

QUESTÕES SOBRE TRADUÇÃO: O MUNDO DO PEQUENO PRÍNCIPE E DO MENINO DO DEDO VERDE, NOS ORIGINAIS E NAS TRADUÇÕES DE DOM MARCOS BARBOSA E FERREIRA GULLAR¹

João Ricardo da Silva Meireles²

Recebido em 02/09/2017. Aprovado em 02/01/2018.

Resumo: Esse artigo faz um estudo das traduções em português feitas por Dom Marcos Barbosa e por Ferreira Gullar de duas obras-primas da literatura infantil e juvenil, provenientes da língua francesa e, conseqüentemente, de sua cultura: *O menino do dedo verde* (2008) *O pequeno príncipe* (2013). As obras traduzidas serão estudadas em comparação com as suas versões originais, buscando discutir alguns pontos sobre cenário social de suas traduções, bem como as possíveis expectativas respondidas pelas traduções, refletindo tanto a experiência quanto a formação de cada tradutor. Serão utilizados textos de professores de tradução, como Rónai (2011, 2012) e Brito (2012), e outros textos que discutem o papel do ato de traduzir literatura.

Palavras-chave: Tradução. Literatura francesa. Literatura infantil e juvenil. Tradutor literário.

Considerações iniciais

Ler literatura, em sentido amplo, remete à ideia de deslocar-se metaforicamente para um mundo novo, repleto de possibilidades, discussões e novidades. Muitas vezes, a análise de uma obra literária beneficia o leitor com o conhecimento cultural específico sobre as situações de produção ou do momento histórico vivido pelo público no momento de sua recepção inicial, conforme as teorias postuladas por Jauss, na estética da recepção (1993). De tal conhecimento faz parte o linguístico, ou seja, a capacidade de ler o texto na língua em que foi originalmente publicado, já que esta é a “matéria-prima” com a qual trabalha

¹ Parte deste artigo deriva da dissertação de mestrado “*O Pequeno príncipe* como obra da Resistência: análise do romance de Saint-Exupéry à luz da estética da recepção”, defendida na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 2017), sob orientação da Profa. Dra. Paula Regina Siega, com financiamento CAPES.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL-UFES). Mestre em Letras (PPGL-UFES). Professor do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES).

o escritor. Consideremos, a propósito, o que diz Antoine Compagnon (2006, p. 38) a respeito da criação poética:

O poeta dispõe do poder não mais arcaico, mas moderno – como atesta a evocação da fotografia –, de desvelar uma verdade que não seja transcendente mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível. Brincando com a língua, a poesia ultrapassa suas submissões, visita suas margens, atualiza suas nuances e enriquece-a violentando-a.

Dessa forma, pode-se afirmar que, na visão do teórico francês, ao poeta (escritor de literatura) cabe a licença, o direito e o poder de transformar e desconstruir (reconstruindo) a língua, uma vez que a matéria primordial da literatura é a língua escrita, cotidiana.

Porém, como um patrimônio social que ultrapassa seu primeiro momento de surgimento e seu primeiro espaço político-linguístico, a literatura transborda além do espaço-tempo que circunda o autor e seu primeiro público, bem como suas expectativas. A obra pode ultrapassar sua língua de escritura e seu lugar (politicamente falando) de nascimento, pode adaptar-se a outras linguagens, mas o resíduo linguístico permanece ali, latente, uma vez que é sobre a língua (portuguesa, inglesa, árabe etc.) que se constrói o livro, ponto de partida e de chegada da obra literária. A língua, como afirmou Compagnon (2006), pode e deve ser moldada, alterada, utilizada das mais variadas e possíveis maneiras, e foi descrita por Barthes (1980) como fulcro onde servidão e poder se confundem inelutavelmente. Por tanto, seu transbordamento, seu passamento à posteridade ou a outras comunidades linguísticas dependem grandemente de uma transposição para outras línguas. Logo, a própria ideia de uma literatura “universal” – sem considerar aqui as questões de dominação e subordinação cultural que o termo implica – abarca em si um sentido de acesso literário multiplicado pela disseminação das obras em diferentes línguas, ao redor do globo. Como pensar, em diversos contextos linguísticos, em *Fausto*, do alemão Goethe, n’*A divina comédia*, do italiano Dante Alighieri, em *Gabriela cravo e canela*, do brasileiro Jorge Amado, sem o ato mediador da tradução?

Em muitos aspectos, traduzir é, portanto, trazer à luz, retirar das sombras uma obra para um determinado público (RÓNAI, 2012). Por outro lado, traduzir é também modificar, é também produzir uma interferência no texto, interferência modulada pelo horizonte cultural do tradutor e do público ao qual a tradução se destina. É com este prisma

que, no presente artigo, buscarei comparar e discutir as primeiras traduções brasileiras em português a partir da língua francesa de dois clássicos modernos: *O pequeno príncipe* (1945), de Antoine de Saint-Éxupéry, e *O menino do dedo verde* (1957), de um ex-ministro da cultura da França, Maurice Druon. Meu objetivo é refletir sobre aspectos das traduções que evidenciam como a formação e os interesses de cada tradutor interferiram de forma evidente nas traduções.

O horizonte católico das primeiras traduções brasileiras de *O menino do dedo verde* e *O pequeno príncipe*

Traduzir literatura pode ser um desafio para tradutores e revisores, mesmo para editoras, que precisam contar muitas vezes com mão de obra com pouca qualificação. Rónai (2012, p. 30) comenta que

em princípio, seria de supor que as editoras escolhessem indivíduos particularmente capazes de executá-la após haverem-lhe verificado a idoneidade por meio de testes; e que só se dedicassem a traduções literárias pessoas especialmente interessadas em literatura, dotadas de sensibilidade artística, e com profundo conhecimento de ambas as línguas. O que, porém, acontece na realidade é algo diferente. As editoras – salvo exceções respeitáveis – estão interessadas em contratar tarefeiros que executem determinada tradução dentro do menor prazo possível e pelo menor preço possível.

Por isso, nem sempre as traduções recebem o tratamento ou cuidado adequados, sendo vistas (algumas vezes) como um trabalho de menor importância, uma vez que os leitores de uma obra traduzida raramente acessarão a obra em sua língua original, impossibilitando a comparação com a sua versão traduzida.

Ao analisar as primeiras traduções para o português das obras de Saint-Éxupéry e Druon, gostaria de chamar a atenção para outro comentário de Rónai (2012, p. 31):

Na maioria das vezes a tradução é feita por escritores, pessoas que os editores têm à mão. [...] O que normalmente acontece é um ficcionista, um poeta ou um jornalista aceitarem traduzir um livro francês, inglês ou castelhano, pelo fato de estarem habituados a ler obras escritas nesses idiomas.

Esse comentário introduz bem o tradutor de *O pequeno príncipe* (*Le petit prince*) e *O menino do dedo verde* (*Tistou les pouces verts*): Dom Marcos Barbosa (1915-1997). Membro da Academia Brasileira de Letras a partir de 23 de maio de 1980, ocupando a cadeira 15 e tendo como principais obras literárias tratados religiosos (*O livro da família cristã* [1960], *Eis que vem o Senhor* [1967]), comentários e oratórios de santos (*O livro de Tobias* [1968], *Oratório e vitral de São Cristóvão* [1969] e poesias sacras (*Poemas do Reino de Deus* [1961], *Mãe nossa que estais no céu* [s./d.]). Por ser um religioso num país fortemente católico, sua posição religiosa e trabalho literário o “autorizariam” a trabalhar nas traduções daquelas obras.

Importante ressaltar que ambas as obras desembarcam no Brasil no período compreendido entre as décadas de 1950 e 1960, quando o país vivia o momento da Neocristandade (AZEVEDO, 2004), quando a Igreja Católica, mesmo separada do poder temporal pela Proclamação da República, ainda influenciava fortemente o comportamento social, além das atividades educacionais, como o Ensino Religioso com orientação católica nas escolas públicas. Neste contexto, a vida eclesiástica de Dom Marcos Barbosa e seu conhecimento da língua francesa, além das possíveis características pedagógicas das obras de Druon e de Saint-Exupéry, úteis à educação de um público infantil, conferir-lhe-iam licença ou autoridade para se engajar nessas traduções.

Tanto *O pequeno príncipe* quanto *O menino do dedo verde* narram histórias centradas em crianças: de um lado o príncipe “caído” do céu, que lança questões de profundo caráter filosófico, e do outro lado há a narrativa de uma criança, Tistu, diferente das outras, com um dom de fazer florescer qualquer estrutura que fosse tocada com seu polegar. Ambas terminam com a morte “divinizada” dos personagens principais.

Essa nuvem lembrava a Tistu alguma coisa... uma coisa tão branca e tão suave... sim, os bigodes de Bigode, mil, milhões de vezes maior. Tistu subia por uma barba imensa como uma floresta. E ele desapareceu para sempre naquele mundo invisível, do qual até as pessoas que escrevem histórias não sabem coisa algum. (DRUON, 2008, p. 109).

Ele ainda hesitou um pouco, depois se levantou. Deu um passo. Eu não conseguia nem me mexer. Foi apenas um faiscar amarelo próximo ao seu tornozelo. Ele ficou um momento imóvel. Não gritou. Caiu mansamente, como uma árvore. Por causa da areia, nem sequer fez barulho. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 165).

Em sua língua original, o francês, *O pequeno príncipe* não sofreu alterações autorais, uma vez que seu autor desapareceu ainda durante a circulação da 1ª edição do livro. Nas traduções para o português, ao contrário, *O pequeno príncipe* circulou no Brasil apenas pela tradução “clássica” de Dom Marcos Barbosa até 2013, quando o livro tornou-se de domínio público, respeitando-se a lei 9610/98 (BRASIL, 1998, art. 41) sobre os direitos autorais, que preconiza que “os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil”. Com isso, completando-se 70 anos do óbito de Antoine de Saint-Éxupéry em 2013, sua obra mais representativa passou pela tradução livre de uma gama de profissionais, entre eles: o escritor Ferreira Gullar, os tradutores profissionais Ari Roitman e Gabriel Perissé, a professora e pesquisadora Mônica Cristina Corrêa, Frei Beto, entre outros. Por outro lado, *O menino do dedo verde* ainda está sob plena proteção autoral (uma vez que seu autor faleceu em 2009), o que permite sua circulação apenas pela tradução oficial da editora que goza dos direitos autorais.

As traduções brasileiras de Dom Marcos Barbosa priorizaram, como veremos, um nível de erudição compatível com a posição social do tradutor, as aspirações educacionais das décadas de 1950 e 1960 e uma linguagem rebuscada e ligeiramente artificial. Porém, em seu trabalho, esse primeiro tradutor fez algumas leves adaptações para “apagar” a marca do país de origem, uma vez que as obras destinavam-se, primeiramente, às crianças brasileiras. Logo no primeiro parágrafo de *O menino do dedo verde* (2007, p.08), em sua versão original lê-se: “*Tistou est un nom bizarre que l’on ne trouve dans aucun calendrier, ni en France ni en d’autres pays. Il n’y a pas de Saint Tistou*”. Ao passo que a versão oficial em português é: “Tistu é um nome esquisito, que a gente não acha em calendário algum, **nem do nosso país** nem dos outros” (DRUON, 2008, p. 13)

O tradutor conseguir manejar de forma coerente os seguinte nomes em francês com suas respectivas versões em português, sem perda significativa de sentido:

Le fait, dira-t-on, n’est pas rare. Combien de petits garçons et de petites filles sont inscrit à la mairie ou à l’église sous le nom d’Anatole, de Suzanne, d’Agnès ou de Jean-Claude, et que l’on n’appelle jamais autrement que Tola, Zette, Puce ou Mistouflet! (DRUON, 2007, p. 09).

O fato, aliás, não é tão raro assim. Quantos meninos e meninas foram registrados no tabelião ou na igreja com os nomes de José, Maria ou

Antônio, e só são chamados de **Juca**, **Cotinha** ou **Tonico!** (DRUON, 2008, p. 13).

Os nomes e suas formas familiares são alterados da seguinte maneira: José (Juca), Maria (Cotinha) e Antônio (Tonico). Além de trazer para a realidade diferente da França, onde os registros civis são feitos nas *mairies* (prefeituras), diferentemente do Brasil, em que são feitas nos cartórios, o tradutor utiliza a palavra “tabelião”, já que no Brasil os registros são feitos no cartório.

Alguns substantivos próprios foram criados pelo autor, como o nome da cidade “*Mirepoil*” e o nome de *Monsieur Trounadisse*, que Dom Marcos Barbosa traduz como “Mirapólvara” e “Senhor Trovões”. O *Monsieur Trounadiss*, homem sério e de ordem, utiliza um vocabulário mais “adulto”, mesmo ao pensar sobre as atitudes do pequeno Tistu, ao passo que o tradutor, populariza o vocabulário: “*Ah ! Il est têtú (teimoso)! pensa Monsieur Trounadisse*” (DRUON, 2007, p. 50). Ao que o tradutor escreve: “Que menino esquisito, pensou ele” (2008, p. 40). Falando sobre o motivo de se manter os “homens maus” como prisioneiros, o Senhor Trovões utiliza a seguinte explicação: “*On le met là pour l’empêcher de nuire³ aux autres hommes*”, quando D. Marcos Barbosa traduz o mesmo trecho da seguinte maneira: “Experimentam. Tentam ensinar-lhe a viver sem matar ou roubar” (DRUON, 2008, p. 50), acrescentando ao texto em português ideias próprias dos princípios religiosos de “não matarás e não roubarás”

Outro ponto de divergência de estilo entre o autor e o tradutor de *O menino do dedo verde* encontra-se no grau de formalidade e de afetividade. É perceptível que as crianças brasileiras, ao referirem-se a seus pais, utilizem a palavra “mamãe” e “papai” ou outras formas de carinho, como mainha, painho, manhê, paiê e tantas outras, sempre com tom afetivo. No entanto, a formalidade dos filhos para com os pais na França repousa nas expressões correlatas “*mère*” e “*père*” para marcar o distanciamento de Tistu com relação à autoridade de seus pais. O autor, referindo-se aos seus pais como *Monsieur Père* e *Madame Mère*, retoma a ideia de distanciamento. Porém, em português, para marcar um relacionamento mais carinhoso, utiliza as expressões Sr. *Papai* e Dona *Mamãe*, ao invés de, literalmente, traduzir por Senhor *Pai* e Senhora *Mãe*.

³ O dicionário Larousse de língua francesa traz a seguinte definição para a palavra **nuire**: 1. *Faire du tort, du mal; causer un dommage à.* 2. *Constituer un danger, une gêne, un obstacle pour.*

Vraiment Tistou n'était pas à plaindre, car en plus de Monsieur Père et de Madame Mère, qu'il avait pour lui tout seul, il profitait de leur immense fortune. En effet, Monsieur Père et Madame Mère, vous l'avez déjà compris, était fort riches (DRUON, 2007, p. 15).

Realmente Tistu era um felizardo. Pois, além do Sr. Papai e Dona Mamãe, inteiramente dele, podia servir-se ainda da imensa fortuna de ambos. Com efeito, o Sr. Papai e Dona Mamãe, como já perceberam, eram muito ricos (DRUON, 2008, p. 16).

Descrevendo a aparência de Senhor Bigode (*Moustache*), o tradutor diz: “o jardineiro Bigode era um **velho macambúzio**, de pouca conversa, e não lá muito amável” (DRUON, 2008, p. 31). Essas características (velho/macambúzio) acomodam-se passivamente num vocabulário menos refinado. O autor, no entanto, utiliza expressões com trato mais respeitoso, comum à realidade da educação francesa (mais rígida em termos linguísticos), na qual professores são tratados pelos títulos *Monsieur*, *Madame*, *Mademoisele* e seus respectivos sobrenomes, por isso a referência à idade (velho) e à ausência de amigos são escritas da seguinte forma: “*Le jardinier Moustache était un **vieil homme solitaire**, peu bavard et pas toujours aimable*” (DRUON, 2007, p. 35-36). Após isso, podemos observar o que Brito (2012, p. 50) comenta sobre a importância da literariedade na concepção de um texto realmente literário:

Não se trata, portanto, de produzir um texto que apenas contenha as mesmas informações que o original; trata-se, sim, de produzir um texto que provoque no leitor um efeito de literariedade – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original.

Outra situação peculiar nas traduções literárias é o uso de expressões idiomáticas. Algumas expressões não fazem sentido senão nas línguas onde nasceram. Ao falar às flores, Bigode (*Moustache*) comenta que as rosas-chá estão “sempre fazendo das suas” (2008, p. 33) e quando o autor utiliza a expressão “sempre (ou ainda) menina” (2008, p. 33). Druon (2007, p. 39) escreve: “*Alors, la rose-thé, toujours gamine*”.

Na tradução (ou versão) dos nomes próprios, o tradutor utilizou artifícios delicados de transposição de ideias e sons. A organização das palavras situa-se à distância, mas ao mesmo tempo mantém proximidade com a versão original. Alguns exemplos são o nome da cidade Mirapólvora (*Mirepoil*), Senhor Trovões (*Monsieur Trounadisse*), uma

combinação de tempestade e trovão⁴), as cidades rivais de Voulás e Vaitemboras (*Vazys* e *Vatens*, o que pode ser “corrigido” por *Vas-y* e *Va-t’en*). Ou ainda o nome da empregada, cozinheira Sinhá Amélia (Madame Amélie).

Embora tenha realizado uma tradução cuidadosa, cabe ressaltar o ponto de vista de Paul Ricœur (2004, p. 13), que diz ainda além sobre o trabalho de tradução:

Não apenas os campos semânticos não se sobrepõem, mas as sintaxes não são equivalentes, as torções das frases não veiculam as mesmas heranças culturais. É a essa complexa heterogeneidade que o texto estrangeiro deve sua resistência à tradução e, nesse sentido, sua intraduzibilidade esporádica⁵.

Ao final da obra, descobrindo que seu amigo Bigode (*Moustache*) morrera, Tistu aproxima-se de sua lápide, onde está escrito um pequeno poema composto pelo professor da cidade. A tradução conta com um quarteto com redondilhas maiores (com sete sílabas métricas), o que faz lembrar as cantigas de roda infantis:

Aqui jaz mestre Bigode,
Jardineiro dos melhores.
Uma lágrima por ele,
Que foi amigo das flores. (DRUON, 2008, p. 102).

Ci-gît maître Moustache
Jardinier sans tache.
Il fut l’ami des fleurs ;
Passants, versez un pleur. (DRUON, 2007, p. 133).

A tradução optou por uma cadência em redondilhas maiores, ao passo que a versão francesa de Druon contou com dois versos em redondilhas menores e os outros dois hexassílabos. Na composição do texto francês, o autor utiliza a forma do passado simples (*Il fut* no lugar da forma *il a été*), forma tipicamente literária, distante da coloquialidade das ruas, lembrando-se que a lápide foi escrita pelo professor da cidade. Talvez, uma das maiores dificuldades do tradutor literário seja a poesia, pois o mais importante é a

⁴ “*Têmpete e tonnerre*”

⁵ “*Non seulement les champs sémantiques ne se superposent pas, mais les syntaxes ne sont pas équivalentes, les tournures de phrases ne véhiculent pas les mêmes héritages culturels. C’est à ce complexe d’hétérogénéité que le texte étranger doit sa résistance à la traduction et, en ce sens, son intraduisibilité sporadique*”.

construção poética, o jogo de palavras e de sonoridade. O tradutor, nesse caso, foi perito, confirmando o que Rónai (2012, p. 155) diz:

Em poesia, porém, não há mensagem vazada em palavras, pois estas fazem parte da mensagem. A sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e forma ao mesmo tempo e, portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma.

Tistu completa sua jornada de aprendizados até finalmente tornar-se um anjo (*Tistou était un ange*). Essa tradução de Dom Marcos Barbosa ainda é a única válida e publicada no português do Brasil.

Outra obra de que me ocuparei, de grande impacto na literatura infantil e juvenil, é *O pequeno príncipe*. A história surge em inglês e em francês simultaneamente, nos Estados Unidos, em 1943. Porém, chega à França, de onde é exportada para todo o mundo, em 1945, logo após o término da Segunda Guerra Mundial. A obra é repleta de pensamentos filosóficos, de personagens fantásticos e de aquarelas pintadas pelo próprio autor.

Saint-Éxupéry, escritor e aviador francês, desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial, o que fez com que sua obra-prima, *O pequeno príncipe*, surgisse na França já como obra póstuma, caindo em domínio público em 2013, situação que fez com que a tradução da obra não fosse mais exclusiva de uma editora ou de um único tradutor. Portanto, serão debatidas a versão original, em francês, e as versões de Dom Marcos Barbosa e de Ferreira Gullar, poeta brasileiro que fez a tradução definida como “definitiva” pela editora Agir.

Ferreira Gullar (1930-2016) foi um escritor brasileiro, poeta, crítico de arte, biógrafo, ensaísta e tradutor (SANTOS, 2010). A sua obra poética foi marcada pelo questionamento e pelo uso da arte como forma de crítica social. Seu discurso teve como base uma linguagem voltada para o popular, em tom direto. Da mesma forma que Dom Marcos Barbosa, a herança cultural de Gullar se revela nas escolhas durante o processo de tradução, tanto escolhas lexicais quanto escolhas estilísticas.

Gullar foi convidado pela editora Agir para realizar um tradução/adaptação do romance de Saint-Éxupéry no ano de 2013. A obra traduzida é acompanhada de um dossiê

explicativo sobre a vida do autor e aspectos relevantes da obra, bem como depoimentos de amigos e estudiosos de fenômeno literário. Fenômeno porque *O pequeno príncipe*

se tornou um sucesso imediato na França, apresentando, contudo, uma aceleração mais evidente na década de 1970 e, em 2013, ultrapassou a casa dos 11 milhões de exemplares vendidos. Paris foi o trampolim para a difusão internacional da obra de Saint-Éxupéry. De 1946 aos anos 2000, surgiram cerca de vinte novas traduções a cada década, inclusive em línguas regionais. (CÉRISIER; LACROIX, 2013, p. 23).

Ferreira Gullar projeta, dessa forma, uma nova visão de *O pequeno príncipe*, com uma tradução “adaptada” aos jovens dos anos 2000, ao contrário daquela tradução proposta por Dom Marcos Barbosa, mais conservadora e com toques clássicos.

Em entrevista ao Caderno C2, do jornal *A Gazeta de Vitória-ES*, Gullar comenta sobre o estilo de escrita de Saint-Éxupéry:

O Saint-Éxupéry fez deliberadamente o livro em uma linguagem acessível, como se ele estivesse escrevendo para uma criança. Ele frequentemente se refere ao fato de os adultos não entenderem as coisas, que é preciso ser criança para entender de fato a vida. É uma reflexão profunda sobre o respeito à vida. (REIS, 2014, p. 12).

O espírito livre, apaixonado pela liberdade e pela simplicidade de Saint-Éxupéry poderia ser, naquele momento, apresentado por uma tradução preocupada com o acesso moderno de todos os leitores. Porém, é importante frisar que em 2009, quando o livro ainda encontrava-se sob direitos autorais privados, a tradução “tradicional” de Dom Marcos Barbosa estava na 48ª edição e 42ª reimpressão. Essa repercussão de uma obra atravessa gerações e atinge diferentes públicos ao longo do tempo.

Rónai (2012, p. 24) bem denota que a tradução incorpora, importa um “ser alienígena” para um novo meio histórico e social:

A tradução deverá corresponder a exigências diversas. Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente linguístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno, e acentuar a cada instante a sua origem alienígena.

Com essas palavras, o teórico lança mão de duas vias, dois movimentos contrários, mas válidos: levar a obra traduzida, atenuando-lhe as diferenças para ser mais palatável e reconhecível, para o leitor, e transportar “em segurança” o leitor para um campo diferente do que o circunda, um ambiente novo e talvez completamente desconhecido.

O pequeno príncipe, ainda que escrito em francês por um francês, escapa de uma padronização franco-europeia. A história se passa em pleno deserto do Saara, no norte da África, vivida por um piloto de aviação e por uma criança (príncipe) de um minúsculo planeta (asteróide). A história é tão fantástica quanto a de Tistu, no entanto os contornos verossímeis diferem largamente. Enquanto Druon criava nomes excêntricos, de difícil tradução, Saint-Éxupéry cria mundos governados por figuras comuns nas línguas das culturas ocidentais: o rei, o vaidoso, o acendedor de lampiões etc. Além disso, diferentes *backgrounds* culturais separam os tradutores: D. Marcos Barbosa, com sua formação religiosa, e Gullar, participante do cenário literário atual.

Saint-Éxupéry utiliza o termo *grande personne*, ao passo que Barbosa sempre traduz essa expressão por **pessoa grande**, enquanto Gullar traduz por **pessoa adulta**.

Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013a, p. 4).

Peço perdão às crianças por dedicar esse livro a uma pessoa grande. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2009, p. 11, tradução Dom Marcos Barbosa).

Peço perdão às crianças por dedicar esse livro a uma pessoa adulta. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013b, p. 82, tradução Ferreira Gullar)

Após, nas primeiras páginas, o autor aponta para os desenhos que os adultos interpretam erroneamente. O original descreve: “*J’ai alors dessiné l’intérieur du serpent boa, afin que les grandes personnes puissent comprendre. Elles ont toujours besoin d’explications*”. (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013a, p. 14). Os tradutores compreendem a locução verbal *avoir besoin de*⁶ de diferentes maneiras, o primeiro tradutor escreve: **Elas têm sempre necessidade...** (SAINT-ÉXUPÉRY, 2009, p. 13) – e Gullar escreve: **Eles estão sempre querendo explicações** (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013b, p. 84). Entre as ideias de ter necessidade e de querer explicações, há nuances que lançam a responsabilidade ora para as

⁶ O dicionário Larousse (2012) traz a seguinte definição para essa locução: *sentir la nécessité de...*

crianças, na primeira tradução, ora nos adultos, que não teriam forçosamente necessidade, mas que as “exigem” das crianças. O ponto de vista de cada tradutor é significativo e definitivo.

De acordo com suas finalidades, também, cada tradutor utilizou-se de estratégias gramaticais diferentes: o primeiro tradutor utilizou o pronome *tu* e o tempo verbal pretérito mais-que-perfeito simples (comprara, aparecera), com tom mais grave. Ao contrário, Gullar lança mão da forma pretérita composta (tinha comprado, tinha aparecido), mais próxima da fala coloquial atual, além de usar a forma de tratamento você. Saint-Éxupéry, no entanto, utilizando-se de sua experiência social, marca, de início, a formalidade partindo do pequeno príncipe, que usa o *vous* (*S’il vous plaît, dessine-moi...*). Porém, logo após os primeiros contatos, a versão original serve-se ora de formalidade, ora de informalidade.

O diálogo mais conhecido dessa obra é entre a raposa e o pequeno príncipe. O autor escreve:

On ne connaît que les choses que l’on apprivoise, dit le renard. Les hommes n’ont plus le temps de rien connaître. Ils achètent des choses toutes faites chez les marchands. Mais comme il n’existe point de marchands d’amis, les hommes n’ont plus d’amis. Si tu veux un ami, apprivoise-moi ! (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013a, p.73).

Dois pontos precisam ser levantados sobre a tradução em português dessa passagem. Primeiro, a fala da raposa é, ao mesmo tempo, pincelada por uma linguagem romantizada e afetada quando define os homens. Por exemplo, ela usa a negação *ne... point*, que não possui uma tradução perfeita em português. Uma vez que as negações em francês possuem as terminações *pas, point, plus, guère, jamais, personne* e etc, o registro pode ficar fraturado na tradução. Coube então aos tradutores apenas utilizar o “não”, sem a carga de total negação, como em francês.

Outro aspecto é a última frase, uma ordem da raposa para o pequeno príncipe. Na língua original utiliza-se a palavra *apprivoiser*, que busca uma ambiguidade intencional. Esse verbo significa tanto domar um animal selvagem, quanto tornar alguém mais sociável. Em português as duas traduções utilizaram a palavra “cativar”, que encerra um sentido mais sentimental e menos ambíguo. O registro linguístico, na tradução de Dom Marc’os Barbosa, ficou: “**Se tu queres um amigo, cativa-me!**” Ao passo que Gullar traduziu: **Se você deseja um amigo, me cativa!**”. Há uma mudança significativa de registro. No

primeiro caso utiliza-se o já comentado tu, além de apresentar forma pronominal enclítica. Na segunda tradução, há a ocorrência da forma você, significando proximidade (proximidade essa conquistada em francês pela forma *tu*) e o uso da próclise, o que aproxima a linguagem dos personagens para a linguagem popular do Brasil. É importante ressaltar que ambas as traduções atenderam a um determinado público, com expectativas (JAUSS, 2013) e formações culturais diferentes. As duas traduções encontram validade em português, ainda que lançando mão de abordagens diferentes.

Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original podem ser frequentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é melhor. Daí não existir uma única tradução ideal de determinado texto. Haverá muitas traduções boas, mas não a tradução boa de um original. (RÓNAI, 2011, p. 13).

Ao final da narrativa, nas últimas páginas de despedida entre o pequeno príncipe e o aviador, alguns termos tomam destaque pela diferença nas traduções. Há uma leve inserção na tradução de Dom Marcos Barbosa. Essa inserção deve-se, acredita-se, pela posição em que os dois, o menino e o piloto, estavam. O autor diz: “*Je sentais battre son cœur comme celui d’un oiseau qui meurt, quand on l’a tiré à la carabine*” (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013a, p. 88). Gullar traduz: “Senti que seu coração batia como o de um passarinho morrendo, atingido por um tiro de espingarda” (SAINT-ÉXUPÉRY, 2013, p. 160), e finalmente Barbosa enxerta o seguinte detalhe: “Sentia seu coração bater **de encontro ao meu**, com o de um pássaro morrendo, atingido por um tiro” (SAINT-ÉXUPÉRY, 2009, p. 134).

As traduções, tanto de Dom Marcos Barbosa, quanto de Ferreira Gullar, podem ser encaradas como diferentes olhares para a obra francesa. Olhar tanto linguístico quanto estilístico. Esse gosto também atravessou e se transformou com o passar do tempo, adaptou-se aos diferentes públicos e se mantém hoje como duas possibilidades de acesso ao trabalho de Saint-Éxupéry por aqueles que não conseguiriam ler em francês.

O menino do dedo verde e *O pequeno príncipe* são, portanto, fruto do imaginário criativo de autores cujas vozes podem ser ouvidas hoje em diversas línguas. A tradução precisa ser vista como resultado de trabalho, pesquisa e treino. O tradutor é um coparticipante na autoria da obra traduzida, uma vez que ele precisa recriar toda uma

atmosfera plausível e reconhecível para o leitor. Confia-se, então, a experiência de leitura de um texto originalmente estrangeiro às habilidosas (ou não) capacidades de imaginação de um coautor (reconstruindo a obra em outro idioma).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Dermi. A Igreja Católica e seu papel político no Brasil. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 18, no. 52, p. 109-120, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. 8.ed. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais. Disponível em <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em 17 set. 2017

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CÉRISIER, Alban; LACROIX, Delphine. **A bela história do pequeno príncipe**. Tradução: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

COMPAGNON, Antoine de. **Literatura para quê?** Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DRUON, Maurice. **O menino do dedo verde**. Tradução: D. Marcos Barbosa. São Paulo: José Olympio, 2008.

_____, Maurice. **Tistou les pouces verts**. Paris: Livre de poche jeunesse, 2007.

REIS, Leandro. Edição de “O pequeno príncipe” tem tradução de Ferreira Gullar. **A Gazeta**, Vitória, p. 12, 16 mar. 2014.

RICŒUR, Paul. **Sur la traduction**. Paris: Bayard, 2004.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4.ed. São Paulo: José Olympio, 2012.

_____, Paulo. **Escola de tradutores**. São Paulo: José Olympio, 2011

SAINT-ÉXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Agir, 2013a.

_____, Antoine de. **Le Petit Prince**. Paris: Gallimard, 2013b.

_____, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Tradução Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SANTOS, Viviane Aparecida. **Do ressentimento à cicatriz: memória e exílio em Ferreira Gullar**. 2010. 148 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2010.

ASPECTS ON TRANSLATION: THE WORLD OF *THE LITTLE PRINCE* AND *THE BOY WITH GREEN THUMBS*, IN THE ORIGINALS AND IN THE TRANSLATIONS OF DOM MARCOS BARBOSA AND FERREIRA GULLAR

Abstract: This article makes a study of the translations in Portuguese made by Dom Marcos Barbosa and Ferreira Gullar of two masterpieces of children's and young people's literature, from the French language and, consequently, from their culture: *The boy with green thumbs* (2008) and *The little prince* (2013). Translated works will be studied in comparison to their original versions, seeking to discuss some aspects of the social scene of their translations, as well as the possible expectations answered by them, reflecting the background and educational formation of each translator. Texts of translation teachers, like Rónai (2011, 2012) and Brito (2012) will be used, and other texts that discuss the role of the act of translating literature.

Key-words: Translation. French Literature. Young and children's literature. Literary translator.