

# O APARATO PARATEXTUAL DE *LA POÉSIE DU BRÉSIL* (2012) ENQUANTO RECURSO DE MEDIAÇÃO PARA A COMPREENSÃO DOS PROJETOS ANTOLÓGICO E TRADUTÓRIO

EVALDT PIROLI, Rosalia Rita<sup>1</sup>

**RESUMO:** A poesia brasileira traduzida ocupa ainda uma posição extremamente periférica no sistema cultural francês. Entretanto, desde meados dos anos 2000, várias iniciativas e publicações têm sido lançadas nesse mercado editorial, dentre as quais destaca-se o volume *La Poésie du Brésil: Anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (2012), organizado e traduzido por Max de Carvalho. Essa antologia, que segundo seu prefácio foi pensada como um volume “de vocação panorâmica”, contempla a produção de 132 poetas, entre os séculos XVI e XX. Analisaremos, neste artigo, o aparato paratextual – notadamente a capa, o título, o *press release* e, principalmente, o prefácio assinado pelo antologista. Nesta análise, embasada a partir da noção de materialidade de Chartier (2014) e da teoria dos paratextos de Genette (1987), pretendemos evidenciar como tal aparato se constitui como um espaço privilegiado para apreendermos os pressupostos subjacentes ao projeto antológico, principalmente, a manifestação de certas concepções eurocêntricas ainda correntes.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), sendo bolsista CAPES. É mestre em Letras pela mesma instituição e mestre em Ciências da Linguagem, especialização em FLE, pela Université Stendhal 3 (Grenoble Alpes). E-mail é [rpirolli@gmail.com](mailto:rpirolli@gmail.com)

**PALAVRAS-CHAVE:** Paratextos editoriais, Antologia, Tradução, Recepção, Projeto editorial, *La Poésie du Brésil*.

## L'APPARAT PARATEXTUEL DE LA POÉSIE DU BRÉSIL (2012) EN TANT QUE MEDIATEUR POUR LA COMPREHENSION DES PROJETS ANTHOLOGIQUE ET TRADUCTOIRE

**RÉSUMÉ :** La poésie brésilienne en traduction occupe encore de nos jours une position extrêmement périphérique dans le système culturel français. Cependant, depuis la moitié des années 2000, plusieurs initiatives et publications y ont connu le jour, dont l'anthologie *La Poésie du Brésil : Anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (2012), organisée et traduite par Max de Carvalho. D'après sa préface, ce recueil a été conçu comme un volume à une « vocation panoramique », présentant la production de 132 poètes brésiliens qui ont écrit et publié leurs poèmes entre les XVI<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles. Dans cet article, on analysera l'apparat paratextuel de ce volume, notamment la couverture, le titre, le prière d'insérer et la préface signée par l'anthologiste. Dans cette analyse, basée sur la notion de la matérialité de Chartier (2014) et de la théorie des paratextes de Genette (1987), on va mettre en évidence la manière dont cet appareil se constitue comme un espace privilégié pour la compréhension des présuppositions liées au projet anthologique, telles que la manifestation de certaines conceptions eurocentriques encore courantes dans ce système culturel.

**MOTS-CLÉS :** Paratextes, Anthologie, Traduction, Réception, Projet éditorial, *La Poésie du Brésil*.

### INTRODUÇÃO

Parte considerável dos Estudos Literários tem, tradicionalmente, tomado como objeto privilegiado o texto literário apenas em sua manifestação textual, deixando em segundo plano a sua efetiva materialização física, ou seja, a sua apresentação enquanto um objeto manipulado e construído não apenas pela mão do autor, mas pela ação de inúmeros agentes do sistema literário. Segundo Roger Chartier (2014, p. 11), o texto literário é composto de uma materialidade (ou sonoridade, no caso de obras que foram concebidas para serem ouvidas e não lidas) presentificada em um corpo tipográfico, que se apresenta sob a forma de livros impressos ou, mais recentemente, em seus equivalentes digitais ou outras configurações ainda mais tecnológicas, como os aplicativos

interativos. A materialidade do livro é, portanto, indissociável da materialidade do texto, pois trata-se da forma pela qual um texto inscreve-se em uma página ou tela, tomando uma forma momentaneamente fixa, embora potencialmente móvel e instável em graus variados. Segundo Chartier (2014), “[...] uma ‘mesma’ obra não é de fato a mesma quando muda sua linguagem, seu texto ou sua pontuação (CHARTIER, 2014, p. 11), ou seja, a materialidade do livro tem impacto direto para o texto, sua circulação e recepção.

Portanto, da escrita à efetiva publicação/impressão de um livro, podemos observar a existência de uma longa cadeia de operações, que envolvem não apenas “uma ampla variedade de decisões técnicas e habilidades” (CHARTIER, 2014, p. 38), mas também um número considerável de indivíduos que tem papel ativo e decisório nesse processo, tais como editores, tradutores, revisores, diagramadores, entre outros. Além disso, no processo de “tornar-se livro”, o texto literário passa a ser acompanhado por outros materiais textuais que orbitam em seu entorno, funcionando como o vestíbulo do texto evocado por Borges, espécie de “zona indecisa” que oferece uma possibilidade de entrada ao leitor. Para Genette (1987, pp. 7-8), é esse aparato textual, denominado paratexto, que seria responsável em transformar efetivamente um texto em um livro.

O peso desse aparato discursivo paratextual e da mão do editor (CHARTIER, 2014) é ainda mais importante no caso de antologias. Diferentemente de um texto que pode ser compreendido como uma obra “única”, uma antologia é, por natureza, uma construção de natureza fragmentária, composta de justaposições materialmente ligadas que projetam, por sua vez, uma ilusão de unidade. Nesse caso específico, a interpretação de cada um dos elementos paratextuais correlacionados é essencial para a compreensão mais geral do projeto antológico, seus pontos de partida, suas referências e suas prováveis reverberações.

Neste artigo, iremos nos dedicar à análise de parte do aparato paratextual da antologia francesa *La poésie du Brésil* (2012), tais como a capa, o título, o texto de apresentação, o prefácio, além de questões editoriais tais como a editora, a coleção e o formato. Embora esse artigo dialogue com áreas do conhecimento tais como a edi-

toração e a comunicação visual, tanto o seu objeto, quanto seu referencial teórico inscrevem-se dentro da área das Letras, contribuindo para a compreensão desses elementos paratextuais, tantas vezes ignorados pelos estudiosos desse campo, enquanto fatores essenciais para a o projeto antológico e tradutório e que influenciam potencialmente a recepção do volume em questão. Dessa forma, pretendemos, com esse texto, evidenciar como essa instância paratextual se constitui, portanto, como uma ponte entre texto, antologista/tradutor e leitor, construindo um espaço onde se manifestam certas representações acerca da produção literária brasileira e do próprio Brasil, servindo, portanto como espaço essencial de mediação entre essas culturas e literaturas.

### 1 Os paratextos editoriais

De acordo com Genette (1987, p. 7), é muito raro que um texto literário apareça sozinho, sem o reforço e o acompanhamento de um certo número de produções, de natureza verbal ou não, tais como um nome de autor, um título, um prefácio ou até mesmo a presença de ilustrações. Embora esses enunciados não pertençam ao texto literário *tout court*, eles o envolvem e o prolongam, apresentando-o, tanto da forma mais habitual, como para “presentificar” o texto, assegurando sua presença no mundo, bem como auxiliando ou mesmo guiando a sua recepção. Esse material de acompanhamento, denominado de paratextos, consiste em tudo aquilo que transforma um texto isoladamente em um objeto complexo, um livro. Essa zona de transição, segundo Torres (2011), “garante um espaço de visibilidade à voz do tradutor, mas não só, os discursos de acompanhamento ancoram a obra no horizonte da crítica literária e definem parâmetros que conduzirão à leitura e recepção do texto traduzido na cultura de chegada” (TORRES, 2011, p. 12).

Genette define esse material paratextual como um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de naturezas e idades variadas, agrupados em função de interesses ou efeitos em comum, e que se distinguem entre *peritexto*, aquilo que compõe o próprio volume em que se encontra o texto literário, e *epitexto*, aquilo que se encontra principalmente nos suportes midiáticos, tais como entrevistas, resenhas e artigos críticos (GENETTE, 1987, p. 8). Esses enunciados de apresentação, já muito variados,

modificam-se também sob a pressão de numerosos fatores, como as regras literárias e editoriais dos diferentes períodos históricos, as culturas em que esses escritos estão inseridos, os gêneros literários e até mesmo os agentes envolvidos na produção editorial. Além disso, impõem-se igualmente graus variados de “obrigatoriedade” desses paratextos para o público: embora seja mais difícil ignorar o nome de uma obra ou de seu autor, é perfeitamente possível que um leitor ignore a leitura, por exemplo, de um prefácio ou das notas explicativas. Nesse caso, Genette (1987, p. 10) afirma também que os paratextos podem direcionar-se para tipos específicos de leitores que compõem o público potencial da obra.

Esse aparato a serviço do texto pode ser definido, segundo Genette (1987, p. 10), a partir de seu status e de sua função, sendo passível de análise a partir de traços essenciais como sua localização dentro do livro, suas características temporais, substantiais, pragmáticas e funcionais.

## **2 A antologia *La Poésie du Brésil***

O peritexto editorial é constituído por “toda essa zona [...] que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor” (GENETTE, 1987, p. 21). Essa instância caracteriza-se por sua dimensão material e espacial, contemplando, por exemplo, questões mais diretamente relacionadas à materialidade do livro, como o seu formato, o papel ou ainda a fonte em que a edição do livro foi composta, assim como outros aspectos aparentemente inócuos, tais como a capa, a lombada, o título, a página de rosto, o *press-release* e até mesmo os anexos.

Como essa instância diz respeito sobretudo ao trabalho editorial, parece-nos pertinente apontar algumas questões relacionadas à editora e à edição da antologia analisada. Em 2007, Michel Chandeigne, responsável pela *Éditions Chandeigne*, editora especializada em literatura lusófona, compartilhou a sua intenção de elaborar uma nova antologia panorâmica de poesia brasileira com o poeta e tradutor Max de Carvalho (AUDIGIER, 2015). Parcialmente financiada por recursos da região Île-de-France e pelo Ministério da Cultura do Brasil – por intermédio da Biblioteca Nacional – e pela

Embaixada do Brasil na França, a editora finalmente lança, cinco anos mais tarde, a volumosa publicação como parte da coleção *Bibliothèque Lusitane*.

## 2.1 Coleção e formato

Como já vimos, a Chandeigne se construiu e se consolidou como uma editora especializada, fundada nos anos 1990 com a intenção de disponibilizar um conjunto mais abrangente de obras lusófonas no mercado francês, focando principalmente em relatos de viagem. Aos poucos, o catálogo foi se diversificando, acolhendo ensaios, antologias poéticas, volumes de literatura infantojuvenil e edições especiais, distribuídas em várias coleções como *Magellane* – subdividida em *Découverte*, *Essais* e *Poche* –, *Péninsules*, *Bibliothèque Lusitane*, entre outras. A primeira coleção, *Magellane*, “reúne relatos, frequentemente esquecidos, de grandes viajantes entre o século XIV e o início do XVIII” (CHANDEIGNE, 2017, p. 21), enquanto a segunda é dedicada à publicação de obras que abordam “[o] conflito, [o] diálogo e mesmo a mestiçagem entre judeus, cristãos e muçulmanos” (CHANDEIGNE, 2017, p. 41) na península ibérica. A descrição dessas duas coleções nos fornece algumas pistas para compreender a vocação inicial da editora. Apesar de parecer um aspecto meramente circunstancial, trata-se de um traço importante e que tem um impacto significativo na composição da antologia *La poésie du Brésil*.

A publicação de relatos de viagem e a ênfase em “narrativas e documentos relacionados à história da expansão marítima europeia” (CHANDEIGNE, s/d)<sup>2</sup> revelam um interesse já estabilizado, bastante recorrente e longo no sistema cultural francês pelo tema da colonização europeia. Entre os séculos XVI e XVIII a imaginação francesa foi povoada, de modo geral, pelas coloridas – e exóticas – imagens que vinham do Novo Mundo sob diversas formas: a descrição das tentativas de implantação da França Antártica, no Rio de Janeiro, entre 1555 e 1560 e da França Equinocial, no litoral norte do Brasil, entre 1612 e 1615, assim como as expedições documentadas por viajantes e exploradores, tais como *Singularités de la France antarctique* (1557),

---

<sup>2</sup>A referência aqui remete ao *site* da editora, que não traz data ou autor desse texto de apresentação.

de André Thevet, e *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1577), de Jean de Léry<sup>3</sup>. Essas primeiras narrativas contribuíram, segundo Amaral, para a construção e “[a] sedimentação de uma representação utópica do Novo Mundo” (AMARAL, 2008, p. 40), cujos resíduos discursivos exotizantes acabaram se instalando, ainda que subrepticamente, em vários setores da sociedade, refletindo igualmente no próprio mercado editorial. A empreitada colonial francesa, expressa tanto nos títulos acima quanto na seleção das obras brasileiras traduzidas a partir do século XIX, revela-se ao observarmos a preferência pelos “temas que valorizam a exuberância da natureza tropical, abordando o índio como objeto de colonização e de conversão ao catolicismo, onde natureza e sentimento se mesclam.” (TORRES, 2014, p. 17).

Essa visão simplificadora, portanto, não se restringia ao caso das narrativas de viagem, estando presente igualmente nos meios literários, tais como as revistas e jornais especializados (cf. TORRES, 2009, pp. 70-71). Além disso, ocorria igualmente um apagamento deliberado da produção literária brasileira, uma vez que nessa época diversas obras ficcionais desse país já haviam sido traduzidas, incluindo a antologia organizada, editada e traduzida por Victor Orban, *Anthologie française des écrivains brésiliens*, que apresentava uma considerável variedade de gêneros literários e de escritores nacionais. Ao longo do século XX, com o aumento do número de traduções circulando no sistema cultural francês (RIAUEDEL, 2005; TORRES, 2011; SPÉZIA, 2015), e as cada vez mais efervescentes trocas culturais em meios oficiais – iniciativas políticas binacionais – e acadêmicos, essa imagem tem ganhado outros contornos, tornando-se mais complexa e menos apreensível dentro de categorias simplificadas (exótico, violento) do discurso eurocêntrico<sup>4</sup>.

Essa complexidade pode ser percebida nos interstícios do projeto da Chandeigne. É inegável a contribuição da editora para a difusão da literatura brasileira no

---

<sup>3</sup> Na coleção *Magellan*, a Chandeigne apresenta uma nova edição de *Singularités de la France Antarctique*, sob o nome de *Le Brésil d'André Thevet*, além de *Un aventurier anglais au Brésil* (1591), de Anthony Knivet, assim como volume de ensaios *Le Brésil de Montaigne*.

<sup>4</sup> Segundo Shohat e Stam (2006, p. 21), o eurocentrismo cria a bifurcação entre “Ocidente e o resto”, entre o centro e suas periferias, normalizando relações binárias e hierárquicas. Trata-se “de uma forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 21).

mundo francófono, com uma proposta consistente de ampliar a disponibilidade de autores brasileiros em traduções e edições bem cuidadas e que certamente não teriam espaço nos selos das editoras mais comerciais – como é o caso, por exemplo, da obra de Jorge Amado, já consolidada desde a década de 1950, ou ainda dos *best-sellers*, como os de Paulo Coelho, publicados pela *J'ai Lu*, um braço da *Flammarion*, e os romances *noirs* de Jô Soares, editados pela *Le Livre de Poche* e pela *Pocket*, especializadas nesse tipo de formato. O catálogo da Chandeigne de 2017 conta com um total de 170 títulos, em todas as coleções, dos quais 23 são de autores brasileiros, dispostos da seguinte forma: 17 na coleção *Lusitane* (com dois volumes esgotados), 5 na coleção *Illustrée*, voltada principalmente para o público infantojuvenil e 1 na coleção *A6*, dedicada a textos mais curtos, como ensaios ou contos, editados em formatos menores. Sobre a *Lusitane*, em específico, o catálogo a descreve da seguinte forma:

A *Bibliothèque Lusitane* propõe textos abrangendo todos os países e comunidades de língua ou cultura portuguesa no mundo: Portugal e Brasil, claro, mas também os cinco países lusófonos africanos (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe), assim como Goa e Macau na Ásia. (CHANDEIGNE, 2017, p. 3).

O fio condutor dessa coleção é a língua de partida, o português, independentemente do gênero literário ou de quaisquer outros fatores, como recorte temporal ou geográfico. Seu catálogo se constitui, portanto, como uma verdadeira miscelânea lusófona, contemplando desde romances de autores contemporâneos como Mia Couto e Luiz Ruffato, a escritores consagrados da literatura brasileira e portuguesa como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa, passando também por volumes de poesia (*La mort dans l'avion & autres poèmes*, de Carlos Drummond de Andrade; *Recette de femme*, de Vinícius de Moraes; *Gants de peau & autres poèmes*, de Ana Cristina Cesar, além de antologias de contos e de poesia.

As coleções, segundo Genette (1987, p. 25), funcionam da mesma forma que o selo editorial como um todo, dando pistas aos leitores em potencial a respeito dos tipos ou gêneros de obras pertencentes ao conjunto. Portanto, ao apresentar o objetivo da *Lusitane* como a publicação de textos “de todos os países e comunidades de língua

ou cultura portuguesa”, dilui-se a especificidade da literatura brasileira sob uma relação de subalternidade com a ex-metrópole europeia, revelando a persistência da visão eurocêntrica e do discurso colonial (SHOHAT; STAM, 2006). As diferentes produções de Brasil e Portugal tornadas indistintas, constituem juntas um Mesmo não-específico que, por sua vez, torna-se a base da alteridade com o Outro francês.

Saindo dessa categoria mais geral da coleção, prosseguimos com questões diretamente relacionadas à antologia enquanto objeto sujeito à manipulação e à reescrita da parte de diversos agentes e cuja ação certamente relaciona-se tanto com o *status* projetado para a obra, quanto com a sua efetiva recepção. Passando, portanto, a categorias mais “materiais”, Genette (1987, p. 22) chama a atenção para o fato de que o formato é, sem dúvida, o aspecto mais global e visível da materialização de um texto enquanto livro, podendo revelar informações importantes a respeito do *status* de qualquer publicação em seu contexto original. Enquanto entre os séculos XVII e XVIII, a edição de livros dependia do número de dobras das folhas, a maioria dos livros, incluindo os mais populares como as narrativas sentimentais, era editada em formatos menores (entre in-oitavo e in-dezoito), os “grandes formatos” eram reservados apenas a obras “sérias”, de cunho religioso ou filosófico ou ainda a obras literárias que já gozavam de certo prestígio. No entanto, essa tendência foi se modificando ao longo do tempo, com a ampla difusão dos formatos menores, popularizados sob o nome de “livros de bolso”, até o ponto que esse tipo de volume passou a ser considerado como “um instrumento de ‘cultura’” (GENETTE, 1987, p. 24), recebendo edições dos grandes clássicos em coleções “sérias” como, por exemplo, a *Folio classique*.

Nesse sentido, o formato da antologia *La poésie du Brésil* (2012) não deixa de ter relevância. O volume de 1514 páginas, com capa dura, tem 17x22,5 cm, sendo, portanto, maior que um livro de bolso – formato mais comum da coleção *Lusitane* – e menor do que um livro de grande formato. Trata-se de um volume considerável para uma antologia poética e que certamente acompanha os adjetivos grandiloquentes dos textos críticos que saíram na imprensa francesa: Crisnay (2012) classifica a antologia de “generosa”, Nicolas (2012), de “monumental” e “titanesca” e Petillon (2013), de “suntuosa”. Apesar de a literatura – e em especial a poesia – brasileira ainda ocuparem uma posição periférica, o tamanho dessa antologia procura mimetizar a sua função

intencional de monumento, de objeto capaz de fornecer extensiva base para o leitor francófono que queira conhecer essa produção poética. Além disso, trata-se igualmente da maior antologia dedicada à literatura brasileira, em número de páginas, de autores e de poemas, em edição bilíngue, já publicada em francês – nenhuma das 18 antologias exclusivamente dedicadas à poesia, publicadas em francês, entre 1863 e 2015 (LIBRAIRIE COMPAGNIE, 2015), se equipara ao volume em questão da Chandeigne.

## 2.2 Índices morfológicos: Título, capa, quarta capa e outras inscrições

Para Torres (2011, p. 17), a primeira etapa para compreender a literatura brasileira traduzida para o francês consiste na obrigatória análise dos paratextos, iniciando-se a partir daquilo que ela denomina de índices morfológicos, que seriam quaisquer indicações que figuram tanto na parte interna, como páginas de rosto, por exemplo, quanto na parte externa, tais como capa, contracapa e quarta capa.

Dentro desses índices morfológicos, o título, de acordo com as classificações de Genette (1987), pode conter três elementos: um título, um subtítulo e uma indicação genérica, sendo que os dois primeiros são definidos formalmente e o terceiro, de modo funcional. Esse autor também faz uma distinção entre título temático (GENETTE, 1987, p. 85), para qualificar títulos que se referem ao “conteúdo” de sua obra e título remático para aqueles que apontam para a sua forma. No caso da antologia, contamos com um título, *La poésie du Brésil*, de função temática, e a indicação genérica remática, *Anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Diferentemente da maior parte das coletâneas francesas de poesia brasileira – *Anthologie des poètes brésiliens* (1912), *Littérature brésilienne* (1913), *Poésie brésilienne* (1922), *La poésie brésilienne* (1941), *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* (1954), *Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne* (1988), *Anthologie de la poésie romantique brésilienne* (2002), *Grandes voix de la poésie brésilienne du XX<sup>e</sup> siècle* (2011), *La poésie brésilienne aujourd’hui* (2011)<sup>5</sup> – o volume da Chandeigne, ao evitar o uso do gentílico não atribui

---

<sup>5</sup> Conforme LIBRAIRIE COMPAGNIE, 2015.

essa característica à poesia, mas a associa primeiramente ao território, criando assim uma ambiguidade. A *Poesia do Brasil* pode se referir tanto à produção que se desenvolveu nesse espaço, quanto atribuir uma certa poeticidade ao espaço geográfico. Embora a opção por esse título pareça uma escolha ingênua, veremos que, somada a outros elementos, reforçará um projeto editorial bastante coeso, que privilegia uma ainda visão etnocêntrica da poesia brasileira, corroborando a prática estabelecida de resquício eurocêntrico de ênfase no território e naquilo que ele apresenta de exótico<sup>6</sup>.

Passando do título à capa, Genette (1987, p. 12) afirma que essa última se constituiu durante muito tempo como o espaço peritextual que primeiramente introduzia a obra, primeiramente ao público em geral e depois ao leitor em potencial. Ao longo do século XX, esse papel passou a ser dividido com outros produtos impressos, tais como cartazes de divulgação e ampliações da capa – que não são mais considerados elementos paratextuais segundo Genette – e sobrecapas<sup>7</sup>. Esses, mais efêmeros e móveis que a própria capa, guardam uma dupla função: a proteção física dos títulos nas livrarias (que pode ser igualmente cumprida por embalagens de plástico que impedem que o volume seja folheado) e também uma divulgação publicitária mais intensiva, podendo incluir menções a adaptações cinematográficas ou televisivas ou mesmo a indicações e prêmios literários. Entretanto, a antologia analisada nesse artigo não conta com esse aparato de marketing, cumprindo, portanto, à capa o primeiro papel de vestíbulo para a publicação para um leitor desavisado.

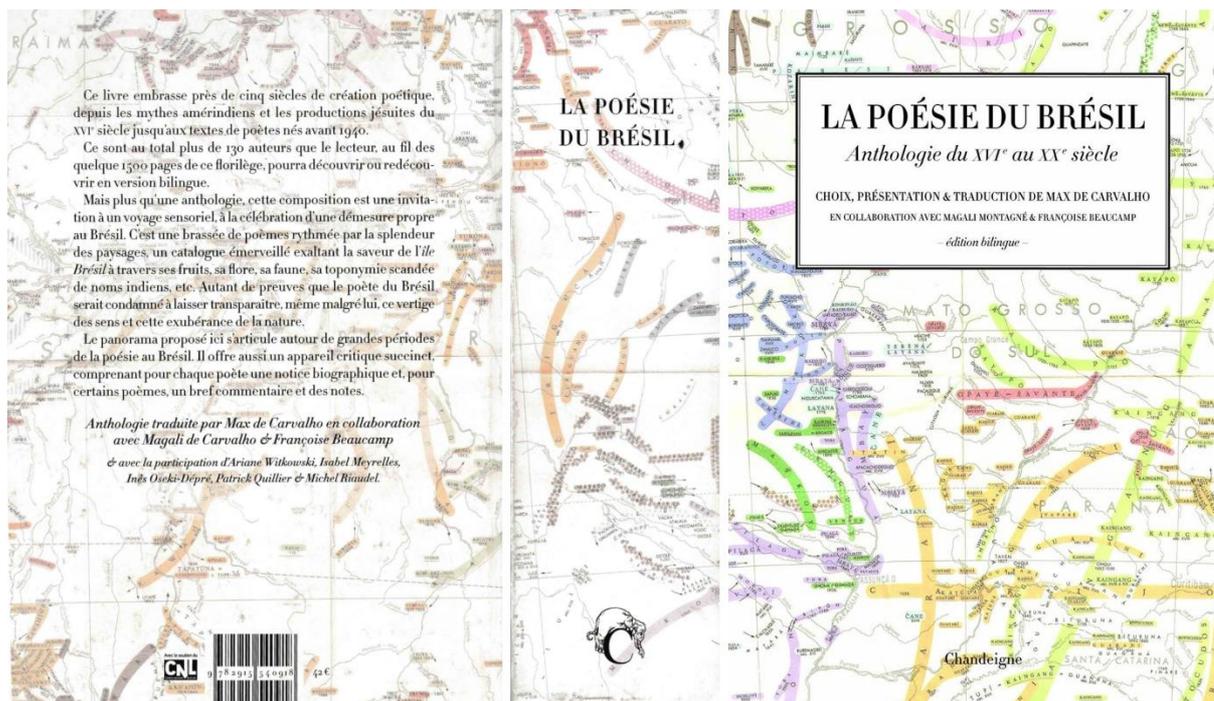
Conforme elenca Genette, esse espaço pode contar com uma lista surpreendentemente longa de elementos, o que não é o caso da publicação em questão, conforme podemos conferir na sequência.

---

<sup>6</sup> Vale ressaltar que o termo “exótico” aqui é tratado sob o escopo dos Estudos Pós-Coloniais. O Dicionário Terminológico de Crítica Literária Pós-Colonial explica que do sentido anterior de “externo” ou “estrangeiro”, que já renderiam, por si, discussões acaloradas a respeito de seu emprego para tratar de literaturas estrangeiras, acabou por ganhar, por fim, o sentido de “diferença excitante oriunda de certos povos indígenas assim como dos seus costumes”. (BISCAIA, 2008). Na esteira dessa discussão, Said, ao tratar a respeito das literaturas de viagem, como as mencionadas anteriormente nesse artigo, explica que ao categorizar o mundo do outro como estranho, selvagem ou exótico, acentuar-se-ia “a justeza da presença europeia e da sua dominação” (SAID, 1982, p. 239) em relação a essa produção literária.

<sup>7</sup> Em francês, há uma distinção entre *jaquette*, uma sobrecapa total, e *bande*, uma faixa de papel ou papelão que cobre apenas parcialmente a capa original da publicação.

Imagem 1 - Quarta capa, lombada e capa



Fonte: CARVALHO (2012)

A capa apresenta, em destaque, o título da publicação em letras maiúsculas, *La poésie du Brésil*, seguido do subtítulo, em fonte menor e em itálico, *Anthologie du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Abaixo do subtítulo, temos a indicação do organizador e tradutor da antologia, Max de Carvalho, e das outras colaboradoras: Magali de Carvalho e Françoise Beaucamp. O último elemento textual é a inscrição “*édition bilingue*” – que apresenta, desde a capa e de forma reiterada, uma tradução assumida (conforme o conceito de TOURY, 1995). Todas essas informações estão incluídas dentro de uma caixa de texto, na parte superior da capa. A outra informação, o nome da editora, aparece, em fonte menor, no rodapé da capa.

A lombada do volume acompanha o design minimalista, contendo apenas o título do volume, e o logotipo da editora, uma letra C acompanhada de um elefante, animal preferido do fundador da editora. A quarta capa é dominada pelo *press release*,

de que trataremos mais adiante, pela retomada de certas informações como o nome do organizador e tradutor e de suas colaboradoras principais, além de uma referência ao nome de outros tradutores que participaram mais pontualmente do volume: Ariane Witkowski, Isabel Meyrelles, Inês Oseki-Dépré, Patrick Quillier e Michel Riaudel.

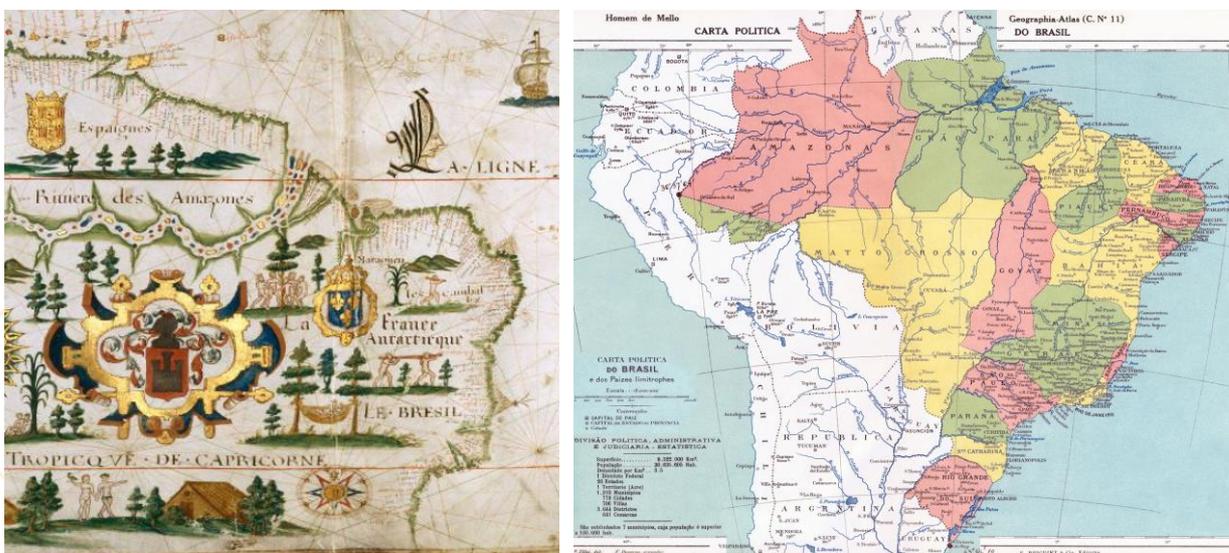
A imagem 1 também mostra que a capa, a lombada e a quarta capa apresentam uma ilustração aparentemente única, referenciada como uma adaptação do *Mapa etno-histórico brasileiro e regiões adjacentes*, do etnólogo de origem germânica Curt Nimuendajú, de 1944. Esse documento, segundo Kátia Bogéa (2017), que assina a apresentação da última atualização desse mapa, seria:

[uma] referência inescapável para a etnologia das populações indígenas atuais e daquelas que sucumbiram no processo de colonização do território brasileiro. Como um Sísifo tupiniquim, Nimuendajú deu pontapé inicial para um empreendimento aparentemente impossível de se realizar: sintetizar e organizar de modo didático um conjunto quase interminável de dados sobre localização, migrações, etnônimos e famílias linguísticas dos povos indígenas habitantes do Brasil (NIMUENDAJÚ; IPHAN; IBGE, 2017, p. 7).

A escolha dessa ilustração encaixa-se perfeitamente tanto na linha editorial da Chandeigne, e mais especificamente na coleção em que se encontra a antologia. O mapa de Nimuendajú dialoga tanto com uma longa tradição de registros de viagem, sob a forma de relatos, ilustrações e mapas, realizados por exploradores e viajantes europeus desde o século XVI, quanto com os trabalhos nas áreas da etnologia e da etnografia, que começaram a despontar a partir do final do século XIX. O mapa, portanto, inscreve potencialmente o leitor dentro de um imaginário e de uma série de informações de fundo que oscilam entre o exotismo fantasmático de Léry ao exotismo do outro de Lévi-Strauss – posicionamento que perpassa a antologia, seja enquanto objeto-livro, seja na seleção dos poemas e também das normas tradutórias mobilizadas em sua tradução. O leitor tem, desde a ilustração da capa, um contato com o estrangeiro, em razão principalmente dos nomes em português dos estados brasileiros e dos nomes das numerosas etnias indígenas que habita(ra)m esse território.

Diferentemente de dois outros conjuntos possíveis de mapas – os mais fantasiados do século XVI (Imagem 2) e os mais “áridos”, apresentando apenas topônimos ou informações referentes à hidrografia (Imagem 3), o mapa de Nimuendajú contém, além da representação de um território, uma noção de historicidade e de movimento, indicada pelos sentidos e datas das migrações indígenas. Dessa forma, o projeto da antologia parece demonstrar ostensivamente uma preocupação em afirmar a existência no Brasil de outras populações e, conseqüentemente de outras poéticas, para além da sempre onipresente presença de raiz europeia.

**Imagens 2 e 3** – Mapa de Vaulx (esq.) e Mapa político do Brasil de 1923 (dir.)



Fonte: Bibliothèque Nationale de France (s/d) e Marcondes Homem de Mello; Homem de Mello (1919)

Retomando o emprego específico desse mapa na capa de *La poésie du Brésil*, podemos perceber que, apesar de sua aparente unidade, esse documento foi manipulado na diagramação do livro. Se a imagem tivesse sido reproduzida fielmente ao mapa de Nimuendajú, tanto a lombada, quanto a quarta capa, deveria exibir a legenda existente no original. O mesmo acontece na quarta capa, que apresenta um recorte da região norte do Brasil. Nesse caso, se a ilustração fosse realmente única, teríamos na

capa do livro uma porção do Oceano Atlântico, o que não se verifica. Dessa forma, o trabalho de diagramação da capa reforça um efeito de unidade.

De modo geral, a apresentação externa da antologia, composta pela ilustração escolhida, pelos poucos elementos textuais apresentados na capa e na quarta capa revelam uma preocupação mercadológica menos imediata, além de constituir um “sinal exterior de nobreza” (GENETTE, 1987, p. 31), uma tentativa de enobrecimento, de construção de um objeto que tenha potencial para se consolidar como um documento/monumento<sup>8</sup> marcante no sistema cultural francês e que possa servir como referência futura para o leitor francófono, interessado pela literatura brasileira.

### 2.3 *Press release*

Segundo Genette (1987, p. 98), o *press release* se caracteriza como um dos elementos paratextuais modernos mais correntes, tendo sofrido importantes modificações a partir de meados do século XIX, inclusive de status em relação à sua posição. Esse curto texto de apresentação, contendo geralmente considerações elogiosas, era inicialmente enviado à imprensa para anunciar ao público geral a futura publicação de uma obra, sendo, portanto, não um peritexto, mas um epitexto. Posteriormente, esse aparato textual foi incorporado ao livro em si, através de encartes distribuídos junto dos exemplares de divulgação, visando principalmente a difusão da obra entre a crítica. A partir da década de 1970, esse peritexto encartado, “precário” e não durável, migrou do encarte para as quartas capas ou ainda para a orelha das publicações, constituindo-se, a partir de então, como mais dos elementos mediadores entre a publicação e o leitor.

No caso da antologia, o *press release* apresenta-se tanto na quarta capa do volume, quanto em materiais de divulgação, como artigos de imprensa e no site da editora. O texto, não-assinado, apresenta a antologia ao público da seguinte forma:

---

<sup>8</sup> Le Goff (1996, p. 548) afirma que “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.” No caso da antologia, trata-se do esforço de construir um panorama durável e monumental da produção de um Outro em sua própria cultura.

Este livro engloba quase cinco séculos de criação poética, dos mitos ameríndios e das produções jesuíticas do século XVI aos textos de poetas nascidos até os anos 1940.

No total, são mais de 130 autores que o leitor, no decorrer das 1500 páginas deste florilégio, poderá descobrir ou redescobrir em versão bilíngue.

Muito mais que uma antologia, este volume é um convite a uma viagem sensorial, à celebração de uma enormidade característica do Brasil. Trata-se de uma braçada de poemas ritmados pelo esplendor das paisagens, um catálogo maravilhado que exalta o sabor da ilha do Brasil através de seus frutos, de sua flora, de sua fauna, de sua toponímia pontuada de nomes indígenas, etc. Prova suficiente de que o poeta do Brasil estaria condenado a deixar transparecer, mesmo a contragosto, essa vertigem dos sentidos e essa exuberância da natureza.

O panorama aqui proposto se articula ao longo dos grandes períodos da poesia no Brasil. O volume oferece também um sucinto aparato crítico, composto de uma nota biográfica para cada poeta e também de breves comentários e de anotações para alguns poemas. (CHANDEIGNE, 2012).

Esse texto evoca, de forma sucinta, o projeto da antologia – o período compreendido, o número de poetas e sua apresentação bilíngue. Para remeter à publicação, o autor do *press release* emprega vários termos, tais como “livro”, “antologia”, “panorama”, “composição” e “florilégio”. Esses dois últimos fazem referência direta a uma seção do prefácio, assinado por Carvalho, chamada “*De l’anthologie comme jeu floral*”<sup>9</sup>, em que o organizador e tradutor da antologia expõe os princípios norteadores para a composição e para a tradução do volume, sempre ordenados em torno de uma metáfora floral. Denominar a antologia de florilégio é, portanto, remeter à etimologia do termo – “*florilegus*”, que significa “o que colhe flores”. O ato de selecionar poemas para o volume, segundo Carvalho, não se constitui apenas como uma justaposição,

---

<sup>9</sup> Em português, “Da antologia como arranjo floral”.

mas como uma composição que busca uma “orquestração, [...] uma intenção de unidade fugitiva” (CARVALHO, 2012, p. 12) a fim de revelar as cores e o verdadeiro perfume dessa produção poética. Da mesma forma, a questão da tradução também gira em torno dessa metáfora floral. O tradutor afirma que “[...] lhe parecia impossível mesmo sob o pretexto da fidelidade e do respeito [ao original], oferecer flores secas, coroas funerárias ao leitor francês.” (CARVALHO, 2012, p. 17). Sua preocupação é, portanto, traduzir os poemas tendo em vista principalmente as normas tradutórias do sistema-alvo, transplantando o poema para a língua alvo sem pretender reproduzir o seu “frescor original”, mas evidenciando um vigor distinto na língua alvo.

Essa metáfora floral, relacionada ao tema da viagem sob uma perspectiva profundamente etnocêntrica. O passeio sensorial, “*dépaysant*” se daria através dos poemas-flores, oferecidos ao leitor sob a forma de uma informal braçada, que seria capaz de, ao mesmo tempo, evocar a riqueza e a grandiosidade de seu território, assim como a especificidade tropical e exótica de sua fauna e de sua flora. Essa questão, que aparece desde a escolha da ilustração da capa, é reforçada ao observamos, no conjunto geral, a presença massiva de poemas que evocam espaços geográficos (“*Description de Recife de Pernambouc*”, “*Dialogues des grandeurs du Brésil*”, “*Description de la ville de Sergipe*”, “*L’île de Maré*”, “*Paranaguá*” e muitos outros), animais (“*Le sabiá*”, “*Le colibri*”, “*Le cycle du sabiá*” etc.) ou plantas (“*La mangue*”, “*Jardin fruitier*”, “*Palmier buriti*”, “*La voix du bois des cocotiers*”, “*Bananes pourries*” etc.).

Dessa forma, o convite a essa viagem “à Ilha Brasil” – fórmula empregada tanto no *press release* quanto no prefácio e que remete diretamente ao território mítico de Hy-Brasil, sonho e tormento de navegadores europeus desde o século XIV e textualmente evocada na antologia (CARVALHO, 2012, p. 10) – inicia-se por uma projeção desse território. Para Shohat e Stam (2006), “a geografia refletiu-se [...] nas narrativas de viagem e na ficção de exploração – que gira em torno do desenho ou do deciframento de um mapa [...] e da autenticação desse mapa através do contato com a terra ‘recém-descoberta’.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 218). Da possibilidade anunciada pela cartografia literal da capa e do título, o leitor passaria finalmente à exploração desse território desejado tendo como meio e intermediário a palavra poética.

Além disso, os responsáveis por esse projeto editorial vão ainda mais longe. Não apenas escolheu-se cuidadosamente uma produção poética que fosse consonante ou que pudesse ser lida sob o prisma da exuberância e da grandiosidade da natureza e do território, como também anuncia-se que essas características teriam forçosamente penetrado na própria essência da poesia que se desenvolveu nesse país, constituindo, dessa forma, o único devir possível dessa produção, uma vez que “o poeta do Brasil estaria condenado a deixar transparecer, mesmo a contragosto, essa vertigem dos sentidos e essa exuberância da natureza.” (CHANDEIGNE, 2017). Nesse caso, é possível que essa escolha, antológica e tradutória, tenha selecionado uma forma específica de olhar para o panorama da poesia brasileira – o exotismo – em detrimento de tantas outras possibilidades, que foram eclipsadas durante o processo.

#### 2.4 Prefácio

A última instância paratextual que analisaremos nesse artigo pode ser definida, segundo Genette (1987), tanto por suas numerosas características, quanto por suas variadas funções. Trata-se uma instância que pode ser tanto autoral, quanto editorial. No caso específico da antologia, encontramos um prefácio, intitulado “*L’île Brésil*”, aló-grafo, isto é, assinado pelo organizador e tradutor e não por algum autor que conste efetivamente no volume. Esse texto divide-se em sete seções distintas, cada uma cumprindo uma função prefacial apontada por Genette: uma brevíssima introdução, “*Anabase*”, “*O’Braxyll*”, “*De l’anthologie comme jeu floral*”, “*Composer*”, “*Traduire*” e “*Voyage sentimental*”.

Na primeira seção, Carvalho tece breves comentários preparatórios acerca da prática das antologias no Brasil e de sua importância para a constituição de um cânone de poesia brasileira, inscrevendo seu projeto antológico dentro de uma prática já consolidada, tanto no sistema cultural brasileiro, quanto no francês. Nesse momento, o antologista explica suas escolhas, tomando como partida as expectativas projetadas de seu público-alvo.

No momento de oferecer ao leitor francês uma visão em perspectiva desde as origens até o século XX, nossa situação não deixa de ter

uma relação com aquela desses longínquos predecessores. Além dos mais de cento e cinquenta anos de distância, compartilhamos também uma **dupla preocupação de preservação e de revelação**. (CARVALHO, 2012, p. 5, grifo nosso).

Além dessa preocupação com o próprio material selecionado – para que fosse significativo e que desenhasse um panorama fidedigno da produção poética brasileira –, o antologista se depara também com uma questão acerca da preservação dessa poesia, junto aos públicos francês e brasileiro. Nesse segundo caso, abre-se a possibilidade que essa publicação poderia eventualmente trazer à luz nomes pouco conhecidos até mesmo em seu país de origem. Dessa forma, a antologia teria condições de conquistar um público para o qual não havia sido inicialmente prevista.

Na seção seguinte, Carvalho retoma o tópico da viagem já no título – “*anabase*”, que significa expedição militar ou ascensão de cunho espiritual – passando a outra função prefacial e explicando, metaforicamente, o processo de pesquisa e de estabelecimento da antologia, comparando esse processo a uma viagem de descoberta e de resgate nas profundezas do tempo.

A partir desse momento, foi necessário permitir-se empreender uma *anabase* que não teria mais o espaço como modalidade, mas sim o tempo; que nos levasse a penetrar no âmago desse território profundo onde nos interessa apenas a poesia e sua tradução [...] (CARVALHO, 2012, p. 7).

Dessa forma, o prefácio vai, de forma suficientemente explícita, revelando pistas acerca daquilo que Berman denominou de projeto e de posição tradutiva, compostos pelo “conjunto de parâmetros linguageiros, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar do tradutor.” (BERMAN, 1995, p. 79). Entretanto, quando essa posição é enunciada em determinados espaços específicos como prefácios ou outras “falas” de tradutor, como é o caso, deve-se perceber se no lugar da posição tradutiva de fato, o tradutor não está, na verdade, aderindo a um discurso corrente e impessoal acerca da tradução (cf. BERMAN, 1995, p. 75). Para medir essa

distância entre aquilo que o tradutor anuncia como princípio e aquilo que é efetivamente posto em funcionamento em sua prática tradutória, é necessário passar a uma análise de suas traduções – o que, no entanto, foge do escopo do presente artigo.

A terceira seção do prefácio retoma a questão inescapável do território, evocando uma série de nomes de terras encantadas e, conseqüentemente, inatingíveis: Hy-Brazil, O’Braxyll, Berexyll, Braçi, Braçir. A função dessa seção, retomando Genette (1987), é começar a preparar um percurso para o leitor, assegurando que sua futura leitura não perca de perspectiva essa atmosfera quase mágica e que perpassa o espaço geográfico, revelando-se, segundo o antologista, de modo marcante na produção poética brasileira.

A seção seguinte, “*De l’anthologie comme jeu floral*”, a qual já dedicamos anteriormente algumas considerações, cumpre uma função prefacial essencial de valorização do trabalho antológico, invocando e reafirmando a sua unidade. Genette (1987) nos lembra que costumamos categorizar, ainda que de forma implícita, uma ideia de unidade, mesmo que fragilmente construída, como sendo uma construção superior a simples manifestação de uma multiplicidade do conjunto apresentado.

Um tema característico da valorização, por razões evidentes, em prefácios de antologias (de poemas, de contos, de ensaios) consiste em mostrar a unidade, formal ou mais frequentemente temática, daquilo que corre o risco de parecer *a priori* como um apanhado artificial e fortuito, determinado acima de tudo pela necessidade natural e pelo desejo legítimo de esvaziar uma gaveta. (GENETTE, 1987, p. 186).

Carvalho demonstra preocupação em relação à composição de um panorama que se apresente de forma coesa, apesar de sua grande diversidade. Permeando toda a obra, não podemos deixar de notar, através da seleção de poemas que compõem a antologia, a preferência por certos temas, que funcionou como eixo norteador e que não pode ser dissociado do projeto geral do antologista, que age como orquestrador, em busca de uma improvável unidade. Embora enuncie os princípios temporal e de “qualidade” como fundamentais na construção da unidade da antologia, pode-se perceber que a questão do território como terra paradisíaca – “os temas obcecantes”

(CARVALHO, 2012, p. 13) – como a verdadeira linha-guia de seu projeto antológico (e tradutório).

A metáfora do jogo floral reaparece também nas seções seguintes, “*Composer*” e “*Traduire*”, como princípio de seleção e de tradução. Para a seleção dos poemas, o antologista afirma não recorrer somente aos poemas reconhecidamente dignos de figurar em uma antologia, mas busca justamente aqueles mais raros, de autores pouco lidos ou mesmo desprezados: os modestos lírios somam-se, portanto, às exuberantes orquídeas para compor “o aromático e cintilante buquê” (CARVALHO, 2012, p. 13), refletindo a natureza diversificada e luxuriante da poesia brasileira.

Na última seção, o antologista e tradutor entrelaça a sua própria trajetória a do leitor, apontando o fim de sua jornada e marcando o início da do leitor a partir da página seguinte. Trata-se, portanto, de um último aceno antes do embarque, com os derradeiros conselhos para o leitor: um pedido de perdão pelo longo prólogo, procedimento protocolar de prefácios, conforme Genette (1987) e uma série de sugestões de percursos possíveis para a “viagem”, movendo-se pelo acaso das folhas e dos temas ou ainda apreendendo as continuidades e rupturas, perceptíveis somente se acompanha-se linearmente essa produção poética como uma espécie de narrativa. Além disso, Carvalho finaliza seu prefácio com um outro ritual característico de antologias, um pedido de desculpas a respeito dos autores e poemas que ficaram de fora da publicação (LEFEVERE, 1992), apesar da dimensão significativa do projeto antológico. Para Lefevere (1992, p. 124–125), essas ausências não representam simplesmente um mero acaso, mas são decorrentes da construção do projeto antológico, que selecionaria ou rejeitaria os poemas de acordo com certas escolhas motivadas durante o processo editorial, assim como uma projeção das expectativas do público-alvo potencial.

### **Considerações finais**

Outras instâncias paratextuais ficaram de fora deste artigo, por uma questão de espaço, tais como as epígrafes e todo o aparato crítico apresentado no final do volume: um conjunto de “Anexos”, dedicado principalmente à uma breve explicação das populações indígenas mencionadas na seção “*Les immémoriaux*”; o conjunto de “Notas” –

apresentadas sempre ao fim, permitindo uma apresentação mais “limpa” dos poemas e de suas traduções e que mereceriam um outro artigo para analisá-las; o “Dossiê Crítico”, os “Dados sobre os poetas”, contendo informações majoritariamente biobibliográficas e uma “Bibliografia completa”, contendo as obras, poéticas e críticas, brasileiras, portuguesas e francesas, que foram consultadas durante o trabalho de seleção e de tradução dos poemas.

Como vimos até aqui, a antologia conta com um projeto editorial coeso e consistente com a vocação da editora, enfatizando, em várias instâncias, o tema do *locus exoticus* convidativo para o leitor-explorador. Dentro desse quadro, pudemos perceber, que o aparato paratextual nos fornece uma série de pistas significativas para compreendermos esse projeto antológico e tradutivo. Uma questão marcante, que atravessou todas as instâncias paratextuais analisadas, é a tomada do território geográfico tanto como eixo norteador para a escolha dos poemas através de sua natureza, quanto como metáfora de unidade que se constrói, talvez inconscientemente, pela via da multiplicidade. Essa escolha, por sua vez, nos revela a persistência de um olhar eurocêntrico voltado para o exótico em relação à produção literária brasileira – perspectiva presente desde a publicação das primeiras obras brasileiras na França (TORRES, 2014, p. 17).

Por outro lado, devemos ressaltar as tentativas de “enobrecimento” dessa produção, reveladas por uma série de escolhas editoriais apontadas ao longo do artigo, assim como o esforço de construir um documento/monumento que possa marcar uma presença significativa dessa produção ainda bastante marginalizada que é a literatura, e notadamente a poesia, brasileira no sistema cultural francês. De qualquer forma, essas contradições, dentro do projeto antológico, são um marco de que a literatura brasileira tem definitivamente ganhado visibilidade no mercado francês e que o seu tratamento, historicamente simplificado e de resquícios eurocêntricos, esteja finalmente passando por uma lenta, mas promissora metamorfose e abrindo-se para a estrangeiridade e para o Outro que habita essa produção literária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, R. *O Brasil na França*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.
- AUDIGIER, E. Entrevista com Max de Carvalho. *Passages de Paris*, Paris, n. 11, p.503-511, 2015.
- BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BISCAIA, M. Dicionário terminológico de crítica literária pós-colonial. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008. Disponível em: <[http://poscolonial.dlc.ua.pt/P\\_Mapas.aspx](http://poscolonial.dlc.ua.pt/P_Mapas.aspx)>. Acesso em: 08, ago., 2018.
- CARVALHO, M. *La poésie du Brésil: Anthologie du XVIe au XXe siècle*. Tradução de Max de Carvalho. Paris: Chandeigne, 2012.
- CHANDEIGNE. Prière d'insérer. In: CARVALHO, M. (Org.). *La poésie du Brésil: Anthologie du XVIe au XXe siècle*. Tradução de Max de Carvalho. Paris: Chandeigne, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Chandeigne 25 ans - Catalogue*. Paris: Chandeigne, 2017.
- CHARTIER, R. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- DEVAUX, P. *La France et le nouveau monde*. Manuscrito, 1613. Localizado em: Département des Cartes et Plans, Bibliothèque Nationale de France, Paris. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8001881m>>. Consultado em: 7, jun., 2018.
- GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- LE GOFF, Jaques. Monumento/Documento. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. Tradução de Suzana Ferreira Borges. Campinas,SP: Editora da UNICAMP, 1992.
- LEFEVERE, A. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Nova Iorque: Routledge, 1992.
- MARCONDES HOMEM DE MELLO, F. I.; HOMEM DE MELLO, F. *Geographia-atlas do Brazil e das cinco partes do mundo*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1912.
- NIMUENDAJÚ, C.; IPHAN; IBGE. *Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes*. Brasília: IPHAN, IBGE, 2017.
- RIAUDEL, M. Préface. In: Association pour la diffusion de la pensée française. *France-Brésil*. Paris: adpf, 2005.

SAID, E. Traveling theory. In: \_\_\_\_\_. *The world, the text, the critic*. Cambridge, Mass: Harvard, 1983.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPÉZIA, K. *A literatura brasileira traduzida na França de 2000 a 2013: uma perspectiva descritiva e sociológica*. 2015, 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2015.

TORRES, M.-H. C. Rôle et censure des agents culturels: la littérature brésilienne traduite en français. *Atelier de Traduction*, Suceava, v. 1, n. 11, p. 61–83, 2009.

\_\_\_\_\_. *Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento*. Tradução de Marlova Aseff, Eleonora Castelli. Tubarão, SC: Copiart, 2011.

\_\_\_\_\_. *Traduzir o Brasil literário: história e crítica*. Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes, Aída Carla Rangel de Sousa. Tubarão, SC: Copiart; PGET/UFSC, 2014.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdã/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1995.