



Revista Cerrados is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

#### REFERÊNCIA

LIMA, Lia Araujo Miranda; SOUSA, Germana Henriques Pereira de. O cânone traduzido na literatura infantil: uma leitura dialética de Brecht para crianças. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 26, n. 45, p. 166-180, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/29420/20531>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

# O CÂNONE TRADUZIDO NA LITERATURA INFANTIL: UMA LEITURA DIALÉTICA DE BRECHT PARA CRIANÇAS.

## THE CANON TRANSLATED IN CHILDREN'S LITERATURE: A BRECHT'S DIALECTIC READING FOR CHILDREN.

Lia Araujo Miranda de LIMA\*  
Germana Henriques Pereira de SOUSA\*\*

### RESUMO:

Este artigo propõe uma perspectiva teórica para a aproximação crítica de obras canônicas traduzidas (não adaptadas) em edições ilustradas para crianças, a partir de um esboço de análise do livro *A cruzada das crianças* (*Kinderkreuzzug*, 1939), de 2014, poema de Bertolt Brecht ilustrado por Carme Solé Vendrell, e da sua tradução para o português brasileiro por Tercio Redondo. Essa obra faz parte de um núcleo atípico no sistema literário infantil e, como tal, exige uma abordagem peculiar para a compreensão de suas tensões internas. Ressalta-se em especial seu não enquadramento nas normas tradutórias predominantes no sistema infantil – a saber, o empréstimo de obras da literatura adulta por meio de procedimentos de adaptação textual assumida. Nosso objetivo é lançar luz sobre o fenômeno do trânsito de obras do sistema literário adulto para o infantil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura infantil. Tradução literária. Bertolt Brecht. Crítica literária dialética.

**ABSTRACT:** This paper proposes a theoretical approach for the criticism of canonic works, translated (not adapted) in illustrated children's books. We start from an analysis of the book *A cruzada das crianças* (*Kinderkreuzzug*, 1939), published in 2014, a Bertolt Brecht's poem illustrated by Carme Solé Vendrell, and of its translation into Brazilian Portuguese by Tercio Redondo. This work belongs to an atypical core in the children's literary system and as such demands a peculiar approach for understanding its internal tensions. We highlight the fact the translation does not fit into the dominant norms in the children's system – namely, the tendency of borrowing works from adult literature by means of recognized textual adaptation procedures. Our goal is to shed light on the phenomenon of the transit of works from the adult literary system into the children's system.

**KEYWORDS:** Children's literature. Literary Translation. Bertolt Brecht. Dialectic Literary Criticism.

### 1. Introdução

As reflexões aqui expostas partem da obra *A cruzada das crianças* ([1941] 2014), livro infantil ilustrado pela catalã Carme Solé Vendrell com texto de Bertolt Brecht e tradução para o português brasileiro por Tercio Redondo. Tal obra ocupa uma posição complexa no sistema literário brasileiro (cf.

---

\* Doutouranda em Literatura para Universidade de Brasília. Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade de Brasília (2015). Graduada em Letras-Tradução pela Universidade de Brasília (2008), com habilitação em Francês, e em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004), com habilitação em jornalismo. Bolsista Capes. Brasília, Distrito Federal, Brasil. Email: liaamiranda@gmail.com

\*\* Possui Doutorado em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (2004). Bolsista de PDE/CNPq - Pós-Doutorado na Université de Rennes 2 - Haute Bretagne em Estudos da Tradução (2006-2007) e Pós-Doutorado na Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET/UFSC e Université de Montréal UdeM/Canadá (2013). Diretora da Editora da Universidade de Brasília – UnB. Editora-chefe da Revista *Belas Infâncias* – B2 CAPES. Professora da Universidade de Brasília, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: germanahp@gmail.com

CANDIDO, 1961; EVEN-ZOHAR, 1990): situada no limiar entre a literatura infantil e a outra, poderia ser incluída no que os estudos sobre literatura infantil e juvenil têm chamado de literatura *crossover*, para o qual as ferramentas de análise são solicitadas a lidar com notável ambivalência – decorrente da dualidade do público leitor.

Os textos infantis são marcados pela necessidade, muitas vezes contraditória, de se dirigir simultaneamente a dois públicos. Segundo Zohar Shavit (1986), os escritores transitam entre duas soluções extremas para a questão: a) ignorar o público adulto, solução típica do sistema não canonizado; e b) dirigir-se primeiramente aos adultos, usando as crianças apenas como um pseudo-destinatário, solução típica do sistema canonizado. Na obra em tela, a ambivalência de público não é original ao texto, mas surge no momento em que ele é apresentado às crianças em edição ilustrada. Enquanto a apresentação gráfica do poema o insere no universo infantil, a tradução tendente a se voltar para a fonte segue normas mais identificadas com o sistema literário não infantil.

Aproximar-se criticamente dessa obra traduzida lança luz sobre os fenômenos de trânsito de obras do sistema não infantil para o infantil, usualmente associados a procedimentos de adaptação textual. No caso, o empréstimo se dá por meio da publicação do poema ao lado de grandes ilustrações. Ao mesmo tempo, a análise crítica do poema traduzido complexifica-se, uma vez que ele carrega a literariedade que usualmente marca o cânone. Proponho aqui uma abordagem crítica para a análise da obra em tela e de textos ambivalentes do sistema infantil, bem como sua tradução, a saber: a crítica literária dialética.

Esclareço antes de tudo que se podem e se devem acionar outros campos de conhecimento que abarquem a obra ilustrada como um todo, em sua forma e sua materialidade, notadamente os estudos sobre a leitura de imagens e de textos multimodais. Contudo, obras como *A cruzada* solicitam também ferramentas críticas específicas que deem conta da complexidade do material verbal.

Em *Teoria e prática da crítica literária dialética*, Bastos (2011) introduz, de forma bastante didática, a crítica literária dialética, e alicerça outras leituras mais densas. O autor apresenta questões que surgem para o leitor/crítico ao “se posicionar frente a um texto tendo-o como literário, visto que *é possível*

*ercar-se de uma obra literária sem perceber sua qualidade literária*, tomando-a, por exemplo, como documento sociológico ou psicológico” (BASTOS, 2011, p. 9, grifos nossos). Essa linha crítica privilegia a obra literária em si, seus elementos internos. A dialética, explica Bastos, diz respeito à relação entre contradições – marca de toda grande obra de arte. Essas contradições estruturam a obra de arte literária, e a partir de sua leitura o crítico poderá valorar a obra.

Bastos parte de Candido (2000), que assim define a tarefa do crítico literário:

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. (CANDIDO, 2000, p. 5. Grifos nossos.)

Significa dizer que, para que se possa julgar o valor literário de uma obra – que é, em última instância, a tarefa do crítico –, é necessário penetrar-lhe a intimidade, identificar os elementos que a organizam internamente e que constroem essa *estrutura peculiar* que a torna grande. Com essa afirmação de Candido, tocamos o cerne do contato entre a crítica e a tradução: a tradução, como crítica que é, é precisamente uma leitura desta estrutura peculiar. Dificilmente encontraremos outra forma de aproximação de uma obra literária que adentre tão profundamente em sua intimidade como a tradução. Averiguar os fatores que organizam internamente uma obra literária é ponto de partida para sua reconstituição em outro idioma. A partir desse ponto de vista, Antoine Berman transpõe para a tradução a mesma ideia que encontramos em Candido:

(...) todo texto a ser traduzido apresenta uma sistematicidade própria que o movimento da tradução encontra, enfrenta e revela. Nesse sentido, Pound podia dizer que a tradução era uma forma sui generis de crítica, na medida em que ela torna manifestas as estruturas ocultas de um texto. (BERMAN, 2002, p. 20-21)

Se o que interessa ao crítico, segundo a perspectiva dialética, é a obra literária e seus elementos internos, isso não significa de modo algum que ele despreze fatores externos. O fator social é elemento estruturante da obra, como queria Lukács (1961), o que nos afasta de uma análise que toma separadamente fatores internos e externos a ela em sua leitura crítica: “o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2000, p. 7, grifos do autor). Se isso é verdade para a construção da obra literária pelo artista, o fator social é determinante também para a estrutura da tradução. A relação do tradutor com o autor e com o idioma traduzido; a consciência acerca do público leitor; o projeto editorial, entre outros elementos, influem na maneira como o texto traduzido se realizará. A partir desta concepção buscamos interpretar a tradução de Redondo.

Tomamos a tradução como texto literário, recriado em outro corpo linguístico, que não dispensa a primazia da função estética sobre outras. A função da tradução de Redondo é antes poética, e isso a diferencia fundamentalmente das adaptações para crianças. Nestas, a função primeira da tradução é comunicativa, com ênfase no receptor. Importa selecionar um núcleo a ser transferido para o leitor infantil – usualmente o enredo ficcional – e mediá-lo do modo mais inteligível possível, considerando sua competência literária e seu repertório. A forma literária pode ser sacrificada em nome desse propósito. A tradução literária propriamente dita, ao contrário, não se define por sua função comunicativa, como defendia Benjamin (2008). Para ele, a comunicação, ou a declaração, é algo de inessencial ao poema. O que nele importa, e que define sua poeticidade, é exatamente o inapreensível, o misterioso. Uma tradução

literária que se preocupa antes em comunicar é, para Benjamin, uma má tradução. A tradução poética, portanto, somente pode se dar poeticamente: ela é, antes de tudo, *forma*. A lei dessa forma deve ser buscada no original.

Não nos compete estabelecer uma hierarquia para os modos de se traduzir literatura para crianças. As adaptações assumidas e as deformações não assumidas em traduções que se apresentam como integrais tiveram e seguem tendo seu papel histórico, social e (por que não?) pedagógico, e é inútil combatê-las. Mas aqui tratamos de outra coisa: tratamos de uma tradução que, acima de tudo, se quer literatura, que se quer forma, que se quer poesia.

Antes de seguirmos, cabe questionar qual o sentido de empregar as ferramentas da crítica literária construída sobre um acervo de obras não infantis para tratar de literatura infantil. Shavit (1994) já alertava sobre a inadequação da crítica tradicional para abordar os textos para crianças. Somente os textos ambivalentes, tais como *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Carroll, se prestariam à análise crítica tradicional, e por serem exceção, não representariam o sistema literário infantil como um todo. Shavit admite que, de maneira geral, a literatura infantil não apresenta um grau de literariedade comparável à adulta. Tentar elevar seu estatuto com base em argumentos de qualidade literária seria empreitada inútil, que não levaria muito longe as pesquisas acadêmicas nessa área.

Poderíamos tomar A cruzada como um texto não infantil e justificar assim nossa opção por uma abordagem crítica formulada com base no cânone adulto. Isso eliminaria a contradição do poema com o sistema infantil, ao qual ele é, no mínimo, estranho. Entretanto, essa é uma das contradições desta obra ilustrada e traduzida que não queremos calar, mas compreender. A cruzada das crianças de Brecht-Vendrell-Redondo não é uma obra incoerente, e por isso fraca; é uma obra tensa, e por isso forte.

O que Shavit chama de crítica literária tradicional – ou a crítica construída a partir da lida com o

cânone ocidental – teria desqualificado a literatura infantil como campo legítimo de estudo acadêmico. Para reabilitá-la, a autora propõe que se adote uma abordagem teórica denominada de semiótica da cultura, que encara a literatura infantil como um fenômeno literário-cultural. Estaríamos, então, no campo que Candido delimitou como sociologia da literatura.

É bastante provável que Shavit tenha razão, e que os estudos mais frutíferos na área estejam justamente relacionados à história e à sociologia da literatura infantil, tomando as obras em seu valor documental. Se a literatura infantil oferece pouco material a uma análise crítica que busca nos textos seu valor poético e, por outro lado, é objeto privilegiado para a observação das dinâmicas de poder que operam numa sociedade – devido a seus vínculos estreitos com a educação e com o mercado –, qual o proveito em optar pela primeira abordagem?

O problema coloca-se quando nos vemos forçados a lidar com as exceções, que são justamente o que compõe o núcleo canônico do sistema literário infantil. Obras como a já mencionada Alice, Pinóquio (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, 1883), de Carlo Collodi, ou a saga do Sítio do Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato (publicada entre 1920 e 1947), podem e devem ser criticadas com base em critérios de literariedade. Material folclórico e popular também pode ser lido a partir de seus elementos estruturais, como faz brilhantemente Nelly Novaes Coelho (2010) ao analisar os contos coletados pelos irmãos Grimm. Como afirmam Lajolo e Zilberman (2007), o adjunto infantil não pode interferir no literário do texto.

Desviar o foco da pesquisa em literatura infantil para uma abordagem sociológica talvez tenha sido um importante momento para sua afirmação como objeto legítimo de pesquisa. Existe um risco, porém: fossilizar uma imagem da literatura infantil como apenas mais um conjunto de produtos da indústria cultural, reforçando sua natureza auto-perpetuadora e dando uma falsa impressão de um conjunto homogêneo de livros. A radicalidade com que Shavit rejeita a crítica literária tradicional para o estudo da literatura infantil é um momento necessário de virada que abre novas e frutíferas sendas de investigação. Com a consolidação progressiva do campo, é hora de ensaiar movimentos de retorno e arriscar uma interpretação mais totalizante da literatura infantil. Encarar uma obra literária infantil em sua potência estética: este é o desafio.

Literatura infantil e literatura não infantil partiram de uma existência fundida para uma diferenciação por oposição. A literatura infantil passou a ser o que a literatura adulta não era – o que, para alguns (cf. NODELMAN, 2008), equivaleu a uma literatura marcada por faltas e ausências. Essa separação, todavia, jamais foi definitiva, e elas voltam a se aproximar em momentos da história. Algumas obras se recusam a ser compartimentadas: flertam com complexidade linguística e, ao mesmo tempo, bebem de fontes orais compartilhadas por faixas etárias diversas. São muitos também os autores que transitam entre as obras para pequenos e grandes: José Saramago, Carlos Drummond de Andrade, Chinua Achebe, Clarice Lispector, Robert Desnos, Tolstoi, apenas para citar alguns. Lewis Carroll, por sua vez, lega ao cânone inglês a palavra-valise, o nonsense, a maestria poética com o ritmo. James Joyce e T.S. Eliot daí se alimentam.

Para deixar de ser “a Cinderela dos estudos literários”, nas palavras de Shavit (1994), a literatura infantil deve ser encarada em toda a sua heterogeneidade: como uma massa de produtos culturais, mas também como um espaço de criação poética. É desnecessário defender aqui as possibilidades literárias do livro infantil, com todas as limitações de vocabulário e uso da linguagem que ela pode implicar. Mary e Eliardo França, Bartolomeu Campos de Queirós, Maurice Sendak, Shel Silverstein, Leo Cunha, Olivier Douzou provam o que se pode criar para crianças ainda bem pequenas<sup>4</sup>. É preciso que as crianças

---

<sup>4</sup> A obra desses autores, como um todo, é de importante interesse literário. Citamos apenas alguns títulos a fim de melhor ilustrar nossa afirmação: *Chuva!* (1973), de Mary e Eliardo França; *Pé de pato, sapato de pato* (2004), de Bartolomeu Campos de Queirós (il. Graça Lima); *In the Night Kitchen* (1970), de Maurice Sendak (*Na cozinha noturna*, 2015, trad. Heloisa Jahn); *A Giraffe and a Half* (1964),

tenham acesso à linguagem literária. Daí a pergunta que vem sendo posta por aqueles que defendem a necessidade de se instituir um cânone para crianças (cf. KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012): como definir critérios de qualidade literária para os livros infantis? O caminho passa evidentemente pela crítica.

Quando Redondo foi encarregado, pela editora Pulo do Gato, da tradução d'A Cruzada, sabia que estava lidando com um texto não infantil. Sabia também que este texto seria inserido em um livro ilustrado para crianças, compondo uma obra única feita de palavra e imagem, conforme o projeto gráfico da editora espanhola El Jinete Azul no qual a edição brasileira se baseia. Não se tratava meramente de pensar em um receptor infantil, mas de considerar a obra também em sua materialidade. Criticá-la sob um ponto de vista que leva em conta sua inserção no sistema infantil é indispensável para compreendê-la em sua totalidade, pois, lembrando Candido (2000), o externo internaliza-se, e já não nos podemos livrar dele.

À diferença da crítica literária de textos primários, entendidos como aqueles lidos na língua em que foram originalmente redigidos, a crítica de tradução implica forçosamente a comparação. Comparação com o texto de partida, quando não com outras traduções ou outras edições do próprio texto de partida. Coloca-se a questão de como evitar a tentação de se perder no cotejo formal prescritivo, que pouco contribui como hermenêutica:

Não apenas a crítica das traduções se desenvolveu pouco, mas, quando o fez, foi sobretudo em uma direção essencialmente negativa: a da localização, frequentemente obsessiva, dos “defeitos” das traduções, mesmo bem sucedidas. A crítica positiva permaneceu, até pouco, muito rara – sobretudo no estado puro (sem elementos negativos)<sup>5</sup>. (BERMAN, 1995, p. 42)

Berman (1995, p. 13) propõe uma crítica de tradução produtiva, que busca extrair a verdade de uma tradução, iluminá-la a partir de uma “análise rigorosa de uma tradução, de seus traços fundamentais, do projeto que lhe deu origem, do horizonte no qual ela surgiu, da posição do tradutor”<sup>6</sup>. Reconhece daí a íntima relação da tradução com a crítica, estruturalmente aparentadas:

A crítica de uma tradução é então aquela de um texto que, ele mesmo, resulta de um trabalho de ordem crítica. Operação delicada, que se desenvolveu sob sua forma “moderna”, ou seja, comparável àquela da crítica direta das obras, apenas recentemente.<sup>7</sup> (BERMAN, 1995, p. 41. Grifos do autor.)

Em Haroldo de Campos (1992) encontramos a tradução poética como criação e como crítica. Criação porque os chamados “textos criativos” são, em princípio, intraduzíveis, mas recriáveis em textos que se ligam ao original por uma relação de isomorfia: “...serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 1992, p. 34). A leitura e a identificação desse sistema é precisamente o lugar onde a tradução se faz crítica. Para realizar-se, a tradução exige que se penetre na intimidade da obra estrangeira:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecação implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 1992, p. 43)

Trata-se, portanto, de uma leitura atenta, que mergulha na profundidade e na complexidade da obra de arte literária. É um exercício de inteligência, que se inicia já na escolha do texto a ser traduzido.

Quando se faz a crítica da tradução, acrescenta-se ainda outra camada interpretativa ao texto

---

de Shel Silverstein (Uma girafa e tanto, 2003, trad. Ivo Barroso); O sabiá e a girafa (1993), de Leo Cunha (il. Graça Lima); Poèmes de terre (2012), de Olivier Douzou (il. Anouk Ricard, sem tradução no Brasil).



literário que, por si só, já é uma leitura do mundo: “O trabalho do intérprete, do hermeneuta ou do crítico será tomar a obra como uma interpretação prévia de si mesma e de suas relações com o mundo” (BASTOS, 2011, p. 17). Qual então a tarefa do crítico de tradução, uma vez que a tradução já é, ela mesma, crítica?

Um caminho possível é avaliar em que medida a tradução permite que a obra fale, em que medida ela autoriza a obra original a expor suas contradições. O projeto tradutório, a forma como o tradutor se aproxima do texto, em que medida e de que forma ele se permite manipulá-lo sinalizam a interpretação que a tradução faz de si mesma e de suas relações com o original.

É possível apontar algumas questões que tradução d’A cruzada suscita e que podem ser

---

<sup>5</sup>“Non seulement la critique des traductions s’est peu développée, mais, quando elle l’a fait, ç’a été, surtout, dans une direction essentiellement négative : celle du repérage, souvent obsessionnel, des “défauts” des traductions, même réussies. La critique positive est restée, jusqu’à il y a peu, très rare – surtout à l’état pur (sans éléments négatifs)”. Todas as traduções são minhas.

<sup>6</sup>“...analyse rigoureuse d’une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l’horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur”.

<sup>7</sup>“La critique d’une traduction est donc celle d’un texte qui, lui-même, résulte d’un travail d’ordre critique. Opération délicate, qui ne s’est développée sous sa forme “moderne”, c’est-à-dire comparable à celle de la critique directe des oeuvres, que très récemment.”

encontradas em outros textos, digamos, atípicos do sistema infantil, no sentido em que não se enquadram nos padrões dominantes dos textos para crianças nem nas normas tradutórias usualmente adotadas pelo sistema literário infantil<sup>8</sup>.

## 2. Kinderkreuzzug, 1939

No Brasil, Bertolt Brecht (1898-1956) é mais conhecido e estudado como dramaturgo, embora na Alemanha receba igual consideração enquanto poeta. A poesia, aliás, tem marcante presença na dramaturgia de Brecht, sendo a própria matéria de seu teatro. Além de ampla obra literária, que inclui textos em prosa, Brecht deixou uma importante produção teórica que tem auxiliado a leitura de seus trabalhos e a reflexão acerca da função da arte na sociedade.

A balada *Kinderkreuzzug*, 1939<sup>9</sup> narra a peregrinação de um grupo de crianças polonesas órfãs da guerra em busca de um refúgio. Um breve percurso pela trajetória do poema, desde sua primeira publicação até a contemporânea edição para crianças, auxilia a compreender os fatores que o levaram à literatura infantil atual.

Redigido em 1941, quando Brecht estava exilado na Califórnia<sup>10</sup>, o poema foi publicado em 1942 na revista *The German American* (NY, 1, n. 8, p. 8-9), como parte da coletânea *Gedichte im Exil* (Poemas no Exílio), com tradução de Hedda Korsch para o inglês (WILLET & MANHEIM, 1987, p. 583). Em 1943, o poema é recitado pela atriz Elisabeth Bergner em um programa de Brecht na *New School* – apontando já para a intenção do poeta de atingir um público jovem. Apenas em 1949 o texto é publicado na Alemanha, na coletânea *Kalendergeschichten* (Histórias de Almanaque, sem tradução no Brasil) pela editora *Gebrüder Weiß*. Quanto à data, importa notar que o poema foi escrito após o contato de Brecht com o pensamento marxista, momento que marca a incorporação do princípio didático em suas peças e poemas.

Na década de 1950, Brecht convida o artista plástico Gerson Knispel, alemão radicado no Brasil desde 1959, para ilustrar com gravuras a coletânea à qual Knispel se refere como *Poemas do Exílio*. O artista, que à época vivia em Israel, chega a Berlim após o falecimento de Brecht. Lá é recebido por sua viúva, a atriz Helene Weigel, e pela poetisa Elisabeth Hauptmann. Knispel assim descreve o encontro:

Helena (sic.) entregou-me um envelope com meu nome escrito pelo punho de Brecht. Nele, estava o manuscrito da balada *Cruzada das Crianças*, 1939. Parte dos motivos dos poemas do exílio — flechas envenenadas que ele lançou contra os nazistas. O manuscrito contava com 45 quartetos, dos quais, segundo Helena, Brecht teve que eliminar nove: na opinião do Comitê Central do Partido, estes não eram apropriados à atmosfera de apaziguamento do pós-guerra, e a guerra fria não se adaptava ao momento de coexistência. (KNISPEL, 2015)

A edição de 1953 de *Kalendergeschichten*, publicada pela editora Rowholt, traz o poema com 42 estrofes, enquanto uma versão com 35 estrofes circula em outras coletâneas<sup>11</sup>. Esta última segue a mais corrente até os dias de hoje, tanto em língua alemã quanto em traduções. A edição espanhola *La Cruzada de los niños*, à qual a brasileira (2014) deve os direitos das ilustrações, é traduzida com base no texto reduzido de 35 estrofes. O mesmo se dá com as traduções de Paulo César de Sousa e Geir Campos<sup>12</sup>. A tradução de Redondo na edição de 2014, com a qual trabalhamos aqui, toma como partida o texto completo<sup>13</sup>, com duas estrofes a mais em relação ao manuscrito entregue a Knispel, totalizando 47 quartetos. Tal decisão sinaliza o compromisso do tradutor com a integridade da obra.

<sup>8</sup>Acercadascaracterísticastextuaispredominantesnaliteraturainfantilenquantogênero,cf.NODELMAN,2008,eCOLOMER, 2003. Sobre normas de tradução no sistema literário infantil, cf. SHAVIT, 1986

<sup>9</sup>A data 1939 faz parte do título original do poema.



As 24 gravuras de Knispel para o poema, na versão de 45 estrofes, chegam pela primeira vez ao Brasil na obra intitulada Cruzada de crianças, publicada com tiragem limitada de 500 exemplares pela editora Brasiliense em 1962<sup>14</sup>. A edição é bilíngue, com tradução paralela de Péricles Eugênio da Silva Ramos e apresentação de Tatiana Belinky. Em grande formato (46x34cm), o livro traz as gravuras, em preto e branco, em folhas soltas, reunidas numa caixa com acabamento em tecido. O texto, impresso em papel manteiga, sobrepõe-se parcialmente às gravuras, que podem ser contempladas pela transparência do papel. A edição traz ainda dois posfácios: o primeiro, de Anatol Rosenfeld, discorre sobre a obra de Brecht e sobre o poema em questão; o segundo, de Sergio Milliet, bastante curto, trata essencialmente da ilustração.

À parte o nome de Belinky e o fato de tratar-se de uma obra ilustrada, não há nada na edição que a caracterize como livro infantil. Pelo contrário, a tiragem restrita e o acabamento gráfico primoroso inserem-na na seara dos livros de arte. O valor material da obra, associado à sua extrema fragilidade e dificuldade de manuseio, apartam-na definitivamente das mãos das crianças. É um livro fragmentado, desmontável e vulnerável, e ao mesmo tempo imenso, robusto, belo e impactante, tal qual o próprio poema.

Em 2011, a editora espanhola El Jinete Azul publica o poema em um formato mais comercial e explicitamente direcionado para crianças, com alguma repercussão na mídia. As resenhas, em geral, enfatizam o mérito da ilustradora, com seus desenhos em preto e branco de traços grosseiros, semelhantes a esboços, em acompanhar a narrativa de Brecht. A ilustração da capa foi reproduzida na revista Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil<sup>15</sup>, da qual o livro recebeu menção de honra.

Em forma de balada, gênero de poesia musicada muito trabalhado pelos românticos alemães em fins do século XVIII, a narrativa é ambientada no inverno polonês, no ano de 1939, quando a Polônia foi invadida pelas tropas nazistas. O poema, em sua versão original, é estruturado essencialmente em torno da redondilha maior, porém sem rigor métrico, com rimas alternadas, no esquema ABCB, frases diretas e linguagem objetiva. O foco narrativo em terceira pessoa predomina, passando para a primeira pessoa nos quartetos finais do poema – quando o eu lírico, até então dissolvido na “neutralidade anônima das coisas” (ROSENFELD, 1962, p. 3), se manifesta, transformando a cruzada terrena em uma procissão celestial de crianças de todas as nações. Após descrever essa visão de ares proféticos, o narrador retorna à matéria, fechando o relato com a morte do cão que acompanhava as crianças e que havia sido enviado com uma placa no pescoço para pedir ajuda.

Partimos da seguinte estrofe, que sintetiza a contradição central do poema:

*Sie wollten entrinnen den Schlachten,  
Dem ganzen Nachtmahr  
Und eines Tages kommen  
In ein Land, wo Frieden war.*

Escapavam às batalhas  
e deixavam a dor pra trás,  
desejavam só descanso  
num país cheio de paz.

Trata-se da negação de uma realidade de pesadelo (Nachtmahr) e da projeção de uma terra onde existe a paz. Durante toda a narrativa, as crianças caminham em busca de um país que é o oposto daquilo que vivem: em vez da guerra, a paz; em vez da neve e do frio, o sol e o calor; em vez da morte, o amor. O obstáculo no caminho para a utopia é a desorientação, que fica patente no episódio em que as crianças encontram um soldado ferido:

<sup>10</sup>A edição brasileira ilustrada por Gerson Knispel (1962) traz a informação de que o poema teria sido escrito na Finlândia. Willet e Manheim (1987), contudo, estabelecem como data de redação o mês de novembro de 1941 – período em que Brecht já vivia em Santa Mônica, Califórnia. Phillips (2001) apresenta a mesma informação, acrescentando, para maior fiabilidade dos dados, a localização da primeira edição do texto no arquivo Bertolt Brecht da Akademie der Künste em Berlim. É mais provável, portanto, que o poema tenha sido redigido nos EUA; esse dado, porém, não interfere de maneira importante na contextualização histórica da obra.

*Sie fanden zwar einen Soldaten  
verwundet im Tannengries.  
Sie pflegten ihn sieben Tage,  
damit er den Weg ihnen wies.*

Encontraram um soldado  
ferido e muito sozinho;  
trataram-no sete dias  
pra que ensinasse o caminho.

*Er sagte ihnen: Nach Bilgoray!  
Muß stark gefiebert haben  
und starb ihnen weg am achten Tag.  
Sie haben auch ihn begraben.*

“Pra Bilgoray!”, ele disse,  
já de febre delirando,  
e expirou no oitavo dia,  
à sua cova enfim baixando.

*Und da gab es ja Wegweiser,  
wenn auch von Schnee verweht,  
nur zeigten sie nicht mehr die Richtung an,  
sondern waren umgedreht.*

No caminho havia placas  
por tormentas açoitadas;  
indicavam tudo errado,  
pois já estavam viradas.

*Das war nicht etwa ein schlechter Spaß,  
sondern aus militärischen Gründen,  
und als sie suchten Bilgoray,  
konnten sie es nicht finden.*

Não foi obra de maldade,  
era manha militar,  
e ao procurar Bilgoray  
não puderam nada achar.

Não é necessário nos alongarmos aqui sobre o caráter marcadamente dialético de toda a obra de Brecht, o que outros já fizeram bem (cf. JAKOBSON, 2007; PEIXOTO, 1968; COSTA, 1996; REDONDO, 2004). Sintetizado na frase “Das sicher ist nicht sicher” (apud JAKOBSON, 2007), o princípio da dúvida reaparece na cruzada. A desorientação é nuclear para a narrativa: há um pequeno líder que os guia, mas que se preocupa por não saber o caminho; há placas de sinalização, mas estão todas viradas; há um soldado que poderia informar o caminho às crianças, mas ele delira em febre e morre sem poder ajudá-las.

A desorientação aparece não apenas no campo semântico, mas é elemento estruturante da escrita, que se desenvolve de maneira episódica, sem advérbios que fixem uma sequência temporal entre os acontecimentos. Para introduzir cada episódio, Brecht usa simplesmente *Da war* (Havia) ou *Da war auch* (Havia também), ou ainda *Einmal* (Certa vez), expressões que não estabelecem relação de causa e consequência entre os fatos referidos logo antes ou logo depois. O narrador, portanto, não se preocupa em organizar sequencialmente os acontecimentos, que são arrolados de maneira isolada, fragmentada, à medida que lhe vêm à memória. A ausência de redes de causalidade afasta a narrativa de uma descrição científica e factual. De fato, não é aí que reside o sentido da história.

O narrador se mantém, de certa forma, distante. Em primeiro lugar, por sua posição de adulto, em contraponto às personagens infantis. Em segundo lugar, pela própria estética de afastamento defendida por Brecht, que evita provocar no leitor emoções que o impeçam de refletir. Mas o contador da história deixa transparecer algum sentimento em relação às crianças. O vocabulário, bastante marcado pelo uso de diminutivos, denuncia ternura. E em seu delírio final, no qual tem a visão da procissão celestial, o narrador projeta um outro mundo – *ein Land wo Frieden war* –, que se contrapõe ao mundo de guerras, de lutas, de destruição, de impiedade. Esta breve digressão, que dura apenas quatro estrofes, é um momento chave de inserção da obra na realidade histórica. A visão final reflete a narrativa, pelo avesso, como num

<sup>11</sup>cf. BRECHT, Bertolt. *Gedichte und Lieder*, Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, 1963.

<sup>12</sup>cf. BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Sousa. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000; e BRECHT, Bertolt. *Poemas e canções*. Seleção e tradução de Geir Campos. Ilustrações de Aluísio Carvão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

<sup>13</sup>O texto fonte usado por Redondo, segundo informação prestada pelo próprio tradutor por e-mail em 01/06/2017, foi: BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

espelho.

Note-se a fugacidade dessa projeção utópica: o narrador retorna apressadamente ao foco em terceira pessoa para relatar a morte do cachorro – e com ele, de toda a esperança daquele grupo de crianças. Brecht é capaz de permanecer apenas muito brevemente numa terra de paz. Na maior parte do tempo, ele limita seus comentários, escondendo-se por trás de uma narrativa aparentemente anônima e desinteressada – mas que carrega o mundo consigo.

Aparte o cortejo infantil nas nuvens, não há nada de espetacular na narrativa brechtiana. Tudo é simples, cotidiano. São os bastidores da guerra, os anônimos da guerra. O contraste entre a singeleza da vida das crianças na terra e a grandiosidade da procissão celestial levanta questões acerca do destino humano, tais como a possibilidade (ou a impossibilidade) de que essa terra de paz seja encontrada, aqui ou alhures, e a necessidade de transformação do mundo secular. A terra de paz é um desejo não apenas daquelas pequenas vítimas da guerra, mas de toda a humanidade. Essa “terra prometida” existe? Há alívio para a dor, o abandono, a desorientação? Na morte, talvez? Projeta-se o desejo de fraternidade universal, embora conscientemente utópico.

Se a obra se organiza a partir da temática da guerra, a situação de desesperança se universaliza, por sua forma específica de representação. As crianças da cruzada não são entes isolados no tempo e no espaço, vítimas excepcionais de um momento de loucura de alguns poucos indivíduos, mas encarnam a impotência de todos os segmentos vulneráveis da humanidade diante da opressão.

### **3. A cruzada das crianças ilustrada e traduzida**

Debrucemo-nos muito brevemente sobre a edição ilustrada e traduzida, tal como é apresentada às crianças brasileiras.

As ilustrações de Carme Solé Vendrell já apontam o caráter ambivalente da obra – a dualidade de público. Na capa, sob um fundo branco, duas crianças de olhar abatido se dão as mãos. Os traços rústicos, que dão à composição um ar de obra inacabada, e a monocromia prevalecem em todas as ilustrações. A exceção é a cor vermelha, que tinga as guardas e aparece na primeira ilustração de página dupla, que antecede o poema. Sua função é evidente: em contraste com o branco, que remete à neve e ao vazio, e aos traços negros e mal acabados que dão às figuras um contorno apenas esboçado, a violência do vermelho se impõe. É enquadrado nesta moldura que se apresenta o poema.

Começamos por nos perguntar quais os fatores sociais que determinam a tradução, e como esses fatores nela se amalgamam. Em primeiro lugar, o fato de se tratar de uma obra canônica condiciona as normas da tradução, que tende a se voltar para a fonte. O respeito à integridade do original, portanto, se justifica pelo estatuto do texto e do autor no sistema fonte. Em segundo lugar, escolheu-se um tradutor qualificado para a tarefa: Tercio Redondo é germanista e professor da Universidade de São Paulo, estudioso da obra de Brecht. Sua identificação estética e ideológica com o autor da obra reforça o compromisso com o texto original. Finalmente, trata-se de uma obra ilustrada e, portanto, suscetível de ser apresentada ao público infantil. Esse fato representaria uma tendência contrária – a de se voltar para o receptor, considerando suas capacidades de leitura e toda uma gama de pressupostos sobre o que as crianças deveriam ou gostariam de ler.

Predomina no projeto tradutório, portanto, o comprometimento formal e semântico com a fonte. O poema traduzido corre fielmente em redondilhas, com as rimas cruzadas, cuidando ainda do conteúdo semântico da obra, sem fazer omissões ou acréscimos que se justificariam pela faixa etária do leitor. O compromisso com a integralidade do texto revela-se ao extremo na escolha do texto fonte – que diverge

daquele empregado na edição espanhola. Até onde pudemos apurar, é a primeira vez em que a versão de 47 estrofes é traduzida no Brasil.

Retornamos à questão colocada na introdução: em que medida a tradução permite que a obra fale? O núcleo temático – a busca impossível por uma terra de paz – é transposto pelo tradutor? E de que forma?

Redondo recria a maneira didática e sintética de narrar a história. Mantém as frases diretas, conserva a linguagem simples, a métrica e as rimas, e o ritmo bastante cadenciado da balada. Mantendo-se fiel à redondilha em todo o poema, acaba, porém, criando uma regularidade excessiva, que no original é quebrada em alguns pontos por versos mais curtos ou mais longos. O tradutor faz ainda concessões a algumas imagens, como a da chuva (Regen), na 12ª estrofe, que se torna vento, e da menina que penteia os cabelos do namorado, no 16º quarteto, que desaparece na tradução<sup>16</sup>.

Aparte essas pequenas ressalvas, que não comprometem o projeto tradutório, a tradução declara que Brecht pode ser lido pelas crianças, ou para as crianças, sem o filtro da adaptação.

#### 4. A Cruzada para crianças

Com toda a sua complexidade literária e a dureza do tema, o que permite à obra ser apresentada às crianças numa tradução efetuada segundo normas identificadas não com o sistema infantil – com sua tendência à facilitação –, mas com a literatura não infantil canônica? O que existe no poema original que o identifique com a literatura infantil e autorize sua adoção<sup>17</sup> pelo sistema?

Em primeiro lugar, as personagens são todas crianças. O único adulto mencionado na narrativa é o soldado ferido, incapaz, portanto, de exercer sua função de adulto. O protagonismo das crianças e a eliminação ou o afastamento dos personagens adultos marcam grande parte da literatura infantil. Em segundo lugar, a forma de balada em redondilhas rimadas, identificada com as tradições orais e populares, permite que o poema corra sem hermetismo. Em terceiro lugar, há um núcleo dramático único, centrado na busca das crianças pela terra de paz, ao qual se vinculam as demais unidades narrativas, que se sucedem de maneira repetitiva, sempre construídas sobre estruturas básicas já conhecidas. Coelho (2010, p. 154) identifica estas características estruturais como marca dos contos populares (entre eles os contos de fadas, contos de encantamento e contos maravilhosos):

Da mesma forma que a elementaridade ou simplicidade da mente popular ou da infantil repudia as estruturas narrativas complexas (devido à dificuldade de compreensão imediata que elas apresentam), também se desinteressa da matéria literária que apresente excessiva variedade ou novidades que alterem continuamente as estruturas básicas já conhecidas.

Importante lembrar o didatismo que marca a obra de Brecht, especialmente no período mais maduro de sua produção, quando propõe o teatro épico e o *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento). Em linhas bem gerais, o teatro épico opunha-se ao teatro dramático praticado à época, que impedia a

---

<sup>16</sup>No original: Da war auch eine Liebe./ Sie war zwölf, er war fünfzehn Jahr./ In einem verschlossenen Hofe/ kämmt sie ihm sein Haar. (Houve também um amor./ Ela tinha doze, ele tinha quinze anos./ Em um pátio fechado/ Ela lhe penteava os cabelos.) Na tradução de Redondo: “E formara-se um casal:/ ela tinha doze anos,/ ele tinha bem uns quinze./ eram donos de mil planos.”

<sup>17</sup>Stuart Hannabuss (1998) emprega o termo adoção para se referir à apropriação, pela literatura infantil, de obras literárias que não foram originalmente redigidas para crianças. Segundo o autor, toda adoção envolve um processo de adaptação, seja ela no nível textual ou não. A ilustração ou a reilustração são formas de mediar esses textos para que sejam aceitos e compreendidos pelo público infantil.

reflexão por parte do público, seduzindo-o pelas emoções. O V-effekt procurava eliminar dificuldades na percepção do efeito estético, negando-se à distorção do assunto da obra, que tinha de permanecer reconhecível (KIRALYFALVI, 1990). O objetivo do efeito de distanciamento era trazer o espectador para um estado de alerta acerca de certo aspecto da realidade social humana. Trata-se de proposta de fundo pedagógico, recordando que Brecht representava suas peças didáticas também com jovens estudantes.

Brecht já havia escrito um livro direcionado ao público infantil: *Die Drei Soldaten, ein Kinderbuch* (Os três soldados, um livro para crianças, de 1932), ilustrado pelo artista dadá Georg Grosz. Phillips (2001) depõe acerca de outras contribuições do escritor para a literatura infanto-juvenil, especialmente na forma de poemas que foram incluídos em livros escolares e antologias após a guerra. Além de *Kinderkreuzzug*, Phillips menciona *Kinderlieder* (Canções para crianças, com seis poemas), *Der verwundete Sokrates* (A ferida de Sócrates) e *Wenn die Hai-fische Menschen waren* (Se os tubarões fossem homens), estes dois últimos contos publicados em *Kalendergeschichten*.

O tom de *Die Drei Soldaten* não é mais ameno que o d'A cruzada, apesar do humor de que Brecht lança mão no primeiro caso. O testemunho de Phillips permite verificar a circulação d'A cruzada nas escolas, e sua consequente identificação com um público jovem (embora na Alemanha não tenhamos identificado nenhuma edição ilustrada<sup>18</sup>).

Poderíamos sintetizar a situação de aprendizagem que a obra propõe emprestando ao sociólogo francês Marc Soriano um comentário que faz em seu *Guide de Littérature pour la Jeunesse* (1975) acerca d'As viagens de Gulliver:

Outro mérito da obra: ensina a criança a não superestimar os adultos. Ela lhe lembra que a idade madura não é necessariamente uma garantia do saber e da razão e que o homem permanece toda a sua vida na escola da vida. Perspectiva que pode inspirar angústia e vertigem, mas que aparece como entusiasmante aos jovens que descobrem espantados os equívocos de nossa "idade da razão": o mundo está sempre se refazendo. (apud COELHO, 2010, p. 131)

O tradutor age, portanto, segundo normas mais identificadas com o sistema não-infantil que com o infantil, a saber, a tendência de se voltar para a fonte. Com isso, transparece um projeto consciente de manter a contradição da obra, sua ambivalência de público. Isso aponta uma abertura do sistema infantil para novas poéticas, permitindo-se fecundar pelo cânone e revelando um movimento cíclico de diferenciação e fusão com o sistema literário em geral. Esse caso em especial, que embora atípico não é isolado (ao menos na realidade brasileira), é um testemunho histórico, uma marca do cânone ocidental sobre o sistema literário infantil. Esses rastros deixam transformações, contrabalanceiam tendências hegemônicas, ditadas pelo mercado, e garantem a renovação e a resistência poética do sistema.

A abordagem dialética, que tem a obra literária como central, presta-se à análise de textos desta natureza, que de outra forma ficariam descobertos pela crítica, permaneciam num não-lugar entre o núcleo canônico e a periferia do sistema literário – à qual usualmente é relegada a literatura infantil.

## 5. Considerações finais

A análise crítica de obras traduzidas subsidia o estudo evolutivo de uma literatura, como comprovam as pesquisas realizadas por Zohar Shavit (1986), Hans-Heino Ewers (2006), Emer O'Sullivan (2005) entre outros. No Brasil, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), grandes expoentes dos estudos históricos sobre a literatura infantil brasileira, encaram a literatura infantil e a não infantil como polos

---

<sup>18</sup>Abusca foi feita no catálogo da Internationale Jugendbibliothek (<http://www.ijb.de/de/online-kataloge.html?noMobile=0Dr>), de Munique, maior acervo de livros infantis do mundo, e reforçada por pesquisa em websites de livrarias na Alemanha



dialéticos de um mesmo sistema. Embora não se debrucem a fundo sobre a tradução, a perspectiva dialética que adotam para a análise de obras literárias para crianças e jovens muito tem acrescentado à investigação da formação do sistema literário infantil brasileiro.

A tradução brasileira d'A cruzada ilustrada representa um fenômeno que não é isolado em nosso sistema literário infantil: a adoção de obras do cânone adulto sem o filtro da adaptação. Apenas para exemplificar, temos de Goethe a balada *Der Zauberlehrling*<sup>19</sup>, ilustrada pelo artista brasileiro Nelson Cruz e traduzida integralmente em versos por Monica Rodrigues da Costa, e *Das Hexen-Einmal-Eins*<sup>20</sup>, fragmento do Fausto ilustrado por Wolf Erlbruch e publicado no Brasil na tradução canônica que Jenny Klabin Segall produziu entre 1943 e 1949 para a versão integral da obra.

Casos como estes levantam a seguinte pergunta: haveria uma maior abertura da literatura infantil contemporânea para absorver textos literariamente complexos? Emer O'Sullivan (2005) aponta que o reconhecimento do estatuto canônico para livros infantis provocou mudanças nas práticas tradutórias, passando o sistema literário infantil canonizado a adotar como norma o respeito à integridade do original. Trata-se, portanto, de uma interação entre o estatuto da literatura infantil e as normas de tradução que predominam nesse sistema.

O estudo do cânone traduzido na literatura infantil lança luz sobre as transformações das normas tradutórias no seio do sistema e contribui para a compreensão da evolução de uma literatura.

<sup>19</sup>GOETHE, J. W. O aprendiz de feiticeiro. Trad. Mônica Rodrigues da Costa. Il. Nelson Cruz. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>20</sup>GOETHE, J. W.; ERLBRUCH, W. (il). A tabuada da Bruxa. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



## Referências

- BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. in BASTOS, Hermenegildo e ARAUJO, Adriana (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Ed. UnB, 2011. p. 9-22.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Traduzido por Susana Kampff Lages. Título original: Die Aufgabe des Übersetzers. in CASTELLO BRANCO, Lucia (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chabut. Bauru, Edusc, 2002.
- BRECHT, Bertolt; VENDRELL, Came Solé (il.). *A cruzada das crianças*. Trad. Tercio Redondo. Pulo do Gato, 2014.
- BRECHT, Bertolt; KNISPEL, Gerson (gravuras). *Cruzada de crianças*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Brasiliense, 1962. 1 v. , 24 gravuras.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1961. v.1
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queirós, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri: Manole, 2010.
- COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. in Poetics Today, Vol. 11, n. 1. 1990. p. 1-6.
- EWERS, Hans-Heino. *Between Description and Interpretation. Historiography and Canonization in the Field of Children's Literature*. Trad. Regina Jaekel. Center for Børnelitteratur, Danmarks Paedagogiske Universitet, København. Writing the History of Children's Literature: Meta-theoretical perspectives. Conferência 18, Copenhagen, 2006.
- HANNABUSS, Stuart. *Books adopted by children*. in HUNT, Peter. (org.). International Companion Encyclopaedia of Children's Literature. Londres: Routledge, 1998. 422-32.
- JAKOBSON, Roman. *A construção gramatical do poema "Wir sind sie" ["Nós somos ele"] de B. Brecht*. Trad. George Bernard Sperber. in Linguística, poética, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 127-152.

KIRALYFALVI, Bela. *The Aesthetic Effect: a search for common grounds between Brecht and Lukács*. Journal of dramatic theory and criticism, n 19. Spring. 1990. p. 19-30.

KNISPEL, Gershon. Estar entre meu povo. Brecht e Brasil; segunda parte da trilogia de textos do autor. in *Revista Caros Amigos*, ed. 233, outubro de 2015. Disponível em: <http://www.carosamigos.com.br/index.php/revista/195-edicao-223/5547-gershon-knispel-brecht-e-brasil>. Acesso em junho de 2017.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. *Crosswriting as a criterion for Canonicity: the Case of Erich Kästner*. in BECKETT, Sandra (org.): *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York: Routledge, 2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*. 6ª Ed. São Paulo: Ática, 2007.

LUKÁCS, Georg. Zur Soziologie des modernen Dramas. in LUCHTERHAND, Hermann. *Schriften zur Literatursoziologi*. Neuwied: Verlag, 1961, p. 262.

NODELMAN, Perry. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

O'SULLIVAN, Emer. *Comparative Children's Literature (Kinderliterarische Komparatistik)*. Tradução Anthea Bell. Londres e NY: Routledge, 2005.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

PHILLIPS, Zlata Fuss. *German Children's and Youth Literature in Exile 1933-1950 – Biographies and Bibliographies*. Munchen: Saur, 2001.

REDONDO, Tercio. Brecht: a poesia enquanto relato. In *Cacto: poesia e crítica*. Universidade São Marcos, n. 4, jul./dez. 2004. São Paulo: UNIMARCO, 2004, pp. 109-110.

ROSENFELD, Anatol. Posfácio. In BRECHT, Bertolt; KNISPEL, Gerson (gravuras). *Cruzada de crianças*. São Paulo: Brasiliense, 1962. Sem paginação.

SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. The University of Georgia Press, Athens and London, 1986.

\_\_\_\_\_. Beyond the Restrictive Frameworks of the Past: Semiotics of Children's Literature – a New Perspective for the Study of the Field. in EWERS, Hans-Heino et. al. *Kinderliteratur im Interkulturellen Prozess: Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteratur-wissenschaft*. Stuttgart/ Weimar: Verlag J. J. Metzler, 1994.

WILLETT, John; MANHEIM, Ralph (org.). *Bertolt Brecht: Poems 1913-1956*. New York: Routledge, 1987.

**Recebido em: 18/08/2017**

**Aceito para publicação em: 28/11/2017**