da “Coleção Edijovem” através de pontos ou marcadores redondos: um indica leitura inicial; dois indicam leitura mais adiantada; e três indicam uma leitura mais liberada. Em suma, pode-se ver que a própria editora antecipadamente faz uma censura, uma classificação do que deve ou não ser lido pelo público jovem. Na página 3, apresenta-se o nome do ilustrador: Jorge Ivan. A página seguinte informa que os direitos do texto em português pertencem à Editora Tecnoprint S. A., e são de 1974. Outra informação diz que as edições reproduzem integralmente os textos originais, supostamente os “originais” da tradução, uma vez que são mais parecidos com

adaptações do que traduções. Não há informação sobre qual texto original teria sido usado pela tradutora. Tradicionalmente se admite a versão da 7ª edição dos Grimm, como já citado.

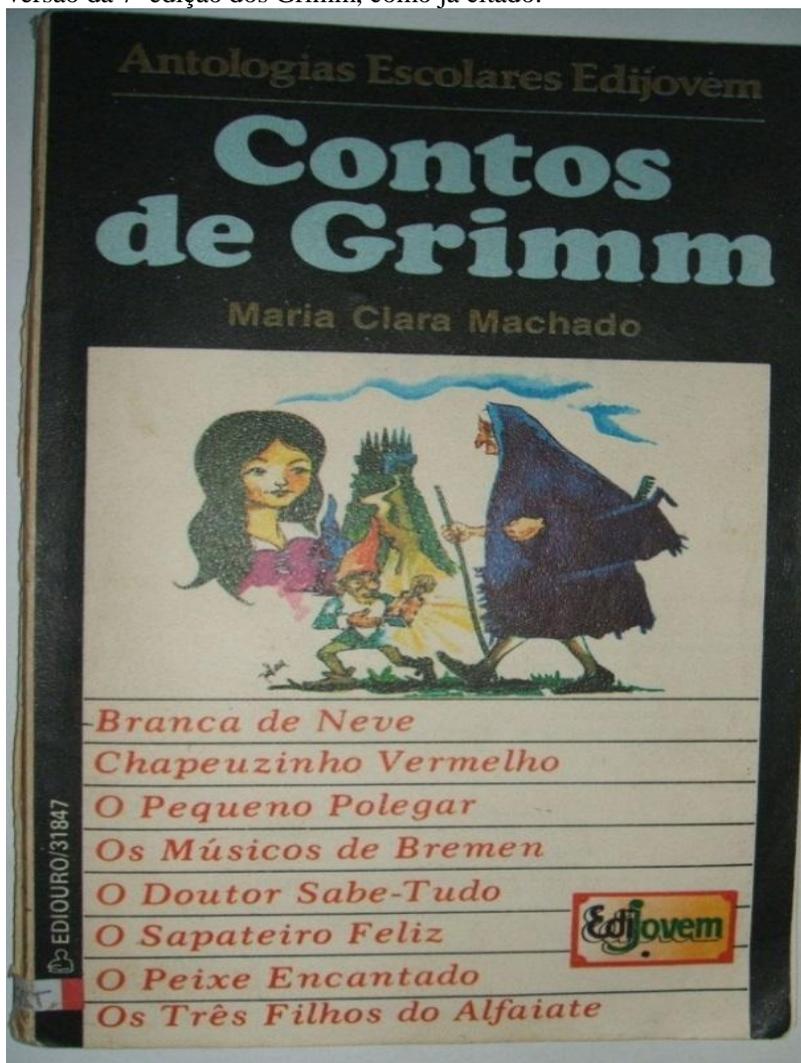


Figura 18: Capa da tradução de Maria Clara Machado

Na página 5, “A Equipe” explica o uso do vocabulário nas notas de rodapé (sem numeração). Todas as páginas do livro que contém texto apresentam notas. Pensado para jovens, a edição oferece sinônimos para

os termos mais “eruditos”, não necessariamente tão eruditos assim (por exemplo, na primeira página de contos, aparece a explicação para “imensos” = grandes; e “herdeiro” = filho).



Figura 19: Capa traseira

Na página seguinte, temos um agradecimento da editora para uma equipe de professores de um Colégio que adota os livros da Ediouro. Eles fizeram uma triagem dos alunos em relação ao nível de compreensão dos livros e do vocabulário. A editora informa que

pretende rever posteriormente esse trabalho, aceitando sugestões dos leitores. Na sequência, nas páginas 7 e 8, aparece um breve histórico dos Irmãos Grimm, mencionando sua contribuição na literatura e filologia. Registra-se a presença dos contos na vida das pessoas, citando-se alguns. Por curiosidade, *Rumpelstilzchen* foi transcrito como *Rumpelssisse*. A seguir aparece o índice na página 9, com os contos já relacionados aqui. Depois disso, aparece o primeiro conto, já na página 11. Porém, o índice afirma que o conto começa na página 15. O equívoco se estende por todo o índice. No fim do livro, nas páginas 93 e 94, há uma “ficha didática de leitura”, com 25 perguntas sobre os contos. Seleciono duas para exemplificação: “Que aconteceu a

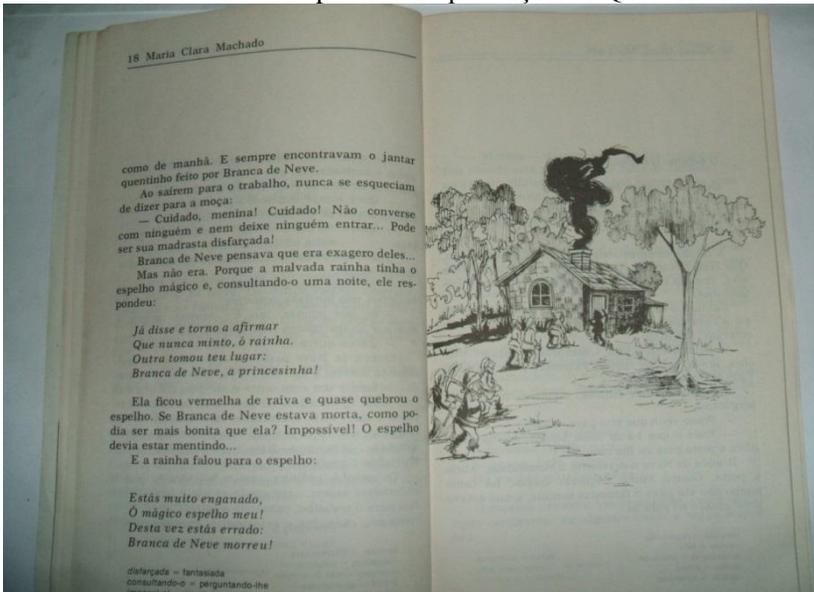


Figura 20: Ilustração de Branca de Neve

Chapeuzinho Vermelho, quando chegou à casa de sua avó?”; “Qual a lição que se tira do conto *O peixe encantado*?” O livro termina com mais duas páginas de propaganda (enganosa) sobre a Coleção Edijovem a partir da 4ª série: somente autores brasileiros. No entanto, entre essas obras “brasileiras” estão *Sindbá, o marujo*, *Ali Babá e os 40 ladrões*, *Contos de Shakespeare*, por exemplo. Esses e todos os demais títulos da lista vêm com a classificação dos pontos proposta pela editora, já mencionada antes. O livro ainda apresenta a capa traseira com uma explanação sobre o interesse por lendas e contos, enaltecendo os Irmãos

Grimm (figura 19). Os comentários autorais não aparecem, ao menos não há indicação de que alguma daquelas informações seja de Maria Clara Machado. A pequena biografia relacionada aos Grimm fica creditada à editora. Os contos são como os demais originais e as



Figura 21: Detalhe em início de conto

traduções: apenas com títulos, e sua divisão interna é feita apenas por meio de parágrafos, sempre mais curtos e em maior número nas traduções. Cada conto foi contemplado com uma figura, feita por Jorge Ivan, que ocupa uma página inteira (figura 20). É feita em preto e branco, com certos detalhes, e remete a uma cena ou personagem do

conto. Antes de cada conto, existe uma versão da mesma figura com cortes laterais e de tamanho reduzido a praticamente a metade, dentro de uma moldura, focalizando apenas a parte central (figura 21). Nenhuma figura tem assinatura de autoria, com exceção da última e a da capa, que apresenta uma incoerência com a tradução, uma vez que mostra a madrasta de Branca de Neve levando o pente envenenado na bolsa, quando esse episódio não foi traduzido por Machado.

4.3.5.3 Terceira etapa de análise

A terceira etapa da análise verifica a microestrutura: tipos e estrutura das narrativas; palavras; modelos gramaticais; padrão de linguagem; citação dos diálogos. Vejo uma linguagem bem próxima do público infantil. Os diálogos são leves, o vocabulário é simplificado, ainda que em certas ocasiões haja alguns mais rebuscados. A estrutura sintática e a ordem das palavras nas frases são parecidas com o uso popular, mesmo havendo momentos de uso do padrão formal. O emprego do pretérito-mais-que-perfeito simples causa certo estranhamento atualmente, por hoje haver preferência pelo tempo composto, mas na época (anos 1960/1970) era aceitável, corriqueiro na linguagem escrita. As narrativas se compõem numa espécie de espinha dorsal, uma sequência básica mais ou menos de acordo com o original, recebendo enfeites, mudanças e acréscimos aleatórios ao gosto da tradutora nos diálogos e raciocínios das tramas. Por exemplo, o enredo principal de *Chapeuzinho Vermelho* é mantido: uma menina deve levar uma cesta com mantimentos para a vovó na floresta, mas no caminho encontra um lobo, o qual chega antes na casa da vovó, e a devora, assim como devora a netinha; um caçador livra as duas da barriga do lobo. Sendo isso considerado uma espécie de enredo, Maria Clara Machado usa a imaginação para ampliar, na maioria das situações, os diálogos, os motivos, as ideias que emanam das cenas e personagens. Uma das consequências é a mudança de discursos indiretos em diretos e vice-versa, ora abreviando a narrativa, ora ampliando. Tal característica talvez esteja vinculada à sua influência do teatro. Desta forma, nessa proposta de incrementar a imaginação, *Chapeuzinho Vermelho* e o *Lobo Mau* (o lobo recebeu um sobrenome) fazem uma aposta para ver quem chega antes à casa azul da floresta, que era a casa da vovó; quanto à casa de *Chapeuzinho Vermelho*, Machado diz que ela não fica no Brasil, mas na Suíça; por sua vez o caçador que salva as duas costuma tomar café na casa da vovó (como já citado, não parece ter relação com a tradução e a temática de *Segurado*). São exemplos de como ela trabalha o conto a fim

de deixá-lo mais ao estilo do teatro infantil brasileiro. O narrador se parece a uma vovó contando histórias para crianças, e embora se manifeste como alguém onipresente na terceira pessoa do singular, ele se apresenta na primeira pessoa do singular no conto *Chapeuzinho Vermelho*: “Esqueci-me de lhes dizer que...” (p. 30). Não se pode ignorar que *Chapeuzinho Vermelho* foi recriado por ela para o teatro em 1956. Embora mantenha elementos externos (Suíça, neve), há também uma preocupação em nacionalizar situações, especialmente no que tange aos nomes. Isso se reflete nitidamente no conto *Os três filhos do alfaiate* (intitulado também como “A mesa, o burro e o cacete” por outros tradutores), cujos filhos se chamam João, José e Vicente. No conto 98, o camponês de sobrenome Krebs (caranguejo) é chamado de João Ninguém, e sua mulher Grete, Eulália. O fidalgo sem nome é chamado de Conde da Água Molhada.

Ainda se percebe uma forte tendência ao uso de elementos apaziguadores dentro dos enredos. As palavras selecionadas apresentam um tom mais pueril e inocente. Os modelos gramaticais são os padronizados pela língua portuguesa, ao mesmo tempo em que se permitem algumas introduções da língua oral, como a interjeição “oba!”, ou expressões, como “já pensaram?” ou “também, pudera!”. As estruturas literárias são próprias da literatura infantil, com forte influência de diálogos praticados nos teatros. A estrutura dos diálogos (discursos diretos) segue o padrão usado no Brasil e são demarcados por novo parágrafo e travessão, porém a alternância dos interlocutores nem sempre é anunciada, cabendo ao leitor acompanhar de quem é a fala, como nesse exemplo dos anões conversando com Branca de Neve:

- Sabe cozinhar? Arrumar a casa? Cuidar das nossas roupas?
- Sei fazer tudo isso. Aprendi no castelo. Minha madrasta não me dava descanso.
- Se nos ajudar, nós lhe seremos gratos e nunca mais lhe faltará coisa alguma. Quer?
- Quero, quero sim, meus bons anõezinhos! (p. 17)

4.3.5.4 Quarta etapa de análise

Abordando a quarta etapa, analiso a traduzibilidade da cultura e seus parâmetros língua, tempo, espaço, texto, obra e manipulação sociopolítica. Porém devido à forte mudança do texto em si e sua proximidade com adaptações, não é possível exercer o mesmo grau de

análise feita nos primeiros tradutores. Por essa razão, algumas partes terão prejuízo de exatidão, mostrando apenas os casos mais extravagantes de traduzibilidade da cultura. A relação dos contos analisados é a seguinte, em ordem crescente: KHM 19 *Von dem Fischer un syner Fru* (O peixe encantado); KHM 26 *Rotkäppchen* (Chapeuzinho Vermelho); KHM 36 *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack* (Os três filhos do alfaiate); KHM 37 *Daumesdick* (O Pequeno Polegar); KHM 39 *Die Wichtelmänner – Erstes Märchen* (O sapateiro feliz); KHM 53 *Sneewittchen* (Branca de Neve); KHM 98 *Doktor Allwissend* (O Doutor Sabe-tudo). Somente traduzi em rodapé aquelas passagens que não seriam deduzíveis pelos comentários ou pela tradução de Machado.

4.3.5.4.1 Língua

1. Língua: a - nacionalização (naturalização/familiar); b - transnacionalização (mantém cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d – mescla	
1.3 - norma de conversação	
53 »wie heißt du?« »Ich heiße Sneewittchen,« antwortete es	(a) - Quem é você? - Sou Branca de Neve, a princesa (p. 16)
1.4 - associação (signo/ símbolo)	
19 wöör de See ganß gröön un geel [...] wöör dat Water ganß vigelett un dunkelblau un grau un dick, un goor nich meer so gröön un geel [...] wöör de See ganß swartgrau [...] do wöör de See noch ganß swart un dick [...] de Schepen, de schöten in der Noot, un danßden un sprängen up den Bülgen [...] de Huser un de Bömer waiden um, un de Baarge beewden, un de Felsenstücken rullden in de See, un de Himmel wöör ganß pickswart, un dat dunnerd un blitzd, un de See güng in so hoge swarte Bülgen as Kirchentöörn un as Baarge, un de hadden bawen alle ene witte Kroon von Schuum up;	--
53 Da erschrak die Königin und ward gelb und grün vor Neid ¹⁹³	(-) A perversa rainha quase morreu de raiva (p. 13)
53 das können wir nicht in die schwarze Erde versenken ¹⁹⁴	(-) Era preciso enterrar Branca de Neve, mas cadê coragem? (p. 24)
1.6 - discurso (estilo funcional)	

¹⁹³ Então a rainha se assustou e ficou amarela e verde de inveja.

¹⁹⁴ Esta não podemos colocar na terra preta

26 --	Todo mundo gostava de Chapeuzinho Vermelho. Também pudera! (p. 27)	
26	<p>»Guten Tag, Rotkäppchen,« sprach er. »Schönen Dank, Wolf.« »Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?« »Zur Großmutter.« »Was trägst du unter der Schürze?« »Kuchen und Wein: gestern haben wir gebacken, da soll sich die kranke und schwache Großmutter etwas zugut tun und sich damit stärken.« »Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter?« »Noch eine gute Viertelstunde weiter im Wald, unter den drei großen Eichbäumen, da steht ihr Haus, unten sind die Nußhecken, das wirst du ja wissen,« sagte Rotkäppchen.¹⁹⁵</p>	<p>- Bom dia, linda menina [...] - Olá, seu lobo – disse ela. – Como vai? Quer ir comigo até a casa da vovó? (p. 30) [...] Chapeuzinho não precisou repetir o convite. - Veja só que coincidência – respondeu o lobo, fingindo surpresa. – [...] Sua vovó não mora naquela casinha azul logo depois da floresta? - Isso mesmo... Puxa, seu lobo! Você conhece a vovó? - E quem não conhece? [...] - Pois então venha comigo! [...] O lobo lambeu os beiços novamente. Tudo corria às mil maravilhas. - Está bem, linda menina (p. 31)</p>
53 --	Que castelo fabuloso era aquele! Imensos salões com espelhos do mais fino cristal, escadarias do mais fino mármore, maravilhosos tapetes trazidos do Oriente na corcova de camelos... As portas eram de ouro, o telhado de prata e as janelas de ébano, madeira rara e negra como piche (p. 11)	

Nas normas de conversação, não há muitas ocorrências que mereçam destaque, e Machado as familiariza, como no exemplo. Já nas associações, vemos que ela não se importa com nenhuma delas. O conto *O peixe encantado* (19) está em dialeto da parte baixa da Alemanha, isto

¹⁹⁵ - Boa tarde, Capuzinho Vermelho – disse ele.

- Obrigada, Lobo.

- Para onde vai tão cedo, Capuzinho Vermelho?

- Para a casa da vovó.

- O que você carrega debaixo do avental?

- Cuca e vinho. Ontem nós assamos, daí é pra eu fazer uma boa ação para a vovó doente e fraquinha, pra ela se fortalecer.

- Capuzinho Vermelho, onde a sua vovó mora?

- A uns 15 minutos floresta adentro, debaixo dos três enormes carvalhos fica a casa dela; abaixo ficam as nogueiras. Isso você deve conhecer – disse Capuzinho Vermelho.

é, um dialeto holandês¹⁹⁶, transcrito por Runge no fim do século 18. No original, o mar apresenta um aspecto diferente em cada visita que o pescador faz ao peixe. No momento inicial, durante a pescaria, ele se encontra calmo. Quando o pescador solta o peixe, este deixa um rastro de sangue na água por causa do ferimento do anzol. Na segunda visita, o mar já está com um aspecto esverdeado e amarelado. As visitas são quase todas em intervalos de dias, e ocorrem quando a mulher se cansa da situação em que se encontra. Na terceira visita, o mar apresenta ondas, é azul escuro com cinza e está engrossando. Na quarta visita, o mar está cinza escuro e preto. Na quinta visita, o mar está totalmente preto e borbulha, e sopra um vento forte que faz o homem se encolher todo. Na sexta visita, o vento sopra ainda mais violento, arranca as folhas das árvores, e o céu também está escuro, como numa violenta tempestade se aproximando. As ondas do mar arremessam os barcos para todos os lados. Na sétima e última visita, o mar está completamente negro, as ondas estão negras e altas como as torres de uma igreja, com uma espuma branca sobre cada crista; o céu está completamente escuro, há relâmpagos e trovões; o vento é tão forte que o pescador não consegue caminhar, de sorte que vai engatinhando; a força do vento é como de um furacão, entortando árvores e montanhas, jogando pedras dos penhascos ao mar; é tão dramático que o pescador não consegue ouvir a própria voz. Contudo, toda essa associação das cores remetendo ao prenúncio do mal crescente foi omitida por Maria Clara Machado. Essa associação tem um papel primordial na consecução da mensagem, uma vez que os desejos (ambições) da mulher remetem à vontade de um simples ser humano tornar-se um ser divino, com poderes para dominar a todos os elementos existentes. Em termos de censura, há ao menos dois aspectos modificados: diminuiu-se a violência dos eventos e tirou-se a aura, o clímax a que esses mesmos eventos levavam. Portanto, vejo a mescla de duas censuras aqui: a **censura de violência** e a **censura de aura**, no caso dos acontecimentos, e não do personagem. Também no conto de Branca de Neve, as cores com suas associações foram ignoradas, mas nesse caso não há aspecto de censura.

Sobre o estilo funcional, percebe-se que Machado modifica-o, introduzindo muitos textos diferentes, num tom semelhante a um narrador em um teatro infantil (veja no quadro comparativo 4.3.8

¹⁹⁶ Não se tem a informação da fonte usada por Maria Clara Machado. O que se sabe é que ela esteve na França em 1949, após receber uma bolsa de estudos do governo francês. Desta sorte, existe a possibilidade de ter consultado alguma versão francesa. Como era altamente intelectualizada, é de se supor que tenha sido proficiente em mais de uma língua.

asescolhas de Machado em relação a outros tradutores sobre o mesmo trecho). Do conto Chapeuzinho Vermelho (26) se tem um exemplo de introdução que não consta no original, além do conto 53 (Branca de Neve). Por sua vez, um estilo de diálogo alternado entre os personagens (“pergunta-resposta”) sem a indicação verbal de quem tem a palavra não foi aproveitado, embora ela os usasse em momentos em que não aparecem no original, como vimos.

4.3.5.4.2 Tempo

2. Tempo: a - arcaização (passado abstrato, inverídico); b - historicização (passado concreto, autêntico); c - modernização (o tempo é o do tradutor); d - neutralização (omite o aspecto tempo).	
2.2.2 - histórico do fato (narrativa)	
26 --	(c) era um lobo tão esperto que andava pensando em trabalhar na tevê (p. 30)
39 nicht lange vor Weihnachten [...] Ich will Hemdlein, Rock, Wams und Höslein für sie nähen, auch jedem ein Paar Strümpfe stricken; mach du jedem ein Paar Schühlein dazu	(a) Já perto do Natal (p. 68) [...] Vou lhes fazer camisas, casacos e calças; gorros e meias de tricô. Você pode fazer um par de sapatos para cada um (p. 70)
53 Sneewittchen aber wuchs heran und wurde immer schöner, und als es sieben Jahre alt war, war es so schön wie der klare Tag ¹⁹⁷	(a) Muitos anos se passaram. Branca de Neve se transformou em uma linda moça, boa e meiga (p. 13)
53 setzten sich alle siebene daran und beweinten es, und weinten drei Tage lang	(d) - Ai de nós – choravam os anõezinhos (p. 23)

Quanto ao tempo, Machado moderniza uma situação inexistente no original no conto 26 (Chapeuzinho Vermelho). No caso do conto 39, a menção ao Natal parece ter colocado na mente de Machado o frio europeu, o qual ela vivenciou. Os homenzinhos sapateiros do texto estavam pelados, mas para um Natal brasileiro, os presentes não fariam sentido para a época. Não há indício de censura aqui. Em Branca de Neve (53), não se fixa nos tempos propostos pelo texto (7 anos de idade; choraram 3 dias). Noto uma tentativa de fazer Branca de Neve parecer mais velha, pois talvez não imaginasse como uma menininha de sete anos, prestes a sofrer uma tentativa de homicídio, conseguisse convencer o seu algoz a deixá-la ir; ou ainda fazer todos os serviços

¹⁹⁷ Mas Branca de Neve crescia e se tornava cada vez mais bonita; e quando fez sete anos de idade, era tão bela quanto um dia claro.

domésticos na casa dos anões. “Envelhecendo” Branca de Neve, ela tira um pouco da aura infantil do personagem, portanto, uma **censura de aura**.

4.3.5.4.3 Espaço

3. Espaço: a - concretização perceptiva; i - localização (tradução comentada); ii - visualização (elementos gráficos ou visuais); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço).	
3.1 - social (dialecto social, jargão, gíria)	
36 denn aller guten Dinge sind drei ¹⁹⁸	--
37 »jüh und joh! hott und har!« ¹⁹⁹	(b) Opa, opa! Vamos embora, cavalinho! (p. 38)
3.2 - geográfico (dialecto territorial)	
19 So güng dat wol ’n acht oder veertein Dag ²⁰⁰	(d) Passaram-se semanas (p. 76)
36 so springt dir der Knüppel heraus unter die Leute und tanzt ihnen so lustig auf dem Rücken herum, daß sie sich acht Tage lang nicht regen und bewegen können ²⁰¹	--

Quanto ao espaço, há pouca atenção dada ao mesmo. Machado não se preocupou com ditos populares; apenas nacionalizou o grito do Pequeno Polegar para tocar o cavalo. Quanto à questão da contagem dos dias das semanas (em alemão, uma semana = 8 dias; duas semanas = 14 dias; em português, uma semana = 7 dias; duas semanas = 15 dias), vemos que Machado se omitiu. Mas não configura censura.

4.3.5.4.4 Texto

4. Texto: a - conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência	
4.1 - sinal de gênero (linguagem característica)	
19 Dar wöör maal eens en Fischer un syne Fru ²⁰²	(a,c) Era uma vez um pescador muito pobre (p. 73)
26 Es war einmal eine kleine süße Dirne ²⁰³	--

¹⁹⁸ Pois todas as coisas boas são três.

¹⁹⁹ São gritos para tocar cavalos, algo como “urra”, “cohh”, “arra”.

²⁰⁰ Assim se foram uns 8 ou 14 dias (ou seja, uma ou duas semanas).

²⁰¹ Assim o cacete salta do saco no meio do povo e bate tanto no lombo deles que não conseguem se mexer por oito dias (ou seja, uma semana).

²⁰² Era uma vez um pescador e sua mulher

²⁰³ Era uma vez uma pequena e doce menina

36 Vor Zeiten war ein Schneider	(a,c) Há muitos anos, viveu um alfaiate (p. 83)
37 Es war ein armer Bauersmann ²⁰⁴	(a,d) Era uma vez um casal (p. 37)
39 Es war ein Schuster ²⁰⁵	--
53 Es war einmal mitten im Winter ²⁰⁶	--
53 Häuschen; Tischlein; jedes Tellerlein mit seinem Löfflein, ferner sieben Messerlein und Gäblein, und sieben Becherlein. An der Wand waren sieben Bettlein... Sie zündeten ihre sieben Lichtlein an; Stühlchen; Tellerchen; Brötchen; Gemüschchen; Gäbelchen; Messerchen; Becherlein; Bettchen; Lichtlein; sieben Zwerge sah ²⁰⁷	(b,d) Casa de madeira, tão pequena que parecia de brinquedo (p. 14); mesa; sete pratinhos (e sete cadeirinhas); --; no quarto ao lado havia sete caminhas arrumadinhas; (sete copinhos); acenderam as luzes; --; --; pão; --; garfo; faca (p. 15); --; cama; lanternas; viu sete homenzinhos (sete anõezinhos; carinhas enrugadas e barbudinhas) (p. 16)
98 Es war einmal ein armer Bauer namens Krebs ²⁰⁸	--

Das sete ocorrências do sinal de gênero mais frequente nos contos de fadas, Machado verteu apenas três, inclusive com modificações. Quanto ao uso de diminutivos, próprios da linguagem infantil, mais ou menos a metade foi transposta pela tradutora. Ou seja, ela não se preocupou com os sinais. No entanto, a sua atitude não demonstra censura. Merece observação o caso de *Chapeuzinho Vermelho*, uma vez que o original diz que ela era uma doce *Dirne*, que o dicionário *Lagenscheidts Taschenwörterbuch* traduz unicamente como “puta”, “prostituta”. Mas parece improvável que naquela época significasse isso. Em dicionários virtuais e na Wikipédia, encontramos a opção *Mädchen*, que popularmente significa “menina”.

4.2.1 - nível cronotópico da trama (mundo e língua de narrador e narração)

53 und ließ sich mit dem neuen Schnürriemen schnüren: aber die Alte	(b,d) a rainha disfarçada de velha espetou um alfinete
---	--

²⁰⁴ Era uma vez um pobre agricultor

²⁰⁵ Era uma vez um sapateiro

²⁰⁶ Era uma vez no meio do inverno

²⁰⁷ Casinha; mesinha; cada pratinho com sua colherzinha; ao lado, sete faquinhas e garfinhos e sete copinhos. Na parede havia sete caminhas... Eles acenderam suas sete luzinhas; cadeirinha; pratinho; pãozinho; saladinha; garfinho; faquinha; copinho; caminha; luzinha; viu sete duendes

²⁰⁸ Era uma vez um pobre agricultor de sobrenome Krebs* (*Caranguejo)

schnürte geschwind und schnürte so fest, daß dem Sneewittchen der Atem verging, und es für tot hinfiel [...] schnitten sie den Schnürriemen entzwei	envenenado na princesinha e fugiu [...] tirou o alfinete espetado na moça e lhe deu uma beberagem (p. 21)
53 und mit Hexenkünsten, die sie verstand, machte sie einen giftigen Kamm. [...]	--
53 da schneide ich den Apfel in zwei Teile; den roten Backen iß du, den weißen will ich essen.« Der Apfel war aber so künstlich gemacht, daß der rote Backen allein vergiftet war	--
53 Da geschah es, daß sie über einen Strauch stolpterten, und von dem Schüttern fuhr der giftige Apfelgrütz, den Sneewittchen abgebissen hatte, aus dem Hals. Und nicht lange, so öffnete es die Augen, hob den Deckel vom Sarg in die Höhe, und richtete sich auf, und war wieder lebendig	(b,d) O príncipe abriu a urna e deu um beijo em Branca de Neve... e o amor do príncipe ressuscitou a princesa (p. 25)

Falar dos níveis cronotópicos da trama na tradução de Machado é uma tarefa difícil. Isso porque há muitas alterações dentro da trama. Como já mencionado, ela introduz ou omite textos sobremaneira em seu trabalho, o que impede uma análise mais acurada. Apresento apenas alguns exemplos. Em Branca de Neve, a primeira tentativa de homicídio é feita quando a madrasta aperta demasiadamente um cinto em torno da moça. Machado prefere um alfinete envenenado. A segunda tentativa é com um pente envenenado, mas esse episódio não aparece na tradução. Essa omissão pode ser vista como uma **censura de violência**. A terceira tentativa é com metade de uma maçã envenenada (a madrasta come a metade sadia). Em Machado, Branca de Neve pega a maçã inteira. Para ressuscitá-la, Machado faz o príncipe beijá-la. No original são os seus serviços que deixam o caixão de vidro cair, o que desengasga a moça do pedaço de maçã. Em todos os contos há essa mudança na trama, alguns com mais ênfase, outros com menos. Alguns deles configuram atitudes de censura, e aparecerão em outros momentos da análise, mas não é o caso dos demais exemplos aqui mostrados.

4.2.2 - nível cronotópico psicológico (aura expressiva do personagem)	
19 »Manntje, Manntje, Timpe Te, Buttje, Buttje in der See, myne Fru de Ilsebill will nich so, as ik wol will.«	(a,d) <i>Príncipe em peixe encantado</i> <i>Com você preciso falar</i> <i>Quero que me seja dado</i> <i>Um palácio para morar...</i> (p. 76) - O que quer, pescador? (4x)

»Na wat will se denn?« säd de Butt. (6x)	- Eu, nada... Minha mulher é que... O antigo pescador [...] não estava mais satisfeito com a vida que levava (p. 77)
39 da kamen zwei kleine niedliche nackte Männlein	(a,d) entraram dois anõezinhos (p. 68)
53 und mit Hexenkünsten, die sie verstand, machte sie einen giftigen Kamm [...] Darauf ging sie in eine ganz verborgene einsame Kammer, wo niemand hinkam, und machte da einen giftigen giftigen Apfel	(b,d) -- [...] comprou de uma feiticeira uma maçã cheia de veneno (p. 22)

Sobre a aura expressiva dos personagens e eventos, igualmente há muitas mudanças, desde as mais sutis às mais escandalosas. Aqui apenas alguns exemplos. No conto 19, do pescador e sua mulher, o texto diz que o casal mora em um *Piβputt* (literalmente, “pinico”), que no caso parece ser uma alusão a uma espécie de casinha usada como banheiro, sem pia e sem chuveiro. Em português brasileiro, tal construção é designada como “cacinha” ou “privada”. Na realidade, o conto não diz que o casal morava na “privada”, mas que a casinha era tão pequena e suja, e fedida como se fosse um *Piβputt*. Como a imagem de uma “cacinha” ou pinico não é das mais agradáveis, Maria Clara Machado a chama de choupana, o que remete a uma casa simples, porém a desvincula da imagem de fedor e sujeira do pinico. Neste caso, teríamos uma **censura de asco** dentro da minha proposta de nomenclatura.

Outra censura nítida está no penúltimo desejo da mulher do pescador: ela quer ser papa. Mas em Maria Clara Machado, esse desejo não aparece. Os conselhos do pescador de ela abrir mão do desejo de nada servem. Como entra na esfera religiosa, especialmente no contexto católico, ela optou por suprimir essa parte. O texto original diz que ela virou papa, e não papisa. Isso soa estranho para a religião predominante no Brasil. Destarte, Machado parece ter praticado uma **censura religiosa**.

Ainda no mesmo conto, o texto original mostra um pescador satisfeito com o que possui, não se resignando em devolver o peixe ao mar, mesmo voltando de mãos vazias para casa. Ele também desaprova os desejos da mulher. No texto original, a ambição de possuir cada vez mais é totalmente atribuída à mulher. Mas na tradução de Machado, ocorre uma mudança. Embora atribuísse sempre à mulher o pedido de melhora de vida, a certa altura a tradução diz: “o antigo pescador... não estava satisfeito com a vida que levava” (p. 77). Ou seja, ela tira a insatisfação da mulher e a coloca no homem. Temos aqui uma **censura**

de gênero, pois a tradutora retira da mulher – ou ao menos ameniza – um “defeito” e por acréscimo o aplica ao homem, invertendo a personalidade ou caráter dele. Ainda aparecem algumas incongruências nas escolhas tradutórias que afetam também a aura dos personagens. Sempre que o pescador vai ao mar falar com o peixe, ele se apresenta com quatro versinhos (no quadro acima):

“Homenzinho, homenzinho, timpe te,²⁰⁹
 Peixinho, peixinho no mar,
 Minha mulher, a Ilsebill
 Não quer assim como eu gostaria.”

Os versos estão em sílabas métricas com pés binários, em que se revezam quatro sílabas tônicas e átonas, onde a última sílaba átona não é obrigatória. Corresponde em português a um verso em redondilha maior, com o ritmo ditado pela acentuação das sílabas ímpares. Esse aspecto lúdico foi preterido pela tradutora. É uma escolha aceitável. Em seu lugar colocou estrofes com dizeres diferentes em todas as visitas, com exceção do primeiro verso, o qual se repete: “príncipe em peixe encantado”. Embora no original o pescador não revele o desejo da mulher antes de o peixe aparecer e perguntar “então, o que ela quer?”, na tradução ele anuncia a volição nos versos, e mesmo assim o peixe lhe pergunta sobre o desejo, como no exemplo do quadro acima: se o pescador já havia anunciado o desejo, não haveria razão para o peixe perguntar novamente. Outra diferença: em Machado, o peixe pergunta o que o pescador quer; no original, o que a mulher quer. Esta dislexia de ideias pode não estar vinculada a um caso de censura, mas fortalece a **censura de gênero** sugerida anteriormente, uma vez que o peixe da tradução pensa que o desejo é do marido, quando na realidade do original tal desejo é exclusivamente da mulher.

4.3.1.1 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível linguístico (fonológico, lexical, morfológico, sintático)	
19 un de Fischer güng alle Dage hen un angeld: un he angeld un angeld. So seet he ook eens by de Angel und	(b,d) e passava o

²⁰⁹ Não há certeza do que seja o primeiro verso “Manntje, Manntje, timpe te”; há quem sugira alguma forma francesa corrompida pelo tempo, como *Mon Dieu, Mon Dieu, tiens piété* (Meu Deus, meu Deus, tenha piedade). Outros sugerem que “Manntje”, seja o correspondente alemão “Männchen” (homenzinho), pois o peixe não deixava de ser um homem enfeitado. Se for mesmo do francês (dos huguenotes calvinistas), outras opções se tornam interessantes: *mante* (manto; véu preto); *maint* (muito); *tempête(r)* (tempestade/enfurecer-se); *tampe* (fonte) *taie* (catarata dos olhos); *ter* (3 vezes); *têt* (crânio); *tête* (cabeça, inteligência). Assim, poderia ser “Grande, grande fonte de inteligência”.

seeg jümmer in das blanke Water henin: un he seet un seet. Do güng de Angel to Grund, deep ünner, un as he se heruphaald, so haald he enen grooten Butt heruut ²¹⁰	dia pes- cando (p. 73
19 »Dat is nich recht un is nicht recht,« dachd de Mann.	--
19 kann he König maken, kann he ook Kaiser maken, ik will un will Kaiser syn ²¹¹	--
19 düüt gait und gait nich good	--

Especialmente no conto 19, temos uma espécie de estilo linguístico do autor, ou seja, a repetição de palavras ou expressões, que servem para enfatizar a situação. Machado não se ocupou com esse estilo. No entanto, não se pode enquadrar essa atitude como prática de censura.

4.3.1.2 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível de parágrafo (repetição, ritmo, motivo, cena, metáfora)	
19 enem Troon, de wöör von een Stück Gold, un wöör wol twe Myl hoog: un hadd ene groote gollne Kroon up, de wöör dre Elen hoog	--
37 Das hörte die horchende Magd ganz deutlich, sprang aus dem Bett und stolperte zur Tür herein ²¹²	(b,d) Até que o vigário acordou e foi ver o que estava acontecendo (p. 42)
37 Die Magd stieg, als der Tag graute, schon aus dem Bett, um das Vieh zu füttern. ²¹³	(b,d) Cedinho, o empregado foi ao celeiro buscar feno para as vacas (p. 43)
39 der Schuster konnte von dem Geld Leder zu zwei Paar Schuhen erhandeln [...] daß er Leder zu vier Paar Schuhen einkaufenkonnte [...] und so gings immer fort ²¹⁴	(b,d) Com o dinheiro, o sapateiro comprou comida para casa e um novo pedaço de couro [...] Aquilo se repetiu durante muito tempo (p. 68)
53 Da rief sie einen Jäger und sprach »bring das Kind hinaus in den Wald, ich wills nicht mehr vor meinen Augen sehen. Du sollst es töten und mir Lunge und Leber	(b,d) mandou chamar um guarda fiel e ordenou: - Leve Branca de Neve para a floresta e corte-lhe

²¹⁰e o pescador ia todo dia e pescava: e ele pescava e pescava. Assim também certa vez estava sentado com o caniço, e olhava sempre dentro da água transparente: e ele sentava e sentava. Então o anzol desceu, lá no fundo, e quando ele o tirou, ele tirou um grande peixe para fora

²¹¹ Ele pode fazer-me rei, também pode me fazer imperador; eu quero e quero ser imperador

²¹² A criada atenta escutou isso de maneira clara, pulou da cama e avançou porta adentro.

²¹³ A criada, assim que clareava o dia, saiu da cama para dar comida ao gado.

²¹⁴ O sapateiro pode negociar couro para dois pares de sapatos com o dinheiro [...] que pode comprar couro para quatro pares de sapatos [...] e assim foi progredindo

zum Wahrzeichen mitbringen [...] als gerade ein junger Frischling daher-gesprungen kam, stach er ihn ab, nahm Lunge und Leber heraus [...] Der Koch mußte sie in Salz kochen, und das bos-hafte Weib aß sie auf und meinte, sie hätte Sneewittchens Lunge und Leber gegessen ²¹⁵	a cabeça. Depois traga-me o coração dela, para eu ter certeza de que minha ordem foi cumprida (p. 13) [...] O guarda matou um porco-do-mato, tirou-lhe o coração (p. 14) [...] --
53 als er den Hirschfänger gezogen hatte und Sneewittchens unschuldiges Herz durchbohren wollte ²¹⁶	--

Alguns motivos e cenas também merecem atenção. No conto do peixe encantado (19), Machado se esquivava de fornecer inúmeros detalhes. Por exemplo, não menciona o interior das construções, nem os detalhes descritos do trono, vistos no exemplo do quadro. No conto do Pequeno Polegar (37), troca uma criada por um empregado; no do Sapateiro feliz (39a), ela o faz comprar sempre a mesma quantidade de couro para a confecção dos sapatos, quando no original ele dobrava a compra e produção a cada dia, no início. Porém não se parecem com censuras. Em Branca de Neve (53), troca um caçador por um guarda fiel, não menciona o momento em que o algoz saca uma faca para matar a menina, no lugar do pulmão e fígado põe o coração e não menciona o fato de a madrasta comer os órgãos do animal, pensando ser da menina. Pelo fato de omitir ou trocar essas últimas cenas, creio que ela praticou uma **censura de violência** no caso da faca e **censura de asco** no caso dos órgãos, já que o pulmão não seria comestível por humanos.

4.3.3.1 - sistema de meio expressivo: coerência textual distante (repetição de lexema)	
37 Als die Stunde kam, spannte die Mutter an ²¹⁷ [...] --	(b,d) À tardinha, a mãe pôs Polegar na orelha direita do cavalo (p. 38) [...] - Bom dia, lenhador (p. 39)
4.3.3.2 - sistema de meio expressivo: coerência textual associativa	

²¹⁵ Então chamou um caçador e disse:

- leve a criança pra floresta; não quero mais vê-la na minha frente. Você deve matá-la e me trazer o pulmão e o fígado como provas [...] quando de repente apareceu um jovem javardo, que ele matou, tirando o pulmão e o fígado [...] o cozinheiro teve que cozê-los com água e sal; e a perversa mulher os comeu, achando que tivesse comido o pulmão e o fígado de Branca de Neve.

²¹⁶ Quando ele tinha sacado a faca de mato, a fim de furar o coração inocente de Branca de Neve

²¹⁷ Quando chegou a hora, a mãe encilhou (o cavalo)

(conotação, vínculo retro e prospectivo)	
37 Da gab ihn der Vater für ein schönes Stück Geld den beiden Männern hin [...] beschrieb ihm genau seines Vaters Haus ²¹⁸	(b,d) Recebeu uma grande quantidade de moedas de ouro (p. 39) [...] para a casa dos seus pais – que agora estavam bem de vida com o dinheiro da “venda” de Polegar... (p. 45)
53 und schrieben mit goldenen Buchstaben seinen Namen darauf, und daß es eine Königstochter wäre. Dann setzten sie den Sarg hinaus auf den Berg [...] Er sah auf dem Berg den Sarg und das schöne Sneewittchen darin, und las, was mit goldenen Buchstaben darauf geschrieben war ²¹⁹	(b,d) --; deixaram-na debaixo do grande jacarandá [...] Descobrimo Branca de Neve [...] – Anõezinhos da floresta, deixem-me levar Branca de Neve para o meu palácio... (p. 24)
4.3.3.3 - sistema de meio expressivo: coerência textual de imagem (metáfora, unidade sensorial mental)	
98 Der vierte mußte eine verdeckte Schüssel hereintragen, und der Herr sprach zum Doktor, er sollte seine Kunst zeigen und raten, was darunter läge; es waren aber Krebse. Der Bauer sah die Schüssel an, wußte nicht, wie er sich helfen sollte, und sprach »ach, ich armer Krebs!« ²²⁰	(a,d) Quando o quarto criado entrou, carregando outra travessa, o fidalgo a tampou, não deixando que João Ninguém visse o que estava dentro. [...] Com pena de si próprio, disse em voz alta: - Rapaz, você está frito! [...] É exatamente peixe frito (p. 61)

A falta de coerência textual também se apresenta em diversos contos. Extraí apenas alguns exemplos. No texto do Pequeno Polegar (37), a mãe encilha o cavalo para puxar a carroça que Polegar conduzirá. Machado diz que esse episódio ocorre “à tardinha”, mas na sequência dos fatos, no mesmo dia, faz dois estranhos dizerem “bom dia”. Ainda nesse conto, diz que os pais de Polegar ficam bem de vida com o dinheiro que os dois estranhos dão em troca de Polegar. Os estranhos não são ricos, e mesmo assim Machado diz que seus pais “estavam bem

²¹⁸ Então o pai o entregou aos dois homens por um bom montante de dinheiro [...] descreveu-lhe exatamente a casa de seus pais

²¹⁹ E em cima escreveram o seu nome com letras douradas, bem como se tratava de uma filha de rei. Depois colocaram o caixão fora, no morro [...] ele viu o caixão no morro e a linda Branca de Neve dentro, e leu o que havia sido escrito em cima com as letras douradas

²²⁰ O quarto teve de trazer um prato coberto. Então o fidalgo pediu ao doutor que mostrasse sua arte, adivinhando o que havia debaixo da tampa (eram caranguejos). O camponês viu o recipiente, e não sabia como se livrar disso. Então disse: “Ah!, eu pobre Caranguejo!”

de vida”. Além disso, a volta de Polegar ocorre no dia seguinte de sua venda e partida, não sendo possível uma mudança tão perceptível na casa de seus pais. A impressão que passa é de querer criar um “final feliz” mais feliz que o original, sem ares de censura.

No conto 53 (Branca de Neve), Machado não menciona as inscrições no caixão a respeitada moça. Quando o príncipe chega, chama a desconhecida pelo nome. Machado não menciona de onde o príncipe descobriu o nome. Outra incoerência está na árvore citada: Jacarandá. Se o enredo apresenta neve em seu início, a tal árvore não poderia figurar no cenário, por ser de clima mais tropical. Também no conto do Doutor Sabe-tudo, o camponês, cujo sobrenome é Krebs (caranguejo), precisa adivinhar o prato que seria servido e lastima-se por não saber o que tem debaixo da tampa do recipiente, lamentando seu infortúnio com “ah, eu pobre Caranguejo”. A escolha de Machado não tem tanta lógica, pois há muitos pratos que podem ser fritos. Poderia ter usado caranguejo ou camarão como sobrenome do camponês, e assim teria conseguido a coerência necessária. A escolha dos nomes João Ninguém, Eulália e Conde da Água Molhada(ausentes no original) é aceitável. Mas não detecto censura nessas escolhas tradutórias.

4.3.5.4.5 Obra

5. Obra: a - versão dos leitores (esclarecimento intratextual); b - comentários (interlineares ou especiais de fim de texto); c - confrontar os dois textos (por tradução e comentários sistemáticos gerais); d - compensação metatextual (dividir o problema da traduzibilidade no texto e no comentário)	
5.1 - concessão do texto (livro): oferecer nova reação	
36 Vor Zeiten war ein Schneider [...] hat dir jemand etwas zuleid getan, so sprich nur »Knüppel, aus dem Sack,«	Há muitos anos viveu um alfaiate (p. 83) [...] Se alguém lhe fizer mal e for injusto com você, basta dizer: “Cacete, sai do saco!” (p. 90)
37 --	Ninguém sabe por que, mas desse dia em diante, Polegar começou a crescer, e anos depois, transformou-se num rapaz bonito, que se casou com uma linda jovem e foi muito feliz... (p. 46)
53 »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?« so antwortete er »Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier, aber Sneewittchen ist tausendmal schöner als Ihr.«	<i>Sempre disse, sem medo de errar: “És a mais bela, ó rainha!” Mas outra tomou teu lugar: Branca de Neve, a</i>

		<i>princesinha!</i> (p. 13)
53 --		<p>E a rainha falou para o espelho: <i>Estás muito enganado, Ó mágico espelho meu! Desta vez estás errado: Branca de Neve morreu!</i></p> <p>O espelho retrucou: <i>Quem se engana és tu, ó rainha! Branca de Neve é a mais bela. Mora com os anões, vivinha, E está muito na dela...</i> (p. 19-20)</p>
53 Die Zwerglein, wie sie abends nach Haus kamen, fanden Sneewittchen auf der Erde liegen, und es ging kein Atem mehr aus seinem Mund, und es war tot		<p>Quando os anõezinhos chegaram de volta do trabalho, encontraram a porta fechada, bateram muitas vezes e chamaram Branca de Neve. Ninguém abriu a porta nem respondeu. Aflitos, um subiu nas costas do outro e o último anãozinho entrou pela janela aberta. Viu Branca de Neve caída... Abriu a porta para os companheiros e mais que depressa o anãozinho farmacêutico preparou uma beberagem poderosíssima para salvar Branca de Neve. Mas não conseguiu: ela estava morta! (p. 23)</p>

Nessa sessão, abordo trechos em que a tradutora faz novas propostas de texto, embora seja uma prática dela em todos os contos. Por essa razão, selecionei apenas alguns pontos em que isso ocorre. O conto 36, dos 3 filhos do alfaiate, tem um dos maiores trechos de recriação da tradutora. Ela modifica praticamente todo o conto. No original, os 3 filhos do alfaiate levam uma cabrita para pastar, cada um em dia diferente. A cabra se farta, mas ao fim do dia diz ao alfaiate que nada comeu. Assim o pai expulsa os 3 filhos com violência. O próprio alfaiate passa pela experiência mentirosa da cabra e descobre que foi enganado pelo bicho e injusto com os filhos. Assim, raspa a cabeça do animal e o expulsa. Uma vez expulsos, cada um dos filhos aprende uma profissão, mas resolve voltar, trazendo uma recompensa mágica: o mais velho, marceneiro, uma mesa que se punha ao comando do dono; o segundo, moleiro, um burro que expelia moedas pela boca e pela traseira; e o caçula, torneiro, um cacete que batia em quem perturba o dono. Os dois mais velhos têm seus objetos trocados numa hospedaria. Machado entra no roteiro do original após o mais novo receber o cacete dentro do saco. Desta vez o dono da estalagem apanha do cacete, e

precisa devolver os outros dois roubos. Assim, a ordem é restabelecida na casa do alfaiate. Maria Clara Machado omite toda a parte inicial da cabra, e no lugar coloca outro episódio: o alfaiate dá um pedaço de pão e uma moeda a cada filho (um por vez, por ordem de idade), para que explore o mundo. Assim, chegam a uma casinha minúscula, onde ganham emprego de vaqueiro. Perto do pasto há uma casa com música, na qual não podem entrar nem dela se afastar demais. Não resistindo, entram na casa. Depois confessam a desobediência e são despedidos, recebendo como pagamento a mesa encantada, o burro e o saco com cacete, respectivamente. O conto original, depois do desfecho ocorrido com os três filhos, faz um adendo sobre o que teria ocorrido à cabra. No fim, uma abelha ainda aplica uma ferroada na cabra. Esta parte igualmente está omissa em Machado. As razões de tamanho corte talvez sejam explicadas pela censura praticada por ela. Como os episódios da cabra apresentam violência (o alfaiate bate nos filhos com a vara métrica; raspa a cabeça da cabra e a surra furiosamente com um chicote ao expulsá-la), Maria Clara elimina toda essa narrativa, substituindo-a por uma mais leve, em que aparecem virtudes. São características de uma **censura de violência** (3x).

5.2.1 - paratexto didático (explicativo)	
26 --	Ela morava lá na Suíça, onde as montanhas são muito verdes e floridas na primavera e ficam branquinhas de neve quando chega o inverno. E como faz frio então (p. 27)
26 --	Esqueci-me de lhes dizer que, naquele tempo, todo mundo se dava tão bem que até os bichos falavam com as pessoas e elas entendiam. Por isso, Chapeuzinho, sem medo nenhum, deu conversa para o lobo. Quem sabe ele não poderia lhe contar alguma coisa interessante? Afinal, parecia um lobo de bons princípios (p. 30)
5.2.2 - paratexto interpretativo (escolha do tradutor, ambiguidade, polissemia)	
98 »O ja,« sagte der Doktor, »das ist bald geschehen.« [...] Der Bauer tat alles, wies ihm geheißen war. ²²¹	É fácil – respondeu o médico, caçoando. [...] João Ninguém levou a sério a brincadeira do médico e fez tudo que ele dissera (p. 58)

²²¹ - Ah, sim – disse o doutor – isso é fácil. [...] O camponês fez tudo conforme lhe foi dito.

Machado também faz uso de comentários dentro dos textos. Alguns são didáticos, como no primeiro exemplo (Chapeuzinho Vermelho). Ela aborda e explica algo sobre a Suíça. No segundo, explica que os bichos e os humanos se falavam. No conto 98, temos um comentário interpretativo: embora possa ser depreendido que o médico estivesse apenas fazendo uma brincadeira com o camponês, trata-se de uma interpretação. Entretanto, não há censura detectada.

4.3.5.4.6 Manipulação sociopolítica

6. Manipulação sociopolítica: a - depuração (tendenciosa) dos textos; b - orientação ideológica do texto	
6.1 - censura	
26 da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein ²²²	apanhou a cesta com o bolo e um potinho de mel (p. 28)
26 schoß nicht, sondern nahm eine Schere und fing an, dem schlafenden Wolf den Bauch aufzuschneiden ²²³	E matou o lobo com um tiro [...] e abriu de um só golpe, com sua faca do mato, aquela barriga enorme (p. 35)
26 Rotkäppchen aber holte geschwind große Steine, damit füllten sie dem Wolf den Leib, und wie er aufwachte, wollte er fortspringen, aber die Steine waren so schwer, daß er gleich niedersank und sich totfiel ²²⁴	--
26 Es wird auch erzählt, daß einmal [...]	--
37 Da erschrak der Pfarrer selbst, meinte, es wäre ein böser Geist in die Kuh gefahren, und hieß sie töten. Sie ward geschlachtet ²²⁵	O padre ficou bobo... [...] Só podia ser o demônio! Foi buscar água benta, jogou-a na cabeça da vaca e mandou soltá-la no campo (p. 43) [...] apareceu um lobo e matou-a (p. 44)
39 und weil er ein gutes Gewissen hatte, so legte er sich ruhig zu Bett, befahl sich dem lieben Gott und schlief ein. Morgens, nachdem er sein Gebet verrichtet hatte und sich zur Arbeit niedersetzen	De manhã, porém, encontrou os sapatos prontos

²²² Aí tem um pedaço de cuca e uma garrafa de vinho

²²³ Não atirou, mas pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo sonolento

²²⁴ Mas Capuzinho Vermelho buscou rapidamente pedras grandes, com as quais preencheram a barriga do lobo. E quando acordou, queria escapular, mas as pedras eram tão pesadas que logo caiu, tombando morto.

²²⁵ Aí o próprio pastor se assustou, achando que um mau espírito estivesse na vaca, e mandou matá-la. Então foi carneada

wollte, so standen die beiden Schuhe ganz fertig auf seinem Tisch. ²²⁶	(p. 67)
53 Sneewittchen, weil es so hungrig und durstig war, aß von jedem Tellerlein ein wenig Gemüs und Brot, und trank aus jedem Becherlein einen Tropfen Wein ²²⁷	Branca de Neve comeu e bebeu um pouco do que havia em cada um dos sete pratinhos e sete copinhos (p. 15)
53 Aber es waren schon eiserne Pantoffeln über Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen hereingetragen und vor sie hingestellt. Da mußte sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel ²²⁸	agarrou o espelho mágico e quebrou-o em mil pedaços [...] o gênio, cansado de tanta maldade, transformou-a mais que depressa em uma gorda rã. E ainda saiu dando risada... (p. 26)

Na manipulação sociopolítica, ficam evidentes algumas censuras dentro do conceito da *editio purificata*, ou seja, o público alvo é levado em conta e o texto sofre uma purificação, uma eliminação de elementos que possam parecer nocivos ao destinatário. Por exemplo, no conto 26, Machado troca o vinho que Chapeuzinho deveria levar para a sua avó por um pote de mel, parecendo uma **censura de costumes**. Também faz com que o caçador mate o lobo com um tiro e arranque as vítimas da barriga, abrindo-a com uma faca. Depois omite o fim do conto, ou seja, a parte em que preenchem a barriga do lobo com pedras (ela já havia matado o lobo com um tiro). Há outro episódio completamente omitido com outro lobo, que sobe no telhado e cai no caldeirão, ou melhor, na sobra da água de linguiça cozida no dia anterior. Isso abre margem para interpretar uma **censura de violência**.

No conto do Polegar, o pastor, com medo da voz que vinha de dentro da vaca (era a voz de Polegar), manda matar e carnear a vaca. Machado faz o vigário benzê-la e soltá-la no pasto, onde um lobo a mata. Assim, tira dos humanos a morte de um animal, numa possível **censura de violência**. Já no conto do sapateiro feliz (39a), ela omite a parte das orações do homem. Temos uma evidência de **censura**

²²⁶ E como tinha uma consciência boa, deitou-se tranquilo em sua cama, entregou-se a Deus e dormiu. De manhã, após ter feito sua oração e se preparado para o trabalho, eis que os dois sapatos estavam prontos sobre a sua mesa.

²²⁷ Branca de Neve, por estar tão faminta e sedenta, comeu um pouquinho de saladinha e pãozinho de cada pratinho e bebeu um golinho de vinho de cada canequinha

²²⁸ Porém já haviam disposto tamancos de ferro sobre brasas, os quais foram trazidos com tenazes e colocados à sua frente. E foi obrigada a calçar os sapatos incandescentes e dançar tanto, até cair morta por terra.

religiosa. No conto de Branca de Neve, ela não menciona que a menina bebeu vinho do caneco dos anões (afinal, ela tinha apenas sete anos). Considero isso uma **censura de costumes**, pois seria jovem demais para sorver bebida alcoólica. Ainda no conto de Branca de Neve, a tradutora oferece um fim menos tenebroso para a madrasta. Enquanto no original ela é obrigada a calçar tamancos de ferro incandescentes e dançar com eles até a morte, Machado faz o gênio do espelho, que a madrasta quebrou, transformá-la em uma rã gorda. Temos o que se parece uma **censura de violência**.

Após essa análise, somando as censuras do quadro comparativo (4.3.8), os números totais revelam 8 censuras de violência; três de aura; duas de costumes, religiosa e de gênero; e uma de asco. A partir disso, pode-se deduzir que, num período de repressão de certa forma mais violento, Machado procura evitar a violência em seus trabalhos. Vale ressaltar também que nessa análise não foi possível aplicar o mesmo rigor dado às análises de Klabin e Lacerda devido às mudanças maiores promovidas na tradução em relação ao original.

4.3.6 A TRADUÇÃO DA LIVRARIA FITTIPALDI

A quinta tradução a ser analisada é a da Livraria Fittipaldi, sediada na cidade de São Paulo. Ela não informa qual o original adotado para realizar a sua versão, e por isso deve ser considerada a 7ª edição dos contos originais.

4.3.6.1 Primeira etapa da análise

Observando as etapas propostas, a primeira trata sobre contexto histórico/cultural; relação com outras traduções; e censura externa. Assim sendo, o contexto histórico nos remete aos anos de 1960. A Guerra Fria dominava o cenário internacional. As duas potências mundiais faziam a corrida espacial, enquanto o mundo tentava esquecer os horrores da Segunda Guerra Mundial. A Alemanha estava praticamente reerguida, especialmente o lado capitalista, com financiamento realizado pelos Estados Unidos, a fim de mostrar que o capitalismo é superior ao socialismo. Em outras partes do mundo, havia uma tendência a seguir ou ao socialismo ou ao capitalismo. Já em 1945, temos a criação da ONU e, em 1948, a fundação do Estado de Israel. Na América do Sul, Manuel Odría aplicava um golpe de estado no Peru. Em 1954, Alfredo Stroessner fazia o mesmo no Paraguai. Essa instabilidade também é sentida no Brasil. Em 1960, a capital Brasília é inaugurada por Juscelino Kubitschek. O país se modernizava e crescia. Mas a turbulência política não dava trégua. Em 1962, José Maria Guido

tomava o poder na Argentina. Por aqui, começava a reinar um medo de o país ser tomado pelos comunistas que, embora atuassem no Brasil, eram em sua maioria sonhadores incapazes de tomar o poder.

Com relação a traduções, até 1947, a literatura infantil havia sido bem contemplada. Entrava a década de 1950, trazendo um declínio nessa atividade, ainda que surgissem reedições, mas não necessariamente novas traduções. Dos autores alemães, até o lançamento da *Coleção encanto* (objeto dessa análise), de acordo com os dados das fichas virtuais da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, temos algumas traduções ou reedições dentro da década de 1950, como *João Felpudo* (1950, provável reedição), de Heinrich Hoffmann, traduzido por Guilherme de Almeida; de Wilhelm Busch temos alguns, como *O camundongo e outras historietas* (1951, 4ª edição), também traduzido por Guilherme de Almeida, *O cervo e o coelhinho de sorte* (1951), sendo a versão de Antonio de Pádua Morse, *Juca e Chico, história de dois meninos em sete travessuras* (1955, mais uma reedição), traduzido por Olavo Bilac em 1901, *A mosca e outras historietas* (1950, 2ª edição), tradução de Guilherme de Almeida, *O fantasma lambão e outras histórias* (1951, 4ª edição), de Guilherme de Almeida, *O chorão e outras histórias* (1953), de Antonio de Pádua Morse; dos Irmãos Grimm temos *O belo tamborzinho e outros contos* (1961), embora o título do conto original seja *Der Trommler* (o tamboreiro), *Contos de Grimm* (1958, 1960) da Editora Brasiliense, *O gigante de cabelos de ouro e outras histórias* (1950), *Joãozinho e Maria e outras histórias bonitas* (1957), *Joãozinho Felizardo* (1951), *A lenda da lua* (1961), *Nino e Rita* (1956), *Branca e Rosa* (1958), *A mulher do pescador* (1956), entre outros. Menciono ainda *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*, tradução de Íside M. Bonini (da Edigraf, 1961, 8 volumes), cuja ficha na Biblioteca Nacional omite a tradutora, citando uma versão de 1967. O que a menção dessas obras mostra é a diminuição de traduções novas e a reedição de antigas. Nesse cenário aparece a tradução da Livraria Fittipaldi. Se a Livraria Fittipaldi propõe a Coleção, mostra a preocupação em ofertar opções de leitura ao público infantil; por outro lado, a falta de cuidado com o linguajar ao nível do leitor pretendido questiona essa real intenção.

Ao que parece, a Livraria apoiou-se no sucesso das tantas traduções publicadas por outras editoras durante a década anterior, e procurou apresentar uma versão mais ousada, mais abramileirada, claramente eliminando referências às origens. Não há evidências sobre normas tradutórias usadas nem sobre qualquer censura externa.

4.3.6.2 Segunda etapa de análise

Abordo agora a segunda etapa, que são os dados preliminares: título, gênero, autor, tradutor, capa, metatextos; e a macroestrutura:

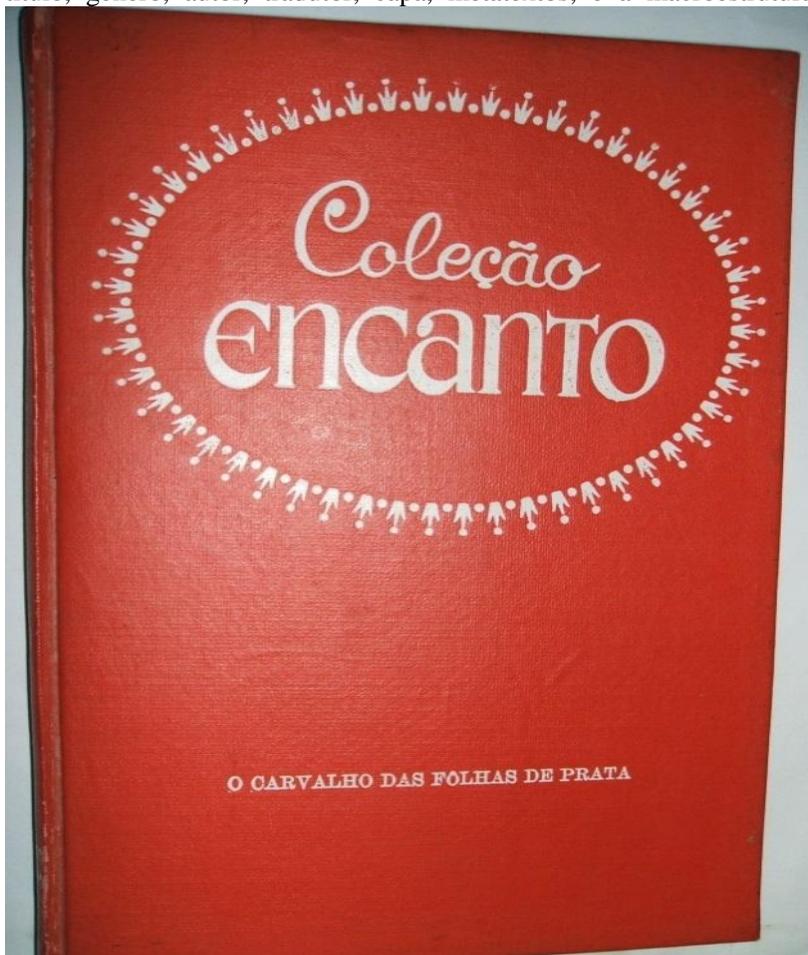


Figura 22: Capa da Livraria Fittipaldi

subdivisões; capítulos, atos, cenas; figuras; introduções; notas. O livro mostra uma capa vermelha com o título *Colecção encanto*, e na parte inferior diz *O carvalho das folhas de prata* (figura 22). Sendo uma coleção, apresenta vários volumes, cada qual contendo uma dúzia ou pouco mais de contos de autoria variada, porém não há numeração para os mesmos. A identificação de cada volume se dá por um título, já

favoritos do sultão, O feiticeiro da luz verde, O lavrador e seus filhos, O pote de ouro, O velho, o rapaz e o burro, Um poeta no reino da morte e A casa assombrada.

A macroestrutura mostra que, nos títulos dos contos, apenas um deles (*O alfaiate sabido*) está semelhante ao original e pode ser identificado pelo título alemão. Os outros dois não permitem associar o conto pela tradução do título. Não há notas de rodapé ou qualquer outra explicação sobre os contos ou as escolhas tradutórias. A estrutura da narrativa segue os padrões normais de uma narração. Não há divisões dentro dos contos a não ser a separação por parágrafos, que são curtos em sua maioria, e poucos deles têm mais de quatro linhas. Os diálogos são transcritos com um novo parágrafo recuado e travessão, conforme o padrão da língua portuguesa. De certa forma, isso deixa o texto visualmente mais dinâmico, dando a impressão de uma leitura mais fluente. Há alguns erros de editoração ou digitação, mas que não comprometem o entendimento do texto.

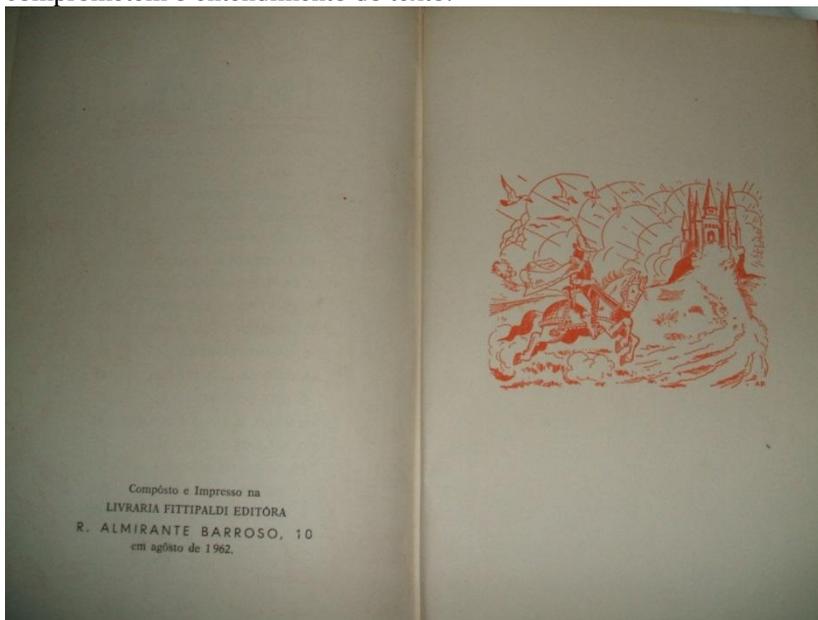


Figura 24: Ilustração em laranja e branco

Os três contos dos Grimm apresentam figuras em preto e branco. Em outros contos há figuras em branco e laranja (figura 24). Há figuras grandes, que praticamente ocupam a página completa; há outras

figuras médias que ocupam cerca de 1/3 de página; e há ainda figuras pequenas que são postadas ao fim de cada conto, também chamadas de “vinhetas”, as quais não têm relação com o mesmo. Em *A justiça divina*, há duas gravuras sobre a narração. A primeira mostra um casal jovem recebendo o viajante na porta, o que se contrapõe a um detalhe do texto traduzido, que diz a certa altura “Pedro não queria tirar o leito aos dois anciãos”. Sendo anciãos, não deveriam ser retratados como jovens na ilustração. A figura seguinte está dentro do roteiro da narrativa. A vinheta é um coelho de costas tocando flauta, mas sem nenhuma relação com o mesmo, como já frisado. Em *O valente sargento*, há cinco gravuras, três das quais são grandes e duas são médias, além da vinheta. As três imagens grandes são ricas em detalhes, ilustrando cada uma um momento específico do conto. As duas menores não apresentam tantos detalhes, sendo uma delas um aparente erro de diagramação ou editoração, pois o seu conteúdo não tem relação com o enredo em si: mostra um sapateiro contemplando um par de sapatos, mas nenhum episódio sobre isso aparece na narrativa (provável KHM 39, sobre o sapateiro e os anões). A vinheta mostra um duende barbudo, que também não aparece no texto. Com relação a *O alfaiate sabido*, existem quatro desenhos, sendo dois maiores e dois médios, no mesmo estilo dos outros contos. Desta vez, figuras e texto convergem. Todas as ilustrações grandes são assinadas por “A. Duarte” ou “A. Duarte61”, indicando que foram feitas em 1961. As médias e pequenas não estão assinadas.

4.3.6.3 Terceira etapa de análise

Na terceira etapa, atentarei para a microestrutura: tipos de narrativa, estrutura interna da narrativa; palavras; modelos gramaticais; padrão de linguagem; citação dos diálogos. Na tradução observa-se nitidamente o emprego de uma linguagem de nível apurado que talvez o público infantil não tenha domínio. A voz do narrador mantém o padrão formal da gramática da língua portuguesa prevalecente na década de 1960, ou antes. A voz dos personagens segue um padrão idêntico, como se não houvesse modalidade oral. A ordem dos elementos nas sentenças é invertida em diversas passagens, como em “então, assim pensou o peregrino: - ao rico não será pesada a minha estadia” (p. 29); “e não poderia você seguir adiante. Agradou isto a Pedro” (p. 30-31). O vocabulário assemelha-se a um nível literário para adultos. Isso suscita algumas possibilidades: o tradutor não estava familiarizado com a linguagem da literatura infantil; o tradutor desejava inculcar nos leitores

um vocabulário e um padrão gramatical elevado; o tradutor foi coagido a adotar o padrão linguístico. Qualquer que seja o motivo, o seu resultado pode não obter o resultado desejado em termos de alcance da compreensão do público infantil. Além disso, em suas escolhas tradutórias, ocorre uma simplificação no enredo, uma espécie de enxugamento de pormenores essenciais na concepção da imagem, mensagem ou personagem. Detalhes interessantes são omitidos, tirando dos personagens ou dos eventos a aura necessária para a compreensão psicológica dos fatos, das decisões tomadas no enredo. Há, inclusive, um acréscimo significativo no conto do alfaiate: no original, o urso tenta pela segunda vez partir com os dentes as nozes (que na verdade são pedras) dadas pelo alfaiate, mas não consegue; o evento seguinte descreve o alfaiate tirando um violino do paletó e tocando uma música. Mas na tradução, há um acréscimo de mais de duas páginas. Nele, o urso diz que precisa ir ao dentista; o alfaiate conta como caçava ursos quando era pequeno, cortando os dedos deles com uma mordida e fritando-os; o alfaiate canta um versinho, que o urso admira; o alfaiate conta como caçava pulgas com canhões, tigres com saliva e elefantes com ossos de mosquito, para espanto do urso. Só a partir daí a tradução retoma o conteúdo do original, com o evento do violino. A versão inglesa consultada também acompanha o texto original. Com essa atitude, a tradução se assemelha a uma adaptação. Embora de um modo geral uma adaptação seja considerada como material inferior, tal opinião não é compartilhada por Riita Oittinen, que vê a adaptação como uma tradução, uma reescritura a cumprir o seu propósito (2000, p. 74-75).

4.3.6.4 Quarta etapa de análise

A quarta etapa é aquela que analisa os seis parâmetros da traduzibilidade da cultura. Os contos são: KHM 87 *Der Arme und der Reiche* (A justiça divina); e KHM 114 *Vom klugen Schneiderlein* (O alfaiate sabido).

4.3.6.4.1 Língua

<p>1. Língua: a - nacionalização (naturalização/familiar); b - transnacionalização (mantém cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d – mescla</p>

<p>1.3 - norma de conversação</p>
--

87 Er klopfte ihm an den Hals und sagte »sei ruhig, Liese ²²⁹	(a) O homem tratou de apaziguá-lo (p. 37)
1.4 - associação (signo/ símbolo)	
114 »es wird schwarz und weiß sein, wie Tuch, das man Kümmel und Salz nennt ²³⁰	(c) Um será preto, outro branco (p. 98)
114 so ists braun und rot, wie meines Herrn Vaters Bratenrock ²³¹	(c) será castanho e vermelho (p. 99)



Figura 25: Um *Bratenrock* (fonte: <http://www.cosmiq.de/qa/show/621761/Was-ist-ein-Bratenrock/>)

²²⁹ Ele socou-o no pescoço e disse: “fique quieta, Liese”

²³⁰ Só pode ser preto e branco como aquele pano que denominamos “cominho e sal”

²³¹ então é castanho e vermelho, como o sobretudo de meu senhor

No tópico das normas de conversação, vemos o homem falando com o cavalo, ou melhor, o nome *Liese* sugere ser uma égua, mas o tradutor não reproduz essa fala. Contudo, a omissão não tem aspecto de censura.

Na associação, temos cores mencionadas no conto 114. As cores até aparecem corretamente na tradução, mas não a associação feita no original. Na verdade não encontrei a que se refere um pano com as cores do cominho e do sal. Imagino um pano de louça branco com partes sujas do carvão do forno à lenha. Na segunda associação omitida, o *Vaters Bratenrock* seria uma espécie de sobretudo usado antigamente pelos homens, semelhante a um fraque, mais longo, sem vinco traseiro (figura 25). Contudo, não há censura na omissão.

Outras observações dentro desse parâmetro: a estratégia de tradução predominante é a nacionalização, como é o caso de *A justiça divina*, no qual não é possível perceber que se trata de um conto alemão, pois poderia ter ocorrido no Brasil. No caso de *O alfaiate sabido*, temos também a presença da desnacionalização, pois certos elementos revelam a origem estrangeira, como o castelo, a princesa e o urso, que é animal exótico.

4.3.6.4.2 Tempo

No parâmetro tempo, a estratégia principal observada em *A justiça divina* é a arcaização, um passado abstrato, inverídico apresentado como “há muito tempo”. Também o conto *O valente sargento* delinea uma arcaização ao dizer no terceiro parágrafo “pois as guerras naqueles tempos duravam anos e anos”. Não encontrei exemplos que destoassem na tradução, capazes de gerar censura.

4.3.6.4.3 Espaço

3. Espaço: a - concretização perceptiva: i - localização (tradução comentada); ii - visualização (elementos gráficos ou visuais); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço).	
3.1 - social (dialeto social, jargão, gíria)	
114 frisch gewagt ist halb gewonnen ²³²	(d) Que bom! (p. 101)
114 wie ein Fisch im Wasser ²³³	(b) como uma criança comendo doces (p. 105)

²³² Quem acomete vence (quem não arrisca não petisca)

²³³ Como um peixe na água

No espaço social, encontrei duas expressões. Nenhuma delas foi mantida como no original, porém nacionalizada. Não há indício de censura nessa atitude.

4.3.6.4.4 Texto

4. Texto: a - conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência	
4.1 - sinal de gênero (linguagem característica)	
114 Es war einmal eine Prinzessin gewaltig stolz	(b,c) Existia certa vez uma princesa muito orgulhosa (p. 97)
114 und lebte er mit ihr vergnügt wie eine Heidlerche.	(a,c) e viveu muitos anos com ela, felizes (p. 107)
114 Wers nicht glaubt, bezahlt einen Taler ²³⁴	--

No sinal de gênero, há uma parte que é vertida, outra, não. O terceiro exemplo mostra o fim do conto, quando o narrador interage com o leitor. No entanto, o que foi omitido não se caracteriza como censura.

4.2.1 - nível cronotópico da trama (mundo e língua de narrador e narração)	
87 Wie er nun langsam durch den Sand dahinging und zu Mittag die Sonne heiß brannte, wards ihm so warm und verdrießlich zumut: der Sattel drückte ihn auf den Rücken, auch war ihm noch immer nicht eingefallen, was er sich wünschen sollte [...] »ja, wenn ich der bayerische Bauer wäre, der auch drei Wünsche frei hatte, der wußte sich zu helfen, der wünschte sich zuerst recht viel Bier, und zweitens so viel Bier, als er trinken könnte, und drittens noch ein Faß Bier dazu.« ²³⁵	--
114 Sie ließ auch bekanntmachen, wer ihr Rätsel löste, sollte sich mit ihr vermählen, und möchte kommen, wer da wollte ²³⁶	--
114 Da meldeten sich alle drei bei der Prinzessin und sagten, sie sollte ihnen ihre Rätsel vorlegen ²³⁷	Apresentaram-se os três no palácio, e os servidores do mesmo rofaram à Princesa que

²³⁴ Quem não acredita que pague um tostão

²³⁵ Ao passar devagar pela areia e o Sol do meio-dia ardia, sentiu o calor e ficou aborrecido: a sela pesava sobre os ombros, além de ainda não ter achado o que deveria desejar [...] “sim, se eu fosse o camponês de Bayern, que também teve direito a três desejos, este sabia o que queria: primeiro ele desejou muita cerveja; em seguida tanta cerveja quanta pudesse beber; e por terceiro, mais um barril de cerveja”

²³⁶ Ela também mandou publicar que aquele que adivinhasse seu enigma se casaria com ela; podia vir quem quisesse

	propusesse o problema (p. 98)
--	-------------------------------

No nível cronotópico, a trama também sofre algumas interferências do tradutor, embora não tanto quanto em Segurado ou Machado. No conto 87, a Livraria omite a volta penosa do rico para casa, carregando no sol quente a sela do cavalo. Embora essa passagem seja importante para entender a raiva do rico pensando na mulher descansando confortavelmente em casa, não percebo censura na omissão. Talvez o relato dos três desejos do camponês de Bayern possa ser enquadrado na **censura de costumes**, uma vez que tudo o que ele pede é bebida alcoólica, o que não seria bem visto em uma leitura familiar ou infantil. Já o primeiro exemplo do conto 114 explica porque os alfaiates puderam tentar a sorte de casar com a princesa, fato omitido pelo tradutor. Na sequência, os três se apresentam e pedem que a princesa cite o enigma, trama levemente alterada, mas que não mostra censura em si.

4.2.2 - nível cronotópico psicológico (aura expressiva do personagem)	
87 als der liebe Gott noch selber auf Erden unter den Menschen wandelte ²³⁸	ia de viagem um pobre peregrino chamado Pedro (p. 29)
87 machte das Fenster auf	abriu de mau humor a janela (p. 30)
87 Die Frau des Armen reichte ihm die Hand, hieß ihn willkommen und sagte, er möchte sichs bequem machen ²³⁹	A mulher do pobre recebeu-o afetuosamente, dizendo-lhe que ficasse como em sua casa (p. 31)
87 weil ihr so mitleidig und fromm seid, so wünscht euch dreierlei, das will ich euch erfüllen ²⁴⁰	Sois muito caritativos e piedosos e eu, embora pareça um pobre peregrino, sou algo mais. Pedi três coisas, e eu vo-las concederei (p. 33)
114 und ging dahin, als wäre die ganze Welt sein ²⁴¹	--

No nível psicológico, poucas alterações foram notadas. No conto 87, o tradutor troca a figura de Deus que peregrinava sobre a terra por “um pobre peregrino chamado Pedro” (p. 29), o que se constitui numa **censura de aura** sob um ângulo, ou até mesmo em uma **censura religiosa**, por não admitir que Deus seja rebaixado ao nível de um

²³⁷ Então todos os três se apresentaram à princesa e pediram que ela anunciasse os enigmas

²³⁸ quando o próprio Deus andava por entre as pessoas sobre a terra

²³⁹ A mulher do pobre lhe estendeu a mão, lhe deu as boas-vindas e disse que se sentisse à vontade.

²⁴⁰ por serem tão misericordiosos e honestos, desejem três coisas, que eu vou conceder

²⁴¹ foi lá como se o mundo inteiro fosse seu

peregrino. Depois acrescenta o “mau humor” ao rico, chorando a sua natureza. No caso não seria uma censura, mas um “agravamento” da aura. O quarto exemplo remete à escolha feita no primeiro, uma vez que diminui ou humaniza o personagem em questão. A tradução apresenta leves mudanças na descrição dos fatos ao simplificar determinadas descrições, como no terceiro exemplo do conto 87, mas sem ares de censura. No conto 114, omite um estado de ânimo do alfaiatezinho, caracterizando uma pequena **censura de aura**.

4.3.1.1 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível linguístico (fonológico, lexical, morfológico, sintático)	
114 Mein Schneiderlein fuhr da ruhig in die Kirche	E o alfaiatezinho foi tranquilamente à igreja (p. 107)

O estilo do tradutor é mais formal, mais elaborado que uma criança costuma usar; possui um registro linguístico mais elevado do que a linguagem mais popular do original. O estilo linguístico do autor não é percebido claramente na tradução, como o ritmo de leitura do texto, que parece mais “veloz” pela omissão de alguns detalhes. Aqui um raro momento do narrador original se identificando com o personagem: ele diz “meu alfaiatezinho”, estilo não repassado pelo tradutor, porém sem maiores consequências.

4.3.1.2 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível de parágrafo (repetição, ritmo, motivo, cena, metáfora)	
87 ich möchte mich zerreißen und zerschlagen ²⁴²	Ó que raiva! (p. 34)
87 »so wollt ich, daß du den Hals zerbrächst!« Wie er das Wort ausgesprochen hatte, plump, fiel er auf die Erde, und lag das Pferd tot und regte sich nicht mehr ²⁴³	“Que te rompesse o colo!” Apenas desejou isto, o cavalo caiu por terra e morreu (p. 37)
114 meinten die zwei ältesten ²⁴⁴	o maior deles dizia (p. 97)

Abordo aqui umas cenas levemente alteradas, com metáforas menos enfáticas. O rico do conto 87, em sua ira, menciona uma autopunição, desejando se rasgar e se bater. Isso tudo foi resumido para um simples “ó que raiva!” Aqui poderia ser sugerida uma **censura de violência**, embora também possa se tratar de uma familiarização. No exemplo seguinte, o rico deseja que o pescoço do cavalo se quebre, mas o tradutor prefere machucar outra parte do corpo. A violência só mudou

²⁴² Eu quero me rasgar e me bater

²⁴³ “desejo que quebre o pescoço!” Assim que proferiu esta palavra, plump, ele caiu ao chão e o cavalo estava morto e não se mexia mais

²⁴⁴ diziam os dois mais velhos

de local. No conto 114, os dois irmãos mais velhos consideram o mais novo um tolo, mas o tradutor diz que foi só o mais velho. Mas isso não demonstra censura.

4.3.3.2 - sistema de meio expressivo: coerência textual associativa (conotação, vínculo retro e prospectivo)	
87 er fing an zu laufen und wollte sich daheim ganz einsam in seine Kammer hinsetzen und auf etwas Großes für den letzten Wunsch sinnen ²⁴⁵	a correr para ver se chegava antes da sela em sua casa (p. 38)

Na coerência textual do conto 87, percebemos como o tradutor se atrapalha na coerência associativa, pois o rico deseja que a sela saia de suas costas e vá parar em casa com sua mulher sentada e presa nela. Tendo a sela sumido, o rico entende que o desejo se cumprira tal como ocorrera com a morte do cavalo. Logo, a sela já estaria em casa, com sua mulher fixada nela. Não haveria razão para correr mais que a sela, como sugere a tradução. No entanto, não se verificam censuras nessas escolhas.

4.3.6.4.5 Obra

5. Obra: a - versão dos leitores (esclarecimento intratextual); b - comentários (interlineares ou especiais de fim de texto); c - confrontar os dois textos (por tradução e comentários sistemáticos gerais); d - compensação metatextual (dividir o problema da traduzibilidade no texto e no comentário)	
5.2.2 – paratexto interpretativo	
114 --	Resumo: o urso perde 7 dentes e quer ir ao dentista; o alfaiate conta que matava ursos, mordendo-lhes os dedos, amedrontando o urso; o alfaiate canta uma canção; o alfaiate conta como caçava pulgas com canhões, tigres com saliva e elefantes com ossos de mosquito (p. 102-104)

Na área da recriação, o conto do alfaiate apresenta um enxerto significativo de duas páginas inteiras. No quadro apresento um resumo do acréscimo. Mas não há indícios de censura; pelo contrário, há episódios de morte e violência que não constam no original. Classifiquei como paratexto interpretativo, já que as cenas descritas são uma interpretação adicional ao episódio encontrado no original, fazendo do

²⁴⁵começou a correr e queria se isolar em seu recôndito em casa, a fim de pensar em algo grandioso para o último desejo

alfaiate um herói ainda mais esperto, além de mostrar ideias novas, mesmo que um tanto ilógicas ou cômicas para ludibriar o urso, destoando do restante da tradução nesse aspecto.

4.3.6.4.6 Manipulação sociopolítica

6. Manipulação sociopolítica: a - depuração (tendenciosa) dos textos; b - orientação ideológica do texto	
6.1 – censura	
87 verwandelte ihr altes Haus in ein neues, gab ihnen nochmals seinen Segen und zog weiter ²⁴⁶	trocou a casa velha por uma nova, e, isto feito, deixou-os e seguiu o seu caminho (p. 33)

Dentro da manipulação, apenas apresento um exemplo dentro do aspecto censura em que o tradutor evita dizer que Deus abençoa o casal pobre antes de partir, o que pode ser visto como uma purificação de elementos, pensando no público alvo. Por ser um evento de cunho religioso, poderia ser sugerida uma **censura religiosa**, embora com pouca força.

Em suma, o que a quarta etapa da análise da traduzibilidade mostra é uma obra com pouca censura, e quando ocorre é de natureza leve. Foram encontradas 6 censuras, sendo duas de aura, duas religiosas, uma de violência e outra de costumes.

Ao fim da análise da Livraria, incluindo o quadro comparativo (4.3.8.3), foram contabilizadas nas quatro etapas 6 censuras de aura; 4 de costumes e violência; duas religiosas; e uma de morte e de asco, o que mostra menor rigor nas escolhas tradutórias, no sentido de não se importar tanto com a repressão ou opinião externa.

4.3.7 A TRADUÇÃO DE MONTEIRO LOBATO

José Bento Renato Monteiro Lobato nasceu em Taubaté no dia 18 de abril de 1882 e faleceu em 04 de julho de 1948, em São Paulo, aos 66 anos.

Depois de Figueiredo Pimentel, foi o mais influente escritor da literatura infantil brasileira, embora tenha escrito obras para adultos também. Monteiro Lobato teve uma vida eclética, sendo o ofício de escritor e tradutor apenas uma dessas facetas, embora o que mais lhe rendesse reconhecimento nacional e internacional.

²⁴⁶transformou sua casa velha em uma nova, abençoou-os mais uma vez e seguiu adiante

4.3.7.1 Primeira etapa de análise

A primeira etapa começa com a apresentação do contexto histórico e cultural. Em 1918, Monteiro Lobato compra a Revista Brasil, e sua visão empreendedora é oferecer os livros por todos os cantos possíveis. Cria a Editora Monteiro Lobato, que mais tarde se torna Companhia Editora Nacional. Com ela, publica seus livros e de outros autores, além das traduções.

Havendo na década de 1920 algumas traduções dos Irmãos Grimm disponíveis em português, Lobato não se contenta com elas. Conforme Arroyo, Lobato as considera como traduções galegas, e assim se refere a elas em uma carta a seu amigo Godofredo Rangel, em 1925: “Estou a examinar os contos de Grimm dados para Garnier, escrevia ele. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abrigar a linguagem” (LOBATO *apud* ARROYO, 1968, p. 116).

Em 1927, é nomeado adido comercial nos Estados Unidos. Impressiona-se com o progresso de lá, e incentiva o governo brasileiro a realizar o mesmo. Perde todo investimento que havia feito na Bolsa de Valores de Nova Iorque com a crise de 1929. Por isso, vende as ações da Companhia Editora Nacional. No Brasil, Getúlio Vargas assume o poder em 1930. No ano seguinte, Monteiro Lobato retorna ao Brasil. Os tempos de repressão iniciam mais ou menos por essa época, e a área literária é cada vez mais vigiada, como vimos anteriormente. Tendo seu pensamento voltado para o público infantil, Lobato envereda por esse gênero na década de 1930 com afinco. Começa a traduzir Perrault, Andersen e Grimm. Nessa mesma época, outros se dedicam à tradução de literatura infantil, uma atividade incentivada por Getúlio Vargas, embora na área didática. Lia Wyler diz que na era Vargas quem mais traduz são escritores consagrados e cita João Paulo Paes²⁴⁷ como aquele que constata a “Idade de Ouro da tradução no Brasil”, de 1930 a 1947 (WYLER, 2003, p. 24-25). No caso de Lobato, como ele não aprecia as traduções feitas anteriormente, adapta, em 1934, dois volumes dos contos dos Grimm, conforme Souza (1979, p. 21). *Contos de Grimm* reúne 11: *A menina da capinha vermelha; Branca de Neve; O alfaiate valentão; Hansel e Grethel; Os músicos de Bremen; Cinderela; Branca de Neve e Rosa Vermelha; O príncipe sapo; As enteadas e os anões; Histórias de anões* (que são três narrativas curtas) e *O ganso dourado*. De acordo com Souza (1979, p. 21), *Novos Contos de Grimm* tem outros

²⁴⁷ Lia Wyler menciona João Paulo Paes, a quem eu não consegui localizar na história. Provavelmente ela quis dizer José Paulo Paes (1926-1998).

11 contos. Porém a terceira edição, datada de 1944 (fonte de minha análise que tenho em mãos), apresenta apenas 10: *Rumpelstiltskin*, *Os dois irmãozinhos*; *João Bobo e as três plumas*; *O nariz de lègua e meia*; *A pastorinha de gansos*; *A mesa, o burro e o cacete*; *Rapunzel*; *O rei da montanha de ouro*; *A água da vida* e *Pele de urso*. Imaginei primeiramente que talvez um conto tenha sido subtraído, já que a primeira edição apresenta 120 páginas, ao passo que a terceira, apenas 106. Outra possibilidade seria um equívoco na contagem de Souza, como outras imprecisões nos registros sobre os assuntos da presente pesquisa. Em consulta à Biblioteca Nacional, onde há um exemplar da primeira edição, recebi a resposta de que a de 1934 apresenta apenas os 10 contos aqui listados. Há ainda erros menores de editoração ou revisão, como o próprio índice da terceira edição, que remete à página errada do conto. Por exemplo, diz que *O rei da montanha de ouro* começa na página 80, quando de fato é na página 76.

De acordo com Souza (1979, p. 21), Lobato lança, ou melhor, adapta *Contos de Grimm* e *Novos Contos de Grimm* em 1934, pela sua Companhia Editora Nacional. Nesse ano, conforme Arroyo, Lobato traduz febrilmente os contos de Perrault, Grimm e Andersen, trabalhando ao mesmo tempo em sua nova criação: *Emília no país da gramática* (1968, p. 205). Dessa forma, temos um dedicado autor e tradutor trabalhando em um tempo de relativa repressão. Mas para a literatura infantil é um tempo de intensa produção e prestígio, por ser incentivada pelo governo e provavelmente por ser considerada uma literatura menos ofensiva. Por isso, pretendo analisar a tradução de Lobato como pertencente a esse período inicial da década de 1930. Lobato regressa dos Estados Unidos e recomeça sua produção literária. Leva seus livros para serem vendidos nos lugares menos imaginados, como em mercearias e bares. Ele acredita que a literatura tem de ir onde o leitor está. Nesse afã de traduzir os contos de fadas, produz logo dois volumes. Não sabemos quando exatamente ele inicia as traduções dos Grimm (visto que já reclama delas em 1925), apenas é certo que edita os dois livros em 1934.

As edições ocorrem mais ou menos uma por década. Reciprocamente, o prestígio dos contos ajudana divulgação do trabalho de Lobato e o trabalho de Lobato colabora na divulgação dos contos entre as famílias brasileiras. Sua relação com traduções anteriores é bem visível, no sentido de constituir-se em um marco, uma mudança de rumo e de linguagem, uma vez que Lobato considera as traduções anteriores pouco atrativas ou eficientes para o público infantil por serem

portuguesas e não brasileiras. Não é possível determinar com exatidão as normas tradutórias usadas por Lobato, mas se percebem preocupações com a linguagem direcionada ao público infantil. Não há teorias expressas a não ser a diretriz “abrasileirar a linguagem”. Quanto à censura externa, há a presença e interferência do Estado na produção literária. Enquanto produções próprias começam a ser tolhidas, as traduções de literatura infantil ainda gozam de relativa tranquilidade no ano em que Lobato lança os livros dos contos dos Grimm.

4.3.7.2 Segunda etapa de análise

Agora podemos partir para a segunda etapa, que busca as informações preliminares do texto: título, gênero, autor, tradutor, capa, metatextos; e a macroestrutura: subdivisões; capítulos, atos, cenas; figuras; introduções; notas. Vemos que os títulos escolhidos por Lobato para os dois livros são *Contos de Grimm* e *Novos Contos de Grimm*. O gênero infantil é mantido na tradução. Monteiro Lobato é um escritor de literatura infantil, além de tradutor desse gênero. A informação acerca da autoria dos contos é clara, não está omitida, pois diz *Contos de Grimm*. Contudo um detalhe chama a atenção: a capa do livro *Contos de Grimm* diz “tradução e adaptação de Monteiro Lobato” (figura 26). Ou seja, em certo sentido, a frase sugere a possibilidade de o texto de Lobato não ser completo, pois a palavra “adaptação” remete a uma ideia de corte, de incompletude. Prefácios ou notas, não existem. Porém, há informações adicionais que precisam ser observadas. Diz na folha de rosto do exemplar analisado: “Obras completas de Monteiro Lobato, 3ª série, Traduções e adaptações, volume 6. Contos de Grimm, 1960. Editora Brasiliense.” No fim do livro, consta que o mesmo foi impresso na Gráfica Urupês S.A. em 1960. Contudo, podemos afirmar que o ano da tradução não é o da impressão. Como Monteiro Lobato faleceu em 1948, trata-se de uma publicação póstuma. Não consta quem seria o editor ou outro organizador responsável, somente que a publicação é da Editora Brasiliense. Na contracapa temos o registro “Obras completas de Monteiro Lobato em 43 volumes”, estando os volumes listados. Na primeira série, há 17 volumes classificados como “Literatura Geral”; a segunda série contém 17 volumes denominados “Literatura Infantil”; e a terceira série apresenta 9 volumes intitulados “Traduções e Adaptações”, reconhecidamente de temática infantil, a saber: 1. *Contos de Fadas*; 2. *Contos de Andersen*; 3. *Novos Contos de Andersen*; 4. *Alice no País das Maravilhas*; 5. *Alice no País do Espelho*; 6. *Contos de*

Grimm; 7. *Novos Contos de Grimm*; 8. *Robinson Crusoe*; 9. *Robin Hood*.

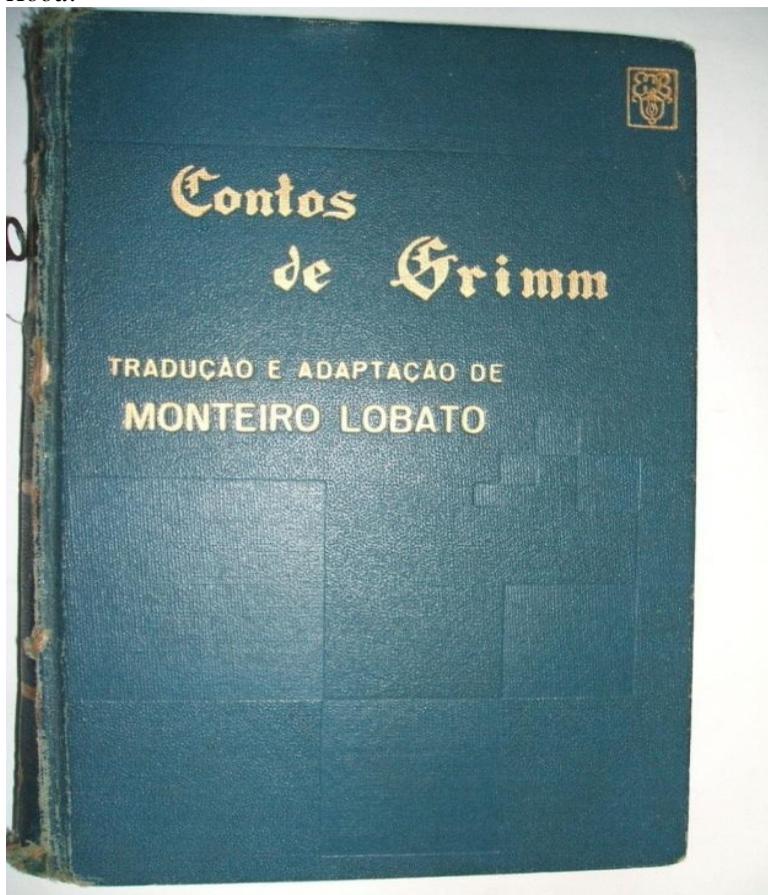


Figura 26: Capa de *Contos de Grimm*, de Monteiro Lobato

Por seu turno, o livro *Novos contos de Grimm* não usa o termo “adaptação”; apenas “tradução” (figura 27). O exemplar que adquiri apresenta remendos na capa, o que encobre algumas partes de palavras. A capa é contabilizada pela editora como página 1. Na página 3, há apenas o título da obra. Na página 5, temos a informação de se tratar da “Série 1ª, LITERATURA INFANTIL, Biblioteca Pedagógica Brasileira, Vol. 16”, sendo esta a 3ª Edição, com a data de 1944.

A página 7 apresenta um desenho seguido do índice (figura 28), que lista os contos: Rumpelstiltskin; Os dois irmãozinhos; João Bobo e

as três plumas; O nariz de légua e meia; A pastorinha de gansos; A mesa, o burro e o cacete; Rapunzel; O rei da montanha de ouro; A água da vida; e Pele de urso. No fim, não há outras informações. Somente uma figura amarela de um duende com um cachimbo na boca, na capa de fim.

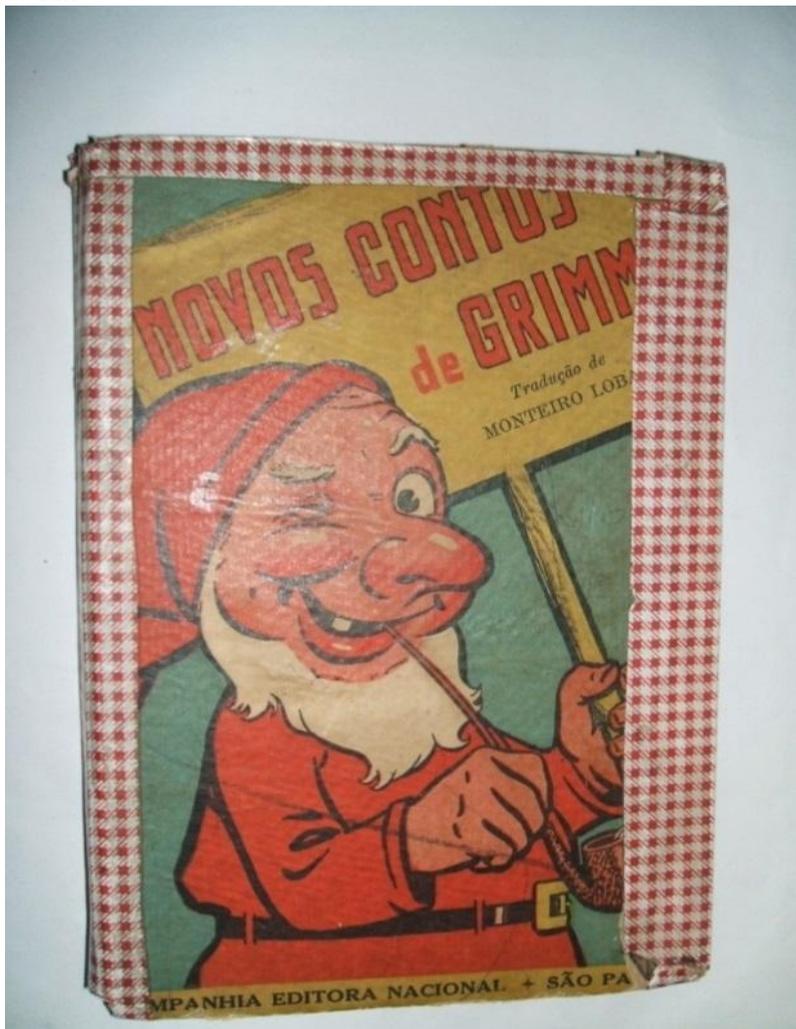


Figura 27: Capa remendada de *Novos contos de Grimm*, de Monteiro Lobato

Durante a minha investigação, uma dúvida se formou: qual teria sido o original usado por Monteiro Lobato? Além dos Contos de

Grimm, ele também traduziu contos de Andersen. Teria ele aprendido alemão e dinamarquês? A resposta pode ser negativa. Por isso, embora

ÍNDICE

A menina da Capinha Vermelha	3
Cinderela	15
O ganso dourado	31
O príncipe sapo	43
As enteadas e os anões	53
Branca de Neve e Rosa Vermelha	69
Branca de Neve	85
O alfaiate valentão	105
Hansel e Grethel	125
Os músicos de Bremen	143
Histórias de Anões	153

Figura 28: Folha do índice

nãopossa afirmar com certeza, cogito a possibilidade de haver ocorrido uma tradução indireta. Isso pelo fato de ele ter morado alguns anos nos Estados Unidos, onde certamente usou a língua inglesa. Talvez uma tradução de língua inglesa tenha sido o seu original, ou pelo menos uma referência à qual pudesse recorrer. As traduções inglesas já existiam desde 1823, como vimos. Uma delas, feita mais tarde por Margaret Hunt, diz basear-se no original de 1884 (certamente uma reedição

original, pois a última edição com modificações feita pelos Irmãos Grimm ocorreu em 1857). O texto citado seguiria a base de *Contos do lar dos Grimm com notas do autor*, publicado por London G. Bell &



Figura 29: Detalhe de ilustração

Sons em 1910, com 564 páginas. Afirma ser muito fiel ao original alemão. De fato, uma análise superficial mostra essa proximidade ou “fidelidade” (no conceito popular²⁴⁸) com o original alemão, não havendo as omissões e trocas vislumbradas em Lobato. Desta forma, há disponível um material muito próximo ao original, onde Lobato supriria suas necessidades em uma fonte confiável. Às vezes parece haver semelhanças nas construções sintáticas inglesas e a tradução lobatiana, o que também pode ter ocorrido pelo fato de ele ter morado nos Estados

²⁴⁸ Esse conceito popular diz que o tradutor não interferiu ou interferiu pouco no conteúdo e mensagem do texto, fazendo uma cópia igual em outra língua.

Unidos. Como esse tipo de informação não pode ser verificada com certeza absoluta, resta-me considerar o texto tal qual aparece em sua tradução lobatiana, como se o mesmo tivesse tido acesso direto ao texto original da 7ª edição de 1857.

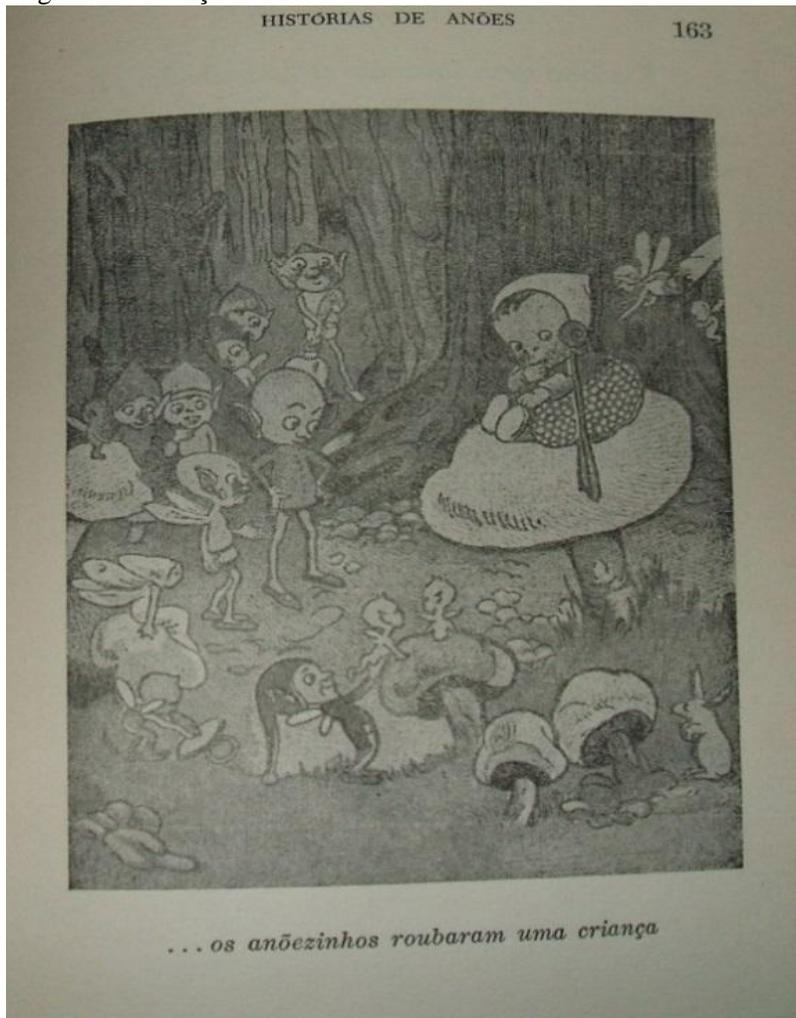


Figura 30: xilogravura do conto 39c

Partindo agora para a macroestrutura, a tradução de Monteiro Lobato difere do original, por exemplo, na questão dos parágrafos. A versão alemã compõe-se de menos parágrafos. Portanto, Monteiro

Lobato modifica essa estrutura, adequando-a ao modo brasileiro de produzir um texto. Os diálogos são apresentados com novo parágrafo e travessão recuado da margem. Há também gravuras em preto e branco nos dois volumes. O primeiro volume (edição consultada de 1960) mostra figuras mais estilizadas, demonstrando pouca preocupação com detalhes (figura 29), acrescido de algumas xilogravuras, estas, sim, com mais riqueza de detalhes, todas em preto e branco (figura 30). São 56 no volume *Contos de Grimm*, das quais 48 são figuras de tamanho intermediário inseridas no texto, 4 são figurinhas demarcando fim de conto (vinhetas) e 4 são xilogravuras, desenhos mais elaborados que ocupam uma página inteira, onde apenas uma não apresenta legenda; e 44 em *Novos contos de Grimm*, das quais 38 são de tamanho intermediário e inseridas no texto, 3 vinhetas e 3 aparecem antes mesmo do primeiro conto, isto é, nas páginas 5, 7 e 8. Na página 86, há uma figura antes do conto *A água da vida*, sem qualquer relação com o mesmo, onde dois duendes carregam bisnagas de tinta com os dizeres “blu” e “ed aint” que, pela disposição dos frascos, deduz-se por “blue” e “red paint”. Não se tem certeza de quem fez todas as gravuras, uma vez que tal informação não está disponível nos volumes, nem há assinaturas nelas. Monteiro Lobato havia se aventurado na área do desenho e pode ele mesmo ser o autor.

Há inúmeros erros na postagem das figuras, como em *O alfaiate valente* e em *Os músicos de Bremen*, que tem ilustrações sem nenhuma relação com o enredo. Além disso, há figuras relacionadas com o conto, mas com incongruências. Cito o KHM 15 *Hänsel und Gretel* em que o narrador de Lobato diz “apareceu uma velha muito velha, com duas muletas, uma em cada braço” (p. 133). No desenho, a velha tem apenas uma muleta, detalhe que confere com o original: *eine steinalte Frau, die sich auf eine Krücke stützte*²⁴⁹. Em contrapartida, nessa mesma cena, o original afirma que Gretel se sentou para comer a janela açucarada, mas no referido desenho ela está de pé. Há também desenhos trocados: a casinha da bruxa de *Hänsel und Gretel* aparece em *A mesa, o burro e o cacete*; os sete anões e também o encontro de Cinderela com o príncipe estão no conto *O rei da montanha de ouro*; os quatro personagens de *Branca de Neve e Rosa Vermelha* figuram no conto *Pele de Urso*, sem a vassoura que aparece com uma das moças. Nesse último caso, houve um reaproveitamento de figura, que também se percebe nos sete anões mencionados, pois eles foram pintados de preto para ilustrarem o conto

²⁴⁹ Uma senhora extremamente velha que se apoiava em uma muleta (bengala)

O rei da montanha de ouro, embora faltem 5 anões para igualar-se à trama original. Da mesma forma, aproveitaram a figura de 3 gigantes falando com um homem de tamanho normal do conto *O rei da montanha de ouro* no conto *O alfaiate valentão*, porém eliminando um dos gigantes, para se enquadrar na narrativa.

Sobre outros textos enquadrados dentro das páginas preliminares, vale citar que três das quatro xilogravuras apresentam uma legenda, o que seria desnecessário, uma vez que são mais ricas em detalhes que as demais gravuras. Por fim, como não há comentários do tradutor, não há mais material adicional a considerar.

4.3.7.3 Terceira etapa de análise

Abordando a terceira etapa, esta trata da microestrutura: tipos de narrativa, estrutura interna da narrativa; palavras; modelos gramaticais; padrão de linguagem; citação dos diálogos. Os tipos de narrativa seguem os modelos do original, com menos detalhes. A estrutura usa algumas inversões sintáticas, mas no geral está dentro do padrão da língua portuguesa. Em certas ocasiões, Lobato usa o discurso indireto no lugar do direto. Por exemplo, no KHM 15 *Hänsel und Gretel*, o original diz “Gretel weinte bittere Tränen und sprach zu Hänsel »nun ists um uns geschehen²⁵⁰.«” Lobato simplifica para o discurso indireto: “A pobre menina pôs-se a chorar abraçadinha com o menino”. Há também situações inversas, como em *A água da vida*, em que “Als er dem Zwerg begegnete und dieser fragte, wohin er so eilig wolle²⁵¹,” tornou-se “Ao chegar onde morava o anão, este pulou-lhe à frente com a pergunta de sempre. – Para onde vai com tanta pressa, meu rapaz?”

Observando a seleção de palavras, corre-se o risco de olhar a tradução com a visão atual. É preciso ter em mente que a tradução ocorre em 1934. Já se passaram 80 anos, tempo no qual ocorreram muitas mudanças linguísticas e de vocabulário. A maneira de falar atualmente obedece a outros modelos. Novas interações e conjugações tomam conta de nossa gramática, como o desuso da segunda pessoa do plural (vós), do pretérito mais-que-perfeito simples e de alguns aumentativos, só para citar alguns. O que se percebe em Lobato é uma tentativa de apresentar uma linguagem ao alcance da mente infantil, sem perder certos toques de requinte. Ou quiçá ele volta e meia tenha se esquecido do público infantil e emendado sentenças e palavras do mundo adulto. É como se ele pretendesse dar um ar de popularidade à

²⁵⁰ Gretel vertia lágrimas amargas e disse para Joãozinho: “agora estamos perdidos.”

²⁵¹ Ao encontrar o anão e este lhe perguntar para onde queria ir com tanta pressa

linguagem, mantendo ao mesmo tempo a língua padrão. Alguns exemplos em que aparece o tom coloquial, tendendo ao infantil, transcritos do texto *O alfaiate valentão* (GRIMM, 1960, p. 105-121): “o alfaiate espichou a cabeça para fora da janela”; “a mulher subiu os três degraus da casa do homenzinho”; “exclamou o alfaiate lambendo os beiços”; “lá se foi a resmungar por ter perdido tempo com um freguês tão miserável”; “colocou o pedacinho de pudim ao lado do pão”; “quem mata sete de uma pancada pode matar sete mais um e esse um pode ser um rei”; “ficou bem escondidinho entre as folhas”; “comendo cada qual um carneiro inteirinho por dia”. Nestes exemplos, pareceu-me haver uma preocupação em dar um tom coloquial ao conto na voz do narrador, aproximando-o da linguagem falada. Esse tom é ainda próximo ao raciocínio ou à linguagem de uma criança. Vê-se o emprego de diminutivos (homenzinho, pedacinho, gatuninhas, escondidinho, inteirinho, entre tantos outros no texto). O raciocínio do rei também parece típico de criança (“quem mata sete de uma pancada pode matar sete mais um e esse um pode ser um rei”). Portanto, esses indícios mostram que existe a preocupação de Lobato no sentido de dirigir-se ao público infantil.

Mas ao mesmo tempo, Lobato parece desligar-se dessa intenção à medida que traduz, pois esses exemplos estão quase todos no início do conto mencionado. Mais adiante no mesmo conto, é mais raro encontrar essa linguagem, pois se percebem mais inversões na ordem sintática das palavras, vocabulário de nível mais elevado e, em certos momentos, tem-se a impressão de estar diante de literatura voltada para adultos, como mostram os exemplos do mesmo conto: “miserável vagabundo diz você?”; “tomou nova pedra e lançou-a para o ar”; “o passarinho lá se foi, qual uma flecha, até perder-se de vista”; “pôs o raizame do carvalho às costas”; “o esperto alfaiate... trepava a um deles, deixando-se carregar pelo estúpido gigante”; “o rei mostrou-se muito contente”; “poderá dar cabo de todo o ministério num instantinho”; “lá chegados ficaram estes num certo ponto”; “o gigante ergueu-se, tomado dum acesso de cólera terrível”; “eis que surge o enorme paquiderme”. Em todos esses exemplos, quis mostrar a forma mais requintada do texto, como se fosse uma literatura para adultos. Possivelmente sua intenção era ampliar o vocabulário infantil, mas isto é apenas uma cogitação minha. Ao selecionar “raizame” em vez de “tronco/raiz”, ou “cólera” no lugar de “raiva”, ou ainda, dizer “lá chegados ficaram estes num certo ponto” e “miserável vagabundo diz você?” em vez de usar a ordem normal “chegados lá, estes ficaram num certo ponto” e “você diz miserável

vagabundo?” Lobato introduz um vocabulário não muito comum para o público infantil. São apenas alguns exemplos desse toque de requinte que ocorre ao longo dos textos, demonstrando uma preocupação estética e literária de Lobato. O que, no entanto, se percebe, é uma oscilação entre a linguagem infantil e a padronizada para adultos. Com o uso de diminutivos, parece que Lobato tenta dialogar com as crianças, mas não consegue esquivar-se de seu próprio estilo literário mais rebuscado. Por exemplo, no conto do alfaiate valentão, os ministros (e não os soldados, como no original) pedem ao rei que exonere o alfaiate, dizendo: “o vosso ministério é composto de sete ministros e como ele mata sete duma só pancada, poderá dar cabo de todo o ministério num instantinho” (p. 113). De um lado temos a formalidade e respeito pela autoridade na voz dos ministros, dizendo “vosso ministério”, mas no fim do período aparece o tom coloquial “instantinho”, numa incongruência de linguagem para pessoas de tão alto escalão. Esse tipo de mistura ocorre em outras passagens, e por vezes é difícil saber se a linguagem é voltada às crianças ou aos adultos. De um modo geral, porém, a fala das personagens tem aspecto mais popular, seguindo a tendência do original.

Outra coisa que se percebe em Lobato é a eliminação de detalhes que possam estender a trama. Nesse sentido, boa parte da obra parece enveredar pela categoria da adaptação. Por exemplo, o conto original do alfaiate valentão começa dizendo que “em uma manhã de verão, havia um alfaiatezinho sentado à mesa da janela, estava bem disposto e costurava com muito empenho”²⁵². Na versão de Lobato, lemos: “era uma vez um alfaiate que estava sentado à janela da sua casa, costurando um paletó”. Temos aqui algumas omissões quanto às características da situação e do personagem. De início, a tradução não diz que era uma manhã, e que essa manhã era de verão. Pensando no contexto alemão, o verão é mais curto e muito mais desejado por eles, pois é um tempo que reflete a libertação da clausura da casa, das roupas pesadas, do desconforto do frio e da neve. Assim a disposição em se fazer algo é maior nessa época do ano, aspecto que aparece claramente no texto (estava bem disposto). Para os brasileiros, especialmente no Sudeste, onde o clima está entre o tropical e o subtropical, o verão pode ser sinônimo de desconforto. Ainda assim, empiricamente se sabe que a maior parte da população prefere tempo bom de primavera e verão. Com a omissão desse detalhe, Lobato exclui um pouco da alegria que poderia estar no coração do personagem. Além disso, omite também a frase que

²⁵² An einem Sommermorgen saß ein Schneiderlein auf seinem Tisch am Fenster, war guter Dinge und nähte aus Leibeskräften.

afirma a disposição do alfaiate. O segundo ponto é o grau normal dado ao substantivo alfaiate, ou seja, ele não aparece no grau diminutivo, como no alemão. Se os diminutivos representam uma linguagem mais próxima do público infantil, teria sido mais coerente dizer “alfaiatezinho”, uma vez que o próprio Lobato tenta dar esse tom infantil ao longo do conto. Assim, perde-se mais uma informação subjetiva do caráter do personagem. A terceira omissão diz respeito à mesa em frente à janela. Como ele é um alfaiate, faz seu serviço sentado em um local iluminado. Na ausência de energia elétrica na época em que o conto foi transcrito, a iluminação natural é sua melhor fonte de luz. Seu serviço é feito na parte da janela da frente da própria casa. Essa parte da janela Lobato transpôs, porém omite que o alfaiatezinho está sentado à mesa. Por fim, ainda ocorre a omissão de um adjunto adverbial, ou seja, o modo como o alfaiatezinho está costurando: com todo o empenho. O que Lobato faz é acrescentar uma informação nova, que não consta no original: o objeto sendo costurado seria um paletó. Assim, somente nesse primeiro período composto, Lobato omite informações preciosas sobre o personagem que poderiam formar outra imagem mental dele no leitor/ouvinte.

A simplificação do texto em Lobato continua logo em seguida. O original diz “Daí veio uma camponesa descendo a estrada e gritou: ‘vende-se doce bom! Vende-se doce bom’ (ou: doce bom à venda)”²⁵³. Mas Lobato apenas diz “Nisto ouviu uma vendedora de doces que passava gritando: ‘Doces! Pudim especial!’” Novamente temos a supressão da trama mais detalhada, ou seja, Lobato não diz que a vendedora é uma camponesa, que está descendo uma estrada, e que está repetindo o seu anúncio da mercadoria, como é comum de um vendedor de rua. Além disso, ele prefere trocar o doce (*Mus*, uma espécie de geleia mais consistente, típica entre os alemães, feito de frutas) por pudim especial. Talvez na década de 1930 o pudim fosse uma referência mais popular e fosse vendido nas ruas; caso contrário não faz muito sentido vender-se pudim a granel.

Logo no trecho seguinte, Lobato continua a sua simplificação do texto. No alemão temos “isto soou amável aos ouvidos do alfaiatezinho, que espichou sua delicada cabeça para fora da janela e chamou: ‘aqui em cima, querida senhora, aqui conseguirá vender sua mercadoria’”²⁵⁴. Tudo isso foi reduzido a “o alfaiate espichou a cabeça

²⁵³ Da kam eine Bauersfrau die Straße herab und rief »gut Mus feil ! gut Mus feil !«

²⁵⁴ Das klang dem Schneiderlein lieblich in die Ohren, er steckte sein zartes Haupt zum Fenster hinaus und rief »hier herauf, liebe Frau, hier wird sie ihre Ware los.«

para fora da janela e chamou-a”. Não é preciso vasculhar muito para encontrar outras passagens. Basta seguir a sequência do texto: “A mulher subiu as três escadas com sua cesta pesada e teve que tirar todos os potes na frente dele. Ele olhou a todos, levantou-os ao alto, meteu o nariz neles e finalmente disse: o doce me parece bom, então me pese 2 onças (= 64g), querida mulher, e se for um quarto de meio quilo (= 125g), isso não me importa”²⁵⁵. A tradução de Lobato apresenta a seguinte versão: “A mulher subiu os três degraus da casa do homenzinho e descobriu o tabuleiro para que ele se servisse à vontade. – Quero cinquenta gramas deste pudim, disse o alfaiate”. No caso das medidas usadas, o alemão emprega a palavra *Lot* (meia onça) para a primeira expressão e *Pfund* (meio quilo) para a segunda. Ele pediu 4 meias-onças (ou duas onças). Se cada *Lot* equivale a 16g, temos 64g no total. Mas ele admite que o peso extrapole essa quantia e diz que $\frac{1}{4}$ de *Pfund* também poderia ser aceito. Sendo um *Pfund* o equivalente a meio quilo, dividimos por quatro e temos 125g. A opção de Lobato por 50g não é de todo ruim, pois ela consegue mostrar o lado cômico dessa negociação. Comprar 50g (ou 64g, ou ainda 125g) é uma porção extremamente pequena, talvez duas ou três colheradas. Mas o que Lobato omite acaba por apagar todo o lado lúdico desse episódio. Por exemplo, ele não informa que se trata de uma camponesa e que consequentemente vem de longe, de fora da cidade. Também não diz que ela carrega uma cesta pesada. Ele equivoca-se ao dizer que a mulher sube apenas três degraus, quando na verdade são três escadas (*Treppen*) de uma casa que possuía mais do que somente o andar térreo. Assim, a camponesa faz todo o esforço para atender ao cliente que parecia ter a intenção de comprar tudo, mas que mesquinamente compra só alguns gramas. Isto ajudaria a explicar a raiva da mulher ao deixar o local, pois por míseras duas ou três colheres de doce teria sido mais fácil o alfaiate descer do que ela subir com todo aquele peso.

Tendo chegado apenas à metade da primeira página da tradução desse conto feita por Lobato, creio que todos esses exemplos já sejam suficientes para mostrar a prática repetida de omissão de pormenores com que ele empreende a sua tradução. As perdas ou resíduos evidentemente podem ocorrer em qualquer tradução, mas aqui elas parecem demasiadamente perceptíveis e propositais, talvez

²⁵⁵ Die Frau stieg die drei Treppen mit ihrem schweren Korbe zu dem Schneider herauf und mußte die Töpfe sämtlich vor ihm auspacken. Er besah sie alle, hob sie in die Höhe, hielt die Nase dran und sagte endlich, »das Mus scheint mir gut, wieg sie mir doch vier Lot ab, liebe Frau, wens auch ein Viertelpfund ist, kommt es mir nicht darauf an.«

desnecessárias. Até mesmo o episódio das moscas é rico em detalhes no original, mas tão comedido na versão lobatiana.

Como não é possível determinar com exatidão o propósito do tradutor, pode-se admitir que seu trabalho perpassa um caráter mais informativo ao introduzir a essência dos contos em vez da propagação da literatura em seus pormenores. Uma vez que toda tradução se orienta por um ou mais objetivos, também Lobato o faz e, por essa razão, não se concebe a ideia de erro tradutório.

4.3.7.4 Quarta etapa de análise

Na quarta etapa, procurarei observar as estratégias de traduzibilidade da cultura proposta por Torop na tradução de Lobato (ver teoria dos parâmetros em 3.1 e do original no item 4.3.1), buscando as diferenças que poderão indicar a censura. Como há dois volumes a serem analisados, selecionarei a metade de cada um. KHM 12 *Rapunzel* (Rapunzel); KHM 13 *Die drei Männlein im Walde* (A enteada e os anões); KHM 15 *Hänsel und Gretel* (Hansel e Grethel); KHM 21 *Aschenputtel* (Cinderela); KHM 39 *Die Wichtelmänner* (Histórias de anões); KHM 55 *Rumpelstilzchen* (Rumpelstiltskin); KHM 89 *Die Gänsemagd* (A pastorinha de gansos); KHM 92 *Der König vom goldenen Berg* (O rei da montanha de ouro); KHM 97 *Das Wasser des Lebens* (A água da vida); KHM 161 *Schneeweißchen und Rosenrot* (Branca de Neve e Rosa Vermelha). Cabe ressaltar que o conto *O nariz de légua e meia* não foi localizado nos originais. Há apenas uma pequena semelhança com o KHM 122 *Der Kreutesel*, em que o fato de alguém comer determinada coisa transforma o corpo, mas no caso dos contos citados, são tão díspares que não se pode imaginar que seja o mesmo. Talvez Lobato tenha pegado o conto de outra coleção e se confundido na hora da publicação.

4.3.7.4.1 Língua

1. Língua: a - nacionalização (naturalização/familiar); b - transnacionalização (mantém cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d – mescla	
1.2 - realia (expressão cultural própria)	
12 Rapunzeln	(a) Rabanetes
55 Rumpelstilzchen	(c) Rumpelstiltskin
1.3 - norma de conversação	
15 ihr bösen Kinder, was habt ihr so lange im Walde geschlafen	(-) Que é que ficaram fazendo por lá (p. 129)

15 »Dumme Gans,« sagte die Alte	(a) Oh, pateta! Exclamou a bruxa (p. 137)
55 guten Abend, Jungfer Müllerin	(c) Boa noite, linda donzela (p.10)
89 Wenn Ihr Durst habt [...] wollt Ihr trinken, so trinkt allein	(c) - Se está com sede [...] - Se está com sede, desça e beba (p. 44)
1.4 - associação (signo/ símbolo)	
21 Die Frau hatte zwei Töchter mit ins Haus gebracht, die schön und weiß von Angesicht waren, aber garstig und schwarz von Herzen ²⁵⁶	(-) outra mulher, que tinha duas filhas. Eram lindas de rosto, essas moças, mas muito más de coração (p. 16)
55 fing sie an mit Kaspar, Melchior, Balzer	(c) Experimentou Gaspar, João, Sinforoso, Epaminondas, Pulquerio, Teodoreto, Aristogiton, Eustaquio, etc (p. 13)

No parâmetro língua, a estratégia mais usada por Lobato é a desnacionalização, pois ele deixa alguns aspectos ou elementos do original que revelam estranheza. Há também casos em que omite completamente a referência. Em *realia*, a verdura *Rapunzeln*, que dá nome ao conto de fadas, é transformada em rabanetes. A palavra rapôncio seria uma espécie de transliteração dela, mas de difícil uso, por ser do gênero masculino em português, embora Lobato não tenha feito a associação do vegetal com o nome do personagem, como ocorre no original. Se desejasse seguir o modelo do original, poderia chamá-la de “Rabaneta”. Em *Rumpelstilzchen*, Lobato mantém o nome do conto sem tradução de seu significado, como em inglês, espanhol (*Rumpelstilzskin*) ou mesmo russo (Румпельштильцхен). A escolha do nome *Rumpelstilzchen* é citada nas Anotações dos Irmãos Grimm, feitas para a 2ª edição de 1819. Eles apontam outros contos antigos com enredo semelhante. *Rumpel* tem sentido de bagunça ou *poltergeist*. *Stilz* ou suas variantes remetem a pernas (de mesa, por exemplo). Assim, o *Rumpelstilz* seria aquele que bagunça o que está sobre suas pernas, o que está de pé. O sufixo *-chen* designa o diminutivo. “Diabrete” ou “diabinho” seria uma boa opção em Português. No texto, Lobato trata-o como um anão, um ser “malandro”, sem lhe atribuir características diabólicas, que pisca para a moça (filha do moleiro), adivinhando as situações de dificuldade em que a moça se encontra. Nesse caso, ao omitir essa faceta, Lobato deixa transparecer uma **censura religiosa**.

²⁵⁶ A mulher tinha trazido duas filhas para dentro de casa; elas eram bonitas e brancas de aparência, mas más e pretas de coração

Nas normas de conversação, duas ofensas aparecem no conto 15, ditas pela madrasta e pela bruxa. Na primeira, percebe-se como Lobato evita que as crianças sejam chamadas de “malvadas”, “diabólicas”. Pode-se suspeitar de uma **censura de aura** com essa omissão. No segundo caso, a opção por “oh, pateta” pode ser admissível para “dumme Gans”, uma vez que não temos xingamento parecido em português com “ganso burro”. Portanto, não há censura. No conto 55, o anãozinho Rumpelstilzchen cumprimenta a filha do moleiro com “boa noite, filha donzela do moleiro”. Lobato reproduz o cumprimento, mas evita a referência ao pai moleiro, dizendo “linda donzela”. Não vejo censura nessa atitude. No conto 89 original, a aia diz para a princesa: “se vós estais com sede [...] se vós quiserdes beber, bebei sozinha”. Nesse trecho, a aia fala num tom de respeito, ou seja, ela reconhece na princesa uma autoridade, uma majestade, pois ela poderia ter dito “wenn *du* Durst hast” (se tu tiveres sede). Lobato trocou o “vós” pelo “você”, o que na época de Lobato coloca o texto em um nível formal, pois tal pronome servia como tratamento. Não parece se tratar de censura.

Nas associações, notei que no original há uma correlação das cores quanto ao símbolo do bem e do mal no conto 21. Assim, duas pessoas de pele branca (simbolizando pureza) fazem atitudes erradas por terem o coração preto (simbolizando impureza). Lobato já naquele período produz um texto “politicamente correto”, não atribuindo às cores o status de bem e mal. Desta forma, podemos concluir que ele praticou uma **censura racial**. No conto 55, a rainha do original menciona alguns nomes no terceiro dia, antes de falar o verdadeiro, *Rumpelstilzchen*. Os três nomes citados por ela são os que a tradição cristã atribui aos três reis magos que visitaram o bebê Jesus. Lobato apenas usa o primeiro deles, mas envereda por uma lista de nomes estranhos, excluindo essa alusão ao mundo cristão. Isso dá margem para interpretar uma **censura religiosa**, embora de pouca significação.

4.3.7.4.2 Tempo

2. Tempo: a - arcaização (passado abstrato, inverídico); b - historicização (passado concreto, autêntico); c - modernização (o tempo é o do tradutor); d - neutralização (omite o aspecto tempo).	
2.2.1 – gramatical	
89 Das darf ich Euch nicht sagen, und darf auch keinem Menschen mein Leid klagen, denn so hab ich mich unter freiem Himmel verschworen, weil ich	(a) - Nada posso dizer, Majestade, nem a vós nem a ninguém, pois jurei calar-me e se quebrar o juramento

sonst um mein Leben gekommen wäre	perderei a vida (p. 50)
2.2.2 - histórico: do fato (narrativa)	
12 Nach ein paar Jahren trug es sich zu, daß der Sohn des Königs durch den Wald ritt ²⁵⁷	(a) Certo dia em que um príncipe veio caçar naquela floresta (p. 71)
12 Da irrte er blind im Walde umher, aß nichts als Wurzeln und Beeren, und tat nichts als jammern und weinen über den Verlust seiner liebsten Frau. So wanderte er einige Jahre im Elend umher und geriet endlich in die Wüstenei ²⁵⁸	(d) Ficou vivendo na floresta, alimentando-se de raízes e frutas silvestres, sempre a chorar a perda da noiva adorada. Mas um dia o destino o conduziu para o deserto (p. 75)
15 Als es Mittag war, sahen sie ein schönes schneeweißes Vöglein ²⁵⁹	(d) Nisto um pássaro branco, muito bonito, cantou numa árvore (p. 131-132)
15 Als vier Wochen herum waren ²⁶⁰	(a) Passadas quatro semanas (p. 135)
15 morgen will ich ihn schlachten und kochen ²⁶¹	(a) vou cozinhar Hansel hoje (p. 136)
21 da habe ich dir eine Schüssel Linsen in die Asche geschüttet, wenn du die Linsen in zwei Stunden wieder ausgelesen hast [...]wenn du mir zwei Schüsseln voll Linsen in einer Stunde aus der Asche rein lesen kannst, so sollst du mitgehen	(a) Vou jogar um prato de arroz na cinza. Se você conseguir catá-lo todo, grão a grão, numa hora (p. 18) [...] Vou derramar na cinza dois pratos de arroz. Se você desta vez conseguir juntá-lo, grão a grão, no espaço de uma hora, irá ao baile (p. 19)
21 Es tanzte, bis es Abend war, da wollte es nach Haus gehen [...] Als es nun Abend war	(a) Pela madrugada, quando Cinderela mostrou desejos de voltar para casa (p. 20) [...] logo que o galo cantou (p. 23-24)
92 Acht Jahre waren schon herum, da fiel ihm sein Vater ein,	(d) Mas à medida que o tempo corria, o moço começava a sentir

²⁵⁷ Passados alguns anos, aconteceu que o filho do rei cavalgou por aquela floresta

²⁵⁸ Assim vagou cego pela floresta; comia apenas raízes e amorinhas, e passava o tempo se lamentando e chorando a perda de sua amada esposa. Assim perambulou miseravelmente por anos até finalmente chegar ao deserto

²⁵⁹ Ao meio dia, viram um lindo passarinho branco como a neve

²⁶⁰ Quando haviam passado quatro semanas

²⁶¹ Amanhã quero carneá-lo e cozê-lo

und sein Herz ward bewegt	apertos no coração (p. 80)
97 und als er eine Zeitlang fortgeritten war [...] Der kranke König wartete lange Zeit [...] --	(c) Ao fim dalguns dias de viagem [...] Passados 15 dias [...] Alguns dias depois (p. 87)
97 als er erwachte, schlug es dreiviertel auf zwölf	(c) Faltava apenas um minuto para o meio-dia (p. 90)

No parâmetro tempo, algumas observações podem ser feitas. Aqui abordo as que de alguma forma estão diferenciadas nos dois textos: original e tradução. Nos exemplos citados, se percebe a preferência pela arcaização, seguida da neutralização. No tempo gramatical, observo uma alteração no conto 89: a pastorinha de gansos não conta seu segredo para não quebrar sua promessa, a qual só foi feita porque ela foi obrigada a isso, caso contrário perderia a vida ali mesmo, na viagem. O tradutor não valoriza o fato de a princesa guardar sua promessa por questão de consciência, ou seja, no original, ela perderia a vida se não promettesse guardar silêncio; na tradução, se não cumprisse a promessa. Dentro do tempo da narrativa, há outros detalhes. No conto 12, lemos que alguns anos se passaram desde que Rapunzel foi aprisionada na torre aos 12 anos. Lobato não mede o tempo em anos, apenas cita “certo dia”, transferindo ao leitor a tarefa de imaginar o tempo decorrido. Ação semelhante se repara no outro exemplo, em que o original afirma que o jovem perambula por anos pelas redondezas, ao passo que Lobato apenas o conduz ao local desejado pelo destino, sem qualquer preocupação com o tempo transcorrido. Nos dois casos, não percebo censura.

No conto 15, vemos que Lobato usa um expediente semelhante ao citado anteriormente. *Als es Mittag war* indica o horário do meio-dia, porém o tradutor apenas diz “nisto”. Nem sempre Lobato ignora a referência ao tempo, como se vê no segundo exemplo. Caso ele tivesse optado por dizer “um mês” em vez de quatro semanas, também estaria dentro do tempo estipulado, uma vez que existe uma ideia popular de que um mês dura quatro semanas. Já no último exemplo desse conto, o tradutor antecipa de “amanhã” para “hoje” o momento em que Joãozinho seria carneado e cozido pela bruxa. Mas não há indícios de censura nessas escolhas.

Em Cinderela (21), para que ela vá ao baile, a madrasta joga uma bacia de lentilhas nas cinzas, a fim de que sejam catadas em duas horas, serviço executado pelas aves dentro do prazo. Na segunda vez, ela usa uma razão inversamente proporcional: dobra a quantia de lentilhas e encurta o tempo pela metade (uma hora), mas as aves outra vez realizam

o serviço a tempo. O tradutor escolhe um e dois pratos de arroz, respectivamente, sem alterar o tempo determinado de uma hora. No mesmo conto, o original diz que Cinderela dança os três dias até o anoitecer, quando na escuridão volta para casa. No texto de Lobato, a moça dança até de madrugada, havendo inclusive a menção do canto do galo. Embora haja uma pequena mudança na aura do momento, não identifico censura nesses gestos.

No conto 92, o original cita o tempo transcorrido de oito anos, detalhe ignorado por Lobato. Já no primeiro exemplo do conto 97, Lobato inverte a tática, atribuindo um tempo onde não havia no original, sendo o mais notório a mudança *lange Zeit* (longo tempo) por 15 dias. Na sequência do episódio, o texto alemão nada cita, mas o tradutor diz “alguns dias depois”. No conto 97, ainda, há uma passagem que diz que faltavam 15 minutos para as 12, e o fato de o personagem estar dormindo sugere que seja de noite. Lobato diz que faltava um minuto para o meio-dia, tempo insuficiente para levantar, sair do castelo, pegar a água da vida e sair pelo portão. Porém, todas essas mudanças compreendidas não mostram características de censura.

4.3.7.4.3 Espaço

3. Espaço: a - concretização perceptiva: i - localização (tradução comentada); ii - visualização (elementos gráficos ou visuais); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço).	
3.1 - social (dialeto social, jargão, gíria)	
12 laßt Gnade für Recht ergehen ²⁶²	Perdoe-me, senhora (p. 70)
15 Wer A sagt, muß auch B sagen ²⁶³	--
15 wie ein Vogel aus dem Käfig, wenn ihm die Türe aufgemacht wird ²⁶⁴	--
55 wo Fuchs und Has sich gute Nacht sagen ²⁶⁵	--
161 Was steht ihr da und habt Maulaffen feil! ²⁶⁶	Que estão fazendo aqui? (p. 80)
3.2 - geográfico (dialeto regional/ territorial)	
12 Rapunzel; Frau Gotel	Rapunzel; bruxa
15 Hänsel und Gretel	Hansel e Grethel

²⁶²usar a vossa indulgência

²⁶³Quem diz A também tem que dizer B

²⁶⁴feito passarinho preso quando lhe abrem a porta da gaiola

²⁶⁵onde Judas perdeu as botas (literalmente: onde a raposa e o coelho dizem boa noite)

²⁶⁶Por que estão aí parados de queixo caído?

3.3 - psicológico (coesão linguística, concepção na mente do leitor)	
12 so band sie ihre Zöpfe los, wickelte sie oben um einen Fensterhaken, und dann fielen die Haare zwanzig Ellen tief herunter ²⁶⁷	desfazia as tranças e soltava pela janelinha a cabeleira dourada (p. 71)

No espaço social, selecionei algumas expressões, a fim de verificar como foram vertidas por Lobato. Apenas uma delas tem algum vestígio do original, no caso, o primeiro exemplo. As demais omissões não têm aspecto de censura, mas talvez seja uma questão de enxugamento do texto praticada intencionalmente pelo tradutor. No espaço geográfico, selecionei quatro nomes, dos quais Lobato manteve 3, e apenas um deles foi substituído por um substantivo genérico. Não há sinal de censura nisso. Dentro do espaço psicológico, coloquei um exemplo em que aparecem duas situações ignoradas na tradução: o cabelo de Rapunzel era enrolado em um gancho da janela e arremessado para baixo (para não forçar o peso sobre a cabeça de uma menina de 12 anos); e o comprimento do cabelo era de 20 côvados. Quanto ao comprimento, vejo pouco prejuízo na imagem que o leitor forma em seu intelecto; porém a omissão do gancho traz um questionamento a mais para as mentes mais curiosas e racionais²⁶⁸. No entanto, essa omissão não apresenta indício de censura.

4.3.7.4.4 Texto

4. Texto: a - conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência	
4.1 - sinal de gênero (linguagem característica)	
12 Es war einmal ein Mann und eine Frau	(b) Nos tempos de dantes havia um homem e uma mulher (p. 69)
12 und sie lebten noch lange glücklich und vergnügt	--
15 Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, darf sich eine großgroße Pelzkappe daraus machen ²⁶⁹	--
39a Es war ein Schuster	(a) Era uma vez um sapateiro (p. 153)
39b Es war einmal ein armes	(a) Era uma vez uma pobre

²⁶⁷ assim desfazia as tranças, as enrolava num gancho da janela e os cabelos caíam por longos 20 côvados para baixo

²⁶⁸ Não desejo entrar no mérito das coerências ou incoerências dos contos de fadas, visto ser um assunto vasto.

²⁶⁹ Acabou o meu conto; lá vai um camundongo; quem o pegar, pode fazer dele um grande, muito grande casaco de pele

Dienstmädchen	criadinha(p. 157)
55 Es war einmal ein Müller	(a) Era uma vez um moleiro (p. 9)
89 Es lebte einmal eine alte Königin	(b) Uma rainha enviuvou (p. 43)
92 Ein Kaufmann	(b,c) Era uma vez um negociante (p. 76)
97 Es war einmal ein König	(a) Era uma vez um rei (p. 86)
161 Eine arme Witwe	(b,c) Era uma vez uma viúva (p. 69)

O sinal de gênero é bem preservado por Lobato, especialmente o início dos contos, onde de seis ocorrências, quatro são mantidas; há o caso dos contos 92 e 161 em que o tradutor introduz por conta própria o sinal. Há também a omissão do sinal no conto 89 e do final feliz do conto 12. No conto 15, temos no original um final em forma de versinho, que nada tem a ver com o enredo em si. É uma espécie de interação do narrador com o leitor, ignorada pelo tradutor. Mas essas omissões e alterações citadas não mostram sinais de censura.

4.2.1 - nível cronotópico da trama (mundo e língua de narrador e narração)	
15 Hänsel setzte sich auf und bat sein Schwesterchen, sich zu ihm zu setzen	(b,d) A menina subiu para as costas da ave, dizendo ao irmão que fizesse o mesmo (p. 138)
21 aber es sprang ihm fort und in den Garten hinter dem Haus. Darin stand ein schöner großer Baum, an dem die herrlichsten Birnen hingen, es kletterte so behend wie ein Eichhörnchen zwischen die Äste, und der Königssohn wußte nicht, wo es hingekommen war. Er wartete aber, bis der Vater kam, und sprach zu ihm »das fremde Mädchen ist mir entwischt, und ich glaube, es ist auf den Birnbaum gesprungen.« Der Vater dachte »sollte es Aschenputtel sein?« ließ sich die Axt holen und hieb den Baum um, aber es war niemand darauf. Und als sie in die Küche kamen, lag Aschenputtel da in der Asche, wie sonst auch, denn es war auf der andern Seite vom Baum herabgesprungen, hatte dem Vogel auf dem Haselbäumchen die schönen Kleider wiedergebracht und sein graues Kittelchen angezogen	(b,d) e fugiu da sala. Inutilmente o príncipe a procurou por toda parte. Havia desaparecido e corrido a aninhar-se no seu borralho, de modo que a madrastra, ao voltar, de nada desconfiasse (p. 22)
21 Am nächsten Morgen ging er damit zu dem Mann und sagte zu ihm »keine andere soll meine Gemahlin werden als die, an deren Fuß dieser goldene Schuh	(b,d) no dia seguinte foi ter com o rei. - Meu pai, disse ele, só me casarei com a dona destes

paßt	sapatinhos (p. 24)	
92 doch weil er sähe, daß er ein armer dürftiger Schäfer wäre, so wollte er ihm einen Teller voll zu essen geben. Da sprach der Schäfer zu seinen Eltern »ich bin wahrhaftig euer Sohn, wißt ihr kein Mal an meinem Leibe, woran ihr mich erkennen könnt?« »Ja,« sagte die Mutter, »unser Sohn hatte eine Himbeere unter dem rechten Arm	O moço insistiu e por fim propôs: - Não se lembra de algum sinal em meu corpo, que lhe permita reconhecer-me como seu filho perdido? - Sim, disse o pai. Meu filho tinha no ombro um sinal de nascença que era um perfeito morango (p. 81)	
97 Sie kamen aber noch in zwei Länder, wo Hunger und Krieg herrschten, und da gab der Prinz den Königen jedesmal sein Brot und Schwert, und hatte nun drei Reiche gerettet	--	

No nível da trama, selecionei alguns exemplos em que ocorrem variações. No conto 15, o original diz que Joãozinho sube no pato para atravessar o rio, chamando sua irmã para subir também. Lobato inverte os personagens. Penso que ele soluciona dois aspectos: num deles, ajusta o ditado “as damas primeiro”; no outro, contempla Gretel, por ter sido ela quem chamara a ave, cabendo-lhe a primazia na relação ora iniciada. Não percebo censura nessa atitude. No conto 21, um momento de corte na trama ocorre na segunda noite do baile. Cinderela foge do príncipe e se esconde em uma pereira. O príncipe avisa ao pai de Cinderela que a viu subir na árvore. Depois de cortada, não há ninguém nela, pois a moça havia descido pelo outro lado, devolvido o vestido e se aconchegado em seu lugar de costume. Lobato omite todo esse enredo, sem aspecto de censura. Adiante, o príncipe afirma ao pai de Cinderela que só se casará com a dona do sapato dourado esquerdo que ele trazia. Na versão de Lobato, o príncipe diz ao seu pai que só se casará com a dona dos sapatinhos de cristal. Lobato tira de cena uma personagem de classe social inferior, colocando em seu lugar o rei. Assim, sugiro uma **censura de classe social**, uma vez que interfere na ordem social estabelecida no original. Causa certa estranheza também a opção por um sapatinho de cristal, enquanto o original apresenta seda e prata como matéria-prima, e um sapato dourado no terceiro dia. Um sapatinho fechado parece mais coerente com o fato de o príncipe não ver o sangue após as amputações feitas pelas filhas da madrasta, ao passo que um sapatinho de cristal, sendo translúcido, denunciaria imediatamente a presença do sangue. Além disso, o perigo de quebrar o cristal e machucar o pé de Cinderela seria maior do que um sapato de seda com

prata, ou um dourado, como foi no terceiro baile. O conto original diz que ela perde apenas o sapatinho esquerdo grudado no piche. Em Lobato, os dois sapatinhos ficam presos. Nessas observações, não há censura em si.

No conto 92, o tradutor modifica alguns aspectos da trama: em vez de falar com os pais, o personagem dialoga somente com o pai; no lugar da resposta da mãe, o pai responde; no lugar da framboesa como marca de nascença, aparece um morango; em vez de a marca estar debaixo do braço direito, está no ombro. É possível supor que a exclusão da mãe como personagem dessa trama seja um indício de **censura de gênero**. Por fim, no conto 97, o tradutor não menciona o fato de o filho caçula ter ajudado dois reinos além do primeiro. No fim do conto, ele recebe uma comitiva com muitos presentes dos três reis ajudados. Lobato mantém sua coerência e diz que os presentes vêm daquele único rei mencionado no enredo da tradução. Tem aspecto de enxugamento do texto e não de censura.

4.2.2 - nível cronotópico psicológico (aura expressiva do personagem)	
13 aber das Wasser zog das Loch zusam-men, und der Stiefel ward voll bis obenhin ²⁷⁰	(b,d) A água não vazou (porque a menina havia tapado o buraco) (p. 54)
13 teilte sein Stückchen Brot entzwei und gab ihnen die Hälfte ²⁷¹	(a,d) dividindo o pão em dois e oferecendo-lhes o maior pedaço (p. 56)
13 so kam sie mit ihrer Tochter in das Schloß und tat, als wollte sie einen Besuch machen ²⁷²	(b,d) esta e a filha lá apareceram, muito humildes, dizendo-se arrependidas e desejosas de conhecer o príncipezinho (p. 61-62)
15 es war ein Ast, den er an einen durren Baum gebunden hatte, und den der Wind hin- und herschlug ²⁷³	(b,d) Tratava-se apenas de um galho seco que, soprado pelo vento, batia de encontro ao tronco (p. 128)
15 Aber die Frau hörte auf nichts, was er sagte, schalt ihn und machte ihm Vorwürfe ²⁷⁴	(b,d) mas esta tanto falou e tanto fez (p.

²⁷⁰ mas a água contraiu o buraco, e a bota permaneceu cheia até o topo

²⁷¹ partiu o pedacinho de pão em dois e deu-lhes a metade

²⁷² então ela veio ao castelo com sua filha como se quisesse fazer uma visita

²⁷³ era um galho que ele tinha amarrado em uma árvore seca, o qual o vento balançava pra lá e pra cá

²⁷⁴ Mas a mulher não deu ouvidos a nada do que ele disse, gritou com ele e o repreendeu

	130)	
15 Wie haben sie sich gefreut, sind sich um den Hals gefallen, sind herumgesprungen und haben sich geküßt!		(b,d) abraçou-a (p. 137)
21 Aschenputtel ging alle Tage dreimal darunter, weinte und betete ²⁷⁵		--
21 Da wusch es sich erst Hände und Angesicht rein, ging dann hin und neigte sich vor dem Königssohn, der ihm den goldenen Schuh reichte. Dann setzte es sich auf einen Schemel, zog den Fuß aus dem schweren Holzschuh und steckte ihn in den Pantoffel, der war wie angegossen. Und als es sich in die Höhe richtete und der König ihm ins Gesicht sah, so erkannte er das schöne Mädchen, das mit ihm getanzt hatte, und rief »das ist die rechte Braut.« Die Stiefmutter und die beiden Schwestern erschranken und wurden bleich vor Ärger ²⁷⁶		(b,d) Veio Cinderela. Experimentou os sapatinhos na vista do príncipe; como servissem muito bem... (p. 26)
39c ein Wechselbalg mit dickem Kopf und starren Augen hineingelegt, der nichts als essen und trinken wollte ²⁷⁷	(a,d) um anão cabeçudo, de olhos vermelhos, que nem comia, nem bebia (p. 161)	
55 und trat ein kleines Männchen herein und sprach [...] Sprach das Männchen [...] --	(b,d) um anãozinho apresentou-se muito lampeiro [...] Hum! exclamou o anãozinho, piscando um dos olhos cavortemente (p. 10) [...] Oh, mais palha! disse ele piscando o olhinho (p. 11)	
55 Das hat dir der Teufel gesagt, das hat dir der Teufel gesagt ²⁷⁸	(a,d) Foi alguma bruxa quem contou o meu nome! Foi alguma bruxa malvada (p. 14)	
89 und durfte nicht aus dem goldenen Becher trinken.	(b,d) nem coragem teve de pedir o copo de ouro (p. 44)	
89 So ritten sie etliche Meilen weiter fort, aber der Tag war warm, die Sonne stach, und sie	(b,d) Algumas léguas adiante sentiu	

²⁷⁵ Cinderela ia três vezes por dia ali debaixo, chorava e rezava

²⁷⁶ Então primeiro ela lavou as mãos e o rosto; depois foi e se curvou diante do filho do rei, o qual lhe estendia o sapato dourado. Então ela se sentou num banquinho, tirou o pé do pesado tamanco de madeira e o colocou no sapatinho, que serviu como um molde. E quando se ergueu e o rei a fitou no semblante, ele reconheceu a linda moça que havia dançado com ele, e disse: “esta é a noiva verdadeira”. A madrasta e as duas irmãs ficaram estupefatas e coradas de ódio.

²⁷⁷ Um monstro (ou criança trocada) com cabeça enorme e olhos esbugalhados dentro, que nada queria além de comer e beber

²⁷⁸ Isto o diabo te contou, isto o diabo te contou

durstete bald von neuem ²⁷⁹	de novo sede (p. 44)	
89 Der alte König rief seinen Sohn und offenbarte ihm, daß er die falsche Braut hätte: die wäre bloß ein Kammermädchen	(b,d) Depois chamou o príncipe e pô-lo a par de tudo (p. 52)	
92 sie stellte sich auch, als gäbe sie nach, aber sie hatte Böses im Sinn	(a,d) a rainha fez que se conformou com a explicação (p. 82)	
92 Sie aber saß in der Mitte in prächtigen Kleidern auf einem königlichen Sessel und hatte die Krone auf dem Haupt ²⁸⁰	--	
97 Es war einmal ein König, der war krank	(a,d) Era uma vez um rei que vivia muito feliz em seu reino. Mas adoeceu (p. 86)	

Quanto à aura, cabem alguns exemplos. No conto 13, Lobato confere uma atitude trapaceira à filha do viúvo que não consta no original. Depois lhe devolve a aura, fazendo-a mais bondosa que no original no segundo exemplo, o que talvez deixe o leitor da tradução confuso. No terceiro exemplo, ele acrescenta uma aura de aparente humildade à madrasta e sua filha que não consta no original. Mas não são censuras, porque ele não diminui a maldade das duas com isso. No conto 15, o pai de Hansel e Grethel amarra um galho numa árvore seca, que o vento balança, imitando o barulho do machado e enganando as crianças. Na tradução, o galho bate por puro acaso. Dessa forma, o tradutor elimina um aspecto mau do pai das crianças, configurando uma **censura de aura**. No segundo exemplo, diz que a mulher não dá ouvidos a nada, grita com ele e o ameaça. Esse aspecto de mulher estressada não está presente em Lobato, permitindo a interpretação de uma **censura de aura**. No outro exemplo do conto 15, o tradutor elimina toda a euforia, os pulos de alegria e os beijos dos irmãos ao se verem livres da bruxa: ele menciona apenas o abraço, diminuindo muito o clímax do momento, parecendo uma **censura de aura**.

No conto 21, o tradutor omite o fato de Cinderela ir três vezes ao dia ao túmulo da mãe, debaixo da aveleira, onde chora e ora, típico de uma pessoa cristã. Isso sugere uma **censura religiosa**. Lobato também não menciona que ela se lava (mãos e rosto) para provar o sapato e quiçá essa omissão da sujeira traga um aspecto de **censura de asco**; tampouco narra o momento mais esperado do conto, quando o príncipe olha no rosto de Cinderela e a reconhece como a moça do baile. Talvez Lobato

²⁷⁹ Assim cavalgaram mais algumas milhas, mas o dia estava quente, o Sol ardia, e ela logo sentiu sede novamente

²⁸⁰ Ela, porém, estava sentada no meio em uma cadeira real, em trajes magníficos, usando a coroa na cabeça

não fosse muito inclinado a momentos românticos para o público infantil, preferindo a omissão, e excluir tais cenas pode configurar uma **censura de costumes**.

No conto 39c, parece que o tradutor se equivoca ao inverter completamente o sentido da frase, pois no original o anão cabeçudo nada fazia além de comer e beber; na tradução, o anão nem comia nem bebia. Parece um simples erro de compreensão e não uma censura. Caso a inversão da personalidade seja intencional, teríamos uma **censura de aura**.

No conto 55, o anão muda em Lobato, deixando de ser o diabinho interesseiro a fazer o serviço para a filha do moleiro para se tornar uma espécie de salvador da moça, um amigo nas horas de dificuldade. Podemos dizer que ocorre uma **censura de aura**, pois a personalidade malvada do homenzinho é transformada numa mais benevolente. No mesmo conto, o anão se zanga com a rainha por ela saber o seu nome, dizendo que foi o diabo quem contou. Lobato troca o diabo (muito temido e tido como real por muitos) por uma bruxa (menos temida), o que interfere na concepção do mundo espiritual, sugerindo uma **censura religiosa**. Na versão inglesa disponível no Projeto Gutenberg, há a mesma referência a uma bruxa. Porém essa mesma versão apresenta outros detalhes no fim do conto que não aparecem no texto de Lobato (nem no original), como uma enfermeira segurando a criança e toda a corte reunida para assistir ao vexame do anãozinho.

Outro abrandamento com um personagem mau ocorre no conto 89, em que a aia impostora impede a princesa de beber do copo de ouro durante a viagem. Para o tradutor, é a princesa que não quer usar o copo, e isso sugere uma **censura de aura** da aia, tornando-a menos malvada. Ainda no mesmo conto, omite o aspecto quente do dia da viagem a provocar tanta sede na princesa. Por fim, o rei despreza a aia, dizendo ser apenas uma simples criada, mas o tradutor promove uma **censura de classe social**, omitindo esse desprezo.

No conto 92, após o rei descumprir sua promessa e fazer a rainha e seu filho serem transportados para a casa de seu pai, a rainha se lamenta, finge que aceita a explicação, porém já tem más intenções no coração. Na tradução, apenas aparece o fingimento, mas não a maldade no coração. Talvez o segundo exemplo corrobore essa aura não muito benévola da rainha, que festeja seu novo casamento com grande pompa e com a coroa na cabeça, cena que não consta na tradução. Temos uma suposta **censura de aura**. Por fim, vejo ainda uma trama invertida no conto 97, onde o original diz haver um rei doente, o que transparece um

aspecto triste, mas Lobato faz dele um sujeito feliz, podendo a inversão ser vista como outra **censura de aura**.

4.2.3 - nível cronotópico metafísico (léxico do autor e sintaxe, concepção da mitologia individual)	
92 zweitens aus einem Mantel, wer den anzog, war unsichtbar	Um relógio que tornava seu possuidor invisível (p. 83-84)
97 das Tor schlug so heftig zu, daß es ihm noch ein Stück von der Ferse wegnahm	os portões de ferro fecharam-se com estrondo. Por um triz não foi apanhado – mesmo assim perdeu uma das esporas (p. 90)

Classifiquei alguns exemplos como relativos ao nível metafísico. Vemos no conto 92 que a segunda herança de três gigantes consiste em um manto que deixa invisível quem o veste. Mas Lobato troca o manto por um relógio. Não tem aspecto de censura. Já no conto 97, o rapaz precisa sair do castelo antes que os portões se fechem, e isso ocorre tão perto do prazo e com tamanha rapidez que, ao se fecharem, eles ainda acabam cortando um pedaço do calcanhar. Essa violência física é trocada pela perda de uma espora, o que sugere uma **censura de violência**.

4.3.1.1 - sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível linguístico (fonológico, lexical, morfológico, sintático)	
15 »knuper, knuper, kneischen, wer knupert an meinem Häuschen?« Die Kinder antworteten »der Wind, der Wind, das himmlische Kind.« ²⁸¹	- Tip, tap, tip, tap ²⁸² , quem está arranhando minha porta? - O vento, o vento filho do céu! Responderam as crianças (p. 133)
21 Und die Täubchen nickten mit den Köpfchen und fingen an pick, pick, pick, pick, und da fingen die übrigen auch an pick, pick, pick, pick ²⁸³	um bando de passarinhos entrou pela janela e pôs-se no serviço (p. 19)
55 schnurr, schnurr, schnurr, dreimal gezogen	girou três vezes a roda (p. 10)

²⁸¹ «Rói, rói, roidinha
Quem rói minha casinha?»
As crianças responderam:

“o vento, o vento,
O celestial rebento”

²⁸² Negrito no original

²⁸³ E as pombinhas inclinaram a cabecinha e começaram, pic, pic, pic, pic; e os demais também começaram: pic, pic, pic, pic

4.3.1.2 - sistema de meio expressivo: nível de parágrafo (repetição, ritmo, motivo, cena, metáfora)	
21 der linke Pantoffel des Mädchens hängen geblieben	os sapatinhos de Cinderela se grudaram no piche (p. 24)

No quesito do estilo linguístico do autor, há aspectos fonológicos não aproveitados pelo tradutor, como no conto 15. A rima é desprezada e no lugar da sonoridade é colocado “tip, tap, tip, tap”, que não caracteriza um som onomatopeico para arranhar. No conto 21, as bicadas dos pássaros também desaparecem na tradução. No conto 55, a onomatopeia para fiar igualmente é ignorada. Na regularidade de parágrafo, Lobato diz que os dois sapatinhos de Cinderela ficam presos no piche, ao passo que o original afirma ser apenas o esquerdo. Apesar disso, não se pode pensar em censura nesses casos, pois as onomatopeias parecem mais próximas da linguagem infantil, e não demandariam censura.

4.3.3.1 - sistema de meio expressivo: coerência textual distante (repetição de lexema)	
21 schütteten ihm die Erbsen und Linsen in die Asche ²⁸⁴	agarrar o feijão que ela já havia escolhido e jogá-lo na cinza (p. 16)
21 da habe ich dir eine Schüssel Linsen in die Asche geschüttet	Vou jogar um prato de arroz na cinza (p. 18)
161 was einmal in ihren Händen ist und in ihren Höhlen liegt, das kommt so leicht nicht wieder an des Tages Licht	qualquer coisa uma vez levada para as cavernas dos anões está perdida para sempre (p. 73)

Na coerência textual distante, observei no conto 21 que a madrasta e as filhas dela jogam ervilhas e lentilhas nas cinzas, para que Cinderela as cate. Lobato escolhe feijão como referência, porém quando ela tem de catar grãos antes do baile, o tradutor opta por arroz, demonstrando uma incoerência com sua própria escolha. Outra incoerência está no conto 161: o príncipe transformado em urso diz que aquilo que uma vez esteja nas mãos dos duendes dificilmente seria recuperado. Para o tradutor, nunca seria recuperado. Porém, no desenrolar do conto, prova-se que os bens (tesouros) podem ser reconquistados. Mas essas incoerências não podem ser consideradas como censura.

²⁸⁴despejavam-lhe as ervilhas e as lentilhas nas cinzas

4.3.3.2 - sistema de meio expressivo: coerência textual associativa (conotação, vínculo retro e prospectivo)	
21 dem Aschenputtel gab er das Reis von dem Haselbusch ²⁸⁵	para Cinderela o ramo duma noqueira (p. 17)
21 »Nein,« sagte der Mann, »nur von meiner verstorbenen Frau ist noch ein kleines verbüttetes Aschenputtel da: das kann unmöglich die Braut sein	- Não, respondeu a madrasta. Só existe aqui a nossa cozinheira, minha enteada, uma sujinha que não pode ser dona de tais sapatos (p. 26)
55 »die mußst du noch in dieser Nacht ver-spinnen: gelingt dir aber, so sollst du meine Gemahlin werden.« »Wenns auch eine Müllerstochter ist,« dachte er, »eine reichere Frau finde ich in der ganzen Welt nicht.«	é fiar todo este palhame, senão... Mas mudou de ideia. Viu que a filha do moleiro era uma verdadeira preciosidade e propôs: se fiar toda esta palha, casará comigo e ficará sendo a rainha (p. 11)

A coerência associativa mostra no conto 21 que Cinderela recebe um ramo de aveleira, o qual ela planta, gerando a árvore que fornece sombra ao túmulo da mãe dela. O tradutor faz a associação com uma noqueira. No segundo exemplo, o original associa ao pai a dúvida sobre a garota do baile, ao passo que Lobato coloca a madrasta no lugar. Mas não parecem censuras. Já no conto 55, o rei pensa com desdém sobre a filha do moleiro (“mesmo que seja só uma filha de moleiro”). Sua sugestão de tê-la como esposa está baseada na ganância (“não acharei mulher mais rica em todo o mundo”). Mas Lobato lhe dá um ar mais benevolente e honesto, o que demonstra aspectos de **censura de aura**.

4.3.3.3 - sistema de meio expressivo: coerência textual de imagem (metáfora, unidade sensorial mental)	
15 stand er auf, zog sein Röcklein an, machte die Untertüre auf und schlich sich hinaus. Da schien der Mond ganz helle, und die weißen Kieselsteine, die vor dem Haus lagen, glänzten wie lauter Batzen. Hänsel bückte sich und steckte so viele in sein Rocktäschlein, als nur hinein wollten	levantou-se e foi ao quintal, onde encheu os bolsos de pedregulho (p. 126)
15 eine steinalte Frau, die sich auf eine Krücke stützte [...] Sie faßte beide an der Hand ²⁸⁶	uma velha muito velha, com duas muletas, uma em cada braço (p. 133) [...] --

²⁸⁵ deu para Cinderela o ramo de aveleira

39b die Badwanne von Gold	e a criança só tomava banho em ouro líquido (p. 158)
92 Ein Kaufmann, der hatte zwei Kinder, einen Buben und ein Mädchen, die waren beide noch klein und konnten noch nicht laufen. Es gingen aber zwei reichbeladene Schiffe von ihm auf dem Meer	Era uma vez um negociante que só tinha um filho, um menino que ainda estava engatinhando. Havia mandado a outro país um navio carregado de mercadorias (p. 76)
92 wünschte sich heim vor die Stadt, wo sein Vater lebte. Im Augenblick befand er sich auch dort und wollte in die Stadt	desejou ser transportado imediatamente para a casa do seu pai. No mesmo instante encontrou-se perto da cidade em que ele morava – mas não pode entrar (p. 80)
97 wenn ich dir nicht eine eiserne Rute gebe und zwei Laiberchen Brot. Mit der Rute schlag dreimal an das eiserne Tor des Schlosses [...] Das Tor sprang beim dritten Rutenschlag auf	basta que o toque com esta varinha [...] Basta que lhes dê estes dois bolos [...] e o abriu com um simples toque da varinha (p. 88)
161 daß der Adler ihren alten Bekannten, den Zwerg, gepackt hatte und ihn forttragen wollte [...] gerissen habt ihr an meinem dünnen Rökkchen, daß es überall zerfetzt und durchlöchert ist	uma águia carregando o anão no bico [...] Olhem só como me deixaram a minha bela barba branca (p. 79)

Quanto à unidade sensorial mental, é comum que Lobato não a passe por completo, como no exemplo do conto 15: Lobato omite toda a descrição minuciosa de como Hansel enche os bolsos de seu paletó com as pedras brancas. No mesmo conto, dá duas muletas à bruxa, impedindo-a de pegar as crianças pela mão, omitindo essa parte. No conto 39b, o texto diz que a banheira é de ouro, mas o tradutor afirma que o líquido no qual a criança se banha é ouro. No conto 92, o original diz que o comerciante tem um casal de filhos e dois navios carregados de mercadoria, e na tradução há somente um filho e um navio. Provavelmente Lobato omite a filha, por ela não ser mais citada na narrativa, razão pela qual não classifico essa omissão como censura de gênero, pois o próprio original a despreza. Ainda no mesmo conto, o rapaz deseja que o anel mágico o transporte até a entrada da cidade de seu pai, e assim acontece. Mas a concepção muda em Lobato, pois este diz que o rapaz deseja ser transportado para a casa de seu pai, levando-o

²⁸⁶uma velha muito velha, que se apoiava em uma muleta [...] tomou os dois pela mão

o anel, entretanto, para perto da cidade. O leitor da tradução pode pensar em uma falha do anel, o que não seria o caso. No conto 97, a unidade sensorial é parcialmente prejudicada pela ausência de alguns detalhes, como o material da varinha, que é de ferro; os bolos na verdade são pães; e o número de toques para que o portão se abra é três. Por fim, no conto 161, o anão é capturado por uma águia, mas Branca de Neve e Rosa Vermelha seguram o sujeito pelas roupas (paletó). Na tradução, o duende está no bico (o normal seria a águia caçar com as garras), e as meninas o puxam pela barba. Nesse sentido, pode-se dizer que, embora Lobato não compreenda muito sobre os hábitos das aves de rapina, sua opção de segurar o personagem pela barba é mais lógica que o original, pois nas vezes anteriores o problema esteve relacionado à barba do sujeito. Contudo, em nenhum desses exemplos apresentados há indícios de censura.

4.3.7.4.5 Obra

<p>5. Obra: a – versão dos leitores (esclarecimento intratextual); b – comentários (interlineares ou especiais de fim de texto); c – confrontar os dois textos (por tradução e comentários sistemáticos gerais); d – compensação metatextual (dividir o problema da traduzibilidade no texto e no comentário)</p>	
<p>5.1.2 - concessão do texto: oferecer nova reação</p>	
<p>55 »heute back ich, morgen brau ich, übermorgen hol ich der Königin ihr Kind; ach, wie gut ist, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß!«</p>	<p>Rum – rom, rim, rem, ram, Pels – pils, pols, puls, pals, Til – tol, tul, tal, tel, Ts – ts, ts, ts, ts, Kin – kon, kun, kan, ken. A rainha decorou a trapalhada e pôs-se a pensar no que poderia significar. E tanto pensou que apanhou o segredo (p. 14)</p>
<p>89 und die Blutstropfen antworteten wiederum »wenn das deine Mutter wüßte, das Herz im Leibe tät ihr zerspringen.« Und wie sie so trank und sich recht überlehnte, fiel ihr das Läppchen, worin die drei Tropfen waren, aus dem Busen und floß mit dem Wasser fort, ohne daß sie es in ihrer großen Angst</p>	<p>E as três gotas de sangue repetiram: - se sua mãe viesse a saber disto, o seu coração se... Mas não pôde concluir a frase; o lenço caiu no regato e lá se foi pela correnteza abaixo. - O meu lenço! exclamou ela aflita – e a aia sorriu vitoriosa,</p>

merkte. Die Kammerjungfer hatte aber zugesehen und freute sich, daß sie Gewalt über die Braut bekäme	pois dali por diante iria dominar completamente a princesa (p. 44-45)
92 Da gaben sie ihm auch die Stiefeln. Wie er nun alle drei Stücke hatte, so dachte er an nichts als an seine Frau und sein Kind und sprach so vor sich hin »ach wäre ich auf dem goldenen Berg.« und alsbald verschwand er vor den Augen der Riesen, und war also ihr Erbe geteilt ²⁸⁷	eles lhe deram as botas. O rei calçou-as, mas nesse momento sentiu tal saudade da esposa e do filhinho que resolveu pregar uma peça nos gigantes. - Muito bem, disse ele. Os objetos da herança já vi que estão em perfeito estado; mas como sou o juiz e acho que os herdeiros não merecem entrar na posse da herança, fico-me com ela em paga dos meus serviços (p. 84)
97 --	também quiseram furtrar a espada e o saquinho de trigo, mas estes objetos desapareceram de repente, quando os miseráveis lhe iam pondo a mão em cima. Ao dar pela falta daqueles preciosos objetos o bom príncipe sentiu muito; mas consolou-se vendo que o frasco de Água da Vida não havia desaparecido. Contanto que pudesse salvar a vida de seu pai, o resto não tinha importância (p. 91-92)

No parâmetro obra, ainda que o modelo de Torop se refira a obras como um todo, utilizo essa classificação para mostrar alguns trechos de interesse, como a tentativa de oferecer uma nova reação aos leitores através de uma reescritura diferenciada, cuja reação não é possível ao leitor do original. Caso típico está no conto 55, que também já comentei na análise de Segurado. Lobato oferece uma charada, um enigma, o qual a rainha descobre através do raciocínio. No original, o personagem revela abertamente o seu nome. No conto da pastorinha de gansos (89), o tradutor novamente oferece uma solução distinta do original, fazendo a princesa ter ciência da perda do lenço mágico falante que continha as gotas de sangue de sua mãe. Sem o poder do lenço, se tornaria óbvio o domínio da aia sobre a princesa. No original, o lenço cai sem a princesa notar, e por essa razão não se justificaria a tácita aceitação das ordens da criada. No conto 92, o rei toma os três objetos da herança dos três gigantes e, no original, a saudade que sente de sua esposa e filho faz-no balbuciar sem querer o desejo de sair dali, levando consigo os três objetos mágicos, sem sequer pensar nos gigantes. Mas o tradutor torna

²⁸⁷ Então lhe deram também as botas. Quando finalmente tinha os três objetos, em nada mais pensou a não ser em sua esposa e seu filho, e balbuciou: “ah, quem me dera estar na Montanha Dourada”; e instantaneamente sumiu da vista dos gigantes. Assim a herança deles foi repartida.

essa ação intencional, e faz o rei pregar uma peça nos homens crescidos. Eis um raro caso em que o personagem principal da tradução se torna mais malvado que o original, mudança que pode ser **censura de aura**. Por fim, no conto 97, diferentemente do original que não cita mais o caso, o tradutor oferece um fim para dois dos três objetos mágicos que o príncipe levava consigo, como se vê no exemplo (no original, o objeto mágico é um pão e não um saco de trigo). Mas em todos esses exemplos, fora o caso mencionado, não são detectadas censuras.

5.2.2 - paratexto (comentário, nota): interpretativo (escolha do tradutor, ambiguidade, polissemia)	
21 Der Alte dachte »sollte es Aschenputtel sein?«	A madrasta desconfiou que a desconhecida fosse a Gata Borralheira; mas logo afastou essa ideia do espírito, não podendo compreender como tivesse podido arranjar tão maravilhoso vestido (p. 20)
21 --	A notícia correu, enchendo de esperanças as filhas da má madrasta. Tinham a certeza de que o príncipe viria experimentar os sapatinhos nos pés delas e que haviam de servir muito bem (p. 24)
21 --	Cinderela, depois que virou princesa, podia vingar-se da malvadez da madrasta e de suas filhas. Mas como fosse muito boa de coração, nada fez. Limitou-se a dizer: - Coitadas! Castigaram-se por suas próprias mãos. Uma está sem calcanhares e outra sem os dois dedos grandes. Agora, em vez de se casarem com príncipes, devem dar-se por satisfeitas se algum sapateiro tiver dó delas (p. 27)
92 da sah er einen großen Haufen Geld liegen	viu que estava transformado em ouro. O mesmo acontecia com outros objetos de metal lá guardados. Vendeu aquele ouro (p. 77)
92 nur rede nicht; um zwölf Uhr müssen sie wieder fort	Se você resistir e nada disser, eles se afastarão e passarão doze anos sem voltar (p. 79)
97 es ist aber schwer zu finden [...] Also machte er sich auf	Mas é muito difícil obtê-la. Essas palavras assanharam os príncipes, que insistiram em saber como se obtinha a água maravilhosa. O velho explicou mal e mal, porque de fato não tinha certeza do modo de consegui-la (p. 86) [...] Partiu, pois, montado num fogoso corcel, e tomou pelo caminho indicado pelo velho (p. 87)
97 --	Logo que deixar a floresta não se meta pelo desfiladeiro que vir pela frente. Vire à esquerda e siga até uma encruzilhada. Aí

	tome à direita. Depois de dois dias de marcha há de encontrar um castelo encantado (p. 88)
--	--

Também há alguns trechos em que se percebe nitidamente a interpretação do tradutor através de paratextos interpretativos que ele insere no texto. No caso de Cinderela, temos três exemplos: no primeiro, o pai da moça, no original, acha que poderia ter sido ela a dançarina do príncipe; já em Lobato, a madrasta é que aventa essa hipótese, e o tradutor explica o motivo de ela descartá-la em seguida. No segundo exemplo, o tradutor faz a notícia correr por todo o reino, enquanto no original o universo das pretendentes é apenas a casa do pai de Cinderela. No terceiro exemplo, oferece outro fim ao conto, não castigando as filhas da madrasta como no original, além de proporcionar a possibilidade de um dia encontrarem algum marido. No original, o castigo, além da perda da parte dos pés, é a cegueira. Essa omissão pode ser interpretada como uma **censura de violência**.

No conto 92, o comerciante, depois do pacto com o diabo, encontra um montante de dinheiro em um armário, e assim se torna rico. Lobato transforma os objetos dentro daquele armário em ouro. Mais adiante, o conto diz que 12 diabinhos pretos terão que partir à meia-noite, mas Lobato interpreta diferente, dizendo que os danados permanecerão doze anos afastados. No conto 97, o tradutor cria uma explicação, fazendo com que o velho indique a direção a seguir, como se nota no exemplo. No segundo exemplo, mais uma vez há uma explanação que não consta na trama original. Contudo, esses acréscimos não configuram censura.

4.3.7.4.6 Manipulação sociopolítica

6. Manipulação sociopolítica: a - depuração (tendenciosa) dos textos; b - orientação ideológica do texto	
6.1 – censura	
12 endlich machte sich die Frau Hoffnung, der liebe Gott werde ihren Wunsch erfüllen	--
12 wo Rapunzel mit den Zwillingen, die sie geboren hatte, einem Knaben und Mädchen, kümmerlich lebte	--
21 Als die Hochzeit mit dem Königssohn sollte gehalten werden, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und teil an seinem Glück nehmen. Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die	--

<p>älteste zur linken und die jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag bestraft</p>		
<p>39a und weil er ein gutes Gewissen hatte, so legte er sich ruhig zu Bett, befahl sich dem lieben Gott und schlief ein. Morgens, nachdem er sein Gebet verrichtet hatte und sich zur Arbeit niedersetzen wollte, so standen die beiden Schuhe ganz fertig auf seinem Tisch.²⁸⁸</p>	<p>e foi dormir depois de dizer as suas orações. Quando se levantou, pela manhã, qual não foi seu espanto ao encontrar o par de sapatos já feito (p. 153)</p>	
<p>55 Über ein Jahr brachte sie ein schönes Kind zur Welt</p>	<p>Um ano mais tarde a jovem rainha teve uma criança loura que era um anjo de beleza (p. 12)</p>	
<p>55 stieß mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde, daß es bis an den Leib hineinfuhr, dann packte es in seiner Wut den linken Fuß mit beiden Händen und riß sich selbst mitten entzwei²⁸⁹</p>	<p>sapateou no chão com tamanha furia que o seu pé direito rompeu o assoalho e lá ficou entalado entre as tábuas. Ele, então, desesperado, agarrou com ambas as mãos a perna esquerda e deu tal tranco que despregou uma tábua com todos os pregos – e fugiu na disparada, grunhindo que nem um porquinho (p. 14-15)</p>	
<p>89 die ist nichts Besseres wert, als daß sie splitternackt ausgezogen und in ein Faß gesteckt wird, das inwendig mit spitzen Nägeln beschlagen ist: und zwei weiße Pferde müssen vorgespannt werden, die sie Gasse auf, Gasse ab zu Tode schleifen</p>	<p>uma criatura tão vil a ponto de cometer semelhante horror, devia ser posta dentro duma barrica cheia de pontas de pregos e rolada morro abaixo (p. 53)</p>	
<p>92 er hätte ihn, ohne zu wissen, was er verspräche, einem schwarzen Männchen zugesagt und vieles Geld dafür bekommen [...] der Schwarze hat keine Macht über mich</p>	<p>a história do juramento que iria obrigá-lo a entregar o seu querido filho à figu-rinha [...] farei de jeito que a figurinha não tenha nenhum poder sobre mim (p. 78)</p>	
<p>92 setzte sich in ein Schiffchen, und der Vater mußte es mit seinem eigenen Fuß fortstoßen</p>	<p>entrou no bote (p. 78)</p>	

²⁸⁸ E como tinha uma consciência boa, deitou-se tranquilo em sua cama, entregou-se a Deus e dormiu. De manhã, após ter feito sua oração e se preparado para o trabalho, eis que os dois sapatos estavam prontos sobre a sua mesa.

²⁸⁹ pisou com tanto ódio o pé direito no chão que afundou toda a perna. Em sua raiva puxou com as duas mãos a perna esquerda, de modo que se rasgou sozinho ao meio

<p>92 seine Gemahlin feierte ihre Hochzeit mit einem andern</p>	<p>tendo a rainha enviuvado, reunira os príncipes dos reinos vizinhos para entre eles escolher novo esposo (p. 85)</p>	
<p>92 Da ward sie bestürzt und schämte sie sich, stand auf und ging in ihre Kammer und weinte, er aber ging hinter ihr her. Da sprach sie »ist denn der Teufel über mir, oder kam mein Erlöser nie?« Da schlug er ihr ins Angesicht und sagte »kam dein Erlöser nie? er ist über dir, du Betrügerin. Habe ich das an dir verdient?« Da machte er sich sichtbar, ging in den Saal und rief »die Hochzeit ist aus, der wahre König ist gekommen!« Die Könige, Fürsten und Räte, die da versammelt waren, höhnten und verlachten ihn: er aber gab kurze Worte und sprach »wollt ihr hinaus oder nicht?« Da wollten sie ihn fangen und drangen auf ihn ein, aber er zog sein Schwert und sprach »Köpf alle runter, nur meiner nicht.« Da rollten alle Köpfe zur Erde, und er war allein der Herr und war wieder König vom goldenen Berge</p>	<p>e a rainha levantou-se da mesa a chorar de raiva e recolheu-se ao quarto. O rei a seguiu, sempre invisível. Lá dentro deu corda no relógio para trás e assim se tornou de novo bem visível. - Oh, você! exclamou a rainha no auge do espanto. - Sim, eu, mulher ingrata! Que fiz para merecer o abandono numa terra distante, eu que fui o seu desencantador? A rainha caiu em si e, sentindo o coração inundado de todo o amor antigo, pediu-lhe perdão. Em seguida voltou à sala e explicou aos convivas que o seu querido esposo havia reaparecido e que portanto todos podiam retirar-se. Logo que o bom rei entrou na posse dos seus domínios, a primeira coisa que fez foi mandar buscar o velho pai para que vivesse ali pelo resto da vida (p. 85)</p>	
<p>97 darin saßen verwünschte Prinzen, denen zog er die Ringe vom Finger, dann lag da ein Schwert und ein Brot, das nahm er weg</p>	<p>imersos em sono profundo, vários príncipes e numerosos fidalgos. Sobre uma mesa avistou uma espada e uma sacola de trigo (p. 89)</p>	
<p>97 sie hatten sich aufs Meer gesetzt und waren fortgeschifft und kamen ihr Lebtag nicht wieder</p>	<p>Tinham tomado um barco para fugir para terras distantes, onde esperavam viver sossegadamente. Não puderam. Uma tempestade sobreveio, que engoliu o navio – e assim acabaram ambos miseravelmente (p. 96)</p>	
<p>161 oder sie nahmen eine Haselrute und schlugen auf ihn los</p>	<p>ora dando-lhe um beliscão (p. 72)</p>	

161 du kannst in Gottes Namen da am Herde liegen bleiben	que deitasse junto à chaminé (p. 73)
161 die freßt in Gottes Namen	--

Dentro da manipulação, teoricamente se encontrarão os casos mais visíveis de censura. Isso fica logo claro no conto 12 em que a mãe de Rapunzel pede uma criança a Deus, situação omitida por Lobato, permitindo interpretar isso como uma **censura religiosa**. Mais evidente é a gravidez e o nascimento do casal de gêmeos de Rapunzel com o príncipe, tidos obviamente por relações sexuais antes do casamento. A omissão evidencia uma **censura sexual**. No conto 21, o fim violento é trocado na tradução, fato já comentado no tópico anterior. No conto 39a, o sapateiro mostra uma atitude cristã de oração ao dormir e ao levantar, que na tradução apenas aparece na hora de dormir. Pode-se sugerir aqui uma **censura religiosa**.

Outra manipulação aparece no conto 55, a respeito do filho da rainha. O original diz apenas que nasce uma criança, mas Lobato diz que é loura e um anjo de beleza. Não há censura nessa passagem, mas na seguinte temos **censura de morte**. Isso porque Lobato prefere um final parecido com o da primeira edição alemã, embora o restante do texto seja próximo à 7ª edição. Para ele, o pé direito do duende finca-se entre as tábuas do assoalho. Para escapar, puxa sua perna esquerda com um tranco violento que arranca a tábua com pregos e tudo, fugindo depois, grunhindo feito porco. Assim sendo, nitidamente há censura, pois a criança (leitor) é privada da cena do suicídio, uma vez que no original o anãozinho se puxa pela perna esquerda, mas acaba se rasgando ao meio, o que representa uma morte cruel. Neste sentido, o duende de Lobato pode assumir, talvez involuntariamente, um aspecto sinistro: reaparecer na imaginação da criança, pois não morreu no conto. Talvez Lobato não quisesse castigar a criatura que tanto ajudou a moça nas horas de maior dificuldade, e por isso transforma o homenzinho numa personagem menos má, como já vimos. Na versão inglesa do Projeto Gutenberg, o fim difere ainda mais. O sujeito permanece vivo, arrancando o pé da tábua. Ele sai envergonhado depois que todos os reunidos caçoam e riem dele, dizendo: “nós lhe desejamos uma ótima manhã e um belo banquete, senhor Rumpelstilskin²⁹⁰”. Se Lobato usou alguma versão inglesa, com certeza não foi esta, nem outra mencionada anteriormente. Nesse caso, crescem as possibilidades de que as censuras feitas tenham sido por escolhas dele, e não por alguma tradução inglesa. Esse

²⁹⁰ We wish you a very good morning, and a merry feast, Mr RUMPELSTILTSKIN!

raciocínio da censura de morte em Lobato é possível, uma vez que em outros contos traduzidos por ele há aspectos mortais nada velados, sem censura, cujo diferencial, porém, é sua ocorrência com personagens malvados na tradução. Exemplos em contos traduzidos: o alfaiate valente crava a espada no peito dos dois gigantes, apesar de já estarem mortos; o lobo da segunda versão de *A menina da capinha vermelha* cai no caldeirão com água fervente e morre cozido; na primeira versão do enredo, o lobo é morto a machadadas; a bruxa é queimada viva no forno por Gretel; uma madrasta e a filha dela morrem dentro de uma barrica rolada morro abaixo; a bruxa de *Rapunzel* talvez tenha se engasgado e se asfixiado com rabanetes (no original, nem sequer é mencionado algum fim para a bruxa); os dois irmãos de *O Rei da montanha de ouro* pegam um navio para fugir, mas são engolidos pelo mar (no original, os irmãos apenas fogem de navio para nunca mais voltarem). O que todos esses personagens têm em comum é a maldade, e nesses casos Lobato não censurou a morte.

Mas nem todos os personagens maus têm o mesmo tratamento na tradução de Lobato. Assim como Rumpelstilskin recebeu alguma benevolência em Lobato, no conto 89, uma brutalidade é amenizada para a vilã, uma vez que o castigo sugerido pela própria aia (sem saber, para si mesma) seria colocar a pessoa nua num barril cravejado interiormente de pregos, puxado morro acima e abaixo por dois cavalos brancos, até morrer. Embora não seja forte e o tradutor permita a morte do personagem, há uma **censura de violência**.

No conto 92, o pacto entre o diabo e o comerciante diz que este deve colocar o barco à deriva com o filho dentro, para que a correnteza do rio o leve sem destino certo. Lobato apenas diz que o filho entra no barco, tirando da responsabilidade do pai o fato de conduzi-lo à provável morte. Com essa exclusão, podemos admitir a presença de uma **censura de aura**, pois o pai da tradução não se torna tão mau assim. No mesmo conto, a nora desse comerciante, após se ver livre do rei, seu esposo, festeja um novo casamento. Lobato ameniza esse adultério constante do original (a rainha sabe que seu marido ainda está vivo), chamando-a de viúva, com alguns pretendentes à disposição. Essa mudança parece ser uma **censura de aura**, fato corroborado pelo exemplo seguinte onde, em vez de aparecer uma rainha ingrata e traiçoeira, consta uma arrependida e cheia de amor. Nesse mesmo exemplo, o rei desfere um golpe no rosto da rainha, mas essa agressão é omitida na tradução, dando margem à interpretação de uma **censura de violência**. Logo a seguir, Lobato omite outro morticínio, pois o rei ordena que a espada

mágica corte todas as cabeças, menos a dele, a fim de salvar-se dos que queriam agarrá-lo e matá-lo. Assim todos os reis e conselheiros são eliminados, restando somente ele para reinar. É outra **censura de violência**, pois na tradução os convidados vão para suas casas em paz.

Branca de Neve e Rosa Vermelha aparecem no conto 161 surrando o urso com uma vara de aveleira, mas na tradução elas apenas dão beliscões, numa possível **censura de violência**, ainda que não seja forte. Por fim, no mesmo conto, o tradutor omite duas vezes a expressão “em nome de Deus”. Em vários contextos ao longo dos contos vimos que Lobato se esquivava de mencionar aspectos vinculados à cristandade, permitindo que se interprete tal atitude como uma **censura religiosa**.

Como minha busca inclui a influência ou não da censura de regimes autoritários sobre as escolhas do tradutor numa tradução, ela parte do pressuposto de que vale não somente aquilo que foi dito ou traduzido, mas também aquilo que se cala ou se deixa de traduzir, como vimos em Stephanou (2001, p. 12). Lobato escolhe apenas 21 contos de Grimm, o que corresponde a 10% do total. Há os que apresentam protagonistas femininos no próprio título, mais conhecidos hoje como *Chapeuzinho Vermelho*, *Rapunzel*, *Cinderela*, *Branca de Neve*, *Joãozinho e Maria*, *Branca de Neve e Rosa Vermelha*, *A pastorinha de gansos*. Com exceção de *Os músicos de Bremen*, *Histórias de anões* e *A mesa, o burro e o cacete*, todos os contos apresentam o elemento feminino em forma de princesa, rainha, ou boa filha. Assim, percebemos a preocupação de Lobato em selecionar contos que de alguma forma repassassem valores éticos e morais, centrados de alguma forma no elemento feminino, e com laços familiares. Não há como saber quais foram os demais critérios de escolha dos contos adotados por Lobato.

Como já vimos no capítulo 1, Lobato sofreu por suas desavenças com o governo, recebendo uma forte censura por causa de seu livro *Zé Brasil*, que era voltado ao público adulto. Também obras infantis de Lobato sofreram censura, como *Peter Pan: a história do menino que não queria crescer, contada por D. Benta*. A queixa dos censores era de que a obra apresentava às crianças um sentimento de inferioridade em relação às crianças inglesas, como se Londres fosse a excelência e o Brasil, a miséria. Por isso o procurador ordenou a caça ao “mal” (CARNEIRO, 2002, p. 151-154). Mas no caso das traduções, estas aconteceram antes das censuras oficiais recebidas. Também não encontrei nenhum registro de alguma obra traduzida de Lobato que tenha sido oficialmente censurada por agentes externos; a única

constatação até aqui é de ter havido a **censura interna**. Porém deduz-se que os tempos não são tão favoráveis para Lobato.

Na soma e resultados finais das censuras, incluindo o quadro comparativo (4.3.8), temos: 16 de aura; 8 religiosas e de violência; 5 de costumes; duas de classe social e sexual; e uma de morte, de asco, de gênero e racial. Como se percebe, Lobato modifica as auras dos personagens, se esquia de assuntos religiosos e evita a violência. Talvez a repressão em curso durante a sua tradução tenha colaborado para esses números, além de sua preocupação em oferecer livros que não fossem rejeitados pelos adultos.

4.3.8 QUADRO COMPARATIVO DAS TRADUÇÕES

Diante das inúmeras possibilidades de análise, pareceu-me por bem traçar, além da análise individual de cada tradutor, um quadro comparativo entre os tradutores que apresentam a tradução de um mesmo conto, a fim de verificar tanto suas escolhas quanto a presença de censura num mesmo trecho selecionado. Através de alguns tópicos dos parâmetros da traduzibilidade da cultura, é possível elucidar algumas questões referentes às escolhas. O quadro a seguir mostra os contos traduzidos por mais de um tradutor, dentro do material usado em minha análise:

KH M	Fernando Klabin	Nair Lacerda	Maria C. Machado	Milton D. Segurado	Livraria Fittipaldi	Monteiro Lobato
1		O príncipe rã		O príncipe sapo		O príncipe sapo
11				Irmãozinho e irmãzinha		Os dois irmãozinhos
12				Rapunzel		Rapunzel
15				Joãozinho e Maria		Hansel e Grethel
19		O pescador e sua esposa	O peixe encantado			
20		O alfaiate valente		O alfaiate valentão		O alfaiate valentão

21				A gata borradeira		Cinderela
25	Os sete corvos	Os sete corvos				
26			Chapeuzinho Vermelho	A menina da Capinha Verdeamarela		A menina da capinha vermelha
27	Os músicos de Bremen		Os músicos de Bremen	Os músicos de Bonn		Os músicos de Bremen
39a			O sapateiro feliz	O sapateiro e os anões		Histórias de anões (1ª)
39b				A criadinha e os anões		Histórias de anões (2ª)
39c				O anão cabeçudo		Histórias de anões (3ª)
53			Branca de Neve	Branca de Neve		Branca de Neve
55				Rumpelstiltskin		Rumpelstiltskin
63				João Bobo e as três plumas ou o leque encantado		João Bobo e as três plumas
64		O ganso de ouro		O pato de penas de dólares		O ganso dourado
89		A guardadora de gansos				A pastorinha de gansos
101					O valente sargento	Pele de urso
161		Branca de Neve				Branca de Neve e

		e Rosa Vermelha				Rosa Vermelha
--	--	-----------------	--	--	--	---------------

Com esse quadro, é possível verificar que todos os tradutores tem ao menos um conto em comum entre si. Assim, para contemplar os seis, três contos são suficientes. Como se percebe, o conto mais traduzido nos livros que tenho em mãos é o KHM 27 – *Die Bremer Stadtmusikanten* (Os músicos de Bremen), com quatro versões: Klabin, Machado, Segurado e Lobato. Com três versões, escolho o KHM 1 – *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* (O rei rã ou o Henrique ferroso), que acrescentaria Nair Lacerda; e com duas versões opto pelo KHM 101 – *Der Bärenhäuter* (Pele de urso), que englobaria o tradutor restante, no caso a Livraria Fittipaldi. Há um resumo de todos os contos usados nos anexos.

4.3.8.1 Os músicos de Bremen

Começo pelo KHM 27, apresentando e confrontando quatro tradutores. A dinâmica segue a mesma usada até aqui, mas agora a letra entre parênteses, como se perceberá, indica convergências ou divergências nas escolhas tradutórias.

4.3.8.1.1 Língua

O primeiro quadro apresenta algumas situações que envolvem normas de conversação, em que temos situações de tratamento em casos de diálogos. Para tanto, considere o encontro entre os animais do conto, que obviamente requer um momento inicial de conversa, uma apresentação entre as partes, estabelecendo a norma mencionada.

1. Língua: a - nacionalização (naturalização, familiarização); b - transnacionalização (manutenção da cultura original); c - desnacionalização (manutenção de elementos do original); d - mescla.				
1.3 – norma de conversação				
KHM 27	Klabin	Machado	Segurado	Lobato
Packan	(a) amigo (p. 17)	(a) Meu velho amigo (p. 48)	(a) você (p. 1)	(a) -- (tu) (p. 143)
Bartputzer	(a) bichano (p. 19)	(a) meu velho amigo (p. 48)	--	(a) bichano (p. 144)
Rotkopf	(a) garnisé (p. 21)	(a) Meu velho amigo (p. 49)	(a) ó galo (p. 2)	(a) galo (p. 145)
Grauschimmel	(a) burrico	--	--	(a) -- (você)

Os quatro exemplos se referem ao nome atribuído pelos próprios animais a seus interlocutores. O burro rotula o cachorro, o gato e o galo, ao passo que o galo adjetiva o burro. O cachorro, que é um cão de caça, é chamado de *Packan*, e suponho que seja uma aglutinação do imperativo do verbo *anpacken*, ou seja, *pack an*, algo como “Pega” (do verbo “pegar”, “atacar”). Dessa forma, transmite um pouco de humor, uma vez que a característica da ferocidade já fugiu do animal em questão. O gato é denominado *Bartputzer* (limpador de bigode), numa referência ao costume de os gatos limparem os seus bigodes. *Rotkopf* (cabeça vermelha) refere-se à crista vermelha do galo. Por seu turno, *Grauschimmel* (“cavalo branco grisalho”) se diz a um cavalo já rodado, semelhante a cavalo pangaré, velho, embora na história se trate de um burro. A palavra *Grauschimmel* também aparece no conto KHM - 36 (A mesa, o burro e o cacete), também aplicada a um asno. Outro *Bartputzer* aparece no conto 75 (*Der Fuchs und die Katze*). Os outros dois nomes não se repetem em nenhum conto.

Vemos como os quatro tradutores apagam a referência, o cumprimento, a norma de conversação realizada no original. No lugar, colocam as soluções vistas no quadro acima. Klabin mantém um padrão formal em três casos, e tenta colocar um pouco de humor ao dizer “garnisé” para o galo de terreiro. Já Machado é totalmente formal em três situações, repetindo o mesmo cumprimento, porém omitindo a referência ao asno. Segurado optou por duas omissões e dois tratamentos formais (“você” e “ó galo”); além disso, procura dar um estilo diferenciado ao denominar os bichos pelo substantivo comum alemão (*Ezel, Hunt, Katze, Hahn*), como se verifica em sua análise individual (4.3.4.3). No entanto, tal denominação não ocorre no momento da conversação em que aparecem os nomes citados no quadro, como se vê. Lobato opta por ignorar duas referências e formalizar as outras duas. Em suma, todos preteriram o tratamento dado no original. Em termos de censura, essa mudança em nada remete à mesma. Trata-se de uma opção de estilo de cada tradutor, não havendo razão para driblar algum ente censor ou promover uma autocensura. O único prejuízo que percebo é a aura que o nome transmite aos personagens. Pensando nesse sentido estrito, sugiro aqui uma **censura de aura**.

Outro tópico que aparece, embora de forma mais sutil, é a associação. Listei duas ocorrências que me pareceram conter tal elemento.

1.4 – associação

KHM 27	Klabin	Machado	Segurado	Lobato
i. machte sich auf den Weg nach Bremen ²⁹¹	(c) tomou a estrada para Bremen (p. 17)	(c) Ia para Bremen (p. 48)	(a) Deliberou fugir para Bonn (p. 1)	(c) tomou o rumo de Bremen (p. 143)

Nem sempre é fácil determinar o que seja uma associação. Nos casos apresentados aqui, considerei duas: a cidade de Bremen e a profissão de músico. A cidade tem sua representação, sua importância histórica dentro da Alemanha, ao menos na época em que os contos foram selecionados pelos Irmãos Grimm.

Dos quatro tradutores, três deles mantiveram a referência ao original quanto à cidade, enquanto Segurado, devido ao seu viés cômico (ou mesmo paródico) da tradução, substituiu Bremen por Bonn, que no tempo de sua tradução era a capital da Alemanha Ocidental. No caso, a classificação como desnacionalização que propus às escolhas tradutórias se justifica pelo fato de eu considerar duas informações: a cidade de Bremen e a expressão “*machte sich auf den Weg*”. Como houve a nacionalização da expressão e a manutenção da cidade nos três casos citados, considerei como desnacionalização. Nenhuma censura detectada.

4.3.8.1.2 Tempo

Dentro do parâmetro tempo, pode-se observar o tempo histórico. No caso escolhido, considero o aspecto cultural do autor, em que havia determinados instrumentos musicais em voga.

2. Tempo: a - arcaização (passado abstrato, inverídico); b - historicização (passado concreto, autêntico); c - modernização (o tempo é o do tradutor); d - neutralização (omissão do aspecto tempo).				
2.2.1 – histórico do autor				
KHM 27	Klabin	Machado	Segurado	Lobato
Ich spiele die Laute, und du schlägst die Pauken. ²⁹²	(b) Eu toco o alaúde, e você, os tímpanos (p. 19)	(d) --	(c) Se quiser, Hunt, poderá acompanhar-me como tambor da minha futura banda alemã (p. 1)	(c) Se quiser poderá acompanhar-me como tambor da minha banda (p. 143)

²⁹¹ Tomou a estrada para Bremen.

²⁹² Eu toco o alaúde e você bate os tímbalos (tímpanos).

O trecho citado apresenta dois instrumentos musicais comuns do tempo histórico cultural do autor. O alaúde e os tímbalos (tímpanos) eram conhecidos do público em geral na Alemanha do início do século XIX. Hoje em dia ainda podem estar em uso, mas não apresentam a popularidade de outros instrumentos, como violão, guitarra, bateria. Considere-se também o fato de serem instrumentos comuns de orquestras, o que reforça a ideia de uma banda ou uma orquestra harmônica ou filarmônica da cidade, o que permitiria a designação de *Stadtmusikanten* do original.

Percebemos que Klabin opta por considerar o tempo histórico cultural do autor, mantendo o alaúde e os tímpanos. Machado não faz referência a um grupo musical, muito menos a algum instrumento. O mais perto que chega dessa referência é dizer “cantar nossas tristezas e ganhar dinheiro com elas” (p. 48). Segurado e Lobato preferem o “tambor”, fazendo menção a uma banda. Em nenhum outro momento do conto original temos a citação de outro instrumento musical. O gato faria o papel de cantor noturno, e o galo também usaria sua voz no conjunto. A omissão de Machado não pode ser entendida como censura, visto que desprezar os instrumentos musicais em nada fere a moral, bons costumes ou qualquer outra classificação de censura apresentada em 1.4.

4.3.8.1.3 Espaço

3. Espaço: a - concretização perceptiva: i - localização (tradução comentada); ii - visualização (elementos gráficos ou visuais); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço)				
3.1 social: expressão idiomática				
KHM 27	Klabin	Machado	Segurado	Lobato
i. Da dachte der Herr daran, ihn aus dem Futter zu schaffen ²⁹³	(b) Seu dono então pensou em dar cabo dele (p. 17)	(b) Afinal, este resolveu matá-lo (p. 47)	(b) Resolveu matá-lo (p. 1)	(b) Resolveu matá-lo (p. 143)
ii. aber der Esel merkte, daß kein guter	(c) no que, percebendo que maus ventos	(b) O burro desconfi ou das	(b) Mas, Ezel, que de burro não tinha nada,	(b) Mas o bur-ro, que de bur-ro não tinha na-da,

²⁹³ Aí o dono pensou a respeito de tirá-lo da comida (ou seja, o dono queria livrar-se do burro).

Wind wehte ²⁹⁴	sopravam para o seu lado (p. 17)	intenções do dono (p. 47)	percebeu-lhe as intenções (p. 1)	percebeu as suas intenções (p. 143)
iii. so saß da eine Katze an dem Weg und machte ein Gesicht wie drei Tage Regenwetter. ²⁹⁵	(b) até surgir um gato sentado na beira da estrada, com cara de quem comeu e não gostou (P. 19)	(b) encontraram um gato velho, sentado à margem da estrada, com a cara mais triste do mundo (p. 48)	(d) encontraram um gato (...) sentado à beira do caminho, com jeito de quem tinha levado muitas vassouradas estaduais (p. 2)	(d) encontraram um gato, sentado à beira do caminho, com jeito de quem tinha levado muitas vassouradas (p. 144)
iv. Wer kann da lustig sein, wenns einem an den Kragen geht ²⁹⁶	(b) Quem pode estar alegre se está com a corda no pescoço? (p. 19)	(d) Tenho meus motivos... – gemeu o gato (p. 49)	(d) Como posso estar contente depois de tanta vassourada que me deu minha dona? (p. 2)	(d) Como posso estar contente depois de tanta paulada? (p. 144)
v. aber nun ist guter Rat teuer: wo soll ich hin? ²⁹⁷	(b) não sei agora o que fazer da vida – para onde vou? (p. 19)	(b) Que é que eu podia fazer? (p. 49)	(b) mas agora aqui estou sem saber o que fazer (p. 2)	(b) mas agora aqui estou, sem saber o que fazer (p. 144)
vi. Du schreist einem durch Mark und Bein ²⁹⁸	(b) Assim você ainda mata um de susto (p. 21)	(d) o que está fazendo aí? (p. 49)	(d) Por que canta você desta maneira (p. 2)	(d) Por que canta dessa maneira (p. 145)
vii. Die	(b) Os	(d) Sem saberem o	(d)	(d)

²⁹⁴mas o burro percebeu que nenhum vento bom soprava

²⁹⁵eis que havia um gato sentado no caminho e fazia uma cara de quem comeu e não gostou (ou cara de três dias de tempo chuvoso).

²⁹⁶ Quem pode estar animado quando se está perdido (ou sendo pego pelo colarinho, ou estar em uma enrascada)?

²⁹⁷mas agora é difícil encontrar uma solução: para onde vou?

²⁹⁸ Teu gritar passa por medula e perna (ou seja, você grita tanto que faz a gente estremeecer).

Räuber führen bei dem entsetzliche n Geschrei in die Höhe, meinten nicht anders, als ein Gespenst käme herein, und flohen in größter Furcht in den Wald hinaus. ²⁹⁹	ladrões ficaram com os cabelos em pé com a horrenda gritaria, certos de que se tratava de um fantasma, e correram mortos de medo para a floresta (p. 25)	que estava acontecendo, os gatunos só pensaram em fugir. Estavam com a consciência muito pesada e aquela barulheira só podia ser uma invasão da polícia ou de demo-nios. (...) Só depois de muito correrem, os ladrões pararam, no meio da floresta, joelhos tremendo, coração aos pulos (p. 53)	Apavora- dos com aquilo, os nazistas fugiram para a floresta, certos de que se tratava do Exército de Frederico, o Grande, da Prússia (p. 4)	Apavo- rados com o barulho, os ladrões fugiram para a floresta, certos de que se tratava dum bando de almas do outro mundo (p. 146- 147)
viii. und aßen, als wenn sie vier Wochen hungern sollten. ³⁰⁰	(c) comeram como se devessem passar fome pelas próximas semanas (p. 25)	(d) Os bichos não perdera m tempo (p. 53)	(b) O quarteto Haydn sentou- se à mesa e comeu tudo o que havia, pois estavam em jejum forçado havia semanas (p. 4)	(b) comeram tudo quanto havia, pois estavam em jejum de mais de uma semana (p. 147)
ix. wir hätten uns doch nicht sollen ins Bockshorn jagen lassen ³⁰¹	(c) disse que eles não deveriam ter-se deixado intimidar (p. 25)	(d) Que bobos fomos nós fugindo de um barulho à toa (p. 54)	--	--

²⁹⁹ Os ladrões pularam nas alturas com a horrível gritaria, achando que não seria nada mais nada menos que um fantasma que tivesse entrado, e fugiram (para fora) com tremendo medo para a floresta.

³⁰⁰ E comeram como se tivessem que passar fome por quatro semanas.

³⁰¹ Nós não deveríamos ter nos deixado intimidar (“ins Bockhorn jagen lassen”, enxotar para o chifre do bode, ou seja, a expressão idiomática significa não se deixar intimidar).

x. Aber die Katze verstand keinen Spaß ³⁰²	(c) Mas o gato não gostou da brincadeira (p. 25)	--	--	--
xi. Und der das zuletzt erzählt hat, dem ist der Mund noch warm ³⁰³	(b) E isso é o que acabam de me contar (p. 27)	--	--	--

Nesses exemplos de espaço social, o que tenho em mente são as expressões idiomáticas, típicas da sociedade alemã do século XIX. Traduzir essa manifestação do espaço social alemão para o espaço social brasileiro pode apresentar alguns problemas tradutórios. Como se percebe nesses onze exemplos, Klabin naturaliza sete deles e exotiza outros quatro. Também se percebe, pelo uso da exotização, que ele se mantém bem próximo ao texto e à ideia originais.

Por seu turno, Machado familiariza quatro das expressões. Em cinco oportunidades neutraliza essa percepção social, além de omitir completamente esse aspecto em dois momentos. Isso indica uma escolha mais livre e independente em relação ao texto original. Ainda cabe ressaltar que, nesse conto, Machado faz uso de uma localização, uma tradução comentada no início do mesmo, que irei abordar no quadro do tópico dos sinais de gênero, adiante.

No caso de Segurado, vemos o uso de quatro familiarizações e quatro neutralizações, além de três omissões completas das expressões idiomáticas. As omissões poderiam sugerir alguma censura, mas analisando o texto em si, não haveria qualquer indício ou qualquer classificação possível. Aparentemente trata-se de um enxugamento do texto tal como o de Lobato. Como se percebe nos exemplos, há muita proximidade entre as escolhas tradutórias de Segurado e Lobato, assunto abordado na análise da tradução de Segurado (4.3.4).

Na tradução de Lobato, vemos uma repetição das escolhas de Segurado, lembrando sempre que o texto de Lobato é cronologicamente anterior ao de Segurado, o que significa dizer que este deve ter se apropriado das escolhas daquele.

4.3.8.1.4 Texto

No parâmetro **texto**, temos o que Torop denomina de sinais de gênero.

4. Texto: a - conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de

³⁰² Mas o gato não entendia brincadeiras

³⁰³ E a boca daquele que contou isto por último ainda está quente.

níveis); b - não-conservação da estrutura; c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência.

4.1 – sinal de gênero

KHM 27	Klabin	Machado	Segurado	Lobato
Es hatte ein Mann einen Esel	(a,c) Um homem tinha um asno (p. 17)	--	(a,c) Era uma vez... Um homem possuía um burro p. 1)	(a,c) Um homem possuía um burro (p. 143)

A literatura infantil brasileira, tanto a original quanto a traduzida, tem nos contos de fadas um sinal bem característico: a célebre frase inicial “era uma vez”. Na língua alemã, ocorre geralmente com *Es war(en) einmal*, como já vimos em 4.3.1.4.4, ou *Once upon a time* em inglês. Há outros inícios que se repetem com pequenas variações. No caso do alemão, a partícula “es” no início de um conto pode ser considerada como parte ou mesmo como o próprio sinal, como bem se vê no exemplo do quadro. Nesse sentido, a língua alemã leva vantagem em relação à língua portuguesa na marcação do sinal, uma vez que a referida partícula não existe em nossa língua. No trecho mencionado, vemos como Segurado introduz por conta própria o sinal característico que não consta daquela forma completa no original. Acrescenta reticências numa provável tentativa de mostrar a um suposto censor que se trata de um conto de fadas; somente então começa o texto de acordo com o original alemão. Já vimos que uma das probabilidades é a estratégia de ludibriar os censores, ativos na época em que Segurado traduziu o conto, fazendo-os pensar que se trata de um inocente conto de fadas. Klabin e Lobato seguem o início proposto do original, sem poderem aludir ao sinal da maneira clara como no alemão. Machado, por sua vez, abstém-se completamente de seguir o início do original. Ela produz uma espécie de tradução comentada, uma introdução que não consta no original, que aqui reproduzo: “Bremen é uma velha cidade da Alemanha. Há muitos e muitos anos lá se conta a história que vou contar para vocês. É a história de um burro, um cachorro, um gato e um galo que resolveram se tornar músicos” (p. 47). Portanto, não há nenhum sinal de gênero, nem o começo proposto pelo original. Em termos de censura, não há qualquer indício de que Machado tenha sido induzida à mesma. A omissão não fere qualquer classificação de censura apresentada na presente tese. Por isso atribuo isso à escolha do projeto em que participou, o qual tinha fins mais didáticos e à sua veia teatral. Em síntese, Machado usou uma estratégia que Torop descreve para o

parâmetro **obra**, e não para o parâmetro **texto**, ou seja, ela faz uma espécie de versão para os leitores com esclarecimento intratextual, uma espécie de tradução comentada, uma explicação adicional para o leitor sentir-se mais familiarizado com a situação proposta.

Ainda dentro do parâmetro **texto**, localizei aspectos que englobam o nível cronotópico psicológico, a aura expressiva:

4.2.2 – nível cronotópico psicológico (aura do personagem)				
KHM 27	Klabin	Machado	Segurado	Lobato
i. Der Esel legte sich auf den Mist ...	(b,c) O asno deitou-se sobre o monte de feno (p. 25)	(b,d) estrebaria (p. 53)	(b,c) Ezel deitou-se sobre um monte de palha (p. 4)	(b,c) O burro deitou-se sobre um monte de palha (p. 147)
ii. und als er über den Hof an dem Miste vorbeirannte	(b,c) E quando ele saiu correndo pelo quintal e passou ao lado do monte de feno (p. 27)	(b,d) Na estrebaria (p. 54)	(b,c) O nazista pula para um monte de palha (p. 5)	(b,c) O ladrão pula para o monte de palha (p. 147)
iii. die Katze verstand keinen Spaß, sprang ihm ins Gesicht, spie und kratzte	(a,d) Mas o gato não gostou da brincadeira e pulou sobre ele, arranhando-lhe o rosto (p. 25)	(b,c) Mas o gato saltou-lhe no rosto, rosnando e arranhando-o (p. 54)	(b,d) Katze imediatamente virou-se-lhe ao rosto, arranhando-o (p. 5)	(b,d) O gato imediatamente atirou-se-lhe ao rosto, arranhando-o todo (p. 147)
iv. dann stürzten sie durch das Fenster in die Stube hinein, daß die Scheiben klirrten	(a,c) aí eles se atiraram pela janela para dentro da sala, estilhaçando a vidraça (p. 25)	(b,c) Investiram contra a porta e se lançaram com estrondo dentro da cabana dos ladrões (p. 52-53)	(b,d) tudo a um tempo só (com-passo 2/4) e em tal som Wagneriano que os vidros das janelas se espatifaram! (p. 4)	(b,d) tudo a um tempo e em tal tom que os vidros das janelas tremeram! (p. 146)

Dentro do que chamo aqui de nível cronotópico psicológico, abordo o que tem a ver com a aura da situação ou do personagem. No primeiro exemplo, o texto original afirma que o burro se deita sobre o *Mist*. Mais tarde (ii), o bandido passa correndo ao lado do *Miste*. Há algumas possibilidades de tradução dessa palavra. Pode remeter a lixo, estrume, esterqueira, cocô, merda, bosta, excremento, todas de conotação suja. Segundo o dicionário Duden Langenscheidt (1986, p. 257), seria também “palha para determinados animais domésticos misturada com lodo (ou excrementos) e urina, a ser usada como esterco de adubação”³⁰⁴. Em suma, seria um amontoado de sobras de palha, resultante da limpeza de uma estrebaria ou equivalente, que naturalmente se mistura com urina, excrementos e mesmo o lodo trazido pelos cascos dos animais. De fato apresenta-se como uma palavra de difícil tradução, uma vez que não se encontra um equivalente popular em português que designe essa palha misturada. Talvez pudesse ser dito que o burro se deitou em um resto de palha imprópria para consumo, mas qualquer escolha nesse sentido demandaria uma tradução comentada, explicação intratextual ou nota de rodapé. Na tradução, nenhum deles manteve completamente a hierarquia de elementos e de níveis, porém houve a manutenção da coerência ao deitar o burro fora da casa em um monte de palha. Apenas Machado foge dessa regra, e coloca o burro dentro da estrebaria, num lugar fechado e supostamente aconchegante para um burro. Com isso, ela acrescenta um problema, pois o ladrão que volta recebe um coice. Suponho que não seja coerente a rota de fuga passar por dentro da estrebaria. Mas não detecto censura nessas escolhas comentadas.

O segundo exemplo se refere à aura do gato. Tendo ele em seu costume o hábito de rosnar (ou ao menos baforar audivelmente) quando vai se defender, pode-se dizer que esta é uma de suas características. No entanto, em três traduções se percebe a omissão desse detalhe. Apenas Machado, contrariando sua tendência até aqui, mantém o nível hierárquico desse elemento, o que também conserva a coerência no trecho. Os demais tradutores apresentam um gato ágil, porém mudo diante da situação. Nem mesmo Klabin, que apresenta até aqui uma versão mais “literal”, nutre essa hierarquia de elementos. Em termos de censura, essa omissão não pode ser considerada como tal, ao menos não se encaixa em nenhum padrão proposto por mim. Não creio que seja omissão de violência, pois arranhar uma pessoa no rosto é mais violento

³⁰⁴ Mit Kot und Urin bestimmter Haustiere vermischte Streu, die als Dünger verwendet wird.

que rosar. Assim sendo, deve-se concluir que se trata apenas de uma escolha tradutória sem intenções de ocultação ou censura.

No exemplo iii, temos o episódio da entrada dos animais na cabana, o que acaba na fuga dos ladrões. Na versão alemã, o burro sustenta os outros três animais, apoiando suas patas dianteiras sobre o peitoril da janela. A certa altura, o burro pula pela janela adentro com os demais em seu lombo. Algumas coisas não ficam claras nessa narrativa. Não se sabe se a janela estava fechada (mais provável) ou aberta (nesse caso, os ladrões poderiam ter escutado a conversa dos animais). O certo é que os quatro se atiram para dentro da sala *dass die Scheiben klirrtten*. Isto pode significar que as folhas das janelas forçadas para dentro produzem um barulho, um tilintar; ou pode ser também que se refira ao vidro quebrando com a entrada dos bichos e causando um estardalhaço, um tilintar. De qualquer forma, é a janela que está em foco, proporcionando um momento de surpresa para os ladrões. Klabin opta por narrar a entrada pela janela, estilizando a vidraça; Segurado não os faz entrar, apenas permite que os vidros da janela se quebrem com as ondas sonoras dos animais; Lobato deixa a janela intacta, fazendo-a tremer (*klirrtten*); Machado muda a janela pela porta, não explicando por onde os ladrões se evadem do local, uma vez que os animais supostamente impedem a passagem. Nesse caso, o leitor deve deduzir que há uma porta dos fundos. Dos quatro tradutores, apenas Klabin parece fornecer a aura devida ao momento. O susto proporcionado por uma janela se estilizando remete à hierarquia dos elementos e níveis, bem como mantém a coerência apresentada no original. A solução apresentada por Lobato e por Segurado tira uma parte desse momento grandioso do susto. Machado apresenta uma solução coerente, embora tenha se afastado da aura original. Arrombar uma porta é de fato assustador para quem não o espera. Em termos de censura, é difícil imaginar que Segurado e Lobato tenham feito uma censura de violência por deixar os animais do lado de fora da casa na hora da gritaria coletiva. Creio antes que os tradutores não conseguiram imaginar um burro velho pulando para dentro de uma casa através de uma janela, ainda mais quando este está com as patas dianteiras sobre o peitoril, sem condições de pegar embalo para pular.

Outro aspecto que não consta no quadro acima, mas que tem a ver com a aura expressiva, está presente no texto de Maria Clara Machado. Não exatamente no texto, mas na gravura dos animais. O texto original afirma que o cão é de caça, porém o desenho no livro de Machado retrata um cão mais doméstico, parecido com um poodle. Essa

mudança de um cão de caça por um poodle diminui sensivelmente a aura de ferocidade que o cão deveria transmitir. Novamente não creio que se trate de uma censura; apenas configura uma concepção diferente do autor dos desenhos, Jorge Ivan, de quem não se sabe de que forma participa da tradução.

4.3.8.1.5 Obra

Por fim, ressalte-se que, nesse conto, a tradução de Machado contempla em certo sentido o parâmetro “obra” da traduzibilidade da cultura de Torop por apresentar uma versão para leitores mais específicos, ou seja, alunos de ensino fundamental e médio. Na concessão do texto, ela se propõe a oferecer uma nova versão aos leitores através de comentários intratextuais bem como de vocabulário no rodapé, embora este não seja para esclarecer a tradução propriamente dita, mas aumentar o conhecimento vocabular do leitor.

Não foram encontrados casos de manipulação sociopolítica. Ao fim dessa análise, nota-se que houve apenas uma censura detectada no conto dos músicos de Bremen: aura.

4.3.8.2 O príncipe rã

O exercício anterior foi realizado com a versão do mesmo conto de quatro tradutores em períodos distintos. Agora procedo a um esquema idêntico com outro conto, que abrange três tradutores: Nair Lacerda, Milton Duarte Segurado e Monteiro Lobato. O conto escolhido é o KHM 1 – *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* (O príncipe sapo/rã). Alguns erros de ortografia foram mantidos nos exemplos copiados.

4.3.8.2.1 Língua

O primeiro subitem do parâmetro língua que abordo são as normas de conversação, que apresentam certo destaque neste conto.

1. Língua: a - nacionalização (naturalização/familiarização); b - transnacionalização (mantém a cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d – mescla das três anteriores.			
1.3 – norma de conversação			
KHM 1	Lacerda	Segurado	Lobato
i. was hast du vor, Königstochter	(c) Que é isso, princesa? (p. 132)	(c) Por que chora, princezinha? (p. 71)	(c) Por que chora, princesinha? (p. 43)

ii. Ach, du bist, alter Wasserpatscher	(c) Oh, és tu, velha requebrada? (p. 132)	(c) Foi você que falou, oh, sapo? (p. 71)	(c) Oh, foi você que falou, sapo? (p. 44)
iii. Was du haben willst, lieber Frosch	(b) O que quiseres, querida rã (p. 132)	(a) O que você quiser, sapo! (p. 72)	(a) O que você quiser, sapo! (p. 44)
iv. mein Kind, was fürchtest du dich...	(b) Minha filha, de que tens medo? (p. 133)	--	--
v. Ach lieber Vater	(b) Oh, meu querido pai (p. 134)	(a) Oh, papai (p. 73)	(a) Ah, papai (p. 46)
vi. Königstochter, jüngste, mach mir auf	(b) Filha mais nova do rei, Abre a porta para mim (p. 134)	--	(a) Princesinha caçula (p. 47)
vii. Heinrich, der Wagen bricht.	(c) Henrique, a roda deve estar se quebrando! (p. 136)	--	--
viii. Nein, Herr, der Wagen nicht	--	(c) Não foi nada, meu senhor (p. 74)	(c) Não foi nada, meu senhor (p. 49)

Nas normas de conversação, o que se analisa são as regras aplicadas em situações de diálogos, especialmente no que tange ao tratamento dado ao interlocutor. No cômputo geral desses exemplos, percebe-se que Lacerda manteve o elemento do original em quatro momentos, desnacionalizou em outros três e omitiu o tratamento em uma situação. Ou seja, Lacerda mantém as normas de conversação muito próximas ao original. Já em Segurado e Lobato, vemos o uso da desnacionalização como predominante. Também se observam omissões do tratamento. Ou seja, estes dois tradutores privilegiam a cultura receptora.

O primeiro exemplo mostra certa unidade entre os três tradutores. Na linha ii, vemos como a filha caçula do rei trata a rã com desprezo, chamando-a de *alter Wasserpatscher*, cuja tradução pode ser algo como “velho espalmador de água”. Como *Patsche* pode significar tanto mãozinha quanto atoleiro, as duas ideias podem estar presentes, ou seja, um velho espalhador de água em um charco, no caso, o poço. Lacerda optou por manter a ofensa ao dizer “velha requebrada”, embora haja dessemelhanças entre *Wasserpatscher* e requebrada. Segurado e Lobato dão um tratamento mais comum através de uma interjeição (oh) e o substantivo sapo. Como se verá adiante, fará diferença na aura da

personagem. Isto porque logo na sequência dos acontecimentos (iii), a princesa muda o tratamento com relação ao sapo/rã. Ela diz “querida rã” quando percebe que pode ganhar o favor do bicho. Lacerda verteu isso com propriedade, mas Segurado e Lobato deixaram de mostrar essa mudança de atitude, configurando uma **censura de aura**.

O tratamento seguinte ocorre no exemplo iv, quando o rei chama a filha de *mein Kind*, que mais uma vez Lacerda soube transpor para a nossa cultura, dizendo “minha filha”. No caso de Segurado e Lobato, ambos colocaram essa passagem no discurso indireto, eliminando, desta forma, a ideia de tratamento feito. A mesma tática do discurso indireto foi usada no fim do conto (vii), quando o príncipe pergunta ao seu fiel servo o que eram os estalos que ouvira. Lacerda, nesse caso, mantém a referência original, com tratamento idêntico, apenas substitui a carruagem pela roda. Estranhamente, os tradutores invertem a estratégia na resposta do criado (viii): Segurado e Lobato usam o tratamento “meu senhor”, enquanto Lacerda coloca como resposta a tradução dos versos, sem se referir ao príncipe: “A roda não está quebrada. / É uma lâmina apertada, / que meu peito protegia / Quando eu por ti corria, / E que trago ainda ligada”³⁰⁵ (p. 136). Uma leitura dos versos originais mostra que Lacerda alterou sensivelmente o poema, que já inicia com a fala do príncipe, rimando com a fala do criado. Percebe-se que ela elimina todo o episódio do poço, mas caso isso seja uma censura, a única interpretação possível, a meu ver, seria uma **censura de asco**.

Outro exemplo que desejo abordar é a fala da rã (vi), quando invoca a filha do rei. Ela é clara ao dizer, no primeiro de sete versos livres, *Königstochter, jüngste*, e Lacerda traduz esse verso como “Filha mais nova do rei”, acrescentando apenas mais cinco versos ao invés de seis, porém com rimas e em redondilha maior. Segurado omite totalmente os versos da rã, e Lobato transforma os versos em prosa, referindo-se à filha como princesinha caçula. A omissão de Segurado não pode ser considerada uma censura, uma vez que os versos não apresentam conteúdo de caráter constrangedor. No outro exemplo citado no quadro (v), a mudança de “querido pai” para “papai” é perceptível,

³⁰⁵ »Heinrich, der Wagen bricht.«
»Nein, Herr, der Wagen nicht,
es ist ein Band von meinem Herzen,
das da lag in großen Schmerzen,
als Ihr in dem Brunnen saßt,
als Ihr eine Fretsche (Frosch) wast (wart).«

mas pouco muda na essência do momento. Com relação a tratamentos, ressaltase ainda que o criado é apresentado como *der treue Heinrich*, cujo correspondente em português seria “o fiel Henrique”. Porém Lobato o chama de “o fiel João”, enquanto Segurado apenas o menciona como servo e criado. Contudo, nenhuma dessas duas atitudes pode ser associada a alguma prática de censura.

1.4 - associação			
KHM 1	Lacerda	Segurado	Lobato
so ging das Königskind hinaus in den Wald und setzte sich an den Rand des kühlen Brunnens	(b) a filha do rei costumava ir até o bosque e sentar-se na beirada do poço refrescante.	(a) a princesinha costumava ir à floresta sentar-se à beira do riacho, ouvindo Bach	(a) a princesinha caçula costumava ir a essa floresta para sentar-se à beira do riacho refrescante

Nesse exemplo, penso na associação do *Wald* e do *Brunnen*. A palavra floresta (*Wald*) possui a sua conotação no imaginário popular, figurando como símbolo de um misto de medo e local de aventuras. O bosque citado no conto é anunciado como escuro. Mesmo assim, é frequentado pela princesa caçula. Dentro de um bosque escuro, muitas descobertas podem acontecer, fora da vista das pessoas. Outro simbolismo está no poço, que remete à essência da vida. Água é vida, e um poço refrescante num dia de calor traz uma conotação de alento para a alma também. Assim, o poço é a vida no meio do bosque sombrio. Os três tradutores mantêm a floresta (bosque) como no original, ainda reforçando a ideia de se tratar de um local escuro. Lacerda igualmente mantém a associação do poço. Porém vemos uma modificação nessa associação nas traduções de Segurado e Lobato, que optaram por usar um riacho. Tal atitude pode ser justificada pelo fato de não ser comum a existência de um poço no meio de uma floresta aqui no Brasil. Um riacho é mais familiar. Essa mudança também permitiu a troca da rã pelo sapo, pois este pode viver tranquilamente em um riacho ou perto de suas margens, mas seria improvável que vivesse em um poço, local mais apropriado para uma rã. Desta forma, Lacerda mantém todos os elementos do original, enquanto Segurado e Lobato familiarizam a situação. O sapo no lugar da rã também pode ser explicado pelo gênero dos substantivos: como o bichano é um príncipe enfeitiçado, a opção por um animal do gênero masculino se torna interessante.

4.3.8.2.2 Texto

4. Texto: a - conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência.			
4.1 – sinal de gênero			
KHM 1	Lacerda	Segurado	Lobato
i. In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat	Nos velhos tempos, quando ainda se usava expressar o desejo por aquilo que se queria obter (p. 131)	Era uma vez... Noutros tempos felizes, quando desejar uma coisa era obtê-la (p. 71)	Noutros tempos, quando desejar uma coisa era tê-la (p. 43)
ii. ...nicht in ihr Händchen fiel... an deinem Tischlein neben dir sitzen, von deinem goldenen Tellerlein essen, aus deinem Becherlein trinken, in deinem Bettlein schlafen	... em vez de retornar à mãozinha da jovem... (p. 132) sentar à tua mesa e comer de teu prato e beber de teu copo e dormir em tua caminha (p. 132)	... escapou-lhe das mãos... (p. 71) sentar-me à mesa junto de você, comer no mesmo prato, beber no mesmo copo e dormir na mesma cama (p. 72)	... escapou-lhe das mãos... (p. 43) sentar-me à mesa junto de você, comer no mesmo prato, beber no mesmo copo e dormir na mesma cama (p. 44-45)

Já vimos no comparativo do conto anterior a questão dos sinais de gênero. A menção a um passado distante também aparece em alguns inícios. Além do conto em estudo, outros dez apresentam uma referência a um tempo antigo, empregando o radical *Zeit*. Nas escolhas tradutórias, vemos como Lacerda se preocupou em manter o original (i), isto é, a estrutura, com sua hierarquia de elementos e níveis. Porém, creio que faltou um pouco da coerência, pois dizer “quando ainda se usava expressar o desejo por aquilo que se queria obter” apresenta uma formação um tanto díspar do nosso linguajar. Lobato reproduz o texto dentro de seu padrão, enquanto Segurado acrescenta por conta o sinal predominante do início dos contos de fadas: era uma vez.

O segundo sinal que chamou minha atenção é o linguajar no diminutivo no original (ii). Assim, primeiro o narrador menciona a mão da princesa; depois a rã enumera os utensílios da casa a serem usados, e nenhum deles em grau normal. Nenhum dos três tradutores se

preocupou com esse sinal; apenas Lacerda diminuiu a mão e um dos objetos: a cama. No cômputo geral dessas escolhas, não se pode atribuir qualquer rastro de censura; pelo contrário, deduz-se pelo conceito popular que o diminutivo tenderia a ser bem recebido por algum agente censor. Possivelmente os tradutores quisessem evitar uma linguagem demasiadamente infantil, de acordo com o público leitor imaginado.

4.2.2 – nível cronotópico psicológico (aura do personagem)			
KHM 1	Lacerda	Segurado	Lobato
i. Da fing sie an zu weinen	(a,c) Então a moça começou a chorar (p. 132)	(a,c) Pôs-se então a chorar (p. 71)	(a,c) Pôs-se então a chorar (p. 43)
ii. du schreist ja daß sich ein Stein erbarmen möchte	(a,d) Tuas lágrimas comoveriam até um coração de pedra (p. 132)	(b,d) As boas lágrimas, segundo Shakespeare, comovem até um crocodilo de pedra (p. 71)	(a,c) As suas lágrimas comovem até as pedras (p. 43)
iii. Ach, du bists, alter Wasserpatscher	(b,c) Oh, és tu, velha requebrada? (p. 132)	(b,d) Foi você que falou, oh sapo? (p. 71)	(b,d) Oh, foi você que falou, sapo? (p. 44)
iv. Was du haben willst, lieber Frosch Sie dachte aber »was der einfältige Frosch schwätzt...«	(a,c) O que quiseres, querida rã (p. 132) Mas pensava consigo mesma: “Quanta tolice ela diz!...” (p. 133)	(b,d) O que você quiser, sapo! Mas pensou lá consigo: “Que será que deseja este sapo?” (p. 71)	(b,d) O que você quiser, sapo! (p. 44) Mas pensou lá consigo: “Que será que deseja este sapo?...” (p. 45)
v. Da warf sie die Tür hastig zu, setzte sich wieder an den Tisch, und war ihr ganz angst.	(b,d) Então fechou depressa a porta e voltou para seu lugar, sentindo-se muito constrangida (p. 133)	(b,d) trancou a porta na cara dele [...] e voltou para a mesa, muito pálida porque usava pó-de-arroz Ladi (p. 73)	(a,c) fechou a porta com toda a força e voltou para a mesa, muito pálida (p. 46)

Com relação ao nível cronotópico psicológico, abordo aqui a aura expressiva do personagem, no caso, a aura da princesa. No

momento i, ela está chorando como uma criança, em sua inocência. A fala da rã, no trecho ii, confirma isso. Depois disso, notamos que a princesa desdenha da rã (iii), contradizendo sua atitude inocente até o momento. Quando, na sucessão dos acontecimentos, percebe que poderia obter o favor do bicho (iv), chama-a de “querida”, mas seus pensamentos dizem o contrário. Por fim, no texto v, ela pela primeira vez percebe que a coisa é séria e está completamente tomada de medo. Os três tradutores até conseguem verter a aura dos quatro primeiros momentos, porém, a meu ver, falta uma marca psicológica a respeito desse medo que a princesa sentiu. A palidez ou o constrangimento não passam essa aura do personagem. No meu entender, estar constrangido é uma expressão mais branda do que estar com medo, se considerá-lo como um fruto da ferocidade, da brutalidade, do desconhecido. De alguma forma, os três tradutores diminuem a violência do momento, e alguns poderiam sugerir que se trata de uma sutil censura de violência. No entanto, essa atitude não parece ser fruto de uma censura dos tradutores.

Além delas, notei que o conto contém outra situação que merece menção. Ela se encontra inclusive no próprio nome. O título original diz *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, algo como “o rei rã (sapo) ou o Henrique ferroso”. A palavra *Frosch* (inglês *frog*) é muitas vezes traduzida como “sapo”, e arraigou-se no conceito popular brasileiro desse modo; assim, o sapo vira príncipe no ideário do povo. Mas de acordo com o dicionário de bolso Lagenscheidt, em alemão sapo seria *Kröte* e rã, *Frosch*. Por alguma razão, esse conceito aparece invertido em várias regiões brasileiras, ou seja, *Frosch* é considerado sapo. Outra explicação para traduzir *Frosch* como sapo estaria no gênero da palavra. Em alemão, *Frosch* é masculino; em português, feminino. Como nos contos os *Frosch* costumam ser príncipes, parece plausível que os primeiros tradutores tivessem optado por uma palavra do gênero masculino, onde o sapo se enquadraria.³⁰⁶ Vemos que Lacerda desafiou a ordem estabelecida ao preferir usar rã. Como a rã é um animal comestível e menos nojento e perigoso que um sapo, que possui veneno, é possível admitir que Lacerda preferisse diminuir a sensação de desconforto que um sapo traria, colocando em seu lugar a rã. Assim teríamos uma censura de asco. Porém é preciso lembrar que a rã já faz parte do original, razão pela qual não se pode invocar a censura citada.

³⁰⁶ Seria o mesmo princípio usado na tradução da Bíblia no primeiro versículo do Evangelho de João, onde Jesus é Logos (a Palavra), de gênero feminino em português, mas esta foi substituída por Verbo, do gênero masculino, como Jesus.

4.3.1.1 – sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível linguístico			
KHM 1	Lacerda	Segurado	Lobato
i. »meine Kleider, meine Perlen und Edelsteine, auch noch die goldene Krone, die ich trage.« Der Frosch antwortete »deine Kleider, deine Perlen und Edelsteine und deine goldene Krone, die mag ich nicht	(a) Qualquer dos meus vestidos, pérolas e joias, ou mesmo a coroa de ouro que estou usando. - Teus vestidos e pérolas e joias e tua coroa de ouro não são para mim – respondeu a rã (p. 132)	(b) Meus vestidos pérolas, joias, ou a coroa de ouro que uso [...] - Não desejo pérolas, nem pedras preciosas, retrucou o sapo (p. 72)	(b) Meus vestidos, as pérolas, as joias, ou a coroa de ouro que uso. - Não desejo pérolas, nem pedras preciosas, retrucou o sapo (p. 44)
ii. an deinem Tischlein neben dir sitzen, von deinem goldenen Tellerlein essen, aus deinem Becherlein trinken, in deinem Bettlein schlafen	(a) sentar à tua mesa e comer de teu prato e beber de teu copo e dormir em tua caminha (p. 132)	(a) sentar-me à mesa junto de você, comer no mesmo prato, beber no mesmo copo e dormir na mesma cama (p. 72)	(a) sentar-me à mesa junto de você, comer no mesmo prato, beber no mesmo copo e dormir na mesma cama (p. 44-45)
iii. »Warte, warte,« rief der Frosch	(a) Pára! Pára! – gritou a rã (p. 133)	(a) Espere! Espere! Coaxou o sapo (p. 72)	(a) Espere! Espere! Gritou o sapo (p. 45)
iv. Aber was half ihm, daß er ihr sein quak quak so laut nachschrie	(a) Não adiantou, pois embora ela coxasse e coxasse (p. 133)	(b) Mas todo o seu coaxar foi inútil (p. 72)	(b) Mas todo o seu coaxar foi inútil (p. 46)
v. da kam, plitsch platsch, plitsch platsch, etwas die	(b) algo foi ouvi-do a saltar pelos	(b) qualquer coisa subindo a escadaria	(b) qualquer coisa subindo a escadaria de

Marmor-treppe heraufgekrochen	degraus da esca-daria de mármore (p. 133)	de mármore (p. 72)	mármore (p. 46)
vi. klopfte es an der Tür und rief	(a) ouviu-se alguém bater na porta e uma voz excluir (p. 133)	(b) ouviu-se uma batida na porta: toc, toc, toc (p. 72)	(b) ouviu uma batida na porta: toque, toque, toque. ³⁰⁷ (p. 46)
vii. Noch einmal und noch einmal krachte es auf dem Weg	(b) Por mais duas vezes, no caminho, ouviu-se o mesmo som (p. 136)	(b) Por mais duas vezes durante a viagem, ouviam o mesmo estalo (p. 75)	(b) Por mais duas vezes, durante a viagem, ouviram o mesmo ruído (p. 49)

Dentro do parâmetro texto, podemos encontrar o que Torop chama de meio expressivo. No caso, analiso a repetição no estilo linguístico do autor, ou seja, o que dentro de um texto se constitui em elementos que tenham alusão ao morfológico, sintático, fonológico e lexical. No primeiro exemplo, vemos como a princesa usa o pronome possessivo de modo repetido (*meine*), mesmo esquema usado pela rã (*deine*), tanto nesse exemplo quanto no seguinte, totalizando 9 ocorrências. Vemos que apenas Lacerda usa, especialmente na voz da rã, esse estilo de repetição, totalizando 7 pronomes possessivos. Segurado e Lobato valem-se apenas uma vez desse pronome; também mudam levemente a percepção com a expressão “mesmo/a”. Entretanto, não considero isso uma questão de censura, uma vez que não interfere ou transmite nenhuma mensagem significativa no sentido de evitar ofender um censor ou um leitor.

No exemplo iii, a repetição ocorre no grito do bicho, que é eficientemente reproduzido nas traduções. No momento seguinte (iv), o estilo infantil onomatopeico da rã (quak quak) não aparece com propriedade; apenas Lacerda tenta transpô-lo ao dizer “coaxasse e coaxasse”. Os outros dois tradutores omitem essa repetição, o que também ocorre com a próxima onomatopeia (plitsch platsch, plitsch platsch), a qual inclusive a própria Lacerda omite (v). Nesse sentido, fazendo uma pequena digressão, podemos dizer que se trata também de

³⁰⁷ Negrito no original.

um sinal de gênero, uma vez que se caracteriza como uma linguagem mais infantil; por outro lado, a repetição faz com que a cena crie uma espécie de metáfora, uma imagem que ganha vida e movimento na cabeça do leitor/ouvinte pueril (e por que não, na do adulto também). Mais uma vez não considero essa omissão como resultado de censura externa ou mesmo interna. São meras escolhas tradutórias de acordo com o projeto do tradutor. O que confirma essa hipótese de ausência de censura é a inclusão de uma onomatopeia inexistente no original, quando a rã bate à porta. Lacerda manteve o padrão do alemão, porém Segurado e Lobato usam o “toc/toque”, talvez como forma de compensação pela exclusão das onomatopeias anteriores, que se constituem em uma tradução mais difícil.

Para encerrar esse quadro, apresento o exemplo vii. A repetição da expressão *noch einmal* cumpre sua função de simbolizar ou representar o número 2 (dois), uma vez que foram duas vezes em que se ouviu o tal estalo. A construção da frase é simples, e poderia ter sido vertido como “mais uma vez e mais uma vez” sem prejuízo de compreensão. Como se nota nas escolhas, os três tradutores optaram por usar o numeral (multiplicativo) por extenso para indicar o ocorrido. Mais uma vez não constato qualquer censura nessa prática.

4.3.1.2 – sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível de parágrafo			
KHM 1	Lacerda	Segurado	Lobato
»Königstochter, jüngste, mach mir auf.« [...] »Königs-tochter, jüngste, mach mir auf, weißt du nicht, was gestern du zu mir gesagt bei dem kühlen Brunnen-wasser? Königs-tochter, jüngste, mach mir auf.«	(a) Filha mais nova do rei, deixa-me entrar! (p. 133) [...] Filha mais nova do rei, Abre a porta para mim! Junto ao poço parei. E ouvi promessas sem fim! Filha mais nova do rei, Abre a porta para mim! (p. 134)	(b) - Abra a porta, princezinh a ³⁰⁸ ! (p. 72) [...] --	(b) - Abra a porta, princesinha! (p. 46) [...] - Princesinha caçula. Já esqueceu as promessas que me fez à beira do regato, sob aquela tília frondosa? Princesinha, abra a porta! (p. 47)

³⁰⁸ É comum aparecerem problemas de ortografia no livro de Segurado, como numa mesma página ocorrer “princesa” e “princeza”.

No nível de parágrafo, temos a repetição que ocorre em contextos diferentes, propiciando novos significados para as mesmas palavras ou expressões. No exemplo, vemos a repetição da fala da rã, que aparece em dois lugares distintos no original. Na primeira batida na porta, temos um verso que se repete mais adiante, antes de o rei obrigar a filha a abrir a porta para a rã entrar. É uma repetição importante dentro do texto, e que Lacerda verte com similaridade. Lobato até verteu o conteúdo, mas não a forma da expressão.³⁰⁹ Por sua vez, Segurado excluiu a repetição, ou melhor, não traduziu os versos, levando o texto diretamente para o evento seguinte. Essa exclusão, no entanto, não tem característica de censura, pelo contrário, dentro do estilo microestilístico do tradutor, os versos poderiam ter sido aproveitados como crítica de promessas (políticas) feitas e não cumpridas.

4.3.3.3 – sistema de meio expressivo: coerência textual de imagem			
KHM 1	Lacerda	Segurado	Lobato
da hüpfte der Frosch herein, ihr immer auf dem Fuße nach, bis zu ihrem Stuhl. . Da saß er und rief »heb mich herauf zu dir.« [...] Als der Frosch erst auf dem Stuhl war, wollte er auf den Tisch, und als er da saß, sprach er »nun schieb mir dein goldenes Tellerlein näher, damit wir zusammen essen.«	(a) e a rã saltou, seguindo-a de perto até que ela chegasse à sua cadeira. Então, parou e disse: - Levanta-me, para que me sente a teu lado. [...] Quando a rã se viu sobre uma cadeira, quis subir à mesa, dizendo: - Agora, puxa teu prato de ouro mais para perto, a fim de que possamos comer juntas (p. 134)	(b) foi pulando para junto da princesa, à qual pediu que o levantasse, do chão e o puzesse junto dela. [...] Assim que se viu na cadeira da princesa pulou para a mesa e achegou-se ao prato da jovem, para comerem juntos sopa de aveia com minhocas (p. 73)	(b) foi pulando para junto da princesa, à qual pediu que o levantasse do chão e o pusesse junto dela. [...] Assim que o sapo se viu na cadeira da princesa, tratou de pular para a mesa e achegar-se do prato da jovem, para comerem juntos (p. 47)

³⁰⁹ Isto é, a forma em versos, em poema. Para um aprofundamento maior, consulte minha dissertação de mestrado (FROMMING, 2009), embora seja simples compreender o conceito aqui.

klopf te es an der Tür und rief	(a) ouviu-se alguém bater na porta e uma voz exclamar (p. 133)	(b) ouviu-se uma batida na porta: toc, toc, toc (p. 72)	(b) ouviu uma batida na porta: toque, toque, toque. ³¹⁰ (p. 46)
---------------------------------------	---	--	---

Dentro da coerência textual, abordo aqui um acontecimento no conto que se vincula mais à imagem, embora tenha elementos de regularidade, de repetição, ou melhor, apresenta um ritmo de cenas que produzem uma metáfora. Nele há uma sequência que talvez pudéssemos denominar “a ascensão da rã”, que vai do chão para a cadeira e da cadeira para a mesa, ou seja, de um plano mais baixo para um mais elevado. A sequência do conto mostra que a rã foi para o quarto e queria dormir na mesma cama, como havia sido prometido pela princesa no encontro no poço. O que se repete nessa gradação de eventos é que todos eles se desencadeiam através do pedido da rã. Os rogos de subir à cadeira e de comer no prato são feitos em forma de discurso direto, ao passo que a exigência de ascender à mesa está na forma indireta. Lacerda mantém esse padrão, enquanto Segurado e Lobato transformam tudo em discurso indireto. Mas esse apagamento do discurso direto não significa que haja alguma forma de censura envolvida. Encaixa-se antes no estilo de condensação do texto dos dois tradutores.

Também gostaria de mencionar a passagem que Segurado e Lobato traduzem como “uma batida na porta” (singular), ao passo que na onomatopeia usada se tem três batidas, três toques: toc, toc, toc/toque, toque, toque. É provável que leitores mais atentos percebam essa pequena incongruência, mas que não afeta o texto em si nem carrega censura em seu bojo.

4.3.8.2.3 Manipulação sociopolítica

6. Manipulação sociopolítica: a - depuração (tendenciosa) dos textos; b - orientação ideológica do texto.			
6.1 – censura			
KHM 1	Lacerda	Segurado	Lobato
Der war nun nach ihres Vaters Willen ihr lieber Geselle und Gemahl. [...] Dann schliefen sie ein, und am andern	Com o consentimento do rei, a filha mais nova e o príncipe tornaram-se	-- [...] -- Na manhã seguinte, logo ao raiar do astro-presidente	-- [...] -- Na manhã seguinte, logo ao nascer do

³¹⁰ Negrito no original.

Morgen, als die Sonne sie aufweckte, kam ein Wagen herangefahren mit acht weißen Pferden bespannt...	noivos [...] --; À porta chegou uma carruagem puxada por oito cavalos brancos... (p. 135)	da República (ex-astro rei), belíssima carruagem, tirada por oito cavalos brancos... (p. 74)	sol, uma belíssima carruagem, tirada por oito cavalos brancos... (p. 49)
--	---	--	--

Para finalizar a análise desse conto, detectei o que eu considero uma censura, que pode dizer respeito a normas e proibições. O que se percebe nesse exemplo é uma informação aparentemente incompleta no original, ou talvez muito óbvia a ponto de não estar detalhada: a noite de núpcias. O primeiro trecho diz: “este se tornou, por vontade de seu pai, o seu querido companheiro e marido”. Somente Lacerda faz menção desse episódio, embora mantenha uma posição conservadora e os apresente apenas como noivos. Segurado e Lobato omitem esse aspecto. Voltando ao conto, tornando-se o príncipe seu marido, seria natural que dormissem juntos. É o que também se deduz do segundo trecho: “Então adormeceram, e na manhã seguinte, quando o Sol os acordou...” Assim sendo, os dois já eram marido e mulher no conto original. Porém, todos os três tradutores excluem essa parte que ocorre no quarto (dormir na mesma cama era uma das condições, uma das promessas feitas), das núpcias, o que me faz pensar em censura, pois omitem uma informação de caráter sexual. Logo, temos uma **censura sexual** nesse trecho. Talvez uma das razões para a censura seja o fato de a princesa perpassar um aspecto mais pueril, uma adolescente que ainda se ocupava com brinquedos, e que de uma hora para outra se tornaria rainha, a mulher do jovem rei.

A análise desse conto se encerra com duas censuras detectadas para cada um: aura e sexual para Lobato e Segurado; e asco e sexual para Lacerda.

4.3.8.3 Pele de urso

O terceiro e último exemplo comparativo é o KHM 101 – *Der Bärenhäuter*. Como os dois contos anteriores, pode ser consultado no resumo nos anexos. Tenho duas traduções dele: a da Livraria Fittipaldi e a de Monteiro Lobato. Os parâmetros da traduzibilidade da cultura de destaque são os que se seguem.

4.3.8.3.1 Língua

1. Língua: a - nacionalização (naturalização/familiar); b - transnacionalização (mantém cultura original); c - desnacionalização (mantém elementos do original); d - mescla.		
1.4 - associação		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
i. Die arme Braut kleidete sich ganz schwarz,	--	A noiva trajou-se logo de preto (p. 103)
ii. Die Braut aber saß in schwarzem Kleide ihm gegenüber, schlug die Augen nicht auf und sprach kein Wort.	porém a menor permaneceu sentada a um canto (p. 80)	Só a mais nova, sempre entrajada de preto, não se mexeu do lugar, muito tristonha (p. 105)

Nesses dois extratos de texto, vemos que a jovem caçula, assim que aceita se casar com o soldado depois que ele volte de sua peregrinação pelo mundo por mais 3 anos, veste-se de preto, de luto. Talvez fosse uma atitude desnecessária, visto que o soldado em momento algum lhe pede isso. No entanto, essa ação faz com que todos saibam que ela chora por alguém e que homem nenhum deve tentar uma aproximação enquanto estiver usando a cor preta. Vemos como, na volta do soldado ao fim dos sete anos de provas, a caçula continua usando a roupa de cor preta. Quanto aos tradutores, nos dois momentos a Livraria Fittipaldi omite a informação dessa associação. Lobato é mais perspicaz ao apresentá-la, ainda que tenha omitido outros detalhes nos trechos, como se percebe. Como a cor preta é usada em caso de luto, e luto lembra a morte, creio que é possível admitir a possibilidade de uma censura por parte da Livraria Fittipaldi, no caso, uma **censura de morte**, ou seja, nessa interpretação minha, o tradutor não quis que o traje preto lembrasse a morte ao leitor.

4.3.8.3.2 Tempo

2. Tempo: a - arcaização (passado abstrato, inverídico); b - historicização (passado concreto, autêntico); c - modernização (o tempo é o do tradutor); d - neutralização (omite o aspecto tempo).		
2.3.2 cultural		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
Der Teufel mochte wollen oder nicht, er mußte Wasser holen, den Bärenhäuter	(c) Embora a contragosto, o diabo satisfaz a Miguel, cortou-lhe o cabelo,	(c) Nada mais justo, e o diabo não teve dúvida em cortar-lhe o cabelo, a barba e as

abwaschen, ihm die Haare kämmen und die Nägel schneiden.	limpou-lhe as unhas depois de cortá-las perfeitamente, e lavou-lhe a cara (p. 79)	unhas, e limpar-lhe a cara e o corpo inteiro do cascão de sujeira velha (p. 104)
--	---	--

O tempo cultural diz respeito ao meio estilístico no conto. Na ausência do estilo, busquei outros elementos culturais que tivessem relação com o tempo. O aspecto que me chama a atenção no trecho selecionado é a higiene pessoal. Não havia ainda os chuveiros elétricos, e os banhos costumavam ser por imersão ou “de caneca”, como se diz. Note-se que no original o diabo busca água, lava o soldado, penteia-lhe o cabelo e corta-lhe as unhas. Na minha concepção, os dois tradutores escolhem modernizar (para o seu momento histórico) a passagem selecionada. É perceptível que nenhum dos dois fale da água e do suposto banho debaixo de umas árvores. Por outro lado, ainda em 1934 e mesmo em 1962, banhos diários talvez não fossem tão populares como hoje em dia. Apenas lavar as partes aparentes do corpo era uma prática comum, embora não se possa imaginar isso para alguém que ficou sete anos sem se lavar uma vez sequer. No entanto, a omissão do procedimento ou até mesmo da própria água não parece configurar qualquer manobra de censura.

4.3.8.3.3 Espaço

3. Espaço: a - concretização perceptiva: i - localização (tradução comentada); ii - visualização (elementos gráficos ou visuais); b - naturalização (familiar); c - exotização (espaço original); d - neutralização (sem percepção do espaço).		
3.1 – social: gíria, expressão		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
hielt sich tapfer und war immer der vorderste, wenn es blaue Bohnen regnete	(d) Havia um jovem muito valente (p. 71)	(d) na qual se comportou muito bem, combatendo sempre nas primeiras linhas (p. 97)

Na área do espaço mencionado por Torop, podemos ter o chamado espaço social, que tem a ver com a sociedade ocupante de uma determinada área, e que pode apresentar o uso de jargões, dialetos sociais e gírias e, por que não, expressões idiomáticas. Como se percebe nas escolhas dos tradutores, nenhum deles verte a expressão *blaue Bohnen*, uma gíria militar que significa balas de armas de fogo. Literalmente a expressão *blaue Bohnen (regnen)* diz “(chover) feijões azuis”, e um correspondente em português poderia ser “(vir) chumbo

grosso”. A omissão da Fittipaldi é mais perceptível que a de Lobato, pois este ainda coloca o soldado no campo de batalha, nas primeiras linhas de combate, que são as mais violentas. Pode-se pensar em uma **censura de violência** no caso da tradução da Fittipaldi ao omitir o “chumbo grosso” enfrentado nas batalhas, embora eu admita ser uma censura branda. Sendo uma tradução fora do período de opressão do Regime Militar, o soldado ganha inclusive ares de fraqueza nessa tradução, como veremos adiante no quadro do nível cronotópico psicológico.

4.3.8.3.4 Texto

4. Texto: a - conservação da estrutura; b - não-conservação da estrutura (hierarquia de elementos e de níveis); c - conservação da coerência; d - não-conservação da coerência.		
4.1 – sinal de gênero		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
Es war einmal ein junger Kerl	(b) Havia um jovem muito valente (p. 71)	(a) Era uma vez um rapaz muito corajoso (p. 97)
»Oho,« rief der Soldat, »dich will ich an der Nase kitzeln, daß dir die Lust zum Brummen vergehen soll,«	--	(b) Olá! Exclamou alegremente. Vou já fechar essa bocarra para sempre (p. 98)

Nesse conto aparece o sinal de gênero mais conhecido: “Era uma vez”. Como o sinal nos anos 1960 já era bem característico, não se sabe ao certo a razão de a Fittipaldi ter mudado esse sinal. Por seu turno, Lobato o apresenta claramente. No segundo exemplo que considereirei como um sinal, no caso, uma linguagem infantilizada (*an die Nase kitzeln* = fazer cócegas no nariz), Lobato não conserva o nível e os elementos, pois coloca o texto num padrão normal. Menos atenciosa é a tradução da Fittipaldi, que nem sequer mencionou esse sinal. Tal omissão, no entanto, não me parece uma censura em si, uma vez que não há nada no excerto que mereça cuidados de tradução, isto é, em nível de censura.

4.2.2 – nível cronotópico psicológico (aura do personagem)		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
i. Es war einmal ein junger Kerl, der ließ sich als	(b),(d) Havia um jovem muito valente, que se	(b),(c) Era uma vez um rapaz muito corajoso, de nome Miguel. Desde menino o seu

Soldat anwerben, hielt sich tapfer und war immer der vorderste, wenn es blaue Bohnen regnete.	chamava Miguel, que se fez soldado, porque era a última coisa que podia fazer na sua vida (p. 71)	maior desejo sempre fora ser soldado e ao chegar em idade própria alistou-se num batalhão. Logo depois veio uma guerra, na qual se comportou muito bem, combatendo sempre nas primeiras linhas (p. 97)
ii. Als ihn die älteste erblickte, entsetzte sie sich so gewaltig vor seinem Antlitz, daß sie aufschrie und fortlief	(b),(d) Entraram na casinha do velho, e a maior das filhas declarou que preferia a morte a casar-se com semelhante monstro (p. 77)	(b),(d) Quando chegaram e Miguel entrou na casinha, a filha mais velha quase morreu de susto. E como o pai lhe falasse em casamento, horrorizou-se, declarando que antes preferia morrer a casar-se com semelhante monstro. E sumiu da sala (p. 101)
iii. Als der Teufel glücklich abgezogen war, so war es dem Bärenhäuter ganz leicht ums Herz	(b),(d) O diabo se foi resmungando e dizendo mil nomes por ter perdido a partida (p. 80)	(b),(d) Em seguida o diabo afastou-se noutra rajada de vento, aborrecidíssimo com o logro (p. 104)

Sobre a aura de personagens, já notamos que constantemente há casos de mudanças na tradução, ou seja, a característica do personagem se modifica. No exemplo i, temos a descrição de um soldado valente, que nada temia. Embora ambos os tradutores repassem essa característica da valentia, a Fittipaldi acrescenta uma informação um tanto contraditória: “era a última coisa que podia fazer na sua vida”. Essa ideia de inutilidade quanto a qualquer outra profissão do soldado não se nota no texto original. O texto alemão sugere que, após tantos anos na guerra, o soldado se encontrava velho demais para aprender um novo ofício, segundo sua própria opinião. Assim, ainda que a Fittipaldi apresente um soldado valente, ao mesmo tempo o destitui de sua grandeza ao afirmar que é incapaz de aprender outro ofício, razão pela qual teria optado por ser soldado. Tal atitude pode emanar uma ideia equivocada sobre os soldados de um modo geral: a de que não se exige muita competência para alguém ser um deles. Há margem para se interpretar uma **censura de aura**. Lobato, por sua vez, cria uma coerência inexistente no original, ao afirmar que o sonho de menino do sujeito era ser soldado, mas sem aspecto de censura.

No exemplo ii, aparece a reação da filha mais velha do homem a quem *Pele-de-urso* ajudara. A cena em si parece forte, pois não se trata apenas de um susto, como sugere Lobato, mas de um grito aterrorizante, seguido da fuga da moça do ambiente. A *Livraria Fittipaldi* nem sequer menciona o susto, imprimindo certa monotonia ou frieza à cena, sem o estresse presente no original. Essa omissão me faz pensar em um tipo de censura difícil de determinar, mas que talvez se enquadre na **censura de aura**, pois o que falta é a tensão, a aura do momento em si. Não se trata de censura de asco, uma vez que o nojo descrito na cena acomete o personagem e não o tradutor. Lobato também abranda o fato, a aura, inclusive oferecendo à filha mais velha algumas palavras de justificativa pela recusa do pretendente.

O exemplo iii apresenta um termo aparentemente incoerente com a situação. O diabo perde a aposta, isto é, não consegue a alma do soldado. Teoricamente deveria haver uma irritação por parte do capeta, mas o texto original afirma que ele parte feliz. Como há uma ideia contrária à lógica, os dois tradutores mudam a aura do demônio, dando a ele ares de aborrecido. Essa mudança de aura interfere diretamente no desfecho do conto. No original, o diabo bate à porta e diz feliz da vida que conseguiu duas almas no lugar da do soldado. Talvez na trama original esse desenlace fosse previsto no raciocínio inconsciente do leitor/ouvinte. Além disso, é difícil imaginar essa atitude ambígua do diabo, saindo aborrecido do encontro com o soldado e, mais adiante, indo alegremente contar a sua conquista. Apesar disso, de certa forma, deve-se admitir que há coerência nas duas opções, tanto no texto original quanto nas traduções. O original é coerente ao apresentar um diabo feliz na partida e na conquista das duas almas, pois a partida feliz faz com que o soldado sinta alívio em seu coração (se o diabo tivesse partido zangado, o soldado poderia temer uma revanche, uma vingança); as traduções são coerentes ao demonstrarem um satanás zangado com a derrota, mas de humor recuperado ao alcançar duas almas em decorrência da aposta (e assim não pensaria em vingança), ideia que pode ser assim resumida nas palavras da tradução de Lobato: “Atirei no que vi e matei o que não vi” (p. 106). De qualquer forma, as auras do diabo do original e da tradução são diferentes. Portanto, deduzo haver uma **censura de aura**.

4.3.1.2 Sistema de meio expressivo: estilo do autor: nível linguístico (lexical, morfológico, sintático, fonológico)		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato

i. sein Gesicht war so mit Schmutz bedeckt, daß wenn man Kresse hineingesät hätte, sie aufgegangen wäre.	--	(a),(c) O rosto e o corpo tornaram-se de tal modo imundos que lembravam um monte de esterco. Arroz plantado nele devia dar muito bem (p. 99-100)
ii. »wenn du ihm die Hand reichst, so schlägt er dir mit der Tatze darauf.«	--	--
iii. »Hüte dich,« sagte die zweite, »die Bären lieben die Süßigkeit, und wenn du ihm gefällst, so frißt er dich auf.«	--	(c) E a outra dizia: “Cuidado! Nada de comer doces perto dele. Os ursos são doidinhos por doce, e o seu ‘marido’ pode avançar” (p. 103)

O sistema de meio expressivo também está presente neste conto. No trecho i, vemos a omissão da Fittipaldi, enquanto Lobato reproduz a ideia central da sujeira e da possibilidade de plantar algo nela, a ponto de germinar. Faz parecer que a Fittipaldi praticou uma **censura de asco**.

No trecho ii, não foi encontrada nenhuma referência nas traduções. A irmã mais velha caçoa da escolha da caçula, dizendo que, se ela estender a mão ao noivo, este poderá dar uma patada de volta, ou seja, ele usará a pata (parte do corpo de um animal), e não a mão (parte do corpo humano). Talvez pudesse ser sugerida uma **censura de violência**, tanto aqui como também no trecho iii: A Livraria Fittipaldi mantém o padrão de omitir a passagem, enquanto Lobato reproduz a coerência, porém abranda, mas não censura, a violência ao trocar o “devorar” pelo “avançar”.

4.3.3.1 Coerência textual distante		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
i. ein Ring von Bäumen: darunter setzte er sich	(b,d) sentou-se em uma pedra (p. 72)	(b,c) Logo adiante sentou-se debaixo de uma árvore (p. 98)
ii. ging er wieder hinaus auf die Heide und setzte sich unter den Ring von Bäumen.	(b,d) chegou Miguel ao mesmo matagal (p. 79)	(b,c) Miguel dirigiu-se para aquela árvore onde sete anos antes se encontrara com o homem do casaco verde (p. 104)

Dentro do texto, deve prevalecer a coerência, especialmente a distante. Neste conto, temos dois episódios com certa similaridade, que ocorrem nos extremos do conto, ou seja, no início e no fim. No primeiro episódio, o soldado encontra um descampado, uma charneca, onde há

apenas um círculo de árvores. É debaixo dessas árvores que ele se detém. O fato de ter o formato de um círculo pode instaurar a ideia de algo místico, visto que muitos povos primitivos costumavam fazer cerimônias religiosas debaixo de árvores frondosas. Talvez por essa razão a Livraria Fittipaldi tenha substituído o círculo de árvores por uma pedra. Lobato exclui o círculo, mas mantém uma árvore. Se de fato esse raciocínio da representação mística estiver correto, então temos aqui uma **censura religiosa**. Seguindo a coerência distante, percebemos como no segundo momento a Fittipaldi muda a pedra para um matagal, que na tradução não é mencionado na primeira aparição do homem de paletó verde. Lobato mantém a sua coerência e transporta o soldado novamente para o local onde estivera há sete anos. Em ambos os casos, nova censura não é mais necessária, já que a do momento anterior dominou a cena.

4.3.3.2 – Coerência textual associativa		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
einen Wagen mit vier Schimmeln bespannt	(b,c) puxado por oito magníficos cavalos brancos (p. 80)	(b,c) puxada por quatro cavalos da mais fina raça (p. 104)

Fiquei na dúvida se deveria enquadrar esse exemplo em associações do parâmetro língua ou na coerência textual associativa. Por fim optei por coerência textual do parâmetro texto. No original, há a descrição da carruagem adquirida pelo soldado (agora rico), tendo como tração quatro cavalos brancos. Lobato mantém o número de cavalos, embora modifique o resto da descrição, conferindo raça/nobreza aos animais. Por seu turno, a Livraria Fittipaldi dobra o número de cavalos, embora mantenha a cor dos equinos do original. A impressão que passa é de um descuido ou de uma associação com algum outro conto (como o KHM 1, que tem uma carruagem puxada por oito cavalos). Nenhuma das atitudes revela algum indício de censura.

4.3.3.3 – Coerência textual de imagem		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
i. stand ein unbekannter Mann vor ihm, der einen grünen Rock trug, recht stattlich aussah, aber einen garstigen Pferdefuß hatte.	(b,d) viu diante de si um homem de cor verde, porém que tinha um pé deformado e horrroso (p. 72)	(a,c) era um homem com ares de fidalgo, de casaco verde e cascos em vez de pés (p. 98)

ii. Er nahm einen Ring von seinem Finger	(b) Tirou do bolso um anel de ouro (p. 79)	(b) Tomou ele um anel de ouro (p. 102)
iii. Er mußte sich zwischen den beiden ältesten niederlassen: sie schenkten ihm Wein ein, legten ihm die besten Bissen vor und meinten, sie hätten keinen schönern Mann auf der Welt gesehen.	--	--

Na coerência textual de imagem, três episódios merecem destaque. No primeiro trecho, temos a aparição do diabo, que se apresenta como um homem trajando um paletó verde, como alguém da cidade (ou seja, as roupas são melhores que as dos camponeses), porém tem (um) pé de cavalo. A Livraria Fittipaldi diz que o homem é verde, e tem um pé deformado e horroroso, e não um pé de cavalo. Lobato apresenta a cor do casaco do homem, e lhe dá cascos em vez de pés, sem especificar que são de cavalo. Nesse caso, porém, não percebo uma atitude de censura. No exemplo ii, ambos os tradutores mencionam o anel, porém nenhum deles diz que ele está no dedo. A Fittipaldi o coloca no bolso, enquanto Lobato não menciona onde se encontra. Além disso, o original não cita o material de que é feito o anel, detalhe que os tradutores resolvem por conta própria ao dizer que é de ouro. A vantagem do original reside no fato de o anel poder ser de um material quebrável, e onde se possa gravar um nome. Já o anel de ouro dos tradutores causa certo desconforto para o leitor, que fica imaginando alguém a quebrá-lo e a gravar um nome nele, sem os equipamentos de um ourives. Portanto, a cena foi modificada, e a imagem sofreu certo prejuízo, mas não o suficiente para se pensar em uma censura. Já no terceiro exemplo, ambos os tradutores omitiram a informação. Embora ela não seja relevante para a compreensão da trama, a coerência de imagem é importante no sentido de levar o evento ao clímax, em que o herói aparentemente chega muito próximo do perigo, do mal, para finalmente ver o bem triunfar. Na casa do pai das três moças, as duas filhas mais velhas representam esse perigo, pois o soldado é obrigado a se sentar no meio delas. Mas essa imagem não aparece nas traduções, nem a explicação de que isso ocorreu estando eles sentados à mesa, já que o soldado passa a caneca, ou melhor, o cálice de vinho para a sua noiva por sobre a mesa, como veremos no quadro seguinte. A omissão dessa tensão caracteriza uma **censura de aura**.

4.3.8.3.5 Manipulação sociopolítica

6. Manipulação sociopolítica: a - depuração (tendenciosa) dos textos; b - orientação ideológica do texto.		
6.1 – censura		
KHM 101	Fittipaldi	Lobato
i. Der Fremde, sobald er mit seiner Braut allein war, holte den halben Ring hervor und warf ihn in einen Becher mit Wein, den er ihr über den Tisch reichte.	O visitante então lhe disse que desejava beber à sua saúde, e dissimuladamente deixou cair a metade de seu anel no copo da jovem (p. 80)	O conde então [...] pediu licença para beber à saúde dela e ao tocarem os copos deixou cair no de Marta o pedaço de anel que trazia o seu nome (p. 105)
ii. Sie nahm ihn an, aber als sie getrunken hatte und den halben Ring auf dem Grund liegen fand, so schlug ihr das Herz.	-- ela não demorou a reconhecer que era o outro pedaço do anel de que ela tinha parte (p. 80) --	Marta bebeu e vendo qualquer coisa a brilhar no fundo do copo, mostrou-se admirada. Olhou bem: era o anel de noivado! Comovidíssima e com o coração aos pulos (p. 105)
iii. Er ging auf sie zu, umarmte sie und gab ihr einen Kuß	--	--
iv. die eine ersäufte sich im Brunnen, die andere erhenkte sich an einem Baum.	A maior atirou-se ao rio, a outra enforcou-se (p. 82)	a mais velha se atirou a um poço e a outra tomou veneno (p. 106)

Embora possamos considerar toda e qualquer tradução como resultado de uma manipulação, é salutar pensar que algumas são mais censuradas do que outras. No primeiro exemplo, o soldado pega a sua metade do anel, e o coloca dentro de um cálice de vinho, que ele oferece à moça – sua noiva – que está sentada do outro lado da mesa, em frente a ele, como diz o texto em passagem anterior. A moça aceita o vinho. Os tradutores não mencionam a mesa, e ainda modificam a informação, dizendo que a atitude do soldado foi disfarçada, dissimulada diante dos olhos da moça. Pela coerência, a moça não está olhando para o “bonitão” que está diante dela, e por isso é simples para ele tirar o anel e colocá-lo no cálice. O soldado também não bebe à saúde da moça. Nem seria coerente dentro da própria tradução: Lobato, por exemplo, diz que o conde vem beber água, sendo incomum beber à saúde de alguém com água. A Livraria Fittipaldi nem menciona o tipo de líquido, aliás, nem

diz se bebem ou não. Nesse caso, parece haver censura, pois ambos os tradutores eliminam a bebida alcoólica, ainda mais em se tratando de uma donzela que, na visão moralista, seria a moça exemplar, ideal, de bom coração. Temos então uma **censura de costumes**.

No trecho ii, vemos uma corroboração da censura do trecho anterior. No original, lemos que ela bebe o vinho, e acha a metade do anel no fundo do copo. A Livraria Fittipaldi nem menciona essa ação de beber e achar o anel no fundo. Lobato cita essa passagem, mas na mente do leitor, ela está bebendo água. Em todo caso, Lobato mantém uma coerência, fazendo o anel brilhar, já que é de ouro. Como disse, as escolhas tradutórias corroboram a censura de costumes, uma vez que omitem que a moça bebeu vinho.

No texto iii, aparece uma cena romântica. O rapaz vai até a moça, abraça-a e lhe dá um beijo. Como o texto não menciona o local do beijo, deduz-se que é na boca. Os dois tradutores omitem esse momento. Já havíamos visto a omissão do momento romântico na análise da tradução lobatiana de *Aschenputtel* (Cinderela). Certamente há também aqui uma censura. A cena se torna mais mecânica, tirando um tanto do brilho do momento. Dentro da proposta de censura que apresento, talvez a que explique essa omissão seja a **censura de costumes**, uma vez que na época das traduções o normal seria um casal de namorados manter distância, ter atitude recatada diante das pessoas e no máximo se tocar com as mãos. O primeiro beijo só ocorreria fora da vista das pessoas.

Por fim, no momento iv, temos dois suicídios. A filha mais velha se atira num poço, episódio repassado por Lobato com exatidão e parcialmente por Fittipaldi, que menciona um rio como local do afogamento. A segunda se enforca em uma árvore, que dessa vez a Fittipaldi verte quase completamente (omite que era em uma árvore), ao passo que Lobato prefere matá-la com veneno. Cogito a razão para tal: uma pessoa envenenada tem aspecto melhor que uma enforcada. Se este for o caso pensado por Lobato, teríamos uma censura de morte, embora, como vimos na análise de Lobato em 4.3.7, ele não tenha censurado a morte de personagens maus, e por essa razão não a contabilizo aqui.

Ao fim do quadro comparativo, percebemos que Lacerda não teve censuras contabilizadas; Lobato teve seis (costumes, religiosa, aura, violência e sexual); e a Livraria Fittipaldi teve onze, com destaque para três de violência, três de aura e duas de costumes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após essas análises pode-se fazer algumas constatações sobre a influência da censura nas traduções dos contos dos Irmãos Grimm no século XX no Brasil. O que percebi inicialmente foi uma mudança na prática da censura ao longo do período analisado. Ela parece mais acentuada em Lobato e nos tradutores da ditadura militar, com exceção de Milton Duarte Segurado, e gradativamente mais branda após esse tempo. Mas o caso de Segurado merece algumas considerações, pois como ficou evidente, trata-se de um experimento na área da paródia. Parece que o tradutor usou a junção de paródia, literatura infantil, informação inverídica sobre a origem dos contos e impressão com aspectos de clandestinidade, a fim de ludibriar os censores do aparato opressor.

Retomando as hipóteses iniciais e as perguntas de pesquisa formuladas, é possível afirmar que boa parte apresente alguma resposta ou indicação de resposta. Sobre a hipótese de que a tradução dos contos dos Irmãos Grimm, por ser literatura infantil, foi menosprezada no Brasil, sendo considerada literatura inferior, foi em parte confirmada por alguns indícios. Um deles considera que a censura governamental não lhe deu muita atenção, especialmente na Era Vargas, permitindo e incentivando que essa literatura fosse usada e traduzida, não necessariamente por ser considerada superior, mas inofensiva aos olhos e aos projetos do governo, embora as opções governamentais fossem restritas ao cunho didático e menos literário. Outro indício está na forma da tradução, já que as traduções mais antigas analisadas tinham aspecto de descuido e exclusão de temas. Um terceiro indicativo seria o número de traduções e, embora pareça contraditório, esse argumento se justifica pelo fato de a quantidade das traduções não representar qualidade. Tradutores despreparados para o público infantil passaram a atuar nessa área, que não exigia tanto zelo por parte de algumas editoras; portanto, o argumento do desprezo encontra guarida nessa premissa.

Sobre a hipótese de que a tradução dos contos sofreu maior censura em períodos de censura declarada, isto é, durante a Era Vargas e a Ditadura Militar, encontro dois aspectos distintos. De um lado, o maior número de publicações nesses períodos atesta que em momentos de maior repressão, tanto autores quanto tradutores recorreram à literatura infantil e à tradução de literatura infantil, com preferência para

a tradução, visto que o exótico infantil poderia representar menos indício de perigo aos olhos do censor. A tradução de Segurado leva essa despreocupação ao extremo, afrontando abertamente o agente opressor. Isso mostra que, para a literatura infantil, houve certa vantagem, visto que foi mais difundida. Portanto, ela trouxe um benefício literário e influenciou a cultura brasileira. Por outro lado, a censura interna se mostra muito mais evidente e patente nos períodos de opressão, conforme as análises mostraram. A atuação de Segurado foi em parte uma surpresa para mim, pois conforme havia formulado em minha segunda hipótese, esperava encontrar limitações quanto às escolhas tradutórias justamente nos períodos mais repressivos, embora eu reconheça as feições de clandestinidade da tradução dele. Além de incrementar a literatura infantil com sua versão, auferiu um cunho político mordaz ao conteúdo, por meio do recurso da paródia. Entretanto, ao que me parece, consegue driblar a censura fazendo amplo uso dos sinais de gênero de conto de fadas, um bom disfarce para seu conteúdo crítico, que vai na contramão do esperado pelos censores.

Ao longo das traduções analisadas, é possível detectar a presença da censura interna. Apresento aqui um quadro geral, com o total de censuras na coluna esquerda e o total de censuras de cada tradutor, bem como o total de contos analisados de cada um:

Censura	Klabbin	Lacerda	Segurado	Machado	Fittipaldi	Lobato
Aura, 39	-	5	9	3	6	16
Violência, 31	-	4	7	8	4	8
Religiosa, 29	-	7	10	2	2	8
Costumes, 18	-		7	2	4	5
Asco, 8	-	2	3	1	1	1
Gênero, 8	-	2	3	2		1
Sexual, 6	-	1	3			2
Morte, 5	-	1	2		1	1
Racial, 3	-		2			1
Social, 3	-	1				2
Total	0/9	23/13	46/18	18/8	18/3	45/13

Com 39 censuras, a de **aura** foi a mais detectada. Destaque também para a de **violência**, que ficou na segunda colocação. A censura **religiosa** ficou apenas na terceira posição, mas ainda bastante expressiva, seguida pela **decostumes**. As demais censuras alcançaram

menor projeção no resultado da pesquisa. Em certo sentido, é difícil determinar a exclusividade da “culpa” do aparelho opressor na pessoa do Estado sobre as escolhas tradutórias, pois a quantidade de censura religiosa e de costumes detectada é um indício de que as decisões tradutórias continham outro ingrediente influenciador: a forte consciência religiosa coletiva que os editores e tradutores não queriam ofender. De um modo geral, nas seis traduções analisadas, percebe-se que a conduta dos tradutores dos contos dos Grimm é de contenção nas escolhas durante períodos de opressão e maior liberdade em tempos democráticos. Entretanto, a influência do cerceamento ocorre num nível perceptível ao longo dos textos, deixando claro para mim que a falta de liberdade de escolha nas ditaduras não se dava só por causa da censura governamental, mas também pelo próprio desconforto do tradutor em relação às escolhas a serem feitas para o público destinado. Isto se deduz do fato de, mesmo em época aparentemente sem opressão governamental, como no caso da tradução da Livraria Fittipaldi, também haverem sido detectadas muitas censuras no texto, proporcionalmente.

Em minha introdução, formulei outras perguntas que não pretendia responder na totalidade, mas que parecem interessantes para uma reavaliação ao fim desse trabalho. Exponho-as e comento ou respondo algumas delas. Uma censura imposta favoreceria a tradução de literatura infantil? Os dados mostraram que sim, ao menos nas condições brasileiras do século passado, em especial na Era Vargas e menos acentuado na ditadura militar.

Por que houve o aumento na tradução desse gênero em tempos tão adversos? Os indícios mostram que foi por despertar menor atenção dos censores. Os sinais de gênero aparecem com facilidade, especialmente no início dos contos, fazendo com que o censor liberasse com mais rapidez um texto que poderia ser enfadonho para sua mente adulta.

Existe algum indicativo que mostre nos textos um grau de censura diferenciado entre períodos calmos e repressivos? Em parte se pode chegar à conclusão que sim, e se manifesta pelas escolhas mais restritas em momentos de forte censura externa e na maior liberdade quando não havia mais preocupação com censores.

Seria possível detectar nas traduções com clareza a censura nesses tempos supostamente favoráveis ou desfavoráveis à tradução? Sim, os números e os tipos de censura demonstram que houve censura interna mais acentuada nos tempos de opressão.

Seria a literatura infantil um instrumento oportuno para burlar os mecanismos de controle dos censores? Os dados apontam que sim, especialmente observando-se a tradução de Segurado. Usar temas do âmbito infantil desvia o olhar do censor, pois além de todos os dados aqui coletados, empiricamente se sabe que eles não atribuíam valor à literatura infantil.

Que dimensão tem a censura nas traduções dos contos de fadas e outras histórias da literatura infantil alemã para o português do Brasil? A censura governamental parece ter sido um incentivo fundamental para a tradução dos contos e de outras obras da literatura infantil, especialmente a alemã, uma vez que a língua alemã fora proibida em certo período, o que demandou uma readequação linguística dessas histórias para os inúmeros descendentes teutônicos residentes no Brasil. Assim, a tradução foi o caminho mais natural para que essa cultura, esse folclore alemão permanecesse entre os alemães brasileiros.

Como os tradutores brasileiros se portaram diante da influência social e política brasileira do século XX na hora da tradução? Em que nível se manifesta essa influência? Cada tradutor de certa forma refletiu a preocupação social e moral de sua época, bem como a proibição ou não de mensagens a serem veiculadas pela tradução. Essa influência se mostra em nível textual, em grau acentuado no passado, reduzindo-se com o tempo quanto ao rigor.

Seria a censura estritamente externa, isto é, ligada à época de opressão governamental ou existiria uma censura interna, autoimposta pelo tradutor? Certamente existe uma censura interior, que se manifestou também em períodos sem censura institucionalizada, embora não se possa negar que a censura oficial e moral instituída moldou muitas mentes de tradutores, inclusive aqueles que traduziram em períodos sem opressão, como Lacerda e a Livraria Fittipaldi. Os resquícios são tamanhos que ainda hoje estamos embuídos dessas diretrizes, fazendo-nos calar onde talvez quiséssemos expressar as emoções de maneira diferente.

Seria possível afirmar que a censura na tradução da literatura infantil ainda existe? Em caso afirmativo, em que nível se manifesta? Sim, é possível, não somente a censura interna, mas também a externa na voz das editoras, por exemplo, com suas normas e proibições, embora em um nível bem atenuado nos dois casos, como mostraram os dados dessa pesquisa.

A censura na tradução de literatura infantil alemã no Brasil trouxe prejuízo literário ou cultural? No caso dos Contos dos Irmãos Grimm,

houve prejuízo naquelas traduções que castraram a essência do original, produzindo uma literatura de gênero infantil distorcida ou menos rica, se assim puder ser dito; por outro lado, a censura trouxe ganhos, uma vez que a literatura infantil foi a escolhida como meio alternativo, difundindo-se e tornando-se popular e conhecida nos lares brasileiros.

Em suma, as duas hipóteses iniciais formuladas, sobre o menosprezo da literatura infantil e sobre o aumento da censura interna em períodos de opressão foram confirmadas. As análises das obras indicam que o afrouxamento da censura externa e das condutas morais e religiosas com o passar do tempo mudou a característica das escolhas dos tradutores, diminuindo a ocorrência de censuras internas. Isto se evidencia ao computarmos o total de censuras de cada tradutor (veja detalhamento no quadro anterior): Klabin, nenhuma censura em 9 análises; Lacerda, 23 censuras em 13 apreciações; Segurado, 46 em 18 exames; Machado, 18 omissões em 8 análises; Fittipaldi, 18 em três diagnósticos; e Lobato, 45 censuras em 13 exames. Os números e a natureza da censura (por exemplo, censura de aura tende a ter menos impacto do ponto de vista de ser gerado a partir de um censor governamental) mostram a preocupação maior do tradutor em tempos de repressão, confirmando, de alguma forma, a hipótese apresentada no início. Como se vê a única censura encontrada foi a interna ou autocensura.

Por outro lado, é possível admitir que o estabelecimento dos Estudos da Tradução como uma disciplina própria e o desenvolvimento de diversas teorias tradutórias gradativamente tenha influenciado o cotidiano do mundo da tradução, fazendo com que as traduções se tornassem cada vez mais aprimoradas, como no caso da tradução de Fernando Klabin. Some-se a isso a própria mudança de costumes na sociedade brasileira, oferecendo uma liberdade de expressão cada vez maior. Tal mudança se verifica empiricamente com o crescimento demográfico, com o êxodo rural, com o alastramento dos meios de comunicação de massa, por exemplo.

Para concluir, o fato de se admitir que houve um cerceamento nas traduções dos contos dos Irmãos Grimm no século passado conclama à realização de novas traduções daqueles contos, uma vez que não foram vertidos em sua plenitude. Adicione-se a isso a própria língua com suas alterações diacrônicas, que demandam novas versões.

Com o fim dessa tese, restam ainda dúvidas, que demandam novas pesquisas. Como sugestão, pode-se tentar responder os questionamentos que recapitulei nas considerações finais, e reforçar ou

não as conclusões superficiais a que cheguei. Pode-se ainda verificar se episódios de censura, seja ela interna ou externa, estão restritas aos contos de fadas ou se foram aplicadas à literatura infantil de modo geral; ou mesmo se foram aplicadas às demais literaturas traduzidas, naquele período proposto. Outra possibilidade é fazer um comparativo com as traduções do século XXI, a fim de confirmar se a democracia vigente no país é condizente com a liberdade de expressão. Ainda outras possibilidades estão voltadas aos que dominam o alemão com outro par linguístico, ou mesmo comparar as traduções brasileiras com as argentinas ou chilenas nos períodos de ditadura nesses países. As proposições aqui apresentadas podem ser pensadas quanto à censura, como na presente tese.

Aos que dominam a língua inglesa, podem igualmente comparar a desenvoltura dos tradutores estadunidenses ou ingleses no século XX quando traduzem os contos dos Irmãos Grimm, uma vez que não viveram períodos de opressão governamental. A comparação com traduções de outras culturas pode responder com mais eficiência a um dos meus questionamentos, feito no início: seria a nossa cultura castradora? Na introdução, menciono que o Brasil já possui a sua própria cultura. Ainda que seja heterogênea, há marcas de nossa brasilidade. Mas, quanto dessa brasilidade afeta uma tradução? Seria a nossa cultura uma que restringe? Ou será que ela consegue apresentar o mundo cultural diferenciado à criança brasileira de modo semelhante a outras culturas, quando em uma tradução? Todas essas perguntas podem ter suas respostas através de novas pesquisas.

Outras temáticas podem ser abordadas, tais como analisar a influência dos contos na formação do ideário do brasileiro; ou mensurar se o conhecimento a respeito dos contos e a sua influência vem da leitura de livros ou de sua adaptação ao cinema, em especial, os desenhos animados, por exemplo. Assim pode-se ter uma noção se temos no Brasil uma visão mais próxima dos contos originais ou se internalizamos os conceitos passados por traduções ou representações de outras culturas, especialmente pensando nas produções de Walt Disney.

O que a presente tese pode oferecer, ao fim desses estudos, é mostrar a incompletude a que ela chega. Nada é definitivo; trata-se apenas de mais um tijolo na edificação do conhecimento, que talvez nem esteja no tamanho padronizado dos demais, mas se faz presente e reivindica a sua participação na construção do saber cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Marcia. **Os caminhos dos livros**. Campinas: Mercado das Letras, ALB, 2003.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

ALLAN, Keith and BURRIDGE, Kate. **Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language**. Cambridge: CUP, 2006.

AMORIM, Sônia Maria de. **Em busca de um tempo perdido**: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930 – 1950). São Paulo: Edusp: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

ASIMAKOULAS, Dimitris. **Translation as social action**: Brecht's 'political texts' in Greek. TTR: traduction, terminologie, redaction, vol. 20, n° 1, 2007, pp. 113-140.

AZEVEDO, Ana Lucia de Souza de. **Versões de Cinderela no Brasil hoje**: Quem conta um conto aumenta um ponto? Dissertação não publicada. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BÁEZ, Fernando. **História universal da destruição dos livros**: das tábuas sumérias à Guerra do Iraque. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BECK, Joseph. **Lehrbuch der allgemeinen Geschichte für Schule und Haus**. Vol. 1; 10. ed. Hannover: Hahn'sche Hofbuchhandlung, 1872.

BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964 – 1968). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

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

BLAMIRES, David. The Early Reception of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen in England. In: GILLIAN, Lathey. **The Translation of Children's Literature: A Reader**. London: Multilingual Matters Ltd, 2006, pp 163-174.

BLUME, Rosvitha Friesen. **Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero**. I Colóquio Relações e Conexões entre Literatura, História e Tradução. Florianópolis, UFSC, 2010.

BLUME, Rosvitha Friesen & PETERLE, Patrícia (Orgs.). Tradução e relações de poder. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BÜTTNER, Frank. **PhilippOtto Runge**. München: C.H.Beck, 2010.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas**. 2. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, PROIN; Fapesp, 2002.

CORACINI, Maria José. **A constituição identitária do tradutor: a questão da (auto-) censura**. Tradução & Comunicação Revista Brasileira de Tradutores Nº. 17, Ano 2008.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil: teoria e prática**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1985.

DER WEG. **Deutsche Geschichte**. Publicado em 2012. Disponível em <<http://www.derweg.org/deutschland/geschichte/index.html>>. Acesso em 27 out. 2014.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics today*. Tel Aviv, v. 11, n. 1.nov. 1990, p. 9-78.

FANTON, Katia. **Era uma vez... Irmãos Grimm**. São Paulo: DCL, 2006, pp. 7-14.

FERREIRA, Eleanor Stange. **Trabalho infantil: história e situação atual**. Canoas: Ed. Ulbra, 2001.

FROMMING, Sigfrid. **Aplicação da teoria de PeeterTorop à tradução da obra de literatura infantil *Max und Moritz*, de Wilhelm**

Busch, do alemão ao português do Brasil. Dissertação de mestrado. Florianópolis, UFSC, 2009. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92908?show=full>>.

_____. **Max und Moritz: uma tradução comentada.** Cadernos de Literatura em Tradução, n. 12, p. 209-224, 2011.

GEINITZ, Frank Peter. **Ausschnitte aus der gemeinsamen Geschichte Deutschlands und Frankreichs vom 9. bis zum 20. Jahrhundert.** Münster: ATE, 2014.

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.

GRIESSHABER, Dieter. **Deutsche Geschichte.** Publicado em 12 out 2013. Disponível em <<http://geschichtsverein-koengen.de/DtGesch.htm>>. Acesso em 27 out. 2014.

GRIMM, Jakob L. Karl & Wilhelm Karl. **Contos de fadas.** Irmãos Grimm. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Silvia Oberg. 5. Ed. 1. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp. 8-11.

_____. **Contos de Grimm.** A Bela Adormecida e outras histórias. Vol. 1. Tradução de Zaida Maldonado. S/1: L & M, 2002, pp. 5-9.

_____. **Contos de Grimm.** Tradução de Maria Clara Machado. São Paulo: Tecnoprint, 1974.

_____. **Contos de Grimm.** Tradução de Nair Lacerda. São Paulo: Círculo do Livro, 1988 a 1992?

_____. **Contos de Grimm.** Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1960.

_____. **Fairy tales.** Translated by Margaret Hunt. Londres: London G. Bell & Sons, (1910) 2004.

_____. **Grimm's Märchen: Kinder- und Hausmärchen** gesammelt durch die Brüder Grimm. Volksausgabe mit Illustrationen von P. Grot Johann und R. Leinweber. Stuttgart: Anstalt, s.d. (1894?)

_____. **Kinder- und Hausmärchen.** Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812; G. Reimer, 1819; Dieterichische Buchhandlung, 1837, 1840; Dieterichschen Buchhandlung, 1843, 1850; Dieterich, 1857.

_____. **Kinder- und Hausmärchen.** Volksausgabe mit Illustrationen von P. Grot Johann und R. Leinweber. Stuttgart: Anstalt, 1894?

_____. **Novíssimos contos de Grimm.** Tradução de Milton Duarte Segurado. S.l.: s. e., 1974.

_____. **Novos contos de Grimm.** Tradução de José Bento Monteiro Lobato. 3. ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1944.

HAMPSON, Thomas. **Die "Heidelberger Romantik"**. 2005. Disponível em <<http://www.thomashampson.com/category/des-knaben-wunderhorn/wunderhorn-die-heidelberger-romantik/>>. Acesso em 31 out. 2014.

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.

JACOB, Stefan. **Deutschen Geschichte.** Disponível em <<http://www.stefanjacob.de/Geschichte/Unterseiten/Zeittafeln.php>>. Acesso em 27 out. 2014.

JACQUEMET, Marco. The registration interview: restricting refugees' narrative performance. In: BAKER, Mona (Ed.). **Critical readings in translation studies.** New York & London: Routledge, 2010, pp. 133-151.

KERATSA, Antonia. **Translation and censorship in European environments.** Translation Journal. Translation and politics. Vol. 9, Nº 3, July 2005.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.

KLABIN, Fernando. **Procuo tradutor**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandokla@gmail.com>. 8 Abr. 2014

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

LAMBERT, J. & VAN GORP, H. On describing translations. In: **The manipulation of literature: studies in literary translation**. Edit.: Hermans, T. New York: St. Martin Press, 1985.

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

LANZA, Camino Gutiérrez. Spanish film translation and cultural patronage: the filtering and manipulation of imported material during Franco's dictatorship. In: TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin (ed.). **Translation and power**. Amherst & Boston: University of Massachusetts Press, 2002, pp. 141-159.

LESER, Antje. **Der gefürchtete "Schwarze Tod"**: Die Pest im Mittelalter. Disponível em <<http://www.helles-koepfchen.de/artikel/3254.html>>. Acesso em 01 nov. 2014.

LIVRARIA FITTIPALDI. **O carvalho das folhas de prata**. Coleção novos contos infantis. São Paulo: Livraria Fittipaldi, 1962.

MAINER, Sergi. **Translation and censorship**: Robert Burns in post-Civil War Spain. Translation Studies, Vol. 4, No. 1, 2011, 72-86.

MAURER, Michael. Historiographie und historisches denken. In: GLASER, Horst Albert & VAJDA, György Mihály. **Die Wende Von Der Aufklärung Zur Romantik 1760-1820: Epoche Im Überblick**. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 2001.

MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.

NASCIMENTO, Verônica Suhett do. **Os itens de especificidade cultural na tradução de *From another world* de Ana Maria Machado.** *Cadernos do CNLF*, Vol. XIV, Nº 2, t. 2, p. 1444-1470.

NIPPERDEY, Thomas. **Deutsche Geschichte, 1800-1866:** Bürgerwelt und starker Staat. München: C. H. Beck, 1994.

OITTINEN, Riitta. **Translating for children.** New York: Garland Publishing, 2000.

_____. 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.

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.

PÜTZ, Wilhelm. **Grundriss der Geographie und Geschichte** der alten mittlern und neuern Zeit für die obern Klassen höherer Lehranstalten. Vol. 3, Die neuere Zeit. 2. ed. Koblenz: Karl Bädeker, 1845.

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.

SALEM, Nazira. **História da literatura infantil**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as reações renovadas**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANTAEMILIA, José. **The Translation of Sex-Related Language: the danger(s) of self-censorship(s)**. TTR: traduction, terminologie, rédaction, vol. 21, n° 2, 2008, p. 221-252.

SANTANA, Ana Lucia. **Romantismo alemão**. 2014. Disponível em <<http://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/romantismo-alemao/>>. Acesso em 27 out. 2014.

SANTOS, Jerusa R. dos. **A presença discursiva do tradutor em combate à censura**. In-Traduções, ISSN 2176-7904, Florianópolis, v. 4, n. 7, p. 01-23, jul./dez., 2012.

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.

SIEMENS, Udo. **Quem somos? 1930 – 2010: a saga Menonita rompendo a barreira cultural**. Curitiba: Esperança, 2010.

SOUZA, Rute Villela Alves de. **Autores alemães nos livros infantis brasileiros** (ensaio). Rio de Janeiro: Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1979.

SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil: ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix; USP, 1978.

SPINASSÉ, Karen Pupp. **Os imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil: a língua como fator identitário e inclusivo**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Artigo. Disponível em

<<http://www.msmedia.com/conexao/3/cap10.pdf>>. Acesso em 07 jul. 2011.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Coleção História – 44. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

TATAR, Maria. **Contos de Fadas**: edição comentada e ilustrada. Edição, introdução e notas de Maria Tatar; tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

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

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

TYMOCZKO, Maria. Ideology and the position of the translator: in what sense is a translator 'in between'? In: BAKER, Mona (Ed.). **Critical readings in translation studies**. New York & London: Routledge, 2010, pp. 213-228.

UMBACH, Rosani. **Literatura e história**: os discursos da memória. I Colóquio Relações e Conexões entre Literatura, História e Tradução. Florianópolis, UFSC, 2010.

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

WANDSCHEER, Roselaine. **Bismarck e o 2º Império**. Publicado em 05 abr. 2013. Disponível em <<http://dw.de/p/3jZp>>. Acesso em 28 set 2013.

_____. **Do 1º Império à ascensão da Prússia**. Publicado em 05 abr. 2013. Disponível em <<http://dw.de/p/3jZG>>. Acesso em 28 set. 2013.

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

WIKIPEDIA. **Alemanha**. Editado em 24 set. 2013. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Alemanha>>. Acesso em 27 jul. 2014.

_____. **Geschichte Deutschlands**. Editado em 2014. Disponível em <http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Deutschlands>. Acesso em 27 out. 2014.

_____. **Romantik**. Editado em 12 set. 2014. Disponível em <<http://de.wikipedia.org/wiki/Romantik>>. Acesso em 27 out. 2014.

WILKIE-STIBSS, Christine. Intertextuality and the child reader. 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. 130-137.

WOLF, Gunther. **Friedrich II**. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/217800/Frederick-II>>. Acesso em 01 nov. 2014.

WOLF, Michaela. A “vontade de poder”: tradução no campo de tensão entre poder e ética. Tradução de Rosvitha F. Blume. In: BLUME, Rosvitha Friesen & PETERLE, Patrícia (Orgs.). **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003a.

_____. **Que censura?** D.E.L.T.A., 19: ESPECIAL, 2003b, p. 109-116.

ANEXOS:

CONTOS: RESUMOS

KHM 11 *Brüderchen und Schwesterchen* (Irmãozinho e irmãinha): dois irmãos fogem de casa por causa da madrasta má. Na fuga, o irmão, após beber água enfeitiçada, se transforma em um veado. Ambos vão viver numa casinha na floresta. Alguns anos depois, um rei caça na área, e encontra os dois, casando-se com a menina. No palácio, a madrasta tenta matar a rainha com feitiços quando esta deu à luz uma criança, mas o rei consegue quebrar o encanto, devolvendo também a forma humana ao irmão da rainha.

KHM 12 *Rapunzel* (Rapunzel): um casal pobre tem uma filha que é entregue à vizinha de quem o marido havia roubado salada de rapônzios. Aos 12 anos, a vizinha bruxa a tranca numa torre alta sem acesso. Ela usa os longos cabelos da moça para subir até o aposento no alto da torre. Certo dia um príncipe ouve-a cantar e volta vários dias para ouvi-la, até descobrir o meio de subir. Depois disso se encontra todas as noites com ela, até serem descobertos pela bruxa, que manda Rapunzel para um lugar deserto e deixa o príncipe cego quando este caiu do alto da torre sobre um espinheiro. Ele vaga pelo mundo, até chegar ao lugar deserto, onde encontra sua amada com seus filhos gêmeos que haviam nascido nesse meio tempo. As lágrimas de Rapunzel curam o príncipe da cegueira.

KHM 13 *Die drei Männlein im Walde* (os três homenzinhos da floresta): uma viúva promete vida boa à filha de um viúvo para se casar com ele, mas depois de casada deseja se livrar da moça. Num inverno rigoroso, manda-a colher morangos. A moça obediente vai buscá-los. Ela encontra uma casinha com 3 anões. Por sua atitude bondosa e obediente, eles lhe concedem beleza, uma moeda de ouro saindo da boca a cada palavra pronunciada e casamento com um rei. Ao voltar e contar o ocorrido, a filha da madrasta deseja as mesmas benesses, mas tendo o coração mau, os anões lhe concedem feiura, um sapo saindo da boca a cada palavra pronunciada e uma morte horrível. Certo dia a madrasta manda a moça fazer outro serviço no frio rigoroso e nessa ocasião aparece o rei, que a leva consigo, desposando-a. Ao nascer o primeiro filho, a madrasta e a filha dela vão visitar a nova majestade. Elas jogam a rainha pela janela na água do fosso que circunda o castelo, tomando a filha da madrasta seu lugar. De noite, a rainha aparece no quarto em

forma de pato, e na terceira noite o rei a liberta. Ele indaga da madrasta que castigo mereceria uma pessoa que joga outra pela janela, e a sentença é: rolá-la dentro de uma barrica com pregos. O veredito é prontamente aplicado a ela e à filha.

KHM 15 *Hänsel und Gretel* (Joãozinho e Margarida): passando por necessidade, a madrasta convence o pai de Joãozinho e Margarida a abandoná-los na floresta. Na primeira tentativa, o menino espalha pedras brilhantes pelo caminho e as crianças conseguem retornar na noite enluarada. Na segunda tentativa, o menino espalha pão, mas os pássaros o comem. Perdidos na floresta, eles encontram uma casa feita de comida e dela se fartam. São acolhidos por uma velha com dificuldades visuais, que é uma bruxa. Ela prende Joãozinho e força Margarida aos trabalhos domésticos. Não conseguindo engordar o rapaz, que sempre engana a megera, apresentando um osso no lugar do dedo, ela resolve matá-lo assim mesmo. Na hora de testar se o forno está quente, a moça diz não saber como se faz o teste, e quando a bruxa se posiciona na frente do mesmo para ensiná-la, a garota a empurra para dentro, fechando a porta e queimando-a. As crianças pegam as riquezas e voltam para casa, onde o pai, já viúvo, as espera.

KHM 19 *Von dem Fischer un syner Fru* (O pescador e sua esposa): um pescador captura um peixe encantado que pede para ser solto. O pescador atende ao seu pedido. Quando a mulher descobre isso, manda o marido pedir uma casa melhor, já que moram numa choupana imunda. O peixe lhes concede uma casa mais bonita e confortável. Dias depois a mulher deseja ser rei num palácio; depois, imperador em um castelo; em seguida papa em uma catedral e por fim quer ser como Deus e controlar e mandar em tudo. Todas as vezes a cor do mar se torna cada vez mais sombria e com aspecto violento, e o peixe sempre lhe concede o desejo, menos na última, quando os faz voltar à antiga choça.

KHM 20 *Das tapfere Schneiderlein* (O alfaiatezinho valente): um alfaiate mata 7 moscas de uma vez, e por tal proeza faz uma cinta com os dizeres “Sete de uma vez”. Sai pelo mundo mostrar sua bravura. Encontra um gigante, ao qual vence em alguns desafios: espremer água de uma pedra (ele expreme um queijo), jogar uma pedra para o alto (ele “joga” um pássaro), carregar um carvalho (o gigante tolo o leva sozinho pelo tronco). Depois se alista num reino como soldado, mas não é bem-visto pelos companheiros. Assim, para se livrar dele, o rei o desafia a

matar dois gigantes, prender um unicórnio e capturar um javali. Ele cumpre as três tarefas e se casa com a princesa.

KHM 21 *Aschenputtel* (Cinderela): uma órfã de mãe é desprezada pela madrasta e suas duas filhas, tendo que realizar todas as tarefas domésticas, além de catar ervilhas do meio de cinzas, onde também dormia. Havendo o rei proposto um baile em três dias seguidos para seu filho escolher uma pretendente, as moças vão com sua mãe, mas Cinderela só vai mais tarde, após receber uma vestimenta encantada. Nos três dias, dança com o príncipe, mas foge dele ao anoitecer. Ele a persegue até sua casa, mas ela se esquivava. No último dia, o príncipe coloca piche na escada, onde o calçado da moça fica grudado na fuga. Com ele em posse, o príncipe vai até a casa de Cinderela e diz que só se casará com a dona daquele sapatinho. As duas irmãs testam o sapato, que só serve na mais velha com a amputação do dedão, e na mais nova, com o corte do calcanhar. Descoberto o embuste, o sapatinho é testado em Cinderela, e serve perfeitamente. No fim, durante o casamento, as duas irmãs ainda perdem a visão pela bicada de duas pombinhas.

KHM 24 *Frau Holle* (Senhora Holle): uma viúva tem uma filha e uma enteada. Esta é obrigada a fazer todo o trabalho pesado, e fiar junto a um poço. Certo dia o fuso cai nele e ela tem de buscá-lo. Atira-se no poço e acorda num prado. No caminho tira pães de um forno, apanha maçãs maduras e chega à casa da senhora Holle, onde trabalha exemplarmente por um tempo. Com saudades de casa, a senhora Holle lhe dá em pagamento uma chuva de ouro, que gruda nela. Ao voltar, vendo tanta fortuna, a filha da madrasta quer a mesma riqueza, mas na viagem não tira os pães do forno, não apanha as maçãs e não capricha no serviço na casa da senhora Holle. Como pagamento, recebe um banho de piche que não sai mais.

KHM 25 *Die Sieben Raben* (Os sete corvos): quando nasce sua filha, um pai, num acesso de raiva, transforma seus 7 filhos em corvos, que saem voando de casa. Anos depois, a menina descobre que tem irmãos e decide encontrá-los. Depois de passar perto do Sol e da Lua, as estrelas lhe indicam o caminho e lhe dão a chave para entrar num castelo. Chegando lá, está sem a chave. Então faz outra cortando seu dedinho. Abrindo o portão, encontra o local onde estão seus irmãos, e liberta-os do feitiço.

KHM 26 *Rotkäppchen* (Capinha Vermelha): a mãe de Capinha Vermelha pede para ela levar cuca e vinho para a vovó. No caminho, um lobo a convence a observar o que há ao seu redor. Enquanto isso, ele vai à casa da vovó e a devora. Quando a menina chega, também é devorada. Mas um caçador ouve os roncões, abre a barriga do lobo e salva as duas. Na barriga colocam pedras, fazendo o lobo morrer. Em outra ocasião, Capinha não se distrai. As duas ficam dentro de casa enquanto o lobo espreita do telhado. Elas colocam um caldeirão com água e cheiro de comida logo abaixo do telhado, onde o lobo estava empoleirado. Ele cai dentro do caldeirão e se afoga.

KHM 29 *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* (O diabo com os três cabelos de ouro): numa família pobre, é dito que um bebê com uma marca de sorte iria casar com a princesa aos 14 anos. O rei, ouvindo isso, tenta impedir a profecia. Ele pede para criar a criança, mas a joga num rio. Ela é resgatada e criada por um moleiro. Quatorze anos depois, o rei descobre o menino na casa do moleiro. Ele pede que o rapaz entregue uma carta à rainha, na qual dizia para matarem-no. Mas no meio do caminho, alguns ladrões leem a carta e, com pena do garoto, trocam a carta, dizendo para casá-lo com a princesa. Cumprida a profecia, os dois vivem felizes. Quando o rei volta, ainda tenta se livrar do genro, dizendo que deve buscar 3 fios de cabelo do diabo para permanecer casado. No caminho, o jovem passa por duas cidades, cujas sentinelas lhe perguntam sobre um poço que não dá mais água e sobre uma árvore que não dá mais frutas. Antes do inferno, ainda passa por uma extensão de água, onde o barqueiro confessa que deseja parar com o seu serviço, mas não sabe como. Na casa do diabo, a avó dele transforma o garoto em formiga para escondê-lo. Ela consegue os 3 fios e a resposta das três dúvidas que o rapaz trazia. Na volta, ele responde as perguntas das sentinelas: um sapo precisa ser morto no poço, um rato, na raiz da árvore e o barqueiro tem de passar os remos ao primeiro que pedir travessia. Recebe como recompensa dois burros carregados com ouro das sentinelas. O rei ganancioso, vendo tamanha riqueza, deseja o mesmo, e vai até o barqueiro, que lhe passa os remos, abandonando o serviço, que fica agora a cargo do rei.

KHM 31 *Das Mädchen ohne Hände* (A donzela sem mãos): em troca de riquezas, um pai promete ao diabo o que há atrás da casa, pensando em uma macieira que lá havia. No entanto, é sua filha que lá está, e no tempo certo do acordo o diabo vem buscá-la. Porém como ela é branca e limpa, não consegue levá-la. Então faz o pai cortar as mãos

dela para não parecer limpa. De nada adianta, e o prazo do diabo se esgota. A moça agora sem mãos resolve vagar pelo mundo. Chega ao pomar de um rei, recebendo ajuda de um anjo para atravessar o fosso. O jardineiro vê a cena e conta ao rei. Na noite seguinte, ambos vigiam e descobrem quem é. O rei leva a moça para o castelo e com ela se casa. Um ano depois, tem de ir para a guerra e nesse tempo sua mulher tem um filho. O mensageiro que leva a notícia ao rei descansa à beira de um riacho, momento em que o diabo troca a carta, dizendo haver nascido um monstro. A resposta é igualmente trocada, e nela diz para matar a rainha e o filho monstro. A tréplica demora a ter resposta, e na última troca de carta, diz para cortar língua e olhos como prova da morte. A mãe do rei não cumpre a ordem do diabo, e diz para a rainha sair do castelo. Ela vaga por uma floresta até chegar a uma casinha, onde um anjo cuida dela por sete anos. O rei, depois que volta da guerra, descobre o ocorrido, e vai em busca da esposa. Por sete anos a procura, sem comer ou beber, até chegar à casa onde sua esposa está com seu filho. Assim os três voltam felizes para casa.

KHM 36 *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack* (Mesinha, ponha-te, burro dourado e cacete sai do saco): um alfaiate tem três filhos. O mais velho leva uma cabra para pastar e ao fim do dia ela diz que não ter comido nada. O alfaiate expulsa o filho de casa. O mesmo ocorre com os outros dois filhos. Por fim, o alfaiate descobre por si só que a cabra mente, e também a expulsa após raspar sua cabeça. O filho mais velho aprende a marcenaria. Após tempos de serviço, recebe como pagamento uma mesa mágica que se punha com boa comida a um comando. No caminho de casa, o dono de uma hospedaria rouba o objeto, trocando-o por outro similar, mas comum. Em casa, a mesa não funciona. O segundo aprende ferraria e seu pagamento é um burro que expele moedas de ouro, também trocado na hospedagem, e também sem produzir a mágica em casa. O terceiro aprende tornearia e seu pagamento é um cacete em um saco que bate em quem estiver importunando seu dono. Com o cacete, o çacula bate no dono da estalagem, que tem de devolver os objetos surrupiados. Desta forma, há na casa do alfaiate comida, dinheiro e paz à vontade. Sobre o paradeiro da cabra, ela se esconde numa toca, mas como de cabeça raspada é feia, é confundida com um monstro e leva uma ferroada de uma abelha, fazendo-a fugir.

KHM 37 *Daumesdick* (Polegar): um casal deseja um filho, que vem do tamanho de um polegar. Ele não cresce, mas é inteligente, a

ponto de saber conduzir um cavalo, ditando a direção em sua orelha. Dois homens, querendo ganhar dinheiro fácil com ele, compram-no do pai. Ao anoitecer, Polegar escapa deles, e se esconde numa casa de caracol. Depois se junta a dois bandidos que querem assaltar a casa do vigário. Polegar entra por uma fresta, mas propositalmente fala alto demais, acordando o vigário. Depois ele vai dormir no feno no celeiro, mas de manhã acaba na barriga de uma vaca. Grita lá de dentro, e por isso o vigário manda matar o animal. Polegar acaba na barriga de um lobo que vem comer o estômago da vaca. Para sair de lá, sugere que o lobo vá à casa de seu pai, passando por um buraco no muro, onde encontraria muita comida. Havendo se fartado e engordado na despensa, o lobo entala no buraco, e com os gritos de Polegar, seu pai mata o lobo e salva seu filho.

KHM 39 *Die Wichtelmänner – erstes Märchen* (Os elfos – primeiro conto): um sapateiro empobrece com o tempo a ponto de uma noite cortar o couro para fazer o último par de sapatos. Na manhã seguinte, os sapatos estão prontos. Ele vende o par e compra couro para dois pares. Após cortá-los à noite, igualmente estão prontos na manhã seguinte. Isso se repete, a ponto de recuperar o seu prestígio. Então ele e a esposa resolvem ver quem faz o serviço: são dois anões pelados. Decidem fazer roupinhas para eles no Natal. Depois disso os anões se declaram livres de seu castigo.

Zweites Märchen (segundo conto): os elfos convidam uma criada a ser madrinha de batismo de uma criança. Pedem para ela ficar uns 3 dias. Quando ela volta para casa, percebe que haviam se passado sete anos.

Drites Märchen (terceiro conto): os elfos trocam uma criança por um anão cabeçudo. Para confirmar se é uma criança trocada, a mãe coloca a criatura sobre o fogão, de onde o anão pode vê-la enchendo duas cascas de ovos com água para ferver. Rindo, o anão é descoberto e destrocado pela criança.

KHM 50 *Dornröschen* (Rosinha espinhenta/Brotinho espinhento): um rei convida 12 fadas para a festa de sua filha. A que não foi convidada resolve lançar uma maldição para a menina: espetar-se aos 15 anos numa roca de fiar e morrer. A última fada desfez parte da maldição ao trocar a morte por um sono de 100 anos. O rei manda destruir todas as rocas de fiar. Aos 15 anos, a fada má consegue fazer

com que a menina se espete e adormeça por 100 anos, juntamente com todos do castelo. Depois desse tempo, é acordada por um príncipe.

KHM 53 *Sneewittchen* (Branquinha de Neve): Branquinha é uma menina linda, que desperta a inveja da madrasta. Esta manda um caçador matá-la, mas a ordem não é cumprida. Branquinha refugia-se na floresta, onde encontra uma casinha pertencente a sete anões. Anos depois, a madrasta descobre, através de um espelho mágico, que a menina ainda vive. Usando disfarces, tenta por 3 vezes matá-la: com um cinto apertado, com um pente envenenado e com meia maçã envenenada. Os anões conseguem reverter o mal nas duas primeiras vezes, mas na terceira ela parece morta. Colocam-na num caixão de vidro, pois ela permanece com as feições de uma pessoa viva. A beleza atrai um príncipe que passa. Ele a leva para seu castelo. No trajeto, o caixão cai, expelindo o pedaço de maçã da traqueia da moça. No casamento, a madrasta tem de dançar em tamancos de ferro incandescente até morrer.

KHM 55 *Rumpelstilzchen* (O passa-pernas): um moleiro diz ao rei que sua filha sabe fiar palha em ouro. O rei manda chamá-la e a coloca num quarto cheio de palha, para ela mostrar sua arte. Sem de fato saber fazê-lo, chora, e um anãozinho aparece, pegando seu colar em troca do serviço. No segundo dia, o rei pede mais ouro; assim o anãozinho aceita o anel em troca do serviço; no terceiro e último dia, ele aceita o filho da futura rainha como pagamento, pois o rei resolve se casar com a moça, agora tão rica. Um ano depois, o homenzinho vem buscar seu pagamento. Sem querer dar a criança, a rainha chora novamente. Então o homem diz que abre mão da criança se ela descobrir seu nome em três dias. No terceiro dia, ela descobre o nome e o homenzinho se mata, rasgando-se em dois.

KHM 59 *Der Friedrich und das Katherlieschen* (Frederico e Catarina): Frederico vai para a roça, pedindo que Catarina faça o almoço. Enquanto frita uma linguiça, ela busca cerveja na adega. Nesse momento o cão rouba a comida. Na sequência dos fatos, Catarina corre atrás dele, perde a linguiça, deixa a cerveja vaziar, usa trigo para secar a cerveja derramada e entrega todas as economias que possuem para uns vendedores de louças, que ela acaba comprando. No encaixo dos salafriários, ela e o marido levam queijo, que ela perde pelo caminho. Depois, ele a manda de volta trancar a casa e, para cumprir a ordem de manter a casa segura, ela traz a folha inferior da porta consigo. Ao

anoitecer, alcançam os bandidos, que estão dormindo debaixo de uma árvore. O casal sobe nela e de lá caem os apetrechos que Catarina traz. A porta é a “arma” final para espantar os gatunos. Assim recuperam o dinheiro. Outro dia Catarina vai fazer colheita no campo, mas acaba dormindo, chegando tarde em casa. Desorientada, antes de entrar, pergunta ao marido se Catarina já está em casa, e ele acha que sim. Se Catarina já está em casa, não poderia ser ela, e assim caminha pela rua. Depois tenta ajudar uns bandidos a roubar casas. Seu método é chegar nas casas e perguntar se há o que roubar. Para se livrarem dela, mandam-na colher no campo do pastor. Alguém vê o vulto dela colhendo, achando que é o diabo, e chama o pastor, que é manco. Quando os dois veem o vulto de Catarina se erguendo, fogem em disparada, sendo o pastor manco o mais rápido.

KHM 63 *Die drei Federn* (As três plumas): um rei tem 3 filhos e quer definir seu sucessor: aquele que trouxer o tapete mais bonito. Para espalhá-los na busca, sopra 3 penas, e cada um dos filhos segue uma. A do mais novo não voa, mas cai sobre um alçapão. Entrando nele, recebe de uma rã o que busca. Os outros dois pegam um tapete qualquer. O rei escolhe o mais moço, mas os outros dois propõem outro desafio. Assim o rei pede para trazerem o anel mais bonito. Da mesma forma, o mais moço traz do alçapão o melhor anel. No terceiro desafio, o rei pede a moça mais linda. O caçula traz uma rãzinha, que se transforma em uma moça. No quarto e último desafio, as moças devem saltar através de um arco. A moça “rãzinha” salta com graça e vence. Assim o trono fica com o mais novo.

KHM 64 *Die goldene Gans* (O ganso de ouro): um homem tem três filhos. O mais velho vai cortar lenha, levando comida e vinho. Um duende grisalho lhe pede uma porção, mas não recebe. Como castigo, faz o moço se machucar e voltar para casa. O segundo segue sina semelhante. Tido como bobo, o filho caçula reparte com o desconhecido o que tinha. Como recompensa, encontra um ganso com penas de ouro. Ele viaja com o ganso pelo mundo, e numa hospedaria, as três filhas do dono querem arrancar uma pena dourada, mas todas ficam presas nele. No dia seguinte, o rapaz continua a sua viagem com as três moças grudadas no ganso, seguindo-o, coisa que um pastor desaprova. Ao chamar a atenção das moças, fica preso também. O sacristão é o próximo, e adiante mais dois lavradores se juntam à corrente. Com aquela penca correndo atrás do moço, ele consegue fazer uma princesa rir pela primeira vez na vida, recebendo-a como esposa. Mas antes de

entregá-la de vez, o pai dela exige que o rapaz traga três coisas: alguém que beba uma adegá inteira; alguém que coma uma montanha de pão; e um navio que navegue tanto na água quanto na terra seca. Nas três ocasiões, o moço procura o duende, que lhe concede o que precisa, e assim o casamento é realizado.

KHM 81 *Bruder Lustig* (Irmão Folgazão): um soldado recebe como soldo um pedaço de pão e 4 moedas. São Pedro se disfarça três vezes como mendigo e nas três vezes o soldado lhe dá a quarta parte do pão e uma moeda. A última porção ele gasta num bar. Então São Pedro se disfarça de soldado, e os dois resolvem andar pelo mundo. A certa altura, o apóstolo cura um camponês e o soldado aceita um cordeiro como pagamento, sem aprovação do santo. Ele o carrega e depois o coze. Nesse meio tempo, o apóstolo dá uma volta e pede para Folgazão não comer antes que volte. Mas o soldado fica impaciente e come o coração, mentindo que tenha comido algo. O apóstolo o testa numa correnteza de água profunda, permitindo que quase se afogue. Mesmo assim, o soldado nega ter comido o coração do cordeiro. Depois São Pedro ressuscita uma princesa, cortando os membros e cozendo-os num caldeirão. O soldado pega ouro como recompensa. Separam-se então. Quando acaba o ouro, o soldado ouve falar sobre uma princesa morta, e vai ressuscitá-la, mesmo não tendo poder para tal. São Pedro socorre-o, com a condição de que não aceite recompensa. Mas ele recebe ouro do rei. Para evitar problemas futuros, o santo transforma a simples mochila do soldado em mochila mágica: nela estaria o que o soldado desejasse. Quando novamente acaba o ouro, ele deseja ter dois gansos assados de uma hospedaria dentro de sua mochila, e assim acontece. Um dos gansos ele dá a dois esfomeados que passam. Depois vai a um castelo mal-assombrado, onde passa a noite. Lá 9 diabos pretos tentam contra a vida dele, mas ele deseja que os 9 estejam dentro de sua mochila. Assim, devolve a paz ao castelo e ao dono dele. A mochila ele leva a um ferreiro, batendo nela na bigorna, a fim de matarem os diabos. Um deles, no entanto, consegue fugir. Estando já velho, ele pergunta a um ancião como entrar no céu. Este diz haver dois caminhos: um fácil e outro difícil. Folgazão opta pelo largo e fácil, que leva ao inferno, porém lá o diabinho sobrevivente o reconhece e não o deixa entrar. Dirige-se então ao caminho estreito e difícil, mas igualmente São Pedro não o deixa entrar. Então o soldado devolve a mochila ao santo, e quando esta está do lado de dentro do céu, Folgazão deseja estar dentro dela, e assim São Pedro tem de aceitá-lo por lá.

KHM 87 *Der Arme und der Reiche* (O pobre e o rico): Deus anda pela terra e pede hospedagem na casa de um rico, que recusa. Então vai à casa do pobre, que fica do outro lado da rua, onde é bem recebido. Como recompensa pela hospitalidade, antes de partir, concede-lhe 3 desejos: vida eterna, saúde e alimentos, e uma casa nova. Vendo isso, o rico cavalga atrás de Deus, pede, e também consegue 3 desejos. Pensando sobre o que pediria, acaba se irritando com o cavalo e desejando a morte do animal. Sendo ganancioso, leva a pesada sela consigo até se estressar, desejando que o acessório esteja em casa com a esposa sentada e grudada na sela. Por fim, como terceiro pedido, tem de desfazer o segundo desejo, pedindo a soltura da mulher de sobre a sela.

KHM 89 *Die Gänsemagd* (A criadinha de gansos): uma princesa é prometida em casamento a um príncipe, mas na viagem até aquele reino, perde um lenço mágico com três gotas de sangue de sua mãe, que falava e lhe dava certo poder. Sem ele, a criada troca de lugar com a princesa, fazendo-a prometer silêncio em troca da vida. O cavalo falante vê tudo. No castelo, a criada pede para seu marido, o príncipe, matar o cavalo e dar um serviço qualquer para a sua acompanhante. A princesa é designada para cuidar de gansos, auxiliando um jovem. O rei descobre o infortúnio da viagem, e promove um banquete em que pergunta para a nora o castigo de uma pessoa que faz tal e tal coisa. A sentença a própria moça dá pra si: ser rolada em um barril cheio de pontas de pregos até morrer.

KHM 92 *Der König vom goldenen Berg* (O rei da montanha de ouro): um comerciante perde tudo que possui com o naufrágio de dois navios. Meditando sobre sua desgraça um homenzinho preto aparece e lhe promete riquezas se ele entregar no prazo de 12 anos aquilo que primeiro lhe tocar a perna quando retornar para casa. Pensando no cachorro, fazem o pacto. Na volta seu filho o toca. Findo o prazo de 12 anos, o filho se recusa a aceitar a engendração do homem preto. Então ambos concordam que o rapaz não deve pertencer a nenhum dos dois, mas ser posto em um barco e mandado correnteza abaixo. O barco vira, porém o rapaz sobrevive e chega num castelo encantado. Lá suporta calado torturas por 3 noites de dúzias de homens pretos, afim de libertar uma princesa de um feitiço e tornar-se o rei da montanha de ouro. Oito anos mais tarde sente vontade de ver seu pai. Com um anel mágico, transporta-se para lá, mas seus pais, embora o reconheçam, não acreditam na história de ser ele um rei. Assim, pelo anel mágico, traz sua esposa e filho, quebrando sua promessa de não levá-los para lá e

magoando a esposa. Mais tarde, enquanto ele dorme, a rainha tira o anel mágico e volta para seu castelo. Abandonado, ele volta a pé ao seu reino. No caminho encontra 3 gigantes, que não sabem o que fazer com suas heranças: uma capa que deixa a pessoa invisível; uma espada que corta a cabeça dos outros, menos a do possuidor; e um par de botas que teletransporta o usuário para onde queira. De posse dessas peças, deseja estar de volta ao castelo, onde a rainha está contraindo novas núpcias. Ele se torna invisível para entrar e quando está sozinho com a rainha, golpeia-a no rosto por sua traição. Depois anuncia o fim da festa, mas precisa da espada para se defender dos convidados revoltosos. Sem outros reis e príncipes depois da matança, reina sozinho.

KHM 93 *Die Rabe* (O corvo): uma rainha impaciente deseja, em um momento de raiva, que sua filha de colo seja um corvo, e assim acontece. O corvo se refugia numa floresta escura. Anos depois um homem passa por lá, a quem o corvo pede que a liberte. Para isso, ele deve chegar à casa de uma velha na floresta, não aceitar comida ou bebida, e aguardá-la no quintal às duas da tarde. Por três dias o homem falha, pois aceita comida e dorme na hora do encontro. Então a moça enfeitada deixa com ele comida e vinho inesgotáveis, um anel com o nome dela e uma carta, explicando como salvá-la no Castelo Dourado de Stromberg, se ainda fosse do interesse dele. Ele aceita o desafio e no caminho encontra um gigante, que o ajuda a localizar e a chegar mais perto do Castelo de Stromberg, que fica numa montanha. Ao pé do monte, vê a moça encantada circundando o castelo e entrando nele, mas percebe que a montanha é vitrificada e impossível de nela subir. Resolve acampar em frente, esperando uma solução. Um ano depois, ouve três bandidos discutirem sobre três objetos mágicos: uma vara que abre qualquer porta; um manto que deixa o portador invisível; e um cavalo que chega em qualquer lugar, inclusive no alto da montanha lisa de vidro. Surrupião os três objetos, dirige-se para o castelo onde o corvo se encontra. O homem se torna invisível com a capa, abre a porta com a vara e entra nos aposentos da moça, onde coloca o anel recebido num cálice. Depois monta no cavalo, entra triunfalmente no castelo e resgata a moça.

KHM 97 *Das Wasser des Lebens* (A água da vida): um rei está em seu leito de morte, e seus três filhos vão preocupados ao quintal, onde um ancião lhes fala da Água da Vida. O mais velho vai buscá-la primeiro. No caminho, um anão pergunta aonde ele vai, mas o rapaz diz que não é da conta dele. Desta forma, o anão faz que fique trancado em

uma fenda de barranco. O mesmo sucede com o segundo filho. O caçula, por sua vez, responde com educação, e por isso recebe orientações do anão, além de uma barra de ferro e dois pães para a sua jornada. No castelo de destino, bate com a barra e o portão se abre. Dois leões querem avançar, mas se acalmam com os pães que recebem. No castelo, tudo está enfeitado. Lá encontra uma princesa, que lhe indica o local do poço da água da vida, dizendo que ele deve voltar em um ano para se casar com ela, uma vez que a sua visita a liberta de um feitiço. O moço também leva consigo uma espada e um pão, além da água da vida. Na volta para casa, o moço pede ao anão que libere seus irmãos, e descobre que os objetos trazidos são mágicos. Com a espada e o pão, salva três reinos da fome e da guerra. Invejosos, os irmãos roubam a água da vida do moço, colocando água do mar no recipiente. Em casa, os dois malandros recebem a recompensa, enquanto o caçula é sentenciado à morte. Mas o algoz não consegue matá-lo, deixando-o viver na floresta. Tempos depois vem um presente dos três reis salvos da fome e da guerra, para o filho caçula. Seu pai então reconhece que o filho é inocente e fica aliviado por descobrir que ainda vive. Chegando o prazo para o casamento com a princesa, ela prepara a entrada do castelo com ouro e joias pelo caminho. Os dois irmãos embusteiros, que também querem a noiva, desviam das riquezas, passando pela lateral, e são recusados. O mais novo ignora as riquezas, cavalga sobre elas e vai direto para onde está a princesa, confirmando que é o verdadeiro noivo. Os outros dois fogem de barco e nunca mais voltam.

KHM 98 *Doktor Allwissend* (O Doutor Sabe-tudo): um camponês deseja a vida profícua de um médico e este lhe aconselha a vender pertences para comprar um livro, roupas e apetrechos de médico, além de fazer uma placa com os dizeres “Doutor Sabe-Tudo”. Certo dia vem um cliente rico, dizendo ter sido roubado. Para elucidar o caso, o doutor e sua esposa são convidados a um almoço na casa do rico. Na mesa, chegando o primeiro prato, o Dr. Sabe-Tudo diz: “este é apenas o primeiro”. Porém o mordomo pensa que fala dele, pois é um dos ladrões. A cada prato que entra, o doutor diz a ordem dos mesmos, causando pânico nos mordomos, pois são eles os ladrões. Depois eles chamam o doutor, confessam o roubo e prometem recompensa se lhes poupar da denuncia. Então ele apenas indica ao senhor rico onde o dinheiro roubado está, recebendo também deste uma recompensa e aumentando a sua fama.

KHM 114 *Vom klugen Schneiderlein* (O alfaiate sabido): uma princesa promete se casar com aquele que adivinhar as duas cores de seu cabelo. O mais novo de 3 alfaiates diz que o cabelo é prata e dourado, acertando o enigma. Querendo se livrar do pretendente (um simples alfaiate), diz que ele precisa passar uma noite na jaula de um urso. Lá o alfaiate surpreende o urso, quebrando nozes com os dentes e as comendo. Quando o urso quer fazer o mesmo, recebe pedras no lugar, as quais não consegue partir. O alfaiate também toca violino, arte que o urso deseja aprender, mas para isso precisa cortar as unhas. Para tanto, o alfaiate prende as mãos do bicho num torno. Com o animal preso, dorme tranquilamente. Na manhã seguinte, a princesa se obriga a cumprir a palavra de casamento. Indo ambos à igreja de carruagem, o urso os persegue, mas o alfaiate estica as pernas finas para fora, dizendo que prenderia o urso nelas. O urso pensa que é um torno e foge, permitindo que eles se casem.

KHM 133 *Die Zertanzten Schuhe* (Os sapatos dançados): as doze filhas de um rei amanhecem todos os dias com a sola dos sapatos gastos. Para resolver o mistério, o rei promete recompensas e uma de suas filhas em casamento para quem descobrir em três dias o motivo. Vários voluntários se apresentam. Pernoitam no castelo, mas dormem nas três noites e pagam com a vida. Um soldado velho recebe orientação de uma velha de como proceder no castelo, além de uma capa que o deixa invisível. Assim não toma o sonífero que as princesas oferecem e as acompanha de forma invisível. Elas descem por um alçapão, atravessam uma porção de água com 12 barcos conduzidos por 12 príncipes e vão a um baile, onde dançam a noite toda. O soldado as acompanha nas três noites e depois revela o mistério, casando-se com a mais velha.

KHM 145 *Der undankbare Sohn* (O filho ingrato): um filho casado vê o pai chegar e esconde um frango assado para não ter que dividi-lo. Depois que o pai vai embora, o filho pega o frango. Porém este agora é um sapo venenoso que gruda em seu rosto, e precisa ser alimentado todo dia para não devorar a face do filho.

KHM 155 *Die Brautschau* (Em busca de uma noiva): um pastor de ovelhas quer escolher uma noiva dentre três irmãs bonitas. Sua mãe sugere convidá-las e servir-lhes queijo. Assim ele faz. A mais velha come o queijo com a casca; a segunda corta tanto da casca que joga parte boa do queijo fora; a terceira corta a beirada de forma racional:

nem demais, nem de menos. A mãe diz então para ele escolher a terceira, e assim ele faz.

KHM 160 *Rätselmärchen* (Conto da charada): de três mulheres transformadas em flor, uma pode passar as noites em casa. Certa vez ela diz a seu marido para colhê-la na manhã seguinte. Então ele colhe aquela que não tem orvalho, quebrando o feitiço.

KHM 161 *Schneeweißchen und Rosenrot* (Branquinha de Neve e Rosa Vermelha): uma viúva vive na floresta com duas filhas de boa índole. Certa noite um urso bate em sua casa e pede guarida por causa do inverno rigoroso. Assim faz por muitos dias, tornando-se amigo das moças. Na primavera, ele tem de partir. Certo dia, as moças buscam algo para a mãe e veem um anão preso pela barba a uma fenda de árvore. Para soltá-lo, cortam a ponta da barba, enfurecendo-o. Em outra ocasião, veem o anão lutar contra um peixe que puxa a linha com a barba do anão enroscada. Outra vez as meninas o livram, cortando a ponta da barba. Num terceiro momento, veem o anão ser raptado por uma águia, e o salvam. Mas ele é ingrato nas três vezes, e nessa última, aparece um urso. O anão implora pela vida, mas o urso o mata. Então as moças percebem que a fera é o seu urso amigo, um príncipe que se livra de um feitiço com a morte do anão. Ele se casa com Branca de Neve; seu irmão, com Rosa Vermelha.

KHM 189 *Der Bauer und der Teufel* (O camponês e o demônio): o camponês encontra o diabo sentado sobre o que julga ser um tesouro em seu campo, e o reivindica. Fazem um trato: em troca do tesouro, o diabo fica com o que há plantado por cima da terra. Sendo beterrabas, o camponês fica com tudo. No ano seguinte invertem a proposição. Dessa vez, o camponês planta trigo, ficando novamente com tudo.

KHM 200 *Der goldene Schlüssel* (A chave de ouro): num dia em que a neve cobre a paisagem, um jovem busca lenha. Quando reúne o suficiente, sente tanto frio que decide acender uma fogueira para se esquentar antes de voltar. Ao abrir um espaço na neve, encontra uma chave de ouro, e deduz haver também um baú. Cavando, encontra o baú. E quando finalmente descobre o local da fechadura, gira a chave. Agora precisamos esperar ele levantar a tampa para ver o que tem dentro.