



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

JOSELY BOGO MACHADO SONCELLA

**VALOR SIMBÓLICO E LEITURA:**  
A TRADUÇÃO DA LITERATURA FRANCESA NO BRASIL

---

Londrina  
2012

JOSELY BOGO MACHADO SONCELLA

**VALOR SIMBÓLICO E LEITURA:**  
A TRADUÇÃO DA LITERATURA FRANCESA NO BRASIL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho

Londrina  
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

S698v Soncella, Josely Bogo Machado.

Valor simbólico e leitura : a tradução da literatura francesa no  
Brasil / Josely Bogo Machado Soncella. – Londrina, 2012.  
214 f. : il.

Orientador: André Luiz Joanilho.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de  
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Literatura francesa – História e crítica – Teses. 2. Literatura  
francesa – Traduções para o português – Teses. 3. Leitura –  
Aspectos sociais – Teses. 4. Folhetins franceses – Teses. I. Joanilho,  
André Luiz, 1958-. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de  
Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
III. Título.

CDU 840.09

JOSELY BOGO MACHADO SONCELLA

**VALOR SIMBÓLICO E LEITURA:**  
A TRADUÇÃO DA LITERATURA FRANCESA NO BRASIL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. André Luiz Joaquinho (Orientador)  
UEL – Londrina - PR

---

Profa. Dra. Marie-Hélène Cathérine Torres  
UFSC – Santa Catarina - SC

---

Profa. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joaquinho  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. Frederico A. G. Fernandes  
UEL – Londrina - PR

Londrina, 28 de setembro de 2012.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu esposo, por todas as horas incontáveis de amor incondicional, compreensão e apoio, por lavar a louça, ocupar-se das crianças, gestos pequenos de GRANDE valor, nas horas mais necessárias.

Aos meus maiores amores, Daniel e Maria Luisa, por tanta felicidade, em qualquer momento, bom ou difícil, bastando olhar para eles para toda a minha vida fazer sentido. Por compreenderem que a “mamãe está trabalhando”.

À minha mãe, por tudo e sempre.

Ao meu orientador, professor André, por ter aceito me orientar em um momento difícil, por ter sido muito mais amigo que muitos amigos, por ter cobrado e incentivado nos momentos certos, pela competência demonstrada e, enfim, por ter acreditado que era possível.

À minha sobrinha DOUTORA Bárbara, minha irmã em todos os sentidos, por todo o incentivo e companheirismo de sempre, pelo incrível exemplo de força e coragem, pelo auxílio na normalização e revisão, e por muito, muito mais...

À minha cunhada Selma, irmã de coração, por ter me apoiado nos momentos difíceis com a saúde de minha mãe, pela ajuda em levantamentos, gráficos e tabelas, e por tantas coisas mais.

Aos amigos Anderson Pereira e Simone Lopes, que, mesmo longe, me auxiliaram na pesquisa bibliográfica.

Aos professores Frederico e Sérgio, agradecimento especial pela compreensão e por todas as contribuições em meu exame de qualificação.

À CAPES, Fundação e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de estudos.

*O foco na marginalidade da tradução é estratégico. Ele supõe que um estudo da periferia em qualquer cultura pode iluminar e, até mesmo, rever o centro. Contudo, no caso da tradução, da troca transcultural, as periferias são muitas, ao mesmo tempo domésticas e estrangeiras. Elas tomam a forma das culturas marginais, assim definidas por sua posição nas estruturas nacionais ou globais, situadas em relação às línguas hegemônicas, um dialeto-padrão local e geralmente o inglês, ainda a língua mais traduzida em todo o mundo. A pressuposição principal deste livro é talvez o maior escândalo da tradução: assimetrias, injustiças, relações de dominação e dependência existem em cada ato de tradução, em cada ato de colocar o traduzido a serviço da cultura tradutora. Os tradutores são cúmplices na exploração institucional de textos e culturas estrangeiros. (Lawrence Venuti)*

SONCELLA, Josely Bogo Machado. **Valor simbólico e leitura:** a tradução da literatura francesa no Brasil. 2012. 214 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013

## RESUMO

Este trabalho propõe focar as relações entre o valor simbólico e a leitura através da análise de dois romances de literatura francesa contemporânea traduzida no Brasil. Inicialmente, a partir de um levantamento de obras ficcionais francesas traduzidas no país de 2000 a 2010, selecionamos os dois romances mais vendidos: *Ramsés: o filho da luz*, de Christian Jacq (2007), e *A viagem de Théo: romance das religiões*, de Cathérine Clément (1998), para a constituição do *corpus*. Tendo em vista seu caráter comercial, buscamos comprovar como as obras em questão possuem um valor simbólico para os leitores semelhante ao do folhetim do século XIX, e, ainda, como a própria constituição dessas obras, seja em seu conteúdo ou em sua materialidade, interferem na recepção da leitura, compreendida enquanto prática social e distintiva e, portanto, em seu valor simbólico. Desse modo, no primeiro capítulo, apresentamos as contribuições da abordagem sociológica para a tradução privilegiando as ideias de Pierre Bourdieu sobre o mercado de bens simbólicos e as condições sociais de circulação internacional dos bens culturais. Em seguida, apresentamos os conceitos do sociólogo francês sobre campo literário e descrevemos o processo histórico da formação do campo literário francês a fim de compreender como a aquisição da autonomia foi importante para mudança do estatuto da arte e de seu valor simbólico. Passamos à descrição da autonomização do campo literário brasileiro, bem como de seu funcionamento na atualidade, buscando determinar, através do levantamento de obras publicadas, o comportamento das instâncias editoriais no Brasil em relação à literatura francesa traduzida. No segundo capítulo, expusemos o funcionamento do campo literário internacional, analisando as trocas culturais entre os países, segundo a hierarquia linguístico-literária dentro do campo e, também, como a tradução pode contribuir para a acumulação de capital simbólico para os países envolvidos nesse processo. Na sequência, evidenciamos as mudanças do mercado editorial ocasionadas pela globalização e discutimos as implicações da literatura traduzida na produção do *best-seller* internacional. No último capítulo, após uma breve discussão sobre leitura, realizamos a análise das obras do *corpus*, de um lado, a partir do paratexto editorial, como instância coadjuvante na composição do valor simbólico e na recepção dessas obras e, de outro, verificamos a presença dos recursos utilizados na construção do folhetim do século XIX como literatura de entretenimento.

**Palavras-chave:** Valor simbólico. Leitura. Tradução. Paratexto editorial. Folhetim.

SONCELLA, Josely Bogo Machado. **Symbolic value and reading:** the translation of french literature in Brazil. 2012. 214 f. Thesis (Doctor's degree in Letters – Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## ABSTRACT

This work proposes to focus on the relations between symbolic value and reading through the analysis of contemporary French novels translated in Brazil. Initially, based on a survey of French fiction translated into Brazilian portuguese from 2000 to 2010, we selected two best-seller books: Christian Jacq's *Ramses: the son of the light* (2007) and Cathérine Clément's *Theo's Odissey* (1998), to integrate our *corpus*. Due to their commercial character, we aimed to prove how these works have a symbolic value for the readers that is similar to the 19<sup>th</sup> century feuilleton and, yet, how their own constitution interfere in the reception of reading, understood as a social and distinctive practice and, therefore, in their symbolic value. In the first chapter, we presented the contributions of the sociological approach for translation privileging Pierre Bourdieu's ideas about the symbolic goods market and the social conditions of cultural goods international circulation. Then, we presented the French sociologist's concepts about literary field and described the historical formation process of the French literary field, in order to understand the importance of autonomy acquisition to change the status of art and its symbolic value. We passed to the description of the autonomization of Brazilian literary field, as well as of its functioning nowadays, trying to determine through the published works survey the behavior of editorial instances in Brazil related to the French translated books. In the second chapter, we exposed the functioning of the international literary field, analyzing the cultural changes between countries according to the linguistic and literary hierarchy inside the field and how translation can contribute to the accumulation of symbolic capital to the countries involved in this process. Following, we showed the changes in the editorial market caused by globalisation and we discussed the implications of translated literature in the production of international best-sellers. In the last chapter, after a brief discussion about reading, we analysed the *corpus*, on the one hand, from the editorial paratext as a supporting instance in the symbolic value composition and reception of these books, and on the other hand, we verified the presence of the resources used in the construction of 19<sup>th</sup> century feuilleton as entertaining literature.

**Keywords:** Symbolic value. Reading. Translation. Editorial paratext. Feuilleton.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Capa de <i>Ramsés: o filho da luz</i> (2007) .....	117
<b>Figura 2</b> – Folha de rosto de <i>Ramsés: o filho da luz</i> (2007) .....	119
<b>Figura 3</b> – Contracapa de <i>Ramsés: o filho da luz</i> (2007) .....	121
<b>Figura 4</b> – Capa de <i>A viagem de Théo: romance das religiões</i> (1998) .....	162
<b>Figura 5</b> – Contracapa de <i>A viagem de Théo: romance das religiões</i> (1998) .....	164

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b> – Publicações por editora .....	46
<b>Gráfico 2</b> –Percentual de publicações por editora .....	46

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> – Publicações por editora .....	45
---	----

## LISTA DE ABREVIATURAS

<b>ABDE</b>	Associação Brasileira de Escritores
<b>AFAA</b>	Association Française d'Action Artistique
<b>Deip</b>	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
<b>FNLIJ</b>	Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil
<b>Ince</b>	Instituto Nacional de Cinema Educativo
<b>INL</b>	Instituto Nacional do Livro
<b>OAB</b>	Ordem dos Advogados do Brasil
<b>PAP</b>	Programa de Apoio à Publicação
<b>SNT</b>	Serviço Nacional de Teatro SNT
<b>SPHAN</b>	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
<b>BIEF</b>	Bureau International de l'Édition Française

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 TRADUÇÃO E CAMPO LITERÁRIO</b> .....	19
1.1 O LIVRO TRADUZIDO – ESCOLHAS TEÓRICAS .....	19
1.2 O CAMPO LITERÁRIO NA ATUALIDADE – LITERATURA TRADUZIDA E MERCADO EDITORIAL .....	26
1.2.1 O Campo Literário Brasileiro e sua Autonomização .....	26
1.2.2 Campo Literário Hoje e a Literatura Traduzida .....	37
1.2.3 As Escolhas das Editoras .....	44
<b>2 CAPITAL SIMBÓLICO E TRADUÇÃO</b> .....	63
2.1 ACUMULAÇÃO DE CAPITAL SIMBÓLICO E TRADUÇÃO .....	63
2.1.1 Uma Hierarquia Linguística .....	72
2.2 Tradução, <i>Best-seller</i> e Globalização .....	79
2.2.1 Tradução e <i>Best-seller</i> de Elite.....	92
<b>3 LEITURA E TRADUÇÃO</b> .....	99
3.1 LEITURA E LEITORES .....	99
3.2 CHRISTIAN JACQ – O ESCRIBA .....	109
3.3 DO FOLHETIM AO <i>BEST-SELLER</i> .....	114
3.3.1 O Paratexto Editorial.....	114
3.3.2 A Saga Folhetinesca.....	130
3.4 CATHÉRINE CLÉMENT – ENTRE ACADEMIA E LITERATURA.....	156
3.4.1 O Paratexto Editorial.....	160
3.4.2 <i>Best-seller</i> – Religião e História.....	172
<b>CONCLUSÃO</b> .....	189
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	196
<b>ANEXOS</b> .....	203
ANEXO A – Levantamento de dados junto à Biblioteca Nacional .....	204

## INTRODUÇÃO

O intercâmbio cultural e comercial ocorre há muito tempo entre a França e o Brasil. Desde os tempos da colonização, houve várias tentativas de estabelecer o domínio francês em terras brasileiras. Missões culturais vieram da França, no período em que a coroa portuguesa se instalou no Brasil, com o propósito de trazer um pouco de “civilização” à incipiente colônia. Nessa época, o Rio de Janeiro, respirou os costumes, as modas e a literatura parisiense. Mais tarde, a capital copiou até mesmo o modelo de urbanização da cidade luz. Os ideais revolucionários franceses também aportaram por aqui e seus ecos se fizeram ouvir no movimento inconfidente mineiro.

Inúmeros podem ser os exemplos que demonstram como a França deixou suas marcas nos mais variados setores da vida brasileira. Na literatura, no século XIX, quando houve significativo desenvolvimento da imprensa e da leitura, a influência francesa fez-se notar de modo especial. Marlyse Meyer (1996, p. 292) observa como o folhetim francês se espalhou pelos jornais brasileiros nos anos de 1840 e 1850, de maneira rápida e brilhante, colaborando na constituição de um grupo de leitores e ouvintes consumidores do novo gênero em expansão. Muito se leu por aqui de Eugène Sue e sua conhecida obra *Mistérios de Paris* e, também, de Alexandre Dumas e seus romances *Os três mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*. Lia-se no original, mas também na sua forma traduzida. A hegemonia cultural francesa era uma realidade não só no Brasil, mas em toda a Europa, com seu auge no século XIX, quando Paris se afirmou como a capital cultural mundial.

A presença francesa teve, sem dúvida, muitos aspectos positivos em termos culturais, pois o contato com a literatura francesa propiciou um enriquecimento literário no Brasil que se fez perceptível desde o indianismo romântico até o modernismo. O teórico Antônio Cândido (2005), por exemplo, destaca a importância da cultura francesa para sua geração, no prólogo do livro *Diálogos entre o Brasil e a França*, e observa que a França exerceu, por aqui, papel formador semelhante ao da cultura greco-romana na Europa.

Laranjeira (2007, p. 29), por sua vez, estudioso e tradutor da poesia francesa no Brasil, lembra que, até a metade do século XX, todo intelectual brasileiro era capaz de ler textos em francês, mesmo que a tradução já se constituísse como importante veículo de entrada para a literatura estrangeira desde o século anterior.

Ao longo do século XX, sobretudo a partir da Segunda Guerra mundial, o espaço da cultura e da língua francesa foi sendo ocupado pela cultura norte-americana e pela língua inglesa. A tradução, que antes servia principalmente à divulgação ampliada de obras estrangeiras, passou a ser a via quase exclusiva da literatura francesa no Brasil.

O artigo de Irene Hirsch e John Milton (2005), intitulado “Translation and Americanism in Brazil: 1920-1970”, ilustra o processo de americanização gradativo pelo qual passaram os leitores brasileiros, ocorrido no período em questão. Segundo os autores, o interesse em livros americanos até a década de 20 havia sido limitado, justamente em função da dominação cultural francesa, posto que a maioria das companhias editoras era controlada por companhias portuguesas ou francesas, cujo mercado de interesse era a elite da classe média francófila. Embora não seja pertinente detalhar esse processo no momento, acreditamos ser válido mencionar o artigo porque ele relata como as relações entre a França e o Brasil diminuíram lentamente no tocante às trocas literárias, em uma mudança que envolveu questões políticas, econômicas e socioculturais levantadas pelos estudiosos, tais como o desenvolvimento econômico e social, o início de uma cultura de massa no país e os acordos entre os dois países no que se refere à política editorial, entre outros.

Tendo em vista a dominação anglo-saxônica quanto à literatura estrangeira traduzida no país, nossa curiosidade nos conduziu a indagar se ainda existiria um mercado para a leitura da literatura francesa no Brasil, mesmo que pequeno. Essa questão nos levou a levantar inicialmente o que se lia dessa literatura aqui, ou seja, quais autores, que tipo de obras, que editoras publicavam e quais títulos, em um período mais recente de dez anos (2000 a 2010).

No levantamento de dados para a pesquisa, utilizamos inicialmente como base o site da UNESCO, que disponibiliza uma bibliografia das publicações traduzidas em mais de cem países: o *Index Translationum – Bibliographie mondiale de la traduction*<sup>1</sup>. O banco de dados é formado por informações enviadas a partir das bibliotecas nacionais dos países envolvidos. Embora não contenha informações completas, trata-se da única bibliografia internacional de traduções. Anualmente, as bibliotecas nacionais da quase totalidade dos estados membros da UNESCO enviam os dados dos livros traduzidos publicados em todas as áreas.

---

1<[http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL\\_ID=7810&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>

Criado em 1932, o site possibilita o acesso a índices a partir de 1979. Os dados anteriores são acessíveis apenas na versão impressa na Biblioteca da UNESCO, em Paris, e em outras bibliotecas depositárias da instituição. O *Index Translationum* contém mais de dois milhões de registros em todas as disciplinas, a saber: literatura, ciências sociais e humanas, ciências exatas e naturais, arte, história, entre outras. Trata-se de uma ferramenta indispensável para pesquisadores de todas as áreas que necessitem de dados sobre livros traduzidos.

Em nossa busca, fixamos o período de 2000 a 2010, porque nosso intuito era pesquisar quais leituras chegavam aos brasileiros em um período mais recente e quais seriam as mais vendidas entre elas, de forma a investigar as preferências dos leitores. Interessava-nos somente a literatura francesa, sobretudo os romances produzidos por autores franceses ou cuja obra fosse considerada como pertencente à literatura francesa, por isso, as literaturas chamadas francófonas, advindas de colônias e ex-colônias francesas não foram incluídas.

Na recolha das informações, contudo, algumas limitações foram encontradas. Relativamente ao Brasil, o site disponibiliza dados até o ano de 2007. Uma vez que estes provêm dos próprios países envolvidos, a partir das bibliotecas nacionais, nem sempre as informações são fornecidas de maneira regular. Para completar a pesquisa até o ano de 2010, recorreremos aos registros da Biblioteca Nacional para novo levantamento, o que nos forneceu cerca de 350 registros relativos à ficção francesa traduzida e publicada no Brasil, no período em questão (Anexo A).

Comparando todos os registros encontrados nas duas bases de dados, procuramos descobrir quais os autores e obras eram mais publicados, ou seja, quais eram os *best-sellers* da literatura francesa publicados no país. Constatamos que essa literatura era predominantemente comercial, ou seja, a literatura “erudita” ou clássica, era menos publicada do que os autores que possuíam grande reconhecimento do mercado na França e, posteriormente, no Brasil. Delimitamos, então, um *corpus* para análise de certas características dessas obras, que se constituiu por duas obras que alcançaram mais de vinte edições cada: *Ramsés: o filho da luz* (1995), de Christian Jacq, primeiro livro de uma série de cinco, e *A viagem de Théo* (1997), de Cathérine Clément. Embora esses livros tenham sido publicados pela primeira vez anteriormente ao ano 2000, as obras

foram escolhidas porque sua publicação se prolongou durante toda a década, com constantes reedições no formato normal e edições em formato bolso.

Tais livros possuem, evidentemente, um valor simbólico para os leitores que os compram, pois a aquisição dessas obras em detrimento de outras implica uma atividade de seleção. Considerando o caráter “comercial” dessas obras, levantamos a hipótese de que seu valor simbólico seria semelhante ao do folhetim do século XIX, ou seja, o leitor buscaria essencialmente entretenimento nessas obras que assumem formas bastante populares. Além disso, a leitura também opera como símbolo de distinção social, pois como constataram algumas pesquisas, tanto no Brasil quanto na França<sup>2</sup>, quanto mais escolarizado e de maior poder aquisitivo o entrevistado, maior é a penetração da leitura e a média de livros lidos ao ano. Deste modo, o valor simbólico das obras escolhidas opera como fator distintivo para esses leitores, visto que a leitura é uma prática social. Ao selecionar um livro, o leitor está realizando uma escolha que é social e que possui um significado para ele e para o seu entorno. A isso, Bourdieu (BOURDIEU; CHARTIER, 2001, p. 236) chama de “efeito de legitimidade”, quer dizer, ao ser indagado sobre o que está lendo, o indivíduo certamente responderá aquilo que considera legítimo de ser declarado. Processo semelhante ocorre com outras práticas culturais como música, moda, teatro, etc.

Venuti (2002, p. 235) registra a existência de uma disposição, que se torna mais constante a partir da década de 70, de editar os livros que obtiveram sucesso de vendagem no exterior, na expectativa de que tenham o mesmo desempenho no país de destino. A tradução, que serve como mediadora entre essas culturas, vai transformar o texto para ser melhor aceito na cultura de destino. Dessa forma, com base na afirmação de Venuti (2002) de que a tradução de um *best-seller* ocasiona a descoberta muito mais da cultura de destino do que da cultura de origem, levantamos mais uma hipótese para esta pesquisa. Constata-se que o texto traduzido geralmente é projetado para se adequar às necessidades da cultura doméstica. Como os leitores formam diferentes comunidades com valores próprios, o *best-seller*, como livro destinado a um grande público, pretende alcançar essas

---

<sup>2</sup> Referimo-nos aqui às pesquisas Retratos da Leitura no Brasil, 2011 (2012), e “Enquête sur les pratiques culturelles 2008, population de 15 ans et plus”, realizada pelo do Ministério da cultura Francês. Também Bourdieu (2007) faz levantamentos sobre os hábitos de leitura de acordo com a classe social em algumas de suas obras.

variadas comunidades e, desse modo, ultrapassar as barreiras culturais existentes entre elas. Ao transferir um texto de uma cultura estrangeira para a doméstica, o texto inicial se desliga de sua própria tradição linguística e literária para adquirir nova interpretação no contexto de chegada. Com a finalidade de tornar-se compreensível para uma extensa camada de leitores que muitas vezes possuem valores discordantes entre si, o *best-seller* precisa versar sobre temas que sejam “do interesse e preocupação da maior parte do público-leitor” (VENUTI, 2002, p. 238). Dessa maneira, na tradução, encontram-se formas de discurso que facilitam o alcance da massa de leitores.

Bourdieu (2002, p. 4-5) explica que na transposição de uma cultura para outra, o sentido e a função de uma obra estrangeira são determinados igualmente pelo campo de recepção e pelo campo de origem. Em primeiro lugar, porque o sentido e a função no campo de origem são usualmente ignorados. Em segundo lugar, porque a transposição entre os campos nacionais é realizada através de uma série de operações sociais, a saber:

uma operação de seleção (o que se traduz? O que se publica? Quem traduz? Quem publica?); uma operação de atribuição de marca (de um produto anteriormente “sem grife”) através da editora, da coleção, do tradutor e do prefaciador (que, ao apresentar a obra, se apropria dela e a anexa à sua própria visão e, de todo modo, a uma problemática inscrita no campo de recepção que raramente faz o trabalho de reconstrução do campo de produção, visto que isso é muito difícil); uma operação de leitura, enfim, pois os leitores aplicam à obra categorias de percepção e problemáticas que são produto de um campo de produção diferente (BOURDIEU, 2002, p. 4-5).

Dessa maneira, outra hipótese do trabalho é a de que o próprio texto molda a recepção do leitor. No caso do *corpus* escolhido, ele exige conhecimentos sobre história, principalmente. Entre os quase 350 romances editados de 2000 a 2010, 106 eram romances históricos, ou seja, cerca de 30%, o que nos levou a optar por esse subgênero. Existe, igualmente, uma sensação de erudição, ou seja, a de que o leitor está aprendendo algo sobre filosofia, religião, história do Egito, história da França, entre outros, através da leitura. O leitor dificilmente escolhe o que não conhece, mas em geral escolhe dentro da sua área de segurança, ou seja, onde possui algum conhecimento.

O conhecimento do leitor, ou seja, seu capital cultural é desenvolvido de acordo com sexo, idade, escolaridade e posição social, entre outros. No caso do

*best-seller*, os textos podem atender a esses vários conjuntos de leitores diferentes entre si no que eles possuem em comum: valores (como justiça, coragem, força, amizade); linguagem padrão, coloquial, simples; de fato, tudo é concebido para facilitar a leitura (formas conhecidas como romance policial, romance histórico, de aventuras, padrões hollywoodianos, etc.).

Atualmente, devido à força de meios como o cinema e a televisão, esquemas comerciais elaborados são capazes de transformar um produto em *best-seller* até mesmo antes de sua publicação. Os leitores são atraídos, em geral, pelas formas populares assumidas por esses textos estrangeiros. Assim, um livro de sucesso pode levar à produção de um filme de grande consumo, ou vice-versa.

Além disso, como referido antes, considerando que o próprio texto prepara a recepção do leitor, acreditamos ser importante considerar a materialidade do livro, pois é também através de elementos como capa, contracapa, orelhas, entre outros, que o texto se apresenta ao leitor e desses elementos depende igualmente sua recepção. Dessa maneira, justifica-se a inclusão da análise sobre o paratexto editorial integrada ao estudo das obras do *corpus*. Como esse paratexto, compreendido de acordo com as concepções de Genette (2009), está composto de um peritexto, que são os elementos materiais (capa, orelhas, prefácios, notas etc), e de um epitexto (críticas, cartas, entrevistas, entre outros), utilizamos algumas críticas de jornais e revistas franceses e brasileiros para complementar as análises, pois elas ajudam a projetar e construir uma imagem das obras no campo literário, agindo também em sua recepção.

Com base nas hipóteses, estruturamos o trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, adotamos a perspectiva sociológica de Bourdieu (1996), uma vez que necessitávamos de um suporte teórico que explicitasse a construção do valor simbólico na literatura. Para o autor, a sociedade se compõe de vários campos que se relacionam de forma interdependente, mas que se constroem internamente com uma certa autonomia. A literatura se desenvolve dentro do chamado “campo literário”, cuja autonomia é conquistada no desenrolar da história, através das lutas internas que se desenvolvem entre os agentes do campo desde a sua formação. Cada agente quer afirmar sua autoridade dentro do campo para poder legitimar os bens, no caso, culturais e materiais, ou seja, os livros. Quanto mais capital simbólico acumulado, maior poder dentro do campo. Por isso, no primeiro capítulo,

demonstramos como ocorreu o processo de autonomização do campo literário na França e, posteriormente, no Brasil.

Ainda nesse capítulo, utilizamos o levantamento de dados feito junto à Biblioteca Nacional (Anexo A) para analisar as escolhas de obras realizadas pelas editoras, enfim, como elas se posicionam no mercado de acordo com os autores de maior ou menor prestígio que editam e portanto, acumulam maior ou menor capital simbólico dentro do campo literário.

No segundo capítulo, abordamos como a tradução pode contribuir para conquistar valor simbólico de várias maneiras para os países envolvidos, através das estratégias de acumulação e consagração expostas por Pascale Casanova (2006), teórica francesa que aborda o mercado de bens simbólicos dentro da mesma perspectiva de Bourdieu, com a descrição e análise do “campo literário internacional”. No mesmo capítulo, discutimos como as línguas são parte integrante do processo de acumulação de capital linguístico e literário, de modo a formar uma hierarquia, de acordo com sua posição no campo literário internacional. Em virtude dessa hierarquia, as traduções fluem das línguas mais centrais para as línguas mais dominadas.

Consideramos relevante também demonstrar como a tradução se integra no sistema de trocas internacionais dos bens simbólicos, submetida sobretudo a interesses comerciais, dentro do processo de globalização e concentração editorial e como tal processo conduz a uma produção de *best-sellers* mais ou menos padronizados para consumo internacional.

No terceiro capítulo, discutimos a prática de leitura como uma atividade social que possui um valor simbólico nos termos já apresentados por Bourdieu e Chartier (2001), pois quando o leitor escolhe um livro, está fazendo uma opção que é social, e que, portanto, possui um significado dentro do mercado de bens simbólicos.

Partimos, então, para a análise do *corpus* efetuada a partir da crítica sobre os autores, sobre os livros, mas também a partir dos paratextos editoriais, uma vez que estes contribuem para a apresentação da obra e moldam sua recepção (GENETTE, 2006). A seguir, buscamos verificar de que modo as características do folhetim reaparecem nessas obras, de modo a comprovar a atração dos leitores por essas formas populares.

# 1 TRADUÇÃO LITERÁRIA E CAMPO LITERÁRIO

## 1.1 O LIVRO TRADUZIDO – ESCOLHAS TEÓRICAS

O livro é, ao mesmo tempo, um bem material e imaterial. É material enquanto bem de consumo que pode ser adquirido a um determinado preço, como qualquer outra mercadoria. É imaterial enquanto bem cultural, ou seja, objeto que se realiza plenamente e cumpre sua verdadeira função no ato da leitura.

Em nossa pesquisa, como já exposto na Introdução, trabalhamos com um *corpus* de livros de ficção francesa traduzidos no Brasil, o que nos conduziu a buscar um suporte teórico que pudesse dar conta da realidade complexa que envolve esses bens culturais. Por isso, o artigo de Johan Heilbron e Gisèle Sapiro (2009), intitulado “Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas”, faz-se bastante elucidativo. Para os autores, encarar “o livro traduzido como uma mercadoria qualquer, mascara sua especificidade de bem cultural, bem como as modalidades próprias de sua produção e de sua valorização”. Ainda segundo os autores, “o mercado de bens simbólicos possui critérios de hierarquização e uma economia que lhe são próprias” (HEILBRON; SAPIRO, 2002, p. 3 – tradução nossa)<sup>3</sup>. Baseados nesses pressupostos, os estudiosos afirmam que os estudos de tradução fundamentados em uma análise sociológica vêm romper “tanto com a abordagem interpretativa do texto e de suas transmutações, quanto com a análise econômica das trocas transnacionais” (2009, p. 13). No primeiro caso, a partir de uma tradição, o texto é abordado em seu sentido e “unicidade”. A abordagem emanada dos Estudos Culturais, também considerada como interpretativa, embora enfatize a pluralidade dos sentidos do texto, assemelha-se à primeira, pois ambas desprezam as condições sociais de produção da tradução, a posição de seus principais atores e a função das traduções em relação a todos os envolvidos nos processos tradutórios. A abordagem econômica, mesmo que mais próxima de uma análise social, relaciona as obras traduzidas diretamente ao funcionamento do mercado segundo uma lógica puramente econômica, de acordo com as leis do

---

<sup>3</sup> No original: “Voir dans le livre traduit une marchandise comme une autre occulte cependant la spécificité des biens culturels ainsi que les modalités propres de leur production et de leur valorisation. Le marché des biens symboliques a des critères de hiérarchisation et une économie qui lui sont propres”.

comércio nacional e internacional. Essa perspectiva ignora o fato de que o livro é um bem cultural e, portanto, como já evidenciado, obedece a regras próprias quanto às suas condições de produção, circulação e reconhecimento (HEILBRON; SAPIRO, 2009).

A abordagem sociológica dos estudos de tradução, por sua vez, assim como levantado por Heilbron e Sapiro (2002, p. 15), “toma por objeto o conjunto das relações sociais no meio das quais as traduções são produzidas e circulam.” Ou seja, a problemática se desloca para os

diversos aspectos das condições de circulação nacional dos bens culturais, a saber, a estrutura do espaço das trocas culturais internacionais, os tipos de exigências – políticas e econômicas – que pesam sobre essas trocas, os agentes da intermediação e os processos de importação e recepção no país de destino (HEILBRON, SAPIRO, 2002, p. 15).

Heilbron e Sapiro (2002) concluem que a tradução estudada a partir de uma ênfase sociológica vai ao encontro das ideias de Bourdieu (2002) sobre as condições sociais da circulação internacional dos bens culturais. É dessa forma que os estudos sociológicos podem contribuir como embasamento teórico capaz de abordar as questões sobre a tradução literária, entendida aqui como uma prática que pressupõe o intercâmbio cultural desigual entre diferentes nações. As concepções de Bourdieu (1996) sobre o funcionamento do mercado de bens simbólicos podem também colaborar com o debate a respeito da tradução literária em seu contexto de produção e recepção.

Retornando ao livro traduzido, podemos inseri-lo na categoria de “bem simbólico” uma vez que seu “valor propriamente cultural” e seu “valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural” (BOURDIEU, 1974, p. 102).

Como bem simbólico, assim como outros produtos da arte e da literatura, o livro faz parte de uma cadeia complexa que compreende uma sucessão de operações que vai desde a feitura intelectual da obra até sua oferta aos consumidores (potenciais leitores), e que, por conseguinte, contempla vários integrantes, tais como autores, editores, tradutores, livreiros, bibliotecários, críticos e leitores, para citar alguns.

Em seu livro *As regras da arte* (1996), o sociólogo realiza uma “análise científica das condições sociais de produção e de recepção da obra de arte”

(BOURDIEU, 1996, p. 14). Para tanto, Bourdieu (1996) parte da análise do romance *A educação sentimental* (1869), de Flaubert, no qual estariam presentes os elementos necessários para uma análise sociológica da própria obra. Ou ainda, a composição do espaço social em que se desdobra a história seria idêntica àquela em que se insere seu autor. Bourdieu (1996) busca, dessa forma, reconhecer os vários campos de produção cultural a fim de descrever o seu funcionamento e as relações de força existentes entre eles.

O conceito de “campo”, fundamental na obra de Bourdieu, pode ser aplicado a várias áreas e se estende também ao domínio literário. É compreendido como uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc) entre posições” (BOURDIEU, 1996, p. 261). Desse modo, a sociedade é constituída, para o sociólogo, de vários micro-campos que funcionam como esferas mais ou menos independentes. Cada campo apresenta suas regras internas de funcionamento e seus próprios valores, embora seja possível reconhecer princípios gerais entre os diferentes campos. No interior do campo da moda, da política, da religião, da literatura, por exemplo, existem disputas pela dominação do campo. Os vários participantes, denominados de “agentes”, conscientes das regras existentes, participam de um constante jogo na busca por posições hierarquicamente superiores, o que lhes dá a autoridade de ditar as regras e repartir o “capital” simbólico específico (geralmente o reconhecimento e o prestígio recebidos por “autoridades” do campo). No campo literário, por exemplo, podemos citar os críticos acadêmicos que adquirem, em virtude de seu conhecimento específico (um capital cultural conquistado), o poder de distinguir a “boa” e a “má” literatura, os “bons” e os “maus” autores. As conquistas realizadas pelos agentes do campo possuem um valor simbólico e podem ou não acarretar uma correspondência em termos econômicos, como no caso da venda de um livro que permite alcançar também os lucros financeiros.

Segundo o estudioso, é apenas a partir do século XIX que o campo artístico adquire autonomia, tendo sido Flaubert um dos grandes responsáveis por esse acontecimento em virtude de sua postura estética e de sua posição social.

Para Bourdieu (1996), a importância de Flaubert para a conquista da autonomia do campo literário e a consequente relevância do estudo do espaço social e histórico podem assim ser percebidos:

Flaubert, como se sabe, contribuiu muito, com outros, Baudelaire especialmente, para a constituição do campo literário como mundo à parte, sujeito às suas próprias leis. Reconstruir o ponto de vista de Flaubert, ou seja, o ponto do espaço social a partir do qual se formou sua visão do mundo, e esse próprio espaço social, é dar a possibilidade real de situar-se nas origens de um mundo cujo funcionamento se nos tornou tão familiar que as regularidades e as regras às quais obedece escapam-nos. É também, voltando aos ‘tempos heróicos’ da luta pela independência em que, em face de uma repressão que se exerce em toda a sua brutalidade (com os processos, especialmente), as virtudes de revolta e de resistência devem afirmar-se com toda a clareza, redescobrir os princípios esquecidos, ou renegados, da liberdade intelectual (BOURDIEU, 1996, p. 64 – grifos do autor).

Quando Flaubert ingressou no campo artístico havia duas posições principais: os artistas da arte social e os da arte burguesa. Os representantes da arte burguesa, em sua maioria escritores de teatro, estavam diretamente ligados aos dominantes do campo, por sua origem, por seu estilo de vida e seu sistema de valores. Esse comprometimento existente entre o autor e seu público, no teatro, em uma cumplicidade ética e política, garantia a esses artistas o reconhecimento material através de boa renda e ainda o reconhecimento simbólico, como posições na Academia.

Os integrantes da arte social, em posição oposta, desfrutavam de uma posição de capital cultural moderado, possuíam reduzido capital econômico e sua origem social se encontrava nas classes advindas do campo ou da periferia. Eles puderam ingressar no campo artístico devido ao incremento ocorrido na educação, muito embora sua posição permanecesse idêntica a de seus pais no espaço social, ou seja, a de um lugar dominado.

Os artistas burgueses desfrutavam de uma posição de elevado capital econômico e também cultural. O capital cultural havia sido alcançado em escolas de qualidade superior ou ainda através da herança familiar e, por isso, gozavam de uma posição dominante cultural e econômica dentro do campo artístico.

Os integrantes da arte social posicionavam-se no campo através da corrente literária realista e através da boemia como modo de vida. Pregavam uma arte social e popular, sem erudição, sobre a qual o estilo era considerado caráter secundário. Concebiam a atividade literária de modo similar à atividade política e utilizavam-se desses meios para a propagação de seus ideais, ou seja, a ação engajada e coletiva através de “reuniões regulares, palavras de ordem, programas” (BOURDIEU, 1996, p. 111).

É preciso também lembrar que, no período da segunda metade do século XIX, em virtude do acentuado desenvolvimento industrial ocorrido durante o Segundo Império, negociantes e industriais enriqueciam grandemente, mas não possuíam nenhum interesse cultural e valorizavam apenas a influência do dinheiro, fato que gerava verdadeiro repúdio por parte de artistas e escritores. Estes, entretanto, encontravam-se na posição de verdadeira “subordinação estrutural” (BOURDIEU, 1996, p. 65), uma vez que dependiam economicamente, de modo direto ou indireto de tais empresários, pois eram eles os detentores do capital e, portanto, os donos de uma imprensa muito lida e lucrativa. Muitos escritores, sobretudo aqueles que não provinham das classes mais abastadas, eram frequentemente obrigados a exercer uma atividade paralela à escrita e ocupavam os cargos disponíveis em jornais, na edição, na ilustração, entre outros, pois eram cada vez mais raros os casos em que havia o mecenato por parte do Estado.

As tomadas de posição dos membros da arte burguesa, por sua vez, localizavam-se na poesia parnasiana. Em literatura, considerada como gênero dominado em relação à poesia, suas posições estavam no Romantismo e no Naturalismo. Era comum entre esses artistas o acesso aos salões e os encontros com celebridades e políticos do campo econômico, de quem procuravam se aproximar a fim de obter as benesses materiais e simbólicas concedidas pelo Estado. Ao mesmo tempo, os dotados do poder político desejavam sobrepor sua visão aos artistas e também desfrutar das instâncias de consagração e legitimação através da “imprensa literária” (BOURDIEU, 1996, p. 67).

As trocas materiais e simbólicas, presentes entre os dois grupos, expunham a heteronomia do campo das artes, pois aqueles que possuíam a posição dominante no campo artístico estavam em situação de dependência direta dos dominantes do campo do poder. Ocorre, então, uma transformação nas posições dos campos e o surgimento de uma terceira posição:

A partir dos anos 1840, e sobretudo depois do golpe de Estado, o peso do dinheiro que se exerce especialmente através da dependência com relação à imprensa, ela própria sujeita ao Estado e ao mercado, e a paixãoite, encorajada pelos faustos do regime imperial, pelos prazeres e divertimentos fáceis, em particular no teatro, favorecem a expansão da arte comercial, diretamente sujeita às expectativas do público. Diante dessa ‘arte burguesa’, perpetua-se com dificuldade, uma corrente ‘realista’ que prolonga, transformando-a, a tradição da ‘arte social’ – para retomar, mais uma vez, os rótulos da época. Contra uma e outra define-se, em uma dupla recusa, uma terceira posição, a da ‘arte pela arte’ (BOURDIEU, 1996, p. 89 – grifos do autor).

Os representantes dessa posição tinham em comum com a corrente da “arte social” e realista o fato de oporem-se frontalmente à burguesia e à “arte burguesa”, sobretudo em virtude de seu conformismo estético e moral e de sua dependência econômica. Por outro lado, opunham-se também diretamente ao exagero da “arte social”, que colocava em segundo plano a elaboração formal e artística em nome de uma defesa dos interesses sociais. Assim, os integrantes estetas da “arte pura” contribuíram para a formação de uma nova posição no campo literário e artístico e também para o processo de autonomização do campo.

Flaubert desfrutava de uma posição privilegiada, pois possuía um grande volume de capital cultural, tanto herdado quanto adquirido, além de um capital econômico privilegiado. Por essa razão, era possível que ele esperasse o tempo necessário para a consagração simbólica e material de sua obra, sem precisar se submeter às regras do mercado. Assim, Flaubert deu vida à figura do escritor capaz de se dedicar em tempo integral à escrita e desprezar completamente as exigências políticas e morais, reconhecendo exclusivamente os princípios de sua arte de forma irredutível.

Nos anos de 1880, a posição hierárquica dos gêneros, de acordo com o critério econômico, pode ser explicitada como se segue. O teatro estava na posição mais alta, pois proporcionava muito lucro de forma rápida a um pequeno grupo de autores que, por sua vez, não necessitava de um grande “investimento cultural”. Na posição inferior, situava-se a poesia que, exceto raros casos, rendia pouquíssimo lucro a um número igualmente reduzido de produtores. Na parte intermediária da hierarquia, o romance produzia lucros também altos a uma grande quantidade de autores, desde que seu público fosse além do universo literário (como no caso da poesia) e da burguesia (público do teatro), alcançando inclusive a pequena burguesia e até mesmo a “aristocracia operária” por meio das bibliotecas municipais (BOURDIEU, 1996, p. 134).

Segundo o critério de apreciação, que seria a capacidade aprendida de perceber a obra de arte, as relações se davam de maneira mais complexa. Em um lugar privilegiado da hierarquia se encontrava a poesia, considerada como a arte em sua primazia, de acordo com a herança romântica, que seduzia uma proporção considerável de autores, apesar da quase inexistência de um mercado, ou seja, poucas centenas de leitores; tudo isso em meio a uma certa decadência do Romantismo e do aparecimento de figuras como as de Théophile Gautier e de

Baudelaire. O teatro, em posição radicalmente oposta, subordinado de modo direto à aprovação da burguesia, “de seus valores e de seus conformismos”, atraía o reconhecimento monetário bem como a “consagração institucionalizada das Academias e das honras oficiais” (BOURDIEU, 1996, p. 134). O romance estava na posição central, situado entre os dois extremos do universo literário. Não obstante uma certa distinção já obtida através dos feitos de autores como Stendhal, Balzac e o próprio Flaubert, que lhe conferiram “títulos de nobreza”, o romance ainda continuava associado à imagem de uma literatura comercial, em virtude de ter sido propagado através do jornalismo pelo folhetim. A seguir, o gênero vai adquirir um peso importante quando Zola alcança vendas excelentes que lhe permitem libertar-se da imprensa e do folhetim, concedendo-lhe certa autonomia, e atingindo um público muito mais amplo que os outros modos de expressão.

Ao estruturar sua obra, Flaubert vai basear suas escolhas em recusas ao campo de possíveis que lhe era oferecido. Tomou o romance como gênero, posição dominada, pois os artistas de tal gênero dependiam diretamente da aprovação do público e do índice de vendas que atingiam. Como o gênero era considerado inferior, Flaubert acabou contribuindo para que ele fosse transformado e, sobretudo para a mudança da “representação social” do romance, pois obteve o reconhecimento de críticos, de escritores realistas, até mesmo de poetas parnasianos e dos naturalistas, que chegaram a considerá-lo como o chefe da escola (BOURDIEU, 1996, p. 109).

Enquanto corrente literária, assumiu a posição do Realismo, mas, na verdade, sua intenção era opor-se ao movimento, uma vez que seus autores negavam a erudição e Flaubert pretendia justamente o contrário, ou seja, unir uma temática superficial e burguesa à estética refinada de uma bela linguagem. Dessa forma, a combinação das tomadas de posição, as quais, em sua essência, eram contraditórias, resultou em uma posição que até o momento não existia no campo dos possíveis, embora sua presença estivesse manifesta em estado latente. O autor tomou uma posição artística, mas fundou também um estilo de vida e uma economia própria que se opunha a todas as anteriores. Para a arte, não mais importaria se o belo ou o vil se constituíam como seus temas, muito menos sua função social, política ou econômica, mas sim a forma de representá-los. Portanto, aqui se delineou a autonomização do campo artístico, bem como sua mudança para a dominação do campo do poder.

## 1.2 O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO – LITERATURA TRADUZIDA E MERCADO EDITORIAL

### 1.2.1 O Campo Literário Brasileiro e sua Autonomização

A partir do século XVIII, na Europa, a vida artística e intelectual adquiriu uma maior independência ocasionada por sua desvinculação progressiva da aristocracia e da Igreja. Outro acontecimento que contribuiu para a autonomização do campo literário, conforme apontado por Bourdieu (1996), foi o nascimento de um público leitor em maior escala e mais variado, que adquiriu o poder parcial de legitimar as obras literárias. Ao mesmo tempo, para atender a demanda desse público, surgiram produtores culturais mais independentes economicamente. Assim explica Johnson (1995, p. 176), em seu artigo intitulado “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)”:

A autonomização implica também a diversificação de produtores de bens simbólicos, cuja profissionalização crescente leva-os a reconhecer apenas certos tipos de determinações específicas ao campo em questão. Finalmente, isso engendra a multiplicação de agentes de consagração, como os críticos, por exemplo, e de disseminação, como os editores. Ambos são investidos de uma legitimidade especificamente cultural, ainda que estejam, eventualmente, subordinados a restrições de caráter econômico e social.

O desenvolvimento da indústria cultural, principalmente através da ligação entre os jornais e a literatura, e, de modo mais específico, o folhetim, ocorreu, na França, junto a uma elevação do nível de instrução do público, de forma que este adquiriu condições de consumir a nova produção cultural. Nesse sentido, a uma produção de bens simbólicos diversificada correspondeu também uma variedade de produtores culturais e de público. No momento em que se consolidou um comércio de bens simbólicos, a partir do qual os artistas passaram a viver somente de seus produtos artísticos, eles puderam “declarar, de modo paradoxal, a irredutibilidade de sua arte ao estatuto utilitário, assim como a independência e a singularidade do trabalho intelectual e artístico”, concretizando-se a autonomização do campo literário (JOHNSON, 1995, p. 176).

No Brasil, o processo de autonomização do campo literário se deu de outra forma, uma vez que as circunstâncias históricas e sociais dos países em questão foram muito diferentes. A título de comparação, enquanto a história do

desenvolvimento editorial na Europa foi marcada, sobretudo, pelas mudanças iniciadas no século XVIII, o Brasil deu seus primeiros passos na edição de livros com o tipógrafo, dono de papelaria e livraria, Francisco de Paula Brito (1809-1861), que empreendeu por sua conta e risco a publicação de escritores brasileiros. Isso serve para ilustrar a diferença temporal que separa os campos literários dos respectivos países (HALLEWELL, 1985).

Johnson (1995) afirma que a autonomização do campo literário brasileiro, dentro da perspectiva bourdieusiana, se iniciou apenas na década de 40, porque até aquele momento era bastante reduzido o número de escritores que havia conseguido viver de sua própria pena. Em seu artigo, citado anteriormente, Johnson (1995, p. 165) examina três variáveis que conduziram à autonomização: “as relações entre os intelectuais modernistas e o Estado, a expansão da indústria editorial, a luta pela definição legítima do trabalho literário”, sobre as quais iremos discorrer a seguir.

Para o autor, mesmo que o campo literário possua sua organização própria, suas questões, seus valores e seus agentes de consagração, várias inquietações, conflitos e estruturas da década de 30 são indissociáveis do campo intelectual de modo mais geral e do conjunto social e político que integra. No Brasil, “onde a produção cultural tem-se desenvolvido à sombra de ou dentro de parâmetros autorizados pelo Estado, as relações com o(s) poder(es) constituído(s) devem ser consideradas como parte das múltiplas afiliações da literatura” (JOHNSON, 1995, p. 167). Isso não significa que os artistas e pensadores estejam subjugados ao Estado, nem que a sua arte esteja a serviço deste, mas que “a literatura e a prática literária brasileiras participam e expressam, de várias maneiras, as clivagens que caracterizam o pensamento da elite social de modo geral” (JOHNSON, 1995, p. 167). Dessa maneira, a literatura e sua prática refletem a organização hierárquica da sociedade brasileira no comércio de bens simbólicos.

Durante o período do Estado Novo, Getúlio Vargas foi convidado a participar da Academia Brasileira de Letras. Em 1943, em seu discurso de posse, Vargas solicitou aos intelectuais que saíssem do seu isolamento e participassem mais ativamente do seu projeto de “construção nacional” (JOHNSON, 1995, p. 168). Sua entrada na Academia, que havia sido regida pelo poeta Cassiano Ricardo (ele próprio simpatizante do Estado Novo), reproduzia simbolicamente essa integração propalada pelo chefe da nação. Em outros momentos, Vargas também citou o papel do movimento modernista na Revolução de 30 e no Estado Novo. Fato é que a

ênfase estadonovista sobre a “modernização e a tradição (“reformador e conservador”))” marcou tanto o Modernismo quanto os princípios ideológicos do “regime corporativo de Getúlio Vargas”, que tentou delimitar e fixar suas “raízes e intenções culturais” (JOHNSON, 1995, p. 169). De acordo com Johnson (1995), o comportamento do governo facilitou a confluência de interesses entre os intelectuais e o governo e, ainda, a inclusão destes nas instâncias governamentais durante o período do Estado Novo.

Esse envolvimento dos intelectuais no aparato governamental deveu-se não somente à expansão dos postos federais, mas também à resposta dada por esses eruditos, e aqui se inclui a maior parte dos modernistas, à convocação getulista em prol do processo de “construção nacional”. Johnson (1995) argumenta ainda que, em períodos de crises e mudanças políticas, os intelectuais brasileiros sempre solicitaram e lutaram pela prerrogativa de participar no processo de organização, reestruturação e transformação nacional. Como exemplo, o crítico cita os autores românticos, que, diretamente ligados ao governo imperial, assumiram, após a Independência, a missão de erigir uma “cultura nacional”, intenções manifestas no indianismo de Gonçalves Dias e José de Alencar, através da “criação de símbolos de identidade nacional” (JOHNSON, 1995, p. 169).

A partir da República (1889), os intelectuais, com suas teorias científicas e com um “liberalismo ideológico”, atuaram como condutores no decorrer da modernização e “como instrumentos para o remodelamento do Estado”. Na década de 20, a preocupação republicana foi direcionada para um “nacionalismo cultural que procurava as raízes da brasilidade como parte de um processo mais amplo de descoberta nacional” (JOHNSON, 1995, p. 169).

A seguir, Johnson (1995) descreve a crise ideológica que sobreveio com a Primeira Grande Guerra Mundial e com o marcante insucesso das ideias liberais. Surgem, entre os decênios 20 e 30, debates em torno da “alienação da elite brasileira”, da falta de conhecimento dos brasileiros sobre sua pátria, além da excessiva importação de modelos vindos do exterior. Um exemplo seria a Constituição de 1891, que, devido à sua base europeia, não poderia corresponder à realidade do país, que seria, “no interior, dominado pelas elites senhoriais e fundiárias”, em sua essência, “patriarcalista, autoritário e antidemocrático”. Desse

modo, Oliveira Vianna<sup>4</sup> preconizava a substituição do liberalismo por um regime autoritário nativo, nacionalista e autenticamente brasileiro, regido por “elites ilustradas”. Segundo Johnson (1995, p. 170), o princípio do pensamento de Vianna, isto é, a “modernização institucional através do autoritarismo nacionalista” denuncia a fonte de boa parcela do ideário político brasileiro do período entre guerras. A intenção de modernizar a literatura brasileira, por parte dos integrantes do Modernismo, ainda que tardia em relação às ideias nacionalistas que circulavam nos meios intelectuais brasileiros desde 1916, está relacionada à demanda de modernização das instituições apregoada por Vianna. Reitera ainda Johnson (1995) que as categorias utilizadas pelo Modernismo para combater os moldes literários anteriores foram as mesmas aplicadas por Vianna para recusar o liberalismo: “inautenticidade, artificialismo e alienação da realidade brasileira” (JOHNSON, 1995, p. 180). Tais ideias foram expressas em diferentes momentos por Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado. A busca por maneiras nacionais de expressão se acomodou às linhas dos ideais autoritários, aí se integrando uma preocupação com a necessidade da liderança pelas elites cultas. Entretanto, a ênfase na cultura popular que se destaca no trabalho de Mário de Andrade, por exemplo, não teve correspondência na realocação de bens econômicos ou simbólicos. A cultura popular serviu apenas como inspiração temática para a renovação da produção da elite que buscava uma orientação nacionalista.

Um grupo intelectual nativo teve o início de sua formação na década de 20, com o objetivo claro de alcançar uma modernização do país em todos os níveis. Essa “inteligência nativa”, para usar o termo de Johnson (1995), gozava de reconhecimento e prestígio por parte das classes dominantes, e dispunha de capacidade para determinar o “nacional”. Contudo, o grupo não foi capaz de “estruturar um campo cultural autônomo, já que o elo entre a modernidade e a modernização levou, primeiro, a alianças insatisfatórias com ideologias políticas superadas ou extremistas; depois, e mais importante, levou-a ao Estado”. Assim, antes que as organizações autônomas pudessem se desenvolver, desfrutando de

---

<sup>4</sup> Francisco José de Oliveira Viana (1883 - 1951) foi professor, jurista, historiador, sociólogo brasileiro e imortal da Academia Brasileira de Letras. Ficou conhecido pelo livro *Populações meridionais do Brasil* (1922), no qual abordou questões sobre a formação do povo brasileiro.

certa independência, o campo cultural se tornou tão politizado que se encontrou sob “influência” ou “controle” do Estado (JOHNSON, 1995, p. 170).

Foi devido a essa concordância de projetos, isto é, a de edificar um senso do nacional e uma identidade cultural construída a partir da busca das raízes brasileiras, que o regime de Vargas obteve êxito ao abrigar os intelectuais em vários setores do governo. Assim, a cultura e a política estiveram tão integradas que o Estado se fazia presente em todos os domínios culturais, seja por meio da vigilância ideológica ou pelo respaldo na criação de associações e apoio à produção cultural. Entre as instituições criadas pelo governo, em 1937, segundo Johnson (1995), estão o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e o Instituto Nacional do Livro (INL).

Entre os artistas que integraram o governo ou a ele estiveram associados, Johnson (1995) cita Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Candido Mota Filho, que desempenharam a função de diretores do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (Deip), o equivalente a uma sede paulista da agência de propaganda estatal. Cassiano e Menotti foram ainda diretores do jornal estatal *A Manhã* e *A noite*, respectivamente.

Também Carlos Drummond de Andrade foi chefe de gabinete do Ministro de Educação Gustavo Capanema; Mário de Andrade esteve presente em vários projetos para o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e para o INL (Instituto Nacional do Livro); Villa Lobos foi o responsável pela composição do “Hino da revolução de 30”; Lúcio Costa e Niemeyer projetaram o novo edifício do Ministério; Portinari realizou a pintura de murais; Prudente de Moraes e Vinicius de Moraes estiveram envolvidos na comissão de censura do cinema; para citar alguns dos exemplos fornecidos por Johnson (1995).

Como se pode perceber, Cassiano Ricardo e alguns de seus colegas aderiram completamente ao regime, pois isso estava em consonância com seus ideais. Entretanto, o envolvimento de muitos desses intelectuais com o governo não se deu de maneira igualitária, muito menos significava uma rendição total ou um servilismo ao Estado. Drummond, por exemplo, foi se afastando aos poucos, conforme se abria ao pensamento socialista. Mário de Andrade, por sua vez, confessou em parte de sua correspondência, seu desconforto ao estar próximo de pessoas ligadas à política. Mas o fato é que o Modernismo se “institucionalizou” dentro da estrutura estatal, o que contribuiu, de forma direta ou indireta, para o

reforço da organização hierárquica e elitista de dominação. Desse modo, o papel desempenhado pelos intelectuais na ação cultural do governo resultou no fortalecimento da posição do campo literário e intelectual no campo do poder e, também, no reforço da função do Estado como “agente da legitimação intelectual”. (JOHNSON, 1995, p. 172).

A segunda variável levantada por Johnson (1995) foi o acentuado desenvolvimento do campo editorial no Brasil, que ocorreu com a criação de empresas como a Ariel, a Schmidt, a Companhia Editora Nacional, a Globo e a José Olympio, principalmente na década de 30. Essa expansão possibilitou o surgimento de novos produtores culturais e se materializou na formação de um pequeno grupo de autores semiprofissionais tais como José Lins do Rego, Jorge Amado e Érico Veríssimo. Como parâmetro de comparação, Johnson (1995) explica que os autores modernistas, em sua maioria, necessitavam se autofinanciar para a publicação de seus livros, como ocorreu com Mário de Andrade e sua obra *Macunaíma* (1928), publicada com uma primeira tiragem de 800 exemplares; uma segunda edição em 1937 com 1000; e uma terceira com 3000, em 1944; perfazendo um total de 4800 exemplares em dezesseis anos.

O crescimento interno dessa indústria pode ser parcialmente atribuído à conhecida crise internacional da década de 30 que produziu seus efeitos no Brasil. A desvalorização da moeda brasileira fez com que o preço dos livros importados subisse muito, de maneira que o livro nacional adquiriu condições para entrar na competição. O incremento no número de livros publicados ocorreu paralelamente a um aumento na extensão da distribuição. Para se ter uma ideia, a indústria editorial de São Paulo registrou um crescimento na taxa de 600%, entre 1930 e 1936 (JOHNSON, 1995).

Johnson (1995) argumenta que é necessário analisar a atuação da Editora José Olympio para se compreender o funcionamento do campo literário no período, entre as décadas de 30 e 40. Carlos Drummond de Andrade (HALLEWELL, 1985 apud JOHNSON, 1995) explica que a direção social tomada pela literatura nacional na época é passível de entendimento a partir das trocas ocorridas entre artistas como Portinari, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Gylberto Freire e vários outros que aconteciam na livraria José Olympio. Johnson (1995) ressalta que, além desses autores do romance social, a José Olympio também editava os grandes escritores da linha intimista ou psicológica que se opunham aos primeiros. Com

exceção de Érico Veríssimo, a editora foi responsável pela publicação de todo autor de romances considerados canônicos atualmente, desempenho que a conduziu a um prestígio como autoridade legitimadora literária sem precedentes. “Era como se a publicação sob o selo da José Olympio fosse condição *sine qua non* da consagração” (JOHNSON, 1995, p. 173).

A editora José Olympio publicava autores tanto da esquerda quanto da direita, de romances de cunho social aos de linha psicológica, modernistas entre as gerações de 20 e de 30, escritores de religiões distintas, autores reconhecidos ou ainda sem prestígio, como estratégia para manter boas relações com todos os componentes do campo. Sobre o mesmo aspecto, Leal (2008) comenta, a partir de vários autores, como José Olympio empreendia ações variadas para conquistar os agentes do campo literário: integrava os elogios dos críticos às orelhas dos livros; entregava a correspondência de leitores aos escritores e escolhia escritores com cargos importantes e membros da Academia de Letras para integrar seu catálogo. Sua ação como editor não era isenta de interesses, pois a escolha dos autores considerava muitas vezes a possibilidade de obter favores e concessões de seus editados. Foi com esse pensamento que ele publicou Getúlio Vargas e Lourival Fontes, este último, chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda, o órgão censor da época. Ao mesmo tempo, publicou Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, comunistas que haviam sido presos políticos durante o Estado Novo.

Em razão dos benefícios financeiros por ele oferecidos, José Olympio conquistou os melhores autores da nova safra nacional. Desse modo, auxiliou na expansão do romance brasileiro e, em consequência, na constituição do campo e na propagação dos romances sociais da época. Com esse incentivo, formou-se um pequeno grupo de escritores semiprofissionais que conseguiram certa independência das circunstâncias externas em relação àqueles autores que ainda não conseguiam sobreviver apenas de literatura. Como explica Johnson (1995, p. 173 – grifo do autor):

a posição desses escritores no campo intelectual derivava, em grande parte, das 'sanções positivas' dos editores e do público leitor, materializadas em vendas, resenhas, prêmios literários, etc. Embora o campo literário fosse altamente politizado e sujeito a inúmeras estratégias de legitimação baseadas em afinidades ideológicas, mesmo aqueles escritores explicitamente alinhados com um credo político específico conseguiam manter sua posição no campo apenas por causa de um certo grau de reconhecimento positivo vindo dos críticos e do público, muito mais do que suas posições políticas tão-somente. Em outras palavras, as determinantes externas eram refratadas pela lógica específica do campo literário.

Obviamente, um campo literário dominado por um único agente, como aconteceu com a José Olympio, situada no Rio de Janeiro, implica a "centralização" e a "concentração da produção de bens simbólicos" (JOHNSON, 1995, p. 174). É assim que grande parte dos escritores do gênero regionalista acabou por se instalar no Rio, até o final dos anos 30, apesar de continuar a escrever sobre suas regiões de nascimento.

A terceira variável suscitada por Johnson (1995) é a definição legítima da prática literária. É nesse contexto que o estudioso analisa o papel da crítica no Brasil, no período dos anos 30 e 40. A crítica, agente participante do campo literário, atua como outra instância legitimadora de obras e autores, além das editoras. A crítica também constrói suas próprias normas de funcionamento e sua organização hierárquica, assim como se dá na formação do campo literário. No Brasil, a crítica que predominava até os anos de 40 e 45 se realizava através do jornal semanal na pessoa de um único crítico que geralmente possuía uma coluna fixa. Os "críticos de rodapé", na expressão de Johnson (1995), possuíam grande influência na avaliação das obras de literatura. É nesses termos que Tristão de Ataíde, nos anos 20, e Álvaro Lins, nos anos 40, desfrutavam de um prestígio capaz de consagrar ou condenar as produções literárias das décadas em questão, chegando a afetar inclusive a venda de livros, ou seja, a "legitimação e a consagração pelo público" (1995, p. 174).

A discussão da crítica literária se concentrou predominantemente em dois temas: a consideração ou não do Modernismo como cânone da literatura nacional e a disputa pela definição da prática literária legítima. Vários críticos não concordavam em outorgar reconhecimento e prestígio ao Modernismo, sobretudo aqueles da direita que associavam o movimento com a esquerda, ainda que a partir de um pensamento simplista. Já sobre o segundo tópico, como o campo literário se encontrava dividido por influência do político entre esquerda e direita, ele refletia

esse mesmo debate que, apesar de exterior ao campo, estava vinculado à posição desempenhada pelos próprios escritores. O resultado é que cada posição, de direita ou de esquerda, acabava por negar a definição de romance a obras que pertenciam à orientação oposta. Os debates propriamente literários apareciam ocasionalmente, tanto os autores estavam envolvidos em sua posição ideológica. Essa luta de ideologias aparecia envolvendo não somente os críticos, mas ainda o Estado, através de sua política de controle da produção cultural, como já exposto antes. Na medida em que o Estado Novo desenvolvia suas estratégias de controle da produção e difusão dos bens simbólicos, os produtores apuravam suas maneiras de resistência, o que se pode exemplificar através do espaço dado a vários escritores da esquerda na *Revista Acadêmica*, de 1936. Porém, essa resistência exercida por esses produtores ainda era restrita ao modo de funcionamento próprio do campo literário, cuja tendência era a de recusar as determinações exteriores ao campo em prol de suas normas próprias ou de sua autoridade.

Com a criação das universidades na década de 30, foi possível a profissionalização da crítica e o grupo formado acabou por recusar o impressionismo que reinava até então, tornando-se mais aprofundado na análise literária. É a partir desse momento que os estudos sistemáticos sobre literatura brasileira começam a se organizar de modo mais efetivo.

Quanto à política, os autores conseguiram desenvolver modos indiretos de enfrentamento da política ambígua do governo de controle e cooptação. Entretanto, embora o discurso social tenha predominado no romance durante os anos 30, a censura eventualmente acabou por enfraquecer esse discurso e o romance social entrou em declínio após 1937.

Uma vez que o Estado Novo se assemelhava ideologicamente aos governos existentes em Portugal, Espanha e Itália, a oposição suscitada ao fascismo europeu era também dirigida ao Estado Novo, ainda que indiretamente. Quando o Brasil ingressou na guerra em 1942, ficou claro para todos os brasileiros que havia uma razão clara para opor-se ao governo. De acordo com Johnson (1995, p. 177), dois pontos foram essenciais para a autonomização do campo literário: “a unificação dos intelectuais e do Estado em torno de um objetivo comum que logo haveria de se tornar contra o próprio regime, e a influência crescente dos Estados Unidos, tanto em termos culturais quanto políticos.” Assim, os intelectuais se engajaram na ideia de ingressar na guerra, mas, ao mesmo tempo, pregavam a necessidade de uma

democracia no país, afinal, não era possível que o Brasil defendesse a democracia contra o fascismo se possuía um governo ditatorial.

No âmbito literário, o enfoque saiu dos problemas como a seca e a fome, como os do romance regionalista, voltando-se para os “valores universais e com o objetivo mais imediato da redemocratização” (JOHNSON, 1995, p. 177). De modo geral, a ficção deixou de ser o palco para o debate dessas questões. Os escritores e intelectuais passaram a atuar mais concretamente, como foi o caso de Jorge Amado, que ingressou no Partido Comunista. A disputa política se transferiu para as organizações recém-criadas de representação profissional, nascidas em virtude do corporativismo do Estado Novo. Em 1930, surgiu a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil); em 1933, a Academia de Medicina e, em 1933, a Ordem dos Engenheiros e Arquitetos. Essas organizações, além de possibilitar a defesa dos interesses de suas classes diante do Estado, permitiam uma inserção desses profissionais na constituição da sociedade e do poder.

Em 1942, apareceu a Associação Brasileira de Escritores (ABDE), com o objetivo de se ocupar das questões profissionais tais como os direitos autorais ou a relação entre autores e editores. Todavia, sua função primordial foi agrupar escritores e intelectuais contrários ao Estado Novo. Isso se comprova facilmente, uma vez que os escritores, que eram de alguma forma ligados ao regime, não estavam presentes. Curiosamente, a fundação da ABDE ocorreu nas próprias instalações do jornal governista *A Manhã*, ao qual já se aludiu aqui. Os integrantes da associação pertenciam a diversas disposições políticas, indo da extrema direita à extrema esquerda. Entre os membros, Johnson (1995) aponta: Aníbal Machado, Álvaro Lins, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Affonso Arinos de Melo Franco e Vinicius de Moraes, para citar apenas os mais conhecidos. Apesar de suas tendências políticas variadas e muitas vezes contrárias, os integrantes da associação se uniram por causa de um objetivo comum, que seria o de preservar o campo literário, em uma atitude que Bourdieu (1983 apud Johnson, 1995, p. 180) chama de “cumplicidade objetiva”. Tal comportamento é adotado quando os participantes do campo possuem alguns interesses em comum, particularmente quando tal interesse está ligado ao funcionamento e à manutenção do campo. Dessa forma, a “cumplicidade objetiva” se mantém a despeito da oposição em outros setores.

Por ter conseguido estruturar a oposição ao governo do Estado Novo através da reunião de intelectuais de várias frentes em uma ação unificada, a ABDE desempenhou um papel importante que contribuiu para a derrubada do regime e para a volta da democracia no Brasil.

A influência da cultura estadunidense, à qual se referiu Johnson (1995), aconteceu junto à Segunda Guerra Mundial e se deu principalmente com o cinema e a comunicação de massa. No domínio da crítica, essa presença se deu por meio da corrente do *new criticism*, que chegou ao país com Afrânio Coutinho. Seu discurso enfatizava que a crítica literária “científica” deveria ser praticada na universidade e não no jornal. O movimento contrário à crítica de jornal encontrou simetria na nova geração de poetas, em 45, que pregava a volta a modelos literários advindos da tradição. Flora Süssekind (MARTINS, 1983 apud JOHNSON, 1995, p. 179) aponta que Afrânio Coutinho pretendia instituir “novas relações de poder no campo literário”, que seriam não mais fundadas no discurso ou na pessoa do crítico, mas “em critérios estéticos, na análise textual e na substituição do jornal pela universidade enquanto “templo” da cultura literária” (grifo do autor). Por tal razão é que Álvaro Lins foi o escolhido para ser o alvo das críticas de Coutinho, pois a decadência de Lins, crítico de jornal muito reputado, como vimos anteriormente, significava a derrocada do próprio método “impressionista” e também uma mudança na autoridade de decretar o que é legítimo no campo.

Na década de 40, ocorreu uma expansão generalizada do número de trabalhadores e das empresas, o que resultou em uma sociedade industrializada e urbana. Acompanhando a especialização dos intelectuais, como se percebeu na crítica e na literatura, a produção cultural e o público se diversificaram, sobretudo com o desenvolvimento do cinema, do rádio, das revistas de ampla circulação e da indústria editorial. O campo editorial, entretanto, apesar de seu desenvolvimento, não acompanhou os patamares dos outros domínios culturais. Johnson (1995) informa que a quantidade de livros editados em São Paulo, em 1956, foi pouco acima da quantidade de 1946. Isso indica que, em virtude de uma oferta muito variada em termos de produção cultural, o público cidadão foi conduzido a outros tipos de lazer, de maneira que a literatura se manteve como um “discurso cultural dirigido sobretudo à elite educada” (JOHNSON, 1995, p. 170).

A decadência dos regimes fascistas na Europa e o fim do Estado Novo no Brasil em 1945 enfraqueceram a direita dentro do campo cultural, com

consequências no setor da crítica. Os intelectuais do jornal *A Manhã*, por exemplo, começaram a migrar de seus postos, porque pretendiam fazer oposição ou porque não possuíam mais interesse em terem seus nomes associados ao autoritarismo que estava já enfraquecido. Desse modo, a esquerda conquistou uma posição de dominação dentro do campo cultural que acabou conduzindo a uma exclusão do cânone literário dos autores simpatizantes da direita. Em consequência, o fato de ser considerado “conservador” tornou-se um desprestígio no campo cultural e os intelectuais passaram a ser diretamente identificados com a esquerda, o que conduziu a uma perda na significação do próprio intelectual, com suas distorções na estrutura do campo literário.

### 1.2.2 Campo Literário Hoje e a Literatura Traduzida

Bourdieu (1996, p. 162) sugere que é apenas através de uma análise histórica do campo literário que se pode compreender a sua constituição atual. Afirma o sociólogo:

a história da qual tentei reconstituir as fases mais decisivas, por uma série de cortes sincrônicos, leva à instauração desse mundo à parte que é o campo artístico ou o campo literário tal como o conhecemos hoje. Esse universo relativamente autônomo (o que significa dizer também, é claro, relativamente dependente, em especial com relação ao campo econômico e ao campo político) dá lugar a uma economia às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes.

Concentrando-se na descrição da etapa em que o campo adquiriu sua autonomia, Bourdieu (1996, p. 227) levanta os princípios que se transformam “em mecanismos objetivos, imanentes à lógica do campo”, pois “a interpretação por referência à história própria do campo (ou da disciplina) é a condição prévia da interpretação com relação ao contexto contemporâneo [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 133).

Do mesmo modo, levantamos anteriormente, conforme descrito por Johnson (1995), como se estabeleceu a autonomia dentro do campo literário brasileiro, uma vez que as relações entre os agentes do campo continuam a ocorrer de maneira semelhante ao momento em que o campo atingiu esse estado.

É preciso, então, entender como as posições se estabelecem no campo literário hoje. Tomando a realidade brasileira, podemos estabelecer uma hierarquia paralela à de Bourdieu (1996), primeiramente em relação aos gêneros, com base nos mesmos critérios econômicos e de apreciação do público que o autor utilizou, e, mais adiante, em relação às escolhas editoriais das casas brasileiras na publicação das obras francesas.

Por volta dos anos de 1880, devido à autonomia conquistada pelo campo literário, os gêneros se posicionavam hierarquicamente de maneira contrária segundo os critérios de apreciação pelos pares, de um lado, e os critérios de consagração comercial, de outro.

O teatro, que no século XIX desfrutava de uma posição privilegiada e trazia grande reconhecimento aos seus autores, hoje só é produzido e consumido por um grupo reduzido e mais diretamente ligado à produção de espetáculos, ou seja, autores, atores e produtores teatrais. O reconhecimento de certos atores e autores pode ocorrer junto ao grande público, mas não se pode deixar de mencionar que o sucesso teatral, em grande parte das vezes, decorre do sucesso na televisão, isto é, o êxito de determinado ator (ou às vezes um autor) atrai o público ao teatro. O movimento contrário raramente ocorre.

A poesia se situa igualmente em posição inferior na esfera econômica e continua restrita a um seleto grupo de produtores, sendo que sua apreciação só acontece em meio a um público pequeno e iniciado. Os lucros com poesia são, em princípio, mínimos ou nulos, pois a venda de livros do gênero é bastante baixa e sua produção parece cada vez menos estimulada. Por outro lado, no meio acadêmico, a poesia continua a ser estudada e valorizada, em vista de sua complexidade. Seu valor simbólico é alto em meio aos intelectuais, embora raramente ocorra um retorno econômico.

O romance, que se situava em uma posição intermediária, hoje assume o topo do interesse editorial e de público. Seguindo a tradição folhetinesca, o romance conquistou sua autonomia em termos de reconhecimento do gênero e, atualmente, ocupa a preferência de editores e do público em termos ficcionais. O romance traduzido, o *best-seller* internacional, é aquele que geralmente garante maior venda e retorno a curto prazo. Assim, é evidente que, na hora de escolher o que vai ser publicado, as casas editoras vão levar em conta as posições dos gêneros no campo literário, mas isso também depende da própria posição do editor

como veremos a seguir, uma vez que, para cada posição, existe uma série de possibilidades de ação. Vejamos como isso acontece.

No “mundo à parte” que constitui o campo artístico ou o campo literário, tal como nos é apresentado hoje, existe uma “economia às avessas, fundada, em sua lógica específica,” na constituição ambígua dos bens simbólicos que possuem, ao mesmo tempo, como já evidenciado, valor simbólico e mercantil parcialmente dependentes. Após o processo histórico que conduziu à autonomia, instalou-se, de um lado, uma produção cultural voltada ao mercado e, de outro, uma produção de arte “pura” determinada a um consumo simbólico. Assim, as possibilidades dos produtores culturais oscilam também entre dois polos que nunca são alcançados completamente: a submissão à demanda direta ou implícita ou a independência total em relação ao mercado e suas necessidades (BOURDIEU, 1996, p.162-163).

De acordo com Bourdieu (1996, p. 163), no campo literário, coabitam dois modos de produção e de circulação que se comportam de acordo com regras antagônicas. A “arte pura” renega a lógica do reconhecimento comercial a curto prazo e valoriza a produção que obedece a uma demanda específica oriunda do próprio meio e que visa à acumulação de capital simbólico a longo prazo. Esse capital simbólico é considerado como “legítimo” e de autêntica reputação, podendo, também, a longo prazo, ocasionar lucros comerciais.

No polo oposto, apresentam-se as empresas literárias e artísticas para quem os produtos culturais são comercializados como quaisquer outros bens materiais. Para tais produtores, o importante é a divulgação, o êxito pronto que pode ser contabilizado através do número de exemplares impressos e vendidos. O objetivo é atender a demanda imediata dos compradores. Podemos reconhecer aqui algumas das estratégias utilizadas pelas editoras que chegam a publicar tantas edições e reimpressões de determinados livros quanto necessárias, como será possível verificar mais adiante no presente trabalho. Para citar apenas um exemplo, o livro *Ramsés: o templo de milhões de anos*, segundo volume da série, do autor francês Christian Jacq, alcançou a 21ª edição em 2009. É o autor francês que certamente atingiu os maiores índices de vendas com suas sagas sobre assuntos relacionados ao antigo Egito.

Quanto mais os bens culturais oferecidos pelo mercado atendem a uma “demanda preexistente”, “em formas preestabelecidas”, mais perto está tal

empreita do polo comercial (BOURDIEU, 1996, p. 163). Dessa forma, a duração do ciclo de produção se torna um importante critério para avaliação de determinada produção cultural no campo. No ciclo de produção curto, os riscos de investimento são diminuídos em virtude do atendimento a uma demanda preexistente. Aqui também ocorrem os processos de comercialização e difusão responsáveis pela rápida circulação de produtos que logo se tornarão ultrapassados, mas que terão assegurado o rápido retorno financeiro. Já o ciclo de produção longo implica uma conformidade aos riscos próprios das produções culturais e uma subserviência às normas inerentes à comercialização da arte. Com vistas ao futuro, o ciclo de produção longo geralmente produz estoques de obras que podem ou não se transformar em objetos puramente materiais, conforme o sucesso que será ou não alcançado na conquista do capital simbólico.

Como dissemos anteriormente, os conceitos sobre o funcionamento do campo literário de Bourdieu obedecem a leis gerais, o que nos permite utilizar sua análise para a compreensão da realidade editorial brasileira. No caso da literatura traduzida, percebemos que esses dois modos de produção são mantidos, embora predominem as escolhas editoriais que visam a atender a demanda do mercado. Reforçando essa afirmação, Sandra Reimão (2011), em artigo sobre as tendências do mercado de livros no Brasil entre 2000 e 2009, destaca que, embora o mercado apresente um aumento na quantidade de livros produzidos, quase não há renovação de autores. As editoras costumam arriscar pouco, preferindo investir nos sucessos internacionais de língua inglesa, como é o caso das séries *Harry Potter* (J.K.Rowling) e *Crepúsculo* (Stephenie Meyer), fenômenos mundiais que lideram a lista de mais vendidos da revista *Veja*, uma das fontes de pesquisa do artigo citado, no período em questão.

Com constatações semelhantes, o trabalho da professora Marta Pragma Dantas (2007a) aponta para a diminuição do espaço da literatura francesa traduzida, uma menor diversidade de títulos e pequena inserção de novos autores. De acordo com a estudiosa, quantitativamente, “aumentou o interesse pelos valores “seguros” (aqueles sancionados pela tradição literária ou mercadológica), sinônimo de vendas garantidas – tendência, aliás, confirmada pelo aumento da porcentagem de títulos reeditados” (DANTAS, 2007a, p. 49). No período mais recente estudado por Dantas (1995-2002), existe uma diminuição no número de autores pertencentes à tradição literária, ao mesmo tempo em que aumentou “a proporção de autores cujo

reconhecimento provém, em grande parte, do mercado, como Christian Jacq” (2007, p. 49).

Assim como argumenta Bourdieu (1996), os investimentos na edição de novos escritores, em geral, apresentam pouca chance de um retorno rápido. É usualmente uma esperança de retorno a longo prazo e da construção de capital simbólico através do reconhecimento da crítica especializada. Entretanto, no Brasil, e, podemos dizer, em muitos outros países, como veremos mais adiante, esses jovens escritores escolhidos para publicação, no caso da literatura traduzida, já desfrutaram da consagração comercial em seu país de origem. Fica claro que a estratégia adotada pelas editoras é um princípio que, a partir dos anos 70, se tornou prática comum: o da publicação de *best-sellers* traduzidos, na expectativa de que o desempenho econômico seja semelhante ao do país de origem (VENUTI, 2002, p. 235). Assim argumenta Venuti:

Desde a década de 1970, a tendência de investir em *best-sellers* tem se tornado tão predominante a ponto de granjear a atenção das editoras para textos estrangeiros que obtiveram sucesso comercialmente em sua cultura original, fazendo com que o processo editorial e de tradução passasse a ser orientado pela esperança de um desempenho semelhante numa cultura e língua diferentes (VENUTI, 2002, p. 235)

Em se tratando da literatura francesa traduzida, a tática empregada pelas editoras não é diferente, pois os livros que fizeram sucesso na França com vendas significativas costumam ser escolhidos para publicação no Brasil. Além do exemplo de Christian Jacq, podemos também citar outros autores que, após bom desempenho em seu país de origem, foram eleitos para serem lançados no país, como é o caso de Cathérine Clément, Mireille Calmel, Max Gallo, Anna Gavalda e Patrick Girard.

Algumas vezes, contudo, o sucesso alcançado no exterior não tem o mesmo comportamento na cultura de destino, pois como assinala Bourdieu (2002), os textos circulam sem seu contexto, ou seja, não são acompanhados pelo seu campo de produção e são recolocados em um campo de produção diferente, onde os receptores vão reinterpretá-los à luz de seu próprio campo de recepção. Podemos tomar como exemplo o livro *Ensemble, c'est tout* (2004), de Anna Gavalda, que, após grande sucesso na França (mais de um milhão de exemplares vendidos), foi lançado no Brasil com o título *Enfim juntos* (Rocco, 2006), mas não ultrapassou a

1ª edição. Na França, apesar de suas 600 páginas, o romance *Ensemble, c'est tout* permaneceu durante dois anos na lista dos mais vendidos e, em 2005, foi considerado o melhor romance francês e também o livro preferido dos franceses. Sem dúvida, um *best-seller*, que, transformado em filme por Claude Berri, lançado em março de 2008, com Audrey Tautou no papel principal, alcançou igual sucesso de bilheteria. Mesmo com todos esses estímulos, o romance traduzido não obteve o desempenho esperado em terras brasileiras. É óbvio que a pouca visibilidade tanto da literatura quanto do cinema francês não colabora para a divulgação desses bens culturais, assim, o acesso do leitor a esses livros e do espectador a esses filmes não é tarefa das mais fáceis. Além disso, como teoriza Bourdieu (2002), o intercâmbio de ideias no âmbito internacional está condicionado a um certo número de fatores estruturais que pode originar alguns enganos, uma vez que os textos circulam sem seus contextos (BOURDIEU, 2002, p. 4-5). Atesta o sociólogo:

[...] o sentido e a função de uma obra estrangeira são determinados tanto pelo campo de recepção quanto pelo campo de origem. Primeiramente, porque o sentido e a função no campo originário são com frequência completamente ignorados. É também porque a transferência de um campo nacional para outro se faz através de uma série de operações sociais: uma operação de seleção (o que se traduz? O que se publica? Quem traduz? Quem publica?); uma operação de atribuição de marca (de um produto anteriormente "sem grife") através da editora, da coleção, do tradutor e do prefaciador (que, ao apresentar a obra, se apropria dela e a anexa à sua própria visão e, de todo modo, a uma problemática inscrita no campo de recepção que raramente faz o trabalho de reconstrução do campo de produção, visto que isso é muito difícil); uma operação de leitura, enfim, pois os leitores aplicam à obra categorias de percepção e problemáticas que são produto de um campo de produção diferente (BOURDIEU, 2002, p. 4-5 – tradução nossa)<sup>5</sup>.

De modo geral, o insucesso de um *best-seller* traduzido pode estar em uma ou em várias dessas operações envolvidas, ou seja, o livro que se traduz, quem traduziu, quem publicou e, por último, quem leu e como leu.

---

<sup>5</sup> No original: "[...] le sens et la fonction d'une oeuvre étrangère sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine. Premièrement, parce que le sens et la fonction dans le champ originaire sont souvent complètement ignorés. Et aussi parce que le transfert d'un champ national à un autre se fait à travers une série d'opérations sociales : une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit ? qu'est-ce qu'on publie ? qui traduit ? qui publie ?) ; une opération de marquage (d'un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l'oeuvre en se l'appropriant et en l'annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le champ d'accueil et qui ne fait que très rarement le travail de reconstruction du champ d'origine, d'abord parce que c'est beaucoup trop difficile) ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l'oeuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent".

Voltando ao artigo de Reimão (2011), a autora também cita a tendência de ficcionalizar a história ao se referir aos livros do norte-americano Dan Brown, autor que esteve entre os mais vendidos por vários anos com *O código Da Vinci* (2004) e *Anjos e Demônios* (2004), mesma tendência que aparece em livros de sucesso de Christian Jacq e de Cathérine Clément. Tais dados nos levam a questionar se o leitor brasileiro possui um interesse particular por essa temática, sendo que, em geral, as editoras buscam satisfazer a expectativa desse leitor ou se são apenas produtos que possuem uma ampla divulgação (como é o caso de *O Código Da Vinci* (2004)). Também não se pode deixar de observar que as obras que seguem essa temática não são fenômeno recente e já foram sucesso desde a década de 80, como *O nome da rosa*, de Umberto Eco, para citar apenas um exemplo. A respeito da temática, consideramos importante voltar a tal discussão, uma vez que este foi um dos critérios de escolha de nosso *corpus*. Para o momento, pretendemos apenas demonstrar como essa vertente é bastante explorada pelas editoras, o que confirma a hipótese de Bourdieu (1996, p. 163) referida acima de que os bens culturais oferecidos pelo mercado buscam atender a uma “demanda preexistente”, “em formas preestabelecidas”.

Ainda sob a perspectiva do sociólogo francês, se o romance não obtém reconhecimento a curto prazo, seu ciclo de existência chega dificilmente a três semanas. Caso contrário, os editores podem recuperar o investimento já no primeiro ciclo de vendas, ou seja, cobrem os gastos e podem projetar uma política para determinada obra que passará de um ano. Tais livros tendem a constituir um “acervo” e um capital financeiro, pois permitirão a reimpressão a custos muito mais baixos, com retorno praticamente garantido. Além dos ganhos diretos com as publicações, os editores também podem ter retorno com direitos, “traduções, edições de bolso, vendas para a televisão ou para o cinema”. O capital obtido dessa maneira permite ainda os investimentos com certo risco, de forma a garantir, a longo prazo, o incremento do “acervo” (BOURDIEU, 1996, p. 165).

As editoras, por sua vez, podem ser diferenciadas a partir do tipo de investimentos que fazem, ou seja, os de maior risco com retorno apenas a longo prazo, ou aqueles de prazo menor e pouco risco. Ao analisar a curva de venda de três publicações das Éditions de Minuit, Bourdieu (1996) consegue demonstrar a dúvida e o acaso que coexistem na publicação de um bem cultural. De um lado, ficam as pequenas editoras de vanguarda (possuem em torno de uma dezena de

funcionários, número reduzido de títulos e autores publicados ao ano, capital pequeno reservado à divulgação e publicidade, geralmente vivem de seu “acervo” consagrado) e do outro, as grandes editoras (número elevado de empregados e de títulos novos a cada ano, a busca constante do sucesso com tiragens consideráveis, campanhas dispendiosas com promoção, publicidade e relações públicas, política segura de investimento em *best-sellers* traduzidos). Em meio a essa polarização, existem também as casas de edição que procuram equilibrar seus investimentos entre o curto e longo prazo, de forma a ocupar as posições intermediárias do campo.

Embora essa análise forneça dados particulares das editoras francesas, a tipologia apresentada por Bourdieu (1996) possibilita a compreensão do comportamento desses atores dentro do campo literário brasileiro. Tal análise vai nos auxiliar a melhor investigar e entender as escolhas das editoras brasileiras, que também podem ser agrupadas de acordo com o tipo de investimento que realizam, o que nos interessa, sobretudo, em relação à tradução de literatura francesa, foco de nossa pesquisa.

### 1.2.3 As Escolhas das Editoras

Para efetuar uma análise do campo literário brasileiro em relação à tradução, tomamos como base um levantamento sobre ficção francesa feito junto ao catálogo da Biblioteca Nacional entre os anos de 2000 e 2010 (Anexo A). Embora os dados possuam algumas lacunas, uma vez que nem sempre as editoras cumprem a determinação de enviar um exemplar de toda publicação para controle, atualização e registro do acervo nacional, servem para demonstrar uma tendência geral em relação às casas editoriais. Dos 346 registros levantados, analisamos a quantidade e a escolha de autores e livros de cada Editora, levando também em conta o grupo editorial ao qual pertenciam. As editoras que mais publicaram traduções de literatura francesa foram, em ordem decrescente, a L&PM, com 45 livros, sendo 8 editados em parceria com a Nova Fronteira, a Bertrand Brasil (44 livros), a Record (27), a Companhia das Letras (22) e a Nova Fronteira (20)<sup>6</sup>. Em posição intermediária encontram-se a BestBolso (20), a Rocco (17), a Martin Claret (16), a Cosac & Naify

---

<sup>6</sup> Aqui estão também incluídos os 8 (oito) livros editados em parceria com a L&PM, obras de Georges Simenon (1903-1989), autor bastante conhecido em todo o mundo por suas novelas policiais, cujo personagem principal é o Comissário Maigret.

(15), como se pode observar na tabela e nos gráficos a seguir. Mais de 30 editoras publicaram entre 1 a 10 livros de literatura e encontram-se em posição inferior em termos quantitativos.

**Tabela 1 – Publicações por editora**

<b>EDITORA</b>	<b>N. de Publicações</b>
Bertrand Brasil,	<b>44</b>
L&PM,	<b>36</b>
Record,	<b>27</b>
Companhia das Letras,	<b>22</b>
BestBolso,	<b>20</b>
Rocco,	<b>17</b>
M. Claret,	<b>16</b>
CosacNaify,	<b>15</b>
Nova Fronteira,	<b>14</b>
Estação Liberdade,	<b>11</b>
Editoras Parceiras - L&PM ; Nova Fronteira,	<b>9</b>
Alfaguara,	<b>6</b>
Ed. Itatiaia,	<b>6</b>
Ediouro,	<b>6</b>
Globo,	<b>6</b>
Suma de Letras,	<b>6</b>
Federação Espírita Brasileira,	<b>5</b>
Hedra,	<b>4</b>
7 Ed. c/ 03 public.	<b>21</b>
8 Ed. c/ 02 public.	<b>16</b>
39 Outras Ed. c/ 01 public.	<b>39</b>
<b>TOTAL</b>	<b>346</b>

Gráfico 1 – Publicações por editora

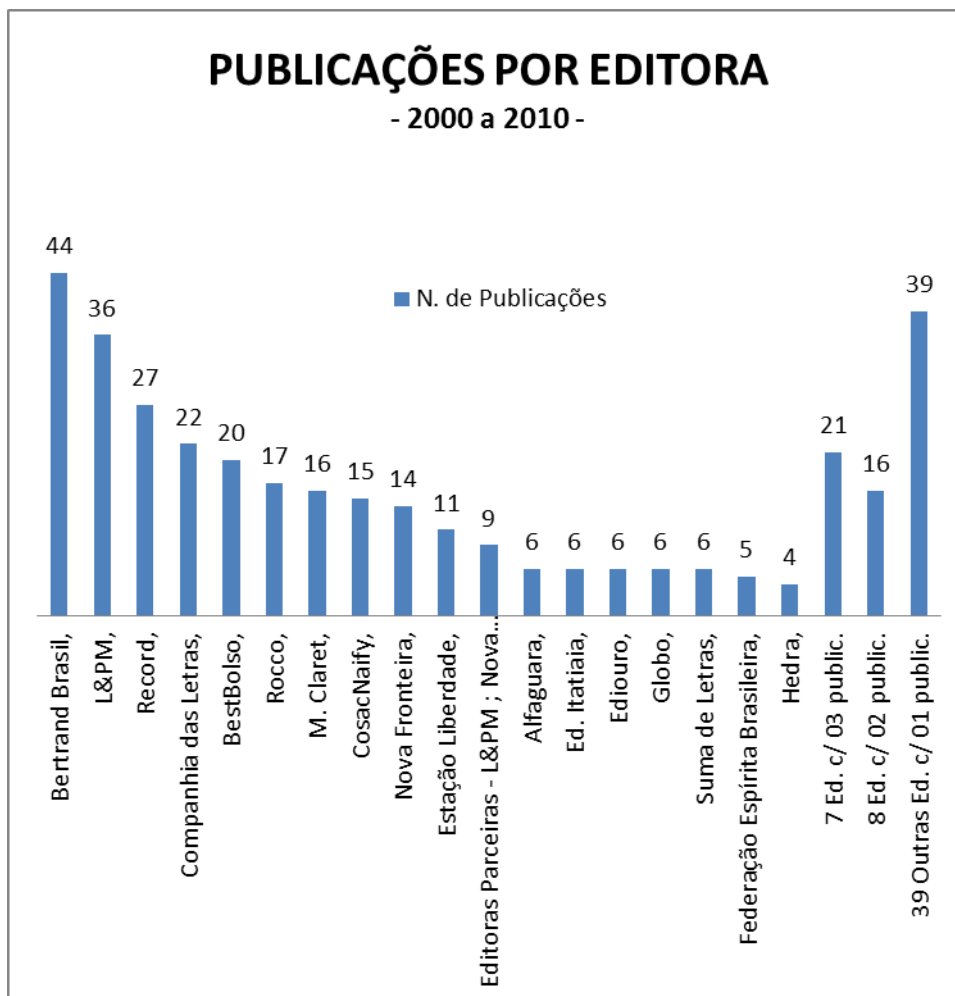
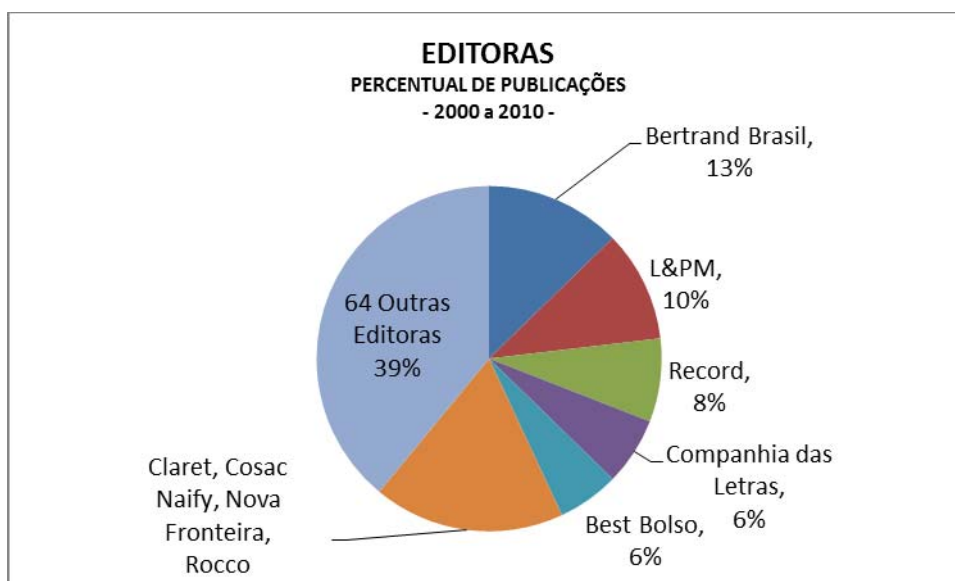


Gráfico 2 – Percentual de Publicações por editora



Se tomarmos os números mais significativos em relação aos grupos editoriais, o grupo Record (Bertrand Brasil (44), Record (27), BestBolso (20), Galera Record (2), BestSeller(1), Verus(1) e José Olympio(1)) encontra-se em primeira posição com um total de 98 obras. A L&PM ocupa a segunda posição (45). Em terceiro lugar, fica o grupo da Cia. das Letras (24), (Companhia das Letras (22) e Companhia de Bolso (2)), seguido pelo grupo de empresas Ediouro Publicações (21) (Nova Fronteira (14), Ediouro (6) e Agir (1)).

Quanto às escolhas realizadas pelas editoras, percebemos que a L&PM (45) prefere a publicação dos autores chamados “clássicos”, ou seja, aqueles sancionados pela tradição literária, como Balzac, Flaubert, Laclos, Zola, Stendhal. Nesse caso, vale lembrar que a editora não necessita pagar direitos autorais, visto que as obras de tais escritores já estão em domínio público, embora ainda existam eventualmente despesas com tradução. Nos meios artísticos e intelectuais, os escritores citados já alcançaram grande valor simbólico e, portanto, embora sua publicação pertença ao ciclo mais longo de produção, são nomes consagrados direcionados a um público específico que não necessitam de divulgação dispendiosa, ou seja, vendem-se por si mesmos, ainda que lentamente e, dessa forma, são valores seguros, pois fazem parte do acervo, como descrito por Bourdieu (1996) e ao que já nos referimos anteriormente.

Outro autor também editado pela L&PM (em parceria com a Nova Fronteira) é Georges Simenon (1903-1989), criador do Comissário Maigret, personagem que suscitou várias versões fílmicas. Com uma produção bastante numerosa (cerca de 400 obras, entre romances, novelas, contos e memórias), o escritor belga de nascimento tornou-se conhecido em todo o mundo em função de seus livros de suspense policial, gênero que certamente possui um grande número de “consumidores”. Como já apontado acima, a editora investe em um autor que foi sucesso no exterior (Simenon foi traduzido para cerca de 55 línguas)<sup>7</sup>, o que permite acumular capital simbólico através da tradução para o acervo da empresa. Sobre a parceria com a Nova Fronteira, é preciso alertar que boa parte dessas traduções de Simenon já havia sido publicada entre 1984 e 1987 e foi apenas reeditada pela L&PM, mantendo-se o nome dos tradutores, o que implica também em um custo menor para a empresa.

---

<sup>7</sup> Informações sobre o autor e publicações retirada do site da L&PM Editora (<http://www.lpm.com.br>).

É bem verdade que, ao lançar um livro, a editora não sabe exatamente qual será o seu retorno, mas, com escolhas de menor risco, torna-se mais fácil assegurar a venda e, portanto, o comportamento da editora aproxima da lógica de mercado. Vale lembrar ainda que a L&PM é líder no mercado de edições de bolso no país e foi tal produção que retirou a empresa da crise que atravessou nos anos 90. Os livros são vendidos a um custo baixo (R\$16,00) em relação à maioria dos volumes de ficção do mercado, o que possibilita alcançar um número maior de leitores, e constitui, em princípio, o objetivo desse formato. Soma-se ainda a essa estratégia uma ação inovadora para ampliar os pontos de venda em todo o Brasil.

A Bertrand Brasil (44) também parece se concentrar em autores que já obtiveram reconhecimento por parte do mercado, como é o caso dos contemporâneos Christian Jacq, Max Gallo e Gerald Messadié. Também Maurice Druon (1918-2009), escritor que ficou muito conhecido no Brasil por sua única obra infantil (*O menino do dedo verde*, 1957), foi escolhido pela editora para a republicação de seu ciclo de romances históricos *Os reis malditos* (7 volumes publicados entre 2000 e 2010). É interessante notar que metade dos 44 volumes publicados pela Bertrand são obras de Christian Jacq, autor que traz retorno considerável à editora, em vista do número de reedições e reimpressões de seus livros. Os outros autores citados também tiveram suas obras de temática histórica publicadas, o que faz da Bertrand uma editora focada nos chamados romances históricos em relação à literatura francesa traduzida. A Bertrand Brasil, antes de ser incorporada ao grupo, em 1996, havia sido fundada com o propósito de ser uma importadora de livros franceses e portugueses, já que tais autores foram mantidos em seu catálogo. Apesar desta referência francófila em sua origem, o catálogo se encontra hoje bastante diversificado com a incorporação de outros autores, seguindo uma tendência mais generalista. No site da rede Record, empresa da qual a Bertrand Brasil faz parte, existe uma categoria própria para romances históricos, fato que indica uma ênfase do grupo no gênero.

A Record (27) apresenta igualmente a reedição e reimpressão de obras conhecidas de autores como Camus (1913-1960), que constituem, sem dúvida, um acervo do catálogo e, portanto, propiciam o retorno garantido, ainda que a longo prazo. Desse modo, este acervo pode assegurar o investimento em novas obras, como apontado acima por Bourdieu (1996). Ao mesmo tempo, destaca-se a

obra *Romance Sentimental* (2008), último trabalho do polêmico e inovador Alain Robbe-Grillet (1922-2008), certamente uma escolha que acrescenta capital simbólico à editora, sobretudo nos meios intelectuais e seria um investimento a longo prazo.

A maior parte dos autores, no entanto, obteve reconhecimento advindo do mercado, como é o caso de Marc Lévy, cujo livro *E se fosse verdade*, lançado no Brasil em 2006, já havia sido transformado em filme (2005), com produção de Steven Spielberg, direção de Mark Waters, tendo Reese Witherspoon e Mark Ruffalo como protagonistas, figuras muito conhecidas no circuito de cinema comercial. Aproveitando o ensejo da boa bilheteria do filme, a editora publicou o livro que deu origem à versão cinematográfica, comportamento usual entre as casas de edição. Apenas para reiterar este procedimento, colocamos aqui a citação de Venuti (1998, p. 288), na qual ele destaca como a lógica comercial busca uma clientela leitora mais ampla, “por terem sido recentemente adaptados para outras formas de cultura de massa, em especial filmes, peças de teatro e musicais.” É verdade ainda que Lévy, mesmo que inusitado e criativo em seus enredos, sempre obtém boa recepção no mercado com seus romances nos quais o amor e o final feliz estão certamente presentes.

Outro exemplo é o escritor Marc Dugain, que foi bastante premiado na França em sua estreia em 1988, com *La chambre des officiers* (ainda sem tradução no Brasil). O livro também foi transformado em filme e recebeu dois prêmios no César de 2002. A Record publicou seus dois romances seguintes que também misturam ficção e história: *A maldição de Edgar* (2007) e *Uma execução comum: a tragédia de um submarino russo* (2008).

Alguns escritores possuem ainda o reconhecimento a partir do prêmio Goncourt, como é o caso de Michel Houellebecq, de Jacques-Pierre Amette e de Gilles Leroy. Vale ressaltar que o Goncourt, assim como outros prêmios literários, se torna uma referência para posterior publicação no Brasil, visto que a maior parte dos autores acaba sendo traduzido para o português. Na França, o Goncourt é o prêmio literário mais tradicional e costuma sempre alavancar as vendas do premiado, ou seja, traz-lhe prestígio e reconhecimento junto ao público e ao mercado através de lucros econômicos. Quanto às editoras, os prêmios são citados quando da publicação do livro ou como referência ao autor, pois representam um capital simbólico importante, funcionando como uma certa etiqueta

que atesta a “qualidade do produto”, sobretudo para o mercado. Mas mesmo dentro dos prêmios literários, há os que são mais ou menos “intelectuais”, o que faz com que esse selo de qualidade também possua significados diferentes entre os diferentes atores do campo literário.

A Record parece incluir em seu catálogo autores menos conhecidos, embora a referência que traz, como já citado, é, na maior parte das vezes, o número de cópias vendidas na França e em outros países. Entre esses autores, citamos Tony Cartano, Jean-Paul Delfino e Michel Quint, a título de exemplo. A Record também investe em nomes que receberam certa atenção em outras editoras, como é o caso de Irène Nemirovsky<sup>8</sup>, ucraniana nascida em 1903, dona de uma história bastante peculiar. Em 1942, Irène foi presa e um pouco antes de ser assassinada, em Auschwitz, terminou a escritura de seu livro *Suite francesa*, que só foi publicado 62 anos mais tarde. A obra recebeu o prêmio Renaudot em 2004. No Brasil, foi lançada pela Companhia das Letras em 2006. Em 2008, a mesma editora lançou *O senhor das almas* e, em 2009, a Record publicou *Calor do sangue*<sup>9</sup>. Existe uma competição na compra de direitos da obra de um autor que já obteve uma venda interessante, como é o caso de Némirovsky que vendeu 600 mil exemplares de *Suite Francesa* apenas na França. Por outro lado, pensamos que editar um autor que já foi publicado por uma empresa de prestígio, como é o caso da Companhia das Letras, também acrescenta capital simbólico à editora Record, do ponto de vista do reconhecimento do catálogo.

A Nova Fronteira, com 20 livros de ficção francesa traduzidos, parece equilibrar suas escolhas entre os clássicos e os autores mais recentes e mais comerciais. Zola, Camus, Sartre, Marguerite Yourcenar e Marguerite Duras aparecem publicados, mas também autores mais vendáveis como: Eric-Emmanuel Schmitt, Laurent Gaudé (Goncourt, 2004) e Guillaume Musso. Vários autores mais novos que participam do elenco da casa, geralmente alcançaram destacado número de vendas na França e muitas vezes também foram traduzidos para outras línguas, como é o caso de Faïza Guène, jovem autora de *Amanhã numa boa* (2006) e de Mireille Calmel (*O baile das lobas*, dois volumes, 2006). Desta maneira,

---

<sup>8</sup> Informações retiradas do site da Companhia das Letras. (<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02258>)

<sup>9</sup> A história da publicação deste livro, e também de *Suite francesa*, pode ser encontrada no site do jornal *New York Times*, seção de livros, de 4/4/2007. (<http://www.nytimes.com/2007/04/04/books/04nemi.html?pagewanted=all>).

consideramos que estes seriam investimentos com vistas ao curto prazo, uma vez que mais uma vez objetivam reproduzir o sucesso alcançado no país de origem.

A BestBolso (20), editora que publica os autores pertencentes ao catálogo da Record em formato bolso, traz Camus, com livros mais conhecidos como *A queda* (2007), *A peste* (2008), *O estrangeiro* (2010) e ainda o célebre *A condição humana* (2009), de Malraux. Outros lançamentos interessantes foram os livros de Anatole France da série História Contemporânea publicados em 2009 e 2010. Por outro lado, os autores do polo comercial estão presentes com Régine Desforges e seus *best-sellers* da série *A bicicleta azul* (2009), e ainda Cathérine Clément e Christian Jacq.

A Companhia das Letras apresenta um catálogo com uma maioria de autores contemporâneos. Além de Le Clezio, autor consagrado pelo Nobel de 2008 e aclamado pela crítica, a editora possui em seu catálogo dois autores de *best-sellers* advindos, assim como Christian Jacq, do meio acadêmico francês: Cathérine Clément (*A viagem de Théo – 21ª. Reimp, 2006*) e *A outra viagem de Théo*, 2005) e Denis Guedj (*O teorema do papagaio*, 2000). Fred Vargas e Muriel Barbery também se destacaram na vendagem em seu país natal.

Por outro lado, a Companhia das Letras publicou Sacha Sperling, considerado como uma promessa da nova geração literária francesa, e ainda, J.-K. Huysmans (1848-1907), crítico e romancista que viveu à época do Simbolismo, foi admirador de Zola e amigo de Villiers de L'Isle-Adam e Mallarmé.

Também merece destaque o investimento em Irène Nemirovsky (*Suite francesa*, 2006), já citada; Jean-Claude Carrière, intelectual advindo do meio do cinema (trabalhou com renomados diretores, entre eles Luis Buñuel) e o professor Jean-Pierre Gattégno. Tendo em vista os autores escolhidos pela editora, é possível notar que o catálogo se equilibra entre autores que trarão retorno a curto e a longo prazo. Desse modo, a empresa reafirma seu prestígio no campo literário pelas mesmas razões pelas quais é considerada a Gallimard brasileira (PELTIER, 2007). Para Peltier (2007), A Companhia das Letras é assim nomeada pela respeitabilidade de seu catálogo e por ter, como seus principais eixos, a literatura e as ciências humanas.

Como parâmetro de comparação Bourdieu (1996, p. 166) descreve a Gallimard como

antiga editora de vanguarda, há muito tempo levada ao topo da consagração, que reúne um empreendimento voltado para a gestão do acervo (reedições, publicações em livro de bolso etc.) e empreendimentos de longo prazo (*Le chemin*, *Bibliothèque des sciences humaines*), cujos autores, como se verá, estão igualmente representados na lista dos best-sellers e na lista dos best-sellers intelectuais.

Guardadas as devidas proporções, a Companhia das Letras está entre as mais importantes editoras do país e pode, certamente, equilibrar seus investimentos, em virtude do acervo já estabelecido, entre obras de curto e longo prazo.

A Rocco, com 17 volumes publicados, aposta no premiado e bem-humorado David Foenkinos; em Anna Gavalda, cujo livro já elencamos anteriormente; em Florian Zeller, jovem autor de ficção bem sucedido no meio teatral; Martin Page, autor do sucesso editorial traduzido para mais de 10 línguas (*Como me tornei estúpido*, 2005) e Jean-Pierre Alaux, que, em parceria com Noël Balen, escreveu as novelas policiais da série Sangue da Vinha, transformadas em série televisiva na França.

No caso do romance de estreia do autor Laurent Quintreau (*Resultado Bruto*, 2009), a Rocco certamente estava ciente de que o livro (publicado na França em 2006, com o título original *Marge Brute*, Les Editions Noël) havia sido lançado no cenário britânico em 2008, com o título *Gross margin* (Ed. Harvill Secker). Frequentemente, os editores observam o comportamento de um livro no meio editorial, sobretudo se ele é lançado em países como Inglaterra, Estados Unidos e França, em virtude do poder destes mercados editoriais, ou seja, do capital simbólico por eles acumulado no campo econômico. Vamos continuar mais adiante o debate de tal questão ao descrevermos as maneiras de acumular capital simbólico através da tradução, como postuladas por Pascale Casanova (2002a, 2002b).

A Martin Claret (16), por sua vez, publica apenas autores da tradição literária e títulos já consagrados, como é o caso de *Eugênia Grandet* (2002) e *A mulher de 30 anos* (2006), de Balzac, *Educação sentimental* (2007) e *Madame Bovary* (2005), de Flaubert, *O vermelho e o negro* (2004), de Stendhal, *Candido, ou o otimismo* (2005), de Voltaire, e *Cartas persas* (2009), de Montesquieu, para citar alguns exemplos. Alguns clássicos mais conhecidos em virtude das várias versões fílmicas também são editados, como *O corcunda de Notre Dame* e *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. A editora utiliza

uma política de preços baixos para todos os seus livros que variam de R\$14,90 a R\$22,90, com poucas exceções a R\$29,90. O projeto de clássicos universais a pequeno preço está hoje em 300 títulos, mas pretende alcançar a faixa dos 500, de acordo com informações constantes no site da empresa.<sup>10</sup> Assim como nos outros casos, pensamos que a editora se apoia em seu acervo e em valores seguros para obter retorno prioritariamente a curto prazo, ou seja, ainda que os autores escolhidos sejam bastante valorizados no campo literário, a lógica comercial predomina nas decisões editoriais, uma vez que se pretende alcançar uma determinada clientela com edições de baixo custo.

Infelizmente, denúncias<sup>11</sup> (PLÁGIOS..., 2011) a respeito da atuação da empresa com relação a traduções de certo número de obras têm sido apresentadas e divulgadas por iniciativa da ex-professora da Unicamp e tradutora da Companhia das Letras, Denise Bottmann. Há vários anos, a professora vem realizando um trabalho bastante respeitado sobre os plágios em traduções, que pode ser encontrado em seu blog intitulado “não gosto de plágio”<sup>12</sup>. Acreditamos pertinente registrar aqui o acontecimento, ainda que não seja o assunto deste trabalho, uma vez que tal comportamento influi no prestígio da Martin Claret dentro do campo literário, e, portanto, junto a seus atores.

A Cosac Naify (15) apresenta uma direção editorial bastante interessante. Destaca-se a publicação da tradução de *Os miseráveis* por ocasião do bicentenário de Victor Hugo (1802-1885), publicada em 2002. A obra, que havia sido publicada pela já extinta Editora das Américas, era a única tradução disponível para o público brasileiro, tendo sido realizada por Frederico Ozanam Pessoa de Barros, em 1957. Na nova versão, que foi completamente revista em parceria com o próprio tradutor e com a editora, a linguagem foi atualizada e muitas notas sobre o contexto histórico e cultural francês da época foram incluídas, chegando a 816. O resultado, segundo as informações do site da editora, foi um estilo mais fluido e um texto que intenciona estar mais próximo dos leitores atuais.<sup>13</sup> O texto traduzido, que, segundo Frederico, busca reproduzir a diversidade lexical de Hugo, apresenta dificuldade sobretudo no que se refere à tradução dos diálogos entre jovens, uma vez que não

---

<sup>10</sup> <[http://www.martinclaret.com.br/home/quem\\_somos.asp](http://www.martinclaret.com.br/home/quem_somos.asp)>.

<sup>11</sup> <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=929456>>

<sup>12</sup> <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/>>

<sup>13</sup> <<http://editora.cosacnaify.com.br/SalalmprensaInterna/60/OS-MISER%C3%81VEIS---EDI%C3%87%C3%83O-DEFINITIVA.aspx>>

se pode colocar uma fala por demais coloquial em personagens do século XIX. Ao mesmo tempo, uma linguagem antiquada não seria adequada à proposta da nova edição, sendo necessário encontrar um equilíbrio quanto ao aspecto vocabular.

Outras edições que merecem menção são: *O vermelho e o negro* (2003), de Stendhal, *O amante* (2007), *O homem sentado no corredor e A doença da morte* (2007), de Marguerite Duras e *Refrão da fome* (2007), de Le Clézio. Raymond Queneau, o autor inovador do grupo OULIPO<sup>14</sup>, destaque na cena literária francesa à época da *Nouvelle vague*, possuía uma única obra em português no Brasil, o livro *Exercícios de estilo* (Imago, 1995). A Cosac Naify escolheu seu romance *Zazie no metrô* (2009), cuja publicação francesa data de 1959, para tradução para o português. Tomando o conjunto de autores e obras, a editora apresenta o perfil de uma empresa que dá maior importância ao critério estético do que ao mercadológico. Percebemos, a partir dos autores e obras francesas escolhidos, que existe um critério de busca mais próximo do polo da “arte pura” e, portanto, obras pertencentes ao ciclo longo de produção, direcionadas a um público restrito.

Certamente por essa razão a editora é assim descrita por Peltier (2007, p. 16 – tradução nossa):

A casa de edição Cosac Naify, fundada pelo historiador de arte Charles Cosac, ocupa um lugar de destaque na paisagem editorial brasileira. Desde sua criação, em 1997, impôs-se como “a princesa das editoras nacionais”, “o primeiro editor a encarar seriamente os livros de arte”. Foi de fato no domínio da história e da crítica de arte que a editora se tornou conhecida. Posteriormente, abriu-se para a literatura, para os livros infanto-juvenis e para os ensaios de ciências humanas e sociais. Com edições particularmente cuidadosas, publicou com destaque Claude Lévi-Strauss, Didier Eribon, Pierre Clastres, Maurice Merleau-Ponty e Philippe Descola. A empresa figura hoje entre as editoras mais cotadas junto aos artistas e intelectuais brasileiros<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> O grupo OULIPO (Ouvroir de Littérature Pottentiell, ou Ateliê de literatura potencial) foi fundado por Queneau e Le Lionnais, em 1960, e agregava artistas, matemáticos e escritores. O objetivo era criar novas formas de poesia e romance, tendo como ponto de partida algumas restrições matemáticas e literárias. Também se destacam no grupo Georges Perec e Italo Calvino.

<sup>15</sup> No original: “La maison d’édition Cosac & Naify, fondée par l’historien d’art Charles COSAC, occupe une place particulière dans le paysage éditorial brésilien. Dès sa création en 1997, elle s’est imposée comme ‘a princesa das editoras nacionais’, ‘le premier éditeur à prendre au sérieux les livres d’art’. C’est effectivement dans le domaine de l’histoire de l’art et de la critique d’art que cette maison s’est fait connaître. Elle s’est ensuite ouverte à la littérature, aux livres pour la jeunesse et aux essais de sciences humaines et sociales em publiant notamment, toujours dans des éditions particulièrement soignées, Claude LEVI-STRAUSS, Didier ERIBON, Pierre CLASTRES, Maurice MERLEAU-PONTY ou encore Philippe DESCOLA. Elle figure aujourd’hui parmi les maisons d’édition les plus cotées auprès des artistes et des intellectuels brésiliens”.

A título de esclarecimento, o relatório de Peltier (2007) foi produzido para o BIEF (Bureau International de l'Édition Française), que possui como missão promover a edição francesa no exterior. Seu estudo tem como finalidade apresentar o mercado editorial das ciências humanas e sociais a editores franceses que buscam realizar negócios no Brasil. Ou seja, ele expõe justamente uma visão do mercado para o mercado e, por isso, acreditamos ser válido apresentar, quando necessário, os dados por ele fornecidos. Além disso, o autor direciona sua atenção às editoras voltadas para a publicação de obras de origem francesa e, por essa razão, seu enfoque nos interessa particularmente.

O referido estudo separa as casas de edição em três tipos: as generalistas, as especializadas e as universitárias. No primeiro grupo estariam as editoras já mencionadas: o grupo Record, a Rocco, a Companhia das Letras, a Cosac Naify e a Estação Liberdade. Classificadas como especializadas foram a Difel, que, apesar de ter-se aberto a outras áreas, conservou uma linha editorial exigente; a Martins Fontes, que ainda goza de prestígio junto ao público universitário; a Jorge Zahar, bastante elogiada no estudo pela riqueza de seu catálogo junto às Ciências Humanas; e a Forense Universitária, direcionada sobretudo ao domínio jurídico. As editoras universitárias, representadas principalmente pela Edusp, Unesp e Editora da UFRJ, se voltam de modo majoritário para a publicação das pesquisas de âmbito nacional, mas também para a divulgação de autores estrangeiros. Uma vez que os dados apresentados se referem a um campo mais amplo do que o da literatura, ou seja, o das Ciências Humanas e Sociais, nem todas as editoras mencionadas pelo estudo foram contempladas em nosso comentário. Preferimos limitar, por questão de objetividade, as que se destacaram quantitativamente em relação à edição de literatura francesa traduzida. Logo, não privilegiamos editoras como a Estação Liberdade, a Jorge Zahar (que publicam autores franceses com números significativos em outras áreas, como a de Ciências Sociais) e algumas editoras do grupo Objetiva, como a Alfaguarra e a Suma de Letras, uma vez que os números de obras literárias francesas traduzidas não eram importantes.

Na pesquisa realizada por Anderson Pereira (2011), intitulada "As traduções de obras francesas no Brasil: as escolhas dos editores", o autor buscou averiguar os modos e critérios de seleção de obras francesas a serem traduzidas por editoras brasileiras nas áreas de literatura e ciências humanas através de entrevistas

com quinze editoras de porte pequeno, médio e grande do eixo São Paulo-Rio. Pereira (2011) conclui, através de sua análise, que não existe uma predominância entre os principais critérios que direcionam a seleção das obras francesas de literatura e de ciências humanas a serem editadas, mas que os critérios simbólicos e estéticos estão em oposição contínua aos critérios mercadológicos. O trabalho, que foi orientado pela professora doutora Marta Pragma Dantas, utilizou como *corpus* as entrevistas realizadas anteriormente pela própria orientadora como parte integrante de um programa de pesquisa internacional chamado *Cultures croisées – Analyse des obstacles à la traduction des grandes oeuvres*, dirigido por Gisèle Sapiro, socióloga do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e diretora do Centre de Sociologie Européenne de Paris, e realizado por meio de um acordo com o Ministério da Cultura francês. Uma vez que os resultados finais da pesquisa internacional ainda não foram divulgados, Pereira (2011) não pode identificar as casas de edição em seu trabalho, o que impediu uma comparação direta editora-editora. Ainda assim, foi possível um confronto entre os resultados gerais apresentados.

Para analisar o comportamento das editoras, vamos retomar os conceitos de Bourdieu (1996) sobre o campo literário. Podemos afirmar que cada editora, conforme sua história e o seu desempenho dentro do campo, acumulou maior ou menor capital simbólico, ou seja, maior ou menor prestígio junto aos outros agentes do próprio campo. Deste modo, de acordo com o volume e o peso do capital que possuem, ocupam posições dominantes ou dominadas. Mas é preciso situá-las também em relação ao campo do poder, “no interior do qual, o próprio campo literário ocupa uma posição dominada” (BOURDIEU, 1996, p. 244). Para o sociólogo, o

campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que tem em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, tem por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas (BOURDIEU, 1996, p. 244).

Os campos, como espaços sociais, relacionam-se entre si e encontram-se em situação de interdependência. O campo literário, ainda que tenha conquistado sua autonomia no século XIX, como descrito por Bourdieu (1996), é um campo dominado no interior do campo do poder em relação ao campo econômico. Assim, as decisões das editoras também estão limitadas ao campo de possíveis que se estabelece na relação entre esses dois campos e que, por sua vez, estão em constante luta. Essas lutas ocorrem tanto no interior de cada campo, quanto nas relações com outros campos. Devido à influência do campo econômico no mundo atual, o campo literário deve muitas vezes se sujeitar às imposições do primeiro, de modo que o resultado deste confronto se materializa na produção voltada para o mercado, ou seja, aquela já referida que atende a uma “demanda preexistente”, “em formas preestabelecidas” (BOURDIEU, 1996, p. 163).

Retornando as análises efetuadas em relação às editoras, é possível afirmar, de acordo com Bourdieu (1996), que, em virtude de suas escolhas, elas estariam mais próximas do polo de produção comercial e, portanto, encontram-se em posição dominada em relação ao polo mais artístico. A oposição entre a lógica simbólica, característica do polo de produção da “arte pura”, e a lógica mercadológica, traço distintivo do polo comercial, faz parte das lutas existentes entre os integrantes do campo em busca de uma posição superior. Uma editora grande que atinge uma posição dominante no campo econômico pode desfrutar de uma posição desprivilegiada no campo literário de acordo com os autores e obras que edita. Já uma editora pequena com menor margem de negociação em relação às imposições econômicas pode alcançar uma posição dominante no polo de produção artística ao editar autores consagrados pela academia.

Como se vê, as editoras são agentes de característica dupla, ou seja, “personagens intermediárias entre o artístico e o econômico”, assim como os “diretores de galeria ou os diretores de teatro” (BOURDIEU, 1996, p. 86).

em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político (BOURDIEU, 1996, p. 245).

As editoras, ainda que produtoras de bens culturais, necessitam sobreviver como empresas, e, portanto, suas decisões, como vimos, estão em constante conflito entre os critérios simbólicos e econômicos. Mas levando-se em conta, sua constituição e sua sobrevivência, necessitam ceder às necessidades do mercado, como se pode constatar através do elenco de títulos levantados.

Bourdieu (1996, p. 167) argumenta ainda que

uma editora que entra na fase de exploração do capital simbólico acumulado, faz coexistir duas economias diferentes, uma voltada para a produção e a pesquisa (e, na Gallimard, a coleção fundada por Georges Lambrichs), a outra orientada para a exploração do acervo e para a difusão dos produtos consagrados (com coleções como *La pléiade* e sobretudo *Folio* ou *Idées*). Concebem-se facilmente as contradições que resultam das incompatibilidades entre as duas economias: a organização que convém para produzir, difundir e promover uma categoria de produtos é inadaptada para a outra; além disso, o peso que as exigências da difusão e da gestão fazem pesar sobre a instituição e sobre os modos de pensamento dos responsáveis tende a excluir os investimentos arriscados, quando os autores que os poderiam ocasionar não se voltaram por antecipação para outros editores.

As editoras estudadas em nosso levantamento exploram seu acervo e os produtos consagrados (que seriam, neste caso, os autores clássicos), mas não se vê, em contrapartida, ações que possibilitem a “produção e a pesquisa”, (com exceção, talvez, de alguns autores publicados ocasionalmente em certas editoras), o que resulta em um empobrecimento da oferta. Quanto à organização das empresas, como já discutido, os investimentos com menor risco aparecem como preferidos, uma vez que os autores selecionados já obtiveram bom desempenho nos mercados de origem. Além disso, no caso de sociedades poderosas, a pressão exercida sobre estas pelas altas despesas, pela necessidade constante de lucro e pelas exigências do aparato publicitário as impele a ações um tanto limitadas quanto à sua política cultural.

As mudanças no mercado editorial devido às pressões exercidas pelo campo econômico podem ser percebidas no artigo de José Afonso Furtado (2004), intitulado “Metamorfoses da Edição na Era Digital”. O autor aponta que, nos anos oitenta, houve uma busca de eficiência nas empresas unida ao afluxo de investimentos externos ao mundo editorial, o que trouxe como consequência o fato de as editoras passarem a integrar um setor de determinada empresa ou de um grupo maior. Esse fato acaba por determinar comportamentos econômicos e

financeiros diferentes dos usuais no mercado livreiro. É em tal conjuntura que se inicia uma tendência de

concentração editorial e empresarial, com sucessivas mudanças de propriedade e com constituições e reconstituições de maiorias acionistas, o que acabou por determinar uma política maciça de aquisições, de fusões, de *joint ventures* e a criação de redes editoriais e de cadeias de distribuição (FURTADO, 2004, p. 3).

Uma das consequências dessa concentração é a diminuição da concorrência e a atuação em sistema de oligopólio. Em outro aspecto, como o livro pertence a uma cadeia produtiva extensa, qualquer alteração em um dos elos, pode resultar em alterações significativas no todo. Em geral, a estratégia de concentração é adotada quando a editora pretende fortalecer sua atividade em algum ponto da cadeia, embora, de modo predominante, se realize através da integração de casas editoriais. Nos últimos tempos, contudo, táticas mais incisivas na área de distribuição e de venda a varejo, com a formação “de grupos e de cadeias de livrarias”, além do surgimento de grandes centros comerciais não especializados, começaram a ocorrer nos Estados Unidos. Tal processo teve início na década de sessenta com a criação da Waldenbooks e B. Dalton, posteriormente integradas por cadeias como a Borders e a Barnes & Noble (FURTADO, 2004, p. 4).

Furtado (2004, p. 4) argumenta também que “para se compreender o setor de modo mais detalhado é necessário refletir sobre as lógicas de segmentação seguidas pelos editores”. Essa segmentação, a partir do critério produto/canal, pode ser “uma segmentação por produto, por mercado e por tecnologia”. No caso da segmentação por produto, utiliza-se principalmente a classificação por “gênero”, de modo a agrupar os livros segundo seus temas e sua relativa homogeneidade. A segmentação por mercado leva em conta “as necessidades principais que a leitura satisfaz, de modo a compreender as motivações de compra dos leitores e, por consequência, as fontes de vantagem competitiva das casas editoras”. A segmentação por tecnologia evidencia o “suporte utilizado para transferir as informações” e, em virtude do desenvolvimento do suporte digital nos últimos anos, tem definido novas estratégias de atuação para as empresas. A classificação de acordo com o segmento possibilita às empresas inúmeras “combinações de produto/mercado/tecnologia” e, conseqüentemente, uma gama de opções quanto ao posicionamento estratégico mais interessante (FURTADO, 2004, p. 4-5).

É através da segmentação do setor que podemos perceber como as editoras adotam a estratégia de ampliar seus catálogos de forma a ocupar todos os nichos de consumidores. As empresas analisadas em nosso trabalho, classificadas como “generalistas” por Peltier (2007), adotam esse comportamento a fim de equilibrar suas vendas, uma vez que nunca se sabe ao certo quais livros poderão gerar uma venda significativa. De acordo com Earp e Kornis (2005, p. 21), em relação a livros, discos e cinema, “aproximadamente 10% das obras dão lucro, 20% se pagam e 70% dão prejuízo”. Na busca por nichos mais ou menos lucrativos, as editoras acabam copiando as fórmulas de sucesso de seus concorrentes, produzindo um efeito de pasteurização e superprodução em alguns segmentos.

Furtado (2004, p. 5) constata igualmente um agravamento da concentração e, por conseguinte, da concorrência. Sendo a edição um ramo com custos fixos bastante altos e mais elevados que os variáveis, os empresários se concentram em buscar os “prováveis *best-sellers*”. É o que faz, por exemplo, com que os direitos para a publicação de um determinado autor subam astronômicamente. No caso de Dan Brown, autor de *O código Da Vinci*, os direitos para publicação em língua portuguesa foram disputados em um leilão pela Record e pela Sextante, alcançando a cifra de U\$ 12.000,00, sendo que a média para um livro estrangeiro fica em torno de U\$ 5.000,00 (GRILLO; ALVARENGA, 2006).

De forma semelhante a Furtado (2004), a professora Marta P. Dantas (2007a), em seu artigo já citado sobre a tradução da literatura francesa no Brasil, aponta a preocupante e progressiva união do mercado internacional de edição, denominada de “globalização editorial”, ou seja, a “multiplicação dos grandes conglomerados de editoras e de livrarias, com a concentração excessiva da edição nas mãos de grupos financeiros e de poderosos industriais, e no surgimento de novas formas de heteronomia” (2007a, p. 40), processo que também ocorreu no país, com a coligação de várias editoras em grupos maiores.

No Brasil, é a partir do final dos anos 90 que tal fenômeno se impõe, com a intensificação do processo de concentração das editoras (a exemplo do grupo Record) e com o aumento da participação de grupos estrangeiros no mercado de livros (como o espanhol Santillana e o francês Vivendi), numa nítida ameaça às ‘pequenas editoras’ (DANTAS, 2007a, p. 41 – grifo da autora).

Como já evidenciado antes através dos dados de sua pesquisa, Dantas (2007a) confirma que a publicação de autores consagrados pelas instâncias literárias ou de mercado é tida como investimento de venda assegurado pelas grandes editoras. A autora destaca que tais tendências também podem ser aferidas no plano mundial em economias globalizadas e que, ao mesmo tempo em que tal fenômeno propicia a troca internacional de ideias, realizada sobretudo por intermédio da tradução, a união de várias empresas editoriais pode atuar como uma força ameaçadora à diversidade cultural, ideia que reforça o que já expusemos sobre o artigo de Furtado (2004).

Segundo Dantas (2007a), “uma nova economia do livro está em voga”, suscitando reações acaloradas na imprensa, como é o caso do artigo de Pierre Lepape (2004a), no jornal *Le monde diplomatique*, com o título de “La dictature de la ‘world literature’”, que, por ocasião do Salão do Livro em Paris, alertou para a hiperconcentração de editores que vinha ocorrendo na França, onde três grupos passaram a controlar cerca de 80% do mercado, semelhantemente ao modelo americano. Lepape (2004b) relembra a aquisição das Edições Seuil, uma das mais tradicionais e renomadas na França, pelas Edições La Martinière, e também a tentativa da Hachette (segunda no mercado francês) de comprar a Editis (primeira e ex-Vivendi Universal Publishing), o que resultaria em um controle de 80% do mercado francês. Tal negociação foi impedida pelo Comissariado Europeu a fim de cercear o comportamento hegemônico das referidas empresas.

O ensaísta descreve ainda vários outros problemas que estão ocorrendo no comércio livreiro e que podem ser percebidos na configuração da própria Feira de Livros de Frankfurt, a mais importante do setor, onde se adquirem e se vendem direitos de tradução de qualquer tipo de livro. A partir da Feira, fica patente a direção dupla que exhibe “a difusão do livro e a leitura em escala internacional” (LEPAPE, 2004b), ou seja, a diminuição da força de representação cada vez mais acentuada dos países pobres (que passam a incluir também os países da ex-União Soviética) e o intercâmbio desproporcional entre os Estados Unidos (que possui como “satélite” a Grã-Bretanha) e o resto do mundo. Os pavilhões que se destinam a países da Ásia, África e América Latina se situam em local afastado do centro das principais negociações, sendo que o interesse por direitos autorais originados desses países está cada vez menor. Ao mesmo tempo, editores franceses, espanhóis, alemães, italianos se empenham em vender seus

livros aos Estados Unidos, ainda que por um montante insignificante, tarefa que se configura como irrealizável. Outro caminho tentado por eles é a venda de direitos a editores ingleses, como forma possível de atingir o tão sonhado mercado americano, que, tanto quanto a Grã-Bretanha, apesar de uma grande produção livreira, apresentam números ínfimos de literatura não anglófona.

Quando alcançam sucesso na empresa, o acesso ao público americano ainda não se encontra garantido, uma vez que a

evolução da edição e da distribuição, nestes últimos anos, com uma hiperconcentração e exigências de rentabilidade imediata, modificou totalmente as condições de existência do livro, considerado como um produto que não tardou muito a se submeter às normas da gestão industrial e da rentabilidade financeira (LEPAPE, 2004b).

Como exemplo desse acontecimento, Lepape (2004b) coloca a editora Random House, maior editora estadunidense que, em 2002, após comprada pelo grupo Allemand Bertelsmann, despediu sua diretora por não ter alcançado os lucros desejados.

No que tange à distribuição, o escritor se refere a três grandes cadeias americanas (Barnes & Noble, Borders e Book-a-Million) que acabaram com a maior parte de livrarias independentes. Em virtude do volume de suas negociações junto às editoras, essas cadeias acabam por infligir uma “verdadeira ditadura comercial”, através da recusa na aquisição e conseqüente devolução de livros que vendem pouco ou lentamente e cuja divulgação na mídia é insuficiente. Além disso, existe uma prática de cobrar pelos melhores lugares para se expor os livros em balcões e vitrines, o que direciona ainda mais os editores à estratégia já citada de disputar os autores de *best-sellers*.

Todos esses problemas aqui expostos (FURTADO, 2004; DANTAS, 2007a; LEPAPE, 2004a, 2004b) conduzem à conclusão de que a tradução de livros é regulada não só pelas oscilações do mercado interno, mas também, e talvez de maneira preponderante, pelas normas do comércio internacional e pelas negociações de direito autoral que se estabelecem no mercado da edição. Dessa forma, recuperando os conceitos de Bourdieu antes discutidos (1996), é possível verificar como o campo econômico e o político interferem no campo literário e, conseqüentemente, nas operações de tradução.

## 2 CAPITAL SIMBÓLICO E TRADUÇÃO

### 2.1 ACUMULAÇÃO DE CAPITAL SIMBÓLICO E TRADUÇÃO

Uma vez estabelecida a relação entre tradução e campo literário, acreditamos ser importante demonstrar como a tradução contribui para o acúmulo de capital simbólico para os integrantes do campo literário, visto que a tradução não é, como já vimos, um simples processo de transposição de um texto de uma língua para outra, mas envolve operações bastante complexas e muitas vezes desiguais entre culturas. Em outras palavras, a tradução deve ser enfocada sob um “ponto de vista transnacional, de forma a reestabelecer as relações, as hierarquias e as relações de força entre os campos nacionais”<sup>16</sup> (CASANOVA, 2002b, p. 7 – tradução nossa).

Para empreender tal tarefa, vamos elencar alguns conceitos estabelecidos por Pascale Casanova (2002a, 2002b), os quais, dentro da mesma perspectiva sociológica de Bourdieu (1996), ou seja, a da teoria dos campos, descreve a relação de homologia entre os campos literários nacionais e internacionais.

Como vimos, para Bourdieu (1996), no campo literário, após o processo de autonomização no século XIX, convivem dois polos opostos de produção, um voltado para uma “produção cultural especialmente destinada ao mercado”, e o outro, de uma “produção de obras “puras” e destinadas à apropriação simbólica” (p. 162). De um lado, o polo da “arte pura” seria dominante e autônomo, uma vez que estabeleceu sua legitimidade e adquiriu a capacidade de legislar sobre a produção artística. A “arte pura” deve ser desinteressada e buscar apenas o reconhecimento simbólico, ou seja, obedecer a uma lógica “anti-econômica”, com lucros monetários que podem ou não decorrer no longo prazo (BOURDIEU, 1996, p. 162). Do lado oposto, o polo da “arte comercial”, dominado e heterônomo, que se condiciona de maneira total às demandas do mercado e visa à criação de produtos de consumo rápido, mensurados sobretudo pelas tiragens alcançadas, tendo, em consequência, lucros econômicos que geralmente constituem a própria medida de sua desvalorização simbólica em relação ao polo da arte pura.

---

<sup>16</sup> No original: “Le point de vue transnational, en rétablissant des relations, des hiérarchies et des rapports de force entre les champs nationaux [...]”.

Transpondo essa lógica do funcionamento dos campos nacionais para os transnacionais, Casanova (2002a) empreende a teorização sobre o “campo literário mundial”, denominado igualmente por ela de “república mundial das letras”. Para a socióloga,

o mundo literário é [...] um espaço relativamente unificado que se organiza de acordo com a oposição entre os grandes espaços literários nacionais, que também são os mais antigos, isto é, os mais dotados, e os espaços literários que apareceram mais recentemente e pouco dotados (CASANOVA, 2002a, p. 110).

Assim, as nações mais dotadas de capital literário e, portanto, de maior autonomia, integram o polo dominante. Já as nações de menor capital, heterônomas, se situam no polo dominado.

O campo literário mundial, formado por todos (ou quase todos) os campos literários nacionais, se estrutura segundo o volume e a antiguidade do capital literário e do grau relativo de autonomia de cada campo literário nacional. O espaço literário internacional, como já foi dito, está organizado a partir da oposição entre o polo autônomo, formado pelos campos literários mais dotados de capital, e o polo heterônimo, onde se encontram os campos nacionais pouco dotados ou em formação, estes geralmente mais dependentes das esferas políticas nacionais, como veremos mais adiante (CASANOVA, 2002b).

De acordo com a homologia estrutural entre os campos literários nacionais e o campo internacional apontada por Casanova (2002b), os espaços nacionais se estruturam segundo a mesma oposição: de um lado, o “polo autônomo e cosmopolita”, e de outro, o “polo heterônimo, nacional e político”. De acordo com o volume de capital literário de cada campo nacional, sua posição na estrutura mundial estaria mais ou menos próxima de um dos polos descritos (CASANOVA, 2002b, p. 5)

Pode-se, então, representar o universo literário mundial como um conjunto formado pelos campos literários nacionais, eles próprios bipolarizados e situados diferencial (e hierarquicamente) na estrutura mundial segundo o peso que nela detêm o polo internacional e o polo nacional (e nacionalista) (CASANOVA, 2002b, p. 5 – tradução nossa)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> No original: “On peut donc se représenter l'univers littéraire mondial comme un ensemble formé des champs littéraires nationaux, eux-mêmes bipolarisés et situés différenciellement (et hiérarchiquement) dans la structure mondiale selon le poids relatif qu'y détiennent le pôle international et le pôle national (et nationaliste)”.

O espaço literário internacional, cujo início ocorreu no século XVI, teve sua origem na formação dos Estados europeus. A ele foram se incorporando posteriormente outros países da Europa Central, durante o século XIX, sob o ímpeto das reivindicações nacionalistas. Também a América do Norte e a América Latina se integraram a essa disputa no mesmo século, à medida que conquistavam sua independência política e cultural. Com o processo da descolonização, todos os países restantes de outros continentes (África, Índia, Ásia e outros) solicitaram a sua admissão ao mundo da literatura própria (CASANOVA, 2002a).

A existência de tal espaço, embora vislumbrada por alguns escritores ao longo do tempo, sempre foi relegada a segundo plano, uma vez que sua constatação implicava um atentado à pretensa harmonia literária. Autores como Khlebnikov<sup>18</sup>, Goethe, Paul Valéry e Valéry Larbaud acusaram a realidade desse universo, ainda que aprisionados a uma perspectiva interna e, portanto, parcial de sua estrutura (CASANOVA, 2002a).

Para Casanova (2002a, p. 26), a República Mundial das Letras

tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo sua história, que, escondida pela apropriação nacional (e portanto política) quase sistemática do fato literário, jamais foi até agora descrita. Sua geografia constitui-se a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital. Por fim, dotou-se de instâncias de consagração específicas, únicas autoridades legítimas em matéria de reconhecimento literário, e encarregadas de legislar literariamente; graças a alguns descobridores excepcionais sem preconceitos nacionalistas, instaurou-se uma lei literária internacional, um modo de reconhecimento específico que nada deve às imposições, aos preconceitos ou aos interesses políticos.

A invisibilidade desse campo literário transnacional persistiu por conta de uma condição acatada por todos os membros, a de que o universo literário seria dotado de equidade e liberdade pela natureza mesma da literatura: “pura, livre e universal<sup>19</sup>” (CASANOVA, 2002a, p. 26). Quando advindas de espaços culturais

---

<sup>18</sup> Velimir Khlebnikov (1855-1922), poeta russo, iniciou atividade literária junto ao movimento simbolista. Ao lado de Maiakovsky fundou e propagou o futurismo na Rússia. Segundo Casanova (2002a) pretendeu, em 1910, colocar a língua e a poesia russa em posição de reconhecimento universal.

<sup>19</sup> A categoria de “universal”, de característica polissêmica, se refere aqui à ideia de uma literatura que seria um padrão de excelência para “todos”, sabendo que foi construída por meio dos julgamentos e interesses dos agentes no campo de acordo com suas próprias posições e determinações dentro do campo. Para entender melhor: “Se existe uma verdade, é que a verdade é uma aposta de lutas; e, se bem que as classificações ou os julgamentos divergentes ou

com pouco capital literário, as obras têm muita dificuldade na luta pelo reconhecimento e pela consagração nos espaços centrais e dominantes. Essa constituição de uma República Mundial das Letras desvela o princípio igualitário com frequência integrado à noção de globalização, que muitas vezes é enfocada apenas como facilitadora do fluxo de ideias no âmbito internacional. Dito de outro modo, como o fenômeno da globalização é frequentemente visto como um facilitador do intercâmbio de bens materiais e ideias entre os países, poderia evocar ingenuamente uma falsa impressão de que essas trocas ocorrem de maneira igualitária, o que não é verdade, como se pode constatar através da análise do fluxo de traduções evocado até o momento. Ao contrário, a história da literatura, como apresentada por Casanova (2002a, p. 26), se faz através de “recusas, manifestos, violências, revoluções específicas, desvios” e “movimentos literários”. Assim como para Bourdieu (1996), quando este explicita a formação e a autonomização do campo literário francês e a atuação de Flaubert, entre outros, a formação do campo literário internacional se realizou por intermédio de uma história de lutas que ocorrem em torno de um certo poder ou capital específico, que, neste caso, seria o literário. Essas lutas ocorrem entre dominantes (países, instituições ou pessoas com maior prestígio e, portanto, maior capital simbólico) e dominados (detentores de pouco capital simbólico) que tentam alterar ou manter a distribuição do capital.

No espaço literário mundial, os escritores possuem uma moeda de intercâmbio, ou seja, um valor de troca que possibilita a competição entre eles e que é o capital literário. Tal capital é composto pelos textos pertencentes à categoria do nacional. Como já dissemos, a antiguidade de uma literatura se torna um importante critério de valoração do capital literário, porque atesta tanto a variedade (maior número de textos canônicos a constituir o acervo) quanto a sua anterioridade em relação a outras literaturas. Dante, Shakespeare e Cervantes, por exemplo, encerram a “grandeza de um passado literário nacional, a legitimidade histórica e literária conferida por tais nomes a uma literatura nacional e o reconhecimento universal – portanto enobrecedor e conforme à ideologia não nacionalista da literatura – de sua grandeza” (CASANOVA, 2002a, p. 29). Os “clássicos”, em geral,

---

antagonistas dos agentes comprometidos no campo artístico sejam indiscutivelmente determinados ou orientados pelas disposições e os interesses específicos associados a posições no campo, a pontos de vista, o fato e que são formulados em nome de uma pretensão à universalidade, ao julgamento absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista” (BOURDIEU, 1996, p. 332).

textos fundadores de nações literárias mais antigas, adquirem um caráter atemporal e universal, constituindo a medida do que é considerado como “literário” ou “Literatura”.

O processo de acumulação de capital literário, e, portanto, simbólico, para cada país ou campo nacional, acontece, como analisado por Casanova (2002a, 2002b), através do acréscimo no volume do capital. É a partir desse processo que a tradução se transforma em uma importante instância de consagração e valorização, pois o tradutor é o responsável por fazer circular os textos de uma língua para outra, importando ou exportando os textos literários, e assim, tornando sua nação e sua língua mais “literárias” através da incorporação de capital literário (CASANOVA, 2002a).

Ao elencar as posições possíveis de uma tradução no espaço literário transnacional, Casanova (2002b) faz a distinção entre línguas dominantes e dominadas, de acordo com o capital linguístico-literário de que dispõe. As línguas dominantes são aquelas que possuem um capital literário importante, ou seja, o prestígio acentuado em virtude dos fatores aqui já elencados, como a sua antiguidade, o volume de textos declarados universais escritos nessas línguas. As línguas dominadas, por sua vez, se referem àquelas que foram “nacionalizadas” há pouco tempo, com pouco capital literário, e, por isso, pouco reconhecimento no plano internacional; possuem um pequeno número de tradutores, sejam eles nacionais ou internacionais, ou ainda, que são pouco conhecidas e se mantiveram por muito tempo invisíveis aos grandes centros literários (CASANOVA, 2002b).

O grupo de línguas dominadas literariamente não constitui um grupo homogêneo e pode ser dividido em quatro grupos distintos:

- a) as línguas orais, das quais a escrita foi sistematizada há pouco tempo, são por isso mesmo desprovidas de capital literário, desconhecidas no espaço internacional e não possuem traduções. É o caso de línguas africanas como o iorubá, gikuyu, amárico, entre outras, e de algumas línguas crioulas.
- b) as línguas de criação ou “recriação” (p. 9) recente, que se tornaram línguas nacionais por ocasião da independência (o catalão, o coreano, o gálico, o hebreu, o neo-norueguês, etc.)

Possuem poucos locutores e pouca produção, são praticadas por um pequeno número de políglotas e gozam de pouca ou nenhuma tradução de intercâmbio com outros países. Necessitam desenvolver uma existência internacional por intermédio das traduções.

- c) as línguas de cultura ou de tradição antiga ligadas a “pequenos” países (p. 9) como o neerlandês, o dinamarquês, o grego ou o persa, formam o terceiro grupo. Possuem uma história e crédito relativamente significantes, mas não contêm muitos locutores. São pouco praticadas pelos políglotas e pouco reconhecidas fora das fronteiras nacionais, o que significa que são também pouco valorizadas no mercado literário mundial.
- d) As línguas de grande difusão como o árabe, o chinês e o hindi, que, apesar de serem dotadas de grande tradição literária e faladas por muitos locutores, são pouco conhecidas e por isso, reconhecidas, no mercado literário internacional (CASANOVA, 2002b, p. 9).

A partir dessas categorias, Casanova (2002b, p. 9-10) apresenta quatro posições possíveis para as línguas quanto à tradução no espaço literário, a saber:

- a) a tradução de um texto escrito de uma língua dominante para uma língua dominada;
- b) no sentido inverso, de uma língua dominada para uma dominante;
- c) de uma língua dominante para outra dominante;
- d) de uma língua dominada para outra dominada, o que acontece muito raramente.

A estudiosa se propõe, entretanto, a analisar apenas os dois primeiros casos, visto que suas implicações são as mais significativas para o estudo da tradução no campo literário internacional.

O primeiro caso, isto é, a tradução de um texto escrito de uma língua dominante para uma língua dominada, ocorre quando escritores de campos literários nacionais dominados importam os grandes textos universais (aqueles reconhecidos como capital universal no mundo literário) para sua língua nacional, conseguindo assim antiguidade e enobrecimento para sua própria língua e literatura. Para essa estratégia, nomeada como “tradução-acumulação”, Casanova (2002b, p. 10) dá como exemplo o “programa de tradução” adotado pelos românticos alemães, que se dedicaram a traduzir textos da antiguidade greco-romana devido à formação tardia da Alemanha em relação às outras nações europeias e sua consequente posição dominada em literatura. Entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, ao mesmo tempo em que inventavam uma literatura nacional e popular, os alemães executavam a anexação e a apropriação dos recursos literários e filosóficos da Antiguidade. Tal estratégia permitiu à Alemanha recuperar o tempo perdido, ou seja, conquistar a antiguidade que lhe faltava através da acumulação de capital literário pela tradução. Esse empreendimento era ainda uma tática para se opor às nações literárias mais dotadas, únicas detentoras dos grandes clássicos nacionais com reconhecimento internacional, e, mais especificamente, uma maneira de se defender da dominação linguístico-literária francesa que reinava na Europa de então.

No Brasil, esse procedimento de tradução-acumulação também foi adotado por vários escritores conhecidos. Torres (2007) declara que Marcel Proust foi traduzido por Mário Quintana, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Mário Quintana foi também tradutor de Balzac, Voltaire, Maupassant e Mérimée. Esses escritores brasileiros eram nomes respeitados no campo nacional e por isso essas traduções chegaram ao campo de recepção desfrutando de prestígio, ao mesmo tempo em que atribuíram valor simbólico aos próprios tradutores. Além do mais, no campo dominado, essas traduções possuíam um prestígio incontestável porque traziam aquilo que já estava consagrado no centro. A intenção era apresentar a “modernidade decretada no meridiano de Greenwich”, de modo a renovar a literatura nacional e também garantir uma contribuição importante para a “unificação do espaço” internacional, ou seja, uma homogeneização dos padrões quanto ao que é considerado “literário” (CASANOVA, 2002a, p. 171). O meridiano de Greenwich literário seria Paris, lugar a partir de onde poderiam ser atestadas a modernidade e a novidade das obras, em virtude de seu grande capital literário

acumulado. Atualmente, Paris encontra concorrência em Nova York e Londres, capitais onde se concentram grupos editoriais importantes e que, por isso, dominam o polo econômico no campo do poder. Independentemente da cidade que é considerada como capital literária, esse aspecto nos interessa porque ainda é preciso ser publicado em alguma dessas capitais para que determinado autor consiga visibilidade dentro do campo internacional.

Muitas vezes, as obras de grande inovação das literaturas centrais são traduzidas por escritores com tendência internacional<sup>20</sup> – ou seja, aqueles que buscam trazer esses modelos para o campo nacional –, e que desejam desestabilizar as regras de sua própria região literária por meio da transposição desses textos para a sua língua, ainda que dessa forma cooperem para a continuidade da dominação. Com esse propósito, Vergílio Ferreira traduziu Sartre em Portugal e Borges foi tradutor de E.E. Cummings e de William Faulkner. Com a mesma finalidade, o escritor Daigaki Horiguchi traduziu Verlaine, Appolinaire, Jammes, Cocteau e Morand para o japonês, “contribuindo desse modo para revolucionar em profundidade todas as normas estéticas em curso nesse espaço literário então em sua mutação” (CASANOVA, 2002a, p. 170).

Outro exemplo dado por Casanova (2002b, p. 11)<sup>21</sup> é o da China, que, apesar de estar fechada a qualquer importação literária a partir de 1949 em virtude de sua situação política, conseguiu sua inserção no campo literário internacional de modo bastante peculiar. O autor de teatro Gao Xingjian, que recebeu o prêmio Nobel em 2000, apresentou as inovações técnicas e estilísticas dos autores e movimentos literários considerados “modernos”, através da publicação de um texto chamado “Primeiro ensaio sobre a arte do romance moderno”<sup>22</sup>, em 1981. No texto, o autor apresentava Beckett, Aragon, Éluard, Prévert, Robbe-Grillet e Perec, além de explicitar o Surrealismo e o Dadaísmo. Estes escritores, considerados como os “clássicos da modernidade” nos países ocidentais, ou seja,

---

<sup>20</sup> Casanova (2002a) faz uma distinção afirmando que existe oposição, dentro do espaço nacional, entre os autores nacionais, voltados para os modelos do país, e aqueles internacionais, isto é, os que atravessam as fronteiras de seu país e se apoiam no modelo autônomo da literatura.

<sup>21</sup> Casanova (2002b) apresenta o exemplo chinês a partir de uma citação dos textos de Noël Du trait, “L'irrésistible poids du réel dans la fiction chinoise contemporaine”, *Littérature chinoise - Le passé et l'écriture contemporaine*, Annie Curien et Jin Siyan (sous la dir.de), Maison sciences de l'homme, Paris, 2001, p. 35-44; e de Annie Curien, «Regards d'écrivains chinois contemporains sur la littérature française du XXe siècle», *France-Asie - Un siècle d'échanges littéraires*, Muriel Détrie (sous la dir. de), You Feng, Paris, 2001, p. 275-284.

<sup>22</sup> No original: “Premier essai sur l'art du roman moderne”.

nas “regiões unificadas do campo literário mundial”, eram completamente inéditos na China (CASANOVA, 2002b, p. 11). Nenhum outro escritor chinês antes de Gao (que pode ler essas obras de modo clandestino por ter se tornado tradutor do francês) havia tido acesso a esses textos ou a todas as inovações que haviam transformado totalmente a literatura desde o fim do século XIX, época em que havia se isolado o campo literário chinês. Em face da polêmica levantada pelo texto, ele passou a ser um marco para a literatura chinesa e em virtude da redistribuição de posições que produziu, o livro contribuiu para a entrada do campo literário chinês no campo internacional, apesar de sua evidente dependência das instâncias políticas.

Torna-se visível, através do exemplo chinês, de acordo com a socióloga francesa, os efeitos da diferença temporal e também literária constatada entre os campos literários nacionais que entraram na concorrência internacional em períodos diferentes. Neste caso,

[...] a tradução é o único meio de ‘recuperar’ o tempo literário. Em outras palavras, trata-se de um instrumento de ‘aceleração temporal’, pois ela permite, ao conjunto de um campo nacional temporalmente muito distante dos centros, entrar na concorrência literária mundial porque traz ao seu conhecimento o estado das lutas (estéticas) no meridiano literário. A tradução é, assim, uma arma específica de grande eficácia na concorrência mundial, uma vez que pode permitir a todo um campo literário alterar sua posição no espaço internacional e, através do polo mais autônomo, deslocar o conjunto do universo (CASANOVA, 2002b, p. 13 – tradução nossa).<sup>23</sup>

A analogia existente entre a estrutura do campo nacional e o mundial pode também ser descrita nos seguintes termos: ao se apoiar no polo autônomo do campo internacional e utilizá-lo como referência, os espaços nacionais conseguem primeiramente emergir e, a seguir, obter sua autonomia. Assim, os escritores que reivindicam uma posição mais independente são aqueles que estão cientes do funcionamento do campo literário mundial e se servem dessa estrutura para lutar no interior de seu campo nacional e subverter as regras dominantes. Por essa razão, o polo autônomo mundial é muito importante para a constituição de todo o campo, para a sua “literarização” e para sua “desnacionalização” progressiva, pois

---

<sup>23</sup> No original: “[...] la traduction est le seul moyen de ‘rattraper’ du temps littéraire. En d’autres termes, elle est un instrument ‘d’accélération temporelle’ elle permet à l’ensemble d’un champ national très éloigné temporellement des centres d’entrer dans la concurrence littéraire mondiale en lui donnant à connaître l’état des luttes (esthétiques) au méridien littéraire. Elle est alors une arme spécifique d’une très grande efficacité dans la concurrence mondiale elle peut permettre à tout un champ littéraire de changer sa position dans l’espace international et, à travers le pôle le plus autonome, de déplacer l’ensemble de l’univers”.

serve de fonte real, tanto pelos modelos teóricos e estéticos que pode fornecer aos escritores do mundo todo, quanto por suas estruturas editoriais e críticas que asseguram a “fábrica real da literatura universal” (CASANOVA, 2002b, p. 13).

Quando uma obra provém de uma região nacional menos dotada e busca sua consagração literária, estratégia que Casanova (2002a, 2002b) denomina “tradução-consagração”, ela só se realiza em relação às instâncias consagradoras dos espaços autônomos. Os criadores mais consagrados surgem apenas quando ligados à potência específica do capital literário autônomo e internacional. É o que aconteceu com Joyce, que foi renegado em Dublin, Nova Iorque e Londres, mas obteve pleno reconhecimento em Paris.

As lutas para unificação do espaço internacional acontecem sobretudo através das rivalidades nos próprios campos nacionais, através da oposição já aludida entre escritores nacionais (aqueles que se reportam a um padrão nacional de literatura) e internacionais (aqueles que recorrem a um modelo autônomo de literatura). Por esse motivo, a tradução dos textos de uma língua dominada para uma central se torna uma das vias de autonomização do campo mundial, pois permite o surgimento e o fortalecimento de polos autônomos dentro dos campos nacionais dominados. Desse modo, nos campos dominados, lutar por uma tradução é lutar para a constituição de um polo autônomo, ou seja, pelo reconhecimento, no polo independente mundial, das obras que se submetem às exigências definidas pelo meridiano de Greenwich literário.

### 2.1.1 Uma Hierarquia Linguística

Como vimos, os autores de campos menos dotados podem atuar como tradutores (importadores) de grandes textos que, através de um desvio, conseguem acumular capital literário para seu campo nacional, contribuindo para o processo de autonomização deste. Podem ainda atuar como “exportadores” de forma a buscar que seus próprios textos sejam traduzidos, para que possam ser legitimados e consagrados nos centros. Essa desigualdade linguístico-literária demonstra como o valor literário de um texto no “mercado de bens literários” depende, ainda que parcialmente, da língua na qual ele é escrito (CASANOVA, 2002b, p. 13). Essa desigualdade pode ter efeitos tão funestos que ela pode impedir

ou dificultar o reconhecimento ou a consagração de escritores que praticam línguas dominadas.

A língua constitui, dessa forma, um elemento importante para a composição do capital literário. O reconhecimento de textos produzidos em determinadas línguas faz com que algumas entre elas desfrutem de um status mais “literário” do que outras. Um exemplo clássico dessa condição é a atribuição de expressões como “a língua de Racine” ou a “língua de Shakespeare” (CASANOVA, 2002a, p. 33).

A título de exemplo, Antônio Candido (1969, p. 171), no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, destaca como Machado de Assis, a despeito de sua importância para a literatura brasileira, permaneceu durante muito tempo desconhecido no espaço literário internacional (situação que ainda hoje não é tão diferente):

Machado de Assis, cuja originalidade não é menor sob este aspecto, e muito maior como visão do homem, poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fontes. Mas perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância.

Tanto Candido (1969) quanto Casanova (2002a) aludem a períodos em que autores escreveram em língua francesa, inglesa ou outra para poderem alcançar a visibilidade necessária a suas obras. No mesmo ensaio já referido, Candido (1969), ao discutir a dependência cultural, afirma que ela seria para os países colonizados algo inerente, uma vez que parte de sua civilização estaria no colonizador, ainda que de modo imposto. A escassez cultural das terras nativas conduzia os artistas a buscarem na metrópole e em outros países europeus os modelos de suas produções, de modo que se distanciavam cada vez mais de seu público “inculto”. Como não havia leitores nacionais suficientes, o escritor criava sua obra como se na Europa se encontrassem seus destinatários ideais. Isso resultou em obras que, evidentemente, “assimilavam as formas e os valores da moda europeia”, sendo consideradas como muito elaboradas. Como exemplos dessas obras sem conexão com a vida nacional que se transformavam em “meros exercícios de alienação cultural”, o crítico elenca uma parte do Parnasianismo e do Simbolismo brasileiros (CANDIDO, 1969, p. 147).

Outra maneira manifestada de “aristocratismo alienador” seria a composição de obras em língua estrangeira, com a intenção equivalente de realizar obras refinadas. Embora alguns autores tenham realizado obras esteticamente inferiores e temporalmente deslocadas, alguns escritores julgados “de qualidade” produziram boa obra em quantidade, como é o caso de Cláudio Manuel da Costa, que escreveu em italiano, Joaquim Nabuco e Alphonsus de Guimaraens, que escreveram em francês (CANDIDO, 1969, p. 147).

Já Casanova (2002a) assinala que Paris, considerada como capital literária e polo consagrador da República Mundial das Letras, atraiu escritores e artistas de todas as partes do mundo, sobretudo no século XIX. Em virtude dessa crença é que, de acordo com a autora, alguns escritores começaram a escrever em francês. Além de Joaquim Nabuco, cita também Castro Alves e outros escritores sul-americanos. Muitos ainda são os exemplos que a estudiosa enumera para demonstrar que a opção dos autores por determinada língua é uma tentativa de conseguir legitimação no universo literário.

Ainda no mesmo sentido exposto por Candido (1969) ao se referir a Machado de Assis, o escritor Cristóvão Tezza, ao lançar a tradução de seu premiado livro *Filho Eterno* (2007), na França, declarou em entrevista a dificuldade da penetração da literatura brasileira no exterior por conta da pouca visibilidade da língua portuguesa. Afirma Tezza (2009):

Porque a gente sabe que o Brasil literariamente é um exílio, né? Pela língua, a língua portuguesa é uma língua isolada e o próprio país, literariamente, não circula, não tem uma tradição de circulação literária que merece. Então é muito difícil romper esse cerco, atravessar o Atlântico, por assim dizer.<sup>24</sup>

Também pelo mesmo motivo Dantas (2007a) questiona por que razão a tradução de um romance brasileiro no plano mundial não significa a mesma coisa que a tradução de um romance francês, dentro de uma perspectiva sociológica. Torres (2007), por sua vez, questiona o fraco volume de traduções do francês para o português no Brasil, sabendo que a tradução é um forte meio para a consagração no espaço literário internacional, de acordo com Casanova (2002a).

---

<sup>24</sup> Transcrição nossa.

Heilbron (2010) propõe uma reflexão sobre essa desigualdade linguística (e literária) que se estabelece na relação entre os países dentro do campo literário internacional. Em sua perspectiva, o autor explica que as traduções e as muitas atividades envolvidas em sua realização estão interligadas e são dependentes em uma espécie de “sistema mundial de tradução”, que inclui tanto a língua de origem (língua fonte) quanto a língua para a qual é feita a tradução (língua alvo). Para o autor, uma ocorrência em uma parte do sistema pode afetar o que acontece em outra parte, ou seja, fica evidente a relação de interdependência. As várias facetas do processo de tradução são alteradas pela maneira pela qual elas estão interligadas na estrutura e dinâmica desse sistema.

É possível obter uma imagem da constituição desse sistema através da análise do fluxo internacional de livros traduzidos. Heilbron (2010) utiliza para sua análise a base de dados produzida pela UNESCO, o *Index Translationum*<sup>25</sup>. Segundo indicam as estatísticas constantes no *Index*, mais de 80 mil livros de várias áreas são traduzidos em todo o mundo a partir de cerca de 200 línguas. A distribuição das traduções desses livros por língua expõe um sistema internacional de tradução baseado em uma estrutura de quatro níveis (HEILBRON, 2010).

Na análise desse fluxo de traduções, não é difícil constatar que mais da metade dos livros traduzidos é advinda do inglês (55 a 60%), língua que assume, portanto, uma posição central ou hipercentral, como aludem Heilbron (2010) e Heilbron e Sapiro (2009). O alemão e o francês, embora ainda centrais, seguem com uma acentuada defasagem, cerca de 10 e 12% do mercado de traduções do mundo, mas ainda distantes das outras línguas. Em posição semiperiférica, aparecem oito línguas, com o domínio de 1 a 3 % do mercado internacional, entre as quais o espanhol, o italiano e o russo. No último nível, estão as todas as outras línguas consideradas como periféricas, pois possuem menos de 1% de participação no mercado de traduções. O fato de algumas dessas línguas possuírem um número muito grande de falantes, como é o caso do japonês, chinês e árabe, não as coloca em situação privilegiada quanto à circulação internacional de traduções, o que significa dizer que o número de locutores não é suficiente para ratificar a hierarquia

---

<sup>25</sup> *Index Translationum – Bibliographie mondiale de la traduction*, como já referido na Introdução, é um banco de dados sobre traduções dos países membros da UNESCO, formado por informações enviadas a partir das bibliotecas nacionais dos países envolvidos.

entre línguas centrais e periféricas<sup>26</sup>. Esta ideia corrobora com o já exposto por Casanova (2002b) que, como vimos, prefere distinguir as línguas entre dominadas e dominantes a fim de enfatizar a existência de uma estrutura de dominação e relações de força entre as línguas.

Nesse universo hierarquizado, um certo movimento pode ser detectado quanto à circulação de livros através da tradução. Usualmente, as traduções fluem mais do centro para a periferia do que o contrário, sendo que e o trânsito entre duas línguas periféricas acontece quase sempre através de uma língua central. Isso significa que a centralidade de uma língua lhe confere o poder de servir de veículo entre culturas. A tradução de uma obra para uma língua central como o inglês ou o francês, a partir de uma língua periférica como o português, por exemplo, geralmente é acompanhada de outras traduções. Ou seja, o capital cultural e literário de uma língua central impulsiona as traduções subsequentes para outras línguas.

Historicamente, por falta de tradutores capacitados em determinada língua, como o russo, por exemplo, por muito tempo foram feitas traduções através de uma língua intermediária, mais central, usualmente o francês ou o inglês. Isso acontecia no Brasil, mas hoje, tal prática tem sido abandonada por várias razões, mas sobretudo porque hoje é possível encontrar profissionais capacitados na maior parte das línguas. Além disso, a tradução direta da língua primeira asseguraria, em princípio, um resultado mais próximo do texto original.

Também acontece, como comentamos anteriormente, que uma tradução de um livro francês no mercado de língua inglesa, seja na Inglaterra ou Estados Unidos, desperte o interesse dos editores brasileiros e impulsiona a tradução para o português. Isso ocorre porque o mercado de edição tem sofrido fortes mudanças rumo a um modelo mais competitivo e, por isso, os editores estão sempre em busca de um sucesso comercial.

Segundo dados de 1970 a 2006, levantados pela professora Marie-Hélène Catherine Torres (2007), também junto ao *Index Translationum*, a literatura é de longe o gênero mais traduzido no mundo. No mesmo período, as dez línguas mais traduzidas foram o inglês, francês, alemão, russo, línguas escandinavas

---

<sup>26</sup> Tanto Heilbron (2010), Heilbron e Sapiro (2009) quanto Casanova (2002b) emprestam os termos central e periférico de Abram de Swaan, "The Emergent World Language System", *International Political Science Review*, v.14, n. 3, juillet 1993. E também, do mesmo autor, *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge: Polity Press, 2001.

(sueco, dinamarquês, finlandês e norueguês), italiano, espanhol, latim, tcheco, holandês, com uma porcentagem de 91% de todas as traduções. Todas as outras línguas, que são centenas, foram responsáveis pelos 9% restantes das traduções. Isso significa que essas dez línguas com maior número de traduções estão em condição de verdadeira “dominação literária” (TORRES, 2007, p. 17).

As informações fornecidas pela estudiosa confirmam o perfil levantado por Heilbron e Sapiro (2009) e permitem constatar a desigualdade das relações entre os países no domínio da tradução. Por isso, o fluxo das traduções de livros é descrito por Heilbron (2010) como um sistema mundial particular, com uma estrutura bastante hierarquizada, acentuada dominação da língua inglesa e dos bens culturais produzidos em países que falam inglês, tendo os Estados Unidos em seu centro.

Desse modo, mesmo que uma língua seja mais central dentro do campo da tradução, pouco se traduz de outras culturas para essa língua. Em países dominantes como os Estados Unidos, por exemplo, os bens culturais são amplamente difundidos e exportados para outras culturas, mas muito pouco é traduzido para o inglês (apenas cerca de 7% de obras estrangeiras). Já os países em posição dominada adquirem muitos livros de outras línguas, sobretudo por meio da tradução, mas exportam poucos volumes. É o caso do Brasil, por exemplo, onde quase 80% das obras em circulação provém da “intradução”<sup>27</sup> (WYLER, 2003), contra 2% de “extraduições” brasileiras no mundo no período de 1970 a 2006 (TORRES, 2007).

No início dos anos 90, o volume de obras traduzidas nos Estados Unidos e na Inglaterra mal atingia a cifra de 4% do montante nacional. Na França e na Alemanha, o total oscilava entre 14 e 18%; na Itália e Espanha, 24%. Proporção semelhante, 25% aparece nos Países Baixos e na Suécia, enquanto em Portugal e na Grécia, os números chegam perto de 35% e 45%. Concluem Heilbron e Sapiro (2009) e Heilbron (2010) que existe uma relação antagônica entre o nível de centralidade de uma língua no campo mundial da tradução e a porcentagem de livros traduzidos para essa língua. Isso justificaria também o aparecimento dos *Translation Studies* em países pequenos como Holanda, Bélgica e Israel, por

---

<sup>27</sup> De acordo com Casanova (2002a), “intradução” seria a importação de textos de outra língua para nacional, enquanto “extradução” seria a exportação de textos nacionais de literatura.

exemplo, uma vez que o grande volume de intradução os coloca em uma posição periférica.

De acordo com Heilbron e Sapiro (2009), a tradução estudada a partir das lutas entre as línguas, possibilita um melhor entendimento das consequências das transformações históricas. Heilbron (2010) alerta que opostamente à corrente da globalização, nos últimos 25 anos, a hegemonia da língua inglesa aumentou expressivamente. Nos anos 80, as traduções advindas do inglês ultrapassavam ligeiramente a marca dos 40%. Atingiu o nível atual de 55 a 60%, após a queda do muro de Berlim e o posterior colapso comunista na Europa Oriental, fatos que ocasionaram uma queda brusca nas traduções do russo e um aumento nas traduções estrangeiras publicadas. Antes de 1989, o russo ocupava uma posição central no sistema internacional de traduções junto ao alemão e ao francês, com cerca de 10 a 12%. Após tais fatos, as traduções do russo despencaram para o índice de 2 ou 3%, o que o coloca em uma posição semiperiférica, junto ao italiano e ao espanhol. Quando um país tem o seu poder e prestígio diminuídos no plano internacional, e conseqüentemente sua língua, a tradução vai refletir essas mudanças. O fato alarmante é que, após o declínio do russo, o inglês, e não outra língua, continuou a crescer a partir de tal situação.

Historicamente, também é possível analisar o declínio do francês em todo o mundo e no Brasil. Até o século XIX, considerada como língua de cultura e de intercâmbio em grande parte do mundo, o francês foi perdendo a sua importância após a Segunda Guerra Mundial e a subsequente ascensão dos Estados Unidos e da língua inglesa. Assim, o incremento no número de importação de traduções para a língua francesa também pode ser percebido no período aludido pelos autores. O mercado interno, por sua vez, se manteve estável tanto no caso russo quanto no francês, de onde os autores constataram que a análise parcial, ou seja, apenas do mercado nacional, seria insuficiente para explicar as transformações acima apontadas.

Heilbron (2010, p. 5) ressalta que o grau de centralidade de uma língua implica em uma variedade proporcional dos tipos de livros traduzidos. Na Holanda, por exemplo, os livros traduzidos a partir do inglês podem ser divididos em 33 categorias, desde “religião” e “direito” até “prosa” ou “história” (grifo do autor). As traduções a partir do alemão encontram 29 categorias; do Francês, 22; do italiano, 10 e assim por diante. O resultado é que quanto mais central a língua, maior é a

variedade dos gêneros na tradução e mais uma vez, as línguas periféricas se encontram em situação restritiva.

Por último, a estrutura centro-periferia do sistema internacional de tradução possui efeitos não apenas sobre o número e a variedade das traduções, mas ainda sobre o status das obras traduzidas e de seus tradutores e das estratégias de tradução empregadas. Nas línguas mais centrais, como já constatamos, há um pequeno número de traduções, os tradutores desfrutam de pouco prestígio e as estratégias de tradução são mais domesticadoras.<sup>28</sup> Já nos grupos linguísticos periféricos, o número de traduções é bem mais alto, os tradutores costumam gozar de maior prestígio e reconhecimento, e estratégias estrangeirizadoras são mais utilizadas nas traduções (HEILBRON, 2010, p. 6).

As informações acima levantadas sobre o sistema mundial de traduções permitem compreender como funcionam as relações entre a França e o Brasil, enquanto países envolvidos nas trocas literárias enfocadas neste trabalho, ou seja, as trocas inerentes à literatura francesa traduzida no Brasil. A hierarquia linguística existente entre os países pertencentes a esse sistema, como pretendemos demonstrar aqui, se manifesta em relações de concorrência e rivalidade no campo cultural, que estão, por sua vez implicadas em forças políticas, econômicas e culturais desigualmente distribuídas.

## 2.2 TRADUÇÃO, *BEST-SELLER* E GLOBALIZAÇÃO

A organização do espaço literário internacional atualmente se diferencia em termos de complexidade daquela descrita no século XIX e no início do século XX. Essa estrutura não pode mais ser enfocada somente com base nos espaços dependentes caracterizados como regiões nacionais com pouco capital literário. Em todas essas regiões heterônomas, sejam elas recentes ou não, bem

---

<sup>28</sup> Os termos empregados por Heilbron, neste texto, também podem ser encontrados em Venuti (2002, p. 66; 292). Domesticadora é a tradução que apaga as diferenças culturais e linguísticas do texto estrangeiro, de modo a assimilá-lo à cultura doméstica; a tradução torna-se, então, reconhecível e com a aparência de não tradução. Estrangeirizadora é a tradução que, contrariamente, conserva as diferenças apontadas e, em consequência, provoca um estranhamento no leitor, ou seja, este último adquire a consciência de que o texto é estrangeiro. Também Berman (2002, p. 15; 263) aborda tais estratégias de tradução e refere-se a Schleiermacher, tradutor alemão do século XIX, que propõe duas maneiras de traduzir: aproximar o leitor do autor, conservando seu aspecto de “estrangeiro”, ou levar o autor até o leitor, “domesticando-o”.

como nas regiões mais antigas e autônomas, é preciso destacar a existência de um polo comercial a cada dia maior e mais forte. Tal fato ocasiona uma mudança na organização comercial e nas práticas adotadas pelas editoras, tendo como consequência novos modos de distribuição, diferentes escolhas das obras e de seus assuntos (CASANOVA, 2002a).

A nova configuração do mercado editorial, em termos de concentração, baseada no modelo americano, conforme já atestamos no capítulo anterior, (FURTADO, 2004; DANTAS, 2007a; LEPAPE, 2004a, 2004b) se por um lado facilita a circulação internacional de bens simbólicos, por outro, os reduz a modelos pasteurizados voltados apenas para o consumo de massa.

Em capítulo do livro *A tradução de obras francesas no Brasil*, nomeado “Tradução, trocas literárias e estratégias editoriais: a importação do romance francês contemporâneo”, a pesquisadora Marta Pragma Dantas (2011, p. 29) afirma que sua pesquisa sobre a circulação de tais obras considera a

importância que assumiu nas últimas décadas o processo de unificação do mercado editorial, ou “globalização” editorial, caracterizado pela formação de grandes conglomerados que adotam uma política de concentração não apenas no plano horizontal, por meio da aquisição/fusão das editoras, mas também no plano vertical, intervindo nas diferentes etapas da cadeia do livro) produção, publicação, distribuição, pontos de venda, divulgação). A pressão econômica que tal processo de concentração exerce sobre o que se publica é inegável, como já apontaram vários estudos, além de depoimentos de atores do mercado editorial [...].

Alerta ainda a pesquisadora que é necessário atentar para a crescente venda dos *best-sellers* internacionais, e para o surgimento da chamada “literatura mundial, sinônimo de padronização” (DANTAS, 2011, p. 29).

Para Casanova (2002a), o *best-seller* internacional teria sua origem a partir de um cruzamento entre a vulgarização do modelo mercadológico do campo editorial e a propagação mundial das fórmulas populares americanas. Tais fórmulas têm sido continuamente divulgadas, graças, obviamente à subjugação cultural americana, através do cinema e da própria edição, o que acarreta a globalização desses modelos a partir da cultura cinematográfica de Hollywood.

Referindo-se ao panorama europeu, Lepape (2004b) ressalta, no artigo antes aludido, como a Itália e a Espanha têm sido alcançadas por uma “ofensiva cultural” também por meio do livro, pois isso já ocorria através do cinema e das séries televisivas. A França e a Alemanha, ainda que em grau menor, também

são atingidas. O tipo e o estilo das narrativas advindas do mercado americano, em sua maioria, são estereotipados, fundados sobre os cânones do mito americano e de seus valores ou sobre ingredientes comerciais clássicos tais como sexo, violência, terror.

Após uma comparação entre os mais vendidos desses países, Lepape (2004b) fala sobre a “world literature” – denominada por Casanova (2002) de “literatura internacional” –, que inclui autores capazes de se destacar comercialmente nos espaços lingüísticos mais lucrativos como a área de língua inglesa, passagem obrigatória para o reconhecimento mercadológico globalizado. Essa categoria não depende de qualquer critério literário ou estético e inclui nomes que vão desde Paulo Coelho a Umberto Eco.

Embora sempre tenha existido a circulação de livros de sucesso comercial, a recente “world fiction”, segue um padrão de temas e estilos facilmente detectáveis e que Casanova (2002a, p. 213) assim descreve:

Nessa “world fiction” fabricada artificialmente, os produtos comerciais destinados à difusão mais ampla, segundo critérios e receitas estéticas comprovadas, tal como os romances acadêmicos de universitários internacionais, como os de Umberto Eco e David Lodge<sup>29</sup>, ficam lado a lado com os livros neocoloniais que repetem todas as receitas comprovadas de exotismo, como os de Vikram Seth<sup>30</sup>, as narrativas mitológicas e os clássicos antigos com cores novas colocam ao alcance de todos uma “sabedoria” e uma moral revisitadas, e a narrativa de viagem, o *travel writing*, acoplada ao romance de aventuras, torna-se a medida de toda modernidade romanesca.

Para Casanova (2002a), as técnicas do romance popular e do folhetim do século XIX são retomadas, sendo que todas as tipologias podem ser encontradas em uma mesma obra, ou seja, a narrativa de amor, a policial, a de intriga política e econômica, a de viagem, para elencar algumas. Muitas vezes, tais produções são mesmo encomendadas pelos editores, de modo que a função desses agentes se caracteriza por uma regressão, pois, o editor que antes selecionava entre vários manuscritos disponíveis, hoje instrui e idealiza as publicações.

---

<sup>29</sup> David Lodge (1935), crítico, escritor, foi professor de literatura inglesa da Universidade de Birminghan até 1987. O meio acadêmico lhe serviu de inspiração e foi satirizado em alguns de seus romances. O autor ficou conhecido em virtude de seu humor ácido. Foi traduzido para 25 línguas.

<sup>30</sup> Vikram Seth é um poeta e prosador indiano de expressão inglesa. De acordo com Casanova (2002a, p. 156), o autor emprega em seu livro *A suitable boy* (1993), “a forma muito popular da “saga familiar”, aplicando normas estéticas do século XIX e empenhando uma visão do mundo eminentemente ocidental”, o que significa que ele se serve de critérios comerciais bastante conhecidos.

Para exemplificar esse fato, Dantas (2011, p 37) declara que o livro integrante de nosso *corpus* e já citado, *A viagem de Théo*, de Cathérine Clément (*Le voyage de Théo*, Paris: Ed. Seuil, 1997), foi solicitado pelo editor, que almejava a publicação de um livro com paradigma semelhante ao de *O Mundo de Sofia*, tendo como assunto, por sua vez, uma história das religiões. Vale lembrar que *O Mundo de Sofia* (1990), de Jostein Gaardner, escritor norueguês, lançado no Brasil em 1995 pela Companhia das Letras, conta a história da jovem Sofia que recebe estranhos bilhetes e postais de um emissor por ela desconhecido e destinados a Hilde Knag, igualmente desconhecida por ela. Essa correspondência encerra perguntas como “quem é você?” ou “de onde vem o mundo?”, que incitam a curiosidade de Sofia na busca por conhecimento. O mistério dos bilhetes e postais dá origem a um romance que mistura a história da filosofia, desde os pré-socráticos até os pós-modernos, e boa dose de suspense e metaficção. O livro vendeu até hoje cerca de 26 milhões de exemplares, com 55 traduções<sup>31</sup>. Com a intenção de aproveitar o segmento de leitores interessados na mistura de ficção e conhecimento, o editor de Clément conseguiu, com *A viagem de Théo* (1997), atingir a marca de mais de 20 traduções em todo o mundo com milhões de exemplares vendidos. No Brasil, publicado em 1998 pela Companhia das Letras, o romance alcançou a 21ª reimpressão em 2006, foi republicado em formato bolso em 2007, com reimpressão em 2009. A história de Théo também mereceu uma continuação, com o lançamento do volume *Le voyage de Théo: le sang du monde* (Ed. Seuil, 2004), traduzido em edição brasileira para *O sangue do mundo: a outra viagem de Théo* (Companhia das Letras, 2005).

Outro exemplo dessa estratégia pode ser encontrada na série de romances intitulada *A bicicleta azul* (1981), da autora Régine Deforges (1935). Em entrevista à *Folha de São Paulo* (DEFORGES, 1988, p. 14), por ocasião de sua visita à 10ª Bienal do Livro, no Brasil, a escritora afirma: “A ideia inicial do livro não é minha, mas do meu editor que me chamou e disse: “Régine, faça um livro inspirado em *E o vento levou*.”” O primeiro título deu tão certo que desencadeou a produção de uma saga em dez volumes. Deforges foi também acusada de plágio pelos herdeiros de Margaret Mitchell (1900-1949), autora do épico cinematográfico americano, processo que após longos anos atestou a inocência de Deforges. Ainda assim, à época da entrevista, o jornal declara que *A bicicleta azul* vendeu mais de

---

<sup>31</sup> Informações retiradas do site <<http://mardehistorias.wordpress.com/2011/01/23/os-vinte-anos-de-sofia/>> e do site da editora Companhia das Letras.

seis milhões de exemplares na França e que, no Brasil, já estava há 41 semanas nas listas dos mais vendidos.

Ao analisarmos a ficção francesa traduzida no Brasil no período de 2000 a 2010, foco de interesse desta pesquisa, vamos encontrar os mesmos temas e modelos da literatura internacional (ou mundial, como a denomina Dantas, 2011) referidos por Casanova (2002a) e Lepape (2004b) de forma predominante, como veremos mais detalhadamente a seguir, na discussão a respeito dos romances integrantes de nosso *corpus*.

De todo modo, a tradução tem intermediado essa homogeneização literária que ocorre de forma significativa nos países subordinados econômica e culturalmente. A desproporção comercial na publicação de traduções nos mercados desses países traz, ao mesmo tempo, repercussões financeiras e culturais. Muitas vezes, as editoras acabam por preferir os *best-sellers* anglófonos porque trarão mais retorno (e mais rápido) do que as obras nacionais, porque estas necessitam de um trabalho maior e, portanto, de um investimento mais caro para atingir maior vendagem. Em consequência, a literatura nacional não é incentivada, e o seu enriquecimento fica prejudicado (CASANOVA, 2002a).

Venuti (2002, p. 235) declara que o baixo valor financeiro da tradução é uma das causas de sua atual marginalidade, e que, por isso, os editores lançam poucas obras traduzidas em razão de seu risco financeiro. Isso ocorre, evidentemente, em países como os Estados Unidos e Inglaterra, que, como vimos, possuem uma alta taxa de “extradução”, e uma porcentagem muito reduzida de “intradução” (cerca de 4%, conforme Heilbron, 2010, p. 3). Nesses países, a tradução representa um custo elevado que inclui o pagamento dos direitos de tradução e do trabalho do tradutor, sendo que tais obras servem apenas para implementar o catálogo. Nos países nos quais a língua é considerada periférica, caso do Brasil, conforme já demonstrado, o índice de intraduições costuma ser alto, a despeito do custo dos livros traduzidos serem mais altos, sem contrapartida no número de extraduições.

Como já comentamos anteriormente, a partir dos anos 70, o processo de tradução passou a ser direcionado pela expectativa de vendas semelhantes às aquelas obtidas em sua cultura de origem, transformando a publicação de *best-sellers* internacionais em uma tendência predominante. As traduções que conseguem garantir bom retorno aos editores, entretanto, passam a sofrer o

desprezo da crítica especializada e dos acadêmicos, “detentores de uma autoridade cultural formadora de opinião e capaz de influenciar as vendas a longo prazo.” (VENUTI, 2002, p. 236) Para reiterar essa afirmação, podemos aludir ao pensamento de Bourdieu (1996, p. 177) onde, no polo de produção restrita, o sucesso nas vendas com altos lucros financeiros se torna bastante suspeito, pois dentro da lógica antieconômica da “arte pura”, o êxito comercial reduz o valor simbólico da obra a um mero “toma lá dá cá” de uma troca financeira. Dessa forma, essas produções recebem os rótulos depreciativos de “popular” ou “para a classe média”, mas que direcionam, muitas vezes, as escolhas das editoras em relação aos textos estrangeiros (VENUTI, 2002, p. 236).

Assim, o critério das editoras na escolha da tradução

é principalmente comercial, até mesmo imperialista, uma exploração conduzida pela análise do mercado nacional, enquanto o critério do leitor doméstico é principalmente autorreferencial, até mesmo narcisista, na medida em que se espera a tradução reforçar valores literários, morais, religiosos ou políticos já defendidos pelo leitor (VENUTI, 2002, p. 236).

Por essa razão, a tradução de um *best-seller* faz descobrir muito mais a cultura de destino do que a cultura de origem. Isso implica constatar que o texto traduzido foi projetado para se adequar às necessidades da cultura doméstica. Ao explicar como isso ocorre, Venuti (2002, p. 237) cita o autor Pierre Nora, que “descreve implicitamente as condições culturais nas quais qualquer livro, traduzido ou não, torna-se um *best-seller*”. Para Nora (OUZOUF; FERNEY, 1985 apud VENUTI, 2002, p. 237), os leitores formam diferentes comunidades que possuem valores próprios. O *best-seller*, como livro destinado a um grande público, deve atingir essas diferentes comunidades e, por isso, ir além das barreiras culturais existentes entre elas. O fato de transpor um texto da cultura estrangeira para a doméstica faz com que o texto inicial se desligue de sua própria tradição linguística e literária para adquirir nova interpretação no contexto de chegada. Para ser acessível a uma extensa camada de leitores, que muitas vezes possuem valores discordantes entre si, o *best-seller* precisa versar sobre temas que sejam “do interesse e preocupação da maior parte do público-leitor” (VENUTI, 2002, p. 238). Dessa maneira, na tradução, encontram-se formas de discurso que tornam mais fácil o alcance da massa de leitores.

No mesmo sentido, Sodré (1988, p.15) afirma que, no caso da literatura de massa, não é relevante um emprego inovador da língua ou a discussão sobre as técnicas do romance, mas apenas importam os “conteúdos fabulativos [...] destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade. É o mercado, e não a escola, que preside às condições de produção do texto”.

Segundo Venuti (2002, p. 238), os *best-sellers*, indistintamente do gênero (ficção, não-ficção, romance, história, romance sentimental, memória, terror ou auto-ajuda), “favorecem o realismo melodramático que solicita a participação indireta do leitor”. No caso ficcional, esse traço fica ainda mais evidente, uma vez que se torna fundamental “a identificação do leitor com os personagens que se confrontam com problemas sociais atuais” (VENUTI, 2002, p. 238).

Continua Venuti (2002, p. 239):

Como a identificação é a experiência característica produzida pelos romances *best-sellers*, o prazer por eles proporcionado pode ser compensatório: uma narrativa realista a respeito de problemas atuais sugere soluções imaginárias em termos de valores culturais e políticos dominantes. Para proporcionar esse prazer, ademais, a narrativa deve ser imediatamente compreensível e, portanto, a língua deve fixar sentidos precisos numa sintaxe simples e fluida e um vocabulário conhecido. A ênfase sobre a função, a comunicação e a referência, em vez de apreciação da forma altamente estética, torna a linguagem aparentemente transparente, produzindo assim a ilusão de realidade que provoca a identificação do leitor.

Na tradução, as estratégias adotadas próximas ao “realismo típico da estética popular” se fazem presentes (VENUTI, 2002, p. 238). Também por isso, as editoras tendem a escolher para a tradução, textos que se distanciam da experimentação formal, e, além disso, procuram produzir traduções correntes que, por sua vez, evocam não-traduições.

Para reafirmar o critério das escolhas editoriais por textos comerciais, podemos citar mais uma vez a pesquisa de Dantas (2011). A pesquisadora constata, através de um levantamento dos romances franceses traduzidos publicados no Brasil entre 1981 e 2004, que até 1999, existia uma certa igualdade entre a quantidade de obras do polo “literário” e do polo comercial. Nos anos seguintes, contudo, fica bastante clara a predominância de romances mais comerciais nas publicações das editoras.

Essa aparência de fluidez, a que se refere Venuti (2002, p. 240), se manifesta na simplicidade sintática, na unicidade de sentido, na atualização da

linguagem e na permanência vocabular. São evitados quaisquer usos linguísticos que possam interferir na identificação do leitor, pois se pretende que a linguagem seja a mais familiar possível. Essa é uma maneira de atingir o maior número de leitores locais e também de “domesticar” o texto estrangeiro, ou seja, de fazer que ele adquira os valores culturais e políticos da cultura de destino – “incluindo aqueles valores com base nos quais a cultura estrangeira é representada” (VENUTI, 2002, p. 240). A fim de que a obra consiga um público de massa, a tradução precisa ser compreensível para todas as representações da cultura estrangeira que foram feitas pela cultura de destino e que são, geralmente, estereotipadas.

Para demonstrar como isso ocorre, Venuti (2002) realiza uma análise sobre as traduções do autor italiano de *best-sellers*, Giovanni Guareschi, que foram feitas nos Estados Unidos no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Vamos levantar os principais pontos dessa análise a fim de verificar como essa domesticação ocorre através da tradução, de modo a reafirmar os valores predominantes na cultura doméstica.

Foram publicadas, nos Estados Unidos, doze traduções de obras de Guareschi, entre os anos de 1950 e 1970, com grande sucesso de vendas. A primeira tradução, *The Little world of Don Camillo* (1950) alcançou sucesso instantâneo, com cerca de 250 mil cópias vendidas em dois anos. As obras seguintes também atingiram vendas expressivas e Venuti (2002) enfatiza que isso ocorreu não apenas no início, mas o êxito se prolongou durante cerca de vinte anos com constantes reedições, reimpressões e edições em brochura.

Em outros países, as vendas também foram significativas, sendo que as edições americanas estimularam o sucesso das edições inglesas. Tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, boa parte das obras do autor italiano foi distribuída através de clubes do livro, o que demonstra a ênfase massiva de suas publicações. Traduzidas em 27 línguas, as obras de Guareschi chegaram a países europeus ocidentais (França) e orientais do bloco comunista (Tchecoslováquia, Hungria, Polônia), e ainda a países de regime comunista como a Coreia e o Vietnã, atingindo uma venda estimada em 20 milhões de livros pelo mundo, no ano de 1957.

Nos Estados Unidos, no período da Guerra Fria, predominava um medo generalizado do regime comunista que, segundo Venuti (2002), influenciou o sucesso do personagem e de seu autor. Nas obras de Guareschi, o protagonista Padre Camillo, pároco de uma pequena vila ao norte da Itália, estava sempre

envolvido em disputas ideológicas com o prefeito comunista Peppone, das quais sempre saía vitorioso.

Até mesmo as resenhas publicadas sobre o primeiro livro frequentemente se apoiaram em bases políticas, de modo que reforçaram a moção americana na luta contra o comunismo. Na época, o político Truman, em pronunciamento no Congresso, expôs a política estadunidense que buscava deter a expansão comunista promovida pela União Soviética em alguns países. Afirma Venuti (2002, p. 245):

A obra de Guareschi articulava uma preocupação mundial com o comunismo na década de 1950, mas nos Estados Unidos, a resposta predominante foi a assimilação do texto italiano a códigos e ideologias nitidamente americanos, em resposta a uma situação cultural e política tipicamente americana.

Nesse caso, a “domesticação indica a importância da estética popular para entender o sucesso de Guareschi.” Sua obra era vista pelos editores como uma “alegoria local”, pois “presumiam uma continuidade entre arte e vida” (VENUTI, 2002, p. 245). Os leitores se sentiam identificados na prazerosa luta contra o comunismo que se realizava através do personagem.

Além do anticomunismo, as resenhas reafirmavam os vários estereótipos sobre os italianos que os americanos possuíam, tais como emotividade, apego à tradição católica, espírito latino, patriarcalismo, entre outros. Os valores americanos da época também se apoiavam na família patriarcal, cujo ideal masculino representava a força física e moral. Essa era a figura refletida pelo “cidadão americano leal”, em oposição aos subversivos comunistas que eram identificados como “fracos, efeminados e homossexuais” (VENUTI, 2002, p. 247). Guareschi, enquanto escritor, fazia a conexão política entre o poder heterossexual masculino e a ideologia contra o comunismo.

Até mesmo a leitura feita da aparência física do escritor auxiliava nessa ligação. Guareschi era descrito como corpulento, 40 anos, estatura mediana, bigodes e cabelos pretos e abundantes, desleixado com as roupas, mas sensível e bem-humorado. Sua imagem foi ainda associada a atores e personagens hollywoodianos durões, como Humphrey Bogart. Sua despreocupação com a aparência de cabelos e vestimentas fez com que se tornasse simpático inclusive para as classes trabalhadoras. Além disso, esse desleixo adquiriu uma conotação

política, sendo interpretado como se ele não se importasse com nada mais exceto sua rejeição ao Partido Comunista.

Através dos livros de Guareschi, o medo americano do comunismo foi amenizado, pois o estereótipo italiano e católico dos personagens comunistas se sobrepunha à ideologia pregada pelos personagens.

Venuti (2002) também destaca como a recepção das obras foi diferente na Itália, onde Guareschi publicou seus quadrinhos em um jornal anti-monarquista, dado que foi omitido quando de sua tradução americana. Ele satirizou tanto o partido democrata-cristão quanto o comunista, através de personagens representados por um anjinho e um diabinho, respectivamente. Como em seu país, partidos opostos estavam amplamente envolvidos na vida social e política italiana, não havia um medo do comunismo comparável ao dos Estados Unidos. Até mesmo Guareschi admitiu em entrevista à revista *Life* que ele havia conseguido algo extraordinário: tornar um comunista simpático. Grande parte dos leitores italianos de classe média era capaz de identificar as similaridades entre o Padre Camillo e Peppone, sobretudo o fato de ambos serem católicos, como um indício de uma provável associação entre democratas-cristãos e comunistas. Já nos Estados Unidos, “a “humanidade” dos personagens indicava a “incompatibilidade” entre a democracia liberal e o comunismo” (VENUTI, 2002, p. 253).

O público que os livros do autor italiano atingiu em terras americanas foi bastante diversificado. Suas obras foram apreciadas por estudantes universitários; excertos foram incluídos em antologias didáticas de faculdades e escolas de ensino médio. Ele foi recomendado por professores para ser incluído nos programas escolares de literatura, o que prova que, além de leitores de classe média que constituíam a maior parte de seus leitores, também havia integrantes da elite intelectual entre o leitorado de Guareschi, mesmo que estes não tenham assimilado o autor de maneira uniforme. Na Itália, o escritor foi ignorado pela elite intelectual e excluído das histórias literárias, enquanto na América, foi incluído no cânone italiano junto a autores como Pirandello e Moravia, do movimento ficcional neo-realista.

Venuti (2002) reconhece, no entanto, que os grandes responsáveis pelo imenso sucesso de Guareschi nas diversas comunidades culturais americanas se deve aos seus editores Pellegrini e Cudahy, que cuidaram durante 15 anos das obras do italiano. Eles planejaram uma campanha para apresentar os dois primeiros volumes de Padre Camillo, de forma a alcançar um público leitor bastante variado.

Nesse sentido, propagandas e trechos das obras foram publicados em jornais e revistas direcionadas tanto à elite quanto ao público de massa.

Sheila Cudahy se preocupou em alcançar os leitores católicos através de clubes de livros religiosos e de revistas especializadas. Procurou testar a reação do primeiro livro junto a editores católicos para verificar sua aceitação e levou em consideração os conselhos dados por esses editores antes mesmo de lançar o livro. Assim, Cudahy solicitou a Guareschi que escrevesse uma nova introdução para o livro, incluindo uma autobiografia, onde ficava clara sua posição contrária ao partido comunista italiano, e de certa forma supria o desconhecimento por parte dos americanos de sua atuação na cultura e política italianas.

Ainda que não pudesse controlar todo o processo domesticador na recepção da tradução dos livros do personagem Padre Camillo, em virtude da variedade das comunidades culturais, Cudahy promoveu as obras de modo que os leitores as assimilassem aos valores americanos dominantes. De acordo com Venuti (2002, p. 264):

o escândalo da recepção americana de Guareschi não é que ela se apoiou na estética popular (o que seria escandaloso apenas sob um ponto de vista cultural mais elitista), mas que ela fomentou valores domésticos questionáveis. Os livros de Padre Camillo ao mesmo tempo controlaram e sustentaram uma paranoia americana do comunismo, juntamente com outros estereótipos étnicos e de gênero com que estava mesclada, enquanto distorciam a situação cultural e política na Itália.

A edição da tradução foi um fator preponderante para o sucesso da recepção dos livros do personagem Dom Camillo, pois os editores fizeram com que os textos italianos, após a edição e tradução, pudessem cruzar as barreiras culturais e linguísticas entre a Itália e todas as comunidades de língua inglesa. No livro *Mondo Piccolo: Don Camillo* (1948), Cudahy fez o corte de 16 histórias e de um prefácio do original italiano, cerca de 180 páginas, a fim de facilitar a assimilação da obra aos leitores americanos. Omitiu detalhes de personagens muito específicos da política italiana e acontecimentos do mesmo tipo que pudessem dificultar a compreensão das histórias pelos americanos.

A editora suprimiu ideias que pudessem chocar o público americano, como por exemplo, uma comparação da mulher e dos filhos de Guareschi com uma motocicleta. Ela também reescreveu passagens, e adaptou a linguagem para um registro coloquial e atual, inspirada na estética popular. Pretendia obter um efeito de

fluência exagerada para que o leitor pudesse se envolver na narrativa, ao mesmo tempo em que o texto italiano se contaminava de valores e modos americanos. Cudahy buscava ser o mais fiel possível à obra de Guareschi e, por isso, fazia o uso do coloquialismo na edição da tradução, desviava-se de qualquer uso mais literário elaborado que impedisse o pronto entendimento do texto.

Para conseguir maior legibilidade e conseqüente participação do leitor, foram omitidas passagens repetitivas ou desordenadas, foram acrescentadas frases, reorganizadas partes para alcançar continuidade no texto. Algumas vezes, o trecho inserido era explicativo, a fim de que o leitor pudesse entender um jogo de palavras ou uma ironia do original.

Expressões que acentuassem a distância cultural entre americanos e italianos foram suprimidas. Nomes de jornais e de marcas de produtos italianos, por exemplo, foram substituídos por nomes genéricos. Outras escolhas na tradução tiveram o intuito de amenizar os sentimentos e ações de Padre Camillo, de modo a torná-lo mais inocente aos olhos dos americanos.

A familiarização do texto era tão acentuada, que muitos resenhistas nem chegavam a mencionar que se tratava de uma tradução, muito menos comentavam a qualidade do trabalho. Quando o faziam, era no sentido de elogiar o efeito de transparência obtido.

No caso dos Estados Unidos, o sucesso de Guareschi aconteceu principalmente graças à edição e à tradução “americanizadoras” empreendidas por Cudahy. Na Grã-Bretanha, o êxito foi semelhante, pois a tradução americana passou por uma “britanização”, com alteração ortográfica, substituição dos coloquialismos americanos por britânicos equivalentes, além do regate de passagens que seriam culturalmente pertinentes aos leitores britânicos, como por exemplo, uma passagem sobre bombas não detonadas, em virtude do que foi experimentado pelos ingleses durante a Segunda Guerra Mundial (VENUTI, 2002, p. 280). A grande aceitação, tanto nos Estados Unidos quanto no Reino Unido, foi devida à mesma oposição à Guerra Fria e ao idêntico “ponto de vista ideológico existente na recepção americana”: o eterno combate entre o íntegro padre aldeão e seu opositor mortal, “Peppone, o prefeito comunista” (VENUTI, 2002, p. 281).

A produção das obras de Guareschi nos dois países nunca se afastou da estética popular durante os vinte anos de êxito comercial. Nem os editores americanos ou ingleses, nem os tradutores ligados ao processo

consideraram a obra do italiano como literatura, “no moderno sentido da palavra, como obra única de uma intenção autoral” (VENUTI, 2002, p. 281). Por isso, as traduções resultantes eram bastante livres e fluentes, pois suas intenções estavam mais voltadas para as funções “informativa, didática [e] comercial” das obras. Os editores e tradutores estavam cientes da direção massificadora por eles adotada na abordagem do trabalho de Guareschi e de seu aspecto comercial.

É interessante observar que Cudahy e Pellegrini detinham os direitos mundiais para a língua inglesa, e os licenciaram à editora inglesa por um baixo valor inicial e alta taxa de royalties (15%), já prevendo o sucesso em terras britânicas.

Em função da grande demanda americana, além de suas próprias tiragens, que eram altas – cerca de 55.000 exemplares –, também revenderam licenças para edições em capa dura ou de bolso para clubes do livro ou para outras editoras, para editores de antologias e obras didáticas, para publicações das histórias em revistas, além da disputada venda de direitos para radiodifusão entre produtores de cinema e televisão e o próprio governo. Segundo Venuti (2002), o Departamento de Estado requereu a utilização das obras na Voz da América e, junto às outras publicações, foi se formando um público leitor de massa, uma vez que todos esses usos pertenciam a uma compreensão particular da cultura: a da estética popular.

Os editores posteriores de Guareschi, Farrar, Straus e Giroux, haviam se consagrado pelo elenco de “grandes autores contemporâneos” em seu catálogo, alguns deles agraciados pelo prêmio Nobel. Eles haviam conquistado a “fama de editora literária independente” e se orgulhavam de ser uma das únicas a lutar contra a busca de lucro empreendida por outras empresas. Deste modo, não apreciavam o fato de serem associados à literatura comercial por receio de perder o “crédito cultural” conquistado ao longo de anos de trabalho, como explica Venuti (2002, p. 283). Esses editores, que então detinham os direitos internacionais sobre a obra do autor italiano, acabaram por se colocar em uma situação difícil, pois embora considerassem a edição de Guareschi uma atividade inferior, em razão das mudanças iniciadas no mercado editorial na década de 80 (concentração e internacionalização), precisaram se render a essa atividade a fim de sustentar os projetos de “maior valor literário” (VENUTI, 2002, p. 283-4).

Ainda que não fosse admitido pelos editores quando de sua auto-representação, esse fato ilustra a redução da estética popular ao seu valor

puramente econômico por parte desses agentes, pois Guareschi foi o segundo autor italiano mais publicado por Farrar, Straus e Giroux entre 1946 e 1996. Na “distinção elitista entre o estético e o funcional” realizada pelos próprios editores, podemos identificar a relação estabelecida por Bourdieu (1996, p. 100) entre o polo de produção restrita e o polo de produção comercial à qual já aludimos anteriormente. O capital simbólico, por sua vez, corresponde ao “crédito cultural” referido por Venuti (2002, p. 283) que os editores receiam perder ao editar autores comercialmente mais vendáveis. Torna-se altamente suspeito o fato de obter lucros com a literatura comercial, e quanto mais alta a vendagem, menor é o valor simbólico atribuído às obras e conseqüentemente aos editores (BOURDIEU, 1996, p. 102). De todo modo, Farrar, Straus e Giroux não foram capazes de manter a fidelidade a uma estética elitista e, ao mesmo tempo, manter um empreendimento lucrativo, uma vez que essa literatura se mostrou incapaz de granjear um público numeroso, exceto quando se tratava de um prêmio Nobel.

As questões levantadas por Venuti (2002) no que se refere ao tratamento das traduções americanas e inglesas de Guareschi desmascaram o processo de domesticação dessas traduções e revelam os efeitos ideológicos conservadores inerentes à recepção das mesmas. Justamente porque as edições e traduções de Guareschi foram tratadas a partir de uma ênfase popular, não foram aprovadas pela maior parte da elite cultural, e por estarem relacionadas a uma função social e histórica do período relacionado ao medo do comunismo, tiveram uma vida passageira, pois uma vez passada a necessidade que as originou, sua existência deixou de ter sentido.

### 2.2.1 Tradução e *Best-seller* de Elite

Venuti (2002, p. 288) descreve também quais foram as condições que propiciaram o surgimento do *best-seller* de elite nos Estados Unidos e que julgamos pertinente expor aqui em virtude de sua relação com o modo de produção da indústria editorial mundial e que, por isso, podem ser encontrados no Brasil.

As transformações culturais que aconteceram nos Estados Unidos no decorrer dos últimos quarenta anos, foram favoráveis ao aparecimento do *best-seller* ficcional traduzido de elite. Se por um lado, o movimento de concentração e globalização editorial conduziu a atenção das editoras para sucessos editoriais de

outros países, por outro lado, a constante busca de lucros imposta a essas empresas despertou o interesse por obras estrangeiras que já dispõem de leitores potenciais por sua adaptação a outras formas massivas como filmes, peças de teatro e musicais. Como exemplos dessa abordagem, pode ser apontada a publicação de clássicos de romances estrangeiros em edições de baixo custo como *As relações perigosas*, *Os miseráveis* e *O fantasma da ópera*. No Brasil esse procedimento também pode ser atestado pelas mesmas publicações e ainda pela edição de *Orgulho e preconceito*, *Razão e sensibilidade*, *Romeu e Julieta*, *O corcunda de Notre Dame*, entre tantos outros.

Esses textos eram destinados em sua origem a “formas elitistas de apreciação, principalmente para pesquisa e estudos acadêmicos”, e agora tornam-se disponíveis para a “estética popular, para uma reação participatória e moralista guiada pela prazerosa experiência com outra forma popular, a adaptação.” Desse modo, a tradução, “na assimetria entre sua produção comercial e suas variedades de recepção torna-se um objeto híbrido, um *best-seller* de elite (VENUTI, 2002, p. 289).

Graças ao poder de mídias como o cinema e a televisão, esquemas comerciais elaborados desses meios realizam a façanha de transformar um produto em *best-seller* antes mesmo de sua publicação. Os leitores são atraídos em geral pelas formas populares assumidas por esses textos estrangeiros.

Concomitantemente, essas mídias “têm influenciado a ficção de elite ao incrementar a autoconsciência do autor sobre as formas de representação literária,” estimulando uma produção narrativa que realiza a experimentação pela adoção de gêneros populares. A dissolução das fronteiras entre cultura de elite e popular estão, de fato, refletidas na literatura de ficção contemporânea de tendência internacional denominada de pós-modernismo. Embora esses textos estrangeiros possam aparentemente ser muito complexos para atingir comunidades diversas de leitores, têm alcançado grande sucesso de vendas no país de origem e na tradução porque o grau de experimentação possibilita sua apropriação como gênero ficcional popular. É o caso de romances como *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco e *O perfume* (1986) de Patrick Süskind, que exibem uma intriga convencional de suspense e crime aliados a diferentes níveis de complexidade estética. Dessa forma, podem, de acordo com Venuti (2002, p. 290) “proporcionar a satisfação de uma apreciação crítica isenta, ao mesmo tempo em que convidam a uma identificação

não reflexiva”. Por outro lado, alguns desses textos não são tão acessíveis do ponto de vista formal, o que evita que alcancem leitores massivamente. Ainda assim, a associação com a “cultura popular doméstica”, acompanhada pela ação de “promoção e marketing”, torna-os perceptíveis o suficiente para que sejam bem vendidos, apesar de não serem lidos (VENUTI, 2002, p. 290).

Traço marcante na tradução desses best-sellers de elite é que eles também têm sido traduzidos de forma naturalizadora, de modo a aumentar a fluência do texto importado. Venuti (2002) alerta para o fato de que desde os anos 1950, predomina a linguagem discursiva fluente e transparente nessas traduções para o inglês. O registro empregado é o mais familiar possível, ainda que com expressões coloquiais, com esparsas expressões distintivas relativas à Grã-Bretanha ou aos Estados Unidos. Mesmo quando a história se passa em um período histórico remoto em países estrangeiros, como ocorre em *O nome da rosa* (1980), de Eco, a tradução adota o inglês corrente, evitando vocábulos arcaicos ou desconhecidos para a maior parte dos leitores. Esses textos, apesar de estarem ligados em sua origem a uma estética mais elaborada e aceitos dessa forma na cultura de origem, ao serem traduzidos são moldados de forma a se aproximarem mais da estética popular.

Foi o que ocorreu com *O nome da rosa*, cuja versão feita por William Weaver suprimiu mais de 12 excertos do texto original, além de extensas listas de vocábulos medievais e trechos em latim. Essas mudanças permitem maior entendimento e naturalidade da narrativa por parte do leitor de língua inglesa, possibilitando uma maior adesão à ilusão de realidade. Outras escolhas tradutórias apresentam-se como mais domesticadoras, pois eliminam possíveis divergências linguísticas e culturais, e até mesmo trechos explicativos dessas diferenças. Além de facilitar a tradução, pois se evita o trabalho de traduzir jogos de palavras, facilita também a leitura, evitando ao leitor o trabalho de pensar na anedota. Por outro lado, o leitor também perde particularidades culturais italianas (VENUTI, 2002, p. 292).

A partir de 1970, quando o público americano tornou-se mais heterogêneo, a boa aceitação dos *best-sellers* de elite também se realizou sob moldes recepcionais mais fracionados, embora as traduções tenham sido direcionadas a um público de massa do mesmo modo domesticador das traduções realizadas para a obra de Guareschi. Comparando as traduções de Guareschi e Eco, Venuti explica que, no caso de Guareschi, foi enfatizada a estética popular para grupos variados, de modo a reafirmar os ideais políticos e culturais americanos

nacionalmente; no caso de Eco, a tradução conservou as “divisões culturais e políticas ao apoiar diferentes sentidos para diferentes comunidades conforme diferentes abordagens, de elite e popular” (VENUTI, 2002, p. 293).

Dessa maneira, o livro estrangeiro se transforma em *best-seller* traduzido por não ser suficientemente estranho na cultura doméstica de tal modo que possa perturbá-la, uma vez que todas as etapas da produção do livro: tradução, edição, propaganda e marketing, ajustam a obra para atingir o público de massa ao enfatizar os ideais dominantes da cultura local.

A expansão da cultura popular americana pelo mundo coopera para a realização desse processo, pois as casas editoriais americanas podem optar por obras estrangeiras que apresentem essa familiaridade.

Isso nos leva a refletir sobre o quanto a americanização, tão presente no Brasil e em tantos outros países, contribuiu e continua a contribuir para a homogeneização das obras traduzidas no país, assim como atesta Casanova (2002a), segundo já exposto neste capítulo.

Sobre o assunto, Hirsch e Milton (2005), em artigo intitulado “Translation and Americanism in Brazil: 1920-1970”, descrevem como ocorreu o processo de americanização cultural no país no âmbito político, econômico e cultural. Para os autores, a americanização nos hábitos dos leitores brasileiros, que começou no início dos anos 1920, resultou em uma mudança do mercado livreiro e teve na tradução um papel preponderante. Até essa época, o interesse por obras americanas era pequeno, em virtude da hegemonia da cultura francesa. No século XX, contudo, o êxito comercial da ficção traduzida, sobretudo a americana, se consolidou e novos padrões culturais foram trazidos pelas publicações. A evolução industrial e urbana ocorrida entre 1930 e 1950, já apontada no item sobre a autonomia do campo literário brasileiro, e ainda aquela ocorrida a partir dos anos 1960 e 1970, trouxeram a possibilidade de uma cultura de massa. No crescente comércio de livros, a americanização na leitura sobreveio através do aumento do número de traduções publicadas inicialmente por Monteiro Lobato e pelo *Reader's Digest*, e posteriormente pelas editoras Globo, José Olympio e Porto Alegre. Milton (2002, p. 13), em sua obra *O Clube do livro e a tradução*, também destaca que, à época da Segunda Guerra Mundial, o bloqueio dos navios dos países sob domínio nazista não permitia a chegada de livros e revistas franceses à América Latina, fazendo com que esse espaço fosse atendido por importações americanas. Para o

autor, o aumento do número de obras traduzidas do inglês foi, ao mesmo tempo, resultado e impulso para a transformação dos hábitos brasileiros. Além disso, ele afirma que a tradução foi comprovadamente “um dos elementos mais importantes na nova hierarquia das línguas estrangeiras no Brasil” (MILTON, 2002, p. 13).

Além dos livros, a cultura americana alcançou o Brasil, evidentemente, através da popularização dos meios de comunicação como a televisão, o cinema, a propaganda e as publicações de massa. Se por um lado, a cultura de massa foi um instrumento de dominação ideológica dos Estados Unidos, por outro lado, contribuiu para a modernização da sociedade brasileira, segundo os autores.

John Milton (2002, p.13) também atesta a popularidade crescente de Hollywood nas mentes brasileiras através das obras publicadas pela editora Globo, entre as quais, “*Morro dos ventos uivantes (Wuthering Heights)*; *Os 39 degraus (39 steps)*, de John Buchan; *Relíquia macabra (The Maltese Falcon)*, de Dashiell Hammett, e *Como era verde meu vale (How Green Was My Valley)*, de Richard Llewellyn,” obras de ficção policial ou romanesca passadas para a tela de cinema de Hollywood e que também chegaram ao Brasil.

Outro ponto de interesse para nossa pesquisa é o que ressalta Milton (2002) ainda com relação à recepção dessas obras no país. Introduzindo o conceito de “refração” de Lefevère (1982, 1992 apud MILTON, 2002, p. 13-4), de que um livro de literatura pode ser apropriado de diversas maneiras que seriam “refratadas” por meio da “crítica escrita e oral, de versões condensadas escritas, das várias manifestações dos meios de comunicação, tais como séries de televisão, filmes, desenhos animados, CD-ROMs, e hoje, obviamente, das páginas da Internet”. O pesquisador compara a concepção das obras acima citadas por diferentes pessoas a partir do meio pelo qual a obra foi recebida:

Para mim, professor universitário, *Wuthering Heights* é um clássico de Emily Brontë. Mas para minha mãe, *Wuthering Heights* é o filme de 1936 feito em Hollywood, com Laurence Olivier e Merle Oberon, que omitiu a maioria da segunda parte do livro. Para pessoas jovens do começo dos anos 80, *Wuthering Heights* foi representada pela refração da canção na voz aguda de Kate Bush. De fato, o ponto de vista dominante de uma obra poderia ser o das suas refrações. [...] Nunca li *Huckleberry Finn* na Inglaterra, porque eu, como muitos outros ingleses meio ignorantes da literatura norte-americana clássica, pensava que *Huck Finn* fosse apenas “um livro para crianças”, porque era publicado pela Penguin na série juvenil “Puffin”, e, como adolescente, eu lia somente : ‘livros de adulto’ (autor, ano, p. – grifo do autor).

Como já apontado por Venuti (2002), em relação ao *best-seller* de elite, mas que ocorre também com o *best-seller* mais popular, a indústria editorial investe em obras que já possuem leitores potenciais estimulados por outras formas de adaptação a mídias massivas como cinema, televisão, peças de teatro e musicais. Casos mais recentes seriam os livros das séries *Harry Potter*, de J. K. Rowling (Rocco, 2000)<sup>32</sup>; *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer (Intrínseca, 2008), e *O Código Da Vinci*, de Dan Brown (Sextante, 2004), megassucessos tanto nas livrarias quanto nos cinemas, em lançamentos que muitas vezes são simultâneos em todo o mundo, seja por um ou outro veículo, assegurados por esquemas dispendiosos de marketing e publicidade (SAARINEN et al., 2003, p. 52-3 apud ROSA, 2008, p. 39). Além disso, a própria coleção em que se insere a obra, a editora, o tipo de impressão, a crítica e muitos outros indícios fornecidos ao leitor, como se percebe no testemunho de Milton (2002), apontam para uma “refração” na recepção da obra e influenciam no consumo dessas formas literárias populares.

É possível constatar que os reflexos da globalização da cultura popular americana no Brasil continuam a facilitar ainda hoje a escolha de textos estrangeiros que apresentem uma familiaridade com essa cultura, uma vez que ela se encontra tão presente por aqui.

Prosseguindo com essa reflexão, Venuti (2002, p. 294) argumenta:

a estética popular continua sendo um fator chave na produção do *best-seller* traduzido hoje, mas não pode ser aplicada tão amplamente de modo que impeça os modos elitistas de apreciação. O *best-seller* traduzido deve ser agora todas as coisas para muitos leitores, permitindo que eles façam dele o uso doméstico que bem entenderem.

No mesmo sentido, Dantas (2011, p. 39), demonstra sua inquietação:

a questão, contudo, não se coloca em termos de uma crítica por assim dizer “purista” à tradução da literatura de consumo ou do *best-seller*. [...] Na verdade, o que chama atenção é a ênfase ou preponderância que vem sendo dada à tradução de obras deste segmento em relação às do polo “literário”. A isto soma-se, neste universo voltado para obras de consumo, o processo de concentração em torno de poucos autores, contrariando o princípio da diversidade e da pluralidade que alicerça o mercado de livros.

---

<sup>32</sup> Referimo-nos aqui apenas aos primeiros livros das séries publicados no Brasil.

Venuti (2002, p. 294) questiona se a segmentação empreendida pelo mercado livreiro atualmente seria capaz de mudar essa prática domesticadora que ocorre através da tradução. Uma variedade de grupos leitores seria efetivamente capaz de ampliar a quantidade de volumes estrangeiros de literatura de elite traduzidos, desde que possam atingir públicos diferenciados, como o romance de Eco, uma vez que estariam atendendo ao mesmo tempo aos anseios populares e elitistas.

No Brasil, já há algum tempo José Paulo Paes (1990) aponta a necessidade de uma literatura *média* de entretenimento propriamente brasileira que possa atender ao leitor que se ocupa com os *best-sellers* traduzidos das listas divulgadas semanalmente na imprensa. Como estimuladora do gosto e do hábito da leitura, essa literatura teria a grata função de servir de “degrau” para a literatura erudita ou de proposta, para usar a nomenclatura de Eco adotada por Paes (1990, p.26). Pensamos ainda que essa literatura poderia substituir, ao menos em parte, o *best-seller* internacional, uma vez que existe uma demanda por tais livros, como se pode atestar pela frequência com que os autores estrangeiros aparecem nas listas dos mais vendidos.

De qualquer modo, a tradução tem servido à propagação de um modelo de obra de ficção romanesca simplificada e homogeneizadora que seria o *best-seller* internacional. Esses parâmetros expostos por Venuti (2002), e ainda os de Torres (2009) e Dantas (2011), entre outros, vão servir de base no capítulo seguinte para a análise da literatura francesa traduzida que constam em nosso *corpus*.

### 3 LEITURA E TRADUÇÃO

#### 3.1 LEITURA E LEITORES

Gabriel Zaid (2004, p. 13) alerta para uma problemática da sociedade contemporânea: a leitura de livros cresce aritmeticamente, enquanto sua escrita se desenvolve exponencialmente. Desde o início do presente século, cerca de um milhão de títulos por ano são produzidos, com tiragens de milhares de cópias. Entre esses livros, alguns poucos têm a chance de ser reimpressos e um menor número ainda chega à tradução. Entretanto, a consolidação do mercado em torno de poucos “*best-sellers*, redes de lojas, livrarias virtuais e conglomerados editoriais” conduz ao receio de que a diversidade seja prejudicada (ZAID, 2004, p. 14). Zaid (2004, p. 14) argumenta que as vendas dos *best-sellers*, contudo, não implicam em um desaparecimento dos demais livros, mas que estes permanecerão relativamente obscuros.

Em um país como o Brasil, onde o discurso comum é o de que se lê pouco, os números não são realmente muito promissores, apesar da imensa variedade disponível de títulos. Nossa indústria livreira produz em quantidade e variedade, mais de 380 milhões de livros e 52 mil títulos em 2009. No entanto, os dados apresentados pela pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil (2012)* afirmam que o universo de leitores no Brasil em 2011 era de cerca de 88 milhões de leitores, ou seja, aproximadamente 50% da população, considerados como leitores aqueles que leram pelo menos um livro inteiro ou em partes nos últimos três meses. No ano, a pesquisa aponta que o brasileiro leu uma média de 4 livros, contra 4,7 em 2009. A correlação entre leitura, escolaridade, classe social e ambiente familiar confirma o perfil das edições anteriores da pesquisa, isto é, quanto mais escolarizado e mais rico o entrevistado, maior é a penetração da leitura e a média de livros nos últimos três meses (RETRATOS..., 2012, p. 73; 144).

Ler também não está entre as atividades preferidas do brasileiro, que prioriza, evidentemente, assistir televisão (85% da preferência em 2011), escutar música (52%) ou descansar (51%). José Paulo Paes (1990, p. 36) afirma que uma das razões históricas para a pouca tradição leitora no Brasil é que a televisão chegou cedo em um país onde só se pode falar em indústria editorial propriamente brasileira a partir dos anos 30, uma vez que, antes disso, as edições

esparsas eram advindas de Portugal e da França. No subcapítulo sobre o campo literário brasileiro, também apontamos como Johnson (1995) se refere ao início da autonomização do campo literário brasileiro, na perspectiva bourdieusiana, apenas na década de 40, o que implica não somente a existência de um grupo de produtores de livros, mas a constituição de um grupo de consumidores para esses bens. De acordo com Paes (1990, p. 36), mesmo sendo o livro um instrumento de saber e de cultura, ainda não é capaz de competir com a televisão como meio de entretenimento. Para o autor, “antes que houvesse tempo de a nossa tardia indústria do livro implantar no grande público o gosto e o hábito da leitura, veio a televisão roubar-lhe a maior fatia do bolo” (PAES, 1990, p. 36).

Paes (1990, p. 36) argumenta igualmente que, quando ocorreu a diminuição da importação de telenovelas como sinal do crescimento desse mercado de bens simbólicos, ainda não existia, na indústria do livro, uma produção nacional de literatura de entretenimento capaz de substituir a aquisição de livros estrangeiros. Assim, permaneceu mais confortável adquirir o direito de traduzir os *best-sellers* importados, que já chegavam no país trazendo o sucesso publicitário internacional, prática que ainda persiste no setor e não apenas no Brasil, como lembra Venuti (2002, p. 235).

Como se sabe, além do índice de leitura, outros números colaboram para o tímido desempenho da atividade leitora no Brasil, como por exemplo, o número de habitantes em relação à quantidade de livrarias no país (uma livraria para cada 64.255 habitantes), com uma concentração maior na região Sul, e ainda o número reduzido de bibliotecas, sem contar a desatualização dos acervos e a quantidade pequena de títulos. Enfim, o desempenho em termos de leitura no Brasil é baixo apesar de alguns indicativos positivos do setor, como o aumento do número de títulos e de exemplares editados, o decréscimo do preço médio do livro, o aumento da renda média do brasileiro, ou seja, mesmo com maior possibilidade material de acesso a esse bem, o efeito sobre o índice de leitura ainda não surtiu o devido efeito (REIMÃO, 2011, p. 199). Tão variadas são as razões históricas e conjunturais levantadas para o problema como são diversas as soluções possíveis para sanear-lo, mas, de fato, serão necessários muitos anos de políticas educativas sérias no país para mudar tal panorama.

Considerando o pouco interesse pela leitura no país e a pequena participação de livros de literatura entre aqueles que são produzidos (19,83%, se

unidas as categorias de literatura infantil, juvenil e adulta, segundo relatório da FIPE, veiculado pela CBL, com dados referentes a 2008 e 2009)<sup>33</sup>, é possível ainda falar em interesse pela literatura francesa no Brasil? (PAULANI, 2011, p. 17). Do total de livros publicados, cerca de 28 milhões são traduções (todas as áreas incluídas), das quais a maioria, cerca de 67% é proveniente do inglês. É evidente que, como apontamos anteriormente, houve uma diminuição da influência da cultura francesa no país a partir da época da Segunda Guerra Mundial, com o consequente crescimento da influência americana. A porcentagem de livros traduzidos do francês em 2009 representa apenas 8,3% desse total, incluindo livros técnicos, didáticos, obras gerais e religiosos (PAULANI, 2011, p. 15).

Em meio a esse mercado reduzido de consumidores que podem se perder em meio à abundância da oferta, é necessário que o livro produzido encontre o seu leitor. Como são relativamente poucos os livros de literatura francesa traduzida publicados no Brasil, maior é a dificuldade de chegar ao seu leitor potencial. A concorrência com os *best-sellers* de grande divulgação é muitas vezes desleal, uma vez que essas obras costumam ter um destaque maior na exposição. Na pesquisa de Corsi (2010, p. 51), sobre os hábitos de jovens leitores, em Goiânia, a estudiosa comenta como é fácil compreender por qual motivo os jovens, em plena fase de formação, sentem-se tão influenciados pela disposição dos livros nas vitrines e estantes das livrarias. Provavelmente, afirma a autora, eles se rendem ao fascínio exercido por uma diversidade de livros apresentados de forma diversificada e atrativa, em grandes mesas expositoras, central e estrategicamente situadas próximas à entrada da livraria. Em uma das mesas, expõem-se os mais vendidos junto a uma lista atualizada publicada em revista nacional conhecida das vinte obras mais lidas no mês anterior. Nas outras duas mesas, encontram-se os *best-sellers* estrangeiros e os lançamentos de livros. As estantes com “literatura brasileira” situam-se mais no interior da loja, em posição de menor destaque do que as seções de literatura estrangeira, infantil e juvenil. Essa disposição é adotada na maioria das livrarias do país, o que faz com que a aquisição espontânea seja um tanto direcionada.

Como declara Pellegrini (1999, p. 156),

---

<sup>33</sup> A pesquisa aponta um total de livros produzidos de 386.367.136, sendo cerca de 76 milhões, os de literatura.

[...] a relação entre o leitor e o livro vai aos poucos se sofisticando, no sentido de que não envolve apenas uma questão de gosto ou simples escolha do produto. Nem se pode mais afirmar que o interesse do leitor é inicialmente pela obra, “só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável” e primeiro com a obra. O que existe agora é uma intrincada rede de produção e consumo de preferências e tendências vinculadas à dinâmica do mercado [...]. Tal como o escritor, que vai tendo que se adequar aos novos esquemas de profissionalização, o leitor, num processo paralelo, vai aprendendo a se inserir num universo de leitura em que as coordenadas de escolha e fruição não são estabelecidas apenas “por si”, mas por todo um jogo mercantil – cujas regras não conhece – e por um processo de difusão bem distante das letras.

Um dos livros mais lidos por jovens entre 13 e 17 anos citado pela pesquisa de Corsi (2010, p. 52) é justamente *A viagem de Théo* (1998), obra integrante de nosso *corpus* de análise, ainda que a obra não esteja restrita a essa faixa etária. Junto ao livro de Clément (1997), encabeçando a lista, estão os livros de *Harry Potter* e os da série *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, que também apareceram como os mais vendidos na década de 2010, ao lado de outros *best-sellers* americanos, na pesquisa de Reimão (2011, p. 201).

Considerando as 21 reimpressões de *A viagem de Théo* (1998) realizadas até 2006, calculando uma tiragem média de três mil exemplares, teríamos uma venda de cerca de 63 mil volumes, sem contar a edição de bolso publicada a partir de 2007. Apesar de não termos obtido uma quantidade mais exata junto à editora, pode-se atestar uma boa vendagem em relação a outros livros de literatura do mercado. O segundo livro do *corpus*, *Ramsés* (2007), de Christian Jacq, alcançou a 27ª edição em 2007, chegando a 81 mil exemplares, segundo o mesmo cálculo. As edições de bolso também atingiram a 6ª edição em 2010, o que certamente assegurou uma boa venda do livro. Também não se pode esquecer que essa vendagem se prolongou por mais de dez anos para os dois livros aqui estudados. É possível constatar que essas obras obtiveram um certo prestígio e asseguradamente conseguiram encontrar seu público leitor em um mercado segmentado como o literário, no qual a literatura francesa traduzida compõe apenas uma pequena parcela.

Como afirmamos no início do trabalho, as obras costumam moldar a recepção de seus leitores de diversas formas. A respeito disso, Chartier (1999, p. 13), historiador dos livros e da leitura, lembra que a leitura é uma prática social, “sempre encarnada em gestos, espaços e hábitos”, e distintiva a partir de diversas

comunidades de leitores. Uma primeira clivagem na identificação dessas práticas seria entre alfabetizados e analfabetos, entretanto, não seria absoluta, uma vez que aqueles que são capazes de ler os textos, não o fazem todos da mesma maneira. Existe uma grande diferença entre os leitores muito capazes e aqueles com menor habilidade, que podem até mesmo ser discriminados a partir de formas textuais ou tipográficas com as quais se sentem à vontade. Assim, cada comunidade de leitores vai determinar os seus “usos legítimos, as maneiras de ler, os instrumentos e procedimentos de interpretação” (CHARTIER, 1999, p. 13).

Outro conceito importante discutido por Chartier (1999, p. 12-3) é o de que as significações dos textos dependem das formas pelas quais eles são recebidos e apropriados por seus leitores e editores, pois o texto não pode existir em si mesmo, separado de sua materialidade que é sua estrutura física. Não há “texto sem o suporte que o dá a ler (ou a ouvir)”, e sua própria compreensão depende da forma pela qual ele alcança o leitor. Por isso, mais adiante, o autor ressalta que os autores não escrevem livros, mas textos “que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados”, de modo que a recepção desses textos vai ser realizada segundo a sua materialidade (CHARTIER, 1999, p. 17).

Como entendem Bourdieu e Chartier (2001, p. 235), os textos, em sua apresentação, “transmitem uma informação sobre o seu modo de usar”. Segundo demonstrado em trabalhos do próprio Chartier, um texto estruturado em longos parágrafos costuma se dirigir a um público mais seletivo do que um texto construído com parágrafos pequenos. Desse modo, um público mais popular solicitaria um discurso mais descontínuo. Outro exemplo ainda seria a distinção gráfica, como o itálico, ou outros signos que conduzam a destacar a relevância do que se está dizendo. Exemplos como esses poderão ser observados nas análises propostas a seguir e representam “manifestações de uma intenção de manipular a recepção. Há, portanto, uma maneira de ler o texto que permite saber o que se quer que o leitor faça” (BOURDIEU; CHARTIER, 2001, p. 235).

Ao estudar os títulos do catálogo chamado “popular”, na França do Antigo Regime<sup>34</sup>, conhecido como *bibliothèque bleue* (biblioteca azul), Chartier (1999, p. 20) observou que as “disposições formais e materiais podem encerrar em

---

<sup>34</sup> Antigo Regime é o período referente ao regime político monárquico que se inicia no Renascimento (século XV) e vai até a Revolução Francesa, em 1789.

si mesmas os índices de diferenciação cultural.” Assim, a especificidade desses livros se relacionava às intervenções editoriais realizadas sobre esses textos para torná-los legíveis aos vastos públicos a que foram destinados. Um trabalho de adaptação era realizado, a fim de diminuir, simplificar, recortar e ilustrar os textos, direcionado pelo modo através do qual os livreiros e impressores especializados nesse mercado compreendiam e revelavam as competências e expectativas de seus compradores. Por isso, “as próprias estruturas do livro são dirigidas pelo modo de leitura que os editores pensam ser o da clientela almejada.” Os sinais visíveis apresentados a esse público eram, por exemplo, “títulos antecipados ou resumos sintéticos e recapitulativos, ou ainda gravuras em madeira que funciona[va]m como protocolos de leitura ou lugares de memória”. A leitura era tornada agradável pela utilização de sequências curtas e fechadas, separadas umas das outras, exprimindo “uma coerência mínima, uma maneira de ler” que não era a das “elites letradas” da época. A impressão dessas obras para um número maior de leitores se baseavam no pré-conhecimento desses leitores, “pela recorrência de formas muito codificadas, pela repetição de temas semelhantes de um título ao outro, pelo reemprego das mesmas imagens”, de forma que essa familiaridade com o texto já visto era utilizada para o entendimento de novas leituras (CHARTIER, 1999, p. 20).

Dessa maneira, a biblioteca azul se transforma “em uma leitura que é mais reconhecimento do que verdadeira descoberta”, pois é “nas particularidades formais das edições e nas modificações que elas impõem às obras das quais se apoderam que se pode reconhecer o caráter ‘popular’” (CHARTIER, 1999, p. 21, grifo do autor). Quando Chartier (1999, p. 21) propõe o estudo da biblioteca azul, pretende “não apenas compreender o mais poderoso instrumento de aculturação escrita na França do Antigo Regime”, mas igualmente “mostrar que a indicação das diferenças sócio-culturais e o estudo dos dispositivos formais e materiais, longe de excluírem-se reciprocamente, estão necessariamente ligados”. Isso ocorre porque

as formas se modelam graças às expectativas e competências atribuídas ao público por elas visado, mas sobretudo, porque as obras e objetos produzem o seu nicho social de recepção, tanto mais quanto não forem produzidas por divisões cristalizadas e prévias (CHARTIER, 1999, p. 21).

Podemos ainda relacionar a afirmação de Chartier à descrição de Venuti (2002, p. 240), apontada no segundo capítulo, sobre como a edição realizou

um processo de domesticação das traduções de Guareschi nos Estados Unidos visando um largo público americano.

Outros exemplos também podem ser encontrados no trabalho de John Milton (2002, p. 73-94), a respeito do Clube do Livro no Brasil e as traduções, onde o autor enumera os vários processos utilizados para atingir um público menos erudito culturalmente e de menor poder aquisitivo, usualmente excluídos de uma tradição leitora. Obras clássicas traduzidas foram adaptadas ou não com vistas a certos mercados. Para o mercado chamado por Milton de “literário”, as traduções eram completas, realizadas com cuidado e com poucos erros tipográficos, como no caso das coleções das editoras Melhoramentos, Globo e Abril. Os custos eram mais altos e os tradutores, com frequência, eram escritores brasileiros conhecidos.

Outras traduções, chamadas de “tradução especial” pelo Clube do Livro, eram condensações disfarçadas, pois ocultavam o fato de terem sido adaptadas. Algumas vezes essas reduções eram resultado da necessidade de obedecer a certo número de páginas e de baratear o custo para o público almejado. No Clube do Livro, até mesmo o peso podia ser determinante para a condensação de uma obra, uma vez que os livros deveriam ser enviados pelo correio e esse era um fator considerado no preço. Outra forma de condensação era a explícita, ou seja, a obra continha a informação de que havia sido adaptada ou condensada. Essas adaptações, muitas vezes, eram voltadas a um mercado específico como o de mulheres e crianças (MILTON, 2002, p. 93-4).

Os mercados de destino também variavam, de acordo com Milton (2002, p. 95-6), segundo o acabamento do livro. As edições em capa dura da Editora Abril eram “bem produzidas e cuidadosamente ilustradas, algumas vezes condensadas por autores famosos como Clarice Lispector e Paulo Mendes Campos”, e, por isso, destinavam-se a uma classe social mais elevada do que outras impressas em papel barato com tradutores anônimos. Um mesmo romance, como é o caso de *Wuthering Heights* (O morro dos ventos uivantes), podia ser encontrado em versões diferentes para mercados diversos: “o de leitores de obras literárias, o de subscrições mensais baratas de clubes de livro, o de leitores de novelas baratas e o de crianças” (MILTON, 2002, p. 96).

A leitura, concebida nos termos de Chartier (1999), portanto, não é apenas uma operação abstrata da inteligência, mas é a inscrição em um espaço de relação consigo e com os outros. Nesse sentido, essa prática social depende ainda

da legitimidade que lhe é atribuída dentro de um determinado grupo social. Como atestam os teóricos franceses há pouco citados, ao perguntar a alguém o que ele lê, ele responde aquilo que leu e que julga merecer ser mencionado, ou seja, aquilo que leu e que pertence à literatura legítima. Como discutem os autores, diante do livro, existem leituras, competências e instrumentos diferenciados na apropriação do objeto, “desigualmente distribuídos, segundo o texto, segundo a idade, segundo essencialmente a relação com o sistema escolar.” Como a leitura é regulada pelas mesmas leis de outras práticas culturais, mas é ensinada mais diretamente pela escola, o nível de instrução terá maior peso como fator explicativo, com o nível social em segundo lugar (BOURDIEU; CHARTIER, 2001, p. 236-7). Pelo mesmo motivo, podem ser explicados os resultados obtidos na pesquisa Retratos da Leitura no Brasil de 2011 (RETRATOS..., 2012, p. 144), onde se relaciona diretamente o grau de escolaridade, a classe social e o ambiente familiar como definidores do nível de penetração da leitura e da média de livros lidos.

Bourdieu (2007), em sua obra *A distinção: crítica social do julgamento*, estuda o gosto cultural de diversas classes sociais francesas na década de 70. Assim como o sociólogo relata em *As regras da Arte* (1996), os bens culturais obedecem a uma lógica específica que não pode ser reduzida ao economicismo, e por isso, é necessário estabelecer as condições de produção desses bens e de seu gosto, bem como as maneiras diferenciadas de apreensão de tais bens quando considerados como obras de arte, e ainda, as condições sociais dessa apreensão reputada como legítima (BOURDIEU, 2007, p. 9).

Os gostos, usualmente julgados como “dom da natureza”, “em matéria de cultura legítima”, são, de fato, enquanto necessidades culturais, o produto de uma educação, quando observados cientificamente. Desse modo, a pesquisa de Bourdieu (2007, p. 9, grifo do autor) estabelece que

as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social. [...] A hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas –, a dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde à hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados de “classe”.

O valor simbólico dessas atividades pode ser, então, associado ao valor distintivo que possuem essas práticas entre as classes sociais, por isso, há gostos comuns a cada classe social. As classes populares, por exemplo, como ainda se encontram no caráter da urgência, preocupam-se com os bens e virtudes de primeira necessidade, e preferem, portanto, ambientes limpos e cômodos. Suas roupas são simples e clássicas, para não correrem os riscos da moda impostos pela necessidade econômica. As classes médias, liberadas parcialmente da questão da urgência, desejam um interior quente, íntimo e confortável, enquanto seu vestuário deve estar na moda e ser original. São valores tão arraigados que acabam lhes parecendo naturais. Já as classes privilegiadas relegam-nos a segundo plano, porquanto não necessitam reivindicar essas práticas e virtudes possuídas há muito tempo. Buscam, assim, a distinção em um consumo diferenciado pela exclusividade, pelo luxo ou pelo conhecimento. Quanto mais raro o bem, mais apreciado e maior a distinção trazida por ele. Pode-se encontrar aí o consumo de bens de luxo, como por exemplo, a alta costura.

No mesmo sentido, como vimos no início deste trabalho, as obras do campo de produção restrita ou erudita são acessíveis a um público pequeno, pois sua recepção está vinculada ao nível de instrução dos receptores, isto é, estes devem possuir o conhecimento prático e teórico de um código refinado além da disposição em adquiri-lo. Os produtos do sistema da indústria cultural, ao contrário, independem relativamente do nível de instrução de seus receptores. Assim, o sistema de ensino, como instância de conservação e consagração cultural, desempenha uma função de legitimação cultural, uma vez que, por característica própria de toda ação pedagógica, delimita o que deve ser transmitido e adquirido daquilo que não deve.

A apreciação da obra de arte é, portanto, uma prática distintiva, à medida que exige de seu fruidor uma iniciação geralmente adquirida por meio da prática escolar, no caso das classes médias ou da herança familiar, nas classes mais altas. As classes populares são, com frequência, excluídas dessa apreciação, pois em virtude de seu pequeno capital cultural, não costumam apreciar o distanciamento do concreto que ocorre na “arte pura” (BOURDIEU, 2007, p. 261).

Opondo-se à “arte pura”, a “arte média”, por sua vez, como produto do campo da indústria cultural, está submissa às demandas exteriores em virtude dos imperativos do mercado. Os seus produtos, por serem o resultado das

condições econômicas e sociais de sua produção, destinam-se a um público também chamado de “médio”, mas mesmo que não esteja dirigido a uma categoria determinada de não-produtores, pode atingir um público socialmente heterogêneo, seja imediatamente ou após um certo tempo. De acordo com Miranda (2005, p. 88-9 – grifos do autor),

a *cultura média* corresponde àquela produzida de acordo com a antecipação das expectativas de consumo de um público de não-produtores. A arte média se caracteriza pela adoção de estéticas e técnicas de acessibilidade imediata: abordagens que se arriscam a provocar choque ou controvérsia junto a qualquer fração do público são excluídas. Em seu lugar, apresentam-se símbolos e personagens otimistas e estereotipados, efeitos testados e aprovados. As mais diversas categorias do público conseguem se projetar nos “lugares-comuns” difundidos nesse sistema, resultantes diretamente das condições sociais da produção de suas mercadorias culturais [...].

Desse modo, a arte média se caracteriza pela junção de dois processos, a saber: a busca por uma rentabilidade máxima de investimentos, para o alcance do maior número possível de público – e por isso também a pulverização da composição social e cultural desse público, para integrar diferentes sexos, idades e grupos sociais –; a constituição, “como resultado de transações e compromissos entre os diversos agentes inseridos no campo, não só dos detentores dos meios de produção, como também dos produtores incumbidos de realizar as encomendas externas,” quer como profissionais liberais ou assalariados, “cujas competências específicas os precipitam a valer-se delas como poder” (MIRANDA, 2005, p. 89).

Em virtude de sua heteronomia, a cultura média está condenada a definir-se em relação à cultura legítima, seja no âmbito da produção ou no da recepção. A experimentação formal que pode ocorrer dentro da indústria cultural está sempre limitada, porque corre o risco de não ser compreendida pelo grande público, no uso de códigos muito elaborados. Desse modo, a arte média apenas consegue renovar suas técnicas e sua temática por empréstimo à cultura erudita, e também à “arte burguesa”, nos procedimentos mais difundidos dentre aqueles usados há uma ou duas gerações passadas e na adaptação dos temas e dos assuntos mais conhecidos ou mais fáceis de serem reorganizados, de acordo com as regras tradicionais de composição das artes populares, como por exemplo, a divisão maniqueísta de papéis (MIRANDA, 2005, p. 90).

Segundo Bourdieu (2007, p. 300-3),

a cultura média deve uma parte de seu encanto, para os membros das classes médias que são seus destinatários privilegiados, às referências à cultura legítima que ela contém e mediante as quais tende e sente-se autorizada a confundir-se com ela: apresentações acessíveis a todos das buscas de vanguarda ou obras acessíveis a todo aquele que esteja empenhado em buscas de vanguarda; adaptações ao cinema de clássicos do teatro ou da literatura; “arranjos” “populares” de música erudita ou “orquestrações” com aspecto erudito de melodias populares; interpretações vocais de obras clássicas em um estilo que evoca os cantos de escoteiro e o coral dos anjos; em suma, tudo o que constitui os semanários ou os espetáculos de variedades chamados “de qualidade”, inteiramente organizados com o objetivo de oferecer a todos o sentimento de estar à altura do consumo legítimo, ao reunirem duas propriedades, habitualmente excludentes, ou seja, a acessibilidade imediata do produto oferecido e os sinais exteriores da legitimidade cultural.

Com base nesses conceitos de Chartier (1999) e Bourdieu (2007) sobre a recepção da leitura e sobre a arte e a cultura média, acreditamos que os romances integrantes do nosso *corpus* são construídos, através das várias operações de seleção, tradução e edição, de modo a alcançar esse público igualmente “médio”. Por isso, realizaremos a análise buscando evidenciar essa construção a partir do paratexto editorial, utilizando os conceitos de Genette (2009) e também a recorrência a formas estéticas populares como o folhetim, que facilitam a sua apropriação enquanto obra literária.

### 3.2 Christian Jacq – O Escriba

Christian Jacq, nascido em Paris, em 1947, está entre os maiores vendedores de livros franceses em todo o mundo. O jornal *Le Figaro* (CHABALIER, 2009) declara que ele já vendeu 27 milhões de livros traduzidos para cerca de 30 línguas, em todo o mundo. O enorme sucesso de vendagem se opõe à maneira que a maior parte das reportagens sobre o autor o descrevem: discreto, rosto e corpo delgados, bigode pequeno, barbicha, óculos grossos e terno também discreto. Aparentemente, o fato de parecer um professor primário e não um intelectual de Nova York tranquiliza seus leitores. De acordo com o *Express*, essa aparência de padre modesto lhe convém muito bem, já que ele se tornou o “escriba dos faraós, o folhetinista de Ramsés, Tutankhamon e Osíris” (FRANÇOISE, 2000).

Não apenas o número de obras assombra os especialistas, bem mais de 50 livros com altas tiragens, mas também o fato de tratarem de um único assunto: o Egito antigo, seja em obras históricas, de ficção histórica ou em novelas

do gênero policial. Assim como acontece com Paulo Coelho, no Brasil, desde críticos de jornal a acadêmicos, todos perguntam qual a razão de seu estrondoso êxito comercial.

Em uma entrevista à *Folha de São Paulo* (JACQ, 2000), por ocasião do lançamento de sua segunda série, *A pedra da luz*, no Egito, em 2000, quando perguntado sobre seu conhecimento a respeito de Paulo Coelho, Jacq respondeu que conhecia pessoalmente o escritor brasileiro, mas que suas obras eram muito diferentes das dele. Segundo o autor francês, Coelho escreve sobre si mesmo, enquanto ele, Jacq, fala apenas do Egito. Completa o autor: “Eu não sou nada, o Egito é tudo” (JACQ, 2000).

De fato, seu envolvimento com o Egito começou com a idade de 13 anos, quando o contato com obras sobre a história desse país o fizeram conhecer o tema que seria a paixão de sua vida. Aos 17 anos, casou-se com Françoise, e na lua-de-mel, passada no Egito, reafirmou sua fascinação por essa civilização, na visita aos sítios arqueológicos de Memphis e no encontro com a estátua de Ramsés II. Prosseguiu os estudos na área de arqueologia e egiptologia, com a defesa de uma tese de doutorado na Sorbonne intitulada “Le voyage dans l’autre monde selon l’Égypte ancienne” (A viagem para o outro mundo segundo o Egito antigo), publicada apenas em 1986. Na carreira universitária, o autor continuou a publicar inúmeros ensaios e obras de cunho puramente histórico e científico. Foi a partir do seu primeiro grande sucesso ficcional, *Champolion, l’égyptien*, em 1987, que ele passou a se dedicar mais à sua obra de vulgarizador, como o chama *Le Figaro* (CHABALIER, 2009).

A partir de então, instalou-se em uma casa em Lausanne, na Suíça, rodeado por uma vasta biblioteca com mais de 10 mil títulos, dedicando-se exclusivamente ao trabalho de escritor. Cinco anos mais tarde, emplacou mais um sucesso com a publicação de *O caso Tutankhamon* (1992, traduzido no Brasil pela Bertrand, em 1998), pelo qual recebeu o Prix des Maisons de la Presse.

Mas é a saga de *Ramsés II* (1995, 1996 e 1997, XO Editions) em cinco volumes que lhe trouxe consagração mundial, com venda estimada em onze milhões de exemplares. No Brasil, o primeiro livro da série, *Ramsés, o filho da luz*, foi lançado em 1998 (Bertrand Brasil), ficando por vários meses nas listas de *best-sellers* da *Folha de São Paulo* e das revistas *Época* e *Veja*. Os outros volumes, publicados em 99 e 2000, mantiveram o mesmo desempenho.

Ainda no ano de 2000, o autor lançou na França uma nova série com mais quatro romances denominada *A pedra da luz* (2000, 2001, Bertrand Brasil). Na mesma década seguem ainda as sagas *A rainha liberdade* (*La reine liberté*, 2000, 2001, XO Editions), com 3 volumes; *Os mistérios de Osíris* (*Les mystères d'Osiris*, 2003, 2004, XO Editions), com 4 volumes; e finalmente a série *Mozart*, em 4 volumes, todos publicados em 2006, pela XO Editions. Além desses livros<sup>35</sup>, Jacq empreendeu paralelamente uma obra de ficção policial que o autor assina sob os pseudônimos, J.B. Livingstone, Christopher Carter, ou Célestin Valois, com a publicação de mais de 50 obras.

Fica fácil compreender porque o autor afirma trabalhar de 12 a 14 horas diariamente em sua biblioteca em um processo bastante solitário. Na pesquisa para uma obra, durante a leitura, preenche milhares de fichas, classificadas em ordem alfabética, de um lado, e por hieróglifos, do outro, depois armazenadas em centenas de caixas de sapato. É a partir desse material que, mais tarde, o escritor será capaz de relatar a refeição de uma família de camponeses ou descrever precisamente os arreios colocados nos cavalos na época da décima oitava dinastia. Como ele se autodenomina: “um pequeno escriba” (GRANGERAY, 2009). Desse modo, aparentemente, os leitores não serão iludidos, uma vez que todos os detalhes são verificados. Na redação do texto, Jacq ainda escreve à mão. Após a digitação, sua esposa, outra apaixonada pela cultura egípcia, avalia o texto e faz suas críticas, que são bastante respeitadas pelo marido.

Quanto à crítica, evidentemente, Jacq não faz unanimidade e, assim como estima Bourdieu (1996, p. 102), o fato de obter tanto sucesso junto ao público de massa o descredencia em relação à arte literária. A crítica acadêmica não se ocupa do autor na França, e ele é completamente desprezado nas revistas literárias especializadas. As críticas dos jornais, em sua maioria, observam, em geral de maneira depreciativa, apenas seu êxito comercial e seu talento de folhetinista.

A revista *L'Express* (FRANÇOISE, 2000) enumera as críticas mais frequentes: simplicidade na construção narrativa, personagens marionetes, ausência de estilo, quantidade de diálogos banais, ausência de poesia. O editor Jean-François Colsimo (FRANÇOISE, 2000), ensaísta e escritor, questiona, no mesmo artigo:

---

<sup>35</sup> Não esgotamos aqui toda a sua obra, que é bem mais ampla e pode ser consultada em sua totalidade no site da própria editora XO Editions: <<http://www.xoeditions.com/Christian-Jacq>>.

Tudo bem, o comércio livreiro também é uma indústria e multiplica produtos. Mas por quê transpor situações e linguagem de novela em um quadro supostamente egípcio, com o que é necessário de unção espiritualista para obter a adesão do maior número de pessoas? O Egito era um mundo de escravos, do triunfo da idolatria e da veneração da morte. Christian Jacq nos fala de nosso tempo através de uma pretensa civilização faraônica e nos propõe uma regressão de tipo *New Age* face às desordens da época.<sup>36</sup> (tradução nossa)

No Brasil, a recepção da crítica especializada também é semelhante. Vejamos a seguir uma resenha da *Folha de São Paulo* (COLOMBO, 1998), quando do lançamento da saga *Ramsés*:

A história romanceada de um faraó egípcio que, quando menino, domesticou um leão selvagem e, em adulto, encerrou uma rebelião numa província com um olhar e achou água no deserto para salvar suas tropas. Parece suspeito, e uma grande parte dos acadêmicos torce o nariz para essas transformações da história em enredo folhetinesco, para consumo fácil, que abusa de elementos de novela de TV – intrigas de poder, sexo e violência – e acaba cometendo erros crassos na transposição de valores e comportamentos através do tempo.

De qualquer modo, os jornalistas e críticos sempre reafirmam o seu sucesso de vendas enquanto destacam sua simplicidade e simpatia. Essa imagem construída pela imprensa, tanto no Brasil quanto na França, nos conduz à reflexão sobre como cada vez mais, o livro também se apresenta como produto dependente do efeito de “grife”, como declara Bourdieu (1996, p.170). É a assinatura de determinado autor, reputado internacionalmente, traduzido para várias línguas, premiado, presente nas listas de mais vendidos, que garante ao leitor a “qualidade” do produto. Esse produto vem acompanhado de uma certa “aura”, seu valor simbólico, que, evidentemente, já não está mais relacionada àquela descrita por Benjamin, mas simplesmente ao status do produto que está, por sua vez, ligado ao do seu produtor. E mesmo que a crítica seja contrária ao produto, como no caso de Jacq, o valor simbólico se impõe ao leitor, que não hesitará em adquiri-lo, pois a popularidade do livro, alcançada através das listas de mais vendidos, do efeito de grife (BOURDIEU, 1996, p. 170), de sua popularização através do cinema ou da

---

<sup>36</sup> No original: "D'accord, la librairie est aussi une industrie et diffuse des produits. Mais pourquoi transposer des situations et un langage de soap opera dans un cadre supposé égyptien, avec ce qu'il faut d'onction spiritualiste pour obtenir l'adhésion du plus grand nombre? L'Egypte, c'était un monde d'esclaves, le triomphe de l'idolâtrie et la vénération de la mort. Christian Jacq nous parle de notre temps à travers une prétendue civilisation pharaonique, nous propose une régression de type *New Age* face aux désordres de l'époque."

televisão, entre outros, possuem para ele um “valor” outro que não corresponde obviamente àquele legitimado pela cultura erudita. E este “valor” pode também ser “estético” ou “literário”, como demonstra Abreu (2004, p.86) em *Cultura letrada: literatura e cultura*, com o depoimento de leitores de séries como *Sabrina*, *Julia* e *Bianca*. De acordo com a autora, baseada em entrevistas da pesquisa de Andréa J. B. Monzón<sup>37</sup>, uma leitora assídua desses romances considerava que as histórias narradas em *Sabrina* possuíam excelentes qualidades, pois o narrador era capaz de envolver o leitor, a ação se dava de modo linear e oferecia a ela, como leitora, a possibilidade de evasão, além de tramas que a interessavam. Por ser aluna do Ensino Médio noturno, também conhecia autores consagrados que podiam ser julgados segundo os mesmos critérios: Machado de Assis, por exemplo, era muito descritivo, incapaz de construir uma história cativante e até mesmo repetitivo. Segundo a pesquisadora Márcia Abreu (2004, p. 86), os critérios utilizados pela leitora são “próprios à crítica literária – construção de personagens, estruturação do enredo, linguagem, desempenho do narrador —,” embora chegue “a conclusões distintas daquelas que a escola e a teoria literária gostariam de encontrar”.

Para Bauman (2003 apud LEAL, 2008, p. 11) os livros também têm se desviado do “universo da iluminação para o universo do entretenimento”, ou seja, cada vez mais se tornam produtos materiais que dependem de sua força de atração para conquistar novos compradores. Por isso, as editoras se esforçam em projetá-los como acontecimentos. Observe-se, por exemplo, o número cada vez mais crescente do público em feiras, eventos de lançamento de livros, tardes de autógrafos. No Brasil, a FLIP (Feira Literária Internacional de Paraty) de 2011 registrou um aumento de 20.000 para 25.000 pessoas no público participante (CURADOR..., 2011). A FLIP de 2012 terá 40 escritores convidados de 14 países diferentes, além de show de abertura com o cantor Lenine. A Bienal do Livro de 2010, por sua vez, em São Paulo, registrou o fluxo de 80 mil pessoas, com 220 mil títulos à disposição (BIENAL..., 2010). Eventos literários como esses, cujos números impressionam, tornam-se cada vez mais sofisticados, com extensa programação cultural, gastronômica, palestras, e mesmo sessões de autógrafos em que os leitores podem esperar horas na fila.

---

<sup>37</sup> Projeto de Pesquisa: "Indústria cultural e leitura", desenvolvido em nível de Iniciação Científica sob orientação de Márcia Abreu, entre 1995 e 1997. Financiada pelo CNPq.

Além disso, uma grande influência se exerce através das listas dos mais vendidos, pois a consagração pelo mercado, em grande parte determinada pelos próprios consumidores, é frequentemente a mais importante para o leitor em busca de diversão. Também a disposição das obras, dos lançamentos e dos *best-sellers* nas livrarias, como já discutimos anteriormente, favorece o consumo de determinados autores e gêneros em detrimento de outros, pois, dependendo do capital econômico disponível, os melhores lugares da livraria são negociados e, em consequência, certos livros conseguem uma maior visibilidade e projetam uma imagem de “sucesso” para o leitor. Vejamos agora, na obra de Jacq (2007), como o próprio texto motiva o leitor em busca de entretenimento.

### 3.3 DO FOLHETIM AO *BEST-SELLER*

#### 3.3.1 O Paratexto Editorial

Retomando os parâmetros de Torres (2009) e Venuti (2002) sobre os *best-sellers* traduzidos, vamos analisar a obra de Christian Jacq, integrante do nosso *corpus*. Também utilizaremos as noções de Genette (2009) sobre o paratexto editorial, de modo a aprofundar a análise sobre as partes integrantes da obra como um todo, elementos que podem direcionar a escolha do leitor e contribuir para o posicionamento da obra no campo literário, como entendido por Bourdieu (1996).

Genette (2009, p. 9, grifos do autor) observa que a obra literária se compõe de modo geral de um texto. Este geralmente se apresenta acompanhado de algumas produções escritas (ou não), tais como nome de autor, título, prefácio, imagens, que servem para apresentá-lo, mas principalmente para “*torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro”. (Vamos desconsiderar aqui o livro digital, pois ainda que ele possa também conter as partes nominadas por Genette, não fará parte de nossa análise.) É esse acompanhamento que o autor denomina como o “paratexto” da obra, ou seja, “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9).

O teórico francês ressalta que o paratexto carrega apontamentos autorizados pelo autor, em certa medida, que incidem sobre o público, a fim de proporcionar melhor aceitação do texto e uma leitura mais condizente ao que

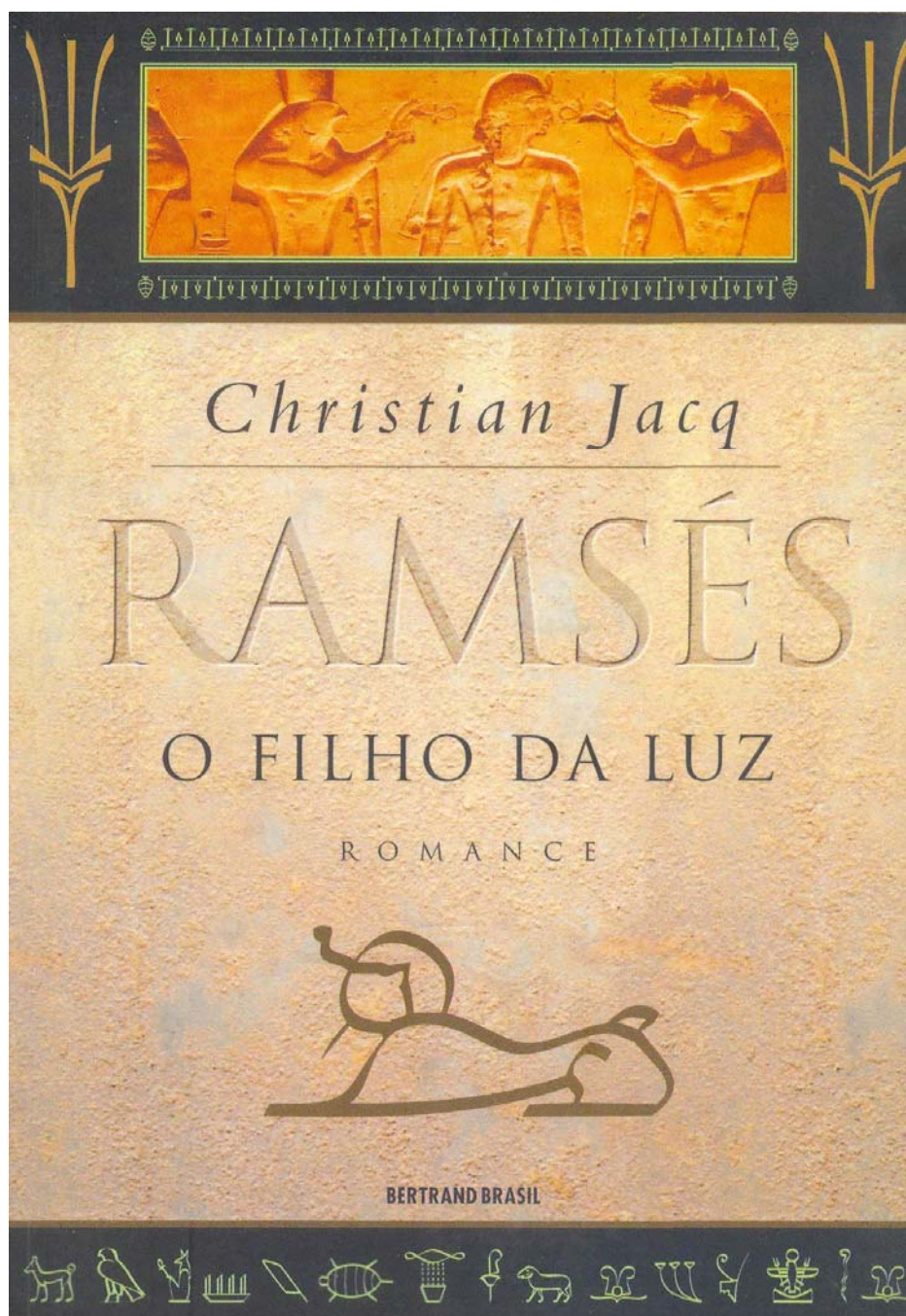
esperam o autor e os outros produtores envolvidos (GENETTE, 2009, p. 10). Genette (2009, p. 21) distingue ainda o paratexto em peritexto (parte que se encontra sob a responsabilidade do editor) e epitexto (parte que é exterior ao texto, como críticas, entrevistas, correspondências, diários, entre outros e que podem posteriormente ser acrescentados à obra). Esses elementos acompanham a obra e podem ocasionar uma leitura diferenciada. Podemos tomar emprestado os exemplos do próprio Genette (2009, p. 10-15), que pergunta como seria a leitura do *Ulysses* de Joyce se a obra não possuísse esse título. O autor também se refere ao contexto, como o fato de ler *L'Assommoir*, de Émile Zola (1876), como obra única ou como parte do ciclo dos *Rougon-Macquart*. Para o autor, todos os elementos que compõem o paratexto possuem uma função particular na apresentação da obra, e podem, como se viu, alterar e direcionar a percepção do leitor.

Sobre o formato do livro, Genette (2009, p. 23) observa que “os presumidos *best-sellers*, esses famosos ‘livros de entretenimento’”, geralmente assumem o formato maior (16x24cm), a fim de que sua capa possa ter um efeito de cartaz nas vitrines. É o formato escolhido para a série *Ramsés*, de Jacq, no Brasil. Pode-se observar, através da Figura 1 (p. 118), que se destaca na capa o título da obra, ao centro da página, em fonte proporcionalmente maior, como que esculpido na imagem do fundo que imita a textura de pedra. Logo abaixo, destaca-se o subtítulo do primeiro volume da série: “O filho da luz”, e acima do título principal, o nome do autor, em formato itálico. Pode-se ainda identificar o gênero literário a que pertence a obra: “romance”, abaixo do subtítulo. As imagens constantes na capa fazem alusão a hieróglifos e a entidades egípcias esculpidas na pedra, evocando a arte, a escrita e o material constituinte das pirâmides, e, em consequência, a civilização egípcia e sua cultura. A estética da capa foi mantida para todos os volumes da série, inclusive para o formato bolso, embora estes apresentem variação na cor da parte superior e inferior para cada volume. Pode-se verificar que o título e o subtítulo, bem como a capa formam uma unidade que tem como referência o Egito antigo. Além disso, o título informa diretamente ao leitor o assunto do livro: contar a história de Ramsés. O subtítulo, por sua vez, atribui um caráter esotérico por identificar o futuro faraó como “filho da luz”, ao mesmo tempo em que lhe concede poderes especiais. Pode ainda provocar a curiosidade do leitor quanto ao significado do subtítulo concedido ao personagem, curiosidade que só será satisfeita na leitura do livro.

A “indicação genérica” de “romance”, apesar de aparentemente ingênua ou usual, vai informar ao público a intenção do autor, ou seja, de que a obra seja lida como um romance (GENETTE, 2009, p. 88).

Na capa e na contracapa, alternam-se partes brilhantes (imagens de entidades esculpidas na pedra) e foscas (o restante, conforme Figura 1, p. 118) que dão aspecto de bom acabamento. O papel do interior do livro é levemente amarelado, de boa gramatura, com fonte não muito grande, mas de leitura confortável. O preço do livro atualmente está entre R\$ 35,00 e R\$ 45,00, e se apresenta como fator limitador da compra, tornando-o acessível apenas a uma certa camada da população. Já a edição de bolso, ao preço médio de R\$19,90, possibilita a aquisição a uma faixa mais ampla de leitores. Após a folha de guarda (primeira após a capa que serve para proteger o livro), temos o anterosto, onde aparecem novamente o título e o subtítulo. No verso dessa página, é usual encontrar uma lista com outras obras do autor. Neste caso, há uma citação: “Para ter força, sê um artesão das palavras. A força de um ser é sua língua, e as palavras são mais eficazes que qualquer forma de luta. Merikarê”. Logo abaixo um pequeno desenho de divindades egípcias. A seguir, uma descrição breve da mensagem do livro *A sabedoria viva do antigo Egito*, de Jacq, uma imagem da capa do livro em preto e branco, e abaixo a inscrição: “À venda nas melhores livrarias”. O leitor apreende que a primeira citação é parte integrante do livro e, que, portanto, poderá encontrar mais dessa “sabedoria” no livro em questão (JACQ, 2007, p. 2).

Figura 1 – Capa de *Ramsés: o filho da luz* (2007)



A folha de rosto, como de costume, apresenta no alto o nome do autor, logo abaixo, um pequeno desenho que se repetirá no início de cada capítulo, conforme a Figura 2 (p. 120), servindo tanto para dar unidade gráfica ao livro quanto

para evocar os hieróglifos egípcios. Mais abaixo, segue o título da série em fonte maior, *Ramsés*; e o subtítulo do volume I, “O filho da Luz”. Na sequência, aparece o número da edição, o nome da tradutora, Maria D. Alexandre, e ao pé da página, o símbolo e o nome da editora: Bertrand Brasil. Como se pode perceber, constam apenas os dados comuns da folha de rosto. O verso apresenta os dados de copyright e a ficha catalográfica como é o hábito no Brasil nos últimos anos.

Genette (2009, p. 40) afirma que o lugar atribuído ao nome do autor é atualmente “errático” e “circunscrito”. “Errático”, porque ele se propaga acompanhado do título em todo o epitexto, ou seja, no material publicitário: anúncios, catálogos, mas também artigos, entrevistas e resenhas. “Circunscrito”, em razão de seu lugar oficial ficar restrito à página de rosto e à capa, eventualmente também na lombada e na quarta capa.

O nome do autor constante na folha de rosto não possui função semelhante à da capa, pois, no primeiro caso, desempenha um papel legal, sendo normalmente mais modesto do que o título. Já o nome do autor na capa pode variar bastante dependendo do prestígio do escritor. Em geral, quanto mais conhecido o autor, mais destaque se dá ao seu nome. O prestígio pode vir de razões outras que a própria literatura, como é o caso de “personalidades” que publicam livros. No caso de Christian Jacq, como comentamos, o nome possui bom destaque junto ao título da obra, pois o autor já desfrutava de reconhecimento em outros países, antes de ser editado no Brasil.

Figura 2 – Folha de rosto de *Ramsés: o filho da luz* (2007)

CHRISTIAN JACQ



# RAMSÉS

*O Filho da Luz*

27<sup>a</sup> EDIÇÃO

*Tradução*

Maria D. Alexandre

  
BERTRAND BRASIL

Torres (2009, p. 278), em análise sobre os *best-sellers* traduzidos, declara que alguma “sistematização de modelos parece aplicar-se particularmente a publicações de *best-sellers*, muitas vezes pertencendo a uma única editora e

traduzidos por um só tradutor”. No caso de Christian Jacq, os livros são, quase em sua totalidade<sup>38</sup>, publicados no país pela Bertrand Brasil, casa que se declara “a editora das séries históricas”. A tradutora de todos os volumes da série é Maria D. Alexandre, que também verteu para o português vários outros livros de Jacq para a Record, inclusive alguns de não ficção. Outras traduções de Jacq foram realizadas por Maria Alice de Sampaio Dória, o que se deve, provavelmente, ao grande volume de obras do autor.

Ainda no grupo Record, a BestBolso lançou as versões no formato bolso da saga de Ramsés, a que nos referimos acima, iniciando com o primeiro volume, *O filho da Luz*, em 2007, e os quatro restantes, em 2008. Interessa-nos sublinhar aqui que o formato bolso, publicado após o sucesso das edições “correntes”, transmite duas mensagens paratextuais, nos termos de Genette (2009, p. 25). A primeira é de cunho econômico, pois assegura um fôlego extra aos exemplares por atingir um público que busca uma edição mais barata, por um preço mais acessível e, em geral, consumo mais rápido. A segunda é de cunho cultural, pois, por se basear na reedição, representa a consagração obtida pela obra.

Na contracapa, Torres (2009) chama a atenção para a prática de destacar que o livro foi traduzido para vários idiomas, como maneira de atestar sua credibilidade. A pesquisadora utiliza como exemplo para sua análise, um livro de Paulo Coelho, *L'alchimiste* (1994), traduzido para o francês. No livro de Jacq (2007), podemos ler o seguinte texto na contracapa, como se pode averiguar a partir da Figura 3 (p. 122): “O épico monumental publicado em 25 países e mais de 5 milhões de exemplares vendidos em todo o mundo”. Observe-se que a palavra “traduzido” não é usada neste caso, nem o número de línguas. Os termos utilizados: “publicado em 25 países”, apesar de terem a mesma função de acreditar a obra, acabam por omitir tanto o ofício do tradutor quanto o caráter de obra traduzida.

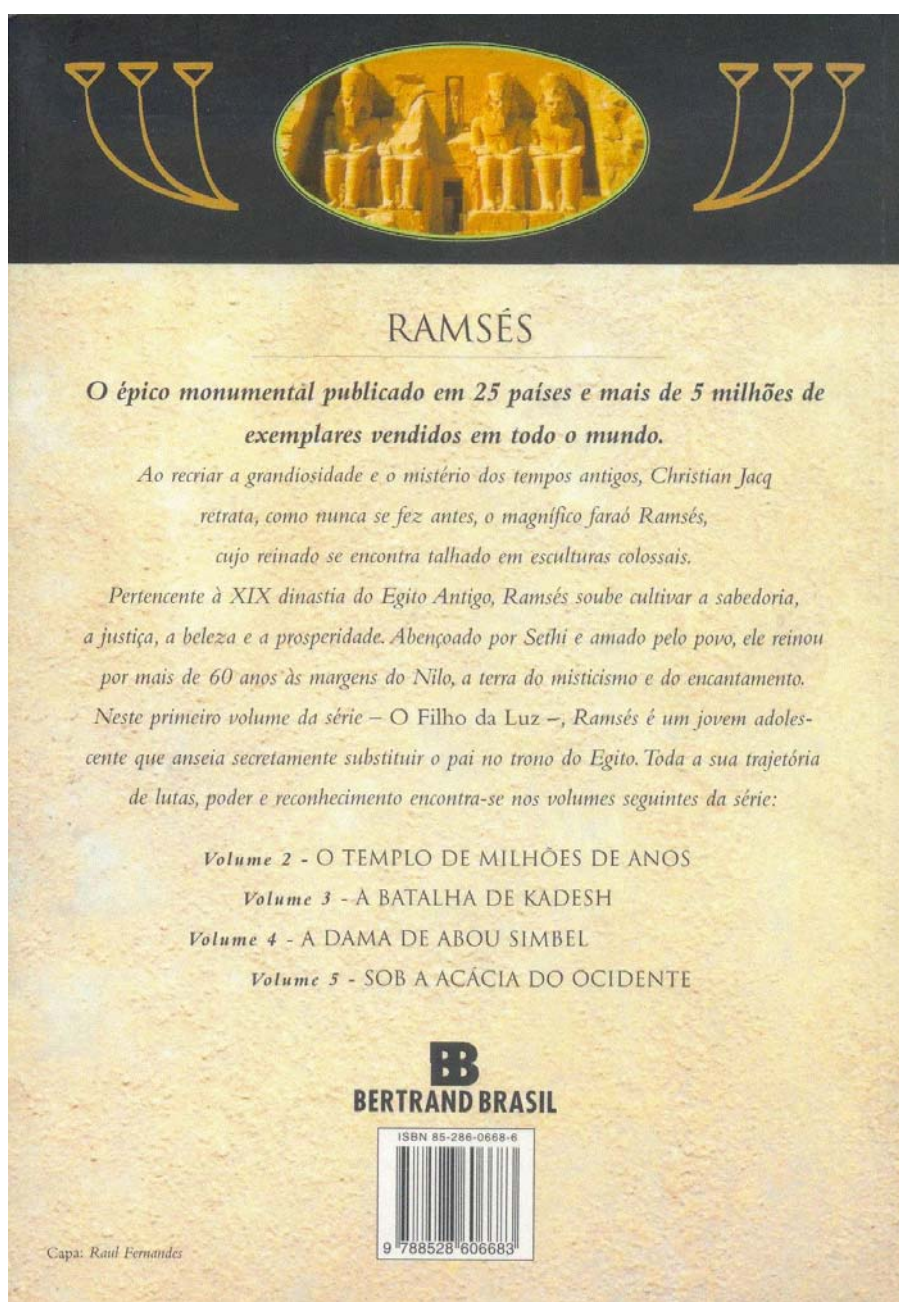
Outro dado também referido por Torres (2009) e presente em *Ramsés* (2007), é o resumo da obra que, em nosso exemplo, aparece tanto na contracapa quanto na primeira e na segunda orelhas, em textos diferentes. Na contracapa, anuncia-se ainda a continuação da saga com os títulos dos próximos volumes. Em nenhuma

---

<sup>38</sup> Encontramos um livro de Christian Jacq editado pela Martins Fontes, com ilustrações de Claudia Scatamacchia, intitulado *Contos e Lendas do Tempo das Pirâmides*, editado em 2006, direcionado ao público infanto-juvenil. Alguns livros anteriores a 1980 também foram publicados por outras editoras, mas apresentam enfoque histórico e eventualmente esotérico, sem sair do tema principal do autor: Egito antigo.

dessas partes aparece a citação da tradutora ou qualquer outra informação referente à tradução. O nome da tradutora aparece na folha de rosto e na ficha catalográfica, evidentemente, o que reafirma a pouca visibilidade que se dá às traduções, no caso dos *best-sellers* internacionais.

**Figura 3** – Contracapa de *Ramsés: o filho da luz* (2007)



Uma breve análise dos vocábulos e expressões nesse pequeno texto da contracapa identifica a imagem de grandeza que é associada ao tema, à obra e ao escritor: “épico monumental”, “mais de 5 milhões”, “grandiosidade”, “magnífico faraó”, “esculturas colossais”. Além disso, valores como “sabedoria”, “justiça”, “beleza”, “prosperidade” complementam a descrição do período a ser abordado, além de serem enfatizados, ao longo do romance, como as características principais de Ramsés e da civilização egípcia.

Vale a pena ainda comentar a referência ao gênero épico que reaparece no Prefácio (JACQ, 2007, p. 5-6), escrito por Jacq. O épico, em uma consulta ao dicionário, encerra os seguintes significados: que se refere à epopeia e aos heróis; que é “digno de epopeia”; “fora do comum; incomum, extraordinário” (FERREIRA, 1986, p. 671). A palavra epopeia, por sua vez, refere-se a “poema de longo fôlego acerca de assunto grandioso e heroico” e ainda, “ação ou série de ações heroicas” (FERREIRA, 1986, p. 672). Entende-se, então, que o leitor vai encontrar no livro a narração de uma série de feitos grandiosos de um herói, no caso, Ramsés II, o protagonista, mesmo que não em versos, por força da atualidade. No Prefácio (JACQ, 2007, p. 5-6), o autor se refere constantemente à grandeza, à permanência e à força de seu personagem e justifica porque ele se tornou o seu principal tema:

Ramsés não é um herói de romance, mas de vários romances, de uma verdadeira epopeia que nos conduz desde a sua iniciação na função faraônica sob a orientação de seu pai, até os últimos dias de um monarca que teve de enfrentar múltiplas provas. Foi por isso que lhe consagrei esta série romanesca composta por cinco volumes, de forma a poder evocar as extraordinárias dimensões de um destino no qual participaram personagens inesquecíveis como Sethi, sua esposa Touya, a sublime Nefertari, Iset e Bela, o poeta Homero, o encantador de serpentes Setaou, o hebreu Moisés e tantos outros que reviverão ao longo destas páginas.

Apesar de algumas imprecisões históricas e liberdades, como por exemplo, a participação de Moisés e de Homero, ou ainda, a inclusão de personagens ficcionais, como Helena e Menelau, temos aqui a explicação sobre a epopeia “modernizada” a ser contada ao leitor. Podemos ainda relacionar a epopeia ao fundo histórico que serve de base para a construção do romance, de acordo com o epítexto editorial, uma vez que a forma épica costuma conter a narração dos acontecimentos históricos de um de um povo ou de uma nação.

De acordo com Genette (2009, p. 176), o prefácio possui uma dupla função: assegurar uma boa leitura e “conseguir que essa leitura seja boa” segundo a expectativa do autor. A própria existência do prefácio indica que a obra deve começar a ser lida a partir dele. É ainda onde o autor explica por que e como ele deseja que o livro seja lido. Uma vez que não se trata mais de atrair o leitor, posto que este já adquiriu o livro, o prefácio deve persuadir o leitor a empreender a leitura. A persuasão, que implica numa valorização do texto não pode, entretanto, exaltar as qualidades do autor. Deste modo, a solução passa pela exaltação do assunto, assim como fez Jacq (2007), em todo o prefácio, no qual destaca a importância de Ramsés II.

Torres (2009, p. 278) observa outro procedimento usual em *best-sellers*, o “discurso de acompanhamento”, ou seja, “prefácios, introduções, notas do tradutor”, posfácios, “é inexistente”. O propósito desses discursos seria o de instruir alguns leitores que apresentem interesse em informações de cunho cultural e literário. A mesma função tem o metatexto, isto é, as notas e os glossários, que, no caso de *Ramsés: o filho da luz* (2007), são praticamente ausentes.

No Prefácio, ao qual já aludimos, mesmo que presente, Jacq (2007) não apresenta informações relevantes do ponto de vista histórico, mas sobretudo convida o leitor com bastante entusiasmo a entrar na aventura da vida de Ramsés II. O autor fornece algumas referências sobre as marcas deixadas pelo faraó em terras egípcias através de seus monumentos nos templos de Abu-Simbel, de Karnak e de Luxor. Fala também sobre a múmia de Ramsés e descreve como dela emana “uma espantosa sensação de poder”, sensação essa percebida por inúmeros visitantes da sala onde ela se encontra, no Museu do Cairo (JACQ, 2007, p. 6). A seguir, Jacq (2007, p. 6) ressalta que a união entre ficção e egiptologia permite ao leitor de Ramsés

partilhar suas angústias e esperanças, viver seus fracassos e sucessos, reencontrar as mulheres que amou, sofrer as traições que suportou e jubilar-se com as amizades indefectíveis, lutar contra as forças do mal e procurar essa luz de onde tudo brotou e à qual tudo regressa.

Segundo Torres (2009), os leitores de *best-sellers* não podem desfrutar de apresentações de autores ou tradutores, uma vez que uma de suas prerrogativas é, como apontado por Venuti (2002), atingir um grande público de

diferentes comunidades, atravessando suas barreiras culturais, sociais e econômicas. Assim sendo, apresentações, prefácios ou notas, seriam “inadequados” a tais públicos, pois poderiam “perturbar” a leitura. Genette (2009, p. 188), por sua vez, expõe que o prefácio de obras ficcionais de tema histórico ou lendário costuma conter as indicações das fontes, ao contrário das obras puramente ficcionais, que prescindem de fontes, e das históricas, que as indicam no texto ou nas notas.

No caso do Prefácio de Christian Jacq, não existe a indicação precisa de fontes, pois, como demonstrado, trata-se de uma abertura ao romance com o intuito claro de envolver o leitor, despertar sua simpatia ao tema abordado. Pela maneira como foi redigido, o prefácio fornece as indicações de qual leitor o autor espera atingir, ou seja, um leitor que não esteja interessado em muitas precisões históricas, mas que esteja disposto a se envolver na epopeia romanceada de um personagem de grande destaque. É necessário ainda que o leitor aprecie o gênero do romance histórico, mesmo que o conteúdo possa decepcioná-lo posteriormente, pois muitas vezes há muita liberdade em relação à história.

Estabelece-se também, através da imprensa, uma distinção entre o trabalho de ficcionista e o de egiptólogo de Jacq, como se pode perceber de acordo com a entrevista a seguir, concedida à *Folha de São Paulo* (JACQ, 2000):

Quando escrevo trabalhos sobre a história egípcia, eu simplesmente descrevo fatos que encontro na pesquisa com documentos. Quando eu escrevo um romance, pego esses documentos e dou vida aos seus personagens. Eles falam de acordo com a história do Egito.

Em outro artigo do *Monde* (GRANGERAY, 2009), o escritor também distingue os seus dois lados e reafirma a sua intenção de fazer da história de Ramsés uma obra de ficção, sempre retomando a epopeia como modelo:

Eu já havia feito muitos ensaios históricos. Como historiador, é necessário um certo recuo: as datas, os fatos, a análise dos fenômenos. Entretanto, mesmo em vida, Ramsés era um personagem de romance, de lenda. Eu queria fazer um livro mitológico. Um pouco como o que fez Homero, que é para mim um modelo de narrativa, onde se misturam o suspense e o maravilhoso (tradução nossa)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> No original: “J'avais fait beaucoup d'essais historiques. Quand on est historien, un certain recul est nécessaire : les dates, les faits, l'analyse des phénomènes. Or, dès son vivant, Ramsès était un personnage de roman, de légende. Je voulais faire un livre mythologique. Un peu comme ce qu'a fait Homère, qui est pour moi un modèle de récit narratif, avec du suspense et du merveilleux.”

Genette (2009, p. 184; 192) fala de dois tipos possíveis de contrato que o autor estabelece com o leitor no prefácio: o de veracidade ou o de ficção. No primeiro caso, o escritor propõe como verdadeira a matéria da obra. Além do discurso histórico, também a ficção se serve desse tipo de contrato. No segundo caso, as obras de ficção chamam a atenção para a impossibilidade de considerar como verdadeiras as personagens e situações da narrativa, como na fórmula advinda do cinema: qualquer semelhança com personagens e situações reais é mera coincidência. O prefácio de *Ramsès: o filho da luz* parece estar mais próximo do primeiro caso, ainda que a proposta do autor seja oposta àquela, pois, a partir da matéria histórica, Jacq propõe uma obra de ficção. Ele convida o leitor a viver ficcionalmente a vida do faraó através de uma atualização desses acontecimentos, pois eles são contados ao gosto das aventuras e feitos heroicos mirabolantes que agradam o leitor do século XXI, ainda que estes em muito se pareçam àqueles que agradavam o leitor do século XIX, como discutiremos mais adiante.

Após o Prefácio (JACQ, 2007), seguem-se duas páginas com o “Mapa do Egito” e com o “Mapa do Antigo Oriente Próximo ou Novo Império”, que esclarecem o leitor a respeito da localização dos acontecimentos, ou seja, possuem a função de reforçar a utilização de um contexto histórico e real. Servem, então, como referência espacial, pois, no decorrer da leitura, é sempre possível voltar aos mapas para compreender onde está acontecendo a história.

A primeira orelha traz uma citação sem referências precisas da *Magazine Littéraire*, reputada revista francesa, onde se afirma que, embora Christian Jacq tenha nascido oficialmente em Paris, em 1947, na verdade, seu nascimento legítimo remontaria ao tempo dos faraós, às margens do Nilo. A citação se encerra com um questionamento: “Estaria Christian Jacq, o escriba oficial de Ramsés, relatando de memória a inesquecível história da XIX dinastia do Egito?” (JACQ, 2007, orelha da capa). A representação de Jacq como o escriba de Ramsés visa dar credibilidade ao que o autor está narrando, pois, de acordo com o periódico, sua narração é tão perfeita ou realista que se tem a impressão que ele viveu naquela época, de onde também se depreende que sua versão seja a mais fiel à história.

O escriba, pessoa de destaque no Antigo Egito, dominava os diferentes tipos de escrita utilizados pelos egípcios. Recebia formação em escola do palácio e podia exercer cargos de destaque para o governo. É graças aos escribas que se pode conhecer a cultura e a civilização egípcias, pois através da escrita, os

registros puderam permanecer até os tempos atuais. Enfim, pensar em Jacq como um escriba de Ramsés, é colocá-lo em uma posição relevante em termos de conhecimento das atividades sagradas e cotidianas do reino antigo, mas também como transmissor de conhecimentos sobre o Egito e seus valores. Esse conteúdo, verdadeira paixão do autor, deve ser transmitido ao maior número de pessoas, de acordo com seu editor atual, Bernard Fixot (MENTZEL, 2010), que acredita que esse é o destino de seu autor, e, também por esse motivo, trata-se mais de um escriba do que de um escritor.

A título de comparação, a edição americana traz em seu interior, entre várias outras críticas, um comentário feito pelo jornal *Liberation* (ANNETTE, 1996), que, com a omissão de palavras como ali se apresenta, destacado de seu contexto, consegue dar uma aparência positiva à resenha. O texto é o que segue: “It’s Dallas or Dynasty in Egypt, with a hero (Ramses), beautiful women, plenty of villains, new developments every two pages, brothers fighting for power, magic, enchantments, and historical glamour” (JACQ, 1997, p.3).

Podemos supor que o leitor americano, bastante familiarizado com as séries televisivas de prestígio mundial, *Dallas* e *Dynasty*, pode tomar o comentário como uma interpretação positiva da obra, uma vez que são enfatizadas as características da estética popular que fizeram o sucesso da série. Entretanto, ao retomarmos o comentário completo do jornal francês, a crítica readquire o sentido pejorativo do original:

C'est Dallas ou Dynasty chez les Egyptiens, avec un héros, Ramsès, de belles femmes, beaucoup de méchants, des rebondissements toutes les deux pages (par ailleurs écrites en très gros caractères), des luttes fratricides pour le pouvoir, de la magie, des envoûtements (équivalent de l'alcool dans les séries américaines) et de l'exotisme historique (le char plutôt que la Cadillac, le papyrus à la place du téléphone, etc.). Comme dans les feuilletons américains, il faut du dialogue, surtout du dialogue, un maximum de phrases courtes: chez Ramsès, on parle donc vite, bref, tout le temps (ANNETTE, 1996).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Tradução nossa: “É *Dallas* ou *Dynasty* no Egito, com um herói, Ramsés, belas mulheres, muitos vilões, reviravoltas a cada duas páginas (escritas, aliás, em caracteres bem grandes), lutas de irmãos pelo poder, magia, feitiços (equivalentes ao álcool das séries americanas) e exotismo histórico (a carruagem no lugar do Cadillac, o papiro ao invés do telefone, etc.). Como nos folhetins americanos, o diálogo é necessário, principalmente o diálogo, com um máximo de frases curtas; em *Ramsés*, se fala depressa, enfim, todo o tempo.”

É fácil perceber que a crítica francesa insiste sobre o caráter de literatura de massa em relação ao assunto, à impressão, à quantidade de diálogos, entre outras características.

Na primeira orelha, a seguir, na edição brasileira, temos outro resumo da obra um pouco mais detalhado que se encerra na segunda orelha da contracapa. Completando o espaço da segunda orelha, há uma foto de Jacq e uma pequena biografia sobre a qual vale a pena comentar.

O escritor é retratado como “egiptólogo renomado”, apaixonado pela civilização egípcia. Segue ainda a biografia: “Doutor em Estudos Egípcios pela Sorbonne, Christian Jacq desfruta de sólida reputação acadêmica, já escreveu inúmeros artigos sobre egiptologia e alcançou sucesso literário [...], em 1987” (JACQ, 2007, orelha da contracapa). Através do texto, o leitor toma conhecimento da capacidade intelectual e da autoridade de Jacq enquanto estudioso do Egito antigo, o que dá credibilidade ao texto ficcional. Espera-se, ao ler esse romance, que ele seja rico em informações históricas e que estas sejam autênticas, uma vez que provêm de um especialista de alto grau no assunto.

A pequena biografia acrescenta ainda outros valores ao escritor: “Preocupado com a sobrevivência da civilização egípcia, criou, juntamente com a esposa, o Instituto Ramsés, que se dedica a reconstituir fotograficamente os sítios arqueológicos ameaçados do Egito com vistas à sua preservação” (JACQ, 2007, orelha contracapa). Dessa maneira, além de um especialista competente, o texto destaca também seus valores através de suas ações, ou seja, uma pessoa engajada na preservação de documentos que podem perpetuar a memória de um patrimônio histórico mundial em risco. Podemos somar a essa imagem, aquela transmitida pelo jornal: de um professor primário e se constrói a identidade confiável do escritor em questão. Essas informações representam o capital simbólico de Jacq aos leitores brasileiros e podem atestar sua legitimidade dentro do campo literário francês e do brasileiro. Tudo isso pode, de acordo com o que expõe Bourdieu (1996, p. 170), influenciar a escolha do leitor, pois ele estará propenso a decidir por aquela obra cujo autor apresente um certo prestígio, no caso, o efeito de grife, e ainda que corresponda à sua expectativa quanto a entretenimento, conhecimento e valores.

Quanto às notas, que não são usuais em *best-sellers* internacionais, como refere Torres (2009, p. 278), em *Ramsés, o filho da luz* (2007) elas estão

presentes em número reduzido. São apenas onze notas em 368 páginas. As notas são do próprio autor, sendo apenas uma nota da tradutora, na página 64.

A função principal das notas é de “complemento, por vezes de digressão, raramente de comentário”, não podendo, por tal razão, ser integradas ao texto sem causar uma certa estranheza. Por outro lado, podem contribuir para fornecer um segundo nível do discurso, quebrando-lhe a linearidade (GENETTE, 2009, p. 288). No texto de ficção, em virtude de tal quebra, as notas costumam aparecer com maior frequência em textos nos quais a “ficcionalidade é muito “impura”, muito marcada por referências históricas, ou às vezes, por reflexão filosófica: romances ou poemas cujas notas versam, basicamente, sobre os aspectos não ficcionais da narrativa” (GENETTE, 2009, p. 292). No romance de Jacq (2007), que utiliza o panorama histórico como fundo para sua narrativa, as notas poderiam trazer muitos detalhes com relação ao contexto temporal, aos costumes egípcios, entre outros, mas sem dúvida ocasionariam uma interrupção do ritmo narrativo para o leitor, que, como apontado por Torres (2009), não estaria tão interessado nessas precisões. Uma das notas constantes em *Ramsés, o filho da luz* (2007), versa sobre enganos bastante cristalizados, geralmente oriundos de uma visão deturpada dos filmes hollywoodianos, ou a respeito de palavras que poderiam conduzir a outra interpretação em virtude de seu uso anterior, como é o caso da nota explicativa sobre a palavra harém: “No antigo Egito, um harém não era uma prisão dourada para lindas mulheres, mas uma grande instituição que descreveremos mais adiante” (JACQ, 2007, p. 25). Outro caso semelhante é a nota da página 278, que se refere ao fato de o “Livro de sair para a luz” ser erroneamente chamado de “Livro dos mortos”. Outras notas fornecem informação geográfica, explanação sobre deuses do Egito ou sobre o povo hitita, significados de nomes, entre outros (JACQ, 2007).

A única nota da tradutora trata de um termo que explica a palavra “ued” (forma adotada pela tradutora), do francês “oued”, cujo significado é “curso de água temporário das regiões desérticas” (JACQ, 2007, p. 64). O termo em português, assim como no francês, é derivado do árabe “wadi” e, no dicionário Priberam (UADE, 2010), bem como no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 2794), apresenta as seguintes grafias: “uade”, “uádi” e “uédi”, o que nos leva a concluir que a tradutora preferiu uma forma mais próxima da língua francesa, pois a forma “ued” consta no Houaiss como variante dialetal.

Ainda em relação às notas, observamos que Jacq (2007) prefere integrar os esclarecimentos, as informações sobre costumes e sobre a história na construção do próprio texto, de forma a não interromper a leitura, proporcionando um ritmo discursivo contínuo, e, ao mesmo tempo, informando o leitor, que, como vimos, nesse tipo de romance, espera encontrar certo “enriquecimento cultural”. Vejamos o exemplo abaixo:

Os caçadores estavam contentes – tinham capturado vivos um ibex, duas gazelas e um orix, este último seguro pelos chifres. Os animais, já mais calmos, iam avançando quando lhes batiam suavemente na barriga. Um homem levava os filhotes de gazela às costas e outro segurava pelas orelhas uma lebre assustada. Uma hiena, presa pelas patas a uma vara, estava sendo carregada por dois acompanhantes. Aqueles animais seriam entregues a domadores, depois de serem observados os seus hábitos. Embora a engorda de hienas, destinadas à obtenção do *foie-gras*, tivesse dado poucos resultados, alguns ainda teimavam em fazê-la. Numerosas outras vítimas da caçada iriam fornecer os talhos dos templos; outras, depois de serem oferecidas aos deuses, alimentariam os seres humanos (JACQ, 2007, p. 67-8).

O leitor encontra, nesse pequeno parágrafo, informações sobre a fauna local, os diversos usos que os egípcios faziam dos animais, a organização das caçadas, entre outras; enfim, esclarecimentos que ajudam na construção de um cenário histórico “real” e, ao mesmo tempo, ampliam os conhecimentos do próprio leitor, sem que este esteja consultando uma enciclopédia ou um livro de História. A referência ao *foie-gras*, por exemplo, informa o leitor francês, já familiarizado com o termo, das origens históricas dessa iguaria, cuja maior produção mundial ainda hoje acontece na França. Quanto ao leitor brasileiro, que pode não necessariamente conhecer o termo sem correspondente em português, ele não encontra nota explicativa e fica legado à sua própria iniciativa, se desejar compreender o significado da expressão. A ausência de nota explicativa pode confirmar a hipótese de Torres (2009) de que o leitor de *best-seller* não estaria interessado em informações de cunho cultural, pois elas poderiam “incomodá-lo”. Mesmo que o leitor possua tal interesse, a estratégia da tradução adotada contribui para o aspecto de continuidade na leitura. Podemos supor ainda que a tradução deste livro tem em mente um leitor razoavelmente culto que, embora não conheça o significado de *foie-gras* em português, certamente é capaz de encontrar o significado em uma busca na internet ou em dicionários. Percebe-se que a presença da tradutora quase não é perceptível, nos termos discutidos por Venuti (2002, p. 290) e aqui apresentados

anteriormente, fazendo desta uma tradução que busca um texto fluente, apesar da presença do termo estrangeiro. Nesse sentido, a tradução colabora com a estratégia do autor, que, como comentamos, integra ao próprio discurso as informações por ele consideradas relevantes e que o leitor certamente espera encontrar ao optar por um romance histórico sobre o antigo Egito, de modo que o ritmo da leitura é mantido, com mínimas interrupções, tendo em vista o número reduzido de notas explicativas.

### 3.3.2 A Saga Folhetinesca

A obra ficcional de Christian Jacq é constantemente comparada ao folhetim do século XIX, a começar por seu editor atual, responsável pela publicação da série *Ramsés*. A publicação da saga do faraó representava um projeto editorial ousado, uma vez que não se tratava apenas de um livro, mas de cinco volumes, conforme a intenção do autor, como afirmou em entrevista ao *Monde*, onde relata o encontro com o editor:

Este homem não é senão Bernard Fixot, então editor da Robert Laffont. “Eu o encontrei. Ele me perguntou quais eram meus projetos. Disse-lhe que se resumiam a uma só palavra: Ramsés. E acrescentei: mas atenção, são cinco volumes. Ele compreendeu muito bem que loucura representava para um editor publicar uma saga como essa”. Bernard Fixot aceitou e disse: “Vamos reinventar o folhetim do século XIX” (GRANGERAY, 2009 – tradução nossa) <sup>41</sup>.

Essa comparação, aceita pelo autor, pelo editor e pela imprensa francesa de modo geral, evoca vários aspectos do romance folhetinesco que vamos analisar a seguir.

O folhetim, originário na França do século XIX, designava, quando de seu modelo já desenvolvido<sup>42</sup>, “uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance”, publicado em “fatias” nos jornais, contribuía para aumentar a venda do jornal e era praticado tanto por autores consagrados, como Eugène Sue e Alexandre

---

<sup>41</sup> No original: “Cet homme n'est autre que Bernard Fixot, alors chez Robert Laffont. ‘Je le rencontre. Il me demande quels sont mes projets. Je lui dis que cela se résume à un seul mot : Ramsès. Et j'ajoute : mais attention, cinq volumes. Il a très bien compris la folie que ça représentait pour un éditeur de publier une telle saga.’ Bernard Fixot accepte et lui dit : ‘On va réinventer le feuilleton du XIXe siècle.’”

<sup>42</sup> Não vamos especificar aqui a evolução do significado original da palavra “feuilleton”, do francês, que inicialmente designava o espaço do rodapé reservado a variedades como piadas, receitas, charadas, novidades, etc. Para mais detalhes da evolução do termo e da forma, ver MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 57-8.

Dumas pai, quanto por jovens autores em busca de reconhecimento (MEYER, 1996, p. 59). Algumas vezes, romances já populares em volume passavam a ser publicados em fatias no jornal ou vice-versa, folhetins que agradavam o público, eram vendidos posteriormente em volume.

O romance folhetinesco cristalizou-se, então, em publicações semanais, muitas vezes diárias, no jornal, com a fórmula “continua no próximo número”. Alexandre Dumas, autor então já consagrado no teatro e no romance, foi um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da fórmula de sucesso do folhetim: “mergulha[r] o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados [...] e senso do corte de capítulo”. Meyer (1996) evidencia ainda a relação direta que se estabelece entre o melodrama, forma teatral de grande sucesso na época, e o folhetim. *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, por exemplo, foi inspirado em um melodrama quando de sua composição, e transformou-se novamente em melodrama após o grande êxito alcançado no jornal (MEYER, 1996, p. 60).

De todo modo, o folhetim passou a designar, a partir de 1840, o novo modo de publicação do romance, e quase toda a prosa ficcional do tempo passa a ser publicada dessa maneira. Mesmo no Brasil, o modo de publicação será praticado por autores como José de Alencar, Macedo e Machado, ainda que nem todos seus romances possam ser realmente considerados romances-folhetim. Associado frequentemente a mercadoria, o folhetim passou também a nomear uma prosa de ficção considerada menor, e, por isso, o nome adquiriu uma conotação pejorativa como se evidencia em geral na crítica francesa e brasileira de Jacq, conforme demonstrado por vários exemplos.

A primeira associação que se pode fazer da forma folhetinesca ao romance de Jacq, é, sem dúvida, o fato de este ter sido publicado em cinco volumes de cerca de 390 páginas cada um, lançados a um curto intervalo de três meses entre cada livro. Assim, a história de Ramsés II foi calculadamente dividida em momentos estratégicos para despertar no leitor a curiosidade de ler o próximo volume. Podemos supor que, assim como Dumas, Jacq domina a arte do corte, em vista do sucesso alcançado pela série. Cada volume da série apresenta uma fase importante da vida de Ramsés, desde a sua juventude, no primeiro livro, até sua morte, no último volume. De forma resumida, a saga está assim dividida:

- Volume 1, *Ramsés: O filho da luz* (Bertrand Brasil, 1995), relata a vida de Ramsés a partir de sua adolescência e a preparação para assumir o posto de faraó através dos ensinamentos do pai e provas a que este o submete. Durante todo o livro, paira uma dúvida sobre a decisão do pai quanto ao sucessor do trono: Chenar, o filho mais velho ou Ramsés. O futuro faraó também encontra o amor em duas belas mulheres, Iset, a Bela e Nefertari. O volume se encerra com a morte do faraó Sethi e o suspense se mantém quanto à coroação de Ramsés.
- Volume 2, *Ramsés: O templo de milhões de anos* (Bertrand Brasil, 1995), Ramsés assume o trono mas deve continuar a enfrentar as conspirações de Chenar para tomar o seu lugar. Para reafirmar seu poder, Ramsés empreende a construção da capital Pi-ramsés e do seu templo Ramesseum.
- Volume 3, *Ramsés: A batalha de Kadesh* (Bertrand Brasil, 1995), o livro relata a batalha de Kadesh, quando Ramsés combate seus inimigos numerosos superiores, os hititas. Ao mesmo tempo, Nefertari, sua esposa fica doente e Ramsés precisa obter uma pedra sagrada para restabelecer a saúde da amada.
- Volume 4, *Ramsés: A dama de Abu-Simbel* (Bertrand Brasil, 1995), Ramsés tenta restabelecer a paz com os hititas através de um tratado. Empreende a construção do templo de Abu-Simbel, destinado a abrigar a esposa Nefertari, que vai falecer ao final do volume. Acontece também o êxodo hebreu, uma das liberdades históricas tomadas por Jacq.
- Volume 5, *Ramsés: Sob a acácia do ocidente* (Bertrand Brasil, 1995), Ramsés casa-se com a filha do rei hitita, combate os revoltosos líbios, sofre a perda de seu primeiro filho Kha. O livro se encerra com a morte do faraó aos 89 anos.

Além disso, a forma do folhetim se repete no corte e no tamanho dos capítulos. No original, cada capítulo possui cerca de seis páginas. Na tradução, evidentemente, esse formato vai acompanhar o original em uma variação entre cinco

a oito páginas. Esse “método” se repete em outras séries, como é o caso da saga posteriormente publicada “A pedra da luz”. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Jacq (2000) responde sobre o fato:

Folha - O sr. é muito esquemático. Cada capítulo tem matematicamente seis páginas. Por quê?

Jacq - Tento criar uma unidade de ação. Trabalho um pouco como um cenógrafo. Eu visualizo uma cena e depois tento traduzi-la em palavras. Cena por cena.

Folha - Mas por que traduz de seis em seis páginas, sem nunca quebrar essa fórmula?

Jacq - Não há nada de voluntário nisso. É o acaso.

Mesmo que não seja “o acaso”, capítulos curtos que possuem a mesma medida certamente fornecem ao leitor a oportunidade de fracionar a leitura conforme sua disponibilidade de tempo, e podem ainda facilitar o estabelecimento de um ritmo constante para a atividade. Como os capítulos são breves, a leitura pode avançar rapidamente, e o leitor consegue, de modo efetivo, passar para o capítulo seguinte, um “page turner”, como admite seu editor Fixot (ANNETTE, 1996), não apenas pelo conteúdo, que está sempre a instigar o leitor, mas também pela estrutura fracionada que apresenta. Além disso, como comenta o próprio Jacq, cada capítulo é concebido como uma cena, onde vários acontecimentos se encadeiam de forma muito dinâmica. Podemos dizer que esse fracionamento em seis páginas se assemelha ao folhetim, onde, por força do espaço destinado no jornal, os capítulos precisavam ter relativamente a mesma extensão. A concepção em cenas curtas e cheias de peripécias já era também uma estratégia utilizada tanto pelo melodrama com seus *coups de théâtre* (mudança brusca e imprevista da situação e dos personagens), quanto pelo folhetim, para despertar o interesse do leitor e prendê-lo através das emoções fáceis.

Já no primeiro capítulo de *Ramsés, o filho da luz* (2007), desde as primeiras linhas, o autor usa habilmente uma cena de tensão que permite apresentar o jovem protagonista com grande parte de seus atributos físicos e psicológicos, como se vê a seguir. Outro ponto de tensão coadjuvante na cena é o primeiro encontro com seu pai que o faz passar pela prova do touro, uma espécie de rito de passagem entre infância e a adolescência:

O touro selvagem, imóvel, fixava o jovem Ramsés. [...]  
 O rapaz nunca tinha visto um touro tão grande.  
 O animal pertencia a uma raça temível, que os melhores caçadores hesitavam em desafiar; calmo, no meio do seu clã, protegia os de sua espécie, feridos ou doentes, atento ao crescimento dos mais jovens, tornando-se terrivelmente agressivo quando perturbavam sua tranquilidade. Enfurecendo-se à mínima provocação, partia com velocidade surpreendente e não desistia antes de ter abatido o seu adversário.  
 Ramsés recuou um passo.[...]  
 Ramsés teve então certeza de que não lhe escaparia.  
 Lívido, voltou-se lentamente para o pai.  
 Sethi, o Faraó do Egito, aquele a quem chamavam "o touro vitorioso", mantinha-se a uma dezena de passos atrás do filho. Dizia-se que a sua simples presença paralisava seus inimigos; a sua inteligência, afiada como o bico do falcão, dominava a tudo e a todos, e não havia nada que lhe passasse despercebido. Elegante, de rosto severo, testa alta, nariz adunco e feições salientes, Sethi era a autoridade personificada. Venerado e temido, o monarca devolvera ao Egito a sua glória de outrora.  
 Ao completar 14 anos, Ramsés, já com a estatura de um adulto, encontrara o pai pela primeira vez.  
 Até então tinha sido educado no palácio por um preceptor, incumbido de ensiná-lo a tornar-se um homem de qualidade que, por ser filho do rei, passaria dias felizes ocupando um alto cargo. Mas Sethi arrancara-o da aula de hieróglifos e o conduzira para campo aberto, longe de qualquer aldeia. Nem uma palavra fora pronunciada.[...]  
 Qual era mais assustador, o animal selvagem ou o Faraó? Tanto um quanto o outro desprendiam uma força que Ramsés sentia-se incapaz de dominar (JACQ, 2007, p. 9-10).

Como se percebe pelo texto, o jovem passa por uma dupla prova: vencer o touro, que no caso significa vencer o medo, e também provar seu valor ao pai, na expectativa de que seja escolhido para ocupar o trono, mesmo não sendo o herdeiro legítimo dessa posição, pois Ramsés não é o primogênito. Além de apresentar Ramsés como um jovem belo, dotado de força física, estatura e coragem, o primeiro capítulo fornece a dúvida que vai persistir durante todo o livro: Sethi vai ou não designar seu filho mais novo, em detrimento do mais velho Chenar, para substituí-lo no trono após a sua morte?

- Então devo entender... que o senhor me escolheu como seu sucessor?  
 - Você acha que somente a coragem basta para governar os homens?  
 (JACQ, 2007, p. 13).

O capítulo se encerra em aberto, estratégia que motiva o leitor a continuar a leitura a fim de saber como será resolvida essa questão, e por isso mesmo, o suspense dura até o último capítulo do livro. Tal traço também é apontado por Bella Jozef (2006, p. 344) quando esta levanta as características do folhetim do

século XIX: “corte regular na narração e cada corte corresponde a um clímax de suspense”.

Procedimento semelhante é utilizado não só nos capítulos, como comentamos, mas ao final do primeiro volume, que também se encerra com uma interrogação e conduzirá o leitor a buscar a resposta no volume seguinte: “Mereceria ele realmente esse nome esmagador de Filho da Luz?” (JACQ, 2007, p. 389). Parte do mistério é solucionado, pois o leitor fica sabendo, por uma cena no leito de morte do faraó, que Sethi escolheu Ramsés para sucedê-lo. Contudo, como o livro se encerra no período do luto, as decisões políticas ficam suspensas até que todos os ritos sejam prestados. A dúvida é colocada agora em outros termos: se o irmão Chenar vai permitir que Ramsés tome posse do trono, e ainda, se este será capaz de reinar com a mesma sabedoria e coragem de seu pai. Para isso, é preciso continuar a leitura da saga no próximo volume, ingrediente que certamente é o mesmo motivador para tantas outras séries de sucesso disponíveis no mercado.

A primeira característica apontada por Jozef (2006, p. 343) quanto ao folhetim é a do narrador como “parte integrante da estrutura,[...] ordenando e julgando, restabelecendo, ao final, a harmonia das instituições sociais”. O narrador em *Ramsés*, o filho da luz, é onipresente e onisciente, capaz de avaliar o caráter e o comportamento dos personagens. No segundo capítulo, vejamos como o narrador invade o pensamento de Sary, preceptor de Ramsés:

Jovem, porém barrigudo, pois detestava exercício físico, Sary zangava-se constantemente com o seu discípulo, mas ficava aflito à sua menor extravagância. Seu casamento com uma mulher muito mais jovem, a irmã mais velha de Ramsés, permitira-lhe ocupar o invejado posto de preceptor do príncipe.

Invejado... É porque eles não conheciam o caráter obstinado e impossível do filho mais novo de Sethi! Se não tivesse uma paciência inata e uma persistência enorme para abrir o espírito de um garoto muitas vezes insolente e demasiado seguro de si, Sary teria renunciado à sua tarefa.

No mesmo trecho, podemos observar como o narrador continua a construir a imagem do herói Ramsés através da observação do preceptor. Ao mesmo tempo em que Sary critica a impulsividade de seu aluno, observa também sua “sede de viver” “inextinguível”, “sua imaginação sem limites”, sua “inteligência perspicaz” e suas “intuições por vezes excepcionais” (JACQ, 2007, p. 16). A figura heroica de Ramsés, no primeiro volume, transforma-se rapidamente de adolescente impulsivo a jovem adulto, forte, corajoso, mas também sábio e equilibrado. O

amadurecimento do herói ocorre logo no início do romance, quando Ramsés é punido por uma infração às regras da escola *Kap*, devendo permanecer isolado durante “as festas da cheia, a aprofundar os seus conhecimentos matemáticos e literários e a não frequentar a estrebaria” (JACQ, 2007, p. 30). A instituição do *Kap*, cujo regulamento interno proibia a saída dos alunos, era destinada a educar os descendentes da família real e alguns escolhidos para futuras “altas funções”. Ramsés, por ter sido o responsável pela pequena fuga à “casa da cerveja”, assume a culpa e libera seus amigos, todos prestes a concluir os estudos e assumir suas novas funções. Além da nobreza herdada por ser filho do faraó, o jovem demonstra pela primeira vez sua nobreza de caráter, traços essenciais ao herói. O narrador, através de Sary, observa sua evolução:

Para surpresa do seu preceptor, Ramsés aceitou sem protestar o castigo da solidão. Num período em que os jovens de sua idade saboreavam os prazeres da estação da cheia, o príncipe dedicou-se à matemática e aos velhos autores; apenas dava alguns passeios no jardim, em companhia do cão. As conversas com Sary versaram sobre os temas mais austeros; Ramsés revelou uma espantosa capacidade de concentração, acompanhada por uma memória excepcional. Em poucas semanas, o rapaz transformara-se num outro homem. Em breve o ex-preceptor nada mais teria a ensinar-lhe.

Ramsés mergulhara neste período de retiro forçado com o mesmo entusiasmo que num combate de mãos nuas em que o adversário era ele próprio. Depois do seu confronto com o touro selvagem, tinha vontade de lutar com um outro deles, por ser pretensioso, muito seguro de si, impaciente e desorganizado. Esse combate, assim como o primeiro, não seria menos perigoso (JACQ, 2007, p. 31).

A incerteza da escolha do pai, ao mesmo tempo em que estimula o jovem herói na busca de um melhor desempenho, é também razão de seu sofrimento, a cada vez que o suposto destino não se confirma. Esse sofrimento, obviamente, constitui-se como parte essencial do desenvolvimento do jovem, pois é preciso que ele aceite com humildade a espera a que o pai o submete até a sua escolha definitiva. Durante muitos momentos, no romance, percebemos a ansiedade e a incerteza de Ramsés quanto ao seu destino:

Tornar-se Faraó? Essa questão não tinha sentido. Entusiasmara-se, como era seu hábito, dando largas à sua imaginação.

No entanto, tinha sido submetido à prova do touro, um velho ritual caído em desuso; ora, Sethi não agia levemente. [...]

E a louca ideia assaltava-o de novo! Regressava como uma onda, apesar de seus esforços para afastá-la. No entanto, Sary informara-o que o seu nome era quase ignorado na corte; não tinha adversários, pois o sabiam condenado a um exílio dourado numa capital de província (JACQ, 2007, p.31).

O herói do folhetim é ainda “levado a situações múltiplas estandardizadas, sempre hostilizado por um antagonista. É elemento do famoso par herói/vilão, caracterizador do romance popular.” (JOZEF, 2006, p. 344) Além das várias provas impostas pelo pai ao longo do romance, que lhe servem igualmente de instrução, Ramsés deve escapar das contínuas conspirações do irmão Chenar. Em sua primeira aparição no romance, o irmão mais velho é caracterizado em sua opulência, sendo carregado em uma luxuosa cadeira, rechonchudo devido à abundante alimentação e avesso a exercícios físicos. A oposição ao irmão assim se evidencia:

Como imaginar dois jovens tão diferentes? Chenar era baixo, atarracado, corpulento, e já assemelhava-se àqueles nobres demasiado gordos devido à mesa farta. Ramsés era alto, esguio e musculoso, com todo o esplendor de uma juventude triunfante. A voz do primeiro era macia e flutuante; a do segundo, grave e clara. Entre eles não havia qualquer ponto em comum, exceto serem filhos do Faraó (JACQ, 2007, p. 48).

O primogênito está sempre a lembrar Ramsés de seu destino secundário e não poupa esforços para humilhá-lo e minar suas chances de ascender ao trono. Além da ambição pelo trono, Chenar também disputa o amor de Iset, a Bela, jovem sedutora que havia se oferecido apaixonadamente a Ramsés e que se tornaria mais tarde uma de suas companheiras.

Por ser plasticamente belo, Ramsés pode igualmente ser associado ao herói clássico em várias de suas virtudes: nobre de origem e de caráter, justo, defensor dos fracos e injustiçados, capaz de superar várias provas físicas, excelente lutador, entre outras. As epopeias homéricas servem mesmo de inspiração ao autor, como já destacamos anteriormente, portanto, não é de se estranhar que os traços dos heróis épicos estejam inseridos em Ramsés, uma vez que são também constantes na literatura de massa. A mistura entre o “suspense e o maravilhoso” a que se refere Jacq (GRANGERAY, 2009), aparece em vários momentos do romance, como se percebe na passagem onde Ramsés, ao realizar a prova para se tornar escriba, deve resolver um enigma para o qual não encontra resposta. Nesse momento, algo inesperado acontece:

Um babuíno desceu de uma palmeira e entrou na sala de exame. Os vigilantes não tiveram tempo de intervir, e ele saltou para os ombros do Ramsés, que se manteve calmo. O macaco murmurou algumas palavras no ouvido do jovem e logo desapareceu por onde tinha vindo.

Por alguns instantes, o filho do rei e o animal sagrado do deus Thot, o criador dos hieróglifos, tinham formado um único ser; os pensamentos de ambos tinham-se fundido, o espírito de um guiara a mão do outro (JACQ, 2007, p. 55).

Ainda como traço do herói clássico, podemos destacar a natureza semidivina em Ramsés, que pode ser atestada no seguinte trecho, entre vários outros:

Recapitulou a cena na qual havia defendido a sua vida atirando o palafreireiro contra os espinhos da balanita; a reflexão não tivera qualquer papel no seu gesto; um fogo contínuo dominara-o, triplicando as suas forças. Seria proveniente de um mundo misterioso? Seria a manifestação do poder do deus Seth, do qual seu pai usava o nome? (JACQ, 2007, p. 71).

Além da força de um deus, caracterizadora do perfil do herói, podemos também encontrar a espiritualidade como marca constante do cotidiano egípcio, evidenciada por Jacq, à medida que descreve os ritos e as práticas egípcias festivas e ordinárias.

Outra característica do herói é colocar-se ao lado dos fracos. Ramsés vê os empregados da estrebaria, os palafreiros, maltratarem um aprendiz que era fisicamente mais fraco e tinha dificuldade de carregar uma “alcofa cheia de excrementos”. Um dos palafreiros deu uma rasteira no pobre, fazendo que tudo caísse à sua frente. Ramsés acabou por reconhecer o jovem e viu que era seu amigo Ameni, um escriba. Imediatamente pôs-se a defender o escriba, arranjando briga com os palafreiros. Eram seis a lutar contra Ramsés, que, muito hábil e treinado na escola de luta, derrotou os adversários. Estes reconheceram que “só o filho de um nobre podia conhecer aqueles golpes” (JACQ, 2007, p. 45-6). Os homens não desistiram e começaram a lutar contra Ramsés usando facas. Este, por sua vez, “não sentiu medo; crescia dentro de si uma força até então ignorada, uma raiva contra a injustiça e a covardia” (JACQ, 2007, p. 47).

A seguir, chega Chenar e os palafreiros recuam. Ramsés fica sabendo que Ameni estava sendo punido por ter corrigido um escriba superior. Depois de interceder pelo amigo junto ao irmão, vai até a mãe, a rainha Touya, para tentar a mudança do destino do escriba. A mãe oferece a ele uma solução: tornar-se

escriba real e solicitar Ameni como secretário. Por essa razão, Ramsés presta o concurso ao qual nos referimos acima, onde o macaco faz uma intervenção “sobrenatural”.

De acordo com Jozef (2006, p. 344), as “oposições do tipo bem/mal têm sua resolução na ação heroica do protagonista” e “os incidentes são resolvidos de modo feliz, reforçando os valores que regem a sociedade.” Essas características do folhetim também são perceptíveis nos eventos relatados acima, além disso, o universo de Ramsés é completamente maniqueísta, dividido entre os bons e os maus, ou seja entre os poucos amigos de Ramsés e os seus inimigos, que, sob a direção de Chenar, preparam-lhe armadilhas e complôs. Resultam também dessa construção, personagens que se tornam “tipos, feitos de uma só peça [qu]e não mudam”, sem profundidade, seus papéis são fixos e definidos do começo ao fim do romance (JOZEF, 2006, p. 344). Os personagens não possuem aprofundamento psicológico e são descritos sempre da mesma maneira, transformando-se em “tipos”: Ameni, o escriba fiel, secretário de Ramsés e grande amigo, frágil fisicamente, mas dotado de grande inteligência; Setaou, o encantador de serpentes, valente, ousado e dedicado a adquirir o supremo conhecimento sobre as serpentes; Acha, o diplomata ambicioso; Moisés, o hebreu competente na administração. Todos eles eram amigos de Ramsés desde a escola do Kha e lhe permanecem fiéis, com exceção de Acha, que se alia a Chenar, e o auxilia em suas conspirações. Tanto o maniqueísmo quanto a tipificação dos personagens presentes no romance evocam o gosto médio, como referido por Bourdieu (2007), pois essas simplificações podem atingir um grande público a partir de modelos simples e estereotipados, seus efeitos foram testados e aprovados.

O amor, ingrediente importante do folhetim, faz-se presente na forma do triângulo amoroso. Iset, a Bela, uma virgem de beleza fenomenal, apaixona-se intempestivamente por Ramsés e torna-se a primeira mulher com quem mantém um relacionamento. Alguns anos depois, encontra a também bela Nefertari, que se tornará sua esposa preferida, aquela que ele escolherá para ser a esposa real e para quem construirá, futuramente, os templos de Abu-Simbel. Suas personalidades são bastante distintas: enquanto a primeira é descrita como teimosa e sedutora, a segunda se aproxima da imagem de sabedoria e altivez. Mais uma vez temos as oposições próprias dos personagens folhetinescos nas duas mulheres. Outro excerto reforça a diferença entre as duas personagens: “Iset a Bela era a terra, Nefertari, o

céu; Ramsés tinha necessidade de uma e de outra, mas pela primeira sentia apenas paixão e desejo.[...] Nefertari era o amor.” Novamente, as referências apresentadas por Jacq (2007), correspondem ao gosto médio, pois correspondem aos “lugares-comuns”, modelos estereotipados que não chocam e por isso são constantemente utilizados por serem capazes de atingir uma ampla faixa de leitores, além de preencherem a necessidade de identificação sentimentalista própria das histórias de amor dos romances populares. Obviamente, o leitor apreende também que o fato de ter várias esposas faz parte da sociedade faraônica, de forma que o comportamento do personagem se justifica e se torna aceitável (JACQ, 2007, p. 369).

Iset, a Bela, em sua primeira aparição, “uma linda morena de quinze anos, já mulher”, toma a iniciativa ao se aproximar de Ramsés, a quem certamente havia observado durante a competição de nadadores da qual o príncipe participava. “A moça – por sinal muito teimosa – tinha os olhos de um verde intenso, o nariz pequeno e reto, os lábios finos e o queixo ainda pouco definido; graciosa, viva e requintada, usava um vestido de linho transparente [...]” (JACQ, 2007, p. 39,40). Convidado a uma recepção que se daria na casa de Iset, Ramsés procura se informar sobre a anfitriã junto a sua irmã mais velha. Logo fica sabendo que, além de sua fama de provocadora, a bela também interessa ao irmão Chenar. A ameaça do irmão mais velho quanto a Iset, a Bela se repete durante várias vezes no romance, segundo estratégia de reiteração também própria ao folhetim. Entretanto, mesmo que em muitos momentos a personagem fique em dúvida sobre quem deveria escolher para seu marido, uma vez que Chenar estaria destinado a ocupar o trono, sua paixão por Ramsés sempre acaba por predominar.

Após o término da festa em sua casa, Iset, ainda virgem, entrega-se a Ramsés, e o leitor tem direito à descrição do encontro amoroso no melhor estilo dos romances sentimentais, típicos do gosto médio:

- Alguma mulher já lhe disse o quanto você é belo e sedutor?
- Com os cabelos soltos, os seios nus, e uma chama perturbadora no fundo dos olhos, Iset barrou-lhe o caminho.
- Não está noiva do meu irmão?
- Um filho de rei dá ouvidos a rumores? Amo quem eu quero e não amo o seu irmão; é você quem eu desejo, e quero-o agora.
- Filho de rei... Será que ainda sou?
- Faça amor comigo.
- Desataram as tangas ao mesmo tempo.
- Venero a beleza, Ramsés, e você é a própria beleza.
- As mãos do príncipe transformaram-se em carícias, não deixando a mínima iniciativa à jovem; queria dar sem nada receber, oferecer à sua amante o

fogo que se apoderara de todo o seu ser. Conquistada, ela abandonou-se; com um instinto incrivelmente seguro, Ramsés descobriu os pontos secretos do seu prazer e, apesar de sua fogsidade, soube prolongar os momentos com ternura.

Ela era virgem, como ele; na doçura da noite, ofereceram-se um ao outro, inebriados por um desejo que renascia a cada momento (JACQ, 2007, p. 43).

Alguns elementos ficam bastante evidentes no trecho acima. Salta aos olhos o fato de dois amantes completamente inexperientes e ainda tão jovens serem descritos com parâmetros ideais quanto à consumação do ato sexual, mesmo que a idade do casamento no Egito Antigo seja bem inferior à atual em sociedades ocidentais (entre 12 para as mulheres e 15 para os homens). Afirmar que, apenas pelo instinto, um rapaz de 15 anos sabe exatamente como dar prazer à sua parceira, e que, “apesar de sua fogsidade”, sabe “prolongar os momentos com ternura”, é, no mínimo, fantasioso. Além disso, há, no romance, o destaque para a aparência física e critérios de beleza que muito parecem originados das academias de ginástica da atualidade: corpos musculosos, esbeltos, altos e bronzeados, sobretudo em referência aos heróis protagonistas: Sethi, Ramsés, Iset e Nefertari.

Quanto à valorização do corpo no romance, podemos novamente evocar o perfil do herói clássico propagado pela beleza plástica das esculturas greco-romanas, ou mesmo o ideal estético constante na arte egípcia e onde predominam principalmente figuras esbeltas, também correspondentes ao gosto médio. Entretanto, os princípios estéticos ali presentes estavam principalmente relacionados à inteireza e à regularidade das formas e, como afirma Gombrich (1999, p. 58), os gregos, que visitaram os centros egípcios, se inspiraram em sua arte, em suas regras rígidas e na busca da proporção, mas diferenciaram-se, posteriormente, em representações que rumaram ao realismo e à perfeição das formas do corpo – ideal estético que ainda permanece na raiz da apreciação contemporânea do corpo –, uma vez que estavam menos ligados à arte com objetivos religiosos, como ocorria no Egito. As pinturas e as esculturas egípcias, geralmente encontradas nas sepulturas, possuíam a finalidade de narrar os feitos e exaltar as qualidades do dono do túmulo e ainda de ajudá-lo na passagem para a outra vida. Os egípcios acreditavam que os faraós eram seres divinos e que, após a morte, voltariam a viver junto aos deuses, sendo que para que sua alma permanecesse viva, era necessária a preservação do corpo, de onde a prática da mumificação. Ainda mais, se, além do corpo, a imagem também fosse preservada,

com certeza a alma permaneceria viva através do tempo, por isso a presença de esculturas e pinturas que retratassem o mais fielmente possível os reis e nobres presentes nos túmulos (GOMBRICH, 1999, p. 59).

Desta forma, a descrição física dos personagens que se destaca no trecho anterior, semelhante a padrões atuais veiculados pela mídia, acaba, em nosso entender, por distanciar o leitor dos modelos de beleza reais do Egito faraônico, pois, por mais que os padrões fossem exigentes, uma vez que os egípcios cultivavam a vaidade de forma acentuada através de perfumes, asseio, maquiagem, tintura de cabelos, ornamentação com joias, perucas e outros apetrechos, a distinção entre o “gordo” e o “magro atlético” nos parecem bastante superficiais, sobretudo para a época, visto que a sociedade possuía sua base no bem-estar e no prazer com o fim de preservá-los na vida após a morte. Ainda em relação ao padrão estético que aparece no romance, como confirmação de nossa afirmação anterior, Iset, ao responder a uma indagação de Ramsés sobre um casamento com Chenar declara: “[...] ele não me agrada, demasiado gordo, demasiado pesado, demasiado manhoso. Repugna-me só em ser tocada por ele; assim, decidi amar você” (JACQ, 2007, p. 56).

Por outro lado, tendo em vista a maneira como o autor aborda, em sua obra, a preferência dos personagens quanto a certo modelo estético, e que, no caso, insiste sobre a valorização daqueles fisicamente belos, pensamos que isso também reforça o procedimento da construção de “tipos”, similar à do folhetim. Assim, de um lado, temos os heróis, belos, fortes, cheios de caráter; do outro, seus inimigos, inescrupulosos, feios e/ou gordos. Além disso, ocorre uma atualização dos ideais estéticos que remete mais ao leitor atual do que ao Egito antigo, como indicação de que o romance visa atender ao padrão continuamente divulgado, evocador do gosto médio.

Retomando o aspecto da espiritualidade que perpassa o romance, acreditamos ser válido apontar a questão presente em Torres (2009, p. 281):

a maioria dos best-sellers internacionais do final do século XX ou início do século XXI tem conotação principalmente esotérica, verdadeiro fenômeno de sociedade – considerando o sucesso internacional – é escrita com linguagem simples, não representa uma cultura específica, mas sim todas as culturas e apresenta temas comuns como o amor, a morte, a religião, a ajuda ao próximo. São textos que apresentam personagens simbólicas em busca de espiritualidade, sem cultura específica aparente, invisibilizada desde o texto original.

Acreditamos que estes elementos podem ser encontrados em *Ramsés: o filho da luz* (2007). No caso da saga do faraó, o “esoterismo” é parte indissociável da civilização egípcia. Os temas atrativos do *best-seller* esotérico estão presentes na descrição da vida dos egípcios, uma vez que esta está profundamente ligada aos rituais, à morte, à vida depois da morte e à religião. O próprio Ramsés é construído como um “personagem simbólico” que procura entender o seu lugar no mundo, ou seja, sua “vocação” para faraó, uma espécie de chamado interior que não pode evitar. Além disso, na cultura egípcia, o título de faraó estava diretamente associado a uma vocação espiritual, já que o faraó era considerado um ser divino. Sua busca por uma resposta quanto a seu destino conduz o jovem ainda a um amadurecimento espiritual, físico e emocional que muito se parece com os personagens dos romances de Paulo Coelho. No caso de *Ramsés* (2007), acreditamos também que, embora a “cultura específica” – a egípcia – não seja invisível, ela adquire certa neutralidade por ser caracterizada de modo atualizado, como demonstrado anteriormente com alguns exemplos, e o exotismo próprio da cultura egípcia acaba sendo consumido de forma natural, seja pela presença desses temas familiares e de sua atualização, seja por sua composição próxima à do folhetim, e, portanto, da literatura de massa.

É ainda manifesto que a extinta civilização egípcia, seguramente presente no imaginário coletivo, continua a suscitar curiosidade e interesse de muitas pessoas através da evocação de ideias como mistério, morte, múmias, rituais, deuses, entre outras, temas esses próprios aos *best-sellers* e também em outras mídias como cinema ou séries televisivas, e que, por serem bastante divulgadas, costumam agradar a maioria das pessoas. Embora o Egito evoque certo conhecimento, ao mesmo tempo não há um aprofundamento, e por isso agrada ao gosto médio, uma vez que se distancia do gosto popular, considerado como “cafona”, mas não alcança o intelectualismo próprio da cultura erudita.

O interesse pela civilização egípcia na sociedade francesa, chamado de “egiptomania”, remonta a Napoleão – ele mesmo um apaixonado pelas pirâmides –, e de acordo com Jacq (GRAIEB, 2000), retornou por várias vezes durante os últimos cinco séculos. No Brasil, além das publicações das principais sagas de Jacq (*Ramsés* e *A pedra da luz*), na década de 90 e anos 2000, a exposição “A arte Egípcia no Tempo dos Faraós”, no Museu de Arte Brasileira e Salão Cultural da FAAP, de maio a julho de 2001, certamente contribuiu para suscitar novamente a

curiosidade brasileira. A curadora do Louvre, Geneviève Pierrat-Bonnefois, responsável pela exposição, declarou na ocasião que o “Egito antigo desperta uma curiosidade mórbida nas pessoas”, e que os corpos das múmias certamente possuem grande responsabilidade nisso (EGITOMANIA, 2010). É fato que as histórias sobre múmias já se tornaram mitos e adquiriram imensa popularidade através do cinema, o que, de modo geral, coopera para a propagação da mística sobre o Egito.

Jacq ressalta também que no início do século XX, a descoberta da tumba de Tutancâmon, com seus tesouros esplêndidos, foi primordial para atrair mais uma vez o olhar das pessoas para a civilização egípcia. Tal fato foi amplamente divulgado pela imprensa e “criou uma mística que parece inesgotável”. Segundo o autor, essa mística tem razão de ser, pois trata-se de “uma das maiores civilizações da História universal”, “um dos berços da medicina, da literatura e das artes”, onde “nasceram valores e ideias que ainda permanecem vivos”. Entre esses valores, estariam a tolerância, o conceito de espírito e da harmonia entre o espírito e a matéria, o direito de todos à felicidade terrena, o conceito de que a vida terrena se constitui em passagem para uma outra e maior dimensão, a título de exemplo, muitos desses princípios adaptados no cristianismo (GRAIEB, 2000).

Reforçando essa “conotação esotérica” como grande tendência de consumo, como afirma Torres (2009, p. 281), podemos ainda lembrar os *best-sellers* internacionais de maior sucesso no mundo e também no Brasil de 2000 a 2010: *O código Da Vinci*, *Anjos e demônios*, de Dan Brown; *A cabana*, de William Young, “vertente psicológica” do “romance religioso”; e ainda, o misticismo presente nos volumes de *Harry Potter*, de J.K. Rowling, segundo coloca Sandra Reimão (2011, p. 200-01), em artigo já citado. Além disso, os livros de autoajuda nacionais e internacionais também estão sempre nas preferências dos consumidores.

Uma vez que as traduções dos *best-sellers* tendem a reforçar os valores presentes na cultura em que são transpostos, tais valores geralmente se atêm à contemporaneidade, como “a libertação da mulher, a crítica à igreja e à sociedade como um todo. O leitor se reconhece em uma ou outra das ideologias transmitidas pelos textos traduzidos” (TORRES, 2009, p. 281). O Egito é apresentado por Jacq (2007) como sendo um lugar idílico onde predomina a justiça e o equilíbrio, onde existe sexo de forma bastante livre e onde a mulher possui uma liberdade que às vezes até parece muito maior do que a os dias atuais. Ora, esses

valores e aqueles citados mais acima estão presentes de forma ampla na sociedade ocidental e, portanto, contribuem para que os livros de Jacq possam ser bem aceitos em países como o Brasil, por serem suficientemente difundidos pela cultura média.

Em entrevista à revista *Veja*, perguntado sobre a sexualidade dos egípcios, Jacq declara:

A base da família egípcia era o casal. Dois ou três filhos eram bem-vindos, mas a falta de descendentes não representava uma tragédia. Um fato particularmente interessante é que as mulheres egípcias dispunham de diversos métodos contraceptivos. Ou seja, a mulher era livre em suas escolhas. Os egípcios, aliás, nutriam um grande amor pelas mulheres. Não é difícil saber o porquê: elas eram muito bonitas, como mostram as imagens que sobreviveram. Por falar em imagens, existem papiros com ilustrações de posições eróticas, os quais constituem uma espécie de Kama Sutra (GRAIEB, 2000).

Em outras entrevistas, Jacq costuma dar destaque à pretensa igualdade de direitos existente na sociedade egípcia. De acordo com Pratas (2011, p. 172), entretanto, a mulher egípcia desfrutava de uma posição secundária na sociedade egípcia, estava principalmente destinada a cuidar do lar e do trabalho produtivo no campo. Certo equilíbrio, em termos de direitos, existia apenas nas classes mais abastadas (justamente as classes retratadas por Jacq, em seus romances), mesmo que na história haja registro de faraós mulheres, como Hatchepsut, ou mulheres ocupando cargos públicos. Privilégios e destacada participação das mulheres ocorriam ainda nos ritos religiosos. Mas a partir do relato do autor, logo acima, não é difícil compreender por que motivo é possível uma identificação com os dias atuais. Em outra entrevista ainda, podemos ver como o autor realmente pretende transmitir a “atualidade” dos valores egípcios:

Eu acho que o homem não muda, que o camponês do Egito de três mil anos atrás não é diferente de mim. Também tento fazer passar a visão harmoniosa do Egito em um mundo onde as coisas não são claras. Na civilização egípcia, os valores estão no lugar. O fundamento de minha espiritualidade é o que o Egito chama de Maât, que se pode traduzir por justiça, equilíbrio, verdade, harmonia. Jovens me escreveram dizendo que, ao ler meus livros, eles tiveram a impressão de que se pode vencer a adversidade. Eu lhes respondi: “Tenham uma paixão.” Leitores me escrevem declarando que eu lhes fiz bem (ANNETTE, 1996 – tradução nossa).<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> No original: “Je trouve que l'homme ne change pas, que le paysan de l'Egypte d'il y a trois mille ans n'est pas différent de moi. Aussi je m'attache à faire passer la vision harmonieuse de l'Egypte dans un monde où les choses ne sont pas claires. Dans la civilisation égyptienne, les valeurs sont en place. Le fondement de ma spiritualité, c'est ce que l'Egypte appelle Maât, qu'on peut traduire par

Realmente, Christian Jacq não parece assim tão distante de Paulo Coelho como ele próprio havia declarado, principalmente, se pensarmos no personagem principal, em busca de sua “verdade”, de sua “essência”. Através das estratégias do autor, fica perceptível que muitas vezes não é o conhecimento que ele deseja transmitir ao leitor, mas sim seu fascínio pelo Egito, ainda que este seja um tanto idealizado.

Com base nas características do folhetim apontadas por Jozef (2006), evidenciamos as repetições dos modelos seguidos por Jacq, em *Ramsés : o filho da luz* (2007). Mas o mesmo modelo pode também ser encontrado em outras obras de Jacq, como veremos a seguir.

Em seu livro *La seduction policière: signes de croissance d'un genre réputé mineur : Pierre Magnan, Daniel Pennac et quelques autres*, o autor Pierre Verdaguer (1999) analisa o ciclo policial de Jacq em três volumes, intitulado *Le juge d'Egypte* (XO Editions, 1993, 1994). O pesquisador evidencia o fato de Jacq utilizar como pano de fundo para esses romances o antigo Egito de Ramsés II. De acordo com Verdaguer (1999), reviver o Egito antigo em histórias romanescas vai bem ao gosto da época atual. Nos Estados Unidos, é o que faz também Pauline Gedge, autora de enorme sucesso com romances publicados sobre o período de Ramsés III. O período escolhido também tem sua importância, uma vez que se presta a veicular uma ideologia específica, assunto sobre o qual discutiremos a seguir.

Um dos sentimentos presentes no ciclo policial em questão é o da aceleração. Segundo o autor, não existe lentidão em Jacq, pois tudo acontece como uma abstração em relação à duração. Os três mil anos de distância até o tempo atual não se opõem a um conceito moderno de rapidez: rapidez de deslocamento, de intervenção, de reação, de decisão, de julgamento, de execução, entre outros. O Egito descrito em *Le juge d'Egypte* se caracteriza como um mundo de grande mobilidade, onde há pouca hesitação, onde as ações não esperam (VERDAGUER, 1999, p. 200). Tal rapidez e mobilidade também podem ser observadas em *Ramsés* (2007), pois de um capítulo a outro, quando o leitor se dá conta, o protagonista está dois ou três anos mais velho. As viagens que Ramsés faz em companhia do pai se passam dentro de um capítulo de seis a oito páginas, períodos que, em princípio,

---

justice, équilibre, vérité, harmonie. Des jeunes m'ont écrit qu'en lisant mes bouquins ils avaient l'impression qu'on pouvait vaincre l'adversité. Je leur ai répondu: «Ayez une passion.» Des lecteurs m'écrivent que je leur ai fait du bien”.

duram meses. Toda espécie de evento, enfim, se abrevia em função dessa estrutura de breves cenas do romance.

O sentimento de aceleração do qual fala Verdaguer (1999, p. 200), é mantido pelo ritmo da intriga, construída por inúmeras reviravoltas e desvios inesperados. Os diálogos, por sua vez, são curtos, rápidos, como a condensação de discussões mais longas. Os valores presentes são bastante vagos, tais como felicidade, grandeza e justiça. Todas essas características estão presentes também em *Ramsés* (2007), obra de nosso *corpus*, como já elencamos anteriormente, valores bastante amplos que atingem as várias comunidades de leitores, por sua imprecisão.

A oposição entre arcaísmo e modernidade presente nas obras, analisadas por Verdaguer (1999, p. 204), funciona como motor da história, a despeito de sua aparente incompatibilidade. Por um lado, o reino de Ramsés é o produto de uma continuidade milenar; por outro, apresenta-se ao leitor um cotidiano onde a dimensão ancestral não parece desempenhar um papel tão fundamental. O autor coloca, como exemplo, a ascensão marcadamente rápida de alguns personagens principais, bons ou maus, em carreiras fulgurantes. Não é de se estranhar que, em *Ramsés: o filho da luz* (2007), situações análogas ocorram: os alunos da escola do *Kap*, companheiros de Ramsés, são nomeados para cargos importantes, a despeito de sua idade e inexperiência. Moisés é nomeado intendente-adjunto do grande harém de Mer-Our; Ameni entra para o gabinete dos escribas do palácio; Setaou recebe o rolo dos curandeiros e encantadores de serpentes, sendo encarregado de colher o veneno e preparar os remédios; Acha, após aperfeiçoar seus conhecimentos em outras línguas, já possui o destino certo: assumir o posto de intérprete em Biblos. Também mais tarde, Nefertari, de origem humilde, vai ser escolhida como intendente pessoal da rainha (JACQ, 2007, p.29). Todos esses personagens obtiveram sua ascensão a partir da escolaridade, assim como a classe média, como descrita por Bourdieu (2007), vai buscar a ascensão social a partir de sua escolaridade, ou seja, é através do acúmulo do capital cultural que a classe média pode tentar se equiparar às classes mais altas.

Essas e outras semelhanças de procedimento, às quais se refere Verdaguer (1999), podem ser encontradas nessas obras de Jacq, mas interessa-nos apontar ainda uma outra. Em *Le juge d’Egypte*, Verdaguer (1999) identifica o elemento que ameaça a ordem egípcia ancestral: uma nova maneira de conceber o

mundo. Desse modo, a luta é de natureza filosófica, mas também metafísica. Os personagens principais são representantes da justiça tradicional, encarnações do espírito arcaico em uma sociedade ameaçada de todos os lados pelo espírito moderno, personificado, evidentemente, por um antagonista. E esse espírito moderno do representante do mal pertence à ordem econômica, ou seja, uma submissão de todas as funções sociais à rentabilidade monetária. Para os protagonistas, tal ideia representa a infelicidade, pois seria a dominação do materialismo sobre o social, o triunfo do economismo sobre todos os outros valores. Verdaguer (1999, p. 207) revela, então, que tal preocupação esteve presente na França em toda a geração do período entre guerras, indo de Valéry a Bernanos, e ainda continua a ecoar em autores mais recentes. Dessa maneira, o romance de Jacq (2007) adquire a dimensão metafórica de uma luta contra essa concepção de mundo predominantemente econômica que ameaça o futuro de um “Egito bastante hexagonal” (VERDAGUER, 1999, p. 208).

No mesmo contexto, em *Ramsés* (2007), o príncipe representa a continuidade da tradição de Sethi, governante admirado por seu povo, representante da justiça, da lei sagrada de Maât<sup>44</sup>. Chenar, por outro lado, encarna o progresso e o interesse econômico. Em várias passagens do romance, o primogênito, cujo discurso se assemelha a conceitos contemporâneos de modernização e globalização econômica, se refere às mudanças que pretende operar no Egito ao assumir o trono. Tais transformações estão ligadas ao comércio internacional e à obtenção de lucros, como se percebe na passagem a seguir:

Em torno do filho mais velho do faraó, numa das salas de recepção do palácio, dezenas de comerciantes vindos do mundo inteiro, cipriotas, fenícios, egeus, sírios, libaneses, africanos, orientais de pele amarelada, homens de rosto muito pálido vindos das brumas do Norte, tinham respondido ao seu apelo. [...]

Para Chenar, o comércio internacional era o futuro da humanidade. Nos portos da Fenícia, em Biblos e em Ougarit, já acostavam barcos vindos de Creta, da África ou do longínquo Oriente. Por que o Egito haveria de manter-se reticente quanto à expansão desse tráfego, sob o pretexto de preservar a sua identidade e tradições? Chenar admirava o pai, mas censurava-lhe não ser um homem do progresso. No seu lugar, teria procedido à drenagem da maior parte do Delta e à criação de numerosos portos de mercadorias na costa mediterrânea. Tal como os seus antepassados, Sethi estava obcecado pela segurança das Duas Terras; mas, em vez de desenvolver um sistema defensivo e preparar o exército

---

<sup>44</sup> Maât: “a frágil e maravilhosa deusa da harmonia e da verdade”; representa a justiça, a harmonia, forças que asseguram a felicidade do mundo (JACQ, 2007, p. 32).

para uma guerra, não seria melhor estabelecer um comércio com os hititas e, se necessário fosse, pacificar os mais belicosos, enriquecendo-os?

Quando subisse ao trono, Chenar aboliria a violência. [...] Um dia, um povo vencido tornava-se vencedor e revoltava-se contra o ocupante. Porém, aprisioná-lo numa rede de leis econômicas que apenas uma pequena casta compreendia e dominava, eliminaria rapidamente qualquer tentativa de resistência.

Chenar agradecia ao destino ter-lhe proporcionado a posição de filho mais velho do rei e sucessor imediato do trono; com certeza de que não havia de ser Ramsés, agitado e incompetente, quem o impediria de realizar os seus sonhos de grandeza. Uma rede comercial à escala do mundo civilizado, do qual seria o senhor absoluto, alianças à medida dos seus interesses, uma única nação onde desapareceriam os particularismos e os hábitos... Haveria projeto mais exaltante?

Pouco lhe interessava o Egito... Servir-lhe-ia de base de partida, é verdade, mas em breve seria demasiado pequeno; o Sul, mergulhado nas suas tradições, não tinha qualquer futuro. Quando Chenar, porém, tivesse vencido, instalar-se-ia num país acolhedor, de onde controlaria o seu império (JACQ, 2007, p. 106-7).

Nesse sentido, podemos concluir, junto a Verdaguer (1999, p. 208), que o leitor vai realizar o vai-e-vem imposto entre a ameaça modernista de três mil anos atrás e o jugo da economia liberal que pesa sobre o mundo de hoje. O projeto dos antagonistas é atual e, de um ponto de vista francês, de base americana. De maneira geral, esse mesmo leitor pode concluir que a adesão a esse tipo de vida imposto pelo capitalismo liberal é potencialmente perigosa. É preciso também entender que, nos romances, a harmonia, representada por Maât, e sobre a qual se fundamenta a organização política e econômica do Egito, supõe uma dimensão asseguradamente metafísica, pois assim como acreditavam os egípcios, o mundo natural e o espiritual estavam interligados, e o primeiro, apenas servia de porta para o segundo. O próprio Jacq afirmou, em entrevista, cujo trecho já foi exposto antes, que acredita nessa forma de pensar: “O fundamento de minha espiritualidade é o que o Egito chama de Maât, que se pode traduzir por justiça, equilíbrio, verdade, harmonia” (ANNETTE, 1996). É natural, então, que o autor queira transmitir tal ideal ao leitor, mesmo porque, são valores suficientemente amplos para que nenhuma comunidade leitora possa ser incomodada.

A sociedade egípcia exposta por Jacq, de modo geral em seus romances, é baseada na justiça e na harmonia, e os indivíduos são valorizados enquanto seres humanos, sob critérios de igualdade. Como já ressaltamos, predomina uma equidade entre os sexos, pois as mulheres podem assumir posições de destaque, tal como a rainha-mãe Touya; os governantes, como Sethi e Ramsés, protegem os seus súditos menos privilegiados, e esses possuem acesso a uma

progressão social à maneira americana, ou seja, de acordo com suas capacidades. De maneira semelhante a uma democracia – no caso, disfarçada em teocracia –, o equilíbrio do sistema vem da crença em uma justiça real, que coloca fracos e fortes em pé de igualdade. Faz-se presente, de acordo com Verdaguer (1999, p. 222), uma filosofia de mundo que prega a primazia do Homem, e por isso, equivalente a uma espécie de “humanismo”. Nesse sentido, as obras em questão podem ser lidas como uma reflexão sobre o antihumanismo capitalista, de modo que o processo de decadência de uma dada civilização, tendo em vista a introdução de uma forma de capitalismo liberal, se iniciaria quando o Homem em si não constituísse a preocupação maior.

Por mais que tais ideias possam predominar em certa parcela do pensamento francês e que Verdaguer (1999, p. 215) aponte uma ideologia tipicamente hexagonal no texto de Jacq, como a predominância de um sistema político econômico onde o Estado exerce uma papel fundamental, em oposição ao modelo americano liberal, acreditamos que a maior parte dos valores acima apontados são facilmente palatáveis em qualquer sociedade contemporânea, como apontou Torres (2009, p. 281) ao se referir aos *best-sellers* traduzidos.

A reescritura da história realizada por Jacq é, portanto, portadora de uma intenção ideológica, mas que se transmite de forma alegórica, visto que o retrato da sociedade ali presente remete à atual. O fato dessa civilização de três mil anos nos ser apresentada como evocadora da nossa, como já evidenciamos, e, ainda, da cultura média, constitui-se em um dos principais atrativos da obra de Jacq. Esta técnica especular, criadora de uma simetria entre passado e presente, é a responsável por suscitar o interesse e seduzir o leitor de hoje (VERDAGUER, 1999, p. 222).

Assim, o prazer do texto é sem dúvida resultado dessa simetria, pois assim como destacado por Venuti (2002, p. 239), a identificação do leitor com os personagens que se confrontam com problemas sociais atuais é fundamental para o sucesso do *best-seller* de ficção, ainda que esta simetria seja, no caso, contestável do ponto de vista da reconstituição fiel da história. Por isso, Verdaguer (1999, p. 222-3) destaca que a verdade histórica desperta menor interesse sob a perspectiva da leitura, pois, para haver uma História romanceada, é preciso que sejam evidenciadas algumas características da sociedade antiga em detrimento de outras, bem como certos comportamentos que não correspondem talvez à norma daquela

época, mas que agradam à nossa, como demonstramos antes em *Ramsés* (2007). Aparece também, nas obras, um vocabulário tecnocrático de conceitos econômicos bastante atuais como comercialização, crescimento, produtividade, progresso, entre outros. Ironicamente, Verdaguer (1999, p. 223) argumenta que os egípcios desse tempo não só dominavam um vocabulário de contexto pós-industrial, como não ignoravam nada das sutilezas do mercado.

As incongruências e os anacronismos históricos são vários em *Ramsés* (2007), apesar das credenciais de seu autor. Evidentemente, como argumenta o próprio Jacq, em entrevistas, como romancista, o escritor se permite tomar liberdades para dar vida a seus personagens, ou seja, o histórico é sacrificado em função do ficcional. Fato é que o leitor inadvertido em busca de certa “instrução” sobre o período, sob forma de lazer, pode tomar como verdadeira a versão oferecida por Jacq em seus romances. Meyer (1996, p. 67-8), ao descrever o folhetim histórico de Alexandre Dumas, destaca como esse, “para muitos de nós fez as vezes de verdadeira história”. Indaga a autora: “Que outra informação temos nós, em geral, sobre ana d’Austria ou Richelieu senão aquela que nos fornecem *Os três mosqueteiros*, até hoje um dos livros de maior vendagem universal?” (p. 67-8).

Ainda com relação à composição do romance, como destacamos anteriormente, Casanova (2002a, p. 213) comenta como os vários gêneros se misturam em um mesmo romance, no *best-seller* internacional. Em *Ramsés* (2007), o romance de aventuras está presente através da sequencialidade dos fatos que se pautam na ordem cronológica dos eventos e nas peripécias vividas pelos personagens a cada capítulo. Para Paes (1990, p. 29), no “romance de aventuras”, o “entrecho é constituído sempre de uma sucessão de situações de perigo por que passa o seu herói ou protagonista e das quais ele consegue se safar graças à sua coragem e habilidade”, descrição que se encaixa perfeitamente à saga de Ramsés. O romance sentimental também se apresenta nas cenas amorosas e eróticas do protagonista com suas pretendentes, como descrevemos anteriormente. O romance histórico, gênero que aparentemente deveria ser o mais destacado, aparece no assunto da obra: a vida de Ramsés II, faraó do Egito Antigo, e o cotidiano da civilização egípcia que o cercava. Também o romance policial se faz presente, pois, o autor amarra pequenos mistérios em sua intriga principal. O detetive se encarna em Ameni, o escriba e secretário pessoal do príncipe ou no próprio Ramsés, pois ambos buscam as soluções para casos como o da tinta de má qualidade que chega

ao palácio ou a busca dos executores e mandantes dos atentados contra a vida de Ramsés. Todos esses pequenos casos vão sendo costurados ao enredo, de forma que são investigados e algumas vezes suspensos, assim como na novela policial, de forma a manter a curiosidade do leitor até o fim. Também não podemos excluir o romance de aprendizagem, pois é certo que Ramsés vai sendo preparado por Sethi, seu pai, para assumir o trono, através de conversas, de provas físicas, intelectuais e espirituais, e ainda através de viagens para apaziguar revoltas ou para conhecer os mistérios dos deuses egípcios.

Paes (1996, p. 29-30), ao discorrer sobre a literatura de entretenimento, relaciona a esta algumas das “formas simples” de André Jolles, “ponto de partida mais recuado dos gêneros literários”. Deste modo, o romance de aventuras, como descrito há pouco, “seria uma espécie de tataraneto das velhas sagas que preservam a memória dos feitos” do herói. O romance policial, onde é necessário que o detetive resolva um mistério, tem seus antecedentes na adivinha folclórica do tipo “o que é o que é”. No romance sentimental, em que o amor é o “sentimento todo-poderoso” capaz de vencer as barreiras sociais, vê-se o “eco da moral do conto de fadas” (PAES, 1990, p. 29-30).

Paes (1990, p. 30) chega à seguinte conclusão:

A dimensão arquetípica dos vários gêneros da literatura de entretenimento ajuda a explicar a recorrência, neles, de motivos ou procedimentos fixos, assim como sua capacidade de continuarem a aliciar o interesse dos leitores, a despeito dessas repetições aparentemente fastidiosas.

De modo análogo ao que observamos em *Ramsés* (2007), Verdaguer (1999, p. 230) afirma que *Le juge d’Egypte* é um produto heteróclito, onde coexistem vários gêneros da literatura de entretenimento: o romance histórico e o romance de aventuras, em seu aspecto rocambolésco, mas também o “roman à l’eau de rose” – expressão pejorativa para o romance sentimental –, acompanhado da novela policial. Os personagens principais, assim como em *Ramsés* (2007), são reduzidos a um valor alegórico simples, ou como apontamos, sem profundidade, de modo a constituírem “tipos”. De acordo com Verdaguer (1999, p. 230), chega mesmo a surpreender o sentimentalismo e a abundância de clichês românticos estilo fotonovela presentes em um historiador como Jacq. Seus protagonistas são

igualmente fortes, sedutores e atléticos e fazem amor de forma selvagem e insaciável, ou de forma calma e doce, de acordo com a personalidade do casal em questão. Algumas das descrições femininas evocam a beleza de manequins de moda, como lábios tenros, pescoço alongado, seios firmes e redondos, quadris finos, pernas magras, mesmo que de forma absolutamente imprecisa, o que, como observamos antes, visa corresponder ao gosto médio.

Todas essas repetições evidenciadas em Jacq, através dos exemplos retirados de seus romances, comprovam a afirmação anterior de Paes (1990, p. 30) quanto à “dimensão arquetípica” e o consequente aliciamento dos leitores na literatura de entretenimento, apesar das recidivas “aparentemente fastidiosas”, que, em nosso entender, são grandes responsáveis pelo sucesso de livros como os de Christian Jacq.

Ressaltamos também, no segundo capítulo, que a tradução pode, de acordo com Venuti (2002, p. 240), através de sua linguagem simples, da sintaxe direta, entre outras características, conduzir a uma maior aceitação do texto pelas várias comunidades de leitores. No caso de Jacq (2007), acreditamos que existe uma dupla ação, ou seja, tanto a obra no original é construída nos moldes da “literatura internacional”, segundo as observações de Casanova (2002a), conforme buscamos demonstrar acima, quanto a tradução contribui em grande parte para reforçar esse padrão. A linguagem utilizada pela tradutora não apresenta grandes dificuldades de leitura, apesar de alguns termos específicos relativos à civilização egípcia estarem presentes nos texto.

Majoritariamente, a tradutora conservou os antropônimos e topônimos em formas próximas do texto francês, sem se preocupar com alguma transformação fonética evidente, ou com a adoção de nomes já existentes em língua portuguesa, com raras exceções, fato que poderia caracterizar uma estratégia estrangeirizadora do texto, nos termos de Venuti (2002, p. 292), a que nos referimos antes. Como exemplos, temos o nome da rainha mãe, no original, Touya, que poderia ter sido traduzido por Tuia, Tuya ou Tuja, conforme ocorrências já existentes em língua portuguesa, em manuais de história, de modo a facilitar ainda a pronúncia, como acontece com a edição em espanhol (JACQ, 2008). Outro exemplo seria o nome do encantador de serpentes, Sétaou, que poderia ter sido aportuguesado para Setaú, ou o do nome da cidade de Mer-Our, que poderia seguir o mesmo processo, sendo então grafada Mer-Ur. Também o nome do faraó Séthi,

poderia ter a ortografia simplificada para Seti. Ao que se pode deduzir, a tradutora preferiu manter as referências mais próximas ao original francês, apenas retirando os acentos, como em Setaou e Sethi.

Outras estratégias estrangeirizadoras são ainda encontradas em *ued* e *foie-gras* (JACQ, 2007, p. 64; 67), como já expusemos, e ainda em *chignon* (JACQ, 2007, p. 42), termos que aparecem em itálico no texto, evidenciando sua origem estrangeira. No segundo caso, não há realmente um equivalente direto em língua portuguesa, mas quanto a *chignon*, a tradução mais simples, sem dúvida, seria “coque”. Em outros exemplos, como quando os nomes próprios já possuem formas amplamente usadas em português, a tradutora adotou a forma corrente, como é o caso do nome do hebreu Moisés e da cidade de Mênfis.

Um outro exemplo que pode ser retirado do texto, confirma o já exposto por Torres (2009), onde os leitores de *best-sellers* não teriam direito a explicações em notas e outros tipos de paratexto editorial. O termo *claustra* é encontrado na página 244 (JACQ, 2007), sem que haja uma nota de rodapé ou explicação mais detalhada. O termo pode ser subentendido de forma bastante geral a partir do contexto, mas como se trata de uma expressão referente à arquitetura dos templos egípcios, julgamos que uma nota explicativa seria mais esclarecedora, como se pode observar a partir do texto :

A aleia coberta construída por Amenhotep III, com colunas de vinte metros de altura, já não convinha à grandeza de Karnak; concebera, portanto, uma verdadeira floresta de pilares, com muito pouco espaço entre eles, e uma sábia distribuição dos jogos de luz a partir de janelas *a claustra* (JACQ, 2007, p. 244).

Para resolver problemas de claridade nos templos, os arquitetos egípcios exploraram diferentes níveis entre a cobertura e o teto dos diferentes espaços do templo. A diferença entre esses níveis possibilitava a instalação de grandes janelas que permitiam a entrada de luz. Era esse o sistema designado como *a claustra* (FRANÇOIS, 2006). Obviamente, seria necessário um conhecimento bastante aprofundado sobre a civilização egípcia, ou ainda sobre arquitetura, para conhecer o termo, portanto, nosso argumento é de que a estratégia predominante adotada pela tradutora, talvez até mesmo por imposição das instâncias editoriais, é de interferir o mínimo possível na fluência da leitura. Desse modo, *Ramsés : o filho*

da luz (2007) confirma sua vocação para *best-seller*, ainda que em alguns momentos a presença do estrangeiro possa ser atestada.

Além do mais, as duas estratégias adotadas, seja a estrangeirizadora e a domesticadora, não são em geral excludentes, e costumam conviver na maior parte dos textos traduzidos. Caso contrário, uma tradução extremamente estrangeirizadora poderia resultar em uma leitura quase intransponível do texto original, enquanto uma tradução domesticadora de forma exclusiva, seria, por sua vez, uma adaptação. Grande parte dos trabalhos de tradução, no Brasil, segundo Paulo Henriques Britto (2010, p. 137) se situa entre essas duas posições, pois a maioria dos tradutores verte obras literárias europeias ou norte-americanas contemporâneas. Desse modo, as obras traduzidas são, em grande parte, produtos de culturas centrais transpostos para a cultura brasileira, que é periférica. “O leitor brasileiro, que por ser leitor já pertence, por definição, a uma elite nacional em termos de nível de instrução, tem um conhecimento razoável das culturas centrais” (BRITTO, 201, p. 137). De acordo com Britto (2010, p.137), o tradutor poderá domesticar mais o texto, se o leitor ao qual ele se destina não possui grande conhecimento das culturas estrangeiras e também não estaria interessado em fazer um grande esforço no sentido de se informar a respeito dessas – sobretudo a partir de introduções ou notas de rodapé. Caso a obra em questão solicite um leitor mais sofisticado intelectualmente, “o tradutor pode pressupor que seu leitor fará de bom grado o esforço necessário para transportar-se a uma outra cultura, e desse modo produzirá um texto mais estrangeirizado” (BRITTO, 2010, p.137).

A tradutora se faz presente, como observamos, através de uma nota e de uma estratégia estrangeirizadora na adoção de nomes e vocábulos estrangeiros, entretanto, o número dessas intervenções é pequeno em relação à extensão do romance. A linguagem utilizada no texto, de maneira predominante, segue a norma dita padrão, com o uso preferencial da ordem direta, ou seja, de uma sintaxe linear, sem uso de arcaísmos, neologismos, polissemias, construções não idiomáticas, jargões ou quaisquer outros “efeitos linguísticos que chamem a atenção para as palavras enquanto palavras”, de modo a destacá-las ou ainda interromper a identificação do leitor, o que produz o efeito de fluência descrito por Venuti (2002, p. 240).

Também não se pode ignorar que fluência e inteligibilidade são exigências do mercado para a aceitação das obras, e que as imposições das

editoras quanto a esse aspecto fornecem a direção para o trabalho do tradutor, sobretudo no caso do tradutor “comercial”, em oposição ao tradutor “acadêmico”, que, em princípio, teria mais liberdade para escolher sua abordagem tradutória, visto que seu trabalho está voltado para um leitor mais exigente e disposto à leitura de paratextos editoriais. Como poucos vocábulos estrangeiros se fazem presentes, acreditamos que eles podem atestar para o leitor a origem francesa do texto, uma vez que o livro, como um todo, segue os padrões americanizados do *best-seller* internacional. Essa origem pode ainda, sob nosso ponto de vista, ao lado da roupagem do tema histórico, fazer com que o texto conquiste tanto o leitor mais erudito – aquele que possui e aprecia referências da cultura francesa –, quanto o leitor menos cultivado, em virtude da presença da linguagem fluente e ainda dos elementos reiterativos da literatura de entretenimento, atingindo, portanto, várias comunidades de leitores.

Através da análise dos elementos constitutivos da tradução de *Ramsés: o filho da luz* (2007), de Christian Jacq, demonstramos como a obra se posiciona no campo literário, seja pelo prestígio do autor junto à própria editora, aos meios de comunicação e ao leitor, seja pela maneira como ela é traduzida e editada. Todas essas operações colaboram para a definição da posição da literatura francesa traduzida no campo literário brasileiro na atualidade.

#### 3.4 CATHÉRINE CLÉMENT – ENTRE ACADEMIA E LITERATURA

Cathérine Clément, assim como Christian Jacq, é uma escritora que realizou um percurso duplo em sua carreira: como acadêmica e como romancista. Nascida em 1939, na França, no seio de uma família metade católica e metade judia, Clément passou parte de sua infância na região do Loire, onde sua família habitava na época da Segunda Guerra Mundial. Seus avós maternos, em razão da origem judia, foram denunciados, presos e enviados para Auschwitz, em 1943, e de lá nunca retornaram. Tal fato marcou decisivamente sua vida e definiu sua escolha pela formação de filosofia, e ainda seu encaminhamento para a literatura, como uma maneira possível de escapar a esse acontecimento, como confessa a própria autora, em seu site.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Informações retiradas do site: <<http://www.catherine-clement.com/>>.

Ministrou aulas de filosofia na Sorbonne durante quinze anos; interessou-se, a seguir, pela etnologia e também pela psicanálise, tendo entre seus mestres Lévi-Strauss e Lacan. Em todas essas áreas, publicou artigos e ensaios científicos. Também ficou conhecida pela publicação de livros junto às teóricas feministas Hélène Cixous e Julia Kristeva. Como romancista, publicou cerca de vinte romances, muitos dos quais alçaram à condição de *best-seller*.

Após os vários anos de vida acadêmica, afastou-se desse trabalho e tornou-se colaboradora de jornais, entre os quais o *Le Matin de Paris*, onde redigia artigos e dirigia a rubrica cultural, de 1976 a 1982. Foi nesse último ano que ocorreu sua nomeação para a AFAA (*Association Française d'Action Artistique*), encarregada de difundir a cultura francesa no exterior, cargo no qual permaneceu até 1987.

Em 1987, partiu para a Índia ao lado de seu companheiro, então embaixador da França naquele país. A Índia seria a inspiradora de vários de seus romances, entre os quais, *Por amor à Índia* (1993), lançado e republicado no Brasil pela Record, *A viagem de Théo* (1997) e sua continuação, *O sangue do mundo: a outra viagem de Théo* (2005), ambos da Companhia das Letras. Em companhia do esposo, Clément residiu ainda na Áustria e no Senegal. Nesses países, ministrou aulas nas universidades sem receber salário.

Após retornar à França, prosseguiu sua atuação na vida cultural do país de diversas formas. Realiza ainda hoje emissões de rádio na *France Culture*, com o título de *Culture de soi, culture des autres*. Dirige a *Université populaire du quai Branly*, fundada por ela sob o princípio da formação permanente e onde são organizados ciclos de ensino e reflexão gratuitos, abertos a todo o público.

A *Folha de São Paulo* (ET+CETERA..., 2002) menciona um relatório encomendado à escritora pelo ministro da cultura e da comunicação francês, Jean-Jacques Aillagon, em 2002, sobre as emissões culturais nos canais da televisão pública, *France 1, 2 e 3*. O relatório, intitulado *La nuit et l'été*, ressaltou os horários tardios reservados às emissões culturais, desfrutou de bastante repercussão na mídia e permaneceu acessível ao público, ao contrário dos relatórios anteriores.

Em entrevistas sobre o relatório, a autora propôs a inclusão do audiovisual na Constituição, a exemplo da Educação Nacional. A postura da escritora, como se pode perceber por sua atuação, é a de que a cultura deve ser levada a todas as pessoas, e por isso, se compreende sua carreira como romancista

e também suas escolhas temáticas, onde ela procura inserir seus conhecimentos nas diversas áreas.

O livro de Cathérine Clément escolhido para integrar o *corpus*, *A viagem de Théo*: romance das religiões, foi publicado pela Companhia das Letras, em 1997. Como já mencionamos anteriormente, em 2006, atingiu a 21ª reimpressão em edição formato normal, e passou a ser editado também em formato bolso, com publicação mais recente ainda em 2012. Apesar de contato com a editora, não conseguimos o número de exemplares comercializados, mas, tendo em vista o número de reedições e reimpressões, subentende-se que o livro fez sua carreira de *best-seller*, dispondo ainda hoje de uma venda residual, considerando as reimpressões no formato bolso. Além disso, o livro também apareceu por vários meses nas listas de mais vendidos no jornal da *Folha de São Paulo* e também na revista *Veja*, no ano de seu lançamento no Brasil.

O livro foi pensado para o público adolescente, como indicação no site da editora e testemunho da própria autora em entrevistas (MENEZES, 1998). Talvez, por essa razão, o romance não esconde seu caráter um tanto pedagógico sob vários aspectos que iremos discutir durante a análise, seja sob o ponto de vista do conhecimento sobre história das religiões ou do caráter ideológico. A obra recebeu ainda a classificação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) como “altamente recomendável”, na categoria Tradução Jovem. Essa indicação é um reconhecimento que produz um estímulo para a compra por diversos agentes do campo literário: os editores podem se pautar no argumento de que oferecem uma obra de qualidade e adequada a esse público; os distribuidores e livreiros, por sua vez, podem chamar a atenção de seus clientes para esse fato como argumento de venda; os consumidores finais, sejam os pais ou os próprios adolescentes, ficam assegurados quanto ao “valor” pedagógico da obra.

Em interessante pesquisa, já citada, sobre os espaços de encontro entre os jovens e a literatura, Solange Corsi (2010) realizou entrevistas com leitores em bibliotecas e livrarias para investigar sua prática de leitura e em qual medida essa prática era determinada pela escola. Na faixa etária de 13 a 17 anos, Corsi (2010, p. 46) relata que a preferência desse público é pelos *best-sellers* estrangeiros. Entre os livros citados pelos adolescentes, em sua pesquisa, está *A viagem de Théo*, título que não apareceu em outras faixas etárias pesquisadas.

Já o artigo de Frédérique Leichter (1998, p. 5), no *Monde des livres*, questiona o fato de romances como *O mundo de Sofia* e *A viagem de Théo*, por apresentarem um jovem herói como protagonista, serem direcionados de forma exclusiva a um público igualmente jovem. Para o autor, tal afirmação não poderia ser menos exata, pois ele declara que esses romances são também apreciados por adultos.

Sobre o livro e sobre a autora, encontramos material jornalístico quase tão farto quanto o de Christian Jacq, na imprensa francesa, e pudemos perceber como a autora é apresentada no campo literário e intelectual. Na França, percebemos que seu nome aparece com frequência por sua atuação como difusora de cultura e também por seus livros ligados à academia. Já as críticas ao seu trabalho de romancista são tão negativas quanto as de Jacq. Entretanto, levando em conta o sucesso alcançado pelas aventuras do jovem Théo, podemos deduzir que tal êxito não dependeu da divulgação crítica pela mídia francesa e/ou brasileira, mas de outros tipos de recomendação que levaram os leitores a adquirir o livro.

Na imprensa brasileira, a *Folha de São Paulo* (MENEZES, 1998) destaca já no título o fato de Clément ser atea: “Viagem pelas religiões é obra de atea”. É evidente que o título busca chamar a atenção para esse fato curioso e aparentemente contraditório, e assim, estimular a leitura do artigo, sobretudo em um país de maioria cristã, como o Brasil. A entrevista está localizada no caderno *Ilustrada*, e sob uma rubrica intitulada “Infanto-juvenil”, o que também direciona o leitor para o fato desse lançamento ser destinado a essa faixa etária.

A jornalista compara a obra de Clément à de Jostein Gaardner, *O mundo de Sofia*, comparação usual na mídia francesa e já referida anteriormente. A respeito dessa comparação, Clément (MENEZES, 1998) argumenta que o livro de Gaardner é muito estático, ao contrário do seu, que está sempre em movimento. Menezes (1998) declara ainda que a escritora não hesita em revelar que a obra foi encomendada. Para a autora francesa, esse fato não é relevante, pois ela aprecia realmente contar histórias. Ao longo da entrevista, Clément declara que apenas um ateu poderia escrever um livro como esse, pois, subentende-se, por não demonstrar simpatia por nenhuma religião em especial, seria capaz de desenvolver uma obra mais imparcial. A resposta da autora remete ainda ao título da entrevista e funciona como justificativa ao seu ateísmo, levando o leitor a encará-lo de modo positivo, devido à “neutralidade religiosa” da autora.

No artigo da revista *Veja* (COSTA, 1998, p. 144), a crítica é bastante ácida e se inicia já no tom jocoso do título: “Sarravá, mon pail: uma história das religiões à moda chata dos franceses”. A apreciação pejorativa aparece na primeira frase do texto deste modo: “As boas intenções, de que o inferno está cheio, garantiram uma estreia na lista de mais vendidos de *Veja*”. As críticas continuam, como nas passagens a seguir: “gosto requentado tão comum na literatura destinada aos jovens”; “600 páginas de literatura tão chata quanto a escrita pelo norueguês Jostein Gaardner”; “cardápio completo do fast food religioso” e “ar de aula de religião”. A jornalista afirma igualmente que o livro apresenta discussões intermináveis ao gosto do público francês, mas aposta que isso não funcionará com os adolescentes brasileiros. Parece que Paglia (1998) estava enganada, se considerarmos o sucesso prolongado do livro, que, entre os jovens, virou o parceiro de seu modelo norueguês. É certo que o público brasileiro encontrou outros atrativos além dos longos debates.

A crítica encerra a resenha afirmando que os adolescentes brasileiros não vão gastar o dinheiro de sua mesada com o livro, e que, certamente, este será o presente da mãe ou da tia. Quanto à recepção da leitura, ela declara que os adolescentes “vão se irritar com a infantilidade de Théo” e termina o texto com a pergunta: “Quando os adultos vão aprender que jovem não é criança?” (PAGLIA, 1998, p. 144). A crítica é bem mais agressiva do que a entrevista da *Folha de São Paulo*, citada acima, mas ainda assim Paglia destaca pontos positivos na obra: “muitas passagens curiosas e algumas belas”, e uma “maneira independente e compreensiva de tratar as expressões do misticismo”.

### 3.4.1 O Paratexto Editorial

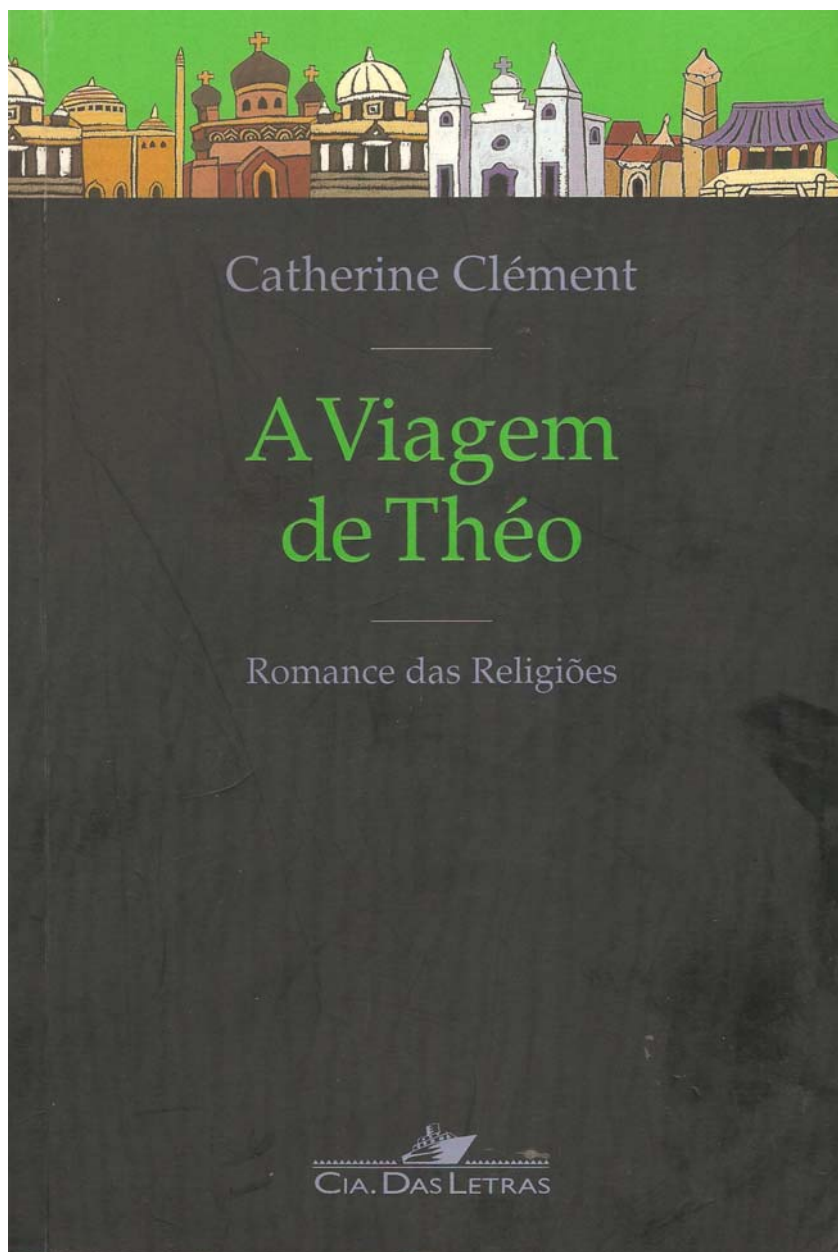
Retornando aos conceitos de Genette (2009), já apresentados na análise do livro de Christian Jacq (2007), vamos examinar o paratexto editorial de *A viagem de Théo: romance das religiões* (1998).

Em relação à apresentação material do livro, seu formato é um pouco menor do que a obra de Jacq: 14 x 21 cm. O papel do interior é de gramatura, coloração e textura equivalentes ao de *Ramsés* (2007), e seu custo atual está entre R\$ 45,00 e R\$ 60,00. O preço da edição de bolso varia de R\$ 25,00 a R\$ 30,00. Predomina na capa a cor preta (Figura 4, p. 164), onde se destaca o título em

posição central superior, em verde. O nome da autora está um pouco acima e em fonte menor, na cor azul. O subtítulo, romance das religiões, está abaixo do título, também em azul e em fonte menor do que o nome da autora. O desenho, que faz uma espécie de borda na parte superior, representa os vários templos religiosos dos países que Théo vai visitar. Pensamos que a cor preta da capa remete ao oculto, ao místico e por isso a predominância da cor. Há variações em outras edições/reimpressões dos elementos na cor verde, assim, encontramos versões do livro em amarelo, rosa e laranja, por exemplo. Acreditamos ser apenas um detalhe para diferenciar as diversas impressões, uma vez que não há mudanças no *lay-out* das capas.

O título do romance merece menção, uma vez que o nome Théo se origina da palavra grega *teós*, que significa “deus”, “divindade” (FERREIRA, 1986, p. 1664). Assim, o título do livro também dá a indicação do assunto a ser abordado, isto é, a viagem de/para “deus”, ou a viagem para o “divino”, realizada pelo protagonista de mesmo nome. O subtítulo fornece ainda a indicação precisa de como a autora espera que o livro seja lido: romance das religiões, ou seja, uma forma literária que abordará o assunto em questão.

Figura 4 – Capa de *A viagem de Théo*: romance das religiões (1998)



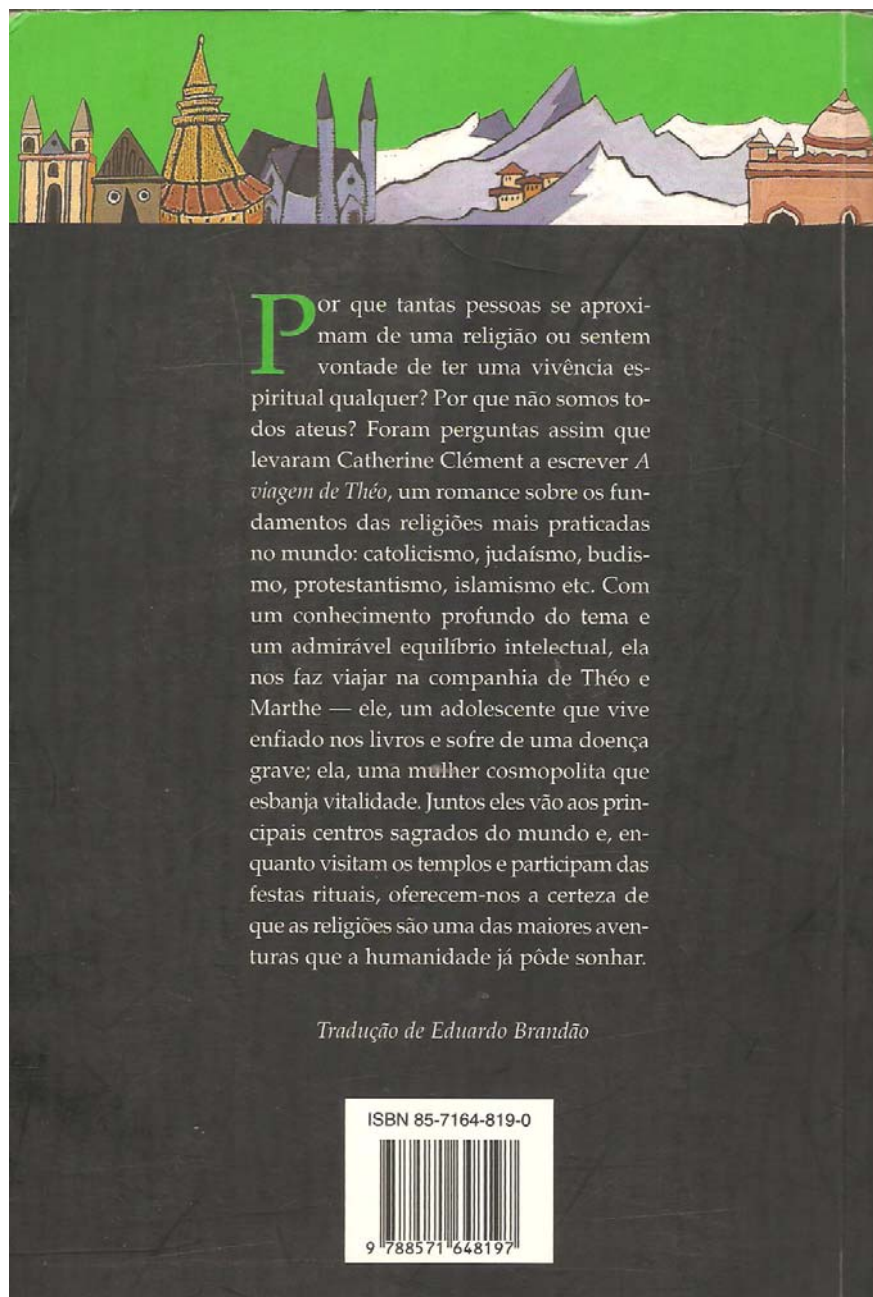
*A viagem de Théo* (1998) é um livro bem mais extenso, em relação ao de Jacq, pois conta com 625 páginas, impressas em fonte menor que o livro anterior. A contracapa, conforme se pode ver na imagem a seguir (Figura 5, p.166), traz uma pequena resenha da obra, mas, diferentemente de *Ramsés* (2007), não

anuncia a quantidade de exemplares vendidos nem sua tradução para outras línguas. O texto evidencia os questionamentos que motivaram a escrita do livro:

Por que tantas pessoas se aproximam de uma religião ou sentem vontade de ter uma vivência espiritual qualquer? Foram perguntas assim que levaram Cathérine Clément a escrever *A viagem de Théo*, um romance sobre os fundamentos das religiões mais praticadas no mundo: catolicismo, judaísmo, budismo, protestantismo, islamismo etc (CLÉMENT, 1998, contracapa).

O texto prossegue destacando o conhecimento da autora sobre o tema e apresenta brevemente os dois protagonistas da obra: Théo, jovem adolescente fanático por livros, acometido de uma grave doença misteriosa, e Tia Marthe, mulher cosmopolita de certa idade, plena de vitalidade. A última frase do texto lembra que esses personagens, em sua viagem aos principais centros sagrados do mundo, proporcionarão aos leitores “a certeza de que as religiões são uma das maiores aventuras que a humanidade já pode sonhar” (CLÉMENT, 1998, contracapa). A partir desse texto, o leitor pode ser delimitado de duas maneiras: a identificação com o protagonista adolescente, também ele, assim como o leitor, jovem e aficcionado por livros, e a narração de aventuras, certamente uma boa indicação para essa faixa etária. Além disso, a temática, que propõe a aquisição de conhecimentos sobre várias religiões, dirige-se a um leitor cultivado que aprecia tanto o divertimento quanto a instrução, embora esta não seja muito aprofundada, característica da cultura média, como apontado por Bourdieu (2007, p.300).

O texto da contracapa chama atenção finalmente porque, ao contrário de *Ramsés*, o nome do tradutor aparece ao final do texto, em itálico: “Tradução de Eduardo Brandão” (CLÉMENT, 1998, contracapa). É uma maneira de comunicar ao leitor que o livro de Clément é uma tradução, além de evidenciar e valorizar o estatuto do próprio tradutor. A postura da editora confirma seu papel diferenciado no mercado editorial, pois como aponta Isabel Travancas (2001, p. 139), a editora gerou grandes transformações no mercado editorial nos anos 80 e 90, com o investimento na qualidade dos textos, no projeto gráfico dos livros, no tratamento dado aos autores. Travancas (2001, p. 140) cita igualmente um depoimento de Maria Amélia Mello, que ressalta como a editora em questão fez com que outras seguissem seu modelo, dando mais atenção aos produtos, capas e tradutores.

**Figura 5** – Contracapa de *A viagem de Théo: romance das religiões* (1998)

A presença dos tradutores pode ser confirmada no próprio site da editora, que apresenta biografias para esses profissionais. Na página referente a

Eduardo Brandão<sup>46</sup>, além da breve biografia, há uma lista das traduções efetuadas para a casa, que surpreende pela extensão, pois ali se encontram todos os títulos traduzidos desde o ano de 1991, ultrapassando o número de cem obras, muitas delas de literatura infanto-juvenil.

Ao escolher um determinado título de obra editada pela Companhia das Letras, no site, podemos sempre encontrar o nome do tradutor e, ao clicar sobre o nome, é possível acessar sua biografia e as obras traduzidas para a editora. Além disso, encontramos outras referências como o ano da primeira edição de cada obra.

Igualmente, o blog da Companhia das Letras apresenta alguns artigos referentes à tradução ou escritos pelos tradutores da casa. O próprio Eduardo Brandão (2010) possui um artigo<sup>47</sup>, onde comenta sua tradução de obras de Roberto Bolaño, escritor chileno. Percebe-se que a maneira de encarar o trabalho de tradução difere nas duas editoras, e também por isso, suas posições no mercado editorial são distintas, como já expusemos no início do trabalho. Tal comportamento não ocorre no site da editora Record, que eventualmente apresenta o nome dos tradutores, sem dedicar-lhes biografia ou outros tipos de precisões. Como analisamos na obra de Jacq, o nome da tradutora aparece apenas na folha de rosto e na ficha catalográfica, lugares obrigatórios para essa menção.

O texto das orelhas desempenha papel semelhante ao da edição analisada de *Ramsés* (2007): há um resumo da obra com mais detalhes sobre o desenvolvimento da narrativa e, ao final, já na orelha da contracapa, uma foto da autora francesa, seguida de sua breve biografia.

Nessa biografia, são citadas suas áreas de formação: filosofia e ciências humanas e seu lugar de residência à época da edição, a África. Seguem os títulos de outras obras de sua autoria publicadas no Brasil, inclusive por outras editoras: *O filhos de Freud estão cansados* (Gaal), *A ópera ou a derrota das mulheres* (Rocco), *Por amor da Índia* (Record), *A valsa inacabada* (Record), e *A louca e o Santo* (Relume-Dumará). As obras apresentadas mostram a diversidade das áreas de conhecimento e de editoras que abrangem a obra de Clément, o que, acreditamos, atribui crédito ao capital da autora, contribuindo para posicioná-la de modo positivo no campo literário (CLÉMENT, 1998, orelha contracapa).

---

<sup>46</sup> <<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00729#none>>

<sup>47</sup> <<http://www.blogdacompanhia.com.br/tag/traducao/page/3/>>

Quanto ao resumo da obra apresentado nas orelhas, encontramos, mais uma vez, o direcionamento para a literatura de entretenimento destinada ao público infanto-juvenil. O texto se inicia com a descrição de Théo e sua família. A seguir, insiste-se sobre sua faixa etária e a preferência por livros e computadores: “Ele possui uma característica que o torna igual a todos os adolescentes: só gosta de fazer o que quer ou, em outros termos, só quer fazer o que gosta. E ele gosta de muita coisa: livros, computador, religião...” (CLÉMENT, 1998, orelha capa)

O gosto de Théo por computadores, evidentemente, gera identificação em uma extensa gama de jovens de classe média e alta, uma vez que as novas gerações já nasceram em um meio repleto de tecnologia. Quanto aos livros, é óbvio que o jovem que está lendo as orelhas da obra também possui um gosto especial por livros, já que pertence a um público privilegiado com hábitos de leitura mais consolidados. A dupla identificação desse leitor funciona como grande estímulo à leitura do romance. A temática sobre história das religiões também agrega valor ao livro para esse leitor, pois ainda que o jovem seja adepto de uma religião em especial ou tenha sido criado em uma família com credos sedimentados, nessa fase do desenvolvimento, são usuais os questionamentos em todas as áreas e a religião certamente é uma delas. A maneira politicamente correta proposta para abordar o assunto, sem preferência por um ou outro credo, pode ainda aliciar o leitor, pois Théo não gosta “de uma religião em particular, mas de todas. Gosta de saber como os homens criaram os deuses e como os deuses podem influir na história dos homens”. Assim como Théo, o leitor terá “seu desejo de conhecimento” “satisfeito e estimulado” (CLÉMENT, 1998, orelha capa).

O segundo parágrafo do referido texto cita a “doença fatal” de Théo e a proposta “absurda de tia Marthe” de levá-lo para “conhecer de perto o que ele só viu nos livros”. Ao final dessa “aventura histórica e espiritual”, haverá nascido para Théo “um futuro tão longo quanto o de qualquer adolescente, além da convicção de que conhecer as religiões do mundo é uma forma muito especial de compreender o tempo presente da humanidade” (CLÉMENT, 1998, orelha contracapa). O suspense sobre a doença de Théo e a certeza de que haverá um final feliz – pois é assegurado ao personagem “um futuro [...] longo” –, somados ao conhecimento a respeito das religiões e a compreensão do mundo atual são, sem dúvida, ingredientes bastante interessantes para atrair o público jovem.

Na parte final do livro, há um índice remissivo que propõe quatro formatos diferentes ao leitor: versalete, “para os nomes de lugar”; fonte regular, “para as religiões e seus adeptos”; itálico, “para os nomes de pessoas e entidades mitológicas ou lendárias”; e negrito, “para as palavras ligadas a uma religião, a uma prática religiosa” (CLÉMENT, 1998, p. 615). O índice remete aos nomes e referências religiosas presentes na obra e pode ser bastante útil ao leitor se este desejar buscar o esclarecimento de um termo específico sobre o qual tenha especial curiosidade ou cujo significado tenha esquecido após a leitura. É fato que esse índice remissivo sugere um leitor que queira fazer uso de tal recurso e, portanto, esteja disposto a fazer o “ir e vir” decorrente, ou seja, um leitor mais afeito a explorar o paratexto editorial. Uma vez que o livro apresenta um grande número de referências estrangeiras, pois seu objetivo é ser um “romance das religiões”, o índice remissivo acaba sendo uma presença obrigatória.

No início do livro, após as folhas de anterrosto e rosto, há o sumário que apresenta a divisão em trinta capítulos e sobre o qual voltaremos a discutir mais adiante. A seguir, há um mapa mundial que ocupa as duas páginas e onde estão marcados os nomes das cidades visitadas por Théo e sua tia Marthe e os desenhos dos templos visitados, similares aos da capa.

Voltando a falar sobre a divisão em capítulos, observamos que antes do primeiro capítulo, a obra se inicia com uma espécie de introdução da narrativa intitulada “A cólera dos deuses”. O nome, apesar de remeter à mitologia clássica, refere-se ao jogo de computador oferecido a Théo por sua mãe, onde o herói deve enfrentar todos os seres mitológicos da Grécia. Nessa primeira parte, ficamos sabendo várias coisas a respeito de Théo: o gosto por livros sobre religiões, sua inteligência aliada à saúde frágil, a história da família, a namorada Fatou e o aparecimento de uma doença misteriosa.

Cada capítulo do livro, incluindo essa introdução, recebe um título e divide-se em vários outros subcapítulos. Ao contrário de *Ramsés* (2007), que possuía apenas números para evidenciar os capítulos, os títulos e subtítulos de *A viagem de Théo* (1998) contêm as indicações dos assuntos de cada parte.

Os capítulos são razoavelmente curtos e oscilam entre 15 a 25 páginas, sendo que os subcapítulos, que possuem entre duas a cinco páginas, proporcionam outro fracionamento da leitura. Voltamos, assim, às cenas curtas e plenas de peripécias, próprias do melodrama e do folhetim.

No livro de Jacq (2007), encontramos onze notas explicativas, enquanto em *A viagem de Théo* (1998), elencamos dezenove. Embora o livro de Clément apresente maior número, proporcionalmente, o número de notas é equivalente nos dois romances, o que nos leva a concluir que, assim como em *Ramsés* (2007), pretende-se que o leitor seja pouco incomodado. Entretanto, contrariamente ao que ocorre na obra do egiptólogo, no romance de Clément (1998), todas as notas são do tradutor, o que mais uma vez atesta a presença desse profissional e uma política diferenciada da editora. As notas são, em geral, referentes a explicações sobre termos não familiares ao público brasileiro, ou ainda traduções de frases e breves diálogos em inglês que, no livro, foram mantidos no original.

Nas páginas 32-33, por exemplo, o diálogo de Tia Marthe ao telefone com um amigo permanece como no original, em inglês. A tradução para o português aparece no rodapé da página 33, referida por um asterisco. Percebemos que o tradutor procurou manter os diálogos no original para manter o efeito do contato dos personagens com o estrangeiro, em virtude da verossimilhança. Esse procedimento ocorre em boa parte dos diálogos em inglês, embora não em todos. Na página 227, algumas frases dos diálogos em inglês são explicadas a seguir no próprio texto, como se segue:

- But for the time being, Mahantji – conclui tia Marthe –, you have to explain to him what is exactly your vision of hinduism.
- Pediu para ele te explicar sua visão do nosso hinduísmo – cochichou Ila traduzindo. (CLÉMENT, 1998, p. 227, grifos do autor)

Em outros trechos, embora não haja tradução dos termos em inglês, as expressões são mais correntes, como é o caso de “*Sit here, my boy*”, “*Good*”, “*Do it again*”, “*Very good*”, “*Let’s go*” (CLÉMENT, 1998, p. 227-8, grifos do autor). Pressupomos que o tradutor pode ter considerado tais expressões compreensíveis para o leitor ou mesmo de fácil tradução, a partir do contexto. É verdade que a língua inglesa está presente no contexto escolar, uma vez que é a língua estrangeira obrigatória no ensino. Fora desse contexto, está massivamente presente através da música, do cinema e da internet, por exemplo. Além disso, o jovem de classe média/alta costuma ter acesso às línguas estrangeiras, como o inglês e o espanhol, principalmente, no ensino em escolas de idiomas, visto que esta é uma atividade

considerada importante para a preparação desses jovens, como se pode constatar no artigo da revista *Veja*, de 28 de outubro de 1998 (LEITE, 1998, p. 72-75).

Outras passagens em língua alemã (p. 405-6), contudo, não seguem o mesmo procedimento, pois o autor não coloca traduções e nem sempre a compreensão é dada a partir da explicação dos outros personagens. Ainda que o tradutor escolhido para o livro não possua conhecimentos em alemão para realizar a tradução, certamente a editora possui tradutores dessa língua que poderiam ter colaborado no trabalho. Assim, o efeito que se obtém é a afirmação da presença do estrangeiro. Tal decisão, por outro lado, levando em conta a brevidade das frases, leva a pensar que não se pretende alterar o ritmo da leitura com interrupções, por isso, os textos curtos em língua estrangeira, qualquer que seja ela, não conduzem a notas explicativas, apenas os mais longos.

Outras notas, como mencionamos, explicam o contexto cultural francês, como é o caso da página 35, onde Théo recebe o primeiro enigma que precisa decifrar: “Vá ao coração sagrado da cidade da pirâmide”. O palpite de Théo é de que a cidade em questão é o Cairo, mas tia Marthe explica que está se referindo a Paris, que possui uma única pirâmide – a do Louvre –, e uma igreja chamada “Sacré-Coeur”, no bairro de Montmartre. A nota do tradutor esclarece que “Sacré-Coeur” significa Sagrado Coração, em francês e que se trata de uma igreja bastante conhecida no alto do referido bairro (CLÉMENT, 1998, p. 35).

Na página 81, há uma referência à história francesa, quando o protagonista compara o papel do rei Herodes – que colaborou com os romanos na perseguição de Jesus –, ao colaboracionismo do governo francês de Vichy. A nota explica que Vichy é uma cidade, estação de águas, onde se instalou o governo francês, durante a Segunda Guerra Mundial, sob chefia do Marechal Pétain, governante que colaborou com o regime nazista (CLÉMENT, 1998, p. 81).

Outras notas explicam termos que, embora possuam correspondente em português, não são amplamente conhecidos, como é o caso de “estela”, que o tradutor explica como “coluna, marco, placa, contendo figura ou inscrição, geralmente funerária” (CLÉMENT, 1998, p. 284). Outros exemplos desse procedimento são “cafetã” e “bubu” (p. 460); “cuscuz” (p. 467) – onde se explica a diferença entre o prato marroquino e o brasileiro –; “monteiro-mor” (p. 581) e “raki” (p.605).

Algumas notas são termos estrangeiros originados de línguas diversas que recebem a tradução ou a explicação, como é o caso de *futons* (p. 331); *chapka* (p.396) e *lukum* (p. 598), por exemplo. Os termos estrangeiros sem forma aportuguesada são apresentados em itálico, enquanto os que possuem a forma, como aqueles apontados no parágrafo anterior, constam no texto em fonte regular. Pensamos que essa distinção também reafirma a presença do estrangeiro no livro, nos termos discutidos por Venuti (2002), e poderiam denotar a predominância da estratégia estrangeirizadora no texto. Contudo, notamos que existe um certo equilíbrio na adoção dos termos, pois embora o próprio conteúdo (as religiões de todo o mundo) exija uma quantidade enorme de substantivos comuns e próprios importados, o tradutor buscou várias formas existentes em português. Além disso, como argumenta Britto (2010, p. 137), o tradutor geralmente se situa entre essas duas posições, a estrangeirizadora e a domesticadora, sendo que suas decisões vão variar, de acordo com o termo e os objetivos a serem alcançados.

Eduardo Brandão (2010), em artigo já citado acima, afirma que “o tradutor, de certo modo, é um profissional das sombras”. Segundo o tradutor, é o autor que deve brilhar, pois é o criador da obra, seu nome é o que aparece na capa e na lombada. Já o nome do tradutor, está presente apenas na folha de rosto, ou na quarta capa, quando o editor é mais generoso, o que aconteceu no caso do livro aqui analisado.

Brandão (2010) continua afirmando que a tradução como recriação, que faz do tradutor um coautor, pode funcionar na poesia, mas para a prosa, a tradução perfeita seria aquela que replicasse o texto original na língua do tradutor. Como isso é inalcançável, o tradutor deve realizar sua tradução de forma a ser o mais fiel possível ao autor, conservando o estilo deste. Por esse depoimento, notamos que sua tradução prega a “invisibilidade” do tradutor, e, portanto, um trabalho em que o leitor não perceba a presença do tradutor. Dessa forma, o texto deve ser o mais fluente possível e, ao mesmo tempo, compreensível, pois essas são características exigidas pelo mercado e ainda pela expectativa do leitor. Tradutores como Brandão (2010), que trabalham para o mercado, diferentemente de tradutores acadêmicos, estão presos a essas exigências, e não podem realizar traduções marcadamente estrangeirizadoras, como propõe Venuti (2002, p. 26) em seu trabalho, a fim de destacar a presença do tradutor e, assim, combater sua invisibilidade. Também não podemos esquecer a discussão já levantada neste

trabalho, em que a posição do português como língua periférica, em relação ao inglês, língua hipercêntrica, influi nas práticas tradutórias exercidas, principalmente no polo mais comercial, dominante, no caso da cultura brasileira. Desse modo, por força dessas variáveis, as práticas domesticadoras são também as mais utilizadas.

Comparando essas duas culturas, Britto (2010, p.139), em artigo já mencionado, expõe a diferença entre a língua inglesa e a língua portuguesa em relação ao estrangeiro. Ele argumenta que a cultura anglófona se caracteriza pela grande autoconfiança, pois admite todo tipo de importações lexicais sem grandes dilemas; palavras novas são incorporadas sem que estejam conformes à ortografia tradicional, uma vez que a tradição inglesa é a de aceitar palavras em sua grafia original, mesmo que não sejam usadas em inglês. Argumenta ainda Britto (2010, p. 139):

permite-se ao escritor criativo que introduza quaisquer alterações na grafia das palavras, ao reproduzir a fala de um personagem, de modo a refletir seu sotaque regional ou estrangeiro, suas peculiaridades de articulação; toda e qualquer distorção, contração ou interpolação pode ser devidamente registrada. A ideia de que a presença de algumas cedilhas ou acentos poderia de algum modo conspurcar a pureza do inglês é algo que jamais ocorreria a um britânico ou norte-americano.

Na língua portuguesa, segundo o tradutor, ocorre o inverso. A busca da “pureza linguística” aparece na obrigatoriedade de distinguir graficamente palavras não aportuguesadas, na inclinação a normalizar grafias na incorporação de palavras estrangeiras ao vocabulário e, ainda, nas eventuais campanhas publicitárias que se opõem ao uso de estrangeirismos.

De acordo com Britto (2010, p. 139),

se o anglófono vê seu idioma como enriquecido pelas constantes infusões de palavras e expressões de outras línguas, o lusófono vê a “última flor do Lácio” como uma planta tenra ameaçada de extinção. Por esse motivo, as estratégias estrangeirizantes muitas vezes são encaradas como ameaças à pureza do português. Espera-se do tradutor que seu amor protetor pela língua e cultura nacionais seja maior do que seu respeito pela língua e cultura do texto traduzido, e dificilmente se dá ouvidos ao argumento [...] de que um idioma pode ser enriquecido com a importação de elementos estrangeiros, sendo justamente esse enriquecimento uma das contribuições que o tradutor pode dar a sua própria cultura.

O próprio romance aqui analisado, em sua temática, necessita desse contato constante com o estrangeiro, por isso também a presença do índice remissivo ao final do livro. Qual seria a estratégia adotada por Brandão, visto a sua posição como tradutor, dentro de uma prestigiada editora, de um livro que busca alcançar um vasto público? Não há como excluir completamente a presença do estrangeiro do romance, mas o texto será certamente construído de modo a facilitar a assimilação desse estrangeiro e também, de acordo com a posição demonstrada pelo próprio Brandão em seu artigo, o tradutor deve desaparecer para que se destaque a obra do autor.

Vale lembrar que, assim como argumenta Britto (2010, p. 137), o leitor de obras estrangeiras, como *A viagem de Théo* (1998), é privilegiado em seu nível de instrução e, ao escolher esse tipo de romance, já apresenta um interesse e alguma familiaridade por culturas estrangeiras. Ademais, a cultura brasileira, como exposto anteriormente pela discussão de Milton (2005), incorporou acentuadamente a cultura americana, hoje, também globalizada. Assim, a presença do estrangeiro evidenciada na tradução de Eduardo Brandão pode ter aspectos outros que aqueles levantadas pelo teóricos citados, uma vez que a cultura brasileira, ainda dependente em muitos aspectos, acaba por assimilar os modelos estrangeiros sem grandes questionamentos, o que nos parece mais plausível, tendo em vista a posição do tradutor em questão e da editora no campo literário.

Somado a isso, assim como expusemos na análise sobre a obra de Jacq (2007), a própria construção do romance visa atingir uma gama mais extensa de leitores, pois se realiza dentro dos padrões da “literatura internacional” (Casanova, 2002a). Assim como em *Ramsés* (2007), de modo geral, a linguagem adotada na tradução não apresenta dificuldades de leitura, exceto igualmente pela presença dos vocábulos relativos ao tema do livro, que são explicados no próprio texto, uma vez que constituem a matéria deste e a própria finalidade do livro, a vulgarização de certa área de conhecimento, que, neste caso, é a religião.

#### 3.4.2 *Best-seller* - Religião e história

*A viagem de Théo* (1998) conta a história de um adolescente que, acometido de uma doença fatal, é levado por sua tia Marthe a lugares sagrados e cidades santas de diversas religiões. É no contato com o místico, com as religiões e

seus rituais que o adolescente vai recuperando suas forças. As terapias ocidentais, como a administração de remédios alopáticos, são abandonadas em prol da adoção de terapias orientais que, combinadas, conduzem-no à cura. Ao mesmo tempo, um segredo familiar, a morte da irmã gêmea de Théo no nascimento, vem à tona e se revela como parte do caráter purgador de todos os males que assume a viagem do protagonista.

Através dos encontros de Théo com líderes das várias religiões e a visita a esses locais, o leitor passa a conhecer, de maneira quase enciclopédica, a história das três religiões mais difundidas pelo mundo: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, suas divisões, disputas e ramificações, mas também de crenças e filosofias menos propagadas no ocidente, como o hinduísmo, o budismo, o taoísmo e o xintoísmo.

Mesmo o Brasil está presente através do candomblé e do sincretismo religioso. Acreditamos, inclusive, que a abordagem de temas e personagens brasileiros pode ter influenciado na escolha do livro para tradução, uma vez que possui um apelo maior para o público nacional, que se vê nele representado de alguma maneira.

Além de abordar as religiões de forma didática, o livro tenta evidenciar o traço comum entre elas, ou seja, a necessidade humana de buscar algo que lhe seja superior e que o faça entender sua existência. Assim, as religiões são retratadas metaforicamente como ramos de uma mesma árvore, sendo que suas raízes provêm da própria natureza humana. O fanatismo religioso, por sua vez, é retratado como erva daninha que cresce à sombra dessa árvore e necessita ser arrancado. Discute-se igualmente no livro como as organizações religiosas são às vezes usadas para dominar classes menos favorecidas.

Ao final, o leitor tem a impressão que a transcendência é uma necessidade natural do ser humano, e que a finalidade das religiões é justamente a busca de um significado para a vida, de uma direção ética e moral para a organização social da vida humana. Não falta ao livro um bom final feliz, digno de uma produção hollywoodiana.

A temática religiosa e mística, como discutimos antes, tem sido ainda um grande atrativo para boa parte da literatura de grande consumo, como se pode ver nos altos números de vendas de livros de autoajuda e esoterismo. Segundo Geoffroy, Vaillancourt e Gardaz (2007, p. 7-8), apesar do declínio de

algumas grandes religiões e de suas instituições representativas em alguns países do mundo, o fenômeno religioso, principalmente em suas dimensões experienciais, está em expansão no mundo. A religião, compreendida em um sentido mais amplo, englobando a ideologia e o pertencimento espiritual, permanece como bom indicador na análise da mundialização cultural, política, econômica e social. Até mesmo na pesquisa científica, a religião e a mundialização têm se destacado como áreas bastante populares nos últimos anos. O consumo de massa da cultura religiosa, notadamente através da literatura e da prática de rituais religiosos “à la carte”, nunca foi tão popular no ocidente, de acordo com esses pesquisadores.

Como referência na literatura, já apontamos antes *O nome da rosa* (1980). Podemos também citar mais recentemente os livros de Dan Brown, *O código da Vinci* (2004) e *Anjos e demônios* (2004), duas obras que questionaram profundamente a credibilidade da igreja católica, tendo sido até mesmo condenados por autoridades dessa instituição. Mas antes mesmo do sucesso do escritor americano, muitos outros haviam percorrido a trilha do tema, de modo a questionar os vários dogmas católicos, as crenças cristãs, e até mesmo a credibilidade das traduções bíblicas até hoje realizadas. A propósito dos livros de Brown, Ferraz (2007, p. 8-9) elenca vários escritores que já haviam elegido Maria Madalena como personagem de seus romances, entre eles *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1992), de José Saramago, livro igualmente polêmico e condenado por autoridades religiosas; *Maria Madalena: a mulher que amou Jesus* (2002), de Margaret George; e posteriormente, *O enigma Maria Madalena* (2006), do autor francês Gerald Messadié, apenas para citar alguns. Ferraz (2007, p. 8) também ressalta que mais de vinte livros foram lançados para discutir as “verdades” e as “mentiras” do livro de Brown. Evidentemente, nem só da personagem Maria Madalena vive a ficção de temática religiosa, sendo que muitos outros personagens tiveram suas vidas retratadas na ficção, com semelhante sucesso, tais como Moisés e o próprio Jesus.

No caso de *A viagem de Théo* (1998), ainda que o livro não apresente o modelo tradicional do romance histórico encontrado em *Ramsés* (2007), a história se faz presente em todo o romance, através da exposição sistemática relativa à origem das religiões no mundo. Como já discutido, o romance de Clément se inspira em um modelo muito bem aceito comercialmente: *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaardner.

Leichter (1998, p. 5) assinala o fundamento comum desses romances, isto é, a mistura entre documentário e ficção. A partir de Sofia e de suas cartas anônimas, o princípio, embora diversificado, permanece o mesmo em essência: um herói que se maravilha diante de uma experiência vivida que não compreende; apresenta-se um guia – uma tia, uma prima ou um professor –, que será encarregado de iniciá-lo. Tal modelo, como herança do conto filosófico, não é absolutamente novo e o leitor, desejoso de adquirir um certo “saber”, põe-se a acompanhar o personagem, tendo a vantagem de se identificar com ele.

Além de citar *A viagem de Théo* (1998), Dantas (2009, p. 38), também comenta o sucesso de *O teorema do papagaio*, do escritor matemático Denis Guedj, publicado na França em 1998 e no Brasil em 2000, igualmente referido por Leichter (1998), e que, em uma “associação infalível entre ficção, suspense e transmissão de conhecimento”, fez, “mais uma vez, prova de seu fascínio junto ao grande público, a intriga policial servindo de pretexto para que toda a história da matemática, desde a Antiguidade,” seja “contada” (DANTAS, 2009, p. 38).

Leichter (1998, p. 5) questiona se o sucesso desse modelo poderia ser considerado como um fenômeno de sociedade, ou ainda, a expressão, na França e na Europa, de uma demanda de democratização do saber. O autor considera que, em todo caso, esses “romans savants” (romances “sábios”, ou melhor, eruditos), requerem uma extensa documentação, a releitura por especialistas e uma escrita didática e ao mesmo tempo cativante. Tais romances constituem, assim, um método de aprendizagem original, onde se obtêm resultados similares aos do ambiente escolar, aliados ao divertimento. Não se trata de concorrer com a aprendizagem escolar, mas de inserir o saber em uma experiência concreta e palpável. Seria um meio de devolver à filosofia e à matemática sua porção humana esquecida, inscrevendo os debates de ideias em uma cronologia viva de uma grande aventura humana, onde os saberes se revelam profundamente ligados à experiência vivida, como de fato o são.

Mesmo que pareça ilusória a recepção de assuntos científicos bastante complexos através de uma abordagem simples, a união desses saberes tingem esses romances de um “humanismo”, segundo Leichter (1998, p. 5): valores fundamentais são transmitidos através dessas ficções, como se o consenso ético que fundamenta a sociedade ocidental pudesse servir de timão em meio ao mar de crenças e pensamentos diferenciados. A mensagem essencial desses romances,

nas palavras do crítico, seria a transmissão de valores morais gerais, como sinal de uma época perplexa e desamparada; no lugar de propor respostas, os romances de vulgarização formulam perguntas.

Garnoussi (2007, p. 7) descreve, em sua tese, algumas ações inscritas no campo da filosofia, desde os anos 90, cuja particularidade é a tentativa de responder a uma “busca de sentido” que emana do campo religioso. Mesmo apresentando um caráter difuso, essa “busca” se orienta claramente para a questão do “sentido da vida” e a procura de valores morais e éticos que possam orientar a existência do “aqui e agora”.

Tais ações se distinguem mais precisamente por uma filosofia “prática”, inscrita parcialmente no exterior do campo universitário, que pretende romper com uma filosofia considerada como muito “teórica” e “abstrata”. Essa filosofia se caracteriza, assim, por um pragmatismo que se traduz notadamente na busca de uma “sabedoria”, ou ainda, de uma “arte de viver” que inclui algum grau de “espiritualidade”, de tal modo que abrange um grande público culto, além dos iniciados. Nessa tendência se inscrevem ações de difusão da filosofia de um modo alternativo ao ensino acadêmico, tais como os conhecidos “Cafés Philos” e as universidades populares. Os livros são outro tipo de suporte privilegiado para essa filosofia prática, distanciando-se, portanto, do ensaio filosófico clássico. Alguns desses livros, como o *O mundo de Sofia*, tornaram-se *best-sellers* internacionais, e são exemplos de uma filosofia que se apresenta como um “percurso iniciático” (GARNOUSSI, 2007, p. 7-8).

Garnoussi (2007, p. 8) argumenta que essas ações de filosofia “prática” dão lugar a novas composições ou ofertas de sentido, que propõem uma leitura específica para o questionamento sobre o “sentido da vida”, o “como viver” e a “espiritualidade”, afirmando sua existência em um mercado simbólico onde estão disponíveis recursos explicativos ou de entendimento plurais.

A respeito desses *best-sellers*, a mídia se apoiou para anunciar uma “renovação” da filosofia. Jostein Gaardner, o autor, “cristão”, “ecologista” e “pacifista”, encara a filosofia como “um elemento essencial da cultura popular”, que permite ter acesso ao conhecimento através da linguagem comum. O sucesso rápido e inesperado do livro deu origem a vários discursos – encontrados ainda nos jornais de grande circulação e semanários generalistas –, que descrevem o desenvolvimento de uma filosofia não universitária, discurso cujas lógicas são as

seguintes: por um lado, os jornalistas comemoram a “democratização do saber” e assinalam a existência de uma “busca” que supõe o “retorno às fontes do saber”; por outro, condenam a “vulgarização” da disciplina que estaria perdendo seu sentido (GARNOUSSI, 2007, p. 86).

Essa tendência vulgarizadora nos remete novamente ao pensamento de Bourdieu (2007, p. 300) sobre a cultura média, que, inspirando-se esta na cultura erudita, reproduz seus modelos e se sente autorizada a confundir-se com ela, como ocorre com as obras de vanguarda acessíveis a todos, as adaptações de clássicos do teatro para o cinema, ou orquestrações de melodias populares com aspecto erudito, segundo expusemos na discussão sobre leitura e leitores. Tais procedimentos fornecem à cultura média o “sentimento de estar à altura do consumo legítimo”, uma vez que podem ser imediatamente adquiridos e apresentam os “sinais exteriores da legitimidade cultural” (BOURDIEU, 2007, p. 300).

São evidentes, em *A viagem de Théo* (1998), a vulgarização dos domínios filosóficos, antropológicos e psicanalíticos, áreas de conhecimento de sua autora; a propagação de valores éticos e morais gerais capazes de atingir uma extensa gama da população mundial, através do percurso iniciático do jovem Théo. Aos poucos, como já argumentamos, o leitor vai obter a resposta aos questionamentos presentes na contracapa, sem, entretanto, aprofundá-los verdadeiramente: “Por que tantas pessoas se aproximam de uma religião ou sentem vontade de ter uma vivência espiritual qualquer? Por que não somos todos ateus?” (CLÉMENT, 1998, contracapa). Não podemos esquecer também as ações de Clément já citadas acima em prol de uma democratização do saber, tal como a universidade popular do Quai de Branly, ações semelhantes à vulgarização do saber proposta no romance.

Quanto aos aspectos folhetinescos encontrados no romance das religiões, indicamos anteriormente o formato curto dos capítulos e subcapítulos. Outra característica encontrada é a presença constante de diálogos, assim como acontece em Jacq (2007). Os diálogos ocupam boa parte do romance, uma vez que os questionamentos de Théo a seus interlocutores foi a maneira encontrada pela autora para contar a história das religiões. São poucas as páginas nas quais não aparecem os travessões indicativos. A presença constante de diálogos contribui ainda para acentuar a coloquialidade da linguagem utilizada na tradução brasileira, pois, certamente, o tradutor também buscou utilizar e conservar uma linguagem

adequada à idade de Théo, já existente no original. Nesse sentido, de modo geral, a linguagem utilizada no livro de Clément é mais informal do que a de *Ramsés* (2007), visto que, no livro de Jacq, a linguagem se aproxima mais da norma culta da língua.

Esse registro oral presente na obra de Clément (1998) colabora com a identificação do leitor, como já apresentado antes nos termos de Venuti (2002, p. 239), como “experiência característica produzida pelos romances *best-sellers*, o prazer” “compensatório” proporcionado em uma “narrativa realista a respeito de problemas atuais” que sugere “soluções imaginárias em termos de valores culturais e políticos dominantes”. Além disso, a base desse prazer se fundamenta em uma narrativa cuja linguagem apresenta “sintaxe simples”, “fluida” e “vocabulário conhecido”. A ênfase, obviamente, recai sobre a “função, a comunicação e a referência”, para se obter a “ilusão de realidade que provoca a identificação do leitor”.

Algumas vezes, entretanto, os diálogos são passados para o discurso indireto livre. Vejamos o exemplo:

– Espere, não estou mais acompanhando – interveio Théo. – Matam o czar ou é ele quem mata?  
Era esse o âmago da questão. Vários czares da Rússia tinham matado o próprio filho. Ivã, o Terrível, e Pedro, o Grande, sofreram o martírio, mas não recuaram diante das exigências do poder: executaram o herdeiro, fraco de espírito ou rebelde. Então o czar sofria como Deus Pai aceitando deixar o filho morrer na cruz (CLÉMENT, 1998, p. 397).

O parágrafo seguinte à fala de Théo exprime a resposta explicativa do amigo russo de tia Marthe, Aliocha. Em vários momentos, a autora usa mão desse recurso que, entendemos, serve para fazer variar a monótona estrutura em diálogos predominante na obra.

Outro ponto a ser abordado é o do herói. Théo, embora não possa ser comparado física e esteticamente ao herói clássico como Ramsés, não deixa de ter alguns atributos próprios a esse personagem. Seu perfil magro, sua saúde frágil e certa porção de morbidez parecem colocá-lo mais próximo do herói romântico. Mas já no início do romance, Théo é apresentado como especial:

Théo não era como os outros. Sempre o primeiro da classe, lia sem parar; começara pequenino, o nariz constantemente enfiado nos livros. E quanto o arrancavam de suas leituras, plantava-se diante do Macintosh, no qual explorava seus CD-ROMS com paixão (CLÉMENT, 1998, p. 16).

Théo também apresenta uma ascendência grega no lado materno. Seu nome completo, Théodore, na língua de sua mãe Melina, significa “presente de Deus”. No seu nascimento, descrito como tumultuado, a mãe esperava gêmeos, mas a irmã de Théo não sobreviveu. A fragilidade na saúde e o sono difícil do adolescente são atribuídos aos problemas do nascimento e à perda da irmã. A mãe decidiu, entretanto, que era melhor que Théo não ficasse sabendo do ocorrido. Uma das causas levantadas para a sua doença, no romance, é justamente o vazio deixado pela irmã gêmea: “Tia Marthe compreendeu. Entre a ausência da mãe e o gêmeo desaparecido, Théo tinha uma sensação de vazio, e esse mal não era curável com a medicina tibetana” (CLÉMENT, 1998, p. 328). Ao longo da viagem, Théo vai descobrindo uma espécie de dom com origens místicas, que lhe permite, inclusive, ouvir a voz da irmã falecida em seu íntimo, como se percebe na passagem a seguir:

- [...] E eu, será que sou místico?
- Você... Você é uma ave rara. Eu vi você se ausentar tantas vezes, como que sonhando! Será que está em seu estado normal?
- Sei lá. Gosto quando viajo assim. Falando nisso, não te contei a melhor! Meu gêmeo é uma gêmea!
- Como é que você sabe? – exclamou a tia, erguendo-se na cama.
- Sei porque agorinha mesmo ela me disse dentro de mim – respondeu o rapaz calmamente [...] (CLÉMENT, 1998, p. 455).

A primeira vez que a presença da irmã se manifestou foi durante um ritual primitivo realizado no Egito, chamado de Zâr. Sob a liderança de uma sheikha, o adolescente dançou para entrar em contato com seu “primo do mundo invisível”. O rito se destinava a curar os doentes, purificando-os de seus gênios maus, os “djins”. Théo admite ter sentido a presença de um outro: “– Tinha alguém – murmurou Théo. – Mas era como se fosse eu. Um coração que batia bem ao meu lado. Que esquisito... Até parecia um gêmeo” (CLÉMENT, 1998, p. 150).

Além desse poderes de origem “divina”, o herói do folhetim geralmente deve enfrentar um antagonista. Em *A viagem de Théo*, o “inimigo” se apresenta sob a forma de uma doença incurável, que Théo certamente vai derrotar após atravessar várias provas, aprofundar seus conhecimentos, conhecer e experimentar diversas terapias e ritos.

Como herói, Théo provoca a identificação de um leitor adolescente, dotado intelectualmente e apaixonado por livros, como já apresentamos, mas

certamente vai angariar a compaixão de muito mais leitores de todas as faixas etárias em razão de sua doença misteriosa. Nesse aspecto, o sentimentalismo apresenta-se como característica fundamental na história do jovem, como se evidencia no trecho a seguir: “Quando chegaram os resultados do hospital, tudo mudou.[...] A família ficou alvoroçada. A mãe escondia as lágrimas, o pai voltava mais cedo, Attie vinha o tempo todo até o quarto do irmão e Irène chorava. Quanto a Fatou, não ria mais” (CLÉMENT, 1998, p. 20).

A busca pela cura de Théo, proposta várias vezes por tia Marthe, no romance, conquista a simpatia do leitor, envolvendo-o nessa caminhada que mistura aspectos místicos, racionais e psicológicos, ou seja, a cura de Théo pode ser creditada a qualquer uma dessas realidades. Assim, para o leitor propenso a acreditar no sobrenatural, a cura é alcançada devido à descoberta do adolescente de seu lado místico ou ainda atribuída aos vários ritos pelos quais ele passa, semelhantemente à esfera do milagre. É verdade também que a peregrinação, empreendida por fiéis como procedimento expurgatório, possui um aspecto mítico na maior parte das religiões. Como exemplo, podemos citar os vários líderes religiosos que empreenderam peregrinações como Buda, Jesus e Maomé, apenas para citar alguns. Para o leitor cético, a recuperação do jovem pode ter se dado em virtude da revelação de um segredo de família, a morte da irmã gêmea, em uma visão de caráter psicanalítico. O leitor pode também encontrar a explicação para a cura na aquisição do conhecimento, ou seja, à medida em que Théo entra em contato com as diversas crenças e tradições do mundo, passa a compreender o outro e também a si mesmo, processo que o teria conduzido à cura. Enfim, mais uma vez, uma extensa camada de leitores pode ser atingida, sem que suas convicções pessoais possam ser questionadas em profundidade, pela variedade de interpretações que podem ser encontradas no romance.

Mesmo sem as habilidades físicas do herói clássico, Théo deve passar por várias provas a fim de provar seu valor. Suas “façanhas” seriam intelectuais, estabelecidas através dos enigmas fornecidos por Tia Marthe como condição imposta ao adolescente para a continuação da viagem. É necessário desvendar os enigmas para descobrir o próximo destino da viagem. Como lembra Paes (1990, p. 30), sobre os arquétipos míticos constantes na literatura de entretenimento, as adivinhas são parentes remotos do romance policial, e, como se vê, estão inseridas no romance a provocar suspense.

Mas outras qualidades também habitam o frágil Théo à semelhança de Ramsés, o horror contra todas as formas de injustiça e violência: a exploração dos fracos e oprimidos, a discriminação, as guerras sem sentido. Não sem frequência Théo indaga, em seu discurso de adolescente curioso, a respeito dos assuntos mais polêmicos, como por exemplo, quando pergunta ao cardeal Dom Levi por que os padres não podem se casar e por que as mulheres não podem se tornar padres (CLÉMENT, p. 174-5). Às respostas moderadas de seus interlocutores, ocasionalmente interfere tia Marthe, com seu feminismo exacerbado ou sua desilusão política. É dessa maneira, através das posições às vezes conflitantes que os leitores podem ter acesso aos diferentes lados da mesma questão, conduzindo-os a contrabalançar os prós e contras das diferentes justificativas.

As oposições maniqueístas típicas do folhetim (JOZEF, 2006, p. 344), bastante presentes no livro de Jacq (2007), não ocorrem em *A viagem de Théo* (1997), pois todos os personagens são fundamentalmente bons e educados, estando sempre prontos a acolher o jovem e sua tia, conduzindo-os em sua jornada pelas religiões e cultos. As oposições são encontradas constantemente, entretanto, nas histórias das religiões, nas disputas entre deuses e entre seguidores, sobretudo manifestadas na intolerância religiosa e no fanatismo.

O narrador, semelhantemente ao de *Ramsés* (2007), é onisciente, “parte integrante da estrutura”, que ordena e julga. Ele invade os pensamentos de Théo, de tia Marthe e de outros personagens, julga os sentimentos e as ações e os comunica ao leitor (JOZEF, 2006, p. 343).

As personagens também são tipificadas e muitas vezes partem de estereótipos ou apresentam-se de forma estranha, como se percebe, por exemplo, na descrição do professor universitário brasileiro. Brutus Carneiro da Silva apresentou-se pela primeira vez “num terno do mais lindo verde”, com “uma aparência altiva”. “Seus olhos eram mais verdes do que seu costume de três peças, mas, inegavelmente, tinha cabelos crespos – uma mecha branca esvoaçava em torno da testa” (CLÉMENT, 1998, p. 530). O primo Brutus tinha ainda um lenço no bolso, sapatos brancos e gravata borboleta. A descrição, que lembra um misto de Zé Carioca e malandro brasileiro, não poderia ser mais irreal para um professor universitário carioca.

O mais estranho é que, no Rio de Janeiro, o professor possui um comportamento bastante formal, mas ao chegar na Bahia, ocorre uma mudança

prevista por tia Marthe. Já no avião ele se solta um pouquinho, mostra animação ao falar do ambiente das ruas de Salvador e das comidas típicas. Na saída do aeroporto, tira a gravata borboleta e, no saguão do hotel, desfaz-se do paletó. Ao sair para o almoço, troca o terno por uma camisa bordada de grande efeito. Mais adiante vamos saber que o professor Brutus era um iniciado do candomblé, e, como tal, eventualmente incorporava um orixá. Aparentemente, essa seria a explicação para a mudança de comportamento do professor de um ambiente para outro, pois em Salvador é que o professor passou por seus ritos de iniciação e também onde frequentava o terreiro. O processo de iniciação, secreto, com duração de três meses, é então narrado ao jovem e à sua tia. Também a origem do sincretismo religioso no Brasil é explicada no diálogo entre Brutus, tia Marthe e Théo.

Antes da chegada ao Brasil, o primo do professor Brutus, o comandante português Silva, líder do navio cargueiro que os trouxe de Lisboa ao Rio, havia adiantado uma biografia de seu parente universitário. Além da mestiçagem das raças, o narrador expõe uma visão do Brasil um tanto exótica, como seria de se esperar: “mais vasto cadinho das religiões do mundo, o lugar onde elas tinham se misturado sem remorsos, o país do sincretismo absoluto, o país da *loucura divina*” (CLÉMENT, 1998, p. 526, grifo nosso).

Algumas informações sobre a formação do povo brasileiro, entretanto, parecem um tanto distorcidas, principalmente quando encarnadas em um professor universitário. De acordo com o comandante português, o primo brasileiro Brutus possuía sua genealogia iniciada em um ancestral português vindo para o Brasil no tempo das caravelas. O pai, brasileiro, casou-se com uma imigrante alemã no início do século XX. Brutus afirmava ainda possuir “sangue índio nas veias, em consequência de uma mestiçagem entre seu ancestral e uma linda jovem das tribos locais, uma espécie de Pocahontas”. Isso era para ele motivo de orgulho: “descender de um indígena provava uma mestiçagem de alto nível entre o conquistador branco e o índio, em sua dignidade de primeiro habitante do país”, ideia que soa um tanto romântica. Contudo, de acordo com o capitão, Brutus evitava “explicar de onde vinham seus cabelos crespos e sua boca carnosa, porque no Brasil, quando se era de boa família, não se admitia ter sangue negro” (CLÉMENT, 1998, p. 527).

Quanto Théo pergunta por qual razão seria melhor descender dos índios, o comandante Silva acrescenta:

Ah! Porque os índios não eram escravos, ao contrário! Claro, andaram se arrebatando no começo. Depois, por razões econômicas os portugueses decidiram substituir os índios por escravos negros, mais bem adaptados ao duro trabalho das colônias. Foi assim que começou o tráfico de negros entre a Europa e a América (CLÉMENT, 1998, p. 527).

Como se vê, a questão é tão resumida que muitas informações históricas relevantes são deixadas de lado, como, por exemplo, o fato de os índios terem se revoltado e o conseqüente extermínio realizado pelos colonizadores.

Mais adiante, entretanto, a ideia de que o professor seria racista é desfeita quando o próprio professor alude positivamente a suas origens: “Por sorte, herdei os três ramos ao mesmo tempo, o branco, o negro e o índio. Sozinho sou o Brasil inteiro!” Théo se espanta e lembra o relato do comandante sobre sua aparente rejeição às suas raízes negras (CLÉMENT, 1998, p. 542).

A seguir, guiados por Brutus, os franceses seguem para Belém, no Pará, visitam o Amazonas, e passeiam pelas cidades históricas de Minas Gerais, numa viagem que dura três semanas. O Brasil que eles visitam é sempre um país exótico e pleno de crenças populares.

Venuti (2002, p. 130) lembra que “ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo”. Como o romance de Clément (1998) procura adotar uma posição “politicamente correta” na maioria dos casos, o romance apenas toca levemente no assunto do racismo no Brasil, que estaria incutido na “boa família”, onde não se admitiria “ter sangue negro”, sem discutir profundamente a questão. A seguir, a autora busca conciliar a situação com a correção do próprio professor Brutus, em sua declaração de orgulho sobre sua origem multirracial.

Sobre a questão do racismo, Clément, em entrevista à *Folha de São Paulo*, esclarece: “Não acredito em raças. A palavra raça não é aceita por minha mente. Meus avós, judeus, foram mortos na guerra”. Ao ser questionada sobre o amor entre Fatou, negra de origem senegalesa e Théo, branco, francês, como a representação de uma visão racial, a escritora responde: “É uma visão de tolerância religiosa. Ela é muçulmana. O amor entre brancos e negros é comum na França hoje, principalmente nessa idade. Em termos de números, a violência racial é um problema menor” (MENEZES, 1998).

Do mesmo modo, a explicação histórica sobre o candomblé, no caso do Brasil, certamente contribui para propagar, em um país de maioria cristã, essa mesma ideia de tolerância religiosa, mote fundamental do romance de Clément. Entretanto, como se percebe, o Brasil é retratado parcialmente no aspecto histórico e religioso, contribuindo mais uma vez para a difusão de um estereótipo do exótico e do diferente. Mas é claro que, como romance, a intenção é também divertir, por isso, a obra não chega a aprofundar as questões, ainda que o leitor saia com a impressão de estar se instruindo. Como afirma a própria Clément, em entrevista a Gérard de Cortanze (1997, p. 62 – tradução nossa), “o essencial é que os elementos de saber se apaguem em benefício da emoção da narrativa”.<sup>48</sup>

O amor, elemento essencial do folhetim, também está presente em vários pares amorosos. Os dois principais são os adolescentes Théo e Fatou, e os maduros tia Marthe e Brutus, o professor universitário brasileiro. Théo e Fatou são amigos desde muito pequenos e representam a imagem do amor predestinado, que nunca vai acabar. “Na rue de l'Abbé-Grégoire, nunca se via Fatou sem Théo, nem Théo sem Fatou” (CLÉMENT, 1998, p. 17). Théo menciona algumas vezes sua intenção de se casar com Fatou, sendo a união inter-racial e entre religiões diferentes uma espécie de símbolo de tolerância completa entre os seres humanos. Eventualmente, Théo se sente atraído por outra moça no romance, ou eles se desentendem como qualquer casal adolescente, mas o amor acaba triunfando, como não poderia deixar de ser. Não há, como em *Ramsés* (2007), cenas tórridas de amor entre os casais, uma vez que se busca atender prioritariamente a uma faixa etária mais jovem. A sexualidade é vivida pelos personagens de forma completamente inocente, sem nenhuma referência à concretização do ato sexual. Tia Marthe e Brutus, por sua vez, reencontram-se quando da passagem dos franceses pelo Brasil e acabam se casando no final do livro.

Quanto à composição do romance, assim como analisamos em *Ramsés* (2007), também os vários gêneros se misturam no chamado *best-seller* internacional (CASANOVA, 2002a, p. 213). O romance se estrutura na sequência cronológica dos eventos vividos pelo herói e sua tia, à maneira do romance de aventuras. As aventuras constituem-se nas visitas aos lugares diferentes visitados pelos protagonistas e nas consultas com diversos tipos de médicos, mestres e

---

<sup>48</sup> No original: “L'essentiel, c'est que ces éléments de savoir s'effacent au bénéfice de l'émotion du récit.”

gurus. Não há, como em *Ramsés* (2007), situações de perigo (PAES, 1990, p. 29), mas, certamente, o “mal” de Théo figura como uma ameaça constante, posto que no início de seu périplo, Théo desmaia algumas vezes e chega a ter sangramentos no nariz, dependendo do esforço físico que realiza. Em determinada altura da viagem, após o início do tratamento com a medicina tibetana e a passagem por alguns ritos, o jovem se sente cada vez melhor, segundo constata seus acompanhantes e seus exames, que apresentam resultados estáveis por um longo período. Quase ao final do romance, na altura da página 455, os resultados dos exames começam a apresentar melhora, até a cura completa.

O romance sentimental se apresenta nos pares amorosos constituídos, mas está simbolizado sobretudo no amor inocente e romântico do casal adolescente. Através desse amor, as barreiras sociais de raça e religião são vencidas entre Théo e Fatou. As barreiras também são transpostas entre tia Marthe, uma francesa milionária, obesa, incrédula e “quase budista” e Brutus, um professor universitário, brasileiro, magro e adepto do candomblé. Enfim, novamente somos surpreendidos pela dose de sentimentalismo e de clichês românticos presentes no romance de uma intelectual como Clément.

O romance policial aparece, de forma simplificada, através dos enigmas que o jovem deve decifrar a cada etapa da viagem, como nos referimos antes. A verdadeira razão da doença também constitui um dos pequenos mistérios do romance para o qual o leitor deve buscar a resposta adequada. Existe suspense ainda nos resultados dos exames de sangue, realizados em cada etapa da viagem, pois também o leitor espera que eles sejam positivos e acusem alguma melhora. Por certo tempo, contudo, o leitor é obrigado a esperar por essa melhora, que chegará apenas no final do romance, como já dissemos.

O romance de aprendizagem, talvez o mais evidente entre os gêneros, aparece através das conversas instrutivas, das provas físicas, intelectuais e espirituais, e ainda através das viagens para conhecer os mistérios dos deuses e das religiões. Resulta, certamente, do périplo empreendido por Théo e sua tia, autoconhecimento, maturidade e integração social. No caso de Théo, sua “aprendizagem” não se estende por vários anos, como no modelo original, mas há certamente uma “formação” adquirida através da viagem à maneira daquela já referida pelo artigo de Leichter (1998, p. 5) e por Noiville (1997, p. 6). Ambos os autores comparam a formação adquirida por Théo à de *Candide ou l’optimisme*

(1759), conto filosófico de Voltaire. Para Noiville (1997, p. 6), o herói, um rapaz de quatorze anos com o qual podemos nos identificar mesmo não sendo adolescentes, faz um papel semelhante ao de Cândido, que se espanta, se choca e busca obstinadamente compreender “como fazem os milhares de pessoas na terra para crer em Deus”, levando em sua companhia o leitor.

Outro modelo arquetípico ao qual podemos aludir é o mito cristianizado da busca do Santo Graal, pois existe uma procura pela “revelação” de um segredo que é, ao mesmo tempo, libertador e, no caso de Théo, conduz à cura, seja ela física, espiritual ou psicológica. Voltamos então às conclusões de Paes (1990, p. 30), que aponta, na literatura de entretenimento, essa dimensão arquetípica como explicação para a repetição desses motivos ou procedimentos fixos, sempre capazes de conquistar os leitores.

Sodré (1988, p. 8-9) aponta ainda quatro aspectos primordiais ao romance folhetinesco *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue que consideramos importante destacar aqui por estarem presentes em ambas as obras analisadas nesta pesquisa. O primeiro aspecto é o mítico, ou seja, como comentamos nos parágrafos anteriores, a narrativa contempla vários arquétipos míticos, capazes de transformar os personagens em “tipos modelares”. Ramsés, por exemplo, sai incólume de todas as ciladas que enfrente e de todos os obstáculos, espécie de super-homem. Já Théo, apesar de suas pequenas forças, é capaz de vencer uma doença aparentemente “incurável” pela medicina ocidental.

O segundo aspecto abordado por Sodré (1988, p. 8-9) é o da “atualidade informativo-jornalística”, através da qual, “transparece em todos os relatos do livro a necessidade de informar, de por o leitor ao corrente de grandes fatos, teorias e doutrinas [...] de uma maneira fácil e acessível, a exemplo da linguagem jornalística”. Em *A viagem de Théo*, a intenção de informar sobre todas as doutrinas religiosas e os fatos históricos relativos às religiões é bastante clara, além do uso de uma linguagem acessível, como já comentado. Também *Ramsés* (2007) possui esse caráter informativo, pois a civilização do Egito Antigo é apresentada em detalhes ao leitor, sob a forma do romance histórico tradicional.

O terceiro aspecto seria o pedagogismo, uma vez que existe “a intenção clara de ensinar alguma coisa”, por onde se percebe a “ideologia do autor”. Em *Jacq* (2007), como demonstramos, predomina a valorização da justiça e da liberdade, a igualdade entre os sexos e o desprezo pelo materialismo excessivo. Já

em Clément (1998), apresentam-se os princípios facilmente digeríveis na sociedade contemporânea do “politicamente correto”, manifestados na tolerância ao diferente – seja na raça, no credo ou na “opção sexual” –, a rejeição a toda espécie de violência, injustiça e o recente discurso “sustentável”, por exemplo. Como princípio fundamental dos dois romances, encontramos a fórmula entreter e instruir, dirigida a um público relativamente culto, que busca se distrair e, ao mesmo tempo, adquirir certo conhecimento aparentemente “erudito”, nos termos da cultura média de Bourdieu (2007, p.300).

O último aspecto apresentado por Sodré (1988, p. 9) é o da “retórica culta ou consagrada”, ou seja, a adoção de “um modo de escrever” já “consagrado pela literatura anterior”, sem que ocorra “inovação” na língua nacional ou “renovação estilística de frases”. Retomam-se os estereótipos literários, observa-se a influência da literatura “cultura” e “do próprio mercado na organização da narrativa”, com a reprodução de uma “estrutura romanesca baseada no esquema tensão/afrouxamento, nova tensão/ novo afrouxamento, etc”, atribuído à “necessidade de prolongar a história em função do êxito popular”. Os romances analisados não apresentam inovação em termos de linguagem ou estilo e são construídos como “eruditos” em aparência, por apresentarem uma razoável quantidade de conhecimentos (históricos, em ambos os casos). Além disso, são erigidos a partir de modelos de sucesso de vendas entre o público e, portanto, influenciados pelo mercado, e no caso de *A viagem de Théo*, um romance encomendado pelo editor, com a finalidade de atender um nicho específico de leitores.

Finalmente, demonstramos, através das duas análises, com base nas hipóteses levantadas no início do trabalho, que os leitores se sentem atraídos pelas formas populares similares ao folhetim, como no caso de *Ramsés* (2007), de Christian Jacq. No caso de *A viagem de Théo* (1998), de Cathérine Clément, ainda que muitas das características do folhetim estejam presentes, existem outros arquétipos presentes que retomam tradições narrativas anteriores, do século XVIII, e também do século XIV europeu, como apontamos acima. Em ambos os casos, é possível afirmar que o valor simbólico de tais obras para o leitor é semelhante ao do século XIX, pois a preferência por esses livros se dá a partir da busca por entretenimento. Além disso, a escolha das obras analisadas pelos leitores são influenciadas por sua própria posição dentro do campo literário, pois suas opções são operações sociais que, evidentemente possuem um significado particular que

corresponde aos padrões estabelecidos pela chamada “cultura média”, como descrita por Bourdieu (2007, p. 300).

A análise dos paratextos editoriais, conforme a concepção de Genette (2009, p. 21), incluídos aqui o “peritexto”, partes sob a responsabilidade do editor, e o “epitexto”, críticas em jornais, permitiu verificar como esses elementos podem colaborar na seleção dos leitores, através da segmentação do público, moldando sua recepção. Tais elementos são ainda fundamentais para o posicionamento dessas obras e autores dentro do campo literário, tendo a tradução como intermediadora desse processo. Apontamos igualmente, como as várias operações implicadas na tradução contribuem para que essas obras sejam moldadas de modo a atender numerosas comunidades de leitores, atravessando as barreiras culturais que lhes são próprias.

## CONCLUSÃO

Quando iniciamos o levantamento que daria origem a este trabalho, uma curiosidade nos dirigia: conhecer o que o brasileiro lê atualmente de literatura francesa, visto que durante muito tempo essa mesma literatura foi apreciada e consumida em grande escala no país, ou, melhor dizendo, a maior parcela do público leitor, que ainda caminhava a passos bem lentos em termos quantitativos, preferia a literatura francesa. Eram editados, então, por aqui, os folhetins, muitas vezes logo após serem publicados em Paris, como tão bem nos descreve Merlyse Meyer (1996). Algumas vezes, apesar da ânsia de acompanhar essas novidades tão logo fossem lançadas, na disputa por esse público leitor, as publicações precisavam ser ocasionalmente interrompidas, a contragosto dos jornais brasileiros, pois eram dependentes dos navios – que às vezes se atrasavam – encarregados de trazer os originais encomendados, além da dependência dos próprios autores. Estes, por força de outros compromissos com certos jornais, acabavam escolhendo aquele que traria retorno financeiro imediato, adiavam a continuação de outros romances e privavam os pobres leitores do seguimento de suas histórias. Seria o equivalente a dizer que a exibição do capítulo da novela das 9 não aconteceria por motivo de atrasos na gravação, ou seja, uma espécie de pequena tragédia doméstica brasileira. Por mais risível que possa parecer a comparação, o sentimento dos leitores do folhetim do século XIX não parece tão distante dos espectadores das rocambolescas telenovelas brasileiras do século XXI.

Uma das hipóteses do nosso trabalho foi mostrar como o valor simbólico dos romances franceses traduzidos no Brasil se assemelhava ao do folhetim do século XIX. Por essa razão, demonstramos através das análises do nosso *corpus*, como os padrões folhetinescos estavam inseridos nessas obras. Acreditamos ter comprovado tal hipótese, pois mesmo que presentes de maneira um pouco diversa nos dois romances, os elementos do folhetim foram encontrados e demonstrados: a tipificação e o maniqueísmo dos personagens, a superficialidade das questões tratadas, a presença massiva dos diálogos, a multiplicação das peripécias na intriga, a presença do herói exemplar, os pares amorosos, a presença do sentimentalismo e da filosofia vulgar, o narrador onisciente, a sequência cronológica dos fatos narrados, a existência de um mundo idealizado, a linguagem direta e fluente, os cortes calculados na narrativa e a brevidade dos capítulos. De

fato, essa literatura apresenta um valor simbólico para seus leitores que está certamente relacionado à questão do prazer e da facilidade de seu consumo, mesmo sendo tais fórmulas repetidas à exaustão na literatura de entretenimento. Para seus editores, entretanto, o valor simbólico reporta-se, sobretudo, a uma questão comercial, permeada pelas intenções de publicar um possível *best-seller*, já que a estratégia mais adotada é a de editar as obras que obtiveram maior vendagem no país de origem, e muitas vezes já foram traduzidos para outras línguas.

Seria muita ingenuidade, entretanto, crer que um determinado livro vende mais apenas porque obedece a uma fórmula conhecida, como é o caso dos romances analisados. Se assim fosse, qualquer pessoa letrada com o mínimo de talento poderia seguir a fórmula de outro sucesso e alcançar o mesmo êxito. Isso significa que os romances escolhidos são valorizados por esses leitores não apenas pela reiteração desses modelos próprios da literatura de entretenimento, que sem dúvida facilitam a leitura justamente por serem modelos conhecidos, mas também por apresentarem um conhecimento específico para seus leitores proveniente da cultura legítima. No caso de *Ramsés: o filho da luz* (2007), o leitor entra em contato com a história e a cultura da civilização egípcia por um especialista qualificado da área. Em *A viagem de Théo* (1998), outra especialista apresenta uma pequena enciclopédia das principais religiões e das práticas rituais espalhadas pelo mundo, desde as sociedades mais primitivas até a atualidade. Como exprime o próprio Bernard Fixot (ANNETTE, 1996), editor de Christian Jacq: “Os franceses que não comprem três livros por ano, comprem esses livros. Eles têm duas horas de prazer, e ainda por cima, o sentimento de se instruir”.<sup>49</sup> Assim, o valor simbólico dessas obras cresce pela presença desse conteúdo específico, o que faz com que sejam mais valorizados e, em consequência, comprados por seus leitores. É a essa crença em uma “cultura” adquirida através da leitura que Bourdieu (2007) se refere em relação à cultura média, isto é, esses leitores aspiram adquirir, através desses romances, os conhecimentos próprios da cultura legitimada, como é o caso da história da civilização egípcia e da história das religiões. Mais do que pelo simples entretenimento, tais obras são também valorizadas por representarem um conhecimento legitimado, uma distinção social. O leitor pode declarar, em uma conversação social, o último livro que está lendo de tal autor e o fato do mesmo

---

<sup>49</sup> No original: “Les Français qui n’achètent que trois livres par an achètent ces livres. Ils ont deux heures de plaisir, avec, en plus, le sentiment de se cultiver.”

constar nas listas de mais vendidos. Mais ainda, pode ressaltar as qualidades instrutivas do seu conteúdo, além dos componentes míticos de aventura, suspense e romance, entre outros.

O próprio ato de leitura é uma prática distintiva, pois quanto mais escolarizado, como demonstram Bourdieu e Chartier (2001, p. 237), mais essa atividade é valorizada. Esse pressuposto pode ser comprovado com os dados da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, de 2011 (2012). Mesmo na França, onde dois terços da população são considerados leitores, contra 50% no Brasil, existe uma desigualdade no acesso à cultura que é marcada pela diferença entre as classes sociais. De acordo com um levantamento do Ministério da Cultura francês sobre os hábitos culturais, realizado em 2008, 50% dos agricultores e 45% dos operários não lêem livros. Quanto aos quadros superiores, apenas 10%. É claro que a média de livros lidos na França é muito superior à do Brasil, são 16 livros em um ano contra 4, respectivamente. Ainda assim, os números da pesquisa confirmam que as desigualdades no acesso à cultura entre as categorias sociais residem menos nos elementos materiais como o nível de vida, quanto nos culturais, como o diploma, o domínio da língua e da escrita, e o ambiente familiar. Como a sociedade atribui um lugar importante à cultura escrita, seja no trabalho ou na escola, o domínio do vocabulário, da leitura e da escrita constituem elementos poderosos de distinção social (L'INÉGAL..., 2009).

Ainda sobre o levantamento das obras de literatura francesa publicadas no Brasil em tradução, a análise das escolhas editoriais permitiu ter uma visão do conjunto das obras e das editoras e, também, possibilitou conhecer melhor o funcionamento do campo editorial brasileiro em relação a outros países. Em comparação a uma pesquisa semelhante realizada em Portugal, com dados relativos ao período entre 2004 e 2009, é surpreendente verificar a semelhança dos resultados. Há a predominância do romance, como gênero traduzido, e mais particularmente do histórico, assim como observamos no Brasil. Os autores se repetem com a mesma predominância de poucos nomes reaparecendo ao longo desses anos: Cathérine Clément, Anna Gavalda, Laurent Gaudé, Muriel Barbey, Amin Maalouf, para enumerar alguns. Como nomes consagrados, aparecem desde Victor Hugo, passando por Voltaire, Dumas, Simenon e Le Clézio. Os critérios de orientação para seleção de tais autores são similares: reconhecimento de mercado, através do número de vendas, e temporais, como os prêmios.

Essas semelhanças nos remetem novamente às ideias de Casanova (2002a) sobre o campo literário internacional, pois se trata da predominância do polo de produção heterônomo dos países em questão. Desse modo, a produção do polo autônomo em tradução aparece cada vez menos, mesmo diante da grande variedade e quantidade da produção literária francesa. Para se ter uma ideia, mais de 400 obras de ficção francesa têm sido lançadas anualmente no período de agosto e setembro na França, sem que haja uma contrapartida em termos de variedade e quantidade das traduções no Brasil. Devido ao pouco capital linguístico-literário oriundo da língua portuguesa, tanto Brasil quanto Portugal ocupam posições periféricas na República Mundial das Letras.

Lembrando a declaração de Cristóvão Tezza (2009), a posição da língua portuguesa dificulta a penetração da literatura brasileira no resto do mundo, fazendo com que o país se torne um exílio literário. Em virtude do pequeno capital linguístico-literário conquistado, o país possui pouca autonomia no campo literário mundial, multiplicando-se as dificuldades de transpor as barreiras e projetar-se internacionalmente. Outra consequência é que predominam as ações do polo heterônomo, ou seja, os critérios mercadológicos acabam tendo ainda mais influência no campo literário, e, por esse motivo, como comprovam as pesquisas, as obras mais traduzidas também provêm desse polo.

Desse modo, o cânone da literatura francesa no Brasil é bem diverso daquele que a França tem de sua própria cultura, resultando em uma representação bastante parcial dessa literatura no país. Torres (2011, p. 25) alerta para o fato de que alguns autores franceses quase não foram traduzidos no país, entre os quais Mme. de Stäel, Benjamin Constant e Chateaubriand. A pesquisadora ressalta que o século XVIII é um dos mais negligenciados em termos de tradução da literatura francesa no Brasil. É importante traduzir essas obras, consideradas como clássicas nos termos de Calvino, porque “transmitem valores e visões de mundo que contribuem para a formação de cânones literários e a formação das culturas modernas” (TORRES, 2011, p.25).

Com base em Chartier (1999), levantamos a hipótese de que o texto molda a recepção do leitor, e, por isso, nossa análise se realizou não somente sobre o conteúdo, mas também a partir do paratexto editorial, composto tanto pela análise do peritexto quanto do epitexto, nos termos de Genette (2009). Como discutimos antes, a presença de determinadas informações nas capas, nas orelhas dos livros, a

gramatura do papel, as imagens, o tamanho da fonte, o preço, ou seja, os elementos materiais do livro colaboram para direcionar a obra para um determinado tipo de leitor. No caso dos livros analisados, a qualidade da impressão e do material utilizado, o preço e a beleza estética das capas certamente pressupõem um leitor de classe média, e, como afirma o tradutor Britto (2010), por ser leitor, no Brasil, já pertence a um grupo privilegiado, isto é, a uma elite intelectual. Outros elementos analisados e já citados anteriormente, os modelos repetidos da literatura de entretenimento, a presença de poucas notas e a fluência do texto, como sugeridos por Venuti (2002), por outro lado, preparam o texto para atender distintas comunidades de leitores, uma vez que se pretende que ele atinja o maior número de pessoas. Como confirma Casanova (2002a), a literatura comercial mais recente se constrói a partir de um modelo facilmente reconhecível, que é o do *best-seller* internacional. A literatura francesa traduzida no Brasil tem se adaptado a esse padrão, e pensamos, enquadra-se na “cultura média”, como denominada por Bourdieu (2007). O público “médio” ao qual se dirigem essas obras delinea-se como uma massa socialmente heterogênea e, aos seus anseios, o mercado deseja atender com a produção de obras de fácil assimilação, isentas de polêmica. Assim, as mais diversas categorias de público são capazes de se projetar nos “lugares-comuns” dessas narrativas. Basta pensar na banalidade da intriga dos dois romances apresentados e na abundância de clichês. Venuti (2002, p. 238) também discute a identificação dos leitores com os personagens que se encontram diante de problemas sociais atuais, no *best-seller*, além das formas discursivas que facilitam o acesso a tais obras por esses leitores.

Outro fator a considerar é que essas traduções não são capazes de fazer crescer o capital literário do Brasil no campo literário internacional, uma vez que não há inovação estética ou mudança de paradigmas que possam colaborar para o desenvolvimento ou para o enriquecimento da literatura nacional. Pelo contrário, em virtude de seu caráter mais comercial, podem contribuir para a manutenção do país em sua posição periférica, posto que reafirmam a preponderância do polo heterônimo como determinante na produção de livros. Essas obras agradam o mercado consumidor por apresentarem um efeito de novidade e, ao mesmo tempo, alimentam o sentimento de estar conectado aos últimos lançamentos, às últimas “tendências”. Também por essa razão, como afirma Wyler (2003, p. 18), os *best-sellers* primeiro-mundistas aparecem no *New York*

*Times* e na mesma semana nos cadernos culturais mais importantes dos jornais brasileiros, como o *Ideias*, do *Jornal do Brasil*, ou na *Folha* e no *Estado de São Paulo*. A partir dessa simultaneidade, o leitor tem o sentimento de pertencer a esse mundo, além de tornar fácil a aceitação, a homogeneização e a comercialização dos produtos culturais estrangeiros.

No mundo globalizado, promoções publicitárias de grande penetração realizam o feito de transformar um produto em *best-seller*, antes mesmo de ser lançado, como discutimos anteriormente, auxiliados por mídias eficazes como o cinema e a televisão. Dessa forma, os leitores, atraídos por essas formas populares, acabam consumindo filmes e livros sobre o assunto. É o que ocorreu com *E se fosse verdade* (2005), filme americano construído a partir do livro do autor francês de *best-sellers*, Marc Lévy.

Nesse sentido também se confirma outra hipótese da pesquisa, visto que, diante dessa dependência cultural, a tradução faz descobrir muito mais a cultura de destino do que a de origem. O Brasil que se revela possui pouca representatividade literária no mundo, apesar de sua rica tradição literária, sendo que grande parte das obras editadas obedecem ao modelo comercial do *best-seller* internacional. Seu conteúdo, geral o bastante para ser aceito por uma extensa gama de leitores, vai ao encontro dos valores da sociedade doméstica, justamente por sua aparente “neutralidade”, ou seja, justiça, igualdade social, coragem, paz mundial, bondade, entre outros. O leitor desses livros geralmente faz parte de um público instruído, “globalizado” e aberto às novidades estrangeiras.

Outro aspecto importante relativo aos *best-sellers* internacionais é o pedagogismo. Acreditamos que esse caráter se apresenta tanto no conteúdo quanto na ideologia apresentada. Ao mesmo tempo em que aprende um pouco de história, o leitor assimila os valores já citados, ou seja, em Jacq (2007), destaca-se a valorização da justiça e da liberdade, a igualdade entre os sexos e o desprezo pelo materialismo excessivo. Em Clément (1998), aparece a postura do “politicamente correto” como determinante do ideal da tolerância ao diferente, além da recusa a toda espécie de violência, injustiça e o mais recente discurso “sustentável”. O princípio essencial das duas obras reside na fórmula entreter e instruir, direcionado a um público relativamente culto que procura divertir-se e, ao mesmo tempo, adquirir um conhecimento aparentemente “erudito”, nos termos da cultura média de Bourdieu (2007, p.300).

A avaliação da presença da literatura francesa traduzida no país que se pode fazer ao final do trabalho é que a diversidade e a riqueza dessa literatura estão comprometidas pelas várias operações envolvidas no processo tradutório, em razão dos diversos fatores amplamente discutidos nesta pesquisa. Não se trata de assumir uma posição discriminativa em relação à literatura de entretenimento, sabendo que ela constitui nosso *corpus* de análise, mas de verificar que um equilíbrio no repertório dessa literatura traduzida poderia contribuir para apresentar as especificidades culturais de cada literatura, pois é dessa maneira que as culturas envolvidas podem realizar trocas que sejam benéficas para ambas. A literatura francesa traduzida no Brasil tem contribuído para reforçar o comportamento do campo heterônimo junto à massa de romances estrangeiros, predominantemente de língua inglesa, que povoam as prateleiras das livrarias.

Algumas iniciativas já têm sido realizadas para que o intercâmbio entre essas literaturas ocorra de maneira mais efetiva, como é o caso do programa de incentivo à tradução de obras brasileiras em língua estrangeira da Biblioteca Nacional, patrocinado pelo Ministério da Cultura – que pode atuar para que o Brasil seja mais reconhecido dentro do campo literário mundial –, bem como o PAP – Programa de Apoio à Publicação, do Ministério Francês das Relações Exteriores, administrado pelo *Bureau du Livre* da Embaixada da França, no Brasil. O programa objetiva incentivar a publicação de autores franceses no país através do auxílio financeiro dado a editores brasileiros para tradução e impressão de obras francesas. No mesmo sentido, celebrações como o Ano do Brasil na França, em 2005, e o Ano da França no Brasil, em 2009, certamente trazem benefícios em todas as áreas e contribuem para ampliar e aprofundar as trocas entre as duas culturas. No campo universitário, as pesquisas sobre tradução podem igualmente colaborar com essas mudanças, a longo prazo, uma vez que descrevem as complexas relações presentes no processo tradutório, ressaltando a importância da atuação de cada elemento desse processo, sobretudo se houver um maior intercâmbio entre os profissionais da área acadêmica e da área comercial.

## REFERÊNCIAS

ANNETTE, Levy-Willard. Christian Jacq, le nouveau pharaon. **Libération**, Paris, Livres. 9 mai. 1996. Disponível em: <<http://www.liberation.fr/livres/0101181461-christian-jacq-le-nouveau-pharaon>>. Acesso em: 2 mai 2011.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Trad. Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru; SP: EDUSC, 2002.

BIENAL Internacional do Livro, em São Paulo, tem maior público desde 1970. **Jornal nacional**, 14 ago. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2010/08/bienal-internacional-do-livro-em-sao-paulo-tem-maior-publico-desde-1970.html>>. Acesso em: 18 jun. 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. A economia das trocas linguísticas. *Langue Française*. n. 34, maio 1977. Trad. Paula Montero. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39. p. 156-183. Disponível em: <<http://antropologias.descentro.org/biblioteca-virtual/todo-o-acervo-de-antropologias-unicamp?did=4245>>. Acesso em: 4 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, n. 145, p. 3-8, dez. 2002. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-5-page-3.htm>> Acesso em: 10 abr. 2012.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger. (Dir.). **Práticas de leitura**. Tradução de: Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 231-253.

BRANDÃO, Eduardo. **Traduzindo Bolaño**. 13 out. 2010. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2010/10/traduzindo-bolano/>>. Acesso em: 22 jul. 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. **Synergies Brésil**, n. spécial 2, GERFLINT, p. 135-141, 2010. Disponível em: <[http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil\\_special2/britto.pdf](http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil_special2/britto.pdf)>. Acesso em: 23 jul. 2012.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: MARTINS, Carlos Benedito (Org.). **Diálogos entre o Brasil e a França. Formação e cooperação acadêmica**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2005.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de: Marina Appenzeler. São Paulo: Estação Liberdade, 2002a.

\_\_\_\_\_. Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, n. 144, p. 7-20, set. 2002b. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_144\\_1\\_2804](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2804)>. Acesso em: 10 maio 2012.

CHABALIER, Blaise de. Christian Jacq, dans la peau d'un scribe. **Le Figaro**, 29 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/livres/2009/01/29/03005-20090129ARTFIG00423-christian-jacq-dans-la-peau-d-un-scribe-.php>>. Acesso em 23 maio 2012.

CHARTIER, Roger. Comunidade de Leitores. **A ordem dos livros**. Brasília: UNB, 1999. p.11-31.

CLÉMENT, Cathérine. **A viagem de Théo: romance das religiões**. Tradução de: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

COLOMBO, Sylvia. Ramsés. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 31 out. 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq31109818.htm>>. Acesso em: 26 maio 2012.

CORSI, Solange da Silva. **A escola, a biblioteca e a livraria: espaços de encontro do jovem com a leitura literária**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2010.

CORTANZE, Gérard de. Voyages à travers les religions. **Le magazine Littéraire**, n. 357, 1 set. 1997. p. 62.

COSTA, Mirian Paglia. Sarravá, mon pai!. **Veja**, Livros. n.1566, 30 set.1998, p.144.

CURADOR da Flip compara francês Claude Lanzmann a nazista e gera mal estar em Paraty. **Veja**, Entrevista, 10 jul. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/para-curador-da-flip-curador-da-flip-compara-judeu-claude-lanzmann-a-nazista-e-gera-mal-estar-em-paraty/>>. Acesso em: 16 jul. 2012.

DANTAS, Marta Pragana. Tradução e globalização editorial: o fluxo de traduções da literatura francesa no Brasil. **Cerrados**, Brasília, n. 23, ano 16, 2007a, p. 39-51.

\_\_\_\_\_. A Tradução literária numa perspectiva sociológica: o aporte de Pierre Bourdieu. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13º, 2007b, Recife. **Anais...** Disponível em: <[http://www.sbsociologia.com.br/congresso\\_v02/papers/GT28%20Teoria%20Sociol%C3%B3gica/XIII\\_CONGRESSO\\_SBS\\_Marta\\_Dantas.pdf](http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/papers/GT28%20Teoria%20Sociol%C3%B3gica/XIII_CONGRESSO_SBS_Marta_Dantas.pdf)>. Acesso em: 05.jan.2011.

\_\_\_\_\_. Tradução, trocas literárias e estratégias editoriais: a importação do romance francês contemporâneo no Brasil. In: FALEIROS, Álvaro; ZAVAGLIA, Adriana; MOUZAT, Alain (Org.). **A tradução de obras francesas no Brasil**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011, p. 29-41.

EARP, Fábio Sá; KORNIS, George. **A economia da cadeia produtiva do livro**. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

EGITOMANIA. **Época**, *Mente Aberta*. 13 dez. 2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI142948-15220,00-EGITOMANIA.html>>. Acesso em: 06 abril 2011.

DEFORGES, Régine. Gaumont prepara filme com A bicicleta azul. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 1988, *Ilustrada*, p. 14. Entrevista concedida a Marília Scalzo.

ET + CETERA... **Folha de São Paulo**. 05 jan. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0501200302.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2011.

FERRAZ, Salma. Maria Madalena, a mulher que amou o amor. **Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação**. Blumenau, v. 1, n. 1, jan./abr. 2007, p. 07-16.

FERREIRA, Aurélio Buarque de. Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. rev. aum. 8. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANÇOIS, Paul. **La salle hypostile**. 2006. Disponível em: <[http://temple.egyptien.egyptos.net/sens\\_de\\_visite/hypostyle.php](http://temple.egyptien.egyptos.net/sens_de_visite/hypostyle.php)>. Acesso em: 15 jul. 2012.

FRANÇOISE, Monier. Le scribe best-seller. **L'Express**, Archives, 03 ago. 2000. Disponível em: <[http://www.lexpress.fr/informations/scribe-best-seller\\_639041.html](http://www.lexpress.fr/informations/scribe-best-seller_639041.html)>. Acesso em: 20 maio 2012.

FURTADO, José Antônio. Metamorfoses da Edição na Era Digital. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1º, 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: FCRB; UFF/PPGCOM; UFF/LIHED, 2004. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/joseafonsofurtado.pdf>>. Acesso em: 10 abril 2012.

GARNOUSSI, Nadia. **De nouvelles propositions de sens pratiques dans le domaine de l'existencial**: etude sociologique de la nebuleuse psycho-philo-spirituelle. Thèse (Doctorat des sciences des religions et systèmes de pensée, Sociologie) – Ecole Pratique des Hautes Etudes, 2007.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GEOFFROY, Martin; VAILLANCOURT, Jean-Guy; GARDAZ, Michel. Regards croisés sur la mondialisation du phénomène religieux à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. In: GEOFFROY, Martin; VAILLANCOURT, Jean-Guy; GARDAZ, Michel (dir.) **La mondialisation du phénomène religieux**. Montréal: Médiaspaul, 2007.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. 16. ed. Tradução de: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GRAIEB, Carlos. Nós e as múmias. **Veja**, Entrevista: Christian Jacq, 10 mai. 2000. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/100500/entrevista.html>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

GRANGERAY, Emilie. Christian Jacq, la saga du "petit scribe". **Le monde**, Paris, 20 mar. 2009. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/03/19/christian-jacq-la-saga-du-petit-scribe\\_1169834\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/03/19/christian-jacq-la-saga-du-petit-scribe_1169834_3246.html)>. Acesso em: 25 maio 2012.

GRILLO, Cristina; ALVARENGA, Telma. Os títulos que agitam o mercado. **Veja Rio**, 09 ago 2006. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/vejarj/090806/capa.html>>. Acesso em: 10 abril 2012.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Tradução de: Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T.A Queiroz: Edusp, 1985.

HEILBRON, John. Structure and Dynamics of the World System of Translation. UNESCO, **International Symposium 'Translation and Cultural Mediation'**, 22-23 fev. 2010. Disponível em: <<http://portal.unesco.org/culture/en/files/40619/12684038723Heilbron.pdf/Heilbron.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2012.

HEILBRON, John; SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas. **Graphos**. João Pessoa, v. 11, n. 2, dez. 2009, p.13-28.

\_\_\_\_\_. La traduction littéraire, un objet sociologique. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**. v. 144, sept. 2002. p. 3-5. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_144\\_1\\_2803](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2803)>. Acesso em: 25 mar. 2012.

HIRSCH, Irene; MILTON, John. Translation and Americanism in Brazil: 1920-1970. **Across Languages and Cultures**, v. 6, n. 2, 13 out. 2005, p. 243-258.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JACQ, Christian. **Ramses**: the son of the light. Tradução de: Mary Feeney. New York: Warner books, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ramsés**: o filho da luz. Tradução de: Maria D. Alexandre. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. Eu não sou nada, o Egito é tudo. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13 maio 2000. Entrevista a Cassiano Elek Machado. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1305200019.htm>>. Acesso em: 20 maio 2012.

JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro: 1920-1945. Tradução de: Antônio Dimas. **Revista USP**, São Paulo, n. 26, jun./ago. 1995, p. 164-181.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves; EDUEL, 2006.

LARANJEIRA, Mário. A poesia francesa atual vista por um tradutor. **Cerrados**, Brasília, n. 23, ano 16, 2007, p. 27-37.

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. **As escritoras brasileiras e o campo literário brasileiro**: uma questão de gênero. Brasília, 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília.

LEICHTER, Frédérique. Sophie, Théo et les autres. **Le monde**, Le monde des livres jeunesse, 25 set, 1998, p.5

LEITE, Paulo Moreira. A febre de aprender inglês. **Veja**, 28 out. 1998, no. 1570, p. 72-5. São Paulo: Ed. Abril, 1998.

LEPAPE, Pierre. La dictature de la 'world litterature'. **Le monde diplomatique**. mar. 2004a. Disponível em: <<http://www.monde-diplomatique.fr/2004/03/LEPAPE/11073>>. Acesso em: 04 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. A ditadura da 'world literature'. **Biblioteca diplo**. 01 mar. 2004b. Tradução de: Celeste Marcondes. Disponível em: <<http://diplo.org.br/2004-03,a893>>. Acesso em: 04 jan. 2012.

L'INÉGAL accès à la culture. 11. Nov. 2009. Disponível em: <[http://www.inegalites.fr/spip.php?article341&id\\_mot=94](http://www.inegalites.fr/spip.php?article341&id_mot=94)>. Acesso em: 11 ago. 2012.

MENDES, Ana Paula Coutinho. De 'invasões' e 'retiradas' da literatura francesa em Portugal: reflexões para uma política da literatura traduzida. **Carnets**. Número especial, outono/inverno 2011-2012, p. 317-328. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/issue/view/115/showToc>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

MENTZEL, Laure. Docteur Christian et le mystère Jacq. **Le Figaro**, 05 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/livres/2010/11/06/03005-20101106ARTFIG00001-docteur-christian-et-le-mystere-jacq.php>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

MILTON, John. **O Clube do Livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.

MIRANDA, Luciano. **Pierre Bourdieu e o campo da comunicação**: por uma teoria da comunicação praxiológica. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

MORRISON, Donald. In search of lost time. **Time**: magazine. 21 nov. 2007. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1686532-2,00.html>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

NOIVILLE, Florence. Candide et les croyances. **Le monde**, Le monde des livres, 5 set. 1997, p.6.

PAULANI, Maria. (Coord.) Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro, 2009. São Paulo: FIPE; CBL; SNEL, 2010. Disponível em: <[http://www.snel.org.br/files/pesquisamercado/relatorioanual/relatorio\\_anual\\_2009.pdf](http://www.snel.org.br/files/pesquisamercado/relatorioanual/relatorio_anual_2009.pdf)>. Acesso em 10 ago. 2012.

PAYOT, Marianne. Vive la France. **L'Express**, Livres. 11 jun. 2009. Disponível em: <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/vive-la-france\\_823561.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/vive-la-france_823561.html)>. Acesso em: 28 jul. 2012.

PELLEGRINI, Tania. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado das Letras; SP: FAPESP, 1999.

PELTIER, Hervé. **L'édition des sciences humaines et sociales au Brésil**. Paris: BIEF, 2007. Disponível em: <<http://bief.org/fichiers/operation/3273/media/7044/2007%20SHS%20Br%C3%A9sil.pdf>>. Acesso em: 15 jun.2011.

PEREIRA, Anderson Gustavo S. M. **As traduções de obras francesas no Brasil**: as escolhas dos editores. João Pessoa, 2011. TCC (Licenciatura em Letras) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal da Paraíba.

PLÁGIOS no mundo das traduções. **Diário do nordeste**, Caderno 3, Livros, 06 fev. 2011. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=929456>>. Acesso em: 10 abril 2012.

PRATAS, Glória M.D.L. Trabalho e religião, o papel da mulher na sociedade faraônica. **Mandrágora**, São Paulo, v. 17, n. 17, 2011, p. 157- 173. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/MA/article/viewFile/2752/2938> >. Acesso em: 12 jun. 2012.

REIMÃO, Sandra. Tendências do mercado de livros no Brasil: um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009). **Matriz**, São Paulo, n. 1, jul./dez. 2011, p. 194-210. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/207/pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

RETRATOS da leitura no Brasil. São Paulo: Instituto Pró-livro, 2011.

ROSA, José Antônio. **Análise do livro como produto e como negócio no contexto brasileiro atual**: referências para a estratégia de marketing e comunicação na indústria editorial e para decisões de fomento e difusão do livro, no âmbito governamental e institucional. 2008. 272 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2008.

TORRES, Marie-Hélène Cathérine. Balanço e perspectivas da literatura francesa traduzida no Brasil de 1970 a 2006. **Cerrados**, Brasília, n. 23, ano 16, 2007, p.15-26.

\_\_\_\_\_. Best-sellers em tradução: o substrato cultural internacional. **Alea**, v. 11, n. 2, jul.-dez. 2009, p.278-283.

\_\_\_\_\_. As traduções e seu funcionamento nas culturas. In: FALEIROS, Álvaro; ZAVAGLIA, Adriana; MOUZAT, Alain (Org.). **A tradução de obras francesas no Brasil**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2011. p. 17-27.

TEZZA, Cristóvão. **Programa de rádio Mil folhas**, Paris, 18 dez. 2009. Documento áudio. Entrevista concedida a Adriana Brandão. Disponível em: [http://www.rfi.fr/actubr/articles/120/article\\_15149.asp](http://www.rfi.fr/actubr/articles/120/article_15149.asp). Acesso em: 04 jan.2012.

TRAVANCAS, Isabel. **O livro no jornal**: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. São Paulo: Ateliê Ed., 2001.

UADE. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2010. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=uade>>. Acesso em: 03 jul. 2012.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Tradução de: L. Pelegrin, L. M. Vilela, M. D. Esqueda, V. Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VERDAGUER, Pierre. **La séduction policière**: signes de croissance d'un genre réputé mineur: Pierre Magnan, Daniel Pennac et quelques autres. Birmingham, Alabama: Summa Publications, Inc., 1999.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZAID, Gabriel. **Livros demais!**: sobre ler, escrever e publicar. Tradução de: Felipe Lindoso. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

## **ANEXOS**

## ANEXO A

## Levantamento de dados junto à Biblioteca Nacional – 2000 a 2010

Balzac, Honore de, Leroux, Gaston, Diderot, Denis, Balzac, Honore de, Voltaire, Saint-Exupery, Antoine de, Guedj, Denis. Guejd, Denis. Jacq, Christian, Jacq, Christian, Jacq, Christian, Jacq, Christian, Jacq, Christian, Jacq, Christian, Michon, Pierre, Sartre, Jean-Paul, Zola, Émile, Guejd, Denis. Guejd, Denis. Jacq, Christian, Jacq, Christian, Jacq, Christian, Le Clézio, J.-M. G. Tulchinski, Lucia, Balzac, Honoré de, Hugo, Victor, Stendhal, Bataille, Georges, Druon, Maurice, Guejd, Denis.	História dos treze / Fantasma da Ópera / O sobrinho de Rameau :   texto integral / A mulher de trinta anos / Cândido, ou, O otimismo / O pequeno príncipe O teorema do papagaio / O teorema do papagaio / Paneb, o ardoroso / Ramsés :   a batalha de Kadesh / Ramsés :   a dama de Abu-Simbel / Ramsés :   o filho da luz / Ramsés :   o templo de milhões de anos / Ramsés :   sob a acácia do Ocidente / Rimbaud,   o filho / As palavras / A morte de Olivier Bécaille e outras novelas / O teorema do papagaio / O teorema do papagaio / O lugar da verdade / O lugar da verdade / Paneb, o ardoroso / Peixe dourado / Viagem ao centro da Terra / Eugênia Grandet / Os miseráveis / O vermelho e o negro / História do olho / A rainha estrangulada / O teorema do papagaio /	2008 [2005]. - [2006?] [2008?] 5. ed. - [2008?] 4. ed. - [2009?] 2000. 2000. 1. reimpr. - 2000. 2000. 9. ed. - 2000. 6. ed. - 2000. 20. ed. - 2000. 11. ed. - 2000. 4. ed. - 2000. 2000. 6. ed., 2. impr. - 2000. 2001. 2. reimpr. - 2001. 3. reimpr. - 2001. 2001. 2. ed. - 2001. 2. ed. - 2001. 2001. 2002. 2002. 2002. 2002. 2003. 2003. 2003. 4. reimpr. -	L&PM, Germape, Escala, Ediouro, Ediouro, Plugme, Companhia das Letras, Companhia das Letras, Bertrand Brasil, Bertrand Brasil, Bertrand Brasil, Bertrand Brasil, Bertrand Brasil, Bertrand Brasil, Sulina, Nova Fronteira, L&PM, Companhia das Letras, Companhia das Letras, Bertrand Brasil, Bertrand Brasil, Bertrand Brasil, Companhia das Letras, Scipione, M. Claret, Cosac & Naify ;   Casa da Palavra, L&PM, Cosac & Naify, Bertrand Brasil, Companhia das Letras,
---	--	--	--

Jacq, Christian,	Nefer, o silencioso /	2003.	5. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Ramsés :   a batalha de Kadesh /	2003.	13. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Ramsés :   o templo de milhões de anos /	2003.	16. ed. -	Bertrand Brasil,
Pille, Lolita,	Hell :   Paris - 75016 /	2003.		Intrínseca,
Sade,   marquis de,	A filosofia na alcova, ou, Os preceptores imorais /	2003.	3. ed. -	Illuminuras,
Balzac, Honoré de,	O pai Goriot /	2004.		M. Claret,
Carmel, Mireille,	O baile das lobas /	2004.		Nova Fronteira,
Cartano, Tony,	Milonga :   romance /	2004.		Record,
Chandernagor,				
Françoise,	A primeira esposa :   romance /	2004.		Literalis,
	Sursum corda :   três colóquios sobre as ciências secretas			AMORC, Grande Loja da Jurisdição de
Cuvelier-Roy, Xavier,	: romance iniciático /	2004.		Língua Portuguesa,
Garrison, Paul,	Sepultura no mar /	2004.		Reader's Digest,
Pille, Lolita,	Bubble gum /	2004.		Intrínseca,
Proust, Marcel,	Em busca do tempo perdido /	2004.	3. ed. -	Ediouro,
Stendhal,	O vermelho e o negro /	2004.		M. Claret,
Amette, Jacques-Pierre,	A amante de Brecht /	2005.		Record,
Camus, Albert,	A morte feliz /	2005.	5. ed. -	Record,
Camus, Albert,	O primeiro homem /	2005.		Nova Fronteira,
Clément, Catherine,	O sangue do mundo :   a outra viagem de Théo /	2005.		Cia. das Letras,
Delfino, Jean-Paul,	Corcovado :   romance /	2005.		Record,
Fils, Crébillon,	O sofá /	2005.		L&PM,
Flaubert, Gustave,	Madame Bovary /	2005.		M. Claret,
Foenkinos, David,	O potencial erótico da minha mulher /	2005.		Rocco,
Frèches, José,	Eu, Siddharta, o Buda /	2005.		Ediouro,
Gaudé, Laurent,	O sol dos Scorta /	2005.		Nova Fronteira,
Genet, Jean,	Diário de um ladrão /	2005.		Nova Fronteira,
Hugo, Victor,	Os trabalhadores do mar /	2005.		M. Claret,
Jensen, Liz,	A nona vida de Louis Drax /	2005.		Nova Fronteira,
La Bretonne, Restif de,	Anti-justine /	2005.		L&PM
Montesquieu, Charles de				
Secondat,   baron de,	Cartas persas /	2005.		Nova Alexandria,
Proust, Marcel,	Um amor de Swann /	2005.		L&PM,
Quint, Michel	Bilhar indiscreto /	2005.		Record,
Sartre, Jean-Paul,	Com a morte na alma :   romance /	2005.	3. ed. -	Nova Fronteira,

Sartre, Jean-Paul,	Sursis :   romance /	2005.	4. ed. -	Nova Fronteira,
Schmitt, Eric-Emmanuel,	O filho de Noé /	2005.		Nova Fronteira,
Simenon, Georges,	A noite da encruzilhada /	2005.	2. ed. -	Nova Fronteira ;   L&PM
Simenon, Georges,	A velha senhora :   Maigret /	2005.	2. ed. -	Nova Fronteira ;   L&PM
Simenon, Georges,	Uma sombra na janela :   Maigret /	2005.	2. ed. -	L&PM ;   Nova Fronteira,
Verne, Jules,	A volta ao mundo em 80 dias /	2005.		M. Claret,
Verne, Jules,	Vinte mil léguas submarinas /	2005.		M. Claret,
Vian, Boris,	Vou cuspir no seu túmulo /	2005.		Ediouro,
Villiers de L'Isle-Adam,	Axël /	2005.		Ed. UFPR,
Auguste,   comte de,	Cândido, ou, O otimismo /	2005.		M. Claret,
Voltaire,	Memórias de Adriano /	2005.		Nova Fronteira,
Yourcenar, Marguerite,	As idades do prazer /	2005.		Ícone :   Imaginário,
	Os operários com dentes de leite :   histórias sobre o trabalho infantil /	2006.		Edições SM,
Baffert, Sigrid,	A duquesa de Langeais /	2006.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	A menina dos olhos de ouro /	2006.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	A mulher de trinta anos /	2006.		M. Claret,
Balzac, Honoré de,	A vendeta ;   seguido de, A paz conjugal /	2006.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	Ferragus :   história dos treze : o chefe dos devoradores /	2006.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	O coronel Chabert /	2006.		Saraiva,
Balzac, Honoré de,	O lírio do vale /	2006.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	O pai Goriot /	2006.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	Seráfita /	2006.		Ed. da UFSC,
Bosc, Ernest,	Viagem astral /	2006.	1. ed. -	Ed. do Conhecimento,
Bourdin, Antoinette,	Entre dois mundos /	2006.	9. ed. -	Federação Espírita Brasileira,
Bourdin, Antoinette,	Memórias da loucura /	2006.	8. ed. -	Federação Espírita Brasileira,
Camarani, Ana Luiza Silva,	A poética de Charles Nodier :   contendo a tradução de A fada das migalhas /	2006.		FAPESP :   Annablume,
Camus, Albert,	O estrangeiro /	2006.	27. ed. -	Record,
Carrière, Jean-Claude,	Einstein, explique, por favor /	2006.		Rocco,
Clément, Catherine,	A viagem de Théo :   romance das religiões /	2006.	21. reimpr. -	Cia. das Letras,
Cosseray, Albert,	Mendigos e altivos /	2006.		Conrad,
Devalpo, Alain.	A pesca milagrosa :   a guerrilha na Colômbia /	2006.		Edições SM,
Duras, Marguerite,	O amante da China do Norte /	2006.		Nova Fronteira,

Fenelon, François de Salignac de La Mothe-, Gavalda, Anna, Gomez-Arcos, Agustin,   Ana-non.   Português	As aventuras de Telêmaco :   filho de Ulisses / Enfim, juntos / Ana-Não / O teorema do papagaio /	2006. 2006. 2006. 2006.		Madras, Rocco, Mundo Editorial, Cia. das Letras, Cia. das Letras, Cia. das Letras, Nova Fronteira, Record, Bertrand Brasil, Bertrand Brasil, Sá, Sá, Bertrand Brasil,
Guedj, Denis.	O teorema do papagaio /	2006.	5. reimpr. - 2. ed., 1. reimpr.	
Guedj, Denis.	O teorema do papagaio /	2006.	-	
Guène, Faïza,	Amanhã, numa boa /	2006.	2. ed. -	
Houellebecq, Michel,	A possibilidade de uma ilha :   romance /	2006.		
Jacq, Christian,	A espada flamejante /	2006.		
Jacq, Christian,	O império das trevas /	2006.		
Lelord, François,	Heitor e os segredos do amor /	2006.		
Lelord, François.	A viagem de Heitor à procura da felicidade /	2006.		
Levy, Marc,	Encontrar você :   romance /	2006.		
Montesquieu, Charles de Secondat,   baron de, Montesquieu, Charles de Secondat,   baron de,	Cartas persas I :   texto integral / Cartas persas II :   texto integral /	2006. 2006.		Escala, Escala,
Musso, Guillaume,	Socorro! /	2006.		Nova Fronteira,
Nemirovsky, Irène,	Suíte francesa :   romance /	2006.		Companhia das Letras,
Némirovsky, Irène,	Suíte francesa :   romance /	2006.	2. ed. -	Companhia das Letras,
Proust, Marcel,	À sombra das raparigas em flor /	2006.	3. ed. rev. -	Globo,
Proust, Marcel,	No caminho de Swann / O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel /	2006. 2006.	3. ed. rev. -	Globo, Ateliê ;   Ed. UNICAMP, CosacNaify,
Rabelais, François,	Tigre de papel /	2006.		Barcarolla,
Rolin, Olivier,	A pequena Fadette /	2006.		
Sand, George,	A barça da morte /	2006.	2. ed. -	Nova Fronteira ;   L&PM,
Simenon, Georges,	As testemunhas rebeldes /	2006.	2. ed. -	Nova Fronteira ;   L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e os homens de bem /	2006.		Nova Fronteira ;   L&PM,
Simenon, Georges,	Memórias de Maigret /	2006.		Nova Fronteira ;   L&PM,
Simenon, Georges,	O medo de Maigret /	2006.	2. ed. -	Nova Fronteira ;   L&PM,
Simenon, Georges,	Um engano de Maigret /	2006.	2. ed. -	Nova Fronteira ;   L&PM,
Sinclair, Marc.	A conspiração Da Vinci /	2006.		Best Seller,

Truffaut, François,	Jules e Jim :   o roteiro /	2006.		J. Zahar,
Vargas, Fred,	O homem dos círculos azuis /	2006.		Companhia das Letras,
Verne, Jules,	A volta ao mundo em 80 dias /	2006.		Universo dos Livros,
Voltaire,	A princesa da Babilônia /	2006.		Landy,
Wylm, Antoine.	O rosário de coral :   romance baseado na fenomenologia psíquica /	2006.	10. ed. -	Federação Espírita Brasileira,
	A canção de Rolando /	2006.		Martins Fontes,
Alaux, Jean-Pierre,	Bodas de ouro em Yquem /	2007.		Rocco,
Alaux, Jean-Pierre,	Desvendando Margaux /	2007.		Rocco,
Amaral, Luiz Antonio,	J.-K. Huysmans :   de Charles-Marie-Georges a J(oris)-K(arl) Huysmans : o homem como invenção de si-mesmo /	2007.		FCL, Laboratório Editorial ;   Cultura Acadêmica,
Ballé, Freddy.	A mina de ouro :   uma transformação lean em romance /	2007.		Bookman ;   Lean Institute Brasil,
Balzac, Honoré de,	Esplendores e misérias das cortesãs /	2007.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	Ilusões perdidas /	2007.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	Ilusões perdidas /	2007.		Estação Liberdade,
Besson, Philippe,	Na ausência dos homens /	2007.		Rocco,
Bielski, Nella.	Aconteceu em 42 /	2007.		Companhia das Letras,
Camus, Albert,	A peste /	2007.	17. ed. -	Record,
Camus, Albert,	A queda /	2007.		BestBolso,
Carrière, Jean-Claude,	Os fantasmas de Goya /	2007.		Companhia das Letras,
	Symmysta :   nos passos de um iniciado : romance iniciático /	2007.		AMORC, Grande Loja da Jurisdição de Língua Portuguesa,
Cuvelier-Roy, Xavier,	Viagem à lua /	2007.		Globo,
Cyrano de Bergerac,	Nefertite :   amor, poder e traição no antigo Egito : romance /	2007.		Geração Editorial,
Dauxois, Jacqueline.	O diário roubado /	2007.		BestBolso,
Deforges, Régine,	O sobrinho de Rameau /	2007.		Hedra,
Diderot, Denis,	Quando um rei perde a França /	2007.		Bertrand Brasil,
Druon, Maurice,	O amante /	2007.		CosacNaify,
Duras, Marguerite,	O homem sentado no corredor ; A doença da morte /	2007.		CosacNaify,
Duras, Marguerite,	Estela /	2007.	10. ed. -	Federação Espírita Brasileira,
Flammarion, Camille,	Urânia /	2007.	10. ed. -	Federação Espírita Brasileira,
Flammarion, Camille,	A educação sentimental :   texto integral /	2007.		M. Claret,
Flaubert, Gustave,	Bouvard e Pécuchet /	2007.		Estação Liberdade,
Flaubert, Gustave,	Madame Bovary /	2007.	reimpr. -	L&PM,

France, Anatole,	Os deuses têm sede /	2007.		Boitempo,
France, Anatole,	Thais :   texto integral /	2007.		M. Claret,
Gallo, Max,	A cruzada do monge /	2007.		Bertrand Brasil,
Gallo, Max,	O batismo do rei /	2007.		Bertrand Brasil,
Gallo, Max,	O manto do soldado /	2007.		Bertrand Brasil,
Gattégno, Jean-Pierre,	O manipulador /	2007.		Companhia das Letras,
Hugo, Victor,	O corcunda de Notre-Dame :   texto integral /	2007.		M. Claret,
Hugo, Victor,	Os miseráveis /	2007.	1. reimpr. -	CosacNaify ;   Casa da Palavra,
Jacq, Christian,	A guerra das coroas /	2007.		Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	A Rainha Sol :   a esposa amada de Tutankhamon /	2007.	3. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Ramsés :   o filho da luz /	2007.		BestBolso,
Lanzmann, Jacques,	A terra prometida /	2007.		Bertrand Brasil,
Lanzmann, Jacques,	Jamais esqueça quem somos /	2007.		Bertrand Brasil,
Larré, Christian.	Sia Nefer :   sacerdote do templo de Mênfis /	2007.		AMORC, Grande Loja da Jurisdição de
Montella, Christian de,	O cavaleiro sem nome /	2007.		Língua Portuguesa,
Page, Martin,	A gente se acostuma com o fim do mundo /	2007.		Bertrand Brasil,
Pastura, Angela F.	Baudelaire por efração :   a narrativa híbrida do romance			Rocco,
Perricone	Les derniers jours de Charles Baudelaire de Bernard-Henri	2007.		
Proust, Marcel,	Lévy /	2007.	3. ed. rev. -	T.mais.oito,
Sade,   marquis de,	O caminho de Guermantes /	2007.		Globo,
Sagan, Françoise,	Discursos ímpios /	2007.		Hedra,
	Bom dia, tristeza /	2007.		BestBolso,
	Lancelot :   romance do século XIII /	2007.		Martins Fontes,
Alaux, Jean-Pierre,	O ritual de Bordeaux /	2008.		Rocco,
Audeguy, Stéphane,	Filho único :   ficção /	2008.		Record,
Balzac, Honoré de,	A pele de onagro /	2008.		L&PM,
Barbery, Muriel,	A elegância do ouriço /	2008.	1. reimpr. -	Companhia das Letras,
Bouille, Pierre,	O planeta dos macacos /	2008.	1. ed. -	PocketOuro,
Camus, Albert,	A peste /	2008.		BestBolso,
Camus, Albert,	A queda /	2008.	15. ed. -	Record,
Carrère, Emmanuel,	Um romance russo /	2008.		Alfaguara,
Clement, Catherine,	A valsa inacabada /	2008.		BestBolso,
Dugain, Marc,	Uma execução comum :   romance : a tragédia de um submarino russo /	2008.		Record,

Dumas Filho, Alexandre,	A dama das camélias /	2008.		Ed. Itatiaia,
Dumas Filho, Alexandre,	A dama das camélias :   texto integral /	2008.		M. Claret,
Dumas, Alexandre,	A tulipa negra /	2008.		Ed. Itatiaia,
Dumas, Alexandre,	O cavaleiro de Sainte-Hermine /	2008.		Martins Fontes,
			Ed. definitiva anotada e ilustrada. -	
Dumas, Alexandre,	O conde de Monte Cristo /	2008.		Zahar,
Dumas, Alexandre,	O Conde de Monte Cristo :   texto integral /	2008.		M. Claret,
Foenkinos, David,	Em caso de felicidade /	2008.		Rocco,
France, Anatole,	O lírio vermelho /	2008.		Ed. Itatiaia,
Giacometti, Eric.	O ritual da sombra /	2008.		Suma de Letras,
Giraudeau, Bernard,	As damas do vento :   romance /	2008.		Record,
Green, Julien,	Adrienne Mesurat /	2008.		Novo Século,
Groult, Benoite,	Um toque na estrela :   romance /	2008.		Record,
Gudule,	Olhem pra mim! :   uma garota no mundo dos reality shows /	2008.	1. impr. -	Ática,
Guedj, Denis.	Zero, ou, As cinco vidas de Aemer :   romance /	2008.		Companhia das Letras,
Halter, Marek,	Maria de Nazaré :   romance /	2008.		Prumo,
Jacq, Christian,	Filae :   o último templo pagão /	2008.		Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Ramsés :   a batalha de Kadesh /	2008.		BestBolso,
Jacq, Christian,	Ramsés :   a dama de Abu-Simbel /	2008.		BestBolso,
Jacq, Christian,	Ramsés :   o templo de milhões de anos /	2008.		BestBolso,
Jacq, Christian,	Ramsés :   sob a acácia do ocidente /	2008.		BestBolso,
Kress-Rosen, Nicolle.	Madame Freud :   um retrato íntimo e revelador do pai da psicanálise pelo olhar de sua esposa /	2008.		Verus,
Laclos, Pierre Ambroise				
François Choderlos de,	As ligações perigosas /	2008.		L&PM,
Lenoir, Frédéric,	O oráculo de Luna /	2008.		Suma de letras,
Maistre, Xavier de,	Viagem à roda do meu quarto ;   seguido de, Expedição noturna à roda do meu quarto /	2008.		Estação Liberdade,
Marien, Alfredo.	Era um poaieiro /	2008.		Academia Mato-Grossense de Letras :
Memmi, Albert,	A estátua de sal :   romance /	2008.		Universidade Estadual de Mato Grosso,
Méritens, Patrice de.	As lágrimas de Alá /	2008.		Civilização Brasileira,
Némirovsky, Irène,	O senhor das almas /	2008.		Globo,
Prévost, Guillaume,	A pedra esculpida /	2008.		Companhia das Letras,
				Galera Record,

Proust, Marcel,	Sodoma e Gomorra /	2008.	3. ed. -	Globo,
Robbe-Grillet, Alain,	Um romance sentimental /	2008.		Record,
Rosnay, Tatiana de,	A chave de Sarah /	2008.		Suma de letras,
Saint-Exupery, Antoine de,	O pequeno príncipe /	2008.		PocketOuro,
Schneider, Michel,	Marilyn últimas sessões /	2008.		Alfaguara,
Toussaint, Jean-Philippe,	Fugir /	2008.		Bertrand Brasil,
Werber, Bernard.	As formigas /	2008.		Bertrand Brasil,
Werber, Bernard.	O dia das formigas /	2008.		Bertrand Brasil,
Zeller, Florian,	A fascinação pelo pior /	2008.		Rocco,
Zola, Émile,	Germinal :   texto integral /	2008.	2. ed. -	M. Claret,
Zola, Émile,	O paraíso das damas /	2008.		Estação Liberdade,
	Quatro novelas em tempos de D. João /	2008.		Casa da Palavra,
Adam, Olivier,	A salvo de nada /	2009.		Alfaguara,
Audeguy, Stéphane,	A teoria das nuvens :   romance /	2009.		Record,
Balzac, Honoré de,	Ascensão e queda de César Birotteau /	2009.		L&PM,
Balzac, Honoré de,	Eugénie Grandet /	2009.		Estação Liberdade,
Balzac, Honoré de,	Tratados da vida moderna /	2009.		Estação Liberdade
Barbery, Muriel,	A morte do gourmet /	2009.		Companhia das Letras,
Baudelaire, Charles,	Meu coração desnudado /	2009.	Ed. bilíngue. -	Autêntica,
Bénaïm, Valérie.	Rosa de Stalingrado /	2009.		Record,
Bouillier, Grégoire,	O convidado surpresa /	2009.		Cosacnaify,
Camus, Albert,	A peste /	2009.	19. ed. -	Record,
Cara, Salete de Almeida.	Marx, Zola e a prosa realista /	2009.		Ateliê,
Carrière, Jean-Claude,	Meu tio /	2009.		CosacNaify,
Céline, Louis-Ferdinand,	Viagem ao fim da noite /	2009.		Companhia de Bolso,
Clément, Catherine,	A viagem de Théo :   romance das religiões /	2009.	1. reimpr. -	Companhia de Bolso,
Clément, Catherine,	Por amor à Índia :   a história de uma paixão impossível /	2009.		BestBolso,
Deforges, Régine,	A bicicleta azul /	2009.		BestBolso,
Delalande, Arnaud,	A armadilha de Dante :   romance /	2009.	2. ed. -	Record,
Druon, Maurice,	A lei dos varões /	2009.	5. ed. -	Bertrand Brasil,
Druon, Maurice,	A rainha estrangulada /	2009.	6. ed. -	Bertrand Brasil,
Druon, Maurice,	O rei de ferro /	2009.	6. ed. -	Bertrand Brasil,
Duras, Marguerite,	Cadernos da guerra e outros textos /	2009.		Estação Liberdade,

Flaubert, Gustave,	Madame Bovary /	2009.		Ed. Itatiaia,
Foenkinos, David,	Quem se lembra de David Foenkinos? /	2009.		Rocco,
France, Anatole,	À sombra do olmo /	2009.		BestBolso,
France, Anatole,	O manequim de vime /	2009.		BestBolso,
Gavalda, Anna,	Uma outra chance para a felicidade /	2009.		Rocco,
Gide, André,	Diário dos moedeiros falsos /	2009.		Estação Liberdade,
Gide, André,	Os moedeiros falsos /	2009.		Estação Liberdade,
Gide, André,	Os porões do Vaticano /	2009.		Estação Liberdade,
Girardeau, Bernard,	O marinheiro em terra :   romance /	2009.		Record,
Grimbert, Philippe.	Um segredo em família /	2009.		Record,
Groult, Benoite,	Um toque na estrela :   romance /	2009.	2. ed. -	Record,
Hugo, Victor,	Os miseráveis /	2009.	3. ed. -	CosacNaify,
Hugo, Victor,	Os trabalhadores do mar /	2009.		Ed. Itatiaia,
Jacq, Christian,	Mozart :   o amado de Ísis /	2009.		Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Mozart :   o filho da luz /	2009.		Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Mozart :   o grande mago /	2009.		Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Mozart :   o irmão do fogo /	2009.		Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Nefer, o silencioso /	2009.	7. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	O lugar da verdade /	2009.	4. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Ramsés :   a batalha de Kadesh : romance /	2009.	18. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Ramsés :   a dama de Abu-Simbel : romance /	2009.	14. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Ramsés :   o templo de milhões de anos :   romance /	2009.	21. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Ramsés :   sob a acácia do Ocidente /	2009.	12. ed. -	Bertrand Brasil,
Jacq, Christian,	Tutancâmon :   o último segredo /	2009.		Bertrand Brasil,
Le Clézio, J.-M. G.	Pawana /	2009.		CosacNaify,
Le Clézio, J.-M. G.	Refrão da fome /	2009.		CosacNaify,
Levy, Marc,	Meus amigos, meus amores :   romance /	2009.		Record,
Lopez, Guy.	Um verão no inverno /	2009.		Quártica Premium,
Lopez, Guy.	Un été en hiver /	2009.		Quártica Premium,
Maistre, Xavier de,	Viagem em volta do meu quarto /	2009.		Hedra,
Malraux, André,	A condição humana :	2009.		BestBolso,
Massarotto, Cyril,	Deus é meu camarada /	2009.		Suma de Letras,
Montesquieu, Charles de Secondat,   baron de,	Cartas persas /	2009.		Wmfmartinsfontes,

Montesquieu, Charles de	Cartas persas :   texto integral /	2009.		M. Claret,
Secondat,   baron de,	Calor do sangue :   romance /	2009.		Record,
Nemirovsky, Irène,	O caminho de Nostradamus /	2009.		Suma de Letras,
Nobécourt, Dominique.	Talvez uma história de amor /	2009.		Rocco,
Page, Martin,	A vida :   modo de usar : romances /	2009.		Companhia de Bolso,
Perec, Georges,	Manon Lescaut /	2009.		Ed. Itatiaia,
Prevost,   Abbé,	As sete moedas /	2009.		Galera Record,
Prévost, Guillaume,	Zazie no metrô /	2009.		CosacNaify,
Queneau, Raymond,	Resultado bruto /	2009.		Rocco,
Quintreau, Laurent.	A arte de recusar um original /	2009.		Rocco,
Roy, Camilien,	Os infortúnios da virtude /	2009.		Iluminuras,
Sade,   marquis de,	O mendigo e o milionário :   um intrigante conto filosófico /	2009.		Vozes,
Saint Girons, Benoît,	O sumô que não podia engordar /	2009.		Sá,
Schmitt, Eric-Emmanuel,	O último dos justos :   romance /	2009.	2. ed. -	J. Olympio,
Schwarz-Bart, André,	A fuga do sr. Monde /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	Ainda restam aveleiras /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e a morte do jogador /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e o mendigo /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e o negociante de vinhos /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e os crimes do cais /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret se diverte /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	O revólver de Maigret /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	Os escrúpulos de Maigret /	2009.		L&PM,
Simenon, Georges,	Sinal vermelho /	2009.		L&PM,
Teulé, Jean,	A loja dos suicidas :   romance /	2009.		Ediouro,
Werber, Bernard.	A revolução das formigas /	2009.		Bertrand Brasil,
Anderson, Eli,	Oscar Pill e a revelação dos médicos /	2010.		Agir,
Bernanos, Georges,	Sob o sol de Sata /	2010.		É Realizações,
Camus, Albert,	O estrangeiro /	2010.		BestBolso,
Carrère, Emmanuel,	Outras vidas que não a minha /	2010.		Alfaguara,
Colette,	Chéri /	2010.		Record,
Deforges, Régine,	O sorriso do diabo /	2010.		BestBolso,
Deforges, Régine,	Vontade de viver /	2010.		BestBolso,

Duras, Marguerite,	O amante da China do Norte /	2010.	Nova Fronteira,
Echenoz, Jean,	Correr /	2010.	Alfaguara,
France, Anatole,	Monsieur Bergeret em Paris /	2010.	BestBolso,
France, Anatole,	O anel de ametista /	2010.	BestBolso,
Gallay, Claudie,	Arrebentação /	2010.	Alfaguara,
Leroy, Gilles.	Alabama song :   romance /	2010.	Record,
Levy, Marc,	Os filhos da liberdade :   romance /	2010.	Record,
Makine, Andrei,	A terra e o céu de Jacques Dorme /	2010.	CosacNaify,
Maupassant, Guy de,	Bel-Ami /	2010.	Estação Liberdade,
Michon, Pierre,	Senhores e criados e outras histórias :   ficção /	2010.	Record,
Musset, Alfred de,	Margot /	2010.	Rocco Jovens Leitores,
	O que será de mim sem você? :   ela tem dois amores em sua vida: o pai e o amante, mas terá de escolher apenas um /	2010.	
Musso, Guillaume,	Coração apertado /	2010.	Prumo,
NDiaye, Marie,	A libélula dos seus oito anos /	2010.	CosacNaify,
Page, Martin,	A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento /	2010.	Rocco,
Perec, Georges,	Cidade da penumbra /	2010.	Companhia das Letras,
Pille, Lolita,	A chave de Sarah /	2010.	Intrínseca,
Rosnay, Tatiana de,	Um segredo de família /	2010.	Ponto de Leitura,
Rosnay, Tatiana de,			Suma de Letras,
Rousseau, Jean-Jacques,	Émile e Sophie, ou, os solitários /	2010.	Hedra,
Simenon, Georges,	A casa do canal /	2010.	L&PM,
Simenon, Georges,	Liberty bar /	2010.	L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e o corpo sem cabeça/	2010.	L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e o fantasma /	2010.	L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e o matador /	2010.	L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret e os colegas americanos /	2010.	L&PM,
Simenon, Georges,	Maigret sai em viagem /	2010.	L&PM,
Simenon, Georges,	O burgomestre de Furnes /	2010.	L&PM,
Balzac, Honoré de,	Eugénia Grandet /	c2003.	Planeta DeAgostini,
Diderot, Denis,	Tiago, o fatalista /	c2003.	Planeta DeAgostini,
Stendhal,	O vermelho e o negro /	c2006.	Cosac & Naify,
		2. ed. rev. -	