



Anna Olga Prudente de Oliveira

**Histórias do tempo antigo com moralidades:
uma análise diacrônica e sincrônica das
reescritas da obra de Charles Perrault no Brasil**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Estudos da Linguagem da PUC-Rio como
requisito parcial para obtenção do grau de Doutor
em Letras/Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Rio de Janeiro
Abril de 2018



Anna Olga Prudente de Oliveira

**Histórias do tempo antigo com moralidades:
uma análise diacrônica e sincrônica das
reescritas da obra de Charles Perrault no Brasil**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins
Orientador e presidente
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Paula Frota
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Lauro Maia Amorim
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Profa. Giovana Cordeiro Campos de Mello
UFF

Profa. Monah Winograd
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Anna Olga Prudente de Oliveira

Tradutora e pesquisadora na área dos Estudos da Tradução. Mestre em Letras/Estudos da Linguagem pela PUC-Rio. Bacharel em Letras com Habilitação em Tradução pela PUC-Rio. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tem publicado artigos sobre literatura infantojuvenil traduzida e historiografia da tradução em periódicos acadêmicos, e participado de congressos internacionais na área de Literatura e de Tradução.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Anna Olga Prudente de

Histórias do tempo antigo com moralidades: uma análise diacrônica e sincrônica das reescritas da obra de Charles Perrault no Brasil / Anna Olga Prudente de Oliveira; orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins. – 2018.

268 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Estudos Descritivos da Tradução. 3. *Reescritas*. 4. tradução e adaptação. 5. Charles Perrault. 6. contos de fadas. 7. literatura infantojuvenil (LIJ). 8. tradução de LIJ no Brasil. I. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para minha primeira leitora,
minha mãe.

À memória de meus tios,

Ivan, *o terrível*,
que me lançava às alturas quando criança,

Augusto, *Quinzinho*,
que gostava de contar histórias,

Ana Mary, *tia-madrinha*,
que distribuiu sem restrições os dons da empatia e do amor.

Agradecimentos

Desejo agradecer a muitas pessoas que tornaram esse trabalho possível:

A meus pais, Antônio Prudente de Oliveira e Tânia Felicidade Costa Lino de Oliveira, por terem me ajudado tanto nesse período conturbado entre o mergulho na escrita e a vida lá fora.

A meu marido, Cesar do Monte Pires, por ser meu contraponto e meu lar.

A meus Professores e colegas da PUC-Rio,
em especial,

A Professora Rosana Kohl Bines, pelo diálogo constante sobre literatura e infância, e pelos convites para palestras em suas turmas.

A Marcela Lanius, pela amizade e parceria na empreitada da organização da Revista escrita, nessa reta final de meu doutoramento.

A Thatty de Aguiar Castello Branco, pelo curso sobre clássicos da literatura infantil e juvenil, a partir do qual ampliei leituras e entendimentos para o desenvolvimento desta tese.

A Teresa Dias Carneiro, pelo incentivo e empréstimo de livros.

Aos organizadores e participantes da conferência *Translation Studies and Children's Literature: current topics and future perspectives*, realizada nas Universidades de Leuven e de Antuérpia em outubro de 2017, pelas contribuições a meu trabalho; em especial a Martine de La Rochère e a Monika Wozniak.

A Sílvia Cobelo, pela ajuda entusiasmada e incentivo com a questão das entrevistas.

A Leonardo Fróes e a Eliana Bueno-Ribeiro, reescretores de Perrault, que generosamente me concederam entrevistas sobre seus trabalhos.

À Biblioteca Nacional, em especial a Rutonio Sant'anna, que se equilibrou em meio a obras para conseguir alcançar uma edição antiga dos contos de Perrault.

Aos Professores João Azenha Junior, Maria Paula Frota e Paulo Henriques Britto, pelas considerações fundamentais ao desenvolvimento de minha pesquisa realizadas no Exame de Qualificação.

Aos Professores Giovana Cordeiro Campos de Mello, Lauro Maia Amorim, Maria Paula Frota e Paulo Henriques Britto, pela leitura e análise que fizeram de meu trabalho e pelas contribuições apontadas na defesa da tese.

Aos Professores Janine Pimentel, João Azenha Junior e Maria Alice Gonçalves Antunes, por aceitarem integrar a banca como suplentes.

À Secretaria do Departamento de Letras, em especial a Francisca Ferreira de Oliveira, querida Chiquinha.

À PUC-Rio, pela isenção de taxas acadêmicas e por propiciar um ambiente tão acolhedor à pesquisa e ao ensino.

À FAPERJ e ao CNPq, pelas bolsas concedidas, que me permitiram desenvolver essa tese.

E agradeço, sobretudo, a minha orientadora Professora Marcia do Amaral Peixoto Martins, por esses anos de convívio em aulas e congressos, e por estar presente nos momentos cruciais de minha escrita, compondo comigo essa pesquisa.

Resumo

Oliveira, Anna Olga Prudente de; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). ***Histórias do tempo antigo com moralidades: uma análise diacrônica e sincrônica das reescritas da obra de Charles Perrault no Brasil***. Rio de Janeiro, 2018. 268p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese apresenta uma análise de reescritas brasileiras dos contos de Charles Perrault, sob uma perspectiva diacrônica e sincrônica, com o objetivo de compreender as diferentes formas como os contos do autor francês do século XVII têm sido reescritos no sistema literário brasileiro. Publicada na França, em 1697, a obra *Histórias ou Contos do tempo antigo com moralidades* ou *Contos de Mamãe Gansa*, alçada posteriormente à categoria de clássico da literatura infantojuvenil, contém oito contos em prosa, seguidos de *moralidades* em verso ao final de cada narrativa: *A Bela Adormecida no bosque*, *O Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *O Mestre Gato ou o Gato de Botas*, *As Fadas*, *A Gata Borralheira ou A Sapatilha de Vidro*, *Riquete do Topete* e *O Pequeno Polegar* (títulos dos contos de acordo com a tradução de Mário Laranjeira). Nesses contos, ao mesmo tempo em que recupera histórias populares da oralidade, Perrault insere sua marca autoral, a moralidade em verso, comentário final do autor sobre a história contada em prosa. Considerando que as moralidades possuem uma dupla função – autoral e literária – esta pesquisa se volta para o estudo da transmissão dos contos no Brasil com foco nesse duplo aspecto: a questão da autoria e a questão da literariedade. Tendo como principal pilar teórico os Estudos Descritivos da Tradução e adotando a metodologia de Lambert & Van Gorp, o corpus objeto de análise é composto por reescritas (e seus paratextos) publicadas em livro, desde o momento inicial em que os contos surgem no sistema literário brasileiro, ao final do século XIX, até a contemporaneidade, com a mais recente reescrita publicada em 2016. São também examinados alguns metatextos, tais como cartas e entrevistas, que auxiliam na compreensão das propostas dos reescritores e editores das obras. A partir das noções de André Lefevere acerca de *reescrita* e *patronagem*, considera-se que reescritas exercem papel central para o estabelecimento e a manutenção de cânones literários e projetam imagens novas ou distintas de obras e autores, de acordo com concepções ideológicas e poetológicas dos responsáveis pelas publicações (reescritores, prefaciadores, editores). Portanto, esta tese propõe a adoção de uma linha de pesquisa para os estudos literários que atente para a centralidade do *fator reescrita*, quando são analisadas obras estrangeiras inseridas em sistemas literários alvo. Como será visto no caso de Perrault no Brasil, as reescritas mais recentes, com diferenças relevantes em termos literários em relação às reescritas mais antigas, projetam novas imagens da obra e do autor, possibilitando novas leituras por parte do público leitor contemporâneo.

Palavras-chave

Estudos Descritivos da Tradução; *reescritas*; tradução e adaptação; Charles Perrault; contos de fadas; literatura infantojuvenil (LIJ); tradução de LIJ no Brasil.

Abstract

Oliveira, Anna Olga Prudente de; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Advisor). *Stories of Bygone Times with Morals: a diachronic and synchronic analysis of rewritings of the work of Charles Perrault in Brazil*. Rio de Janeiro, 2018. 268p. Doctoral Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In this doctoral dissertation, Brazilian rewritings of Charles Perrault's tales are analysed from a diachronic and synchronic perspective with the aim of comprehending the different forms in which this seventeenth-century French writer's stories have been rewritten in the Brazilian literary system. Published in France in 1697, *Stories or Tales of Bygone Times, with Morals* or *Tales of Mother Goose*, which was later acknowledged as a classic of children's literature, contains eight tales in prose followed by morals in verse at the end of each narrative: *The Sleeping Beauty in the Wood*, *Little Red Riding-Hood*, *Bluebeard*, *The Master Cat or Puss in Boots*, *The Fairies*, *Cinderella* or *The Little Glass Slipper*, *Ricky of the Tuft* and *Little Thumb* (full translations of the titles from the French source text). In these tales, while drawing on popular stories from the oral tradition, Perrault inserts his trademark morals in verse, offering a final comment on the story told in prose. Considering that the morals have a twofold function – both authorial and literary – the transmission of the tales in Brazil is studied with a focus on this dual aspect: authorship and literariness. Taking Descriptive Translation Studies as the main theoretical perspective and adopting Lambert and Van Gorp's methodology, the corpus under analysis is composed of rewritings (and their paratexts) published in books, ranging from when the tales first appeared in the Brazilian literary system in the late nineteenth century to the current day, the most recent of which having been published in 2016. Some metatexts are also examined, such as letters and interviews, which are helpful for understanding the rewriters' and editors' objectives. Based on Andre Lefevere's theoretical work on *rewriting* and *patronage*, it is suggested that rewritings exert a central role in establishing and maintaining literary canons and project new or distinct images of works and authors, according to the poetological and ideological conceptions of the actors responsible for the publications (rewriters, preface writers, editors). Therefore, a proposal is made for the adoption of an approach for research in literary studies that takes account of the centrality of the *rewriting factor*, in analyses of foreign works in target literary systems. As seen in the case of Perrault in Brazil, the most recent rewritings, which differ significantly in literary terms from the older rewritings, project new images of the work and the writer, making new readings possible for a contemporary readership.

Keywords

Descriptive Translation Studies; rewritings; translation and adaptation; Charles Perrault; fairy tales; children's literature; translation of children's literature in Brazil.

Sumário

1. Introdução	13
1.1. A centralidade do <i>fator reescrita</i>	18
1.2. De onde vêm os contos de Perrault?	25
1.3. As reescritas brasileiras dos contos de Perrault	28
2. Pressupostos teóricos	34
2.1. A teoria dos polissistemas: quebra de paradigma	34
2.2. Os Estudos Descritivos da Tradução	39
2.3. Reescritas e patronagem: uma perspectiva sociopolítica com André Lefevere	42
3. Metodologia e corpus da pesquisa	46
3.1. O modelo descritivo: uma proposta metodológica	46
3.1.1. As relações entre textos: a escrita de Perrault e suas reescritas	49
3.1.2. As propostas do autor no sistema fonte e dos reescritores no sistema alvo	68
4. Escritas e reescritas: questões conceituais	72
4.1. LIJ e as amarras da literatura: arte com funcionalidade	72
4.2. A LIJ reescrita	82
4.2.1. Tradução, adaptação ou história recontada?	86
5. Um autor e muitas histórias	96
5.1. Perrault moderno	96
5.2. Os contos em prosa com moralidades em verso	100
5.2.1. <i>La Belle au bois dormant</i> : uma dupla narrativa	101
5.2.2. <i>Le Petit Chaperon rouge</i> : entre o trágico e o simbólico	104
5.2.3. <i>La Barbe Bleue</i> : a quebra do tabu	106
5.2.4. <i>Le Maître Chat ou Le Chat Botté</i> : uma moralidade amoral?	108
5.2.5. <i>Les Fées</i> : benção e maldição	110
5.2.6. <i>Cendrillon ou la petite pantoufle de verre</i> : o dom da graça ou o mundo das aparências	111
5.2.7. <i>Riquet à la houppe</i> : a arte da persuasão	113
5.2.8. <i>Le Petit Poucet</i> : o valor do indivíduo	113
5.3. As Moralidades	114
5.3.1. A prosa e o verso em Perrault	115
5.3.2. A noção de significância para a tradução de poesia	117
5.3.3. O poema de <i>La Belle au bois dormant</i>	118
6. As reescritas – análise textual	122
6.1. Figueiredo Pimentel	124
6.2. Monteiro Lobato	127
6.3. Reescritor desconhecido	130
6.4. Ariadne Oliveira	133
6.5. Tatiana Belinky	136

6.6. Ruth Rocha	143
6.7. Maria Cimolino e Grazia Parodi	147
6.8. Roseana Murray	150
6.9. Olívia Krähenbühl	153
6.10. Ana Maria Machado	157
6.11. Rosa Freire d'Aguiar	162
6.12. Katia Canton	163
6.13. Mário Laranjeira	167
6.14. Fernanda Lopes de Almeida	171
6.15. Hildegard Feist	173
6.16. Walcyr Carrasco	175
6.17. Maria Luiza X. de A. Borges	181
6.18. Ivone C. Benedetti	183
6.19. Leonardo Fróes	187
6.20. Eliana Bueno-Ribeiro	190
7. Paratextos e metatextos – propostas e concepções de tradução	195
7.1. As reescritas do século XX	197
7.2. As reescritas do século XXI	206
8. Considerações finais	212
9. Referências bibliográficas	215
Anexo I - Tabela das reescritas	223
Anexo II - Entrevistas	225
Anexo III - Capas das edições	248

A tradução permite não só a sobrevivência de uma obra, mas também sua canonização em níveis transnacionais e transculturais, o que constitui um fato importante para a cultura originária, uma vez que ela também sobrevive através das suas obras traduzidas.

Else Vieira

Introdução

Na literatura, as obras consideradas *clássicas* fazem parte de um imaginário coletivo que atravessa gerações, e sua permanência no cânone literário torna-se possível pelas diversas releituras ou reescritas feitas ao longo do tempo. Essas releituras, entretanto, variam de acordo com modelos literários e concepções de mundo de culturas e sociedades distintas. É a possibilidade de reinterpretar, readequação e reinserção em dada cultura e sociedade que permite que uma obra seja considerada *universal, clássica*; e essa obra nos chega, como propõe Italo Calvino, a seguir na tradução de Nilson Moulin, “trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”, ou seja, podemos considerar que “toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura” (Calvino, 2007, p.11).

Tal capacidade de reinvenção e transformação pode ser observada de modo sistemático no gênero que se convencionou chamar *contos de fadas*. O termo usado aqui refere-se a *contes de fées*, expressão surgida ao final do século XVII na França para designar o gênero literário em voga nos salões da corte de Luís XIV, referindo-se às narrativas criadas e contadas especialmente por mulheres, ou por homens como o escritor Charles Perrault. Nessa forma literária, a realidade social e os valores da época se refletiam em histórias ficcionais, de um *mundo de faz de conta*, em que o maravilhoso se consubstanciava em fadas, animais falantes e objetos com poderes sobrenaturais, tais como as fantásticas botas de sete léguas usadas pelo Pequeno Polegar. Essa presença do extraordinário nas narrativas em momento algum é posta em questão pelos personagens dos contos de fadas, e o mesmo se espera por parte de seus leitores ou ouvintes.

Com suas origens em uma literatura oral e popular, os contos de fadas se estabelecem como cânone literário, especificamente na literatura que passou a ser denominada *infantojuvenil*. Como muitas vezes as mesmas narrativas eram elaboradas e contadas por diferentes autores e também por anônimos, tradicionalmente os contos de fadas permitem diversas formas de apresentação e

de recriação. A própria delimitação do gênero é forjada por limites ambíguos e porosos em relação a outras classificações, tais como *contos maravilhosos*, *folclóricos* ou *populares*, ampliando assim as possibilidades de variação e dos modos diversos em que os termos são compreendidos e utilizados. Dentre os contos de fadas mais célebres no imaginário ocidental estão os escritos por Charles Perrault, o escritor reconhecido na tradição literária pelo epíteto de *pai dos contos de fadas*. Seus contos, entretanto, são indissociáveis dessa tradição do contar histórias, em que a *mamãe gansa* (francesa) ou a *dona carochinha* (brasileira), por exemplo, contam histórias de tempos imemoriais, em que *era uma vez...*

E assim, os contos de Perrault são atravessados constantemente por outros autores ou outras formas de contar. Se, como um clássico da literatura infantojuvenil, os contos do autor francês passam pelo processo de ressignificação característico dos cânones literários, recebendo novas releituras e interpretações em épocas e culturas diversas, é preciso considerar ainda a característica do próprio gênero: contos que, devido à existência de inúmeras versões, todos conhecem e podem de algum modo recontar e recriar, seja na literatura escrita, na oralidade ou em diversas outras formas de expressão artística. Assim, sendo constituídos por tantas escritas e reescritas particulares, os contos de fadas, presentes no imaginário de crianças e adultos, adquirem uma aura de eternos e universais.

A proposta desta tese é realizar um estudo literário da obra de Charles Perrault no Brasil, com foco na sua transmissão na contemporaneidade, século XXI, período em que novas reescritas vêm sendo publicadas em livro, apresentando integralmente os contos em prosa com moralidades em verso do escritor francês, como será visto. Toma-se como hipótese que essa proposta comum a reescritas diversas, entre traduções e adaptações, pode representar uma nova forma de difusão dos referidos contos no sistema literário brasileiro, gerando, em consequência, novas imagens do autor e da obra. Para que se possa verificar em que medida tal fenômeno editorial gera uma nova ou distinta imagem do autor e de sua obra, faz-se necessário compreender igualmente como seus contos foram apresentados em livro ao público leitor brasileiro em períodos anteriores. Nesse sentido, a análise da obra de Perrault no Brasil sob uma

perspectiva diacrônica será feita como contraponto ao entendimento que as reescritas contemporâneas propõem. Busca-se portanto compreender as diferentes formas como seus contos têm sido reescritos, diacrônica e sincronicamente, uma vez que tais formas correspondem a concepções de literatura e a ideologias existentes no sistema literário em questão, e geram leituras distintas para o público leitor de uma “mesma” obra.

O estudo literário proposto terá o enfoque nas reescritas propriamente ditas, nos paratextos e nos reescritores, com o objetivo de compreender a imagem dos *contos de Perrault* proposta pelos que reescrevem a obra em nosso sistema literário: os tradutores ou adaptadores, e também os prefaciadores dos livros e as editoras responsáveis pela publicação das obras. Entende-se que obras e autores seguem o movimento do próprio sistema literário e/ou tradutório alvo, apresentando-se sob formas distintas a depender tanto de fatores culturais e ideológicos quanto de fatores idiossincráticos em dado sistema, como, por exemplo, a perspectiva individual de um reescritor, sua posição sistêmica, sua voz autoral.

Para realizar esse objetivo geral delineado, proponho a discussão de alguns aspectos de ordem teórica, fundamentais para pensar as obras em análise: o entendimento de *LII* e duas classificações muito utilizadas para tratar de reescritas, os termos *tradução* e *adaptação*. Pretendo portanto, partindo desse estudo de caso, refletir sobre questões que perpassam ao menos três eixos: 1) a problematização de definições (*LII*, *tradução*, *adaptação*); 2) a análise das propostas dos responsáveis pelas reescritas (tradutores, adaptadores, escritores, editores etc.); 3) a análise textual de aspectos específicos das escritas e reescritas (a qual será delimitada na apresentação da Metodologia), tendo em vista o contexto cultural em que se inserem.

Como será visto, entende-se que uma obra literária estrangeira acolhida por determinado sistema literário alvo precisa ser considerada em sua reescrita, isto é, tal como é lida, interpretada ou criticada por seu público alvo. Para tal, tendo como principal pilar teórico os Estudos Descritivos da Tradução, o objeto de análise serão reescritas brasileiras dos contos de Perrault, publicadas em livro, desde o momento inicial em que os contos do autor francês do século XVII surgem no sistema literário brasileiro, ao final do século XIX, até a

contemporaneidade, com a mais recente reescrita publicada em 2016. Esse período de pouco mais de 120 anos abrange os primórdios da literatura infantojuvenil (LIJ) brasileira, moldada pela influência de contos e histórias de origem europeia, advindos sobretudo da cultura francesa, e alcança o século XXI, quando a LIJ nacional já se encontra amplamente desenvolvida, não obstante o papel da tradução, e das reescritas em geral, permanecer central em nossa cultura, desde sempre receptiva à literatura estrangeira. Toma-se portanto como premissa o entendimento de que uma obra canônica, como os contos de Perrault, constitui-se não apenas da própria obra em si, isto é, seu texto fonte, mas, fundamentalmente, de suas mais diversas formas de reescrita, que produzem, transformam, recriam e estabelecem imagens da obra em contextos literários e culturais distintos. Como será abordado na apresentação dos pressupostos teóricos, o termo *reescrita* é entendido aqui tal como proposto por André Lefevere (1992), incluindo adaptações, críticas, antologias, resenhas, histórias literárias e textos afins, além de traduções.

A hipótese central para a pesquisa é que, quando há reescritas de uma mesma obra com objetivos e materialidades distintos, é preciso abordar concretamente tais reescritas, em seus respectivos contextos, para compreendê-las na cultura em que se inserem, uma vez que uma obra reescrita pode propor leituras ou imagens distintas conforme as concepções de mundo e de literatura vigentes em dado sistema literário alvo. Assim, o corpus da pesquisa será constituído por uma seleção de edições brasileiras dos contos de Perrault que atenda a alguns critérios estipulados, abrangendo também outros textos além dos contos reescritos: paratextos e metatextos. Seguindo a definição adotada por Marcia Martins (1999), em sua tese sobre traduções brasileiras de *Hamlet*, considero *paratexto* todos os elementos presentes na edição analisada e que não constituem o texto propriamente dito, podendo precedê-lo (título, nome do autor/tradutor, introdução, prefácio etc.), estar situado ao longo de sua extensão (notas de rodapé e/ou de tradutor); ou vir ao final do livro (glossário, posfácio, índice onomástico, bibliografia etc.); enquanto o termo *metatexto* irá referir-se a outros textos situados fora da edição analisada (cartas, entrevistas etc.) (Martins, 1999, p. 196-197). Cabe ainda observar que o termo *corpus* utilizado aqui difere da abordagem tradicionalmente adotada pela *linguística de corpus*. Como explica

Sara Laviosa, referindo-se à proposta descritivista de Gideon Toury para os Estudos da Tradução:

o termo ‘corpus’ não tem o mesmo sentido especializado que lhe é dado pela disciplina da linguística de corpus, mas em geral refere-se a uma seleção relativamente pequena de textos reunidos e pesquisados manualmente de acordo com critérios específicos. Essas seleções incluem, por exemplo, os textos de um tradutor em particular, uma escola de tradutores, autor, ou época.¹² (Laviosa, 2002, p. 12-13)

Assim, embora ambas abordagens adotem uma perspectiva empírica, elaborando seus objetos de estudo pela observação de dados retirados da própria realidade (textos realmente existentes) e não de especulações ou pressuposições, na linguística de corpus o objeto de estudo é constituído juntamente à própria metodologia, uma vez que a análise depende tanto da criação do objeto de estudo, isto é, do próprio corpus selecionado, quanto do desenvolvimento de ferramentas para a observação, análise e processamento desse corpus. Na linguística de corpus, a teoria, os dados, a descrição e a metodologia constituem um todo sem maiores distinções. Nos Estudos Descritivos da Tradução, ao contrário, quanto à metodologia, por exemplo, há uma variedade de métodos de análise possíveis, desde que empíricos, descritivos e concebidos no âmbito dos Estudos da Tradução. E o corpus constitui-se não apenas dos textos selecionados, isto é, traduções e/ou adaptações, mas também de dados provenientes de outras fontes, não pertencentes às reescritas propriamente. Para se depreender as concepções e as estratégias de tradução que subjazem às diferentes reescritas – suas normas, na terminologia de Toury – tomam-se então como objeto de estudo não apenas as reescritas mas também paratextos e metatextos, dos quais se possa extrair informações históricas, críticas etc. (Laviosa, 2002, p. 16-17). Esse corpus externo às reescritas analisadas será fundamental para a compreensão de como ocorre a transmissão da obra de Perrault no Brasil; que valores, ideias, imagens são construídos pelas reescritas dos contos.

¹ Tradução minha, assim como as demais citações de obras em língua estrangeira.

² “the term ‘corpus’ does not have the same specialised meaning assigned to it by the discipline of corpus linguistics, but it generally refers to a relatively small collection of texts assembled and searched manually according to specific criteria. These collections include, for example, the texts of a particular translator, school of translators, author, or period of time”.

1.1

A centralidade do *fator reescrita*

A adoção da perspectiva descritivista dos Estudos da Tradução e a seleção de um corpus composto por reescritas publicadas em livro dos contos de Charles Perrault no Brasil possibilitam a abordagem aqui proposta, que considera fundamental para os estudos literários a observância de fatores culturais, linguísticos e de patronagem que envolvem a escrita e também a reescrita da literatura, sempre que uma obra estrangeira for lida, comentada, criticada em sua reescrita e não em seu original. Sob essa perspectiva, uma reescrita não é vista como um meio de acesso a uma obra, mas sim como o próprio objeto de estudo.

Embora a pertinência de tal abordagem possa já parecer indiscutível no âmbito dos Estudos Descritivos da Tradução, considero necessário enfatizar sua defesa devido à força de uma tradição universalizante, que ainda consegue se manter também em estudos literários, a qual tende a apagar diferenças e particularidades em prol da construção de um significado comum, hegemônico. Assim, muitas pesquisas, resenhas, críticas, aulas ou palestras que tratam de obras literárias estrangeiras, inseridas em dado sistema literário alvo, não realizam uma análise das reescritas com as quais lidam. Nesses casos, a tradução é tão somente uma ferramenta de acesso ao original, este sim visto como objeto de estudo. Considero que podemos distinguir três formas de abordagem, em estudos sobre obras estrangeiras, no que concerne ao papel da reescrita, isto é, em que medida o *fator reescrita* é levado em conta. Podemos ter: 1) a desconsideração total do *fator reescrita*, possivelmente em uma perspectiva universalista que considera a obra *em si*, independente de questões ideológicas e/ou poetológicas que a permeiam em diferentes culturas; 2) a consideração do *fator reescrita*, sendo esta apresentada como meio necessário de acesso à obra; 3) a centralidade do *fator reescrita* para a compreensão da obra em dada cultura meta. Apresento a seguir esses três tópicos, detendo-me mais sobre o primeiro, por ser uma das formas, a meu ver, mais usualmente adotadas ou aceitas sem maiores questionamentos.

Na primeira forma de abordagem, realiza-se uma abstração dos inúmeros fatores culturais, linguísticos ou de patronagem subjacentes a uma obra traduzida, a uma reescrita; o estudo se concentra sobre a obra original (ainda que sejam

utilizadas reescritas para isso). Trata-se de uma perspectiva facilmente vista em estudos sobre clássicos e especialmente sobre contos de fadas, quando compreendidos em relação ao que dizem *para* ou *sobre* a humanidade. Conforme salienta Donald Haase, a leitura psicanalítica dos contos de fadas proposta por Bruno Bettelheim chancela essa visão universalista, ao considerar que “os contos de fadas transcendem a época e o lugar específicos de suas origens”³, tratando de problemas essencialmente humanos e fornecendo a todos uma gama de verdades válidas em qualquer época e cultura (Haase, 1999, p.359). Muito difundida, sobretudo na obra *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (Bettelheim, [1976] 2010), em português, na tradução de Arlene Caetano, *A psicanálise dos contos de fadas* (Bettelheim, 2012), a leitura de Bettelheim considera, portanto, os contos como universais. Assim, se os contos falam de uma humanidade comum, sua análise pode prescindir de uma entrada nas diferentes culturas em que são (re)escritos. Bettelheim considera que as histórias infantis deveriam relacionar-se com todos os aspectos da personalidade infantil, tratando com seriedade as dificuldades e “promovendo a confiança da criança em si mesma e em seu futuro” (Bettelheim, 2012, p. 11).

Com tais premissas universalizantes, o conto *Le Petit Chaperon rouge* (*O Chapeuzinho Vermelho*) de Perrault é descartado por Bettelheim como conto de fadas para crianças, não apenas devido ao final trágico da personagem como também pela ausência de qualquer interdição por parte da mãe à Chapeuzinho. Assim, os valores morais da educação infantil (incluindo as advertências e as proibições) bem como a exclusão de contato com experiências trágicas ou fatais fazem parte da “universalidade” proposta pelo psicólogo. Ora, talvez seja característica de qualquer literatura tratar de problemas humanos, mas o modo ou a forma como isso será feito pode apresentar linguagens, estilos e propostas variáveis de acordo com culturas e sociedades distintas, e desconsiderar tais fatores pode limitar a abrangência de uma pesquisa, ao contrário de torná-la universalmente válida, como se pretende. Não apenas Perrault, na França do século XVII, escreve o referido conto tão criticado (e banido) por Bettelheim, mas também, só para citar dois exemplos significativos para esta pesquisa, os reescritores Monteiro Lobato e Rosa Freire d’Aguiar, no Brasil do século XX e do

³ “fairy tales transcend specific time and place of their origin”.

século XXI respectivamente, reescrevem *Chapeuzinho* com o mesmo final trágico e ausência de interdições para a menina. Como será visto nesta tese, não se deve ignorar ou desconsiderar a existência e as propostas dessas reescritas realizadas para crianças.

Uma perspectiva universalista é tão localizada quanto qualquer outra, isto é, não deixa de revelar as concepções de mundo e de literatura daqueles que a adotam. Nesse caso, pode ser relevante observar as condições de vida com as quais Bettelheim se deparou para elaborar seu pensamento e obra: nascido na Áustria do início do século XX, ele foi deportado e preso em campos de concentração devido à perseguição nazista a judeus, antes de conseguir migrar para os Estados Unidos, onde lecionou na Universidade de Chicago e viveu até os 90 anos, suicidando-se em 1990. Embora tenha se destacado na comunidade acadêmica por suas pesquisas na área de psicologia infantil, ao final de sua vida Bettelheim começou a sofrer diversas denúncias, de plágio a falsificação de títulos acadêmicos e maus-tratos a crianças, além de contestações de sua obra em termos científicos.

Outro exemplo significativo de uma abordagem que desconsidera o *fator reescrita* pode ser visto em uma das histórias para crianças muito conhecidas e admiradas na atualidade, alçada à categoria de clássico da literatura: a saga de Mowgli o menino lobo, personagem de Rudyard Kipling que aparece em vários contos de *The Jungle Books (Os Livros da Selva)*, publicados ao final do século XIX (1894-1895). As releituras fílmicas dos estúdios Walt Disney, tanto de 1967 como a recente de 2016, propiciam uma leitura da obra como uma história de aventuras de um menino criado pelos animais da selva, inserindo a narrativa na tradição literária ocidental do rito de passagem de uma infância/desconhecimento do mundo a um estágio adulto/aprendizado do mundo. Se, desde a *Odisseia* homérica, temos Telêmaco que sai em busca do pai e volta transformado pelas experiências vividas, as aventuras do menino lobo também podem ser compreendidas nessa tradição. Tal perspectiva, entretanto, tornou-se hegemônica, sendo considerada a história de Mowgli, e não uma de suas possíveis leituras ou reescritas. Nesse caso, a imagem de aventura, com a busca pelo conhecimento e a passagem de uma infância à vida adulta, se sobrepõe a outros elementos da escrita de Kipling, que apresenta contos marcados por uma concepção de mundo

imperialista, em que os ingleses são a civilização, como vemos a seguir na tradução de Júlia Romeu, “brancos [...] que governam a terra toda e não permitem que as pessoas queimem ou batam umas nas outras sem testemunhas” (Kipling, 2015, p. 298) e a quem se pode “exigir justiça” (p. 299), enquanto os aldeões indianos são “preguiçosos” (p. 297), um povo sem lei.

A saga de Mowgli passa a ser considerada um *clássico* por releituras e reescritas, tais como os filmes mencionados, que se tornaram hegemônicas e que realizam um apagamento de questões políticas e de valores expressos na obra. Esse apagamento ocorre em consonância a outros valores, os de nossa época, que não os mesmos do escritor britânico do século XIX. Atualmente, entretanto, além da imagem predominante da “história de aventuras”, podemos também nos deparar com uma nova leitura, por exemplo, na contemporânea tradução brasileira de Júlia Romeu (Kipling, 2015), citada acima, que mantém todos os contos em sua integralidade. A manutenção do texto e de suas características literárias, nesse caso, representa uma mudança ou uma possibilidade de leitura distinta em relação às imagens propostas pelos filmes ou por outras adaptações. Quando lemos Kipling em sua escrita, ou em uma reescrita integral, como a de Júlia Romeu, inevitavelmente passamos pela experiência descrita por Italo Calvino: “os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (Calvino, 2007, p.12). Se, na atualidade, há um imaginário que instaura *Os livros da Selva*, nos quais se encontram os contos sobre Mowgli, como histórias de aventuras apenas, podemos entender que se trata de um clássico justamente por admitir leituras diversas em culturas e épocas distintas.

Na segunda forma de abordagem no que concerne ao papel da reescrita em estudos literários, a reescrita é apresentada ou mencionada como meio de acesso à obra e, conseqüentemente, de realização do estudo. Nessa abordagem, em geral, escolhe-se uma reescrita considerada *boa* ou *fiel* à obra estrangeira em questão, e o grau de problematização dessa escolha é baixo ou inexistente. Pode até se levar em conta que uma obra reflete visões de mundo, modos de vida, valores etc. Por exemplo, certos contos podem ser analisados como expressão de uma visão nacionalista, tal como são compreendidos, em diversos estudos, os contos dos irmãos Grimm. Ou então pode-se considerar que os contos populares foram

criados para camponeses conseguirem lidar com as dificuldades, contendo ensinamentos de como sobreviver em um mundo hostil. Mas, embora se entenda que os contos expressem assim certos valores, no momento em que são reescritos, necessariamente sob a égide de outros valores, necessidades, ideologias, esta segunda inserção cultural dos contos, agora reescritos, não é levada em conta. Ou seja, os contos são contextualizáveis em seu momento original, mas não seria necessário fazer o mesmo em todos os outros momentos de suas reescritas, contextualizando as mesmas. Assim, por exemplo, sob essa perspectiva, os contos dos irmãos Grimm no Brasil podem ser lidos sem passar por um questionamento sobre: quem reescreve; quais contos são escolhidos em detrimento de outros; que transformações ou atualizações são feitas; que diferenças são encontradas entre reescritas antigas e atuais e por quê etc. Da mesma forma, lembrando novamente do conto *O Chapeuzinho Vermelho*, uma pesquisa pode propor analisar as diferenças entre a versão de Perrault e a dos irmãos Grimm para a história da menina que vai levar um lanche à avó doente e se depara com um lobo na floresta. As traduções escolhidas para esse estudo podem não ser discutidas, e o enfoque pode recair sobre os autores ou sobre o enredo e a estrutura geral do conto, em detrimento de uma análise de questões literárias, tais como escrita em verso, repetições de cenas ou de frases utilizadas, dentre outras, para a qual seria necessário analisar a própria reescrita utilizada na pesquisa.

Já na terceira forma de abordagem no que concerne ao papel da reescrita em um estudo sobre uma obra estrangeira, entende-se a questão da reescrita como central ao estudo literário. Esta tese insere-se nessa perspectiva, ao considerar que a obra existe em suas diversas formas de reescrita, e é assim que precisa ser analisada. Uma obra é todo o conjunto de suas (re)leituras, (re)escritas, inclusive no próprio sistema literário do texto fonte, com suas edições atualizadas, comentadas, críticas, adaptadas a novos públicos, de acordo com interesses comerciais, institucionais, dentre outros. Em um estudo sobre contos de fadas, considerando-se a peculiaridade desse objeto de pesquisa, a adoção dessa perspectiva torna-se particularmente relevante, em contraposição a outras que não consideram as formas e os contextos em que os contos se apresentam. Em suma, para estudar os contos de Perrault no Brasil faz-se necessário analisar como esse texto é lido, comentado, construído nessa cultura meta, e que imagens do autor e

da obra as reescritas projetam.

Proponho portanto a adoção de uma perspectiva teórica não universalista para os estudos literários de contos de fadas, especificamente Perrault. Uma pesquisa para ser realizada nesses termos precisa considerar as escritas e reescritas dos contos, as quais não existem independentemente de seus contextos socioculturais, sendo determinadas por esses contextos e também determinando os mesmos. Estudar um autor sob esse prisma é estudar como sua obra se realiza concretamente no sistema literário em análise. Desse modo, embora existam estudos literários sobre os contos de Perrault, esta tese busca preencher uma lacuna, adotando a perspectiva ainda pouco explorada do *fator reescrita*: tal obra existe em um sistema literário meta em forma de reescritas, as quais revelam visões de mundo, bem como perspectivas literárias particulares, apresentando assim propostas e entendimentos por vezes distintos, os quais devem ser observados para a compreensão da obra em dado sistema literário meta e também para a compreensão do próprio funcionamento de tal sistema em uma perspectiva mais abrangente (que obras tal sistema demanda ou rejeita, que formas literárias são desenvolvidas etc.). Minha proposta alinha-se a abordagens contemporâneas de estudos de contos de fadas, em que pesquisadores desenvolvem trabalhos afins sobre os contos de Perrault em outros sistemas literários, como, por exemplo, os estudos desenvolvidos por Monika Wozniak (2013), sobre as mudanças culturais nas traduções e adaptações polonesas dos contos de Perrault, por Muguras Constantinescu (2013), sobre as traduções de Perrault para o romeno, ou por Martine Hennard Dutheil de la Rochère (2013), que analisa a reescrita feita por Angela Carter dos contos de Perrault e as relações desse processo com a própria escrita da autora inglesa.

As reescritas mudam, variam, multiplicam-se, entrecruzam-se, convivem, gerando uma percepção de unicidade: a existência de uma obra X. Um exemplo emblemático nessa área pode ser visto com Walt Disney, um dos reescritores de contos de fadas, que hoje é visto por muitos como o autor dos mesmos, como se suas histórias ou suas formas de contar fossem as originais, ou as únicas com uma autoria definida. No Brasil, em 2017, diversos meios de comunicação lembravam que “Branca de Neve completa 80 anos”, quando a data refere-se ao filme de Disney e não ao momento de criação ou de nascimento da personagem. O filme

Snow White and the Seven Dwarfs (*Branca de neve e os sete anões*), uma adaptação do conto *Branca de Neve* dos irmãos Grimm, desenvolveu um aspecto que não se encontra no conto: a personificação dos anões, os quais, segundo Phillip Pullman, a seguir na tradução de José Rubens Siqueira, deixaram de ser “um bando de pequenos espíritos da terra, benevolentes e anônimos” (Pullman, 2014, p.228). A comédia criada por Disney, com os nomes e personalidades individuais dos anões, passou a fazer parte do imaginário acerca da história de Branca de Neve. Todavia, considerando a perspectiva aqui proposta, torna-se pertinente compreender Walt Disney como um reescritor, alguém que propõe a sua leitura a partir de contos e histórias de origens diversas, leitura essa que eventualmente torna-se hegemônica ao ponto de chegar a ser considerada a própria obra original. Segundo Maria Tatar, em tradução de Maria Luiza Borges, o desenho de Disney “ofuscou de tal modo outras versões da história que é fácil esquecer que o conto está amplamente disseminado em diversas culturas” (Tatar, 2013, p. 94).

Na atualidade, a Branca de Neve de Walt Disney tem sido alvo de críticas, como vemos na reportagem de Emiliano Urbim publicada no jornal O Globo (“Prestes a completar 80 anos, Branca de Neve sofre com o peso da idade”), considerando que “na tela de alta definição ideológica que reflete o mundo atual, nada mais fora de foco do que uma jovem destacada pela beleza, perigosamente ingênua e à espera de uma príncipe” (Urbim, 2017). Tal posicionamento crítico corrobora o entendimento aqui proposto de que as obras (escritas e reescritas) refletem ideologias subjacentes a seu momento de criação e propõem determinadas visões de mundo, não sendo assim universais. Entretanto, certo fervor contra a ingênua Branca de Disney pode ser explicado pelo status hegemônico atingido pelo filme e por Walt Disney, cujo alcance global faz com que uma reescrita seja vista como o padrão ou a referência, com a personagem representando certo ideal (hoje ultrapassado em várias culturas, mas não em todas) de feminilidade e de comportamento. Se for possível inverter o olhar voltado para Branca de Neve atualmente, podemos compreendê-la como personagem de obra literária ou audiovisual, sem que represente um modelo a ser seguido, mas sim um espelhamento de uma visão de mundo. Porém, a questão é que, voltada ao público infantil, a obra que tem o enredo calcado na beleza e

inocência de uma jovem é compreendida (e, hoje, criticada) como a projeção de um ideal de comportamento, uma vez que se considera que as crianças precisam ter modelos adequados ao que se percebe como correto em cada cultura. Essa é uma questão que deve ser observada para a compreensão das obras voltadas ao público infantojuvenil, como será abordado na discussão sobre LIJ.

1.2

De onde vêm os contos de Perrault?

Os contos de fadas têm origem em uma tradição oral que remonta a séculos, a épocas em que registros escritos eram escassos e ainda não havia a concepção moderna de autoria. Essa tradição notadamente popular que permeava os mais diversos ambientes, incluindo lares humildes e de população iletrada, exercia funções não necessariamente literárias, tal como o termo *literatura* pode ser compreendido hoje. A transmissão de histórias populares, dentre elas as que passaram a ser chamadas *contos de fadas*, era uma forma de agregamento em núcleos familiares, um passatempo que divertia os integrantes de uma família, independentemente de suas idades, e que também instruía ou servia como mensagem admonitória, indicando caminhos a serem seguidos e prevenindo outros. Essa atividade exercia assim uma função social educativa e instrucional, em épocas em que o letramento e a educação formal escolar eram privilégios para poucos. Constituídos com essa ambivalência entre um caráter lúdico e outro didático ou instrucional, os contos populares passavam por modificações diversas de acordo com as culturas que os assimilavam e os objetivos de quem deles se utilizava, e por isso temos tradicionalmente a coexistência de versões distintas das mesmas histórias.

A ruptura paradigmática dessa tradição oral pertencente à coletividade se dá justamente na França do século XVII com Charles Perrault (1628-1703), considerado o primeiro escritor a recolher contos de fadas de origem popular e fixá-los na escrita, impingindo-lhes ao mesmo tempo uma autoria e um caráter literário. Publicada em 1697, a obra *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités* ou *Contes da ma mère l'Oye*, doravante referida como *Histórias ou Contos do tempo antigo com moralidades* ou *Contos de Mamãe Gansa*, é

constituída por uma dedicatória do autor à sobrinha de Luís XIV, intitulada *A Mademoiselle (À Senhorita)*, e oito contos: *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe Bleue*, *Le Maître Chat ou Le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre*, *Riquet à la houppe* e *Le Petit Poucet*; em português, respectivamente: *A Bela Adormecida no bosque*, *O Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *O Mestre Gato ou o Gato de Botas*, *As Fadas*, *A Gata Borralheira ou A Sapatilha de Vidro*, *Riquete do Topete* e *O Pequeno Polegar*⁴. Com essa obra, contos populares anônimos, até então sem uma forma fixa, adquirem outra dimensão. Se antes sequer eram considerados literatura, passam a ser pensados (e criticados) nesses termos, com a questão do público alvo tornando-se relevante, já indicando os primórdios do desenvolvimento da LIJ, até então inexistente enquanto tal. Nesses contos escritos em prosa com moralidades em verso ao final, Perrault, ao mesmo tempo em que recupera histórias populares, insere sua marca autoral, criando versos cuja significância se completa com o conto em prosa, uma tessitura em que prosa e poesia se complementam. Esse entendimento que apresento acerca das moralidades em verso inseridas nos contos em prosa será central para esta pesquisa. As moralidades dos contos de Perrault possuem assim uma dupla função: autoral e literária.

Embora o objeto de estudo aqui delineado se refira às (re)escritas dos oito contos em prosa com moralidades em verso de Perrault, cabe observar que o mesmo autor publicou em 1694 uma edição com três peças literárias (conto/novela) integralmente em verso, *Griselidis (Nouvelle)*, *Peau d'Ane* e *Les Souhairs Ridicules*, em português, respectivamente, *Grisélidis (Novela)*, *Pele de Asno* e *Os Desejos Ridículos*, as quais, devido à necessária restrição do corpus, não serão objeto de estudo nesta pesquisa, mas serão eventualmente mencionadas. Cabe também ressaltar que, se Perrault é o primeiro escritor reconhecido por realizar essa transição dos contos de fadas para a literatura escrita, posteriormente outros autores célebres empreenderam semelhante trabalho. Notadamente, no século XIX, Hans Christian Andersen (1805-1875) e os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm dão continuidade ao processo de fixação de narrativas populares, porém nesses casos há diversas diferenças, desde a época e a

⁴ Os títulos dos contos em português estão apresentados conforme a tradução de Mário Laranjeira (Perrault, 2007a). Esses títulos serão adotados sempre que os contos forem mencionados ao longo da tese, salvo quando a referência for a uma reescrita que tenha recebido título diferente.

cultura, passando pelas propostas dos autores, até a questão da existência já consolidada de uma classificação de literatura para crianças e jovens, hoje denominada literatura infantojuvenil. Esses autores e obras têm em comum, entretanto, a complexidade de quase sempre, em alguma medida, se misturarem ou se confundirem com a tradição, a oralidade e a variação.

Esta tese propõe assim o estudo da transmissão dos contos de Perrault no Brasil com foco no duplo aspecto apontado: a questão da autoria e a questão da literariedade, consideradas centrais quanto à passagem de uma tradição oral a uma tradição literária escrita. Tais questões estão sempre presentes quando tratamos de contos de fadas, uma vez que mesmo com autores como Perrault, Andersen e os irmãos Grimm, dentre outros, as transformações nas histórias foram e continuam sendo muito comuns nesse gênero, por razões diversas começando por suas próprias origens, como visto, e passando pela classificação literária que vieram a receber: literatura infantojuvenil, área em que são realizadas muitas adaptações visando à compreensão por parte do público alvo ou, por vezes, a uma censura àquilo a que tal público pode ou não ter acesso. Assim, por essa origem e contexto, os contos de fadas que se tornaram “clássicos” passam a ser considerados um “tesouro” da humanidade, e justamente as diferenças muitas vezes deixam de ser percebidas. Todas essas questões concernem às reescritas dos contos de Perrault publicadas em livro.

O que se considera, portanto, nesta tese é que os contos têm raízes socioculturais e expõem valores historicamente determinados (Haase, 1999, p. 359); a escrita de Perrault existe em seu contexto bem como as outras escritas de contos de fadas, como as de Andersen e dos irmãos Grimm, e, da mesma forma, quando uma obra é reescrita em outro sistema literário, essa reescrita é permeada com os valores da cultura e da época, com as relações de patronagem vigentes e com perspectivas particulares dos próprios reescritores, dentre outros aspectos. Então, o estudo que tenha como objetivo compreender, comentar ou criticar a obra em dado sistema precisa fazê-lo em relação à escrita que efetivamente existe em tal sistema, a escrita que as pessoas leem.

1.3

As reescritas brasileiras dos contos de Perrault

Minha pesquisa sobre reescritas brasileiras dos contos de Perrault teve início no Mestrado, em 2012, quando analisei detidamente algumas traduções e adaptações de um de seus contos, *Le Petit Chaperon rouge (O Chapeuzinho Vermelho)*, uma das histórias mais célebres do cânone da LIJ ocidental. Naquele momento o que me interessava era constituir um corpus para a pesquisa com contos aos quais o público leitor brasileiro contemporâneo teria acesso caso quisesse ler *O Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault. Portanto, em grandes livrarias do Rio de Janeiro, busquei títulos que evocassem o conto ou o autor, e encontrei diversas obras disponíveis, a maioria em suas primeiras edições e praticamente todas contendo diversos contos, à exceção de uma que continha apenas *O Chapeuzinho Vermelho*. Duas edições entretanto eram reedições de reescritas publicadas há muito tempo. Assim, o corpus constituiu-se por duas reescritas antigas reeditadas e seis reescritas recentes, todas elas publicadas entre 2005 e 2012: as de Figueiredo Pimentel ([Quaresma,1911] Villa Rica, 2006), Monteiro Lobato (Companhia Editora Nacional [1934], 2007), Katia Canton (DCL, 2005), Mário Laranjeira (Iluminuras, 2007), Walcyr Carrasco (Manole, 2009), Maria Luiza Borges (Zahar, 2010), Ivone Benedetti (L&PM, 2012) e Rosa Freire d'Aguiar (Companhia das Letrinhas, 2012). Desse modo, tive como objeto de análise traduções e adaptações do conto feitas em dois momentos históricos distintos: as reescritas de Pimentel e Lobato, no período inicial de desenvolvimento de uma literatura infantojuvenil nacional (final do século XIX e início do século XX), e as outras seis reescritas, na contemporaneidade (século XXI).

Com todas essas edições publicadas em curto período de tempo, reuni um material significativo para investigar que leituras e imagens de *O Chapeuzinho Vermelho* e do escritor Charles Perrault tais edições propunham, através da análise do conto traduzido ou adaptado e através dos paratextos, nos quais tradutores ou prefaciadores expunham suas visões e propostas com a obra. Concluí que, nesse início do século XXI, o público leitor brasileiro passou a ter acesso à obra de Perrault em edições que atribuem aos contos uma autoria (Charles Perrault) e um

caráter de literatura (no caso, literatura infantojuvenil), uma vez que as novas edições não apenas apresentam Perrault como autor ou “pai” dos contos de fadas como também, em prefácios ou posfácios, mencionam aspectos biográficos e características literárias do autor (refiro-me aqui a todas as seis edições contemporâneas). Além disso, todas essas mesmas edições apresentam as moralidades em verso após o conto em prosa, em tradução ou adaptação (exceção feita apenas à reescrita de Walcyr Carrasco, que exclui as moralidades). Já nas reescritas antigas de Pimentel e Lobato não há as moralidades.

Segundo um estudo de Ana Maria Clark Peres (2000), em uma análise de 33 versões de *O Chapeuzinho Vermelho*, publicadas no Brasil de 1953 a 1985, o conto era apresentado ao público leitor brasileiro em versões bastante modificadas, as quais em sua maioria não informavam o tipo de reescrita realizado (tradução ou adaptação, por exemplo) nem sequer o texto fonte utilizado (Perrault ou os irmãos Grimm). O interesse nessa época seria “contar a história” de *Chapeuzinho* em detrimento de qualquer visão do conto como uma peça literária autoral. Tais características podem ser observadas também na obra *Contos da Carochinha* (Quaresma, 1911/Villa Rica, 2006) de Figueiredo Pimentel. Desse modo, foi possível considerar em minha dissertação que o conto *O Chapeuzinho Vermelho* e seu autor estavam sendo apresentados ao público leitor brasileiro de um modo novo pelas cinco edições recentes que trazem o conto em prosa com a moralidade em verso. Nesse caso, a manutenção do texto integral e de suas características literárias (a escrita em verso, por exemplo) pode representar uma possibilidade de nova leitura da obra de Perrault por parte dos leitores brasileiros contemporâneos.

Esse fenômeno editorial analisado em minha dissertação inspirou a continuidade e ampliação da pesquisa sobre os contos de Perrault. E, como fator ainda mais instigante, observa-se que tal processo de novas reescritas continua gerando novas edições, as quais, então, foram incorporadas ao estudo: a reedição da reescrita de Walcyr Carrasco pela Editora Moderna (Moderna, 2013), com novos paratextos de grande relevância para esta pesquisa, e duas novas traduções, a do poeta Leonardo Fróes (Cosac Naify, 2015) e a da professora Eliana Bueno-Ribeiro (Paulinas, 2016), ambas traduções do texto integral dos oito contos em prosa com moralidades em verso. Para tratar de suas propostas e estratégias de

tradução, realizei entrevistas com Leonardo Fróes e Eliana Bueno-Ribeiro, produzindo metatextos que serão úteis para a compreensão das concepções de tradução desses dois tradutores das mais recentes edições brasileiras dos oito contos de Perrault.⁵

Além dessas novas edições, o livro *Contos de Perrault*, uma reescrita feita pela autora de LIJ Fernanda Lopes de Almeida, publicada pela Ática (1ª ed. 2005/2ª ed. 2008), também passou a integrar o conjunto de obras selecionadas. Embora apenas disponível em lojas virtuais, trata-se também de uma nova reescrita (publicada no século XXI). E também foi inserido ao corpus o livro *A bela adormecida no bosque*, em tradução da escritora Ana Maria Machado, publicado pela Global em 2005. Embora essa obra apresente apenas um conto, há um posfácio da tradutora, a partir do qual podemos depreender suas concepções de tradução no que concerne à LIJ.

É desse modo que essas reescritas integram o corpus desta tese, agora com o interesse em todos os contos da obra *Histórias ou Contos do tempo antigo com moralidades*, enfocando especialmente o conto *A Bela Adormecida no bosque*, e com o intuito de discutir e aprofundar as propostas e concepções de literatura e da atividade tradutória por parte daqueles que escrevem as obras em análise: os reescritores da obra de Perrault no Brasil.

O corpus selecionado então caracteriza-se inicialmente por reescritas disponíveis (à venda) ao público leitor. Duas questões se colocam aqui entretanto. A primeira é o fato de que em nosso mercado editorial muitas obras lançadas esgotam-se rapidamente devido à pequena tiragem, e nem sempre são feitas reimpressões ou reedições. E isso ocorre com algumas das reescritas selecionadas. Outra questão relevante é que com esse corpus posso diferenciar dois momentos: aquele em que se inserem as duas reescritas antigas de Pimentel e Lobato, início do século XX, e o momento atual, de 2005 a 2016, quando todas as outras reescritas são lançadas. Esse hiato temporal observado levou-me a indagar sobre reescritas em livro não mais disponíveis em livrarias, mas que poderiam ter sido publicadas ao longo do século XX. Desse modo, busquei uma ampliação do corpus na Biblioteca Nacional, e as obras encontradas foram incorporadas à pesquisa. Encontrei edições publicadas pelas editoras José

⁵ As entrevistas completas se encontram no Anexo II.

Olympio/FTD/Salamandra (01), Círculo do Livro (01), Lê (01), Paulinas (02), Kuarup (01), Rideel (03) e Melhoramentos (02). Observo que a busca foi feita no sentido de encontrar livros contendo reescritas brasileiras dos oito contos em prosa com moralidades em verso de Perrault, objeto de estudo desta pesquisa. Entretanto, alguns livros encontrados contêm apenas alguns desses contos ou até mesmo um conto apenas. Além disso, algumas dessas edições não apresentam paratextos, e uma delas, nem mesmo o nome do tradutor/adaptador. Apresento-as brevemente aqui:

A primeira é *Contos* de Perrault [recontado por] Ruth Rocha, publicada pela primeira vez em 1988 pela Editora José Olympio, depois reeditada pela FTD (2^a a 4^a edições entre 1992 e 2008) e, por fim, relançada em 2010 pelo selo Salamandra da Editora Moderna. Essa reescrita, portanto, tem um significativo percurso de publicações, compreendendo um período de mais de 20 anos entre a 1^a e a última edição (1988-2010). A segunda edição encontrada é a publicada pelo Círculo do Livro (sem data), intitulada *Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Perrault*, em tradução de Olívia Krähenbühl e com prefácio de José Paulo Paes. A terceira edição é *A bela adormecida e outros contos de Perrault* “recontados por Roseana Murray a partir do texto integral”, publicada em 1996 na Coleção Arco da Velha da Editora Lê.

Foram também encontradas duas edições de 1962 publicadas por Edições Paulinas, intituladas *Perrault O Gato de Botas* e *Perrault Pele de Burro* (contendo quatro e dois contos respectivamente). Em ambas, não temos o nome do tradutor ou adaptador da obra, e as moralidades são excluídas. Essas adaptações entram na pesquisa corroborando as considerações de Ana Maria Clark Peres (2000) sobre a forma e as propostas de reescritas de Perrault ao longo de boa parte do século XX, em que o intuito seria o de “contar as histórias”. Também temos uma edição publicada pela Editora Kuarup, em 1993, intitulada *A Bela Adormecida no bosque*, em tradução de Tatiana Belinky. Outras edições encontradas são três livros da Coleção Conta pra mim da Editora Rideel, publicados em 1993, em tradução de Maria Cimolino e Grazia Parodi, cujos títulos são *Barbazul*, *O Gato de Botas* e *O Pequeno Polegar*. E temos ainda

Chapeuzinho Vermelho (1987) e *O Gato de Botas* (1983), em adaptação de Ariadne Oliveira, publicados pela Melhoramentos; ambos sem as moralidades.⁶

A seleção feita não tem por objetivo realizar uma mostra completa de todas as edições que já tenham sido publicadas, mas sim gerar um corpus que seja significativo para a análise dos períodos compreendidos nesta pesquisa, tendo como ponto de partida a obra considerada inaugural da LIJ, *Contos da Carochinha*, até a mais recente edição dos contos de Perrault no Brasil, publicada em 2016 pela Paulinas.

Com esse corpus será possível compreender quais as imagens dos contos de Perrault propostas pelos que reescrevem a obra em nosso sistema literário: os próprios tradutores ou adaptadores, além dos prefaciadores dos livros e das editoras responsáveis pela publicação das obras. Entendidas como experiências literárias, as reescritas são formas de criação ou recriação de contos muito conhecidos e que alcançaram um status canônico na LIJ, mas que nem sempre são lidos, isto é, muitas vezes o público não conhece a obra de Perrault pela leitura, mas sim pela própria tradição oral ou por outras formas de narrativas (audiovisuais, por exemplo). As reescritas publicadas em livro provocam interpretações e vivências diferentes da literatura, abrindo novas perspectivas sobre a obra originária e ampliando sua dimensão a novos públicos.

* * *

Esta tese propõe, portanto, adentrar esse universo da reescrita para uma compreensão da obra literária e das propostas dos agentes que promovem sua transmissão no sistema literário meta: os reescritores e também as editoras responsáveis por tantas reescritas de uma “mesma” obra. Para isso, nos próximos dois capítulos são apresentados e discutidos os pressupostos teóricos e a metodologia com os quais trabalho. Em seguida, no capítulo 4, abordo questões conceituais relevantes para pensar as experiências literárias aqui apresentadas: o entendimento de LIJ e a problematização dos termos *tradução*, *adaptação*, *história recontada*. No quinto capítulo, debruço-me sobre Perrault e seus contos. E nos capítulos 6 e 7 desenvolvo separadamente a análise, tal como descrita na

⁶ No Anexo 1, há uma tabela com todas as reescritas inseridas no corpus desta pesquisa.

metodologia, abordando as reescritas, os paratextos, os metatextos e os reescritores. Por fim, no último capítulo apresento as considerações finais da pesquisa.

2

Pressupostos teóricos

Esta pesquisa é informada pelos Estudos Descritivos da Tradução e as concepções teóricas de André Lefevere acerca dos conceitos de *reescrita* e *patronagem*, especialmente. Entretanto, abordagens teóricas complementares serão adotadas em momentos precisos do estudo, conforme necessidade e pertinência. Assim, na seção de análise das moralidades em verso, a noção de significância apresentada por Mário Laranjeira (2003) será abordada. E algumas questões conceituais relevantes relativas ao entendimento de LIJ, tradução e adaptação serão discutidas posteriormente, no capítulo 4.

Neste capítulo, apresento a abordagem dos Estudos Descritivos da Tradução que, desenvolvidos a partir da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, possibilitam uma inversão de modelos teóricos de base linguística ou literária nos quais predominava uma definição a priori dos fenômenos estudados, quase sempre centrados no autor ou texto fonte. E, em seguida, abordo a perspectiva teórica de Lefevere.

2.1

A teoria dos polissistemas: quebra de paradigma

Buscando contrapor-se a uma perspectiva positivista em que o objeto de estudo seria analisado em sua “substância”, visto de modo isolado, a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2005) parte de uma perspectiva funcional, baseada na análise de relações empreendidas *entre* ou *dentro de* sistemas. Even-Zohar propõe que fenômenos sócio-semióticos, tais como a literatura, sejam entendidos como sistemas, isto é, redes dinâmicas, estratificadas hierarquicamente em função das relações internas ou externas dos seus elementos, as quais agrupam-se em um agregado de sistemas — o polissistema —, que assim pode ser definido como uma estrutura aberta com funcionamento interdependente, composta de várias redes simultâneas de relações. Assim, literaturas e obras são consideradas como parte de um sistema no qual atuam e sofrem coerções em relação a outras

literaturas, obras etc., gerando uma hierarquia dinâmica entre sistemas. Afastando-se de uma perspectiva sistêmica sincrônica que considera a sincronia em termos homogêneos e estáticos, como a perspectiva saussuriana, Even-Zohar ressalta o caráter heterogêneo e histórico de sua concepção sistêmica, isto é, mesmo na sincronia, há sempre forças que tensionam e movimentam as relações inter- e intrassistêmicas, sendo precisamente para essa dinâmica que o olhar do pesquisador deve se voltar. Um *polissistema*, portanto, é visto tanto sob uma perspectiva sincrônica quanto diacrônica, ambas sendo analisadas em termos de sua historicidade e dinamicidade (Even-Zohar, 2005, p. 3).

Desse modo, Even-Zohar (1990) ressalta a ideia de que a tradução não deve ser considerada ou estudada como um elemento isolado, independente das relações e das funções que exerça em dada literatura. A posição sistêmica da literatura traduzida não é fixa, mas sim o resultado de uma série de influências e coerções que fazem com que haja uma hierarquia dinâmica. Constituindo-se como um dos sistemas do polissistema literário do contexto de recepção, a literatura traduzida passa a ser entendida, assim, como um sistema literário específico, o qual irá relacionar-se com outros sistemas, notadamente o sistema literário da cultura meta e também o da cultura fonte. As obras traduzidas correlacionam-se ao menos de duas formas: primeiro, no modo como os textos fonte são selecionados pela cultura alvo — os princípios de seleção de textos se relacionam a perspectivas da literatura autóctone de tal cultura (por exemplo, quais tipos de texto essa literatura demanda ou rejeita); e, segundo, no modo como as obras traduzidas seguem certas normas, comportamentos e estratégias, constituindo determinado repertório comum aos textos alvo, mesmo que os textos fonte possam ser de literaturas ou culturas muito distintas entre si. Even-Zohar aponta para a dinâmica da tradução, “[considerando a] literatura traduzida não apenas como um sistema próprio inserido em algum polissistema literário, mas como seu sistema mais ativo”⁷ (Even-Zohar, 1997 [1990], p. 46). Tal definição de Even-Zohar pode ser compreendida considerando-se o caráter dinâmico, sem uma posição de estabilidade, das já mencionadas relações que ocorrem no âmbito da literatura traduzida, cuja posição muitas vezes periférica possibilita, e mesmo

⁷ “[conceiving of] translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it.”

exige, essa dinamicidade.

A partir dessas considerações, o teórico israelense ressalta que, embora a tradução ocupe normalmente uma posição periférica no polissistema literário, há casos em que essa relação é alterada e a tradução passa a constituir-se como uma força primária ou inovadora: quando uma literatura é jovem, em formação, e precisa adquirir novos modelos ou gêneros literários; quando uma literatura é fraca ou periférica, e portanto fortemente influenciada por um sistema estrangeiro; e, ainda, quando uma literatura, mesmo desenvolvida, passa por um momento de crise (ou nela se percebe alguma lacuna relevante), vindo a demandar novas ideias que possibilitem uma transformação (Even-Zohar, 1997 [1990], p. 47).

Em relação ao primeiro caso, podemos pensar na literatura infantil brasileira, que começa a se desenvolver no final do século XIX. Como não havia uma escrita ou modelos literários tipicamente nacionais, escritores como Figueiredo Pimentel, junto a editoras da época, inseriram na cultura nacional formas literárias estrangeiras, como, por exemplo, fábulas e contos de fadas europeus. Nesse momento, a literatura traduzida mantém uma posição central no polissistema literário, e os próprios escritores do sistema meta são tradutores ou adaptadores de obras estrangeiras, como é o caso de Monteiro Lobato, por exemplo, já no início do século XX. Nesse sistema literário emergente, a tradução (ou a adaptação) torna-se um meio de elaborar um novo repertório, e “os textos são escolhidos de acordo com a sua compatibilidade às novas abordagens e ao papel presumivelmente inovador que podem assumir na literatura alvo”⁸ (Even-Zohar, 1997 [1990], p. 47).

Para ilustrar o caso de uma literatura fraca que sofre forte influência de uma literatura ou cultura dominante, podemos mencionar, trazendo o exemplo de Jeremy Munday, a região da Galiza, que importa traduções do espanhol de Castela, o idioma oficial da Espanha (Munday, 2012, p. 167). Outro exemplo, nesse sentido, pode ser visto na influência, ou domínio, da língua inglesa sobre a cultura irlandesa. Na Irlanda, toda a população aprende inglês na escola, e o idioma inglês se tornou oficial tal como o gaélico irlandês, a língua nacional de origem celta. Tendo sido imposto a todos e fazendo parte do próprio sistema

⁸ “the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature”.

educacional, o inglês está presente no cotidiano de toda a população. O uso generalizado da língua estrangeira dominante favoreceu a criação de uma forma distinta do idioma, uma variante a partir do gaélico. Tal situação de domínio, entretanto, gera uma particularidade no que concerne à literatura. Conforme comenta Susan Bassnett (Bassnett, 2016, p. 45), uma forma de se ver a riqueza dos escritores irlandeses desde o século XIX é perceber como trabalham a escrita mesclando elementos da língua gaélica ao inglês. Por exemplo, o escritor John Millington Synge, figura central no movimento literário chamado *Renascimento Irlandês (Irish Revival)*, “ao permitir seu inglês ser fortemente remodelado pela sintaxe gaélica, liberou na língua significados até então insuspeitos”⁹ (Kiberd, 1995, p. 628). Outro aspecto a ser ressaltado é a relevância da atividade tradutória para escritores irlandeses, tendo em vista que “a tradução desempenhou enorme papel no trabalho de outros ilustres escritores irlandeses [além de Synge], incluindo Samuel Beckett, James Joyce e Seamus Heaney, para mencionar apenas três dos mais conhecidos”¹⁰ (Bassnett, 2016, p. 45). Pode-se considerar assim que, embora o domínio da língua inglesa seja evidente na literatura irlandesa, tanto a língua gaélica quanto a tradução desempenham uma função na construção dessa literatura, o que ajuda a diferenciá-la de outras literaturas em língua inglesa.

Já o terceiro caso em que a tradução pode exercer uma força primária ou inovadora, segundo Even-Zohar, seria quando há um momento de crise ou vácuo literário em uma literatura dominante. Um exemplo bem específico, descrito por Munday, pode ser visto quando, no início do século XX, culturas de língua inglesa e francesa traduzem a obra psicanalítica alemã, a qual, por se constituir de novos conceitos e termos, traz novidades nesses aspectos também para as literaturas alvo em questão (Munday, 2012, p. 167). Tal ampliação de conceitos, e conseqüentemente de vocabulário, é uma importante função da atividade tradutória, a qual se torna bastante perceptível em casos como o descrito por Munday, em que uma nova teoria, pensada e escrita em língua alemã, passa a integrar outros sistemas literários, como os de língua francesa e inglesa.

A teoria dos polissistemas contribuiu, portanto, para uma mudança de

⁹“by allowing his English to be powerfully remodelled by Gaelic syntax, liberated in it yet-unsuspected meanings.”

¹⁰“translation has played a huge role in the work of other prominent Irish writers, including Samuel Beckett, James Joyce and Seamus Heaney, to name just three of the best known.”

paradigma, em que a tradução não mais é vista como um fenômeno cujas natureza e fronteiras são dadas, mas sim como uma atividade dependente de diversas relações em determinados sistemas culturais. Essa visão sistêmica torna-se base para o desenvolvimento dos Estudos Descritivos da Tradução e da adoção de um modelo descritivo. No entanto, como ressalta Else Vieira (1996a), se por um lado, a teoria dos polissistemas pode ser útil à análise da atividade tradutória quando esta exerce um papel central ou inovador em dado sistema literário, por outro, nos casos em que a tradução é secundária ou marginal — ou simplesmente dissociada de uma grande transição histórica ou cultural, por exemplo —, o estudo em termos de conglomerados de sistemas talvez não seja tão profícuo. Em tais casos torna-se mais relevante realizar uma análise focada em aspectos micro, nos quais a dimensão humana seja avaliada detidamente, em vez da adoção de uma perspectiva global (Vieira, 1996a, p. 129-130).

Enfim, a crítica de Vieira à teoria dos polissistemas refere-se à adoção de uma perspectiva dicotômica, como vemos por exemplo no entendimento de uma posição primária ou secundária em relação ao lugar ocupado pelas traduções em um sistema literário; “essa dicotomia parece não ter validade universal, o que se observa pelo padrão das traduções no Brasil nas últimas décadas” (Vieira, 1996a, p. 131). Portanto, eventualmente em determinado sistema literário podemos encontrar práticas distintas ou até mesmo contraditórias em relação a uma posição sistêmica consolidada. Nesses casos, uma ampliação da perspectiva teórica poderá contribuir para a compreensão da atividade tradutória. Talvez a teoria dos polissistemas não consiga escapar à imanência de um sistema, constituindo, em última análise, uma abstração que não prevê certas dimensões humanas específicas que atuam concretamente nos fenômenos estudados.

A partir dessa limitação, delineada por Else Vieira, torna-se necessário em minha pesquisa ampliar a fundamentação teórica, trazendo para a análise a dimensão humana atuante nos sistemas. Desse modo, justifica-se aqui a adoção da perspectiva teórica de André Lefevere, abordando a noção de *reescrita* e os elementos internos e externos que atuam nos sistemas literários: os reescritores e a *patronagem* (editores, instituições, governos etc.). Antes, porém, apresento a perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução, fornecendo as bases para a metodologia utilizada na pesquisa.

2.2

Os Estudos Descritivos da Tradução

A partir da teoria dos polissistemas, os Estudos Descritivos da Tradução tomam como base uma perspectiva sistêmico funcional e a ideia de que a tradução deve ser estudada tendo em vista um conjunto de traduções. As pesquisas lidam com reescritas realmente existentes enquanto fenômenos históricos. Logo, o que se busca analisar não é um conjunto de textos de modo isolado, como se sua significação pudesse ser compreendida atomisticamente, mas sim, a partir desses textos, conforme salienta José Lambert, a seguir em tradução de Marie-Hélène Torres e Álvaro Faleiros:

determinar a concepção das traduções num momento determinado da história. [...] procura-se saber quem produz as traduções, para que público, com o auxílio de que textos, em que gêneros, em que línguas e linguagem, segundo que registros e esquemas literários, em função de que modos literários, morais, linguísticos, políticos; e ademais, em função de que concepção de tradução. (Lambert, 2011, p. 186)

Dado o caráter empírico da disciplina, definições normativas ou conceituações elaboradas a priori não se coadunam com uma teoria que precisa lidar com a contextualização de seu objeto de estudo. Conseqüentemente, “distinções entre tradução, adaptação, imitação, ou entre as boas e as más traduções são, elas também, [vistas como] dados históricos” (Lambert, 2011, p. 185). A tradução passa a ser descrita em termos de suas relações inter- e intrassistêmicas, sendo constituída por uma série de circunstâncias, desde a posição que o tradutor ocupa em dado sistema de chegada até as combinações que se farão entre as convenções estrangeiras e as da cultura meta. Uma abordagem universalista, que não parta de um contexto histórico, é descartada em prol de “uma definição funcional e aberta [que] permite revelar as flutuações em matéria de normas e modelos que caracterizam os fenômenos tradutórios” (Ibidem, p. 187).

Um dos riscos em qualquer análise é a projeção das normas ou visões do pesquisador sobre o objeto de estudo, por vezes naturalizando tais normas ou desprezando questões que não apontem para caminhos já predeterminados. O esforço de uma pesquisa descritivista concentra-se em evitar essa armadilha,

buscando sempre explicitar as concepções que o pesquisador utiliza, ou com as quais lida, situando-as no contexto em que se inserem. A proposta em uma pesquisa descritiva é depreender as concepções daqueles que realizam as reescritas, evitando projetar sobre as mesmas concepções definidas a priori. Os Estudos Descritivos permitem um olhar sobre o fenômeno das reescritas, buscando um afastamento das dicotomias tradicionalmente vistas nos Estudos da Tradução, tais como domesticação/estrangeirização; adaptação/tradução; boas ou más traduções. Todos esses conceitos podem ser empregados desde que inseridos em contexto, isto é, com a explicação dos critérios usados para tais classificações, as quais são variáveis e dependentes de perspectivas histórico-culturais.

Portanto, nesta tese, para se compreender a transmissão da obra de Perrault no Brasil ao longo do tempo, toma-se como premissa o entendimento de que as reescritas são feitas de acordo com as concepções literárias vigentes, as quais podem ser variáveis tanto diacronicamente quanto sincronicamente, dependendo de fatores tais como patronagem e questões relativas aos responsáveis pelas reescritas (tradutores, adaptadores etc.). A perspectiva adotada afirma o caráter histórico das traduções e o entendimento de que entre as funções da atividade tradutória está a proposição de uma nova e única experiência, possível pela recriação de um texto em outra cultura e língua. A tradução amplia as possibilidades e experiências literárias em dada cultura meta. Não se trata apenas de uma atividade que permite o conhecimento de obras, isto é, a tradução não é vista aqui apenas como um meio de se conhecer uma obra estrangeira. Sem deixar de ter também tal função, a tradução é vista sobretudo como uma atividade criativa que possibilita na cultura meta o desenvolvimento ou descoberta de capacidades da língua meta, pois, como afirma Bassnett,

[...] é absurdo entender a tradução como algo que não seja uma atividade literária criativa, uma vez que os tradutores estão todo o tempo envolvidos com textos, primeiramente como leitores e depois como reescritores, como recriadores do texto em outra língua. Na verdade, devido à restrição de ter que trabalhar de acordo com os parâmetros do texto fonte, pode-se argumentar que a tradução exige um incrível conjunto de capacidades literárias, de forma alguma inferior às capacidades exigidas para se produzir esse texto pela primeira vez.¹¹ (Bassnett,

¹¹ “[...] it is absurd to see translation as anything other than a creative literary activity, for translators are all the time engaging with texts first as readers and then as rewriters, as recreators of that text in another language. Indeed, given the constraint of having to work within the parameters of that source text, it could be argued that translation requires an extraordinary set of literary skills, no whit inferior to the skills required to produce that text in the first instance.”

2007, p.174)

Portanto, a tradução exige um trabalho de complexidade literária, estilística ou linguística semelhante ao realizado pelo escritor do texto fonte, tornando possível gerar novas formas de escrita no sistema literário meta. A ideia de descoberta de novas formas de escrita é o ganho que as reescritas oferecem à cultura meta, independentemente de quais sejam as estratégias tradutórias ou concepções literárias existentes e utilizadas. A tradução convida a uma reflexão sobre a língua e pode ser laboratório de inovação literária, ampliando as possibilidades literárias, linguísticas, formais ou expressivas de uma cultura ou língua meta (Hennard Dutheil de la Rochère & Henking, 2016, p.24). E, ainda, buscando equilibrar-se entre normas e padrões aceitos na literatura da cultura meta e estruturas provenientes da literatura estrangeira, a literatura traduzida se insere em um sistema da cultura meta, isto é, um sistema de literatura traduzida, pois

[s]eja em relação a palavras, a figuras de estilo, a fragmentos, ou a textos e a gêneros inteiros, as traduções sempre carregam as marcas do sistema intermediário, elas procedem a uma dosagem entre os esquemas autóctones e os esquemas estrangeiros. (Lambert, 2011, p. 193)

Desse modo, a tradução pode representar uma ampliação das possibilidades literárias de um texto em uma cultura meta não somente quando se trata de uma cultura em que a literatura é jovem ou fraca e está começando a desenvolver-se, como já mencionado por exemplo em relação à LIJ brasileira no final do século XIX. Tal ampliação também pode ocorrer quando a literatura já está desenvolvida, como é o caso do sistema de LIJ brasileira na contemporaneidade, em que já existe uma literatura variada e reconhecida pelos padrões literários e culturais vigentes, com grandes autores, premiações, edições bem cuidadas, e constituindo, em termos de mercado, uma área relevante, considerando especialmente que muitas obras de LIJ podem ser adotadas por programas governamentais para escolas e bibliotecas. Nesse segundo caso, tratando-se de uma literatura já desenvolvida, para se analisar o papel das reescritas ou como estas podem atuar ampliando possibilidades literárias, torna-se importante buscar observar as atuações dos responsáveis pelas reescritas.

2.3

Reescritas e patronagem: uma perspectiva sociopolítica com André Lefevere

Para esta pesquisa a perspectiva teórica trazida por André Lefevere torna-se fundamental, em especial sua ênfase acerca da relevância das reescritas e da patronagem para o estudo da literatura e da tradução. Lefevere parte de uma abordagem sistêmica, tal como conceituada por Even Zohar, salientando que *sistema* deve ser compreendido como um termo neutro, ou seja, trata-se apenas de um modo de designar elementos que compartilham certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema (Lefevere, 1985, p. 89); é a percepção de características comuns que gera uma identidade entre os elementos, os quais passam a ser considerados, então, como inseridos em um mesmo sistema. Essa conceituação em Lefevere é formulada como um construto heurístico, de modo a enfatizar a inexistência de uma realidade ontológica para o termo *sistema*, o qual serve tão somente para facilitar o estudo de fenômenos complexos: a escrita, a leitura e a reescrita de literatura (Idem). A literatura é assim entendida como um sistema aberto que interage com o ambiente ao redor, a cultura e a sociedade, sofrendo influência destas e vice-versa.

A partir desse entendimento, Lefevere entra em uma dimensão sociopolítica, por abordar as relações humanas que atuam no sistema. Como os sistemas são regidos ou mantidos por fatores coercitivos (visando sua própria unidade), a literatura é regida por um fator de controle constituído por dois elementos, um, interno ao sistema literário, e outro, externo, a patronagem. Todos aqueles que atuam na elaboração ou criação literária fazem parte do elemento interno ao sistema; são propriamente os reescritores — críticos, tradutores, professores etc. Eles atuam no sentido de manter (ou eventualmente contrariar) o conceito hegemônico vigente em dada sociedade de como a literatura deve ser e de como a sociedade deve ser, isto é, o trabalho dos reescritores afirma (ou por vezes nega) concepções poetológicas (literárias) e ideológicas (sociais) vigentes. Segundo Lefevere, os reescritores com mais frequência realizam um trabalho de adaptação (no sentido de inserção) das obras literárias para que correspondam à poética e à ideologia de sua época (Lefevere, 1985, p. 90).

Já o fator de controle exercido pelo elemento externo ao sistema literário, pela patronagem, aponta para a ideologia subjacente à sociedade em questão. Por exemplo, ao analisar as novas edições dos contos de Perrault no Brasil, veremos que os agentes de patronagem, representados pelas editoras envolvidas, contribuem efetivamente para gerar novas imagens do autor e de sua obra, uma vez que promovem uma redescoberta do autor francês pelo público leitor brasileiro, marcando uma diferença relevante em relação a reescritas mais antigas, publicadas ao longo do século XX.

Lefevere argumenta que a maioria dos leitores, isto é, leitores não profissionais, têm acesso a obras por meio de suas reescritas — antologias, críticas, resumos, adaptações, traduções etc. Em consequência, as reescritas constroem imagens de obras e autores nas culturas em que se inserem; refletem necessariamente “certa ideologia e poética e, assim sendo, manipulam a literatura para que funcione em dada sociedade de certo modo”¹² (Lefevere, 1992, p.vii). Sob essa perspectiva, os paratextos, tais como prefácios ou ensaios, bem como os metatextos, são também um tipo de reescrita e, quando

escritos pelos próprios tradutores, assumem um caráter especial: são a reescrita da reescrita. Deste caráter especial decorre que o discurso dos tradutores é uma reflexão sobre o que fizeram, o que não fizeram, o que dizem ter feito, mas efetivamente não fizeram, e o que fizeram, mas não foi dito. Um discurso cheio de silêncios, contradições, defesas e alusões. (Carneiro, 2014, p.70-71)

O entendimento de reescrita aqui é portanto de extrema relevância para a compreensão de uma obra em termos mais abrangentes. São as reescritas que tornam a obra conhecida — e compreendida de determinado modo — pelos leitores. Daí a relevância dos paratextos e metatextos para a análise das obras, tanto os produzidos pelos próprios tradutores ou adaptadores como os que são produzidos por outros (editores, prefaciadores), que trazem suas leituras, críticas, visões de mundo e de literatura.

Na prática, com essa noção de reescrita, um texto fonte antigo, que poderia ser inacessível a um leitor contemporâneo, devido a questões culturais e linguísticas, por exemplo, é atualizado de diversas formas com as reescritas; não somente o texto é posto em uma linguagem compreensível como pode ser

¹² “a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way”.

ressignificado, interpretado, ganhando novas explicações e leituras. Uma obra considerada um clássico pode aparentemente ter uma estabilidade, uma permanência enquanto cânone, mas para tal estará recebendo certos tratamentos que vão da crítica à inserção em listas ou antologias, ou ainda a traduções e a adaptações visando a públicos específicos, por exemplo. Tal conjunto de reescritas nas mais diversas culturas, incluindo a própria cultura do texto fonte, será responsável por determinada visão sobre a obra, possibilitando sua permanência nos sistemas literários.

Desse modo, uma obra não é reconhecida ou valorizada por seu (suposto) valor intrínseco, mas sim por suas reescritas que eventualmente irão alçá-la a um posto canônico, dependendo de fatores ideológicos ou poetológicos da cultura em questão. A essa concepção subjaz o entendimento de que reescritores são tão importantes quanto os escritores, no que tange à recepção das obras pelos leitores comuns (não havendo aqui um julgamento de valor, apenas um caráter de constatação de uma realidade). Os contos de fadas podem exemplificar muito bem essa perspectiva, uma vez que nem sempre lhes foi atribuído valor literário; já passaram por épocas em que foram desqualificados como literatura e outras, como a atualidade, em que são revalorizados, como podemos observar pelas diversas novas edições brasileiras dos contos de Perrault e também de autores como Andersen e os irmãos Grimm, dentre outros. Muitas dessas novas edições de contos de fadas apresentam traduções feitas por tradutores reconhecidos, tal como o projeto editorial *Contos de Fadas* da Zahar, que anuncia trazer ao público leitor “as mais famosas histórias infantis em suas versões originais, sem adaptações”, em tradução de Maria Luiza Borges (Tatar, 2013, contracapa); realidade bastante distinta da descrição feita por Ana Maria Machado acerca do ambiente literário desfavorável aos contos de fadas no início da década de 1970, quando a escritora começava sua carreira literária, em que “a quase totalidade das edições [de contos de fadas] que havia no mercado constava de versões resumidíssimas e adulteradas, totalmente expurgadas de seus elementos essenciais” (Perrault, 2010, p. 11).

Lefevere fornece vários exemplos para amparar suas considerações, mostrando que certas obras ficaram “esquecidas” por muito tempo e tornaram-se importantes apenas posteriormente, ao serem reescritas em determinada cultura cuja ideologia ou poética permitiu trazer aquela obra para seu sistema literário. A

seu ver, portanto, o que determina a canonização ou o esquecimento de uma obra ou de um autor não é seu “valor”, mas sim questões relativas a poder, ideologia e instituições, envolvendo necessariamente a manipulação das obras por meio de reescritas. Como ressalta Peter Hunt, as próprias listas de livros, por exemplo, o controvertido *Touchstones: a List of Distinguished Children’s Books*, definindo um cânone da LIJ em língua inglesa, têm como função poupar tempo provendo informação, mas, por outro lado, podem restringir e impedir a apreciação ou avaliação daqueles que lidam com os livros, condicionando certas leituras em detrimento de outras (Hunt, 2013, p. 28-29).

Por fim, a concepção de Lefevere pressupõe que tanto as escritas quanto suas reescritas são determinadas pela “lógica da cultura”. O autor entende que o que determina essa lógica é tanto o fator de controle exercido pela patronagem como também o fator interno ao próprio sistema literário, constituído pelos profissionais que instituem determinada poética, a qual se torna dominante em dada cultura. Esses profissionais (editores, críticos, tradutores etc.) costumam apresentar semelhanças em termos ideológicos em relação aos responsáveis pela patronagem (Instituições, Editoras, Governos etc.). São essas concepções desenvolvidas por Lefevere que norteiam este estudo sobre as reescritas e os reescritores da obra de Perrault no Brasil. E os Estudos Descritivos da Tradução informam a metodologia apresentada, a seguir, no próximo capítulo.

3

Metodologia e corpus da pesquisa

3.1

O modelo descritivo: uma proposta metodológica

A fundamentação teórica nos Estudos Descritivos da Tradução abre a possibilidade para uma série de métodos de análise. Entretanto, como apontam José Lambert e Hendrik Van Gorp, no artigo “Sobre a descrição de traduções”, traduzido por Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes, estudos descritivos que lidam com casos concretos muitas vezes adotam uma metodologia intuitiva, não sistematizada, fazendo com que tais estudos não sejam tão relevantes em termos de uma teoria mais geral da tradução. Por outro lado, pesquisas na área dos Estudos da Tradução mais voltadas à teoria por vezes não consideram “o estudo concreto de traduções e do comportamento tradutório em contextos socioculturais específicos” (Lambert & Van Gorp, 2011, p. 197-198), havendo assim um distanciamento entre abordagens descritivas e teóricas.

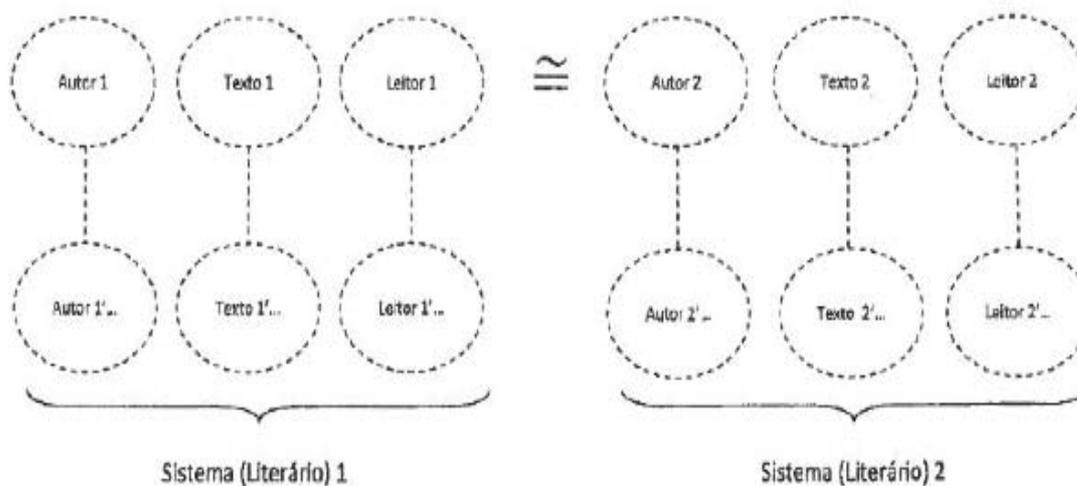
Tendo em vista que uma pesquisa descritiva procura não definir ou classificar a priori seus objetos de estudo, e sim observar fenômenos para então compreendê-los e explicá-los em termos de relações e funções que exercem em dado sistema, de fato não seria apropriado adotar uma metodologia estrita para as mais diversas possibilidades de pesquisa. Partindo da observação empírica dos fenômenos analisados pode-se alcançar uma perspectiva mais abrangente que explique em termos gerais o funcionamento de sistemas literários, mas também é possível realizar uma análise de cunho mais específico que seja relevante para um estudo descritivo; em outras palavras, uma análise descritivista, ainda que restrita a um pequeno conjunto de fenômenos tradutórios, pode vir a desnaturalizar certas práticas e comportamentos que de tão usuais em dada cultura não costumam ser problematizados, contribuindo assim para questionamentos em termos teóricos.

Lambert e Van Gorp, com o intuito de possibilitar maior relação entre abordagens descritivas e abordagens teóricas, entendendo que as traduções podem “ser analisadas de forma a tornar nossas pesquisas relevantes tanto do ponto de

vista histórico quanto teórico” (2011, p. 198), propõem um quadro metodológico abrangente, o qual será aqui utilizado: um esquema com parâmetros básicos dos fenômenos tradutórios para informar as pesquisas de cunho descritivista. O esquema proposto possibilita desde os estudos de alcance mais restrito até uma ampliação teoricamente inesgotável, por se tratar de sistemas abertos que interagem uns com os outros. Em cada caso caberá ao estudioso fazer as devidas restrições à pesquisa, de acordo com suas prioridades.

Apresentando o modelo conforme o quadro abaixo, observa-se que Autor 1, Texto 1 e Leitor 1 referem-se aos autores, textos e leitores do sistema literário fonte (1) e, da mesma forma, Autor 2, Texto 2 e Leitor 2, aos autores (reescritores), textos (reescritas) e leitores do sistema literário alvo (2). Ambos os sistemas são abertos, isto é, interagem com outros sistemas dos respectivos polissistemas socioculturais, e as linhas tracejadas indicam a complexidade e dinamicidade dos elementos em questão, aspecto que reforça a tentativa de evitar concepções fechadas, definidas a priori. Por fim,

o símbolo \cong indica que o elo entre a comunicação-fonte e a comunicação-alvo não pode ser realmente previsto; trata-se de uma relação aberta, cuja natureza exata dependerá das *prioridades do comportamento do tradutor* – que, por sua vez, tem que ser visto em função das *normas dominantes do sistema-alvo*. (Lambert & Van Gorp, 2011, p. 199, grifos meus)



Desse modo, embora tenhamos uma estrutura sistêmica em que diversos elementos aparecem e se relacionam, afetando-se mutuamente, há uma ênfase nas *prioridades do comportamento do tradutor*. São suas ações baseadas em *normas dominantes do sistema-alvo* que impulsionam as demais relações entre os outros elementos dos sistemas. Assim, as pesquisas não priorizam o texto-fonte, evitando uma postura normativa em relação a ideias de “fidelidade” ou de “qualidade literária”, por exemplo. Se as comparações entre Texto 2 e Texto 1 são possíveis, não são no entanto necessariamente as principais a serem observadas. Conforme o esquema, todas as possíveis relações em ambos os sistemas podem ser estudadas, tais como: relações entre textos, entre autores ou entre leitores; propostas de autores e reescretores; situação do autor/reescritor em relação a outros autores/reescretores; recepção nos sistemas fonte e alvo, e suas correlações etc. Lambert e Van Gorp ressaltam que o esquema representa uma série de hipóteses, ou um conjunto abrangente de perguntas, abarcando

todos os aspectos funcionalmente relevantes de uma determinada atividade tradutória em seu contexto histórico, inclusive o processo da tradução, suas características textuais, sua recepção e até mesmo seus aspectos sociológicos como distribuição e crítica da tradução. (Lambert & Van Gorp, 2011, p. 202)

Com tal amplitude investigativa, o estudioso se insere em uma perspectiva sistêmica; contudo, faz-se necessário o estabelecimento de prioridades que limitem o escopo da pesquisa. Essa metodologia é portanto uma base esquemática que não é apresentada como uma imposição restritiva, mas, ao contrário, como um facilitador para as mais diversas pesquisas de abordagem funcional. Assim, considerando o corpus selecionado para a pesquisa e buscando compreender as imagens que as reescritas e seus reescretores geram da obra de Perrault no Brasil, a esse modelo descritivo proposto por Lambert e Van Gorp integro à pesquisa, conforme já abordado, a teorização de Lefevere (1992) acerca do papel dos agentes de patronagem e dos reescretores, os quais atuam no sentido de manter (ou, mais raramente, alterar) normas de caráter ideológico e poetológico na cultura em que se inserem.

Das possibilidades de análise a partir do modelo de Lambert e Van Gorp (2011, p. 199-200), priorizo duas relações a serem investigadas na pesquisa:

- **As relações entre textos: a escrita de Perrault e suas reescritas (T1 --- T2).**
- **As propostas do autor no sistema fonte e dos reescritores no sistema alvo (A1 --- T1 \cong A2 --- T2).**

Antes de abordar cada tópico, ressalto que as reescritas e os reescritores (e suas edições) serão analisados conforme sua importância para o presente estudo; sendo assim, serão privilegiadas as obras publicadas já no século XXI. As novas reescritas são mais relevantes por representarem um fenômeno editorial significativo para o estabelecimento de determinadas imagens do autor e da obra, como será visto. Publicadas em curto período de tempo, essas reescritas permitem que se estabeleça uma relação entre elas e suas propostas e, em consequência, se compreenda como está se dando a transmissão da obra de Perrault no Brasil, publicada em livro, contemporaneamente. Já as reescritas antigas, publicadas ao longo do século XX, entram na pesquisa como contraponto, como uma forma de observar possíveis diferenças quanto às imagens da obra e do autor em épocas distintas. Essas edições antigas foram encontradas em pesquisa ao acervo da Biblioteca Nacional, em um primeiro momento, e depois foram adquiridas em lojas virtuais de livros novos, seminovos e usados. Vejamos o primeiro tópico:

3.1.1

As relações entre textos: a escrita de Perrault e suas reescritas (T1 -- - T2)

Tendo como corpus básico da pesquisa os contos em prosa com moralidades em verso de Perrault e suas reescritas brasileiras, busca-se realizar uma análise desses textos que não seja meramente uma observação diferencial que tome como referência o texto-fonte. “[O] quadro de referência deve ser uma combinação de categorias tiradas tanto do texto-fonte como do texto-alvo e pode ainda ser enriquecido com perguntas que surgem a partir dos sistemas fonte e alvo” (Lambert & Van Gorp, 2011, p. 205). A proposta de Lambert e Van Gorp para descrição de traduções contempla quatro etapas de análise: dados preliminares (título, paratextos, estratégia geral etc.), macronível (divisão do

texto, estrutura interna da narrativa, comentário do autor etc.), micronível (seleção de palavras, padrões gramaticais, níveis de linguagem etc.) e contexto sistêmico (relações dos níveis micro e macro, relações intertextuais e intersistêmicas etc.) (Ibidem, p. 211-212). Com a articulação dessas etapas o pesquisador pode chegar a obter elementos para uma compreensão mais abrangente da função das reescritas em dado sistema literário. Assim, a análise textual que se realiza aqui busca descrever e examinar estratégias textuais e tradutórias; serão analisados alguns dados preliminares, além das características textuais dos contos propriamente ditos, para que se possa, em um segundo momento, com o auxílio de paratextos e metatextos, compreender o contexto sistêmico em que as reescritas estão inseridas.

Nos dados preliminares, a observação recai sobre as edições: como são apresentadas (tradução, adaptação etc.); quem é o reescritor e como seu nome é apresentado; a presença ou ausência de paratextos; e ainda outros aspectos do livro, tais como a presença de ilustrações na edição. “[Esse levantamento já pode nos fornecer] uma ideia aproximada da estratégia tradutória geral e das prioridades principais contidas nessa estratégia” (Lambert & Van Gorp, 2011, p. 206). A partir de então, algumas hipóteses podem ser levantadas para a análise textual nos níveis macro e micro. Considerando a extensão do corpus, uma análise textual exaustiva não seria possível e nem mesmo necessária, pois entendo que priorizando alguns aspectos já é possível tecer considerações sobre estratégias tradutórias e, em consequência, sobre as imagens que as reescritas podem projetar de autores e obras no sistema literário da cultura meta. Assim, no macronível, a análise irá concentrar-se na característica central dos textos: contos que possuem uma separação clara, uma história contada em prosa seguida de uma moralidade ou poema em verso. Esse dado já possibilita algumas hipóteses sobre estratégias microtextuais. Diferentemente da análise micro mais detalhada realizada em minha dissertação de Mestrado para o conto *O Chapeuzinho Vermelho* (Oliveira, 2014), aqui procuro observar elementos textuais específicos que se sobressaem nas reescritas. Serão observadas algumas características, como estilo de linguagem ou utilização de certos recursos, buscando-se verificar se tais elementos estão de acordo com as estratégias ou propostas das reescritas; como, por exemplo, a utilização de onomatopeias, gerando um texto mais coloquial e

acessível às crianças, ou, por outro lado, um texto em que a ordem direta da construção frasal é alterada, gerando possivelmente um estranhamento na leitura. Esses aspectos serão comentados conforme apareçam nas reescritas, não sendo delimitados a priori. Tais casos podem corroborar ou não determinada estratégia tradutória já entrevista nas outras análises (preliminar e macrotextual).

Com essa análise textual, busca-se sobretudo compreender o contexto sistêmico das reescritas. Portanto, ainda que se faça uma comparação entre os textos, o objetivo não é realizar uma justaposição para apontar o que a tradução não é, ou o que deixou de ser em relação ao texto-fonte, em um intuito meramente crítico ou prescritivo, mas sim ter ferramentas para analisar como tais reescritas se relacionam: exercem funções semelhantes? Possibilitam novas leituras dos contos? Estão de acordo com normas e modelos literários vigentes na época de sua produção e contemporaneamente? Tal como propõe Maria Elisabete da Silva Bárbara (2014), em sua tese sobre os contos de Perrault em Portugal no Estado Novo,

o estudo da tradução não se circunscreve ao texto, mas antes convoca para análise uma série de variáveis contextuais, que se relacionam e mutuamente se implicam. Interessa perceber quais são os mecanismos e as intenções subjacentes à tradução, vendo igualmente qual é o papel e o lugar que desempenha no sistema de chegada, e, claro, no discurso da sociedade que a recebe. (Bárbara, 2014, p. 24)

Assim, a análise textual serve também para buscar compreender uma reescrita em relação a outras, isto é, a reescrita em contexto.

A seguir, apresento os dados preliminares do corpus básico da pesquisa: a obra de Charles Perrault e suas edições brasileiras, listadas em uma apresentação que vai das publicações mais antigas às mais recentes, totalizando 20 reescritores, sendo um deles não identificado. As reescritas, os paratextos e metatextos e os reescritores serão analisados nos capítulos 6 e 7.

Charles Perrault – o texto fonte

Utilizo como texto-fonte dos contos de Perrault a edição crítica de Jean-Pierre Collinet, professor da Universidade de Dijon, contendo prefácio, cronologia do autor, informações e notas sobre os contos, e uma bibliografia. Não há ilustrações nesse livro, apenas na capa, uma reprodução em detalhe do quadro *Allegory* de Karel Dujardin. Publicada em 1697, a obra *Histoires ou Contes du*

temps passé avec des moralités ou *Contes de ma mère l'Oye* contém oito contos em prosa com moralidades em verso; uma dedicatória à sobrinha do rei, intitulada *A Mademoiselle*; e ilustrações do próprio Perrault. A edição da Gallimard, aqui utilizada, apresenta o texto integral da obra, incluindo a dedicatória *A Mademoiselle* (Perrault, 2013a, p.127-128), entre outros contos do escritor. Listo aqui apenas os contos que integram a referida obra de Perrault, objeto de análise desta tese.

PERRAULT, Charles. *Contes*, édition critique de Jean-Pierre Collinet. Coleção Folio classique. Paris: Gallimard, 2013 (1981).

La Belle au bois dormant (p.129-140);

Le Petit Chaperon rouge (p.141-145);

La Barbe bleu (p.147-154);

Le Maître Chat ou Le Chat botté (p.155-161);

Les Fées (p.163-167);

Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre (p.169-178);

Riquet à la houppe (p.179-188);

Le Petit Poucet (p.189- 200).

Os reescritores brasileiros e suas edições¹³ – dados preliminares

1) Figueiredo Pimentel

Contos da Carochinha de Figueiredo Pimentel é considerado o primeiro livro para crianças publicado no Brasil. Sua primeira edição foi publicada em 1894, contendo uma coletânea de 40 contos populares e tradicionais¹⁴. Nesta pesquisa, utilizo uma edição de 1911, contendo 61 contos e o catálogo da Livraria Quaresma, apresentando a 18ª edição da obra. Há ilustrações em preto e branco e em cores (assinadas). *Contos da Carochinha* foi republicado em 2006 pela Editora Villa Rica, com ilustrações em preto e branco de Julião Machado [et al] (não há informações sobre os outros ilustradores). Embora Pimentel não mencione especificamente textos e autores fonte utilizados, seus contos entram nesta pesquisa por serem um marco na então incipiente LIJ brasileira e por terem sido republicados contemporaneamente. As histórias inseridas na obra são reescritas de contos da tradição oral e de escritores como Perrault e os irmãos Grimm, por exemplo. Na edição de 1911, o trabalho de Pimentel é apresentado como

¹³ As capas das edições são apresentadas no Anexo III.

¹⁴ As edições seguintes são acrescidas de 21 contos.

“maravilhosa coleção de contos populares, morais e proveitosos de vários países, *traduzidos* uns, e outros *apanhados* da tradição oral” (Pimentel, 1911, capa; grifos meus). Já na edição de 2006, Pimentel é apresentado como tendo sido “o popularizador da literatura infantil, *traduzindo, adaptando, registrando* da tradição oral, os contos populares mais conhecidos” (Pimentel, 2006, orelha; grifos meus).

Na edição da Villa Rica temos os 61 contos, e menciono aqui aqueles que, pelo título, remetem a Perrault (não há reescritas dos contos *Les Fées* e *Riquet à la houppe*), embora também possam remeter a outros escritores, como os irmãos Grimm, por exemplo. A questão dos possíveis autores utilizados como fonte será discutida na análise textual dos contos, no capítulo 6, sendo um aspecto relevante para a compreensão das propostas ou entendimentos sobre a atividade tradutória de Pimentel. Não há as moralidades nos contos.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. 18. ed. Rio de Janeiro: Quaresma & Cia., 1911.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*/Figueiredo Pimentel; ilustrações, Julião Machado [et al]. Belo Horizonte (MG): Villa Rica, 2006.

O barba-azul (p.50-53);
O gato de botas (p.54-57);
O Chapeuzinho Vermelho (p.58-61);
O Pequeno Polegar (p.66-70);
A gata borralheira (p.95-98);
A bela adormecida no bosque (p.112-114).

2) Monteiro Lobato

Apresentadas como *tradução*, as reescritas de Monteiro Lobato estão no livro *Contos de fadas*: Charles Perrault, publicado pela Companhia Editora Nacional em 2007, em 2ª edição. Há ilustrações em preto e branco (não assinadas), um sumário, e, ao final do livro, breves apresentações de Monteiro Lobato e de Charles Perrault (uma página cada). Embora a Companhia Editora Nacional apresente a edição de 2007 como a segunda edição da obra, há outras edições da tradução de Monteiro Lobato publicadas pela Editora Brasiliense ao longo do século XX.

Lobato traduz todas as histórias contidas em *Contes de ma mère l'Oye*, excluindo as moralidades dos contos e a dedicatória à sobrinha do rei, e apresenta ainda o conto *Pele de Asno* em prosa, cujo original, *Peau d'Ane*, é em verso.

PERRAULT, Charles. *Contos de fadas*/Charles Perrault; tradução de Monteiro Lobato. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

Capinha Vermelha (p.7-10);
As fadas (p.11-14);
Barba Azul (p.15-21);
O gato de botas (p.22-28);
Pele de Asno (p.29-44);
A Gata Borracheira (p.45-53);
Riquet Topetudo (p.54-61);
A bela adormecida (p.62-76);
Pequeno Polegar (p.77-91).

3) Reescritor desconhecido

Publicados em 1962 pelas Edições Paulinas, os dois livros citados a seguir fazem parte da mesma coleção ou proposta editorial, o primeiro com quatro contos e o segundo com dois contos. Os livros não apresentam o nome do tradutor/adaptador da obra e não contêm prefácio, posfácio ou notas. Não há uma classificação do tipo de reescrita feita (tradução, adaptação etc.). Apenas ao final há um índice com os títulos dos contos apresentados e suas respectivas páginas iniciais. Há ilustrações (o nome Rufinelli aparece em cada ilustração). Não há as moralidades nos contos.

PERRAULT, Charles. *Perrault - O Gato de Botas* (contos). São Paulo: Paulinas, 1962.

O Gato de Botas (p.5-26);
O Pequeno Polegar (p.27-63);
Henrique da Poupa (p.65-91);
Barba-Azul (p.93-110).

PERRAULT, Charles. *Perrault - Pele de Burro* (contos). São Paulo: Paulinas, 1962.

Pele-de-Burro (p.5-60);
A Bela Adormecida no Bosque (p.61-p.110).

4) Ariadne Oliveira

Publicados pela Melhoramentos, com primeira edição em 1982, os dois livros citados a seguir são apresentados como *adaptação* de Ariadne Oliveira e possuem um conto apenas: *O Chapeuzinho Vermelho* e *O Gato de Botas*. Não há referência ao texto/autor fonte utilizado no trabalho de adaptação. As ilustrações são de Rogério Borges. Não há a moralidade ao final dos contos, tampouco quaisquer paratextos comentando a adaptação feita ou fornecendo informações sobre texto e autor fonte. Os finais dos contos diferem dos finais de Perrault, como será visto; em *O Chapeuzinho Vermelho*, a menina e a avó são salvas por um caçador, e, em *O Gato de Botas*, o personagem título se torna o gato de estimação da princesa e não um grão-senhor, como no texto Perrault e de vários reescretores do conto.

OLIVEIRA, Ariadne. *O Chapeuzinho Vermelho*. Adaptação: Ariadne Oliveira. Ilustração: Rogério Borges. 11. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1987.

O Chapeuzinho Vermelho (p.4-15).

OLIVEIRA, Ariadne. *O Gato de Botas*. Adaptação: Ariadne Oliveira. Ilustração: Rogério Borges. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

O Gato de Botas (p.4-15).

5) Tatiana Belinky

Publicado em 1993 pela Kuarup, o livro *A Bela Adormecida no bosque* integra a Coleção Era uma vez...Perrault, da qual fazem parte os contos *Pequeno Polegar*, *O Barba Azul*, *O Chapeuzinho Vermelho*, *As Fadas*, *Riquê do Topete*, *A Borracheira* e *A Bela Adormecida*, segundo informação da contracapa. O livro contém apenas um conto, *A Bela Adormecida no bosque*, em *tradução* de Tatiana Belinky, apresentada como “Texto integral – Traduzido do original francês [...]” (Perrault, 1993a, folha de rosto). Há ilustrações de Robert Rajabally. As moralidades dos contos são traduzidas.

PERRAULT, Charles. *A Bela Adormecida no bosque*/Charles Perrault; tradução de Tatiana Belinky; ilustração de Robert Rajabally – Porto Alegre: Kuarup, 1993.

A Bela Adormecida no bosque (p.4-23).

Além do conto, há os seguintes paratextos relevantes para esta pesquisa:

“A origem e o significado dos contos de fadas” de Ana Maria Lisboa de Mello (Doutora em Letras, professora de Teoria da Literatura na UnB) e Dalva Rigon Leonhardt (Psicopedagoga; membro associada da ABPP) (p.24-25);

“*A Bela Adormecida: o sono transformador*” de Ana Maria Lisboa de Mello (Doutora em Letras, professora de Teoria da Literatura na UnB) (p.26-27);

“Uma leitura psicanalítica da *A Bela Adormecida*” de Theobaldo Oliveira Thomaz (Psicanalista Associado à Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre) (p.28-30);

“Charles Perrault” de Ana Maria Lisboa de Mello (Doutora em Letras, professora de Teoria da Literatura na UnB) (p.31);

Bibliografia de apoio (p.32).

Há ainda outra reescrita de Tatiana Belinky de um conto de Perrault: *A Gata Borralheira*. Publicado pela Melhoramentos em 2016, o livro integra a série Clássicos Recontados e é apresentado como *adaptação* de Tatiana Belinky, embora a autoria seja atribuída a Charles Perrault. As ilustrações são do artista plástico tcheco Franz Richter. Nas orelhas do livro, há informações sobre o autor, a adaptadora e o ilustrador. Não há a moralidade ao final do conto.

PERRAULT, Charles. *A Gata Borralheira*/Charles Perrault; [adaptação de Tatiana Belinky]; ilustrações de Franz Richter. 6ª impressão. São Paulo: Melhoramentos, 2016.

A Gata Borralheira (p. 5-30).

6) Ruth Rocha

A reescrita de Ruth Rocha de contos de Perrault teve sua primeira publicação em 1988 pela Editora José Olympio. Posteriormente, novas edições (2ª a 4ª) foram publicadas pela FTD, entre 1992 e 2008. E, então, em 2010, a Editora Moderna publica nova edição da obra.

Na edição da FTD de 1993, na ficha catalográfica, a autoria da obra é creditada a Ruth Rocha e não há em lugar algum menção a termos referentes à reescrita, tais como “tradução”, “adaptação” ou “reconto”. Os paratextos ao final

do livro são as apresentações da autora e da ilustradora: “Quem é Ruth Rocha” e “Quem é Claudia Scatamacchia”. Os contos são *Pele de Asno* (apresentado em prosa), *O gato de botas* e *As fadas*, todos com moralidades ao final. Há uma introdução da autora em que ela comenta seu trabalho, enfatizando o intuito de manter as narrativas de Perrault “fiéis aos seus originais” e de não realizar modificações nos contos, excetuando-se as “de linguagem, para favorecer a fluência e a compreensão” (Rocha, 2010, p.5). Expresso em outras reescritas, incluindo as que não são apresentadas como *tradução*, tal ideal de fidelidade será discutido quando da análise das propostas dos reescritores.

Na edição de 2010 da Editora Moderna a autoria da obra continua sendo creditada a Ruth Rocha, mas a ficha catalográfica passa a apresentar o nome de Charles Perrault e o termo *recontado* após o título: “Contos de Perrault/ Charles Perrault; [recontado por] Ruth Rocha” (Rocha, 2010). Os contos e a introdução da autora são os mesmos (com mínimas reformulações de algumas frases). As ilustrações passaram a ser de Cárcamo. Ao final do livro, há breves apresentações da autora e do ilustrador (1 página), e também de Charles Perrault (1 página), a qual não constava na edição da FTD.

ROCHA, Ruth. *Contos de Perrault*. Ruth Rocha. Ilustrações de Claudia Scatamacchia. 2. ed. São Paulo: FTD, 1993.

ROCHA, Ruth. *Contos de Perrault/Charles Perrault; [recontado por] Ruth Rocha; ilustrações de Cárcamo*. Ed. reform. São Paulo: Moderna, 2010.

Pele de Asno (p.6-37);
O gato de botas (p.38-57);
As fadas (p.58-69).

7) Maria Cimolino e Grazia Parodi

Publicados pela Rideel, em 1993, os livros *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar*, *Barbazul* e *Zé Chumaço* integram a *Coleção conta pra mim*, contendo obras de Charles Perrault, Hans Christian Andersen e Irmãos Grimm, segundo informação na ficha catalográfica. Os livros são apresentados como *tradução* de Maria Cimolino e Grazia Parodi. As ilustrações são de Manoel Victor de Azevedo Filho e Mario Couto Pita. Há paratextos para as crianças intitulados “Para brincar e aprender” e um “Roteiro de Leitura” (Vocabulário/Vamos lembrar a

história?/Vamos repensar a história?). Nos paratextos, as histórias dos contos são utilizadas nos exercícios didáticos propostos. Não há informações sobre as tradutoras e os ilustradores, nem sobre o trabalho e a proposta de tradução. Não há as moralidades nos contos. A edição de *Zé Chumaço*, aqui utilizada, apresenta uma diferença relevante por ser uma segunda edição, publicada em 2008. A edição é apresentada como “texto reformulado e adaptado” por Adson Vasconcelos, embora seja mantida a informação de que a tradução é de Maria Cimolino e de Grazia Parodi. A diferença notável dessa edição em relação às outras de 1993 é que não há mais os paratextos didáticos, e há uma apresentação do escritor Charles Perrault, a qual não existia nas edições antigas. Essa alteração é bastante significativa quanto ao aspecto abordado nesta tese acerca do entendimento dos contos como obra literária, como será visto.

PERRAULT, Charles. *O Gato de Botas*. Coleção conta pra mim: série A/ ilustrações Manoel Victor de Azevedo Filho, Mario Couto Pita; tradução Maria Cimolino, Grazia Parodi. São Paulo: Rideel, 1993.

O Gato de Botas (24 páginas).

PERRAULT, Charles. *O Pequeno Polegar*. Coleção conta pra mim: série A/ ilustrações Manoel Victor de Azevedo Filho, Mario Couto Pita; tradução Maria Cimolino, Grazia Parodi. São Paulo: Rideel, 1993.

O Pequeno Polegar (20 páginas).

PERRAULT, Charles. *Barbazul*. Coleção conta pra mim: série B/ ilustrações Manoel Victor de Azevedo Filho; tradução Maria Cimolino, Grazia Parodi. São Paulo: Rideel, 1993.

Barbazul (24 páginas).

VASCONCELOS, Adson. *Zé Chumaço*. Conta pra mim/Charles Perrault; [adaptação Adson Vasconcelos]; ilustrações Manoel Victor de Azevedo Filho; tradução Maria Cimolino, Grazia Parodi. 2. ed. São Paulo: Rideel, 2008.

Zé Chumaço (8 páginas).

8) Roseana Murray

Publicado em 1996 pela Editora Lê, o livro *A bela adormecida e outros contos de Perrault* contém três contos e, na última página, uma breve

apresentação da Coleção Arco-da-Velha (da qual a edição faz parte) e dos contos de Charles Perrault. Na ficha catalográfica, a autoria do livro é creditada a Roseana Murray, e há a informação de que se trata de uma “adaptação a partir do texto original”. Já na folha de rosto, os contos são apresentados como “recontados por Roseana Murray a partir do texto original”. Na contracapa, há breves currículos da autora e da ilustradora. No paratexto sobre os contos de Perrault, encontramos expresso o ideal de fidelidade quando se afirma que “[a]s histórias que Roseana Murray recria em seu estilo pessoal e poético são *fiéis* à versão original de Charles Perrault” (Murray, 1996, p.56; grifo meu). As moralidades estão presentes de outra forma, não mais como poemas em verso, mas apenas como uma frase poética.

MURRAY, Roseana. *A bela adormecida e outros contos de Perrault*/Roseana Murray; ilustrações: Lúcia Hiratsuka. Belo Horizonte, MG: Editora Lê, 1996.

Pele de Asno (p.3-24);
A bela adormecida (p.25-44);
As fadas (p.45-55).

9) Olívia Krähenbühl

A edição de *Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Perrault* (e um conto de Mme. D’Aulnoy), publicada pelo Círculo do Livro, é apresentada como uma edição integral com *tradução* de Olívia Krähenbühl. No livro, temos as oito histórias de *Contos de Mamãe Gansa*, sem as moralidades, além de alguns outros contos de Perrault, todos apresentados em prosa. Há ilustrações de Mogens Ove Österbye, e, na capa, de Silvio Vitorino. Há também um prefácio de José Paulo Paes (Perrault, [19--], p.7-10), em que o crítico e tradutor aborda as origens dos contos de fadas e a vida e a obra de Charles Perrault. Não há o ano de publicação do livro, apenas a informação de que a tradução e o prefácio foram cedidos ao Círculo do Livro pela Editora Cultrix. O prefácio de José Paulo Paes não aborda a questão da tradução dos contos, mas enfatiza a escrita de Perrault como sendo a responsável por “dar cidadania literária ao mundo maravilhoso das fadas” (p.9).

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Perrault* (e um conto de Mme. D'Aulnoy). Edição integral. Tradução: Olívia Krähenbühl. Prefácio: José Paulo Paes. Capa: ilustração de Silvio Vitorino. Ilustrações: Mogens Ove Österbye. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

Chapeuzinho Vermelho (p.11-13);
O Barba Azul (p.15-23);
A paciência de Griselda (p.25-46);
Riquet de Topete (p.47-57);
Os desejos ridículos (p.59-62);
As fadas (p.65-68);
O Pequeno Polegar (p.69-80);
A bela adormecida no bosque (p.81-93);
Borracheira ou O sapatinho de vidro (p.95-102);
O Gato de Botas (p.103-110);
Pele de Burro (p.111-123);
Graciosa e Percinet (de Mme. D'Aulnoy) (p.125-158).

10) Ana Maria Machado

Essa edição contém apenas o conto *A bela adormecida no bosque* em tradução da escritora Ana Maria Machado. Ao final do livro, temos apresentações de Charles Perrault (Perrault, 2005a, p.30) e do ilustrador, Gustave Doré, e da tradutora (p.31). Sendo um livro voltado para crianças, conforme vemos em suas características físicas (apenas um conto, letras e ilustrações em grandes dimensões etc.), temos um posfácio da tradutora relevante para a compreensão de sua proposta tradutória no que concerne à LIJ. Intitulado “Uma história muito antiga. Ou duas?” (p.28-29), o posfácio traz explicações sobre a constituição do conto em duas partes e uma clara proposta de tradução: “Traduzimos tudo exatamente como Perrault escreveu, sem cortes nem adaptações, porque é uma excelente maneira de vermos como um conto de fadas clássico era contado há mais de três séculos e como ele se manteve vivo até hoje” (p.28-29). A moralidade é mantida na tradução de Machado, bem como as duas partes do conto (característica que será analisada no capítulo 5).

PERRAULT, Charles. *A bela adormecida no bosque*/Charles Perrault; tradução de Ana Maria Machado; ilustrações de Gustave Doré – São Paulo: Global, 2005.

A bela adormecida no bosque (p.3-27).

11) Rosa Freire d’Aguiar

Publicados pela editora Companhia das Letrinhas, temos dois livros apresentados como *tradução* de Rosa Freire d’Aguiar: *O Pequeno Polegar* e *Chapeuzinho Vermelho*, com ilustrações de Clotilde Perrin e de Georg Hallensleben, respectivamente. Em ambos, há as moralidades em verso ao final do conto. Em *O Pequeno Polegar*, a prefaciadora da edição, Tatiana Belinky, em sua “Apresentação” (Perrault, 2005b, p.5-7), comenta que a história é contada no livro “pela voz original da Mamãe Gansa” (p.6) e não por versões ou adaptações da obra, e faz ainda uma crítica ao didatismo do autor com sua moral da história. Observa-se aqui que Tatiana Belinky é também tradutora e adaptadora de contos de Perrault, conforme já apresentado. Já em *Chapeuzinho Vermelho* não há prefácio, mas, ao final do livro, há textos curtos sobre a moral do conto, as diferentes versões da história e uma proposta para as crianças imaginarem novos finais para a trama. As edições analisadas serão:

PERRAULT, Charles. *O Pequeno Polegar*/Charles Perrault; ilustrações de Clotilde Perrin; apresentação de Tatiana Belinky; tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

O Pequeno Polegar (p.8-39).

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*/Charles Perrault; ilustrações de Georg Hallensleben; tradução Rosa Freire d’Aguiar. 4^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012 (2007).

Chapeuzinho Vermelho (p.2-27).

12) Katia Canton

Em seu livro *Era uma vez Perrault*, publicado pela DCL em 2005, Katia Canton apresenta os contos *recontados* por ela. A edição contém ainda “Apresentação” (Canton, 2005, p.7-9) e “Introdução” (p.11-15) da autora. Cada conto apresenta uma ilustração de um artista convidado (Alzira Fragoso, Elisa de Magalhães, Flávia Ribeiro, Luciana Schiller, Luiz Hermano, Márcia Clayton), além de ilustrações de Gustave Doré. Na coletânea há o conto *Pele de Asno* (em prosa) e não são incluídos os contos *Les Fées*, *Riquet à la houppe* nem *Le Petit Poucet*. Todos os contos apresentam ao final o *Poema da História*, título que

Canton dá às moralidades adaptadas ou recontadas por ela.

CANTON, Katia. *Era uma vez Perrault*: recontado por Katia Canton. Vários ilustradores. São Paulo: DCL, 2005.

Pele-de-Asno (p.17-25);
A Bela Adormecida no Bosque (p.27-37);
Barba Azul (p.39-47);
Chapeuzinho Vermelho (p.49-54);
O gato de Botas (p.55-62);
Cinderela (p.63-73).

13) Mário Laranjeira

Publicado pela Iluminuras em 2007, o livro *Contos e Fábulas: Charles Perrault* apresenta a tradução de Mário Laranjeira de grande parte da obra ficcional do autor francês; além das *Histórias ou Contos de antigamente com moralidades* (Perrault, 2007a, p.79-128), há também os três contos em verso e outros contos e fábulas de Perrault. As ilustrações são de Fê. Como paratextos, temos uma cronologia do autor (p.213-221) e um posfácio de Laranjeira (p.209-211), abordando vida e obra de Perrault e a proposta de sua tradução, “a tentativa de ficar o mais próximo possível do texto original [...] mantendo em prosa o que estava em prosa e em verso o que estava em verso” (p. 211). Apresento aqui apenas os títulos relacionados à pesquisa, incluindo a dedicatória, *À Senhorita* (p.81-82).

PERRAULT, Charles. *Contos e fábulas: Charles Perrault*; tradução e posfácio Mário Laranjeira; ilustrações Fê. São Paulo: Iluminuras, 2007.

A Bela Adormecida no bosque (p.83-90);
O Chapeuzinho Vermelho (p.91-93);
Barba Azul (p.95-99);
O Mestre Gato ou o Gato de Botas (p.101-104);
As Fadas (p.105-107);
A Gata Borracheira ou A Sapatilha de Vidro (p.109-114);
Riquete do Topete (p.115-120);
O Pequeno Polegar (p.121-128).

14) Fernanda Lopes de Almeida

A edição de *Contos de Perrault* publicada pela Ática é apresentada como

uma *tradução* direta do francês feita por Fernanda Lopes de Almeida, contendo “poesias” da própria autora. Na ficha catalográfica, entretanto, o termo *adaptação* também é utilizado. As ilustrações são de Elisabeth Teixeira. Há duas apresentações (uma da tradutora/autora e outra, da ilustradora) e um prefácio não assinado, intitulado *O que contam os contos de Perrault* (Almeida, 2008, p.5-8), no qual lemos que os contos foram traduzidos, mas, no entanto, “os versos finais são de autoria dessa grande escritora brasileira, que lança um olhar inteiramente pessoal sobre os contos” (p.5). Assim, embora apresentada no prefácio como *tradução*, a obra tem em sua capa a ideia de autoria por parte da escritora brasileira (*Contos de Perrault* por Fernanda Lopes de Almeida). Temos no livro nove contos, sendo os oito de *Histórias do tempo antigo com moralidades* e o conto *Pele de Asno*, todos em prosa com as moralidades ao final (sem o título “moralidade” antecedendo os poemas):

ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *Contos de Perrault*/por Fernanda Lopes de Almeida; ilustrações de Elisabeth Teixeira. 2.ed. São Paulo: Ática, 2008.

A Bela Adormecida no Bosque (p.9-19);

Barba Azul (p.20-27);

Pele de Asno (p.28-41);

A Gata Borralheira (Cinderela) (p.42-49);

O Gato de Botas (p.50-55);

Riquete da Crista (p.56-63);

Chapeuzinho Vermelho (p.64-67);

O Pequeno Polegar (p.68-79);

As Fadas (p.80-85).

15) Hildegard Feist

Da Companhia das Letrinhas, há mais um conto de Perrault, *O Barba-Azul* (2009), publicado no mesmo formato e padrão da tradução, já apresentada, de *Chapeuzinho Vermelho* feita por Rosa Freire d’Aguiar: um livro para crianças contendo apenas um conto, com destaque para as ilustrações e, da mesma forma, com textos curtos ao final do livro abordando o conto, o autor e a moral. *O Barba-Azul*, no entanto, é apresentado em *tradução* de Hildegard Feist e tem ilustrações de Zaiü.

PERRAULT, Charles. *O Barba-Azul*/Charles Perrault; tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

O Barba-Azul (p.4-27).

16) Walcyr Carrasco

A reescrita dos *Contos de Perrault* feita por Walcyr Carrasco foi publicada como *adaptação* pela Editora Manole (Selo Amarilys), em 2009, em três livros infantis: *Chapeuzinho vermelho e outras histórias*; *Cinderela e outras histórias*; e *O Gato de Botas e outras histórias*. Todos contêm os mesmos paratextos: um prefácio não assinado, intitulado *Quem foi o pai da bela adormecida?*, e breves apresentações da ilustradora, Vivian Suppa, e do autor, Walcyr Carrasco. Nos livros, temos os oito contos de *Histórias do tempo antigo com moralidades* e, ainda, os contos *Pele de Asno* e *Os Desejos Ridículos*, originalmente escritos em verso. Os contos de Carrasco são todos em prosa e não contêm as moralidades em verso ao final. À época de meu Mestrado trabalhei com esse corpus. Porém, em 2013, a Editora Moderna publicou em um só livro uma nova edição dos *Contos de Perrault*, agora apresentados como *recontados* por Walcyr Carrasco.

Essa nova publicação integra o projeto editorial Biblioteca Walcyr Carrasco, em que o escritor passou a ter contrato de exclusividade com a Moderna. Os contos apresentados no novo livro são os mesmos dos livros anteriores, e há o mesmo prefácio (Carrasco, 2013, p.24-25), dessa vez, porém, assinado por Carrasco. As ilustrações passaram a ser de Alexandre Rampazo. A nova edição passa a ter também uma introdução de Regina Zilberman, intitulada *Jovens para sempre* (p.6-22), texto de grande relevância para esta pesquisa, uma vez que sinaliza uma mudança radical na forma de se apresentar a reescrita ao público leitor brasileiro, explicitando e justificando as estratégias adotadas por Carrasco, dentre outros assuntos. A seguir, as edições e os títulos dos contos:

CARRASCO, Walcyr. *Contos de Perrault: Chapeuzinho Vermelho e outras histórias*/Charles Perrault; adaptação de Walcyr Carrasco. Barueri, SP: Manole, 2009.

CARRASCO, Walcyr. *Contos de Perrault: Cinderela e outras histórias*/Charles Perrault; adaptação de Walcyr Carrasco. Barueri, SP: Manole, 2009.

CARRASCO, Walcyr. *Contos de Perrault: O Gato de Botas e outras histórias*/Charles Perrault; adaptação de Walcyr Carrasco. Barueri, SP: Manole, 2009.

CARRASCO, Walcyr. *Contos de Perrault/ Charles Perrault recontados por Walcyr Carrasco; ilustrações Alexandre Rampazo*. São Paulo: Moderna, 2013.

Chapeuzinho Vermelho (p.29-37);

A Bela Adormecida (p.39-69);

Pele de Asno (p.71-105);

O Gato de Botas (p.107-125);

O Pequeno Polegar (p.127-157);

Os desejos ridículos (p.159-167);

Cinderela (p.169-193);

Riquet do Topete (p.195-213);

A Fada (p.215-223);

O Barba Azul (p.225-245).

17) Maria Luiza X. de A. Borges

Maria Luiza Borges é a tradutora da edição bolso de luxo *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros, com apresentação de Ana Maria Machado (2010), e também da edição ampliada *Contos de fadas - Edição Comentada e Ilustrada* (2013), com introdução e notas de Maria Tatar, ambas com reproduções de ilustrações de diversos ilustradores, e publicadas pela Editora Zahar. O prefácio de Ana Maria Machado, embora não aborde especificamente o trabalho de tradução feito, aponta um caminho para compreendermos as reescritas publicadas ao longo do século XX, ao abordar o desprestígio dos contos de fadas no Brasil na década de 1970, época em que “a quase totalidade das edições que havia no mercado constava de versões resumidíssimas e adulteradas, totalmente pasteurizadas (e, portanto, sem sentido), de tão expurgadas de seus elementos essenciais” (Perrault, 2010, p.11). Como será visto, as edições contemporâneas propõem outra imagem dos contos e de seu autor.

Em ambas as edições da Zahar, há seis contos de Perrault traduzidos: *Pele de Asno* e cinco contos de *Histórias do tempo antigo com moralidades*. *Les Fées*, *Riquet à la houppe* e *La Belle au bois dormant* não são incluídos na coletânea; a exclusão desse último conto pode ser explicada pela inclusão de *A Bela Adormecida* dos irmãos Grimm.

TATAR, Maria (ed.). *Contos de fadas*/edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Vários ilustradores. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PERRAULT, Charles [et al.]. *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros*/apresentação Ana Maria Machado; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Cinderela ou O sapatinho de vidro (p.19-31);

Pele de Asno (p.32-49);

O Gato de Botas ou O Mestre Gato (p.50-59);

O Pequeno Polegar (p.60-76);

Chapeuzinho Vermelho (p.77-82);

Barba Azul (p.83-93).

18) Ivone C. Benedetti

Ivone Benedetti assina a *tradução* da obra de Perrault *Contos de Mamãe Gansa*, livro de bolso publicado pela L&PM em 2012, no qual não há ilustrações, apenas na capa, uma ilustração de Marco Cena. Há uma introdução, assinada pela tradutora, intitulada “Perrault ou a inocente delação de uma época” (Perrault, 2012a, p.7-22), na qual Benedetti aborda a época e a escrita do autor, analisando também as “moraís” de Perrault. A proposta de tradução – “poder contribuir para a melhor compreensão dessa obra e desse autor” (p.22) – é brevemente comentada no último parágrafo desse paratexto. Benedetti traduz a dedicatória contida na obra *Contes de ma mère l’Oye*, intitulada *A Mademoiselle* (p.23-24), os oito contos em prosa com moralidades em verso, e também os três contos em verso, sendo mantidas as formas dos originais (prosa e verso).

PERRAULT, Charles. *Contos de Mamãe Gansa*/Charles Perrault; tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

A Bela Adormecida no bosque (p.25-36);

Chapeuzinho Vermelho (p.37-40);

Barba-Azul (p.41-47);

Mestre gato ou O Gato de Botas (p.48-54);

As fadas (p.55-57);

Borrallheira ou A chinelinha de cristal (p.59-67);

Riqueti de Topete (p.68-76);

Pequeno Polegar (p.77-89);

Grisélidis (p.90-126);

Pele de Asno (p.127-146);

Desejos Ridículos (p.147-152).

19) Leonardo Fróes

Publicada pela Cosac Naify em 2015, a edição de *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo* é apresentada em *tradução* do poeta Leonardo Fróes e tem ilustrações do Milimbo, estúdio de design (e editora) espanhol criado por Trinitat Olcina Bas e Juanjo G. Oller. O texto do tradutor se insere na proposta das ilustrações, sendo apresentado em fontes, estilos e formatações distintas, gerando uma leitura muito particular em termos estéticos; cada conto é apresentado em 16 páginas, à exceção de *O Pequeno Polegar*, em 32 páginas. O livro apresenta ainda um “Apêndice” contendo posfácio de Michel Tournier, intitulado “*Barba Azul*” ou o segredo do conto (Perrault, 2015, p.3-8); um texto do tradutor, intitulado *A delicadeza das duas línguas* (p.9-11); e as apresentações (não assinadas) *Sobre o autor* (p.13) e *Sobre as ilustrações* (p.14). No texto sobre o autor, o leitor é informado de que “esta tradução seguiu na íntegra o texto de 1697, com as morais em verso” (p.13). Temos assim os oito contos e a dedicatória *A Mademoiselle* (na folha de guarda do livro) e, ainda, o conto *Pele de Asno* (apresentado em prosa).

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*: Charles Perrault. Tradução: Leonardo Fróes. Ilustrações: Milimbo. Posfácio: Michel Tournier. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

A Bela Adormecida (p.1-16);
Chapeuzinho Vermelho (p.1-16);
O Barba Azul (p.1-16);
O Gato Mestre ou O Gato de Botas (p.1-16);
As Fadas (p.1-16);
Cinderela ou A Gata Borracheira (p.1-16);
Riquet, o Topetudo (p.1-16);
O Pequeno Polegar (32 páginas não numeradas);
Pele de Asno (p.1-16).

20) Eliana Bueno-Ribeiro

A mais recente edição dos contos de Perrault no Brasil é a *tradução* de Eliana Bueno-Ribeiro, publicada pela Paulinas em 2016. O livro apresenta uma ampla coletânea de contos do autor francês, incluindo todos os oito contos em prosa com moralidades em verso, além da dedicatória de Perrault à sobrinha de Luís XIV, *À Mademoiselle* (Perrault, 2016a, p.123-125). Assinado por Eliana

Bueno-Ribeiro, o extenso prefácio à edição brasileira (p.13-49) é um paratexto de especial relevância para esta pesquisa, representando um espaço de visibilidade da tradutora, que aborda, ainda que brevemente, seu intuito de “conservar o espírito do original” (p.48).

PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault/Charles Perrault*; ilustrações de Gustave Doré; apresentação, notas e guia de leitura por Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet e Frédéric Dronne; tradução, prefácio e notas de tradução por Eliana Bueno-Ribeiro. São Paulo: Paulinas, 2016.

A Bela Adormecida no Bosque (p.127-149);
Chapeuzinho Vermelho (p.151-157);
Barba Azul (p.159-173);
Mestre Gato ou O Gato de Botas (p.175-187);
As fadas (p.189-197);
Cinderela ou A pequena pantufa de vidro (p.199-215);
Riquê do Topete (p.217-235);
O Pequeno Polegar (p.237-261).

Essas são, portanto, as edições da obra de Perrault no Brasil encontradas e incorporadas à pesquisa, totalizando 20 reescritores dos contos. Observo que algumas reescritas terão mais relevância do que outras, conforme os paratextos encontrados. E como a perspectiva adotada em meu estudo busca focar os reescritores, suas propostas e relações empreendidas no sistema literário em que se inserem, volto ao esquema de Lambert e Van Gorp (2011) para apresentar, a seguir, o outro tópico a ser investigado na pesquisa:

3.1.2

As propostas do autor no sistema fonte e dos reescritores no sistema alvo (A1 --- T1 \cong A2 --- T2).

Para a análise das propostas dos autores das reescritas, os paratextos inseridos nas edições são fundamentais. Se a análise textual dos contos suscita hipóteses acerca das estratégias tradutórias adotadas e, em consequência, das propostas dos reescritores, os paratextos podem fornecer concretamente informações sobre tais propostas, indicando concepções literárias vigentes, seja por parte de tradutores e adaptadores ou de outros, tais como prefaciadores,

organizadores ou editores das obras. Além dos paratextos, outros textos úteis para essa análise serão utilizados, tais como cartas e entrevistas dos reescritores e textos que abordem as reescritas ou as edições das obras.

Busca-se assim compreender o contexto sistêmico em que autor/reescritor e obra/reescrita estão inseridos, e, da mesma forma, a perspectiva do escritor do texto fonte. No capítulo sobre Charles Perrault diversas questões relativas à criação e à publicação de sua obra serão consideradas, com o objetivo de analisar o contexto de Perrault e, ainda, em que medida a obra *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* ou *Contes de ma mère l'Oye* reflete valores vigentes ou rompe com normas literárias ou sociais.

Com o objetivo de compreender e abordar as propostas dos reescritores contemporâneos com seus trabalhos de tradução ou adaptação da obra de Perrault, proponho também a realização de entrevistas com os mesmos. Para esta tese, foram feitas duas entrevistas com os tradutores das reescritas mais recentes da obra de Perrault: Leonardo Fróes e Eliana Bueno-Ribeiro, conforme mencionado no capítulo 1¹⁵. Como já abordado, Lambert e Van Gorp enfatizam que a relação entre os sistemas literários fonte e alvo é aberta, dependendo das “prioridades do comportamento do tradutor – que, por sua vez, tem que ser visto em função das normas dominantes do sistema-alvo” (Lambert & Van Gorp, 2011, p.199). Essas prioridades, assim como as normas dominantes do sistema-alvo, poderão ser melhor compreendidas dando voz aos próprios reescritores para que comentem seus trabalhos, objetivos e perspectivas quanto à tradução ou à adaptação.

Para a realização das entrevistas, sigo a estrutura utilizada por Silvia Cobelo (2015) em sua tese de Doutorado sobre as adaptações do *Quixote* no Brasil, pesquisa que se alinha à minha em termos teóricos e metodológicos. Como descreve a pesquisadora:

Após extensa pesquisa bibliográfica sobre a vida e as atividades da pessoa a ser entrevistada, procurou-se estabelecer uma conexão com os agentes ao dizer que esta pesquisadora era também uma tradutora, recriando suas trajetórias através de entrevistas diretas, informando-os do projeto de pesquisa em questão, fazendo o possível para elaborar questões semiestruturadas e abertas [...]. (Cobelo, 2015, p. 97)

Desse modo, minhas entrevistas começam com perguntas casuais sobre

¹⁵ As entrevistas completas estão inseridas no Anexo II.

biografia, experiências e formação da pessoa entrevistada, para então passar a tratar mais especificamente do trabalho de tradução realizado. As perguntas são semiestruturadas e abertas, isto é, constituem-se como um bloco ou conjunto de questões que servem para motivar o entrevistado a tratar do assunto mencionado da forma que achar mais conveniente, tendo liberdade para se expressar de modo mais sucinto ou não. “As perguntas, às vezes algo extensas, fazem parte do método: o entrevistado percebe o trabalho de pesquisa realizado por trás daquelas questões e se sente valorizado” (Cobelo, 2015, Anexo A).

Assim, a pesquisa e a proposta de entrevistas de Cobelo são a base para a elaboração de meu roteiro de entrevista. Como o interesse é que os entrevistados possam falar de seus projetos, nas duas entrevistas realizadas as perguntas são semelhantes, variando de acordo com o tipo de trabalho de cada um. Há entretanto um roteiro comum, propondo aos reescretores tratar dos seguintes assuntos, não necessariamente na ordem apresentada:

1. sua biografia (formação, atuação profissional);
2. trabalhos já realizados (traduções, adaptações, autoria de livros);
3. o projeto de reescrita da obra de Perrault (como surgiu, como foi feito, dificuldades, comparações com outros trabalhos);
4. o trabalho (questões relativas a alterações, acréscimos ou omissões de trechos da obra tendo em vista o público alvo ou outros fatores);
5. o entendimento das noções de tradução, adaptação e literatura infantojuvenil;
6. considerações sobre a escrita de Charles Perrault (o trabalho do autor francês de tornar literatura escrita contos da tradição oral; a elaboração de contos em prosa com moralidades em verso);
7. a existência de outras reescritas brasileiras da mesma obra;
8. o livro (a edição, a editora, as ilustrações);
9. possíveis leituras e interpretações da obra na contemporaneidade;
10. comentários finais sobre o trabalho, os contos ou o autor.

Com esse roteiro busca-se tornar cada entrevista significativa de acordo com a experiência e os trabalhos de cada entrevistado particularmente. Além de fornecer dados relevantes para esta pesquisa, as entrevistas poderão gerar um material para estudiosos da tradução e leitores em geral, que passarão a ter acesso

aos comentários dos próprios reescretores sobre seu trabalho e pensamento acerca da atividade tradutória.¹⁶

Assim, após a abordagem dos contos de Perrault, no capítulo 5, e a análise textual das reescritas, no capítulo 6, os paratextos e metatextos serão discutidos no capítulo 7. Antes, porém, no próximo capítulo, abordo questões conceituais que perpassam toda a discussão sobre as reescritas aqui agrupadas: o entendimento de LIJ e as noções de *tradução* e *adaptação*.

¹⁶ A entrevista com Leonardo Fróes será publicada pela *Cadernos de Tradução*, UFSC. A entrevista com Eliana Bueno-Ribeiro foi publicada pela Revista *Ilha do Desterro*, UFSC. (OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de; BUENO-RIBEIRO, Eliana. *Os contos de Charles Perrault em tradução*. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, v. 71, n. 1, p. 169-180, jan. 2018. ISSN 2175-8026).

4

Escritas e reescritas: questões conceituais

Neste capítulo, abordo algumas questões fundamentais para a análise dos contos de Perrault e de contos de fadas ou mesmo da literatura infantojuvenil como um todo. Com seu aspecto funcional, a LIJ inspira a discussão sobre sua própria classificação, a qual por vezes a coloca à margem da *literatura*. Além desse aspecto, quando tratamos de reescrita de LIJ faz-se necessário abordar as conceituações ou entendimentos de termos usualmente utilizados: *tradução*, *adaptação*, *reconto* etc. A seguir, então, proponho pensar a LIJ enquanto *literatura* e abordar suas reescritas sob uma perspectiva que problematiza terminologias adotadas.

4.1

LIJ e as amarras da literatura: arte com funcionalidade

A LIJ usualmente é caracterizada por seu aspecto teleológico, uma literatura que pressupõe um destinatário específico – a criança ou o jovem. Seu conceito duplamente constituído gera ambiguidades inevitáveis. Se, por um lado, considera-se *literatura* um termo que diferencia um texto dos demais, alçando-o a uma independência de caráter artístico ou estético, por outro, a segmentação do público alvo embute na terminologia um aparente paradoxo. Um ser em formação, dependente do adulto para adquirir conhecimentos e cultura, tal é o modo como a criança¹⁷ é percebida socialmente. Assim, a leitura de uma obra feita por uma criança irá envolver um processo de aquisição da cultura e da língua, colocando a literatura infantil à margem de qualquer definição não funcional de *literatura* (Hunt, 2013, p. 85). Como algo considerado *literatura* pode ser objetivamente constituído com o propósito de atender e agradar a um público caracterizado por restrições de ordem cognitiva e cultural? O paradoxo exposto é calcado em um

¹⁷ Na seção “O público infantojuvenil” de minha dissertação de Mestrado, abordo a questão do processo de individualização da criança e o conseqüente desenvolvimento do conceito de infância (Oliveira, 2014, p. 35-37).

entendimento de *literatura* como algo especial, mais elevado, livre de restrições ou condicionamentos, o que por sua vez contribui para a ideia de um valor intrínseco da obra literária; sua qualidade estaria no texto em si, independente de relações de poder e de cultura que julgam conveniente situá-la de tal modo (Hunt, 2013, p. 20).

Essa percepção contribui para a manutenção do lugar periférico tradicionalmente ocupado pela LIJ no sistema literário e, do mesmo modo, pela LIJ traduzida no sistema tradutório/literário. A dicotomia estabelecida entre uma *literatura* e uma *literatura para* torna-se possível tanto por uma idealização da própria *literatura* em geral, — como se obras e autores não estivessem necessariamente atrelados (e submetidos) a certas concepções de mundo (ideológicas, literárias etc.) por parte da sociedade e cultura a que pertencem —, como também, por outro lado, por uma vulgarização da LIJ, classificação que por vezes abarca indistintamente toda espécie de obra voltada para a criança. Entretanto, se as restrições ou imposições de ordem cultural, ideológica ou mercadológica se encontram mais aparentes quando se trata de LIJ, a *literatura* por sua vez também está sujeita a imposições de mesmo tipo, em grau distinto.

No sistema literário brasileiro, as mesmas obras estrangeiras podem ser publicadas com grandes diferenças de acordo com certas políticas editoriais, as quais muitas vezes não são de conhecimento do público leitor. Conforme aponta John Milton, por exemplo, no período de 1943 a 1976, clássicos e outras obras estrangeiras, publicados no Brasil pelo Clube do Livro, recebiam traduções indiretas (quando o original não era em francês ou inglês) e tinham partes censuradas ou alteradas, sobretudo a partir de 1964 com o governo militar, caso a obra “[contivesse] material politicamente ofensivo ao regime militar, quando tinha referências escatológicas ou sexuais ou quando era necessário reduzir o original ao número padrão de páginas” (Milton, 1996, p. 47). Realidade distinta da atual (século XXI), em que o mercado editorial privilegia traduções integrais, e sempre que possível diretas, de clássicos ou outras obras literárias. O público leitor brasileiro costumava ler as “mesmas” obras que podemos ler hoje em traduções que apresentavam cortes significativos do texto fonte, sem necessariamente estar ciente dos tipos de manipulação envolvidos na produção literária. As restrições ou imposições que ocorrem na *literatura*, seja em forma de censura ou de escolha de

determinadas obras a serem traduzidas, por exemplo, nem sempre são vistas como formas de guiar os leitores por certos caminhos em detrimento de outros; já quando se trata de LII as restrições ou imposições costumam ser mais facilmente explicitadas e criticadas, gerando a desqualificação dessa literatura definida por seu aspecto funcional, uma *literatura para*.

Obras literárias consideradas da mais alta qualidade não são publicadas por um suposto valor intrínseco, por mais que o público leitor assim o considere, mas sim por políticas editoriais (ou institucionais, governamentais etc.) condicionadas por diversos fatores ideológicos e poetológicos. Tomando mais um exemplo na área da tradução literária, editoras podem vir a escolher ou a ter interesse apenas em certas obras que representem “melhor” o país do texto fonte, gerando assim na cultura meta uma visão homogênea dominante acerca da cultura estrangeira e, eventualmente, perpetuando estereótipos. Isso pode ocorrer quando uma cultura meta traz para seu sistema literário um leque restrito de obras de uma literatura estrangeira. Conforme aponta Lawrence Venuti, em “A Formação de Identidades Culturais”, capítulo de seu livro *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*, traduzido por Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo,

a seleção de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias de tradução podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos para literaturas estrangeiras, cânones que se amoldam a valores estéticos domésticos, revelando assim exclusões e admissões, centros e periferias que se distanciam daqueles existentes na língua estrangeira. (Venuti, 2002, p. 130)

Desde a escolha dos textos a serem traduzidos, passando pelas estratégias de tradução até as diferentes formas de publicação, leitura e crítica da obra traduzida, uma literatura estrangeira pode ser inserida em uma cultura meta de modo a formar um cânone que não vigore na cultura de origem. Apresentado por Venuti, um caso ilustrativo de tal situação é a imagem da ficção moderna japonesa que foi consolidada nos Estados Unidos e, conseqüentemente, em outras culturas, tendo em vista que muitas traduções para outras línguas são feitas a partir das traduções em inglês. Durante as décadas de 1950 e 1960, a representação da cultura japonesa no sistema literário estadunidense seguiu um estereótipo bem definido, responsável por gerar para o público leitor a percepção de uma cultura “tipicamente” japonesa que se destacava como taciturna e melancólica, atribuindo

ao Japão a imagem de uma terra exótica e nostálgica de seu passado. No entanto, “[tal] nostalgia expressa pelo cânone foi distintamente americana, não necessariamente compartilhada por leitores japoneses” (Venuti, 2002, p. 139).

Essa visão hegemônica acerca da cultura nipônica consolidou-se por uma conjunção de fatores atrelados tanto à patronagem quanto aos reescretores. Segundo Edward Fowler (1992), grandes editoras lançaram no período muitas traduções de romances e coletâneas de contos focalizando poucos escritores, os quais eram representativos do gosto de uma comunidade cultural específica: acadêmicos especialistas em literatura japonesa. Tradutores como Donald Keene, Edward Seidensticker e Ivan Morris voltaram-se para autores japoneses vivos, inserindo-os no imaginário do público leitor, ao publicar vários títulos dos mesmos escritores. Desse modo, Tanizaki, Kawabata e Mishima passaram a ser uma espécie de triunvirato da ficção moderna japonesa, tornando-se, inclusive, o padrão esperado para outros autores e obras japonesas. Embora existissem outros escritores traduzidos, o impacto da ficção japonesa em tradução ficou restrito, uma vez que esses outros tinham pouca ou nenhuma visibilidade (publicados por editoras pequenas, não expostos em livrarias etc.) (Fowler, 1992, p. 8). A formação desse cânone particular teria servido a um contexto político, em um período de Guerra Fria, no qual se fazia necessário estabelecer determinada imagem do Japão: a de uma terra exótica e nostálgica de seu passado. Já no final da década de 1980, uma nova geração de escritores e leitores de língua inglesa começa a abrir outras possibilidades de leitura da cultura e da literatura japonesas, iniciando então um processo de reformulação do cânone (Venuti, 2002, p. 141).

Portanto, seja na literatura ou na literatura traduzida, problematizar o entendimento de que obras e autores são publicados tão somente por sua qualidade torna-se relevante não apenas para que se possa compreender os diversos fenômenos relacionados à LIJ nos sistemas em que atua, mas também para uma compreensão menos idealizada da *literatura*, que, como qualquer outro fenômeno sociocultural, não depende apenas de um talento autoral, mas está sujeita a normas e imposições de ordem ideológica e poetológica. Todo texto é marcado pela cultura em que se insere, não possuindo assim um caráter universal em si mesmo; são as pessoas, as culturas, que atribuem valor à obra, estabelecendo cânones que só serão mantidos enquanto outras pessoas e culturas

continuarem a validá-los. Como afirma Peter Hunt, em tradução de Cid Knipel,

não podemos falar de um “melhor” abstrato, apenas de *diferenças*. Em outras palavras, o status de um texto, o que lhe confere “qualidade”, não é mais visto como algo intrínseco, mas simplesmente – ou complexamente – como uma questão de poder de grupo: um texto é um texto e o modo como o percebemos é uma questão de contexto. (Hunt, 2013, p. 35)

Nesse sentido, a noção de cânone é vista como uma construção social, e a *literatura* pode ser entendida como “a escrita autorizada e priorizada por uma minoria influente” (Hunt, 2013, p. 87). A própria noção de literatura é ideológica, ligada à questão do poder; o conceito de literatura pode ser entendido, conforme aponta Roberto Reis, no artigo “Cânon”,

como uma prática discursiva, entre outras, dentro da ordem do discurso. Ao invés de enfrentá-lo desde uma ótica ontológica – ou seja, como se fosse possuidor de uma inerente especificidade –, passaríamos a enfocá-lo desde um ângulo funcional – ou seja, dependendo da função que se lhe conceda. Um texto não é literário porque possua atributos exclusivos que o distinguem de outro texto, mas porque os leitores (entre eles incluídos os críticos), por inúmeras razões, o vêem como tal. (Reis, 1992, p. 72)

O texto literário não surge de uma composição estética ou estilística intrinsecamente *literária*, mas do entendimento ou aplicação de tal texto como peça literária, a partir de critérios hegemônicos em dada sociedade acerca do que seja *literatura*. Assim, diários e cartas eventualmente podem tornar-se *literatura*, bem como obras populares criadas para consumo imediato (pornografia, romances policiais etc.) podem vir a ser consideradas *literatura*, “quando passam a ser lidos por um público para o qual não eram destinados e para um propósito diferente” (Hunt, 2013, p. 87). E, por outro lado, determinadas formas de escrita ou de linguagem podem vir a ser criadas como formas literárias ou poéticas, quando há um contexto que permita e enseje tal entendimento, passando a ser aceitas (ou não) como literatura. Pensemos, por exemplo, na poesia concreta, uma linguagem possível de ser criada e considerada como forma poética no contexto da segunda metade do século XX.

Desse modo, a *literatura* é forjada por relações de poder que serão mais ou menos perceptíveis de acordo com as propostas de manutenção de um *status quo* ou de quebra de valores e paradigmas. Certos casos podem refletir bem esse jogo de forças, como vimos, em 2017, na querela literária protagonizada pelo crítico e

professor de literatura brasileiro Ivan Cavalcanti Proença e pela poeta e atriz brasileira Elisa Lucinda. Convidado a participar de uma cerimônia da Academia Carioca de Letras em homenagem à escritora Carolina Maria de Jesus, Proença afirmou que a obra *Quarto de Despejo* “não é literatura [, embora seja] um documento importante, extraordinário e de significado sócio-econômico e cultural muito sério” (Guimarães; Fortuna, 2017). Em sua definição excludente, o acadêmico estaria buscando proteger a escritora de críticas avassaladoras, considerando que ela, “semi-analfabeta, não era capaz de fazer orações subordinadas”, conforme Elisa Lucinda descreve, indignada, a fala de Proença (Lucinda, 2017). Mas quem pode definir? Que vozes atuam nesse momento? Com uma escrita vinda da margem, de lugares tradicionalmente silenciados sob todas as perspectivas, a obra de Carolina de Jesus não seria “naturalmente” considerada literatura, mas consegue adentrar o sistema literário porque novas vozes a inserem nesse meio, com publicações, traduções, homenagens, debates, pesquisas sobre a escritora e sua obra. Carolina de Jesus é figura emblemática nesse jogo de forças, sujeita às diferentes perspectivas literárias, desde a que a desqualifica como *literatura* (sequer seria uma obra a receber uma análise ou crítica literária, nesse caso) até a que considera que formas de expressão escrita não convencionais, ou fora do padrão dominante, podem ser *literatura*.

Com o entendimento de que não há um valor intrínseco ao que seria *o literário*, não se propõe aqui deslegitimar aquilo que uma sociedade ou seus indivíduos particularmente consideram literatura ou as grandes obras universais. Apenas busca-se enfatizar que essas percepções estão sujeitas a mudanças e, eventualmente, a grandes transformações, ressaltando-se ainda que a existência de classificações é circunstancial, sendo portanto passível de questionamentos. Na discussão sobre obras para crianças e jovens teremos sempre, portanto, um problema à vista: a LIJ é uma literatura em que o aspecto funcional está presente na própria designação, sendo sua elaboração determinada por concepções vigentes em dada sociedade sobre o público a que se destina: a criança ou o jovem. Mas tal aspecto, entretanto, não impede a análise da LIJ enquanto literatura, uma vez que qualquer literatura está sujeita a direcionamentos, limitações ou dirigismos, em graus variáveis.

Dessa forma, uma obra para ser LIJ deveria atender aos critérios que dada

sociedade utiliza para a conceituação de *literatura*. Em consequência, no rol de livros para crianças haveria LIJ e outras obras: didáticas, educativas, recreativas etc. Nas palavras de Cecília Meireles, “um livro de Literatura Infantil é, antes de mais nada, uma obra literária. Nem se deveria consentir que as crianças frequentassem obras insignificantes, para não perderem tempo e prejudicarem seu gosto” (Meireles, 2016, p. 72). Meireles, portanto, diferencia a LIJ de outras obras também voltadas para crianças, tecendo ainda uma crítica radical às obras que considera sem importância. Assim como obras para adultos podem ser consideradas *literatura* ou excluídas dessa classificação, o mesmo ocorre com as obras para crianças ou jovens.

Podemos então pensar em algumas circunstâncias em que obras ou fenômenos socioculturais não surgiram como LIJ, mas tornaram-se uma literatura para o público infantojuvenil, em um processo de resignificação ou nova leitura realizado por autores, por responsáveis pela difusão de tais obras, ou, ainda, pela forma como o público acabou interagindo com esses textos. Um primeiro exemplo é o caso notório de tradições orais que se tornaram literatura escrita, a partir do século XVII, com autores como Charles Perrault, Mme. D’Aulnoy, La Fontaine ou, posteriormente, os irmãos Grimm, que recriaram ou fizeram suas próprias leituras de lendas, contos populares, contos de fadas e fábulas. Nos contos de Perrault, como veremos no capítulo 5, o autor desenvolve elementos (personagens e situações) na narrativa, realizando algumas transformações a partir das fontes populares ou literárias que utiliza. E, da mesma forma, muitas reescritas posteriores dos contos excluem ou censuram tais elementos por não serem considerados apropriados ao público alvo, em um processo contínuo de resignificação, de acordo com valores da época e concepções de *criança* e, conseqüentemente, de LIJ. Outro caso de obras que não surgiram como LIJ é o dos “livros não escritos para as crianças, mas que vieram a cair nas suas mãos, e dos quais se fizeram depois adaptações, reduções, visando torná-los compreensíveis ou adequados ao pequeno público” (Meireles, 2016, p. 52). Por exemplo, o livro *Viagens de Gulliver*, de 1726, de Jonathan Swift, “boa sátira aos partidos políticos da Inglaterra”, fez um estrondoso sucesso e

foi lido por toda gente, desde os estadistas até as “nurses”. Cada um o entendeu como pôde, ou como quis. Tal é a sorte de muitos livros. *As imagens passaram a viver por si mesmas livres do autor, teceram sua história, ao gosto da*

sensibilidade dos leitores. Que fazer, quando as personagens adquirem tal força, e podem emancipar-se? O leitor de hoje, sem saber nada da Inglaterra de Jorge I, continua a divertir-se ou a meditar, enquanto Gulliver viaja pela terra dos gigantes e dos pigmeus [...] (Meireles, 2016, p. 55, grifos meus)

A sensibilidade dos leitores... as crianças. Para Meireles, não teríamos uma LIJ constituída aprioristicamente, mas a posteriori. O público infantil definiria assim o que seria LIJ: obras pelas quais se interessa e que lê com prazer (Meireles, 2016, p. 15). Não obstante, cabe observar que, uma vez livres do autor, as imagens sobrevivem por outras perspectivas que as condicionam a novas leituras e percepções, seja a sensibilidade e o interesse das crianças ou as intenções/propostas dos adultos, permeadas por concepções de mundo e de literatura vigentes.

No que concerne à LIJ, assim predefinida, faz-se necessário também considerar, como afirma Regina Zilberman, que “as condições que decretaram seu nascimento se imprimem nos próprios textos, aparecendo por meio do didatismo, da presença de informações moralizantes e da veiculação de normas de percepção estética” (Zilberman, 2003, p. 56). Vinculada desde seus primórdios no século XVIII a uma ideologia burguesa, a LIJ imprime o caráter pragmático característico de uma burguesia que anseia transmitir seus valores à criança em formação, “[transformando] o gosto pela leitura numa disposição para o consumo e para a aquisição de normas” (Ibidem, p. 57). Sem desprezar a diferença existente entre adultos e crianças, essa visão atende prioritariamente a fins mercadológicos, que, ao classificar e segmentar uma *literatura*, adota receitas práticas de como escrever para crianças, criando modelos preconcebidos para que autores se insiram no nicho voltado ao público infantojuvenil. Tais receitas podem incluir desde limite de páginas ou palavras até instruções sobre temas, linguagem, situações e personagens indicados ou contraindicados.

A escrita de LIJ, portanto, caracteriza-se por esta assimetria inescapável: são os adultos que criam as obras para crianças. E, ainda, são os adultos (pais, educadores etc.) que escolhem as obras para o público infantil, podendo realizar uma censura a certos trechos considerados inadequados quando leem as histórias em voz alta, exercendo um controle final sobre o conteúdo dos livros, ao omitir certas partes ou acrescentar outras, eventualmente. A assimetria relativa ao processo de criação literária pode significar um obstáculo à adoção de critérios

igualitários para compreensão, análise ou crítica da LIJ enquanto *literatura*. Se a intencionalidade declarada e a hierarquia instituída — o domínio, em todos os níveis, do adulto sobre a criança — balizarem a escrita da LIJ, a obra será carregada de tintas com fins utilitários ou moralistas e apagada de tons literários, isto é, daquilo que se considera literatura no momento da escrita.

Porém, apesar da assimetria, trata-se de uma relação, pois o adulto não pode prescindir do interesse da criança pelas obras que lhe são destinadas. O público leitor interage, afirma suas preferências, busca na literatura “[posicionar-se] diante do real, que se dá a ele de modo fragmentário e descontínuo” (Zilberman, 2003, p. 57). A experiência literária não é equivalente à experiência no âmbito da escola ou da família. Embora não possamos saber como as crianças leem uma obra, se como experiência estética ou de modo funcional, ou ambos, uma diferenciação faz-se necessária: cabe à LIJ ser literatura e não pedagogia, porquanto “é decisivo para a sobrevivência do gênero que responda a essas solicitações [as expectativas da criança] por intermédio de suas singularidades literárias” (Idem).

De acordo com Meireles, entendo que a criança não tem acesso à LIJ apenas para ganhar o conhecimento da cultura e da língua ou para a diversão, mas pode além disso ter acesso a diversidade, a experiências literárias, a propostas de escrita, a estilos, resultando em uma interação com o texto, sob uma perspectiva não limitada ao aspecto funcional do aprendizado. Nesse sentido, as restrições comumente encontradas no âmbito da LIJ são inadequadas por serem forjadas no intuito de que a criança deva apenas ter acesso a obras para aprender algo, adquirir o conhecimento que não possui etc., e não para desenvolver suas próprias capacidades e interesses, construindo um imaginário próprio a partir da experiência literária. O controle e a limitação nos textos para crianças, restringindo conteúdo e forma ao que se considera que elas podem entender ou ter acesso, apenas mina as possibilidades de interação com o texto, gerando por vezes o próprio desinteresse pela leitura. Propostas contemporâneas de facilitação ou de adequação de obras ao “mundo de hoje”, realizadas através de censura de termos considerados inadequados ou do esclarecimento de palavras difíceis em obras de autores brasileiros, como Monteiro Lobato e Machado de Assis, podem aproximar de modo pragmático o leitor do texto, porém, ao mesmo tempo, o afasta da

experiência literária, do contato com autores e obras distintos, da diversidade, da experiência com aquilo que é outro. Considerar que a criança ou o jovem simplesmente não tem capacidade para compreender o que lhe é apresentado, podendo inclusive com isso adotar modelos de comportamento inadequados, é mais fácil do que desenvolver um trabalho de atenção às demandas desse público, as quais só podem ser conhecidas na relação daqueles que lidam com a literatura.

Devido a uma atenção necessária às demandas próprias do público infantil, o ponto de partida para a criação ou reescrita de LIJ está na “*interação* com quem escreve – o autor e o autor-tradutor – e com quem lê; [uma] interação, enfim, com o entorno que lhe deu origem, com as referências ao universo eminentemente cultural que lhe serve de fundo” (Azenha Junior, 2005, p. 372). Tal proposta dialógica, defendida por João Azenha Junior, encontra ecos na explanação de Ana Maria Machado sobre a questão da *ideologia da leitura*, “a carga que o leitor traz ao ato de ler” (Machado, 2016, p. 18). Como exemplo, a escritora comenta as diferentes leituras de seu livro infantojuvenil *Menina bonita do laço de fita*, uma história inspirada em uma situação familiar. A personagem criada por Machado foi inspirada na filha, uma menina branca. Porém, ao transformar seu texto em literatura, ela mudou a ideia de uma menina linda e loura para uma menina linda e preta, tema que considerou mais condizente com a realidade brasileira. A obra obteve grande sucesso e reconhecimento na América Latina, além de ter sido fonte de inspiração para brasileiras negras, conforme relato de uma de suas leitoras. No entanto, algumas leituras foram radicalmente distintas, por exemplo, a da professora primária que, em um debate nos Estados Unidos, considerou espantoso que a autora “tivesse a coragem de associar numa mesma história uma menina negra e um coelho, quando todos sabem que o coelho é um símbolo de promiscuidade sexual e de proliferação, e que essa associação era ofensiva aos negros” (Ibidem, p. 22).

Podemos assim considerar que “um livro não é apenas aquilo que está escrito nele, mas também [sobretudo] a leitura que se faz desse texto” (Machado, 2016, p.23). Tal como propõe Machado, um livro não é ponto de chegada, mas ponto de partida permanente para outras leituras. E assim podemos pensar em termos de LIJ, uma literatura que possibilita novas e futuras leituras (sem se fechar em uma prescrição), mas que também pode propiciar uma viagem de volta,

quando o adulto entra nesse jogo e lê, ou lê novamente (mais uma vez e de modo novo), a LIJ.

Embora a denominação apresente o paradoxo de uma literatura definida por sua funcionalidade, a LIJ é entendida aqui como *literatura*, no sentido de diferenciação de diversas outras escritas também voltadas ao público infantojuvenil e, mais ainda, no sentido de que a LIJ apresenta características literárias, tais como estas sejam entendidas em dada sociedade. Consequentemente, concepções distintas de literatura marcam as formas como os textos serão reescritos em épocas distintas.

4.2

A LIJ reescrita

Tendo em vista a complexidade das questões envolvendo a conceituação de LIJ e sua problematização, pensar sobre a reescrita de LIJ é do mesmo modo um tema que envolve muitos meandros. Cabe aqui inicialmente observar o seguinte: se o entendimento de LIJ em dado sistema literário envolve questões culturais e sociais bem como as de caráter literário propriamente, quando essa literatura é reescrita em outro sistema literário também será marcada ou condicionada por uma série de aspectos da cultura meta, tanto de ordem social quanto estética, como a questão da definição de literatura. Haverá assim uma relação de tensão entre aspectos considerados literários, responsáveis por instigar a elaboração de reescritas literárias em dada cultura, e as condicionantes particulares dessa cultura meta, responsáveis por concretizar uma releitura da obra (a reescrita) em dado momento histórico do sistema literário meta. Como aponta Azenha,

essa relação de tensão que, em maior ou menor grau, está presente na tradução de qualquer obra literária, adquire especificidade na tradução de LIJ no momento em que a atenção se volta para os agentes responsáveis pela realização dessa releitura, dessa atualização. Em outras palavras, não apenas no tema e não apenas na concretude da forma estariam, de partida, as questões que articulam a LIJ com as diversas vertentes dos Estudos da Tradução, mas sim na *intermediação*, no momento em que os sujeitos envolvidos – entendidos esses sujeitos não apenas como o tradutor e o editor, mas como uma gama de agentes (leitores, educadores, pais, entre outros) – se defrontam com *a questão de como reler o Outro*, o que é estrangeiro e diferente, e de como formatar sua leitura, a fim de apresentar o Outro a um grupo de destinatários com características específicas, ainda que não

totalmente conhecidas. (Azenha Junior, 2015, p. 212-213, grifos meus)

Essa *intermediação* é o ponto chave subjacente à peculiaridade da LIJ, a seu traço distintivo — a questão do destinatário, envolvendo tanto o público alvo (crianças e jovens) como inextricavelmente os responsáveis pela elaboração, divulgação e aquisição das obras (adultos: editores, reescritores, educadores, pais, leitores). Portanto, quando se trata de reescrita de LIJ, *a questão de como reler o Outro*, característica de toda reescrita, é potencializada a um grau maior envolvendo o próprio entendimento que se tem em relação à infância em dada cultura meta, passando pela questão do equilíbrio entre a utilidade e o prazer proporcionados pela LIJ a seu público, e alcançando ainda questões mais amplas tais como concepções de sociedade e de literatura.

Sob esse aspecto, um caso emblemático na área de LIJ é trazido por Monika Wozniak, ao tratar da reescrita de um dos contos mais célebres de Perrault na Polônia. Em seu artigo “Where (and When) Do You Live, Cinderella? Cultural Shifts in Polish Translations and Adaptations of Charles Perrault’s Fairy Tales”, Wozniak (2013) aponta para uma questão central no que concerne a uma obra literária, ao mostrar como diversos elementos dos contos de Perrault estavam relacionados ao contexto literário e social específico do autor francês do século XVII. Assim, ainda que venha a receber posteriormente um status canônico universalizante, uma obra é marcada por seu contexto e, portanto, “o comprometimento com o entorno é o que faz com que certos temas possam parecer anacrônicos e desatualizados a algumas culturas e perfeitamente pertinentes e inéditos em outras” (Azenha Junior, 2015, p. 214).

Nesse sentido, embora os contos de Perrault, assim como os de Andersen e os dos irmãos Grimm, por exemplo, tenham se tornado mundialmente conhecidos, sendo considerados integrantes do cânone da LIJ, Wozniak ressalta que “a própria noção de um cânone internacional de contos de fadas é falaciosa, dadas as numerosas divergências que podem ser detectadas em termos de nação, cultura, linguagem, estilo, seleção, e história”¹⁸ (Wozniak, 2013, p. 88). A autora apresenta o contexto histórico e político da Polônia para buscar compreender o modo como Perrault tem sido apresentado ao público leitor polonês, desde as

¹⁸ “the very notion of an international canon of classic fairy tales is deceptive, given the numerous divergences that can be detected in terms of nation, culture, language, style, selection, and story.”

primeiras reescritas, no século XIX, em que os reescritores criavam seus próprios contos derivados dos contos de fadas sem especificar texto fonte ou autoria. Ressaltando a prática da adaptação como uma tradição literária na Polônia desde o século XVI e XVII, Wozniak considera uma decorrência lógica que, ao final do século XIX e início do século XX, muitos escritores que empreenderam a tarefa de traduzir contos literários canônicos para o polonês não apenas não hesitaram em alterar o texto original livremente como também consideraram essa atitude natural e desejável. Com frequência, eles também atribuíam a si próprios a autoria da história recontada, outra característica da literatura infantil polonesa (Wozniak, 2013, p. 90). Vemos que nesse contexto o entendimento de literatura pressupõe a adaptação e não, por exemplo, um ideal de manutenção das características autorais, formais ou estilísticas de um texto.

No conto *Cinderela*, Perrault situa a história em um contexto específico, ornando sua narrativa com uma série de elementos relevantes à sociedade francesa da época, na qual a grande aspiração de qualquer homem nobre seria pertencer à corte, enquanto a de qualquer mulher nobre seria a de pertencer à casa real ou mesmo conseguir atrair a atenção do próprio rei, vindo a tornar-se sua amante (Wozniak, 2013, p. 92). O conto se insere em tal contexto, no qual o modelo feminino seguia parâmetros estabelecidos pela monarquia francesa. Como ressalta Wozniak, há uma diferença radical entre essa cultura francesa e a polonesa, em que o modelo feminino tradicional relaciona-se não a uma dama da corte mas, ao contrário, a uma dona de casa trabalhadora, ligada ao campo, com uma vida simples e harmônica em relação à natureza. Tais ideais distintos, somados ao interesse de preservação de uma identidade nacional e à prática estabelecida de “tradução livre” na Polônia, fizeram com que escritores poloneses pudessem operar uma transformação radical na *Cinderela* de Perrault (Ibidem, p. 93). A modificação não se restringe portanto à exclusão da moralidade, por exemplo, mas a toda uma nova caracterização do cenário e dos personagens: Cinderela passa a ser uma camponesa que encarna as virtudes domésticas mais desejáveis — honestidade, modéstia, seriedade etc.

Sob uma perspectiva diacrônica, Wozniak comenta algumas reescritas de *Cinderela* e também de outros contos de Perrault e analisa diversos fatores que influenciaram a questão de como reler o *Outro* no sistema literário polonês,

concluindo que

[e]mbora seja lamentável que uma edição crítica das obras de Perrault na Polônia ainda não tenha sido publicada, o caso específico da recepção polonesa de seus contos pode ser interpretado como um fascinante e particular caso de *nacionalização* dos contos de fadas clássicos.¹⁹ (Wozniak, 2013, p. 96)

Nesse caso, a partir da análise feita por Wozniak, considero que a Cinderela polonesa dá continuidade ao status canônico do conto de Perrault, realizando entretanto uma assimilação do *Outro* a sua cultura doméstica, nacional. Se toda reescrita realiza esse processo de algum modo, no caso das reescritas dos contos de Perrault na Polônia, uma proposta ideológica nacionalista e de enaltecimento de valores domésticos exerceu uma atuação bastante forte na poética adotada por reescritores responsáveis por transformações no texto. Os valores ideológicos são expressos assim pela concretização na escrita da transformação do exótico ou do diferente em algo familiar e desejável.

Tais liberdades de manipulação da obra de Perrault estão associadas a questões histórico-sociais da cultura meta, mas também à própria caracterização da LIJ e sua consequente posição periférica em termos literários, por se tratar de uma literatura segmentada, conforme já abordado. O caráter didático tradicionalmente entrevisto na LIJ e as restrições necessárias considerando-se o nível de conhecimento da criança permitem ao reescritor manipular o texto de várias formas, realizando alterações, acréscimos ou diminuições, desde que, conforme ressalta Zohar Shavit, as formas de manipulação sigam dois princípios em que a tradução para crianças se baseia:

uma adequação do texto para torná-lo apropriado e útil à criança, de acordo com o que a sociedade considera (em certo momento histórico) “bom para a criança” em termos educativos; e uma adequação de enredo, caracterização e linguagem para as percepções prevalentes da sociedade acerca da capacidade de leitura e compreensão da criança.²⁰ (Shavit, 2006, p. 26)

A partir dessas questões aqui apresentadas, observa-se que para a compreensão dos fenômenos tradutórios em dada cultura meta faz-se necessário

¹⁹ “Even though it is regrettable that a critical edition of Perrault’s work in Poland has not yet been published, the singular case of Polish reception of his tales may be interpreted as a fascinating and singular case of the *nationalization* of classic fairy tales.”

²⁰ “an adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards (at a certain point in time) as educationally ‘good for the child’; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society’s perceptions of the child’s ability to read and comprehend.”

analisar, além de aspectos literários, as condicionantes particulares dessa cultura, observando especialmente as propostas ou concepções de literatura e de sociedade por parte daqueles que atuam no processo de elaboração e difusão das reescritas de LIJ.

Na análise das reescritas brasileiras dos contos de Perrault, busca-se portanto uma compreensão das perspectivas literárias vigentes e também de possíveis visões particulares que possam ser dissonantes de uma visão prevalecente. No entanto, diferentes perspectivas ideológicas e poetológicas podem ser entrevistas não somente na diacronia, que separa as reescritas mais antigas das contemporâneas. Mesmo as reescritas publicadas em um mesmo momento histórico poderão apresentar propostas distintas, as quais são concretizadas, por meio de estratégias tradutórias, na própria reescrita, no modo de reler *o Outro*.

Em cada reescrita esse modo de reler *o Outro* por vezes pode ser anunciado ou percebido tendo em vista sua própria classificação ou forma de apresentação, seja como *tradução*, *adaptação* ou *história recontada*, por exemplo. Essas definições vistas usualmente em qualquer edição apresentam, entretanto, ambiguidades, fronteiras permeáveis e mesmo sobrepostas, gerando especialmente no campo da LIJ uma questão: até que ponto tais definições são necessárias em termos classificatórios e até que ponto são feitas apenas como forma de criar ou impor certas delimitações às reescritas, como, por exemplo, delimitações de caráter mercadológico. A seguir, abordo tais conceituações.

4.2.1

Tradução, adaptação ou história recontada?

As edições que integram o corpus desta tese apresentam reescritas dos contos de Perrault, entendendo o termo *reescrita* tal como definido por André Lefevere, conforme já abordado no capítulo de pressupostos teóricos. Entretanto, cada edição apresenta terminologias específicas para designar o texto meta, propondo assim definir o tipo de reescrita realizada, sendo os termos *tradução* e *adaptação* os mais utilizados. Também encontramos edições que evitam essas duas formas de apresentação, adotando alternativamente outros termos, tais como

reconto, caso da reescrita de Ruth Rocha, ou Perrault *recontado*, caso da reescrita de Katia Canton.

Tais classificações ou formas de apresentação servem como guia para o leitor saber com que tipo de texto está lidando. Todavia, é preciso notar que o entendimento de *tradução*, *adaptação*, *reconto* ou *história recontada* pode ser variável em épocas distintas e, ainda, em uma mesma época podemos ter a utilização de um mesmo termo para reescritas cujas estratégias e propostas tradutórias sejam distintas, aspecto que ressalta a ambiguidade presente nas nomenclaturas dadas. Observo também que nesta tese a discussão sobre essas conceituações se restringe ao campo da literatura, não sendo abordadas as inúmeras possibilidades de entendimento de adaptação envolvendo diferentes mídias ou suportes, como faz Linda Hutcheon em *A Theory of Adaptation* (2006), por exemplo.

Em minha dissertação de Mestrado, tratei brevemente da questão da classificação de uma reescrita como *tradução* ou *adaptação*.²¹ Em linhas gerais, como sintetiza Paulo Britto, podemos considerar a *tradução* como “um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original” (Britto, 2012, p.28), de modo que o leitor possa afirmar ter lido determinado autor ainda que não o tenha lido no original, mas em tradução. Em se tratando de literatura, em uma *tradução*, o tradutor precisará trabalhar sobre a *literariedade* (aquilo que se considera característica literária) do texto fonte, elaborando na cultura meta um texto que possua características similares, na medida do possível. Já uma *adaptação* pode ser vista como um outro texto, o qual toma o original como ponto de partida. Desse modo, uma reescrita pode ser apresentada como *adaptação*, afastando-se ou diferenciando-se do texto fonte, por motivos variados; o que pode ser visto tanto em uma reescrita mais instrumental, com o intuito de possibilitar uma compreensão da obra por parte do público alvo, como também em uma reescrita mais autoral, em que o reescritor realize uma recriação da obra, apresentando uma nova leitura ou novas características literárias. Entretanto, conforme ressalta Lauro Maia Amorim, não há limites nítidos ou “naturais” entre reescritas apresentadas como *tradução* e como *adaptação*, não havendo “unanimidade teórica quanto à possibilidade de delimitação objetiva” (Amorim, 2005, p. 41).

²¹ Seção “Adaptação e tradução: modos de apresentação”. In: Oliveira, 2014, p. 32-34.

A maior liberdade de manipulação textual característica das adaptações muitas vezes relega aos textos assim apresentados um status de desprestígio no âmbito da literatura, pela pressuposição de um caráter funcional para o texto meta, como, por exemplo, a proposta de adequação ao público leitor. De fato, nos textos literários, obras apresentadas como *adaptação* são mais encontradas em reescritas para públicos específicos, como o infantil ou o juvenil. Ao direcionar uma obra para determinado público, o reescritor pode propor uma série de estratégias de manipulação textual, desde a mera facilitação ou simplificação do texto para torná-lo compreensível até uma transformação de caráter predominantemente estético ou literário, ainda que não deixe de cumprir o requisito da acessibilidade ao texto.

Dessa forma, é preciso notar uma ambivalência no termo, pois uma *adaptação*, embora, por um lado, possa sofrer certo desprestígio por ser considerada uma obra menos representativa de um texto fonte, tendo ainda um caráter funcional mais evidente, por outro lado, pode vir a ser assim classificada para designar (ou se apresentar como) um trabalho mais autoral. Esse segundo caso ocorre via de regra quando o reescritor tem prestígio no sistema literário da cultura meta, recebendo assim uma chancela para oferecer uma nova leitura de determinada obra, podendo inclusive fazer jus a direitos autorais pelo trabalho realizado, o que não costuma ocorrer quando se trata de uma tradução. Considerando as obras aqui analisadas, no caso de reescritores (“adaptadores”) reconhecidos no meio literário ou tradutório, veremos que as edições têm proposto os termos *reconto* ou *história recontada*; uma forma de buscar um afastamento de uma imagem de adaptação mais instrumental, muito atribuída às adaptações voltadas para o público infantil. Entretanto, será discutido em que medida os reescritores que *recontam* os contos de Perrault estão propondo uma nova ou distinta leitura ou realizam apenas ajustes nos textos tendo em vista aspectos relativos a uma atualização, explicação ou facilitação.

Não obstante, conforme aponta Amorim, “se falar de tradução e de adaptação parece sinalizar para duas vias distintas, que seguem caminhos diversos, logo adiante elas se encontram, trazendo à tona o contato entre suas margens e os conflitos decorrentes dele” (Amorim, 2005, p. 228). Há sempre, portanto, um transbordamento entre as fronteiras fragilmente estabelecidas entre

tradução, adaptação, reconto, história recontada, especialmente na área de LIJ, em que esses termos têm sido amplamente empregados. Se a porosidade dos termos já se revela na tentativa de sua própria conceituação (uma vez que toda tradução implica algum tipo ou grau de adaptação e vice-versa), quando lidamos com reescritas concretas podemos perceber o problema em sua dimensão real. Assim,

[a] presença dos termos “tradução”, “adaptação” ou “história recontada” na capa ou na folha de rosto de uma obra não é uma ocorrência destituída de relações: sua significação resulta de uma conexão mais ampla que se estabelece entre fatores diversos, tais como o conceito de tradução e o de adaptação vigentes em uma determinada época; a articulação entre a figura do tradutor ou adaptador responsável pelo texto e os paratextos ou prefácios que enfocam o resultado de seu trabalho; o lugar que ocupa a obra traduzida entre os valores da literatura local; e o próprio objetivo mercadológico da editora. Desse modo, aquilo que se produz, textualmente, sob esses termos não segue uma regra sistemática que indicaria, em todos os casos, uma relação unívoca ou contínua entre o termo que se apresenta na capa e o texto “traduzido” ou “adaptado” propriamente dito. (Amorim, 2005, p. 47)

Por isso, a separação dicotômica usualmente associada aos termos (*tradução*, enquanto obra mais próxima ao texto fonte, e *adaptação*, enquanto obra que se distancia deste) não pode ser considerada sem que se observe casos e culturas específicos em que são feitas tais reescritas; isto é, não se pode desconsiderar o contexto, a perspectiva histórica e as concepções acerca dos próprios termos (*tradução, adaptação, história recontada*) existentes em dada cultura. Ao menos duas razões para essa ponderação podem ser apontadas: em primeiro lugar, considerando o entendimento padrão para os termos, é necessário verificar como são utilizados concretamente em cada caso e, em segundo lugar, em que medida reescritas apresentadas de modo distinto (*tradução, adaptação, história recontada*) propõem leituras distintas de uma mesma obra. Como vemos, nesta pesquisa, uma edição pode se definir como “integral”, apresentando uma *tradução* de Olívia Krähenbühl (Perrault, [19--], p. 4), e excluir as moralidades ao final dos contos; enquanto outra edição pode apresentar os contos como *recontos* ou *recontados* por Ruth Rocha, enfatizando, entretanto, a proposta de “manter as narrativas [...] inteiramente fiéis aos seus originais” (Rocha, 2010, p. 5) e apresentando a “moral da história” ao final. E, ainda, uma obra pode ser apresentada como *adaptação* e uma nova edição da mesma reescrita pode passar a apresentá-la como *história recontada*, como ocorre com a reescrita de Walcyr

Carrasco (2009; 2013). Nesse último caso, tais definições servem a propostas editoriais, comerciais.

No artigo “Translation and Rewriting: Don't translators 'adapt' when they 'translate'?”, Azenha e Moreira (2012) problematizam justamente essas definições, tratando da questão da *adaptação* ou *história recontada* em oposição à *tradução*. Em que medida diferem uma e outra forma de apresentação de uma reescrita? Para discutir a questão, os autores escolhem a *história recontada* de *A Saga de Siegfried* por Tatiana Belinky, voltada ao público infantojuvenil, utilizam o texto fonte alemão e fazem eles próprios uma *tradução* da obra, objetivando a comparação entre essas duas formas de reescrita.

Trazendo aqui apenas um exemplo do estudo, os autores comentam que, embora o rótulo “história recontada” da reescrita de Tatiana Belinky pareça implicar maior liberdade, a autora/reescritora opta por manter a estrangeiridade do texto, sem realizar alterações do contexto original, e utiliza um recurso como suporte à manutenção do “estrangeiro”, um posfácio delineando o contexto histórico cultural da obra. O posfácio exerce uma função didática, com explicações sobre a origem de mitos e a mentalidade da nobreza medieval. E, sobretudo, é no espaço do posfácio que, em consonância aos tempos atuais, Belinky faz uma releitura do texto fonte. Questionando o clichê do herói virtuoso, ela comenta:

É curioso notar, no entanto, que em momento algum da narrativa da saga de Nibelung aparece uma só palavra de crítica ou reprovação do narrador à ação do puro Siegfried, quando, para ajudar seu amigo, o rei Gunther, ele derrota, invisível, a invencível e orgulhosa Brunhilde, ludibriando-a de maneira nada menos que desleal, para, mais tarde, não só desmentir e desautorizar a palavra de sua esposa amada Kriemhilde, como mentir, negando o fato, até sob juramento falso – coisa inconcebível para um homem de honra, um guerreiro de sangue real. Não há dúvida de que, se o estratagema tivesse sido usado para enganar e derrotar um adversário masculino, esse fato teria manchado a notável reputação do herói. De onde se conclui que, naqueles tempos de tanta ética, enganar uma mulher, mesmo sendo uma rainha guerreira, não constituía falta grave, capaz de empanar o brilho da honra de um homem. E Siegfried passou para a história como um herói perfeito, ‘sans peur et sans reproche’, paradigma do *Held* exemplar, digno de ser admirado e amado sem restrições. O que não deixa de ser um tema para um momento de reflexão. (Belinky, 2011, p. 31)

Azenha e Moreira comentam que a reescritora poderia ter feito modificações em sua “história recontada”, porém opta por realizar um trabalho que seria característico do que se entende como tradução, apresentando uma

leitura contemporânea da obra apenas no posfácio, no qual “é interessante notar que ela se refere ao narrador como uma terceira pessoa, como se ela, que está recontando a história, não tivesse poder para relativizar o caráter do herói na própria tradução” (Azenha; Moreira, 2012, p. 70). A estratégia da reescritora foi portanto a de manter o elemento arcaico e estrangeiro no texto, sem interferir na descrição do personagem, apresentando sua visão contemporânea sobre o mesmo apenas posteriormente, no posfácio. Assim, comparando a *história recontada* por Belinky com a *tradução* feita pelos autores poucas diferenças são encontradas em termos de enredo. A maior diferença observada refere-se à estruturação desse enredo: a reescrita de Belinky é mais concisa, com foco maior nos eventos do que nos detalhes (Azenha; Moreira, 2012, p.71), prioriza a narração em detrimento da descrição (p.73), enfatiza a narração de eventos e adota uma postura explanatória em relação ao enredo (p.73). Com a supressão de detalhes, algumas especificidades locais são apagadas, e a história recontada adquire um caráter mais universal, por exemplo, com a omissão de elementos da vida cotidiana (vestuário) específicos da cultura germânica ao longo dos séculos XI a XIII (p.74).

Esse estudo de caso corrobora a ideia de que, quando se trata de LIJ, as próprias características do gênero, relacionadas ao público alvo e não a aspectos distintivos intrínsecos ao texto, fazem com que fracassem as tentativas de distinção entre *tradução* e *adaptação*, ao menos em termos teóricos (Azenha; Moreira, 2012, p. 66). Assim, do ponto de vista teórico não é possível definir *tradução* e *adaptação* como categorias excludentes, impermeáveis a contaminação ou conflito, mas sim como instâncias complementares, que ocorrem no processo tradutório. Azenha e Moreira ressaltam, por fim, que há uma interpenetração dos dois processos, tradução e adaptação, e que a decisão de como uma reescrita será rotulada é motivada por questões mercadológicas (p. 78).

Dada a ambiguidade dos termos, a porosidade de seus limites e as interpretações distintas de acordo com a cultura em que se inserem, possíveis diferenças entre uma conceituação ou outra precisam ser analisadas com a investigação de cada caso, levando em consideração que não haverá categorias estanques predefinidas em que seja possível enquadrar as reescritas sem uma problematização dos termos.

Para ilustrar essa questão, duas reescritas brasileiras de outra obra integrante do cânone da LIJ, *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll, podem ser aqui mencionadas. Apresentadas como *tradução*, a reescrita de Maria Luiza Borges, com introdução e notas de Martin Gardner, publicada pela Zahar em 2013, e a reescrita de Jorge Furtado e Liziane Kugland, publicada pela Objetiva em 2008, adotam estratégias muito distintas, conforme discutido no artigo *Alice e O mestre ignorante: relações entre a obra literária e a experiência educacional* (Oliveira; Martins, 2016). Enquanto a primeira mantém estreita relação com o texto (e contexto) do autor, a segunda se volta para o contexto de seu público alvo, as crianças brasileiras do século XXI. Ambas trabalham os aspectos da linguagem, linguísticos e semânticos, sem realizar simplificações ou adaptações de caráter instrumental ou didático; entretanto, a tradução de Maria Luiza Borges se completa com os paratextos de Gardner, pois, como o próprio prefaciador explica em uma de suas notas,

[e]m sua maioria, os poemas nos dois livros de Alice são paródias de poemas ou canções populares muito conhecidos pelos leitores contemporâneos de Carroll. Com poucas exceções, os originais estão hoje esquecidos, seus títulos só se mantendo vivos porque Carroll resolveu fazer troça deles. Como muito da graça de uma paródia é perdido se não se conhece o que está sendo caricaturado, todos os originais serão reproduzidos nesta edição. (Carroll, 2013, p. 264)

Assim, tanto a edição em inglês organizada por Gardner para o público contemporâneo de língua inglesa como a edição brasileira da Zahar com a tradução de Maria Luiza Borges requerem paratextos para que o leitor de hoje possa ter a compreensão dos trocadilhos e jogos linguísticos criados por Carroll, os quais estão relacionados à época do autor, a Inglaterra vitoriana da segunda metade do século XIX. Já a tradução de Furtado e Kugland, aproximando-se da realidade da cultura meta, realiza diversas adaptações, sobretudo nos referidos trocadilhos, jogos linguísticos e paródias, resultando em um texto que transita nas margens do que pode ser considerado *adaptação*, *reconto* ou *história recontada*. Entendendo que a escrita de Carroll emerge do jogo com a linguagem, da exploração da forma, das brincadeiras sonoras e visuais, Furtado e Kugland procedem a uma recriação desses elementos na língua e cultura em que escrevem. Apesar das grandes modificações em partes do texto, os próprios reescritores, no breve prefácio do livro, enfatizam que seu trabalho é uma tradução integral da

obra de Carroll, voltada para o público infantil do século XXI.

Um exemplo bastante representativo das diferentes estratégias e resultados alcançados das reescritas pode ser visto na passagem em que Alice, confusa, sem saber se ainda era ela mesma, busca recordar o que havia aprendido na escola; afinal, em sua lógica, a única forma de garantir que ela era ela mesma seria se tivesse os seus conhecimentos. Para isso recita, mas as palavras não vieram como costumavam vir, como vemos a seguir no texto fonte e na tradução de Maria Luiza Borges:

How doth the little crocodile
Improve his shining tail
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,
And welcomes little fishes in,
With gently smiling jaws!
(Carroll, 2012, p.15)

Como pode o crocodilo
Fazer sua cauda luzir
Borrifando a água do Nilo
Que dourada vem cair?

Sorriso largo, vai nadando,
E de manso, enquanto nada,
Os peixinhos vai papando
Co'a bocarra escancarada!
(Carroll, 2013, p. 19)

O público leitor de hoje só irá perceber a paródia ao ler a nota explicativa de Gardner, conhecendo assim na íntegra o poema de Isaac Watts (1674-1748), “Against Idleness and Mischief”, a partir do qual Carroll cria o confuso poema recitado por Alice. Já Furtado e Kugland optam por fazer uma paródia que não necessite de explicação em paratextos, interpolando um breve poema da tradição oral brasileira (“Batatinha quando nasce”) a situações vivenciadas por Alice:

Batatinha quando nasce
Come bolo de montão
Menininha quando cresce
Fica presa no salão.
(Carroll, 2008, p. 25)

O caso de *Alice* é emblemático porque a escrita de Carroll leva ao ápice uma questão presente em qualquer obra. Como aponta Gardner, “muitos personagens e episódios em *Alice* são resultado direto de trocadilhos e outros jogos linguísticos, e teriam assumido formas completamente diversas se Carroll estivesse escrevendo, digamos, em francês” (Carroll, 2013, p.ix). Cada obra, escrita ou reescrita, é o resultado de possibilidades linguísticas do idioma em que se escreve bem como das experiências, em termos socioculturais, de quem escreve. Assim, as duas traduções mencionadas complexificam a discussão: a tradução de Furtado e Kugland, sob uma primeira perspectiva, mostra-se mais afastada do texto fonte, tal como seria uma adaptação. Não obstante, se a perspectiva for a do trabalho com a língua e a linguagem, tal como faz Carroll com sua obra, a reescrita de Furtado e Kugland pode ser de fato compreendida como tradução, ao propor, da mesma forma que o autor inglês, jogos de linguagem compreensíveis a seu público leitor, sem necessitar de qualquer aparato exterior ao texto.

A questão da relação entre público alvo e obra exerce um fator determinante nas propostas dos editores e reescritores. Gardner, por exemplo, afirma que “[é] apenas porque adultos – cientistas e matemáticos em particular – continuam a apreciá-los que os livros de *Alice* têm sua imortalidade assegurada. É apenas para esses adultos que as notas deste volume são dirigidas” (Carroll, 2013, p.viii). Desse modo, a tradução de Maria Luiza Borges volta-se a um público adulto, uma vez que para a ampla compreensão do texto é necessário ler as notas. Já Furtado & Kugland, ao contrário, voltam-se para as crianças brasileiras do século XXI, como já mencionado. Esse direcionamento editorial, definindo um público alvo, também pode ser visto de modo muito similar em duas outras reescritas de *Alice*, analisadas por Amorim: as traduções de Sebastião Uchoa Leite e de Ana Maria Machado. Enquanto a primeira se volta a um público adulto (Amorim, 2005, p.131), a segunda, se dirige às crianças, com a tradutora buscando “[despertar], no leitor brasileiro, relações de intertextualidade que teriam sido fundamentais, na obra daquele autor [Carroll], para os leitores vitorianos” (p.71). Com tal proposta, assim como Furtado & Kugland, Ana Maria Machado também realiza alterações significativas em várias passagens da obra, substituindo cantigas originais por equivalentes do folclore brasileiro ou fazendo

com que poemas aludam a clássicos da poética nacional, lembrando obras de Vinícius de Moraes ou de Gonçalves Dias, por exemplo (p.160). Essa reescrita

põe em jogo os limites tradicionais entre “fidelidade” e “liberdade”, na medida em que essa oposição não explica adequadamente como a tradução de Ana Maria Machado combina, ao mesmo tempo, possibilidades intertextuais inteiramente novas – explorando explicitamente referências culturais brasileiras com a ‘liberdade’ que tradicionalmente se atribuiria a uma adaptação/domesticação – com a justificativa de que essas mesmas opções tornariam possível uma relação de reciprocidade ou de “fidelidade” em relação ao texto-fonte. (Amorim, 2005, p. 165-166)

Observa-se, então, que o entendimento de “fidelidade” e de “liberdade” também se vinculam às perspectivas ideológicas dos que realizam as reescritas, e a suas concepções poetológicas, aspecto que será visto, do mesmo modo, nas reescritas dos contos de Perrault. Nesse sentido, reescritas como as de *Alice*, aqui mencionadas, tornam ainda mais instáveis tanto as fronteiras entre as noções de *tradução* e *adaptação*, como também entre as noções de *fidelidade* e *liberdade* relativas à prática tradutória, vistas com frequência no discurso de reescritores e de organizadores das obras literárias.

As definições das obras (*tradução*, *adaptação*, *reconto* ou *história recontada*), portanto, não seguem um padrão ou critério unívoco, sendo uma forma de designação dada pelas editoras ou pelos reescritores de acordo com propostas de patronagem ou poéticas, tais como a própria forma desejada de visibilidade de um reescritor no sistema literário em que atua. Por isso, na análise das reescritas de Perrault integrantes do corpus desta tese, busca-se discutir as definições usadas considerando as propostas mercadológicas das editoras assim como a possibilidade de uma efetiva forma de classificação contendo critérios bem estabelecidos. Como será visto, a utilização dos termos *reconto* ou *história recontada* pode apenas servir para dar a chancela ao reescritor de se colocar como o autor do texto com a liberdade de contar da sua forma a história. Essa forma, entretanto, pode não representar uma proposta de nova leitura da obra, por vezes restringindo-se apenas a algumas formas de explicação ou explicitação do texto, ou ainda a alguns cortes e apagamentos de temas ou situações.

A seguir, no próximo capítulo, entramos na abordagem dos contos de Perrault, tendo em vista as histórias contadas, suas origens populares ou literárias, e a característica que marca a escrita do autor: as moralidades em verso.

5

Um autor e muitas histórias

Neste capítulo apresento algumas questões relativas a autor e texto fonte das reescritas analisadas nesta tese, considerando o momento de elaboração dos contos ao final do século XVII na França. Retomando Donald Haase, considera-se que os contos têm raízes socioculturais específicas, expondo valores historicamente determinados (Haase, 1999, p. 359). Portanto, para a análise da escrita de Perrault faz-se necessário compreendê-lo em seu tempo, seja como transgressor ou mantenedor de normas e estilos literários vigentes. Se contemporaneamente, nas edições brasileiras das *Histórias ou Contos do tempo antigo com moralidades* ou *Contos de Mamãe Gansa*, o nome de Charles Perrault vem sendo enfatizado como “o mais conhecido e importante autor de contos de fadas de sua época” (Canton, 2005, p. 11) ou como “o pai da Bela Adormecida” (Carrasco, 2013, p. 24), alguns aspectos relativos à elaboração dos contos devem ser abordados, buscando-se observar o contexto da época em que as histórias são publicadas na literatura escrita francesa pela primeira vez. Em seguida, as narrativas dos célebres contos em prosa são apresentadas, enfocando, por fim, as moralidades em verso.

5.1

Perrault moderno

A publicação de *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* ou *Contes de ma mère l'Oye*, em 1697, ocorre já na fase final da vida de Charles Perrault (1628-1703), época em que o escritor, após longa carreira como funcionário junto à corte, tendo exercido cargos importantes, estava afastado de suas funções públicas. Após desentendimentos com o ministro Colbert, Perrault, viúvo, passou a dedicar-se à criação dos filhos e à literatura. Tornou-se o expoente da *Querela dos Antigos e dos Modernos*, disputa literária, envolvendo membros da Academia Francesa, em que se opunham aqueles que valorizavam o classicismo como modelo literário, capitaneados por Boileau, e os que pregavam a

modernidade literária, valorizando a língua francesa como língua de cultura bem como o século de ouro de Luís XIV.²² Perrault, arauto dos modernos, dedica vários anos à escrita de sua obra magna, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, buscando vencer a contenda, que além da rivalidade em âmbito literário envolvia também questões pessoais com seu notório inimigo Boileau. Assumindo ares de julgamento, a querela chega a ter oficialmente um árbitro, Antoine Arnauld, cuja decisão final sobre “qual das duas culturas, a antiga – dos gregos e romanos – ou a moderna – cristã, francesa e organizada em torno do rei –, deveria ser considerada a mais importante” (Perrault, 2016a, p.22) acaba favorecendo, em 1694, o classicista Boileau.

Três anos depois, o pequeno livro *Contos de Mamãe Gansa*, contendo os oito contos em prosa com moralidades em verso, é publicado com dedicatória à sobrinha do rei Luís XIV. A publicação não contém o nome do autor, apenas a dedicatória assinada por P. Darmancour, filho de Perrault, oferecendo a obra a Mademoiselle. Como a fortuna crítica contemporânea atribui os contos a Charles Perrault, considerando que o filho tenha provavelmente contribuído com a obra²³, dois fatores relativos à época de sua publicação devem ser observados. Em primeiro lugar, as obras muitas vezes eram publicadas sem identificação do autor, o qual poderia eventualmente aparecer com seu nome dentro do volume, em algum prefácio, ou ser o detentor da permissão real (*privilège*) para imprimir o texto (Soriano, 2012, p. 23), como é o caso de Pierre Darmancour. Em segundo lugar, embora na própria época tenha havido alguma dúvida acerca da autoria da obra, poucos buscaram algum tipo de esclarecimento, ainda que fosse possível consultar a própria fonte, tanto o pai quanto o filho, considerando que Perrault vem a falecer em 1703 e Pierre, tragicamente, um pouco antes, em 1700. Observa-se que uma possível carreira literária de Pierre foi interrompida já em 1697, quando, ao se envolver em uma briga de vizinhos, ele provoca a morte de seu oponente. Pierre só consegue livrar-se de uma condenação graças à interferência

²² Um maior detalhamento sobre Charles Perrault pode ser visto na seção “Prestígio, querelas e poder: Charles Perrault e sua época” de minha dissertação de Mestrado (Oliveira, 2014, p. 41-45).

²³ Sobre esse assunto, Jean-Pierre Collinet comenta que, embora o mérito de ter dado uma existência literária aos *Contos de Mamãe Gansa* seja de Perrault, a escrita da obra é provavelmente o resultado de uma colaboração entre pai e filho. Os contos, entretanto, têm como característica não pertencer propriamente a ninguém, sendo o resultado de um amálgama entre a criação anônima e a personalidade de uma escrita literária, a qual lhes confere um charme particular (Perrault, 2013a, p. 29-30).

de Perrault, que indeniza a família da vítima e consegue fazer desaparecerem os autos do processo. Após esse episódio, em vez de seguir com a carreira literária iniciada, D'Armancour torna-se militar, morrendo em circunstâncias não esclarecidas aos vinte anos (Perrault, 2016a, p. 26). A falta de maior interesse em relação à questão da autoria pode ser explicada pela pouca relevância da obra em termos literários. Ainda que fosse moda nos salões da corte, os contos de fadas recebiam versões de diferentes escritores, sendo publicados em periódicos, tais como o *Mercure Galant*. O conto *La Belle au Bois dormant* (*A Bela Adormecida no bosque*), por exemplo, já havia sido publicado nessa gazeta em 1696, sem atribuição de autoria. Em suas edições, a própria publicação suscita confusão quanto à autoria do conto, ora afirmando que teria sido escrito por uma mulher, a mesma autora (anônima) de *La Marquise-Marquis de Banneville*, ora afirmando que o conto era de autoria de um homem, “un fils de Maître” (Soriano, 2012, p. 24-25).

Se com o tempo a obra mais vultosa de Perrault tratando de temas caros ao escritor, como a exaltação do Rei Sol ou a defesa de sua concepção moderna de literatura, ficou restrita ao interesse de estudiosos da Literatura ou da História, o pequeno livro contendo narrativas para agradar jovens da corte tornou-se um clássico, alçando o nome de Perrault a fundador de um gênero literário: os contos de fadas. Embora na mesma época outros escritores, sobretudo mulheres, tenham tomado parte nesse movimento de elaboração dos contos de fadas literários, o fato de Perrault ter se tornado o grande nome reconhecido se deve a uma conjunção de fatores, em que se mesclam as características de sua escrita, a perspectiva do autor-narrador, que interage com seu público, e a própria publicação do livro, dedicado à sobrinha de Luís XIV, o que já lhe permitiria bom trânsito na corte e visibilidade.

A escrita de Perrault destaca-se por inserir em narrativas populares, já conhecidas da oralidade, elementos próprios de sua época e um olhar crítico ou irônico sobre as situações narradas. Perrault utiliza as histórias para tratar de temas que podem ser considerados de interesse comum, como as relações familiares, mas também para abordar comportamentos de sua época, passíveis de um olhar crítico, muitas vezes expressando tal perspectiva nas moralidades em verso. Com os oito contos, o autor consegue explorar uma enorme variedade de

temas, de ambientes, da corte às casas mais humildes, e de questões sociais de seu tempo, inserindo nas histórias descrições detalhadas da realidade vivida por seus personagens, a vida na corte, os hábitos alimentares, os trabalhos realizados pelos mais pobres. “A obra, a sua maneira, se insere no amplo movimento que leva os romancistas dessa época a se aproximarem da realidade”²⁴ (Perrault, 2013a, p. 32).

Junto a essa minúcia do real (um real imaginado pelo autor), o toque do maravilhoso adentra as narrativas de Perrault de modo sóbrio, impulsionando desenvolvimentos e desfechos, sem entretanto tomar conta da narrativa; o maravilhoso das fadas chega a ser inclusive comparado ao caráter mágico ou inexplicável advindo de atitudes ou de sentimentos, como o amor. É assim que, em *Riquet à la Houppe* (*Riquete do Topete*), o narrador lança a dúvida sobre o que teria provocado a metamorfose no olhar da princesa que passa a achar belo o horrível Riquete; teria sido mesmo o encanto das fadas ou o poder do amor? (Perrault, 2013a, p. 187). Tal é o jogo de Perrault, deixando para o público possibilidades de leitura.

Quanto ao livro publicado, com a dedicatória, Perrault busca, pela via literária, aproximar o filho da corte francesa, tendo em vista que uma carreira literária necessitaria da proteção de alguém com poder (Perrault, 2016a, p. 24). O autor da dedicatória dirige-se a Mademoiselle dizendo que mesmo alguém como ela, de espírito tão elevado, pode ter prazer com tais bagatelas, podendo ainda vir a conhecer como vivem as pessoas mais simples (Perrault, 2013a, p. 79-81). Observa-se, portanto, que a coletânea dedicada à sobrinha do rei exerce uma função para o estabelecimento futuro de Perrault como pai dos contos de fadas, ainda que em seu momento de publicação esse aspecto não tenha sido relevante, uma vez que o próprio autor (ou coautor) estava possivelmente mais interessado nas relações que seu filho poderia estabelecer com a corte francesa; a literatura vinculava-se assim a perspectivas ideológicas e a um projeto de poder. A morte precoce de Pierre rompe bruscamente qualquer possibilidade de futuro junto à corte; o livro, entretanto, alçou voos longínquos.

²⁴“L’ouvrage, à sa manière, participe au vaste mouvement qui porte les romanciers de cette époque à se rapprocher du vrai.”

5.2

Os contos em prosa com moralidades em verso

Os contos em prosa com moralidades em verso de Perrault estão disponíveis hoje em diversas edições impressas e também em sites, como o da Bibliothèque Électronique du Québec.²⁵ Porém, por vezes as publicações com os oito contos dessa obra e com outros contos do autor contêm variações que vão desde uma formatação diferente das moralidades em verso até alterações mais radicais, por exemplo, apresentando em prosa o conto *Peau d'Âne* (*Pele de Asno*), escrito originalmente em verso por Perrault. Isso ocorre com a compilação dos contos apresentada no site mencionado acima, que toma por referência as Éditions Rencontre de 1968.

Considerando a relevância do texto fonte para esta pesquisa, uma vez que análises de alguns aspectos textuais serão feitas, busquei encontrar edições impressas, para poder averiguar possíveis diferenças e definir o texto fonte base. No livro *L'Intégrale de contes en vers et en prose*, edição bilíngue com tradução para o inglês de Stanley Appelbaum (2002), temos os oito contos em prosa e também os contos em verso *Griselidis*, *Peau d'Âne* e *Les Souhais Ridicules* (*Grisélidis*, *Pele de Asno* e *Os Desejos Ridículos*). No entanto, uma característica vista na tradução das moralidades dos contos feita por Mário Laranjeira levou-me a procurar a edição consultada pelo tradutor brasileiro: nos poemas inseridos ao final de cada conto algumas palavras aparecem em letra maiúscula, como por exemplo na moralidade do conto *A Bela Adormecida no bosque*, em que vemos *Esposo*, *Fábula* e *Himeneu*. Na edição de Appelbaum tais palavras não estão grafadas em letra maiúscula. Assim, escolhi como fonte dos textos de Perrault a edição mencionada por Laranjeira: *Contes*, um volume crítico de Jean-Pierre Collinet²⁶ publicado pela Gallimard (2013). A edição de Collinet mantém a formatação das moralidades, cujos versos longos têm início mais à esquerda enquanto os mais curtos têm recuo para a direita, e especificidades como a

²⁵ <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Perrault-contes.pdf>

²⁶ Jean-Pierre Collinet (1930-211), professor da Université de Dijon, especialista em La Fontaine e em literatura francesa do século XVII. No artigo *In memoriam Jean-Pierre Collinet*, Patrick Dandrey destaca a atuação de Collinet como professor e pesquisador. Disponível em: Dandrey Patrick, « In memoriam Jean-Pierre Collinet (1930-2011) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2012/1 (Vol. 112), p. 253-256. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2012-1-page-253.htm> Acesso em: 27/02/2018.

utilização de maiúsculas em certas palavras significativas para a história narrada.

Posteriormente, também consultei a edição de *Contes* de Charles Perrault organizada por Annie Collognat-Barrès, Dominique Brunet e Frédéric Dronne (Pocket, 2016), por ser o texto fonte utilizado pela tradutora Eliana Bueno-Ribeiro, autora da tradução mais recente dos contos de Perrault no Brasil. Essa edição comentada apresenta as mesmas características formais do texto de Perrault, tal como o volume de Collinet.

A seguir, apresento os contos, buscando enfatizar alguns aspectos menos conhecidos do texto de Perrault e abordar possíveis origens das histórias e transformações realizadas nessa escrita literária do final do século XVII.

5.2.1

***La Belle au bois dormant*: uma dupla narrativa**

O primeiro conto do livro, *A Bela Adormecida no bosque*, tornou-se um dos contos de fadas mais populares em todo o mundo. O conto já havia sido publicado um ano antes, em 1696, no *Mercure Galant*. Na versão para o livro, algumas alterações foram feitas, tornando o texto mais simples e direto, como aponta Soriano (2012, p. 133), diminuindo certo preciosismo nas falas dos personagens. Diferentemente dos contos advindos da tradição oral, o tema de *A Bela Adormecida* aparece em ao menos três versões literárias anteriores a Perrault, no *Pentamerone* de Giambattista Basile e em duas obras anônimas do século XIV (*Perceforest* e uma novela catalã) (p. 126).

O conto possui duas partes, e a história que ficou mais difundida em diversos tipos de reescrita da obra corresponde à primeira parte: uma rainha e um rei, após muitas tentativas, conseguem ter uma filha e, então, preparam o batizado da menina, convidando como madrinhas todas as sete fadas da região, as quais darão os melhores dons à princesa. Esqueceram-se porém de uma velha fada que não saía de sua torre há muitos anos, e é essa fada que lança um feitiço sobre a criança: ela furaria o dedo em um fuso e morreria. Uma das fadas que não havia ainda dado um dom à princesa consegue quebrar parte do feitiço: ao furar o dedo no fuso a princesa adormeceria por cem anos, momento em que um príncipe chegaria para despertá-la. Já nessa primeira parte, Perrault procede a algumas

mudanças em relação às versões literárias anteriores, sendo o despertar da Bela a mais significativa. Nas outras versões, a princesa concebia seus filhos com o príncipe antes de despertar (Soriano, 2012, p. 127). Em Perrault, como o feitiço tem um prazo estipulado de cem anos, o príncipe chega, ajoelhando-se junto ao leito, justamente no momento em que a princesa deve despertar. Não há sequer um beijo do príncipe que desperta a princesa, versão essa muito difundida em reescritas posteriores.

A narrativa de Perrault continua com a segunda parte da história: o príncipe passa a viver com a Bela, com quem tem dois filhos, Aurore (Aurora) e Jour (Dia), mas esconde esse acontecimento dos pais porque a rainha, sua mãe, é uma ogra. Somente quando o rei morre, o príncipe anuncia seu casamento e torna-se o novo rei; no entanto, ao partir para uma guerra, seus filhos e sua esposa, a Bela, viram alvo da rainha ogra. Eles só não são devorados porque o encarregado de matar Bela e as crianças engana a ogra, servindo carnes de animais. Ao final, descobrindo ter sido traída, a ogra manda preparar uma cuba cheia de sapos, víboras e outros bichos para matar a rainha Bela, as crianças e aqueles que a enganaram. Por sorte, o rei chega a tempo, e a ogra acaba se jogando na cuba, sendo devorada. Essa segunda parte do conto também apresenta uma distinção relevante em relação à versão de Basile, na qual o príncipe era casado, o que explicaria o ciúme e a atitude bárbara da rainha (esposa, e não mãe do príncipe) em relação a Bela e seus filhos. Ao alterar esse aspecto, a segunda parte do conto de Perrault se inicia sem uma preparação, com a rainha ogra surgindo de modo inesperado (Soriano, 2012, p. 127).

Perrault elabora a escrita do conto de forma a juntar duas características: a do contador de histórias populares com a do narrador de seu tempo, dos costumes e valores de sua época. Na leitura do conto, vemos que tudo é dito em poucas palavras, em um estilo frenético e eficaz característico de muitas narrativas populares, em que uma ação desencadeia outra sem espaço para questionamentos. Entretanto, mesmo com a agilidade na narração dos acontecimentos, há no conto momentos em suspensão, em que vemos a ironia, o humor, o olhar de Perrault, como, por exemplo, na cena em que a rainha-ogra ordena ao mordomo que prepare para o jantar a neta Aurore ao molho Robert. A terrível caracterização da ogra comedora de carne fresca humana não impede que a personagem revele suas

preferências gastronômicas: “Je le veux, dit la Reine (et elle le dit d’un ton d’Ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la Sauce-robert” (Perrault, 2013a, p. 138). Ou, como lemos na tradução de Leonardo Fróes: “Eu já disse que quero [comer a pequena Aurora] – insistiu a rainha (e o fez num tom de ogra que tem vontade de comer carne fresca). – E é no molho Robert que eu quero comê-la” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p. 12). Observo que a tradução de Fróes apresenta uma nota de pé de página explicando que “Robert” é um “molho feito com manteiga, cebola e especiarias normalmente servido como acompanhamento para assados suínos e bovinos” (Idem). Já na edição comentada de Collinet, utilizada aqui como texto fonte, também há uma nota explicativa referente ao molho (o qual leva cebola, mostarda, manteiga, pimenta, sal e vinagre) e a seu inventor Robert (Perrault, 2013a, p. 321-322).

Podemos observar na história uma mescla de clichês ou fórmulas gerais, que podem ser compreendidos por um público amplo, com uma caracterização precisa de alguns acontecimentos e personagens (Soriano, 2012, p. 131). Vemos no conto a caracterização de uma época, tais como a apresentação dos diversos componentes da corte, os quais permanecerão dormindo até o despertar da princesa, e a enumeração dos atributos considerados os mais desejáveis a uma jovem, quando as fadas vão dando os dons à princesa (a beleza, o espírito de um anjo, a graça, o saber dançar, cantar e tocar instrumentos com perfeição). A particularidade da narração também se encontra nos breves apartes ao longo da história, como no jocoso comentário “peu d’éloquence, beaucoup d’amour” (Perrault, 2013a, p. 136), insinuando que a falta de capacidade do príncipe com o discurso amoroso favorecia o próprio amor. O príncipe envergonhado, e sem saber muito o que dizer ao ver a princesa despertar, fica encantado com as palavras da amada. Já a princesa se mostra mais desenvolta, por ter tido muito tempo para pensar ou sonhar com o que diria a seu príncipe. Por outro lado, todos os integrantes da corte que haviam despertado junto com a Bela, por não estarem apaixonados, estavam morrendo de fome; e então, sem delongas, a dama de honra impaciente avisa à princesa que a comida fora servida.

O lado irônico ou o olhar de Perrault sobre a história contada fica ainda mais perceptível na moralidade após o conto. É nela que o autor brinca com seu público, dizendo que se é natural esperar por esposo rico, belo e de bons modos,

os tempos já mostram que não há mais jovem que espere tanto como a Bela. O narrador, entretanto, diz que o casamento não será menos feliz caso se espere algum tempo para consumá-lo, mas que ele próprio já não tem coragem de pregar tal moral, uma vez que as jovens se mostram ansiosas para se casar logo (Perrault, 2013a, p. 140). A moralidade de *A Bela Adormecida no bosque* será analisada em termos formais, neste capítulo.

5.2.2

Le Petit Chaperon rouge: entre o trágico e o simbólico

O Chapeuzinho Vermelho é o conto mais curto de Perrault e também tornou-se uma das histórias infantis mais conhecidas em boa parte do mundo. É a história da menina que vai fazer uma visita à avó doente e, ao passar pelo bosque, encontra o “compadre” lobo. Sem saber que era perigoso parar para ouvir um lobo, Chapeuzinho informa seu destino. Assim, o lobo se adianta até a casa da avó, onde consegue devorar as duas.²⁷ Tendo suas origens na literatura oral, dois aspectos devem ser observados no conto de Perrault: a supressão de diversos aspectos tradicionalmente presentes na oralidade e o final trágico. Conforme aponta Maria Tatar, tanto Perrault como posteriormente os irmãos Grimm retiraram de suas narrativas elementos grotescos e obscenos encontrados em versões populares, como os que podem ser vistos no conto *A história da avó*, antiga versão da tradição oral que foi registrada na França ao final do século XIX (Perrault, 2013b, p. 33). Nessa versão anônima (p. 385-387), temos a menina retirando as peças de roupa, com o lobo dizendo-lhe para que as lançasse ao fogo, e a referência à carne e ao sangue da avó oferecidos pelo lobo a Chapeuzinho, exacerbando a cruza ou a violência da narrativa. Perrault exclui esses elementos, os quais poderiam ser considerados grotescos ou bárbaros por seu público.

Quanto ao final da história, é importante observar que o autor não inventa o trágico desenlace, uma vez que essa solução era encontrada em versões populares. Assim como há uma linha de contos que propõe um final feliz, havia também os contos de advertência, nos quais “o final infeliz é uma necessidade:

²⁷Uma descrição mais detalhada do conto pode ser vista na seção “*Le petit chaperon rouge: narrativa e moralidade*” de minha dissertação de Mestrado (Oliveira, 2014, p. 49-56).

[sendo] preciso que o personagem legal morra”²⁸ (Soriano, 2012, p.151). Segundo Soriano, essa versão trágica, portanto, já existia à época de Perrault. O que o autor faz, entretanto, é tornar o destino trágico da personagem uma alegoria para o que poderia ocorrer com as jovens em sociedade, as quais cairiam em desgraça ao serem seduzidas por certos tipos de lobo.

Como característica da escrita, o conto preserva a dimensão da oralidade com as repetições de frases e palavras, utilização de recursos onomatopáicos (“toc toc”) e de expressões pitorescas ou anacrônicas (“chaperon”, “bobinette”, “chevillette”), diálogos diretos e um ritmo crescente na tensão dos acontecimentos, que são vislumbrados pelo próprio recurso da repetição. Há uma simetria nos diálogos: Chapeuzinho repete ao lobo a orientação dada pela mãe, e o diálogo entre avó e lobo é exatamente o mesmo que ocorrerá pouco depois entre o lobo travestido de avó e a menina. Ao final, no célebre jogo de perguntas e respostas entre Chapeuzinho e o lobo, Perrault quebra a simetria no diálogo instaurando o clímax de horror seguido pelo desenlace trágico, em que o lobo devora a menina. A moralidade do conto é um recado claro às jovens e também a constatação de um comportamento muito conhecido, pois termina com uma indagação retórica: quem não sabe que esses lobos amáveis são os mais perigosos (Perrault, 2013a, p. 145).

Assim como muitas reescritas do conto *A Bela Adormecida no bosque* suprimem toda a segunda parte da história de Perrault, o conto *O Chapeuzinho Vermelho* também costuma sofrer uma alteração relevante: a modificação do final da história. Muitas reescritas alteram o final trágico, inserindo a salvação da personagem, em um processo de fusão com o conto dos irmãos Grimm, o qual apresenta um final feliz: a personagem título e sua avó são salvas por um caçador, e o lobo acaba morrendo. Como será visto, as reescritas contemporâneas, especificamente as que são apresentadas como *tradução*, resgatam a história em sua integralidade, tal como contada por Perrault, inclusive com a moralidade em verso.

²⁸ “le dénouement malheureux est une nécessité: il faut que le personnage sympathique meure.”

5.2.3

La Barbe Bleue: a quebra do tabu

Conto que obteve enorme sucesso à época da publicação do livro, *Barba Azul* é uma história dramática adaptada da tradição oral: um homem muito rico que tinha a barba azul pede em casamento uma das filhas de sua vizinha, deixando que a mãe escolhesse qualquer uma das duas filhas. As jovens ficam apavoradas com a ideia, devido ao aspecto terrível de Barba Azul e também por ele já ter sido casado com outras mulheres, das quais não se sabia o paradeiro. Entretanto, após uma estadia na casa de campo de Barba Azul, com direito a passeios e boas distrações, a filha mais nova acaba achando que ele era um homem bom e que sua barba não era tão azul assim (Perrault, 2013a, p. 149). Os dois se casam, mas, depois de um mês, ele avisa à esposa que precisa fazer uma viagem ao interior, deixando com ela as chaves de cômodos da casa e de cofres, onde guardava toda sua riqueza. Barba Azul diz à esposa para se divertir com as amigas durante sua ausência e que, na casa, ela poderia abrir tudo o que quisesse, só não poderia usar uma pequena chave que abriria o gabinete ao final da galeria dos aposentos. Assim que o esposo parte, as amigas da mulher chegam à casa para conhecer todas as riquezas de Barba Azul. A mulher, que não resiste à enorme curiosidade, acaba desobedecendo-o e abre a porta do gabinete, descobrindo os corpos de várias mulheres mortas degoladas (mulheres com quem Barba Azul havia casado anteriormente). Em choque, a mulher fecha o gabinete, mas a chave fica suja de sangue e, por ser encantada, não é possível limpá-la. Barba Azul volta na mesma noite e descobre a desobediência da mulher. Ameaçada de morte, ela pede que o marido lhe conceda algum tempo para rezar, e, enquanto isso, pede à irmã que suba à torre para ver se seus irmãos estão chegando. Eles conseguem chegar a tempo e a salvam, matando o terrível esposo. A viúva herda toda a riqueza de Barba Azul, ajuda os irmãos e se casa com um bom homem.

Como aponta Soriano, Perrault elaborou o seu *Barba Azul* fazendo algumas adaptações bastante significativas, a partir das versões populares existentes. O autor insere na narrativa o elemento cristão e retira elementos mágicos ou ritualísticos. Vejamos três alterações mais relevantes. Perrault transforma a questão do interdito, do tabu, representado pelo quarto proibido, em

uma questão de curiosidade. Assim, Barba Azul casa-se com a mulher para testar sua curiosidade. E ela deverá ser punida por não resistir à tentação. A chegada dos irmãos no momento exato para salvá-la ocorre pelo acaso; a mulher apenas diz à irmã que os irmãos viriam visitá-la naquele dia. Em versões populares, a heroína avisava os irmãos por intermédio de um animal mensageiro, um cãozinho levando um bilhete ou, ainda, um pássaro falante (Soriano, 2012, p. 164). Assim, o único elemento mágico que permanece é a chave encantada. E, por fim, um elemento fundamental inserido na adaptação feita por Perrault é o momento em que a mulher pede ao marido para rezar antes de ser morta, tentando ganhar tempo até a chegada dos irmãos. Em outras versões, nesse momento ocorria uma espécie de ritual, no qual o marido mandava a mulher vestir seu vestido de noiva ou os seus mais belos vestidos para ser morta. Ela, então, em seu quarto, vai vestindo e se despindo, enumerando os vestidos, sempre dizendo que falta vestir ainda mais um, gerando uma progressão da emoção dramática (p. 165).

Nas duas moralidades do conto, Perrault expressa a escolha de seu enredo e o seu olhar sobre a história, abordando a questão da curiosidade, que será sempre punida, na primeira moralidade, e, em seguida, na segunda moralidade, o seu entendimento de que se trata de um conto antigo porque já não há mais maridos assim tão terríveis; eles não somente não exigem mais o impossível mas também, ainda que ciumentos, são submissos a suas mulheres (Perrault, 2013a, p. 154). No ensaio “‘Barba Azul’ ou o segredo do conto”, Michel Tournier, em tradução de Leonardo Fróes, considera que Perrault, com sua moralidade bastante clara (“a curiosidade é um defeito horroroso!”), faz uma brincadeira, como se tivesse escrito uma fábula cuja moral é cristalina. Entretanto, Perrault “acentua a própria natureza do conto: translúcida, mas não transparente” (Perrault, 2015, Apêndice, p. 8), uma vez que, diferentemente da transparência expressa na moral de uma fábula ou da verossimilhança desejada em uma novela, no conto o leitor convive com figuras, como Barba Azul, as quais jamais irá apreender totalmente. O leitor, ao entrar no jogo proposto pelo autor, passa a aceitar sem objeção o comportamento de tal personagem. Lidando com um mecanismo arquetípico, Perrault constrói uma figura que inspira medo e repulsa, mas também seduz. De Barba Azul pode-se esperar tudo, sem que se saiba exatamente o quê; como o próprio adverte “pour ce petit cabinet, je vous défends d’y entrer, et je vous le

défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère” (Perrault, 2013a, p. 150). Na tradução de Fróes, lemos: “nesse pequeno gabinete, eu a proíbo de entrar, e a proíbo de tal modo que, caso aconteça de abri-lo, você nem imagina o que serei capaz de fazer de tanta raiva” (Perrault, 2015, *O Barba Azul*, p. 3). Nesse sentido, a imagem trazida por Leonardo Fróes, traduzindo Tournier, nos fornece uma chave para a compreensão do conto:

Arquétipos afogados na espessura de uma fabulação pueril, grandes mitos travestidos e despedaçados que nem por isso emprestam menos de sua poderosa magia a uma historieta popular, tal é sem dúvida o segredo do conto, quer ele seja oriental, feérico ou fantástico [...] (Perrault, 2015, Apêndice, p. 8).

Com essa chave podemos ler o *Barba Azul* de Perrault e também os outros contos em que encontramos arquétipos ou mitos retrabalhados em forma de narrativas populares.

5.2.4

***Le Maître Chat ou Le Chat Botté*: uma moralidade amoral?**

O Gato de Botas é um conto que subverte qualquer lógica de moralidade, fazendo ao mesmo tempo uma crítica de comportamento e costumes: o personagem central consegue tudo o que quer com artimanhas, apostando nas fraquezas humanas. O conto narra a história do filho mais novo de um moleiro que recebe de herança do pai apenas um gato, enquanto o irmão mais velho e o do meio ficam com um moinho e um burro, respectivamente. O rapaz, desesperado, pensa que após comer o gato nada mais lhe restará e morrerá de fome. A partir de então, o gato revela-se uma criatura muito hábil e esperta, capaz não só de caçar ratos como também de bolar um ardiloso plano para que seu dono venha a se transformar no Marquês de Carabás e se casar com a filha do rei. Tudo o que o jovem precisa fazer é adquirir um saco e um par de botas para o gato e seguir suas orientações. O gato inventa estratégias para caçar um coelho, duas perdizes e depois outros animais e, após cada caça, vai até o rei oferecer as presas em nome do Marquês de Carabás, o que deixa o monarca muito agradecido. Certo dia, quando o rei sai em um passeio com a filha, o gato vê a grande oportunidade de concretizar seu plano e diz a seu dono para se jogar no rio e pedir por socorro. O

gato avisa à comitiva real que o Marquês de Carabás está se afogando e que, por ter sido roubado, está sem suas roupas. O rei prontamente oferece a ajuda necessária ao jovem, que então se veste com roupas nobres. A princesa se encanta com a aparência do suposto marquês, apaixonando-se por ele após algumas trocas de olhares. Percebendo que o plano estava dando certo, o gato se adianta à comitiva e, com ameaças, ordena aos ceifadores e aos colhedores que encontra pelo caminho para dizerem a quem passar que todas aquelas terras pertenciam ao Marquês de Carabás. Por fim, o gato chega ao castelo do ogro proprietário das terras. Esse ogro tinha a capacidade de se transformar em qualquer animal, e o gato, colocando em dúvida tal capacidade, o persuade a transformar-se em um rato, devorando-o em seguida. Ao passar pelas terras e chegar ao castelo, o rei fica impressionado com toda a riqueza do marquês e lhe oferece imediatamente a princesa em casamento. Os jovens se casam no mesmo dia, e o gato se torna um grão-senhor. Diferentemente de muitos contos que narram a superação das dificuldades vividas por um personagem caracterizado pela bondade ou fraqueza, neste conto todas as dificuldades serão superadas pelo jovem dono do animal não por suas próprias conquistas mas sim pela astúcia do mestre, o gato.

Ao final do século XVII, o tema de *O Mestre Gato* já existia em versões escritas de Basile e de Straparola (esta última tinha sido traduzida ao francês por Pierre de Larivey). Segundo Soriano, enquanto a versão de Straparola contém muitos detalhes arcaicos, a de Basile se desenvolve em um registro distinto, mais burlesco. E, Perrault, ainda que pudesse conhecer essas versões, possivelmente teria se baseado em alguma versão da oralidade, devido a diferenças em relação às versões escritas e a seu estilo mais descritivo e direto (Soriano, 2012, p.171). Em um ritmo veloz de narração, a arte de Perrault está na forma de apresentar os personagens, tornando-os vivos diante do leitor, não explicando, mas sugerindo possíveis leituras (p. 173). O mestre gato aposta no comportamento previsível dos outros: o rei adulado com os presentes que recebe, a princesa seduzida pela aparência do jovem, e o ogro caindo em sua armadilha, ao se transformar em uma presa fácil, por mera vaidade. Assim, as moralidades do conto são condizentes com a história narrada; trata-se de uma constatação crítica ou irônica sobre o comportamento visto, concluindo que o bem mais valioso não é material, mas o próprio *savoir-faire*, o saber lidar com os outros e com suas fraquezas para se

conseguir o que se quer. A moralidade não está em desacordo com a história narrada como sugere Maria Tatar, em sua apresentação do conto, ao afirmar que “[a] primeira [moralidade], declarando que o trabalho árduo e a engenhosidade são preferíveis à riqueza herdada, é desmentida pelo destino do terceiro filho, que nem trabalha arduamente nem exerce sua sagacidade para receber um reino” (Perrault, 2013b, p. 247). Ora, Perrault não fala em “trabalho árduo”, mas sim em “industrie” e “savoir-faire” (Perrault, 2013a, p. 143), ou “habilidade” e “perícia”, como vemos na própria tradução do conto feita por Maria Luiza Borges, após a mencionada apresentação de Tatar (Perrault, 2013b, p. 257). E se, de fato, o jovem nada faz para “receber um reino”, a moralidade refere-se às ações do gato, que, tramando estratégias mirabolantes, consegue o inacreditável. Por fim, na segunda moral, podemos notar também um olhar irônico ou crítico ao comportamento das mulheres que se encantam e se guiam pelas aparências (Perrault, 2013a, p. 161). O conto tem um final feliz, mas o herói é o ardiloso mestre gato.

5.2.5

Les Fées: benção e maldição

O conto *As Fadas* não se tornou tão difundido como os demais de Perrault, e isso pode ser observado pelo fato de que alguns reescretores traduzem ou adaptam vários contos sem incluir este. Bem curto (semelhante a *Chapeuzinho* em termos de extensão), o conto narra a história de uma viúva que vivia com suas duas filhas; a mais velha era tão desagradável quanto a mãe, ao passo que a mais nova era o retrato do pai, doce e honesta (Perrault, 2013a, p. 165). Explorada pela mãe, a caçula era obrigada a buscar água em uma fonte distante da casa. Certo dia, ela ajuda uma pobre mulher que lhe pedira um pouco de água para beber. Após o ato de bondade da jovem, a boa senhora, que era uma fada, dá a ela um dom: a cada palavra que disser sairá de sua boca uma flor ou uma pedra preciosa. Quando a jovem volta para casa e a mãe vê o que acontece, logo envia a filha mais velha à fonte para que também receba esse dom maravilhoso. Ao chegar lá, no entanto, a filha encontra uma mulher com ares de princesa; era a mesma fada, disfarçada, que pede novamente um pouco de água para beber. Ríspida, a jovem diz que não

estava ali para servir àquela mulher, e, com isso, a fada dá a ela um dom: a cada palavra que disser sairá de sua boca uma cobra ou um sapo. Quando a mais velha retorna, a mãe logo vê aquele horror e responsabiliza a mais jovem. A pobre menina foge e, na floresta, encontra o filho do rei, a quem conta o que lhe ocorrera. Ele logo se apaixona, e, considerando que um dom como aquele valia mais do que qualquer dote, leva a jovem ao palácio do rei, onde se casam. A irmã detestável, tendo sido expulsa de casa pela mãe, acaba morrendo na floresta. As moralidades do conto valorizam o bem dizer, a cortesia, ressaltando que haverá recompensa para quem consegue ser cortês.

O tema de *As Fadas* já se encontra tanto em versões literárias de Basile como também na tradição oral. Em Basile temos um texto mais elaborado, carregado de detalhes pitorescos, enquanto o conto folclórico continha cenas escatológicas. Não é possível determinar se Perrault conhecia as versões existentes (a literária e a popular), mas o seu texto difere de ambas (Soriano, 2012, p. 135-137). Sua escrita condensa a história, eliminando detalhes, o que pode ser verificado com a comparação do próprio texto publicado em 1697 e de seu manuscrito de 1695. Perrault elabora um texto simples, objetivo, retirando passagens mais longas, características de uma versão oral. Interessante observar que, apesar do título, há apenas uma fada no conto. Em certas versões do conto havia várias fadas (p. 140).

Como “[para] a elite culta do século XVII, a linguagem define o ‘honnête homme’ [homem distinto] tanto quanto as outras qualidades” (Perrault, 2016a, p. 196), podemos pensar este conto como a personificação dos ideais de simplicidade, bem-dizer e cortesia expressos pelo moderno e cristão Perrault, uma vez que a jovem, literalmente a cada palavra que diz, vê sair de sua boca uma flor ou pedra preciosa.

5.2.6

Cendrillon ou la petite pantoufle de verre: o dom da graça ou o mundo das aparências

Em *A Gata Borralheira ou A Sapatilha de Vidro*, talvez o conto mais popular em todo o mundo, Perrault sublinha certos aspectos de amor e ódio vistos

em relações familiares, entre pais e filhos, criando um jogo de espelhos: Cinderela era tão boa quanto sua mãe, já falecida, enquanto sua madrasta era odiosa, assim como as duas filhas, as novas irmãs da jovem. Sem coragem de queixar-se ao pai dos maus tratos que sofria, pois este era dominado pela nova esposa, Cinderela só consegue livrar-se da exploração e casar-se com o príncipe com ajuda de sua madrinha, uma fada, que transforma abóbora, camundongos, rato e lagartixas em carruagem, cavalos, cocheiro e lacaios. Graças a isso, Cinderela pode ir ao baile oferecido pelo príncipe, usando um magnífico vestido e sapatinhos de vidro também criados pela fada. No segundo baile, a jovem, entretida com o príncipe, acaba esquecendo a recomendação da madrinha de ir embora antes das 12 badaladas e então foge deixando para trás um sapatinho de vidro e chegando à casa em seus trajes maltrapilhos. O príncipe apaixonado procura pela dona do sapatinho mágico, o qual só entra no pé de Cinderela. Os dois se casam e a jovem perdoa as irmãs terríveis, levando-as para morar no palácio e conseguindo bons casamentos para ambas. Nas moralidades vemos o toque irônico de Perrault; na primeira moral, ele nos diz que a graça é um verdadeiro dom, enquanto, na segunda, temos uma mensagem mais realista para as jovens, concluindo que, para se conseguir o que se deseja, é necessário ter um bom padrinho ou madrinha (Perrault, 2013a, p. 177-178).

Cinderela e os dois contos a seguir (*Riquete do Topete* e *O Pequeno Polegar*) não integram o manuscrito de 1695, no qual se encontram os outros contos, tornando possível a observação das alterações do autor para a versão de sua publicação de 1697. O tema da gata borralheira já havia sido desenvolvido por Basile em *Gatta Cenerentola*; entretanto, o conto de Perrault apresenta muitas diferenças em relação à versão do escritor napolitano. Perrault pode não ter conhecido essa versão ou tê-la conhecido e desejado criar algo distinto, mais apropriado a seu contexto e a seus valores (Soriano, 2012, p. 141). No conto, os elementos presentes em versões da oralidade são mantidos, tais como o sapatinho de Cinderela, o baile (em algumas versões são três bailes, em Perrault apenas dois) e o episódio da prova do sapato (p. 142).

5.2.7

Riquet à la houppe: a arte da persuasão

Riquete do Topete talvez seja o conto menos conhecido de todos e, assim como *As Fadas*, muitas vezes fica excluído de coletâneas de *contos de fadas* ou mesmo de *contos de Perrault*. Trata-se da história de um jovem príncipe que, por ter nascido muito feio e disforme, ganha de uma fada o dom de ser muito inteligente, e de uma princesa de outro reino que, por ter nascido extremamente bela, recebe da mesma fada o dom de não ser nada inteligente (a fada queria moderar a alegria da rainha com o nascimento de filha tão bela). Ambos tinham também o dom de estender seus próprios dons, inteligência e beleza, a quem viessem a amar. E é assim que Riquete consegue, com muita paciência e argumentação, fazer com que a princesa acabe se casando com ele. Porém, é claro, como nos conta o narrador da história, alguns dizem que não foram os encantamentos da fada que operaram tal metamorfose, mas simplesmente o amor (Perrault, 2013a, p. 187). Com essa estratégia narrativa, invocando o poder do amor, Perrault suaviza o maravilhoso feérico do conto; não teria sido o dom da fada, mas sim o amor da princesa a tornar belo o horrível Riquete. Não por acaso, “[o] Amor é o grande tema do tempo: nos salões desenvolvem-se debates apaixonados sobre sua origem, seu poder e sobre os prejuízos que provoca” (Perrault, 2016a, p. 224).

5.2.8

Le Petit Poucet: o valor do individuo

O Pequeno Polegar traz o tema das crianças perdidas na floresta já presente em *Nennillo e Nennilla* de Basile. Entretanto, se na versão literária antiga o abandono era causado por uma madrasta, em Perrault temos um novo cenário compondo a trama: a miséria (Soriano, 2012, p. 180). A realidade da grande fome nos anos de 1694 e 1695 faz-se presente no enredo como o motivador de toda a ação. É um conto construído sob uma perspectiva realista, em que o autor procura expor uma realidade existente em sua época, embora distante de seu mundo. Embora o auxiliar mágico esteja presente, as botas de sete léguas não são

responsáveis pela salvação das crianças abandonadas. Elas conseguem sobreviver pela esperteza e pelas ações do irmão caçula.

O conto narra o drama de um casal muito pobre e de seus sete filhos. Por duas vezes, as crianças são abandonadas na floresta pelos pais, que não tinham condições de criá-las. Na primeira vez, o mirrado filho mais novo, chamado Pequeno Polegar, consegue voltar para casa com os irmãos, pois tinha marcado o caminho com pedrinhas. Já na segunda vez, ele não consegue voltar, pois as migalhas de pão que jogara pelo caminho haviam sido comidas pelos passarinhos. Com o cair da noite, os irmãos chegam a uma casa onde vivem uma mulher e seu esposo, um ogro; a mulher aceita acolhê-los, apesar do perigo de serem devorados pelo ogro, caso este visse as crianças. E é justamente o que acontece; mas o Pequeno Polegar consegue evitar a tragédia, fazendo no entanto com que o ogro acabe devorando as próprias filhas, sete ogrinhas, que dormiam no mesmo quarto. Tendo conseguido fugir com os irmãos e após calçar as botas de sete léguas do ogro, o Pequeno Polegar acaba fazendo fortuna. Como relata o narrador da história, há quem diga que ele tomou as riquezas do ogro, mas há quem garanta que ele enriqueceu por ter se oferecido ao rei para trazer notícias de uma batalha distante e, ao conseguir esse feito tão rapidamente, passou a ser o mensageiro do rei e de muitas damas que desejavam ter notícias de seus amantes. Por fim, o Pequeno Polegar se estabelece na corte e volta à casa dos pais para ajudá-los, comprando-lhes cargos oficiais. A moralidade do conto reflete sobre pais que desejam ter filhos perfeitos e menosprezam os que não estão de acordo com suas expectativas. Entretanto, como nos diz Perrault, às vezes, são esses que trazem a felicidade a toda a família (Perrault, 2013a, p. 200).

5.3

As Moralidades

As oito histórias de *Contes de ma mère l'Oye* têm como característica comum a presença de pequenos poemas em verso, intitulados *Moralité* (*Moralidade*), ao final de cada narrativa em prosa. Nesta tese, realizo uma análise mais detalhada da moralidade do conto *La Belle au bois dormant* (*A Bela Adormecida no bosque*) e de suas reescritas. Essa análise poderá fornecer

elementos que contribuam para a compreensão das estratégias tradutórias e das propostas dos reescretores. As moralidades serão analisadas com foco no aspecto formal, justamente por serem apresentadas em verso em oposição aos contos em prosa; e também será importante uma atenção ao nível semântico, especialmente em relação ao vocabulário, tendo em vista que os poemas-moralidades de Perrault tratam de temas sociais e comportamentais, às vezes com uma abordagem crítica ou irônica, como veremos. Nesse sentido, a escolha de certos termos ou expressões é relevante na composição das moralidades. Porém, antes de apresentar a análise da moralidade incluída em *La Belle au bois dormant*, são necessárias algumas considerações sobre as moralidades em geral e a questão da tradução de poesia.

5.3.1

A prosa e o verso em Perrault

Os poemas-moralidades não foram elaborados como poemas independentes, pois vinculam-se diretamente à escrita em prosa que os precede. Nesse caso, o fazer poético de Perrault está mais relacionado ao próprio estilo literário de sua época – a um modo de escrita – do que à poesia *stricto sensu*. Embora o autor seja o grande partidário dos modernos, opondo-se aos classicistas Boileau e Racine, dentre outros, não há como ignorar seu pertencimento a essa geração dos clássicos, “com os quais se parece mais do que gostaria” (Perrault, 2007a, p. 209). Assim, não obstante proponha e realize uma escrita inovadora em termos de simplicidade e temas (trazendo para a literatura histórias da tradição oral), Perrault não abandona completamente certos padrões, tais como a escrita em versos. Do mesmo modo que Boileau elabora seu tratado *Art Poétique* em versos, Perrault também compõe contos inteiros versificados: *Griselidis* (*Grisélidis*), *Les Souhais ridicules* (*Os desejos ridículos*) e o que se tornou mais popular, *Peau d’Âne* (*Pele de Asno*).

Já os oito contos que compõem a obra analisada nesta pesquisa são escritos de modo bastante prosaico (evocando suas origens na literatura oral popular), apresentando separadamente, após o final da história, uma ou duas moralidades em verso. Esses contos estão inseridos no projeto do autor de instruir

e divertir ao mesmo tempo, especialmente as jovens damas da corte, seu público preferencial. Importante também ressaltar que a preocupação moral é um aspecto constante na obra de Perrault, o que o leva a afirmar, por exemplo, que seu desejo de agradar o leitor não seria capaz de fazer com que violasse a lei que se impôs “de não escrever nada que pudesse ferir ou o pudor ou as boas maneiras” (Perrault, 2007a, p. 15).

Se essa preocupação moral pode ser entrevista em sua escrita, as *moralidades*, no entanto, nem sempre se apresentam com um caráter propriamente moralizante. Há uma ambiguidade, uma falta de rigidez em relação à exigência moral, fazendo com que o próprio conceito de *moralidade* assumam diferentes sentidos em Perrault (Soriano, 2012, p. 336-340). O primeiro sentido seria o mais tradicional, um conteúdo normativo, expresso pelo uso do imperativo, apontando para algo que deve ser feito pelo leitor/ouvinte após tomar conhecimento da história contada. Mas as *moralidades* podem constituir-se também como um texto desprovido de um caráter normativo; por vezes aparecem como “uma constatação tirada da experiência e que pode mesmo, em certos casos, ser relativamente imoral”²⁹ (Soriano, 2012, p. 337), ou podem ainda, desprovidas de qualquer caráter moral, se apresentar simplesmente tal como um tipo de “fórmula, que no conto folclórico anuncia o início ou o fim da narrativa”³⁰ (p. 338).

A moralidade após o conto *A Bela Adormecida no bosque* pode ser compreendida nesse âmbito da constatação de uma realidade, a qual abre espaço para uma postura irônica ou crítica por parte do autor, mas não moral no sentido normativo. O poema irá se caracterizar portanto por uma relação com a narrativa, conforme já mencionado, e por constituir-se como uma espécie de conclusão ou consideração crítica acerca do que foi narrado. Embora apresentem um caráter descritivo ou explicativo, justamente por explicitarem o pensamento do autor acerca de um tema, as moralidades podem ser analisadas em sua estrutura como poemas, uma vez que suas características formais as distanciam da escrita prosaica dos contos. Nesse sentido, a separação entre prosa e verso aponta para o papel central desse último, por ser a forma escolhida para a expressão da voz do próprio autor. Se os contos são histórias do “tempo antigo”, os poemas desvelam uma realidade atual para Perrault e seu público.

²⁹ “un constat tiré de l’expérience et qui peut même, dans certains cas, être relativement immoral”.

³⁰ “‘formulette’ qui dans les contes folkloriques annonce le début ou la fin du récit.”

5.3.2

A noção de significância para a tradução de poesia

Antes de entrar na análise do poema-moralidade, cabe aqui apresentar algumas considerações teóricas que norteiam minha visão acerca da tradução de poesia. Na área da tradução literária, a tradução de poesia é não somente vista como mais difícil como também sofre com frequência o questionamento sobre a possibilidade mesma da tradução. O ápice dessa desconfiança se apresenta no entendimento de que *poesia é o que se perde na tradução*.

Caracterizando-se por uma conexão radical de aspectos formais e semânticos, a poesia não seria apenas *um texto que diz algo*, mas sim *um modo único de se dizer*. No entanto, segundo Caetano Galindo,

[q]uem postula a intraduzibilidade normalmente o faz por superestimar a traduzibilidade. Superestimar a estabilidade dos significados dos textos que julga traduzíveis e, portanto, achar fácil localizar intraduzibilidade onde quer que se veja relativizada essa mesma estabilidade. (Galindo, 2013, p. 328)

De fato, a tradução de um poema costuma ser um trabalho de grande complexidade, porém possível quando não se tem em vista um ideal inatingível de plenitude. Não há tradução perfeita, assim como não há compreensão perfeita em qualquer âmbito da linguagem humana. Mas, é claro, a poesia realiza uma associação de elementos em vários níveis – semântico, linguístico-estrutural e retórico-formal – constituindo um todo que estará completo apenas em um nível semiótico-textual, isto é, ao final da leitura do poema. Assim, o texto poético não se apresenta como uma sequência linear de sentidos, mas constitui-se por essa junção inextricável de elementos que geram sua *significância*, uma espécie de explosão de sentido, onde “o significante não é apenas um veículo, um suporte para o significado, mas adquire certa autonomia,” conforme explica Mário Laranjeira (Faleiros, 2013, p. 120).

Se uma tradução poética precisa considerar o poema como um todo, precisará também, por outro lado, priorizar determinadas características poéticas em detrimento de outras, de acordo com seus objetivos e possibilidades linguísticas. A complexidade se apresenta, pois além de ser preciso trabalhar aspectos característicos de uma tradução literária, tal como sintaxe, vocabulário e estilo, em um texto poético, conforme observa Paulo Britto,

podem ter importância igual ou ainda maior o som das palavras, o número de sílabas, a distribuição de acentos nelas, as vogais e consoantes que aparecem em determinadas posições de cada palavra; além disso, também pode ser relevante a aparência do texto no papel, a começar pela localização dos cortes que separam um verso do outro. (Britto, 2012, p. 49)

Desse modo, a análise realizada aqui está embasada nas premissas de que a tradução poética é possível e de que pode ser avaliada quanto a sua capacidade de reproduzir ou recriar a *significância* do texto fonte, constituindo-se, assim, como o trabalho de produzir um texto em outra língua e cultura que provoque no leitor “um efeito de literariedade – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original” (Britto, 2012, p. 50). Assim, não obstante a simplicidade aparente dos poemas em questão, a tradução dos mesmos apresenta desafios aos tradutores, quando estes se propõem a realizar uma tradução poética.

5.3.3

O poema de *La Belle au bois dormant*

O poema-moralidade inserido após o conto *La Belle au bois dormant* é apresentado por Perrault como *Moralité* e contém duas estrofes, a primeira com seis versos e a segunda, com oito. Embora em alguns dos outros contos em prosa o poema final seja subdividido em *Moralité* (a primeira estrofe) e *Autre Moralité* (a segunda estrofe), neste conto não temos essa separação. Vejamos, então, o poema (Perrault, 2013a, p. 140):

Moralité

*Attendre quelque temps pour avoir un Époux,
Riche, bien fait, galant et doux,
La chose est assez naturelle;
Mais l'attendre cent ans, et toujours en dormant,
On ne trouve plus de femelle,
Qui dormît si tranquillement.*

*La Fable semble encor vouloir nous faire entendre,
Que souvent de l'Hymen les agréables nœuds,
Pour être différés, n'en sont pas moins heureux,
Et qu'on ne perd rien pour attendre ;
Mais le sexe avec tant d'ardeur*

*Aspire à la foi conjugale,
Que je n'ai pas la force ni le cœur,
De lui prêcher cette morale.*

A seguir, apresento a tradução da moralidade feita por Mário Laranjeira, apenas como referência (essa tradução de Laranjeira será discutida no próximo capítulo, assim como as outras reescritas da moralidade do conto *A Bela Adormecida no bosque* feitas pelos reescritores brasileiros) (Perrault, 2007a, p. 90):

MORAL

*Algum tempo esperar para ter um Esposo
Rico, meigo, galante, gracioso,
Coisa bastante natural;
Mas dormir e esperar cem anos, certamente,
Não se encontra mais essa tal
Mulher que durma assim tranquilamente.*

*A Fábula parece ainda nos mostrar
Que os laços do Himeneu frequentemente,
Adiados, até ficam mais atraentes,
E não se perde em esperar;
Mas a mulher com tanto ardor
Aspira ao voto conjugal,
Que não tenho coragem nem fervor
Para pregar-lhe esta moral.*

Um aspecto que pode ser logo destacado, e que está presente também em todos os outros poemas dos contos em prosa, refere-se à mancha gráfica. Vemos que os versos longos têm início mais à esquerda, enquanto os mais curtos têm um recuo para a direita. O poema é portanto polimétrico, alternando-se octossílabos e dodecassílabos, sendo esses últimos alexandrinos clássicos – apresentam dois hemistíquios, com cesura recaindo sobre a última sílaba do primeiro hemistíquio.

Cabe ressaltar que a cesura não é entendida como pausa, como algo que ocorre *após* a sexta sílaba, mas sim como elemento característico *da* sexta sílaba (Preminger; Brogan, 1993, p. 442).

Como o que caracteriza a métrica do verso francês é sua estrutura silábica, mais frouxa do que o padrão misto de contagem de pés (característico da língua inglesa, por exemplo), a rima costuma exercer um papel relevante na poesia

francesa; o efeito combinado da perspectiva silábica com o esquema de rimas fornece um padrão rítmico ao poema (Flescher, 1972, p. 177). Daí a presença marcante de rimas no verso francês, as quais aparecem, tradicionalmente, alternando-se rimas masculinas e femininas, estas caracterizando-se pela presença de *e* átono na última sílaba do verso. Cabe aqui também observar que, quando a palavra com uma última sílaba contendo *e* átono não se encontra em posição final do verso, a sílaba átona “é contada e pronunciada quando é seguida por uma consoante ou *h* aspirado, e elidida antes de vogal ou *h* mudo” (Preminger; Brogan, 1993, p. 441). Nesse poema temos o esquema de rimas AAbCbC c’DDc’EfEf, em que as maiúsculas são rimas masculinas e as minúsculas, femininas.

Observa-se assim que o poema de Perrault apresenta uma forma que mescla o tradicional alexandrino a versos mais curtos, os quais estão amarrados por um esquema de rimas masculinas e femininas, variando entre rimas emparelhadas (AA), alternadas (bCbC e EfEf) e interpoladas (c’DDc’). Outra característica observada é o recurso do encadeamento ou *enjambement*, “construção sintática que liga um verso ao seguinte para completar seu sentido” (Goldstein, 2006, p. 92); embora incompletos quanto ao sentido e à construção sintática, os versos encadeados são completos enquanto versos, isto é, métrica e ritmicamente. Na leitura do poema observa-se também a assonância “en” nas palavras *attendre, temps, galant, attendre, cent, ans, dormant, tranquillement, semble, entendre, souvent, rien, attendre, tant*.

Um aspecto relevante para esta análise refere-se ao nível semântico, especialmente em relação ao vocabulário. Os temas dos contos de Perrault relacionam-se a questões sociais da época, com grande ênfase para a posição da mulher na sociedade, tratando por vezes da fragilidade e também da perspicácia feminina em relação aos homens, de modo irônico ou crítico. Dessa forma, serão significativos os termos utilizados para falar da mulher e do casamento, por exemplo. Outra característica a ressaltar é a evocação de um passado no qual as histórias narradas teriam surgido no seio de uma cultura popular. Nesse sentido, por vezes são usados termos populares e/ou anacrônicos visando emprestar aos contos o caráter de *história da carochinha*. Um exemplo emblemático é visto no conto *Chapeuzinho Vermelho*, em que Perrault utiliza duas palavras provindas de um linguajar popular, infantil (*bobinette, chevillète*), e que portanto destoam do

vocabulário de um conto literário. Por outras vezes, Perrault insere certo vocabulário trazendo uma ambiguidade ou um elemento crítico ou irônico ao texto.

No poema em análise, comento, então, algumas palavras usadas pelo autor. Em primeiro lugar, as palavras *Époux* (esposo), *Fable* (fábula) e *Hymen* (himeneu) são grafadas em letra maiúscula. Pode-se dizer que essas palavras representam elementos centrais nessa moralidade; Perrault aborda o comportamento das mulheres em relação ao casamento, o quanto podem ou conseguem esperar para ter um esposo. E com o termo “fable” (fábula), especificamente, reafirma a ideia de uma história antiga, existente há muito tempo no imaginário popular. A palavra “hymen” (himeneu) tem ainda uma clara conotação poética, pois era usada apenas em poesia, segundo a 1ª edição do Dicionário da Academia Francesa (1694)³¹. Considero também significativas as palavras *femelle* e *sexe*. Segundo as acepções do mesmo dicionário, *femelle*³², além de seu significado usual (“fêmea”) também era utilizada para referir-se à mulher em tom jocoso, de brincadeira. A palavra “sexe”³³, proveniente da expressão “le beau sexe”, designa simplesmente “mulher”. Por fim, cabe uma menção à palavra *encore* (ainda), reduzida em sua forma para atender ao padrão alexandrino, excluindo assim a última sílaba átona: *encor*³⁴.

Conforme apresentado neste capítulo, Perrault realiza um processo de adaptação de contos e histórias populares, os quais já existiam em versões da tradição oral ou, por vezes, em versões literárias, como as do escritor napolitano do século XVI-XVII Giambattista Basile. Assim, a escrita de Perrault pode ser compreendida como uma reescrita, na qual o autor insere a sua perspectiva relacionada a sua cultura moderna e cristã e a sua forma de escrita literária, vista no estilo sóbrio de uma literatura que evita rebuscamentos linguísticos. A seguir, entramos na análise das reescritas e dos reescritores de Perrault no Brasil.

³¹ HYMEN, ou Hymenée. s. m. Mariage. Il n'a d'usage qu'en Poësie. *Sous les loix de l'Hymen. le joug de l'Hymenée.* (Le Dictionnaire de l'Académie Française 1ère Edition, 1694, p. 576)

³² FEMELLE. s. f. (...) Il ne se dit des Femmes qu'en plaisanterie. *Ne vous fiez pas à cette femme, c'est une dangereuse femelle. c'est une fine femelle.* (Le Dictionnaire de l'Académie Française 1ère Edition, 1694, p. 443)

³³ SEXE. s. m. (...) Quand on dit, *Le beau sexe*, ou absolument, *Le sexe*, on entend tousjours parler des femmes. *Il faut avoir consideration pour le sexe. le sexe est fragile. la foiblesse, l'inconstance du sexe.* (Le Dictionnaire de l'Académie Française 1ère Edition, 1694, p.474)

³⁴ ENCORE. En Poësie on dit quelquefois, *Encor*, pour *encore*. (Le Dictionnaire de l'Académie Française 1ère Edition, 1694, p. 367)

6

As reescritas - análise textual

No capítulo 3, “Metodologia e corpus da pesquisa”, apresentei as edições dos 20 reescritores dos contos de Perrault selecionados, abrangendo um período do final de século XIX, com Figueiredo Pimentel, até a mais recente edição publicada em 2016, a tradução de Eliana Bueno-Ribeiro. Adotando a proposta de Lambert e Van Gorp (2011) para descrição de traduções, foram apresentados alguns dados preliminares dessas edições, tais como ano das publicações, editoras envolvidas, autoria das obras, ilustradores, formas de apresentação das reescritas (*tradução, adaptação, história recontada*), presença ou ausência de paratextos, e títulos dos contos. E, considerando as reescritas em um macronível, observou-se a presença ou ausência das moralidades em verso. Neste capítulo, seguindo a mesma ordem das edições, realizo a análise textual das reescritas, abordando especificamente o conto *La Belle au bois dormant*. Os outros contos serão eventualmente discutidos, de acordo com a pertinência ou a necessidade. Todavia, como será observado, os reescritores que apresentam vários contos de Perrault adotam em geral o mesmo projeto tradutório em todos os contos que reescrevem, não apresentando grandes diferenças em termos de estratégias tradutórias e resultados obtidos. Portanto, com a escolha de um conto em especial, busca-se realizar uma análise em que características consideradas mais relevantes possam ser observadas, em detrimento de um estudo minucioso de cada conto, o qual não seria necessário para a abordagem que será feita no capítulo 7, enfocando as propostas e concepções de tradução dos reescritores. Dessa forma, não será feita uma seleção dos mesmos trechos em cada reescrita; as passagens trazidas como exemplos variam de acordo com o que se pretende ressaltar em cada momento.

O conto *A Bela Adormecida no bosque* foi priorizado para a análise por estar quase sempre presente nas edições dos reescritores, sendo inclusive um dos contos de fadas mais conhecidos em todo o mundo, em suas diferentes reescritas. Além disso, a característica do conto de Perrault, com duas partes claramente identificáveis, torna-se um elemento relevante a ser observado, tendo em vista que a segunda parte – com a história da mãe ogra do príncipe – por vezes é suprimida

ou alterada pelos reescretores, o que fornece subsídios para compreendermos suas perspectivas relativas à LII e suas propostas de tradução. Nesse sentido, torna-se relevante notar como os reescretores trabalham esse conto, apresentando ou não a segunda parte, dentre outras possíveis transformações. A moralidade em verso após o conto em prosa também será analisada, considerando-se seu aspecto formal. A perspectiva adotada nesta tese, conforme já abordado, é a de que os oito contos de Perrault publicados em *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* ou *Contes de ma mère l'Oye* possuem como característica literária da escrita do autor a narrativa da história contada em prosa seguida do poema-moralidade em verso. Por isso, essa análise textual enfoca tal estrutura versificada, elemento que não é visto em outros (re)escritores de contos de fadas, tais como os irmãos Grimm, que elaboraram suas versões para alguns dos mesmos contos sem criar tal escrita em prosa e em verso, como faz Perrault. Veremos que alguns reescretores brasileiros realizam grandes alterações em termos formais e outros simplesmente excluem essa parte. Essa análise textual será útil não apenas para compreender a própria escrita dos reescretores, mas também para relacionar esse modo de escrita com suas propostas tradutórias, as quais serão discutidas com a análise dos paratextos e metatextos no capítulo seguinte.

Ressalta-se que o que se busca realizar aqui não é uma descrição minuciosa da reescrita feita, mas sim uma análise que possibilite observar como cada uma delas foi elaborada e os seus resultados textuais, isto é, de que modo as reescritas recriam o texto fonte: apresentando novas leituras ou imagens dos contos, mantendo-se próximas ao texto fonte, desvelando a época e a cultura do escritor francês do século XVII, ou propondo outras experiências... Sendo assim, adentrar a escrita dos reescretores é também uma forma de reescrevê-los, entretecendo textos que até então relacionavam-se por suas origens ou fontes e que agora encontram-se em uma nova (re)escrita.

6.1

Figueiredo Pimentel (Pimentel, 1911/Pimentel, 2006)

O autor de *Contos da Carochinha*, Figueiredo Pimentel, apresenta a sua versão do conto *A bela adormecida no bosque* (Pimentel, 2006, p.112-114) sem indicação do texto fonte utilizado, o mesmo ocorrendo em todos os outros contos inseridos no livro. Dos seis contos de Pimentel cujos títulos remetem aos contos em prosa com moralidades em verso de Perrault, alguns não têm como fonte o texto do autor francês. *O Pequeno Polegar* (p.66-70) apresenta um tema distinto; não se trata da história das crianças abandonadas pelos pais na floresta, mas sim do tema das aventuras de um menino minúsculo, do tamanho de um polegar. O conto *A gata borralheira* (p.95-98) de Pimentel possui mais elementos textuais remetendo ao conto dos irmãos Grimm, notadamente no elemento da árvore encantada, a qual fornece as roupas para a jovem ir ao baile. Em Perrault, o auxiliar mágico é a fada madrinha de Cinderela. Em *O Chapeuzinho Vermelho* (p.58-61) possivelmente também os irmãos Grimm foram utilizados como fonte, uma vez que no final da história a menina e a avó são salvas por um caçador que as retira da barriga do lobo, colocando pedras no lugar, o que acaba fazendo com que o lobo morra. Já *O Barba-azul* (p.50-53) e *O gato de botas* (p.54-57) são contos elaborados nitidamente a partir de Perrault, apresentando a mesma temática, estrutura e enredo, embora não contenham as moralidades ao final. Em *O gato de botas*, o nome do suposto Marquês de Carabás é mantido, entretanto o ogro da história passa a ser um “gigante”, que ao final, transformando-se em um “camundongo”, é devorado pelo gato (p.57).

Vejamos em maior detalhe o conto *A bela adormecida no bosque*. Na narrativa de Pimentel não há a segunda parte da história que integra o conto de Perrault, nem tampouco a moralidade ao final do conto. Sua versão possui características singulares, o que torna difícil estabelecer a fonte utilizada: o conto de Perrault, o conto dos irmãos Grimm, ambos, ou, ainda, alguma outra versão que trabalhe com o tema da bela adormecida. Embora encontremos uma estrutura de narrativa similar à presente na primeira parte do conto de Perrault — o batizado da princesa, as fadas convidadas e a fada que amaldiçoa a Bela, a princesa que ao furar a mão em um fuso dorme por cem anos, o momento em que

o príncipe consegue adentrar o castelo, o despertar da princesa e o casamento de ambos —, também vemos no conto de Pimentel alguns elementos que remetem ao conto dos irmãos Grimm, tais como o fato de a fada boa manter no palácio os próprios pais da princesa, e não somente os serviçais da corte, para estarem com ela no momento em que despertasse, o que não ocorre em Perrault. Por outro lado, dois elementos relevantes na narrativa aproximam o conto à escrita de Perrault e o diferenciam da escrita dos Grimm. No conto dos Grimm temos um auxiliar mágico, um animal falante, que diz aos reis que eles conseguirão ter a filha que tanto desejam; já em Perrault e em Pimentel é narrado simplesmente que um dia o casal conseguiu realizar o desejo. E, ainda, há no conto dos Grimm uma grande festa ou banquete para a princesa, enquanto em Pimentel, assim como em Perrault, os pais celebram o batizado da menina.

Entretanto, apesar das semelhanças com o conto de Perrault e também com o dos Grimm, Pimentel desenvolve uma versão com diferenças muito claras. Como elemento mais notável, vemos que o autor transporta sua história para um lugar específico, ao mesmo tempo que longínquo. O conto se inicia apresentando os pais da princesa: “O imperador dos turcos, Tamerlão I, e a rainha, sua mulher, desesperavam-se por não ter filhos” (Pimentel, 2006, p.112). A bela criança recebe um nome próprio: “No dia do batizado compareceram todas [as fadas], vaticinaram à jovem Iris todas as felicidades, desejando-lhe formosura, beleza, fortuna, bondade, talento, e um noivo rico” (p.112). Esse processo de personalização ocorre em outros contos de Pimentel. Em *O Barba-Azul*, o personagem título é apresentado no início do conto desta forma: “Gilles de Retz era um opulento fidalgo, barão dos tempos feudais, medonhamente feio; e mais horroroso e repugnante parecia porque tinha a barba azul. Daí o apelido pelo qual era conhecido” (p.50). Já a esposa de Barba Azul chama-se Helena. Em *O gato de botas*, os filhos do moleiro chamam-se Augusto, Heitor e Felipe, e o gato, Malhado (p.54). Em *A gata borralheira*, o pai da jovem chama-se Lucas (p.95) e, em *O Chapeuzinho Vermelho*, a personagem título chama-se Albertina (p.58).

Diferentemente da maioria dos contos de fadas, que não localizam as histórias e também não dão nomes próprios aos personagens, Pimentel realiza na criação de seus contos tal procedimento, buscando gerar um efeito de realidade, o que também é visto em acréscimos feitos, tais como o momento em que a

personagem Albertina (Chapeuzinho Vermelho) conclui que o lobo é um médico, uma vez que conhece “plantas medicinais” (Pimentel, 2006, p.59). Por outro lado, embora vejamos essa individualização calcada na realidade (nomes, lugares), há também uma tentativa de distanciamento, pois as histórias se passam em lugares distantes em termos temporais e geográficos. Mais um exemplo pode ser visto no início do conto *O Pequeno Polegar*: “Num calmoso dia de verão um mágico viajava em uma pequena vila da Inglaterra” (p.66). Não há assim uma tentativa de aproximação a uma realidade social brasileira ou mais próxima ao público alvo, as crianças brasileiras do final do século XIX.

Ainda sobre o texto de Pimentel, outro aspecto marcante no conto *A bela adormecida* é que a fada boa, “usando do seu poder, transformou fidalgos, lacaios e criados, o rei e a rainha, em estátuas de mármore” (Pimentel, 2006, p. 113). Assim, as pessoas não adormecem como nos contos de Perrault e Grimm, mas são transformadas em estátuas de mármore. E, por fim, quando todos despertam, é realizado um mês depois o casamento da princesa Iris com o príncipe Heitor, “com um brilhantismo que hoje não existe nem nos países do Oriente” (p.114). Os aspectos textuais ressaltados aqui indicam que Pimentel utilizava fontes literárias (Perrault e os irmãos Grimm, dentre outros) para sua escrita, embora não as apresente, e incorporava às narrativas uma ambientação na qual se definiam nomes de personagens, possivelmente buscando gerar uma ideia de existência real das histórias narradas. Por outro lado, o escritor apresentava um certo caráter exótico dos lugares em que as histórias se passavam, trazendo imagens de mundos distantes da realidade do público leitor, como o “Oriente”, imaginado como um lugar em que havia brilho e opulência. Enquanto todos os contos de Perrault (à exceção de *O Gato de Botas*) têm início com a típica expressão dos contos de fadas, “era uma vez” (“il était une fois”), Pimentel não utiliza essa fórmula, iniciando seus contos quase sempre com a especificação de um personagem ou do local em que se passa a história.

6.2

Monteiro Lobato (Perrault, 2007b)

Apresentada como tradução na edição de 2007 da Companhia Editora Nacional, a reescrita dos contos de Perrault feita por Monteiro Lobato contém as oito histórias de *Contos de Mamãe Gansa* e, ainda, o conto *Pele de Asno*. Em nenhum deles há a moralidade em verso. Em *A bela adormecida* (Perrault, 2007b, p.62-76), Lobato apresenta as duas partes do conto de Perrault. Vejamos algumas características textuais mais relevantes de sua escrita, as quais revelam o tratamento dado ao texto em consonância à proposta de tornar a literatura acessível e agradável às crianças. Observa-se em Lobato uma escrita marcada pelo coloquial, buscando gerar um efeito de oralidade, com expressões que não se encontram no texto fonte.

A seguir, comento alguns exemplos mais significativos, citando a escrita de Lobato seguida do texto de Perrault e começando pelo início do conto. Observo que os trechos grifados no texto de Lobato referem-se às expressões introduzidas pelo reescritor brasileiro: “Era uma vez um rei e uma rainha, sempre tão aborrecidos de não terem filhos, que até *dava dó*” (Perrault, 2007b, p.62). “Il était une fois un Roi et une reine, qui étaient si fâchés de n’avoir point d’enfants, si fâchés qu’on ne saurait dire” (Perrault, 2013a, p.131). Em outro momento temos a passagem: “Era *tão má* essa velha fada, que se pôs *de cara feia*, a resmungar” (Perrault, 2007b, p.62). “La vieille crut qu’on la méprisait, et grommela quelques menaces entre ses dents” (Perrault, 2013a, p.131).

E, ainda, mesmo quando mantém algo anacrônico às crianças brasileiras, Lobato insere em sua escrita um acréscimo sob forma de glosa intratextual, trazendo a narrativa para o cotidiano de seu público, tal como vemos a seguir: “[...] esfregaram-lhe as têmporas com água-da-rainha-da-hungria (*que era a água de colônia daquele tempo*), mas nada fez a menina voltar a si” (Perrault, 2007b, p.65). “[...] on lui frotte les temples avec de l’eau de la Reine de Hongrie; mais rien la faisait revenir” (Perrault, 2013a, p.133).

Quando o príncipe se declara à princesa, dizendo que a amava mais do que a si próprio, temos em seguida o trecho: “atrapalhou-se ao dizer isso, porque *esses amores repentinos* atrapalham as criaturas” (Perrault, 2007b, p.69). “Ses

discours furent mal rangés, ils en plurent davantage; peu d'éloquence, beaucoup d'amour" (Perrault, 2013a, p.136). Já a princesa que tinha tido cem anos para se preparar para aquele momento: "falou *que nem um livro aberto*" (Perrault, 2007b, p.69). Em Perrault, não há expressão coloquial semelhante, mas sim uma frase longa em que sabemos que a princesa era mais desenvolvida porque tinha tido tempo de pensar sobre o quealaria ao príncipe. Logo após o casamento, os dois se recolhem e "[é] *claro que* nessa noite só dormiu o príncipe, porque a princesa *estava farta e refarta* de um século inteiro de sono (Perrault, 2007b, p.71). Em Perrault, não há essa brincadeira com a linguagem, temos apenas a explicação irônica, porém singela, de que "ils dormirent peu, la Princesse n'en avait pas grand besoin" (Perrault, 2013a, p.136).

Na segunda parte do conto, o leitor é informado de que a mãe do príncipe "era da raça dos ogros e o rei só se casara com ela por causa das suas grandes riquezas. Diziam mesmo na corte que *o sangue ogro que lhe corria nas veias era tão forte*, que ela não podia passar perto de uma criança sem sentir ímpetos de devorá-la" (Perrault, 2007b, p.72); "elle était de race Ogresse, et le Roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens; on disait même tout bas à la Court qu'elle avait les inclinations des Ogres, et qu'en voyant passer de petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux" (Perrault, 2013a, p.137). Vemos mais uma vez uma expressão coloquial, "o sangue que corria nas veias".

Lobato utiliza o termo "ogro" e "ogra", mas também desenvolve uma explicação do termo em sua própria escrita em um trecho em que no conto de Perrault não vemos tal digressão: "a rainha-mãe enviou a nora e os meninos para uma casa de campo situada no meio da floresta, bem longe, onde ela, rainha, pudesse dar largas ao seu *apetite de bruxa, filha de ogro comedor de crianças, ou papão. Era paponna, a diaba*" (Perrault, 2007b, p.72). Em Perrault, temos simplesmente: "la Reine-Mère envoya sa Bru et ses enfants à une maison de campagne dans le bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie" (Perrault, 2013a, p.137). Ao longo da narrativa Lobato utiliza outras vezes o termo escolhido para se referir à mãe do príncipe: *rainha paponna* ou *paponna*. Esse termo pode gerar um efeito de identificação do público leitor em relação à personagem, pela proximidade com a expressão "bicho-papão", muito utilizada

nas histórias para crianças, diferentemente do termo *ogra/ogro*.

No conto *O gato de botas*, no qual também há a presença de um ogro, Lobato utiliza o mesmo termo, como vemos na passagem: “O *papão* recebeu-o com a gentileza possível a um *papão* e mandou-o sentar-se” (Perrault, 2007b, p.26). “L’Ogre le reçut aussi civilement que le peut un Ogre, et le fit reposer” (Perrault, 2013a, p.160). E, ainda, no trecho abaixo do mesmo conto, temos reunidos vários elementos apropriados a um discurso voltado para o público infantil, característicos da escrita de Lobato: a utilização de palavras mais próximas ao imaginário infantil (*papão*), o emprego de expressões típicas da oralidade gerando um efeito de humor ou ironia, com o uso do superlativo absoluto em sua forma sintética (*possibilíssimo*) e de onomatopeia (*nhoc*): “– Impossível? – roncou o *papão*. – Pois vou mostrar que *é possibilíssimo* – e imediatamente transformou-se num ratinho. O gato de botas – *nhoc!* – agarrou-o dum bote e comeu-o” (Perrault, 2007b, p. 27). “– Impossible? – reprit l’Ogre, – vous aller voir – et en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l’eut pas plus tôt aperçue qu’il se jeta dessus, et la mangea” (Perrault, 2013a, p.160).

Lobato, portanto, busca o coloquialismo em sua escrita, em uma linguagem voltada a um público infantil, sem entretanto alterar o ritmo do conto e as características da escrita de Perrault, tais como a descrição ou detalhamento de algumas situações narradas. Esses elementos literários continuam presentes, mesmo com a escrita mais próxima da oralidade do que o texto de Perrault. A narrativa do conto em prosa não é encurtada nem alongada de modo significativo; em geral, apenas alguns termos e expressões são eventualmente introduzidos, conforme visto. O mesmo ocorre em sua tradução do conto *Le Petit Chaperon rouge* já analisado em minha dissertação de Mestrado na seção “*Capinha Vermelha* de Monteiro Lobato” (Oliveira, 2014, p.72-74). Como será discutido no capítulo seguinte, embora Lobato expresse em suas propostas de tradução a possibilidade de realizar grandes alterações nas obras, não é o que vemos em suas reescritas dos contos de Perrault. O texto é mantido em sua temática, estrutura e enredo, sendo as alterações mais relevantes a exclusão das moralidades e a inserção de recursos textuais característicos da oralidade.

6.3

Reescritor desconhecido (Perrault, 1962a/ Perrault, 1962b)

Publicados em 1962 pelas Edições Paulinas, os livros *Pele de Burro* (contendo também *A Bela Adormecida no Bosque*) e *O Gato de Botas* (contendo também *O Pequeno Polegar*, *Henrique da Poupa* e *Barba-Azul*) apresentam o nome *Perrault* na capa e na folha de rosto, antecedendo os títulos, mas não trazem o nome do reescritor nem qualquer classificação da reescrita feita (*tradução*, *adaptação* etc.). Nos contos, não há as moralidades em verso ao final. Entretanto, após a análise textual de *A Bela Adormecida no Bosque* (Perrault, 1962a, p.61-110), podemos considerar que, excetuando-se a moralidade, o texto é mantido integralmente em sua estrutura, com as duas partes do conto e sem exclusões ou acréscimos muito significativos, caracterizando o que usualmente define-se como tradução. Não se observa na reescrita uma proposta de tornar o texto mais coloquial ou próximo da oralidade, conforme visto em Monteiro Lobato, por exemplo; tampouco é realizado um processo de condensação da história, com supressão de partes da narrativa em prosa, como ocorre na reescrita de Ariadne Oliveira, a qual será analisada no próximo item. Vejamos, a seguir, exemplos de alguns trechos.

O conto tem início como o de Perrault: “Era uma vez um Rei e uma Rainha, que se sentiam desesperados por não terem filhos, mas tão desesperados, que não se pode imaginar” (Perrault, 1962a, p.61). “Il était une fois un Roi et une reine, qui étaient si fâchés de n’avoir point d’enfants, si fâchés qu’on ne saurait dire” (Perrault, 2013a, p.131). É dessa forma que se segue toda a narrativa apresentada pela reescrita, com a manutenção das estruturas frasais do texto fonte, inclusive sem alteração de descrições mais dramáticas ou sombrias encontradas em Perrault, como vemos no trecho em que o príncipe chega ao castelo onde se encontra a Bela adormecida:

Entrou num grande pátio onde o espetáculo que presenciou deveria tê-lo gelado de espanto. Havia um silêncio tal que metia mesmo medo; por tôda parte a imagem da morte: viam-se apenas corpos distendidos por terra, homens e animais, que pareciam mortos, mas pelo nariz avermelhado e pela faces coradas dos guardas do portão, êle pôde facilmente verificar que estavam apenas adormecidos e seus copos, onde havia ainda algumas gotas de vinho, mostravam claramente que eles adormeceram, bebendo. (Perrault, 1962a, p.82-83)

Il entra dans un grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable de glacer de crainte: c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts. Il reconnu pourtant bien au nez bourgeonné et à la face vermeille des Suisses, qu'ils n'étaient qu'endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin montraient assez qu'ils s'étaient endormis en buvant. (Perrault, 2013a, p.135)

A ideia da “imagem da morte” tal como descrita por Perrault está presente nessa reescrita de 1962 sem atenuações ou transformações em nível semântico ou vocabular, como ocorre na tradução de Lobato, por exemplo, em que lemos:

Chegou; entrou – e o quadro que viu era de fazer tremer de medo *a outro menos bravo*. Por toda parte, corpos estirados pelo chão e *recobertos de teias de aranha*, como se tivesse havido uma grande matança. Pôde, entretanto, verificar que não eram cadáveres, mas pessoas adormecidas. Logo na entrada viu os guardas suíços, ainda com copos de vinho na mão, porque esses guardas estavam bebendo no momento em que a fada os adormeceu. (Perrault, 2007b, p.69, grifos meus)

Em Lobato, podemos perceber a marca do reescritor em acréscimos como “a outro menos bravo” ou “recobertos de teia de aranha” e também na omissão das ideias de um *silêncio apavorante* ou da *imagem da morte*, talvez um pouco sombrias demais para seu público alvo.

Embora a reescrita anônima de 1962 mantenha tanto a estrutura quanto as imagens propostas pelo conto francês, há algumas alterações pontuais em termos vocabulares que podem gerar uma compreensão distinta da situação narrada, sem que aparentemente esta seja uma proposta de quem tenha realizado a reescrita. Um exemplo pode ser visto no seguinte trecho logo após a frase inicial do conto: “Ils allèrent a tous les eaux du monde; vœux, pèlerinages, menues dévotions, tout fut mis en œuvre, et rien n’y faisait” (Perrault, 2013a, p.131). Perrault descreve que os reis iam a estações de águas para tratamento, como lemos na tradução de Leonardo Fróes (a qual será comentada no item 19): “Eles percorreram todas as estações de águas do mundo; fizeram promessa, peregrinações, pequenas devoções, tentaram de tudo, mas nada adiantou de nada” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.3). Na reescrita em análise, lemos que eles “[i]am todos os anos à praia, ora cá ora lá; faziam votos, peregrinações; tudo quiseram experimentar: tudo porém, inútil” (Perrault, 1962a, p.61). Assim, não temos a mesma ideia do esforço dos reis para realizarem seu objetivo, podendo gerar, ao contrário, uma ideia de viagem de lazer ou algo semelhante com a ida “à praia”. De toda forma,

esse tipo de alteração pontual não representa uma proposta de nova leitura ou interpretação da história contada, uma vez que a narrativa como um todo não segue essa linha de inserção de novidades ao texto.

Menciono mais um exemplo de discrepância na reescrita em relação ao texto fonte. A mãe do príncipe, desconfiada das ausências do filho, passou a achar que ele tinha uma namoradinha ou, como vemos na tradução de Ivone Benedetti, “depois de verificar que ele tinha dormido duas ou três noites fora, não duvidou mais de que o filho tinha algum rabicho” (Perrault, 2012a, p.32). “[Q]uand il avait couché deux ou trois nuits dehors, elle ne douta plus qu’il n’eût quelque amourette” (Perrault, 2013a, p.137). Na reescrita em análise, há uma omissão da ideia de um relacionamento amoroso, resumindo a desconfiança da mãe à percepção de “alguma coisa estranha”, e, ainda, há um acréscimo no número de noites descritas, quando lemos que, como o filho sempre tinha motivos para se justificar “sempre que lhe acontecia passar quatro ou cinco noites fora de casa, [ela] acabou por se persuadir de que devia haver *alguma coisa estranha*” (Perrault, 1962a, p.94, grifo meu). Mais uma vez, é preciso observar que essas alterações não indicam uma proposta de leitura distinta ou nova do conto, podendo ser compreendidas no âmbito de escolhas tradutórias idiossincráticas (no caso de “amourette”/ “alguma coisa estranha”) ou de algum tipo de lapso (“deux ou trois nuits” / “quatro ou cinco noites”).

Na segunda parte do conto temos a história da rainha mãe, que nessa reescrita “vinha de uma família de feiticeiros” (p.97). O termo *ogra* não é utilizado, mas sim “bruxa” (termo mais conhecido na cultura meta), como vemos a seguir: “– Eu quero assim. É minha ordem – respondeu a Rainha e o disse com um tom de voz de bruxa maligna, que tem mesmo vontade de comer carne humana” (Perrault, 1962a, p.100).

Outra característica a ser comentada é que ao longo do texto alguns acréscimos podem ser observados, podendo ser considerados como uma tendência a certa explicação ou juízo de valor acerca do que está sendo dito. Vejamos um exemplo, o final do conto:

A Rainha-bruxa, tomada de raiva indizível ao compreender o que estava vendo, atirou-se por si mesma na vasilha, de cabeça para baixo, onde num momento foi morta e devorada pelos animais que lá estavam, por sua mesma ordem.

O Rei sentiu muito por ser sua mãe, mas ao mesmo tempo mostrou-se resignado, *quando soube o que ela tinha feito*, contra a Rainha e seus filhos.

Mui depressa, porém tudo esqueceu, na companhia *agradabilíssima* da Rainha sua mulher e de seus *queridos* filhos. (Perrault, 1962a, p.108-110, grifos meus)

[...] l’Ogresse, enragée de voir ce qu’elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la cuve, et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu’elle y avait fait mettre. Le Roi ne laissa pas d’en être fâché: elle était sa mère ; mais il s’en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants. (Perrault, 2013a, p.139-140)

Vemos o aumento da própria extensão do texto nessa parte final e podemos observar alguns acréscimos, tais como: “quando soube o que ela tinha feito”, “agradabilíssima” e “queridos”. Essas inserções feitas tendem a explicar ou deixar mais claro o que foi dito, ou ainda a ressaltar, também explicando, os motivos da ação ou da situação descrita. Assim, na reescrita, o rei não apenas se consolou com a bela mulher e os filhos, mas tudo esqueceu “na companhia agradabilíssima da Rainha sua mulher e de seus queridos filhos” (Perrault, 1962a, p.110).

Assim, a reescrita anônima de 1962 publicada pela Paulinas apresenta uma proposta de tradução dos contos em prosa, excluindo as moralidades em verso e realizando algumas alterações ao longo da narrativa. Não se observa, entretanto, uma proposta de nova leitura da obra; as alterações vistas tornam o texto apenas um pouco mais explicativo, pelo eventual uso de termos e expressões que contextualizam ou justificam as ações dos personagens.

6.4

Ariadne Oliveira (Oliveira, 1983/Oliveira,1987)

Os contos de Ariadne Oliveira, *O Chapeuzinho Vermelho* e *O Gato de Botas*, inseridos em dois livros publicados pela Paulinas na década de 1980, são apresentados como *adaptação*. Os livros de Ariadne caracterizam-se por não informar o autor ou texto fonte utilizado, não apresentar moralidades após os contos e, ainda, por realizar uma simplificação e diminuição da narrativa, se pensarmos tanto nos contos de Perrault como nos contos dos Grimm para essas duas histórias.

O Gato de Botas provavelmente teve como texto fonte o conto de Perrault,

uma vez que o gato dá a seu amo o nome do fictício “Marquês de Carabás” (Oliveira, 1983, p.6), assim como temos o “Marquis de Carabas” no conto do autor francês (Perrault, 2013a, p.158). Entretanto, diversas descrições de situações ou de sentimentos dos personagens são suprimidas, encurtando a narrativa, sem que se acrescente novidades ao texto. Desde o início do conto, vemos a supressão de partes inteiras da narrativa: não há no texto o pensamento do rapaz que herda o gato, expressando seu desespero por saber que seus irmãos poderiam ganhar a vida com o que herdaram, enquanto ele, depois que comesse o animal e usasse a pele para fazer uma proteção contra o frio para as mãos, ficaria sem nada e morreria de fome, conforme lemos em Perrault:

Ce dernier ne pouvait se consoler d’avoir un si pauvre lot: “Mes frères, disait-il, pourront gagner leur vie honnêtement en se mettant ensemble; pour moi, lorsque j’aurai mangé mon chat, et que je me serai fait un manchon de sa peau, il faudra que je meure de faim.”(Perrault, 2013a, p.157)

No texto de Ariadne Oliveira, toda a passagem se resume à seguinte informação: “[...] o caçula não tinha como ganhar a vida” (Oliveira, 1983, p.4). Na sequência do texto em francês, temos uma longa descrição feita por Perrault, ao longo de 30 linhas (Perrault, 2013a, p.157-158), narrando como o gato costumava agir antes de sair caçando ratos, e a estratégia mirabolante que utilizou para caçar um coelho e, depois, duas perdizes para levar ao rei, o qual ficou muito feliz com os presentes. Em Ariadne, toda essa descrição também é resumida: “O gato não perdeu tempo: foi caçar e levou ao rei uma lebre, dizendo que era presente do Marquês de Carabás. No dia seguinte levou um faisão” (Oliveira, 1983, p.6). A leitura do conto de Perrault, mas não temos boa parte de seu aspecto literário: descrições de caráter irônico ou de humor, a possibilidade de entrar na perspectiva do personagem, o mestre gato, vivenciando de perto suas experiências, que vão se sucedendo em um crescendo contínuo até a realização de seu grande objetivo. Em Ariadne, é como se lêssemos um resumo da história. O texto, apresentado entre quatro e oito linhas em cada página, funciona, de certa forma, como uma espécie de legenda para as ilustrações de Rogério Borges, as quais mostram algumas das principais situações narradas, ocupando o espaço das duas páginas para cada cena. Cabe ainda comentar que nessa história, em vez de um ogro, temos “um feiticeiro muito vaidoso” (p.12) que acaba sendo devorado

pelo gato, o qual, ao final, depois de tudo o que conseguiu fazer, se tornou “o gato de estimação da princesa e nunca mais precisou caçar” (p.15). Em Perrault, o gato se torna grão senhor, passando a correr atrás de ratos apenas por divertimento (Perrault, 2013a, p.161).

Já *O Chapeuzinho Vermelho* de Ariadne Oliveira pode ter sido escrito a partir do conto dos irmãos Grimm, uma vez que no final da história a menina e a avó são salvas pelo caçador. De qualquer forma, o mesmo padrão de condensação da narrativa é seguido; ao final do conto, por exemplo, não há a informação do que fizeram com o lobo, como ocorre no conto dos Grimm, em que os personagens colocam pedras na barriga do animal, que acaba assim morrendo, e a menina ainda faz uma promessa a si mesma mostrando ter aprendido a lição. No conto de Ariadne, apenas se diz que “[a]gora Chapeuzinho pode passear na floresta, porque o lobo não existe mais” (Oliveira, 1987, p.15), e assim termina a história. Mais um último exemplo pode ser mencionado em relação ao momento no conto em que a mãe orienta Chapeuzinho a como agir. Em Perrault, não há qualquer orientação, enquanto na história dos Grimm a mãe diz à menina para ter cuidado ao andar na floresta, para não quebrar a garrafa que estava levando para a avó. Assim, ao encontrar o lobo, Chapeuzinho não teve medo porque “não tinha ideia de que se tratava de um animal perigoso”, conforme pode ser lido na tradução de Christine Röhrig (Grimm, 2012, p. 137). Já na adaptação de Ariadne, a mãe diz: “Vá pela estrada, não atravesse a floresta, porque o lobo mau anda por lá e é muito perigoso” (Oliveira, 1987, p.5). Em seguida, Chapeuzinho em seu caminho acaba entrando na floresta sem perceber, e “logo apareceu o lobo mau, que perguntou para onde ela ia. Chapeuzinho contou que ia levar um bolo, doces e geleia para a vovó, que morava do outro lado da floresta, numa casinha amarela” (p.7). Se Perrault já foi criticado por Bettelheim por não apresentar em seu conto os limites que caberiam à mãe fornecer, no conto de Ariadne a contradição só pode ser explicada jocosamente se pensarmos que os filhos realmente não escutam os pais, uma vez que não há qualquer desenvolvimento da narrativa que justifique tal atitude por parte da menina.

Desse modo, os dois contos, embora não anunciem os textos fonte utilizados, possivelmente foram elaborados por Ariadne Oliveira a partir de Perrault (*O Gato de Botas*) e dos irmãos Grimm (*Chapeuzinho Vermelho*). A

adaptação nos dois casos, entretanto, não traz novas leituras dessas histórias, não realiza algum tipo de atualização ou de aproximação do texto com a cultura do público alvo. O que pode ser observado são os cortes de partes dos textos. No que concerne ao conto de Perrault, tais cortes incidem justamente nos aspectos aqui considerados literários: as descrições das situações vividas pelos personagens, com ênfase no humor gerado pelos incríveis estratagemas do gato ao longo da narrativa, e a moralidade em verso ao final do conto.

6.5

Tatiana Belinky (Perrault, 1993/Perrault, 2016)

Na edição da Kuarup de 1993, o conto *A Bela Adormecida no Bosque* é apresentado como *tradução* de Tatiana Belinky. A tradutora apresenta as duas partes do conto e a moralidade em verso. Considerando as reescritas selecionadas nesta tese, em termos cronológicos, essa é a primeira em que a moralidade em verso não é excluída, pois, como vimos, as reescritas de Figueiredo Pimentel, de Monteiro Lobato, do tradutor não identificado e de Ariadne Oliveira não apresentam as moralidades ao final dos contos. Observo porém que a reescrita de Ruth Rocha, a ser analisada no próximo item, apresenta as moralidades em verso e teve uma primeira edição em 1988; entretanto não há o conto *A Bela Adormecida no bosque*, e, além disso, as edições de Ruth Rocha encontradas para esta pesquisa são de 1993 e de 2010. Assim, a tradução de Belinky é a primeira a apresentar essa parte constitutiva e característica do texto de Perrault em *A Bela Adormecida no Bosque*.

A reescrita de Tatiana Belinky caracteriza-se pela manutenção da estrutura do texto (as mesmas construções frasais) e de um vocabulário próprio à ambientação e época do conto francês, sem inserção de acréscimos de ordem explicativa, facilitadora ou modernizadora do texto. Não se observa uma proposta de tornar o texto mais coloquial ou mais fluente na língua meta, isto é, podemos perceber na escrita de Belinky marcas do texto fonte. Vejamos alguns exemplos, a começar pela atitude da fada que amaldiçoa a Bela: “A velha pensou que a estavam desprezando e resmungou umas ameaças por entre os dentes” (Perrault, 1993a, p.6). “La vielle crut qu’on la méprisait, et grommela quelques menaces

entre ses dents” (Perrault, 2013a, p.131). Como vemos, a construção frasal é mantida em sua estrutura, e, nesse caso, a expressão “resmungar algo por entre os dentes” pode ser vista como a adoção de uma reescrita mais literal, preservando termos e expressões sem uma proposta de trazer os mesmos à fala comum ao português brasileiro, como podemos ver, por exemplo, na tradução de Leonardo Fróes: “A velha sentiu-se desesperada e, resmungando, sussurrou algumas ameaças” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.3). Enquanto Fróes torna o trecho mais usual na língua meta, em Belinky parece não haver tal proposta; com suas escolhas tradutórias, de seu texto emerge a construção feita por Perrault. Lendo Belinky podemos ver a escrita de Perrault por trás da elaboração da reescrita, que se mantém bem próxima ao texto fonte. Vejamos duas passagens mais extensas da tradução e do texto fonte para buscar observar esse efeito:

Tendo chegado então o turno da fada velha, ela disse, balançando a cabeça mais por despeito que por velhice, que a princesa picaria a mão com um fuso, e que morreria disso. Esse terrível dom fez tremer toda a *companhia*, e não havia ninguém que não chorasse. Nesse momento, a jovem fada saiu detrás da tapeçaria, e disse bem alto estas palavras:

– *Ficai seguros*, rei e rainha, *vossa* filha não morrerá disso [...]. (Perrault, 1993a, p.7, grifos meus)

Le rang de la vieille Fée *étant venu*, elle dit, en branlant la tête encore plus de dépit que de vieillesse, que la Princesse se percerait la main d’un fuseau, et qu’elle en mourrait. Ce terrible don fit frémir toute la *compagnie*, et il n’y eut personne qui ne pleurât. Dans ce moment la jeune Fée sortit de derrière la tapisserie, et dit tout haut ces paroles: “*Rassurez-vous*, Roi e reine, *votre* fille n’en mourra pas [...]”. (Perrault, 2013a, p.132, grifos meus)

Observa-se a extensão do texto e as construções frasais (ordem direta, indireta, orações coordenadas etc.) praticamente idênticas ao texto fonte, com a manutenção de construções verbais (“*étant venu*”/“*tendo chegado*”), a utilização de vocábulos próximos foneticamente aos utilizados no texto fonte (“*compagnie*”/“*companhia*”) e o uso da 2ª pessoa do plural (“*vous*”/“*vós*”). Como exemplo de uma forma de reescrita distinta, na tradução de Leonardo Fróes, vemos que esse trecho, embora também integral, apresenta um tom mais coloquial e uma escrita mais direta:

Ao chegar a vez da fada velha, balançando a cabeça mais por despeito que por velhice, *ela disse* que a princesa *haveria de furar a mão num fuso e morrer por causa disso*.

Esse dom terrível fez todo mundo estremecer e não houve quem não chorasse.

Mas no mesmo instante a fada jovem saiu de trás da tapeçaria e disse bem alto estas palavras:

– *Que o rei a rainha se tranquilizem, sua filha não morrerá por isso [...]*. (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.4, grifos meus)

No trecho a seguir de Tatiana Belinky, observa-se, da mesma forma, a manutenção da estrutura textual do conto francês, bem como a utilização de termos e expressões muito alinhados aos usados pelo autor.

[...] esfregaram-lhe *as têmporas* com *água da rainha da Hungria*; mas nada a fez voltar a si. [...] *Dir-se-ia* um anjo, tão linda era ela, pois o seu desfalecimento não apagara as cores vivas da sua tez: suas faces estavam coradas e seus lábios, como coral; ela tinha apenas os olhos fechados, mas podia-se ouvi-la respirar suavemente, o que deixava perceber que ela não estava morta. (Perrault, 1993a, p.9, grifos meus)

[...] on lui frotte *les temples* avec *de l'eau de la Reine de Hongrie*; mais rien la faisait revenir. [...] *On eût dit* d'un Ange, tant elle était belle; car son évanouissement n'avait pas ôté les couleurs vives de son teint: ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail; elle avait seulement les yeux fermés, mas on l'entendait respirer doucement, ce qui faisait voir qu'elle n'était pas morte. (Perrault, 2013a, p.133, grifos meus)

Nesse trecho, chama atenção especialmente a construção com mesóclise descrevendo a aparência da Bela adormecida. Se em Lobato temos algo como “[f]icou a menina que parecia um anjo do céu” (Perrault, 2007b, p.65), e em Fróes lemos que ela “poderia ser comparada a um anjo” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.5), em Belinky temos *tout court*: “Dir-se-ia um anjo” (Perrault, 1993a, p.9).

Por fim, um último exemplo em que podemos ver a manutenção de uma escrita mais colada ao texto fonte, gerando um efeito de maior formalidade ou distanciamento de uma linguagem cotidiana: o diálogo da jovem princesa com a velha fiandeira, no qual temos o uso do pronome pessoal de 2^a pessoa do plural (“vós”) e uso de ênclise (“fazê-lo”).

– *O que fazeis* aqui, minha boa mulher? – disse a princesa.
 – Estou fiando, minha bela menina – respondeu-lhe a velha, que não a conhecia.
 – Ah, como isso é bonito – disse a princesa. – *Como é que se faz? Deixai-me* ver se eu sou capaz de *fazê-lo* também.
 (Perrault, 1993a, p.8, grifos meus)

“*Que faites-vous* là, ma bonne femme? dit la Princesse. – Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne la connaissait pas. – Ah! que cela est joli, reprit la Princesse, *comment faites-vous? donnez-moi* que je voie si *j'en ferais* bien autant.”
 (Perrault, 2013a, p.132-133, grifos meus)

É importante ressaltar que a utilização de 2^a pessoa do plural em francês (“vous”) é usual em toda comunicação em que uma pessoa se dirige a outra com a qual não tem afinidade, ou quando há uma relação de hierarquia, ou ainda por uma questão de respeito, por exemplo, a uma pessoa mais velha, constituindo assim um uso padrão não marcado. No português brasileiro, a utilização da 2^a pessoa do plural (“vós”) constitui-se como um elemento marcado, uma vez que, nos casos mencionados, utiliza-se usualmente a 3^a pessoa do singular antecedida pelo pronome de tratamento *senhor/senhora*. Ao manter a 2^a pessoa do plural na fala da jovem dirigindo-se a uma velha fiandeira, temos então um diálogo que não gera um efeito de verossimilhança.

Nota-se que o efeito de verossimilhança não representa uma fala real necessariamente, mas sim a tentativa, através de recursos textuais, de gerar a “impressão de que o que se está lendo é a fala de um personagem” (Britto, 2012, p.87). Desse modo, tal como definido por Paulo Britto, a criação de um diálogo em uma tradução equilibra-se entre as convenções da língua escrita, não se atendo demais a elas, e as características da linguagem falada, mais fragmentada, redundante e incompleta. De acordo com a proposta de tradução em cada reescrita, vemos que os diálogos referentes ao trecho citado são construídos de modo distinto. Mencionando mais uma vez Leonardo Fróes, vemos que o tradutor busca criar esse efeito de verossimilhança na fala das personagens.

- O que *a senhora* está fazendo, *vozinha*? – disse a princesa.
 - *Eu*, menina bonita, estou fiando – respondeu-lhe a velha, que não a conhecia.
 - Ah, que lindo – prosseguiu a princesa –, como é *que a senhora* faz? *Deixa eu* ver se consigo fazer igual.
- (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.4, grifos meus)

Observa-se como marcas de oralidade o emprego do vocativo no diminutivo (“vozinha”), indicando afetividade; o uso redundante de pronome sujeito (“eu”); o uso de expressão expletiva (“é que”); a adequação do pronome de 2^a pessoa do plural (“vous”) para o pronome de tratamento de 3^a pessoa do singular (“senhora”); e a mistura na forma de tratamento de 3^a pessoa do singular (“a senhora está fazendo”, “a senhora faz”) com a 2^a pessoa do singular no uso do imperativo (“deixa” (tu)), característica da linguagem falada. Na escrita de Tatiana Belinky não há recursos textuais de marcas de oralidade, excetuando-se o

uso da expressão expletiva “é que”, usada na indagação da princesa à velha fiandeira: “Como é que se faz?”.

Vejam agora a moralidade em verso traduzida por Tatiana Belinky. Conforme já mencionado no capítulo 5, utilizo na pesquisa como texto fonte a edição comentada de Jean-Pierre Collinet dos contos de Perrault publicada pela Gallimard, a qual é utilizada também pelo tradutor Mário Laranjeira. Algumas reescritas não informam o texto fonte utilizado, e essa questão da fonte torna-se ainda mais relevante na análise das moralidades, pois dependendo da edição utilizada diferenças formais são percebidas. A reescrita de Belinky entretanto anuncia que se trata de “Texto Integral - Traduzido do original francês Contes de ma mère l’Oye - Collection folio junior Éditiones Gallimard” (Perrault, 1993a, frontispício). Por isso, é possível que existam diferenças na forma de apresentação do texto da moralidade na edição usada por Belinky e a utilizada nesta pesquisa.

Na tradução de Belinky, o poema-moralidade intitula-se “Moral” e podemos ver a intenção de manutenção de um poema versificado e com rimas. A mancha gráfica não apresenta diferença quanto ao início de cada verso, havendo um alinhamento de todos à esquerda. Há apenas uma estrofe (e não duas) contendo 15 versos, um a mais que o texto de Perrault. Como será visto a seguir no poema, é surpreendente que a tradutora tenha elaborado um poema em decassílabos deixando dois versos bem mais curtos, o que gerou um verso a mais (e sem rima) do que temos em Perrault. As rimas são emparelhadas, alternadas e interpoladas (aaBcBcDeeDfGBGB), porém o 11º verso fica sem rima e juntamente com o 12º verso aumenta a percepção de quebra do padrão rítmico do poema, rompendo a estrutura decassilábica. Considerando que a tradução de Belinky busca manter-se muito próxima ao texto fonte, como temos visto, uma explicação possível para tal discrepância é ter havido algum erro na impressão ou revisão do texto publicado. A seguir, vejamos o poema tal como é apresentado no livro e a versão corrigida por mim, na qual junto o 12º verso ao 11º:

MORAL

Esperar algum tempo pra ter um *esposo*
 Rico, bem-posto, gentil e amoroso,
 É coisa até bastante natural.
 Mas esperar cem anos, e sempre dormente,
 Difícil é achar *mulher* igual,
 Que durma tanto, assim tranquilamente.

A *fábula* também nos quer mostrar
 Que os laços do *himeneu*, tão agradáveis,
 Não são menos felizes e amáveis
 Se adiados. E por esperar
Nada se perde.
Mas com tanto ardor
 Aspira *o sexo* ao leito conjugal,
 Que eu não tenho força nem valor
 De lhe preconizar esta moral.
 (Perrault, 1993a, p.23, grifos meus)

MORAL

Esperar algum tempo pra ter um *esposo*
 Rico, bem-posto, gentil e amoroso,
 É coisa até bastante natural.
 Mas esperar cem anos, e sempre dormente,
 Difícil é achar *mulher* igual,
 Que durma tanto, assim tranquilamente.
 A *fábula* também nos quer mostrar
 Que os laços do *himeneu*, tão agradáveis,
 Não são menos felizes e amáveis
 Se adiados. E por esperar
Nada se perde. Mas com tanto ardor
 Aspira *o sexo* ao leito conjugal,
 Que eu não tenho força nem valor
 De lhe preconizar esta moral.
 (Perrault, 1993a, p.23, grifos meus, versão corrigida)

Com a correção feita, observa-se uma proposta de manutenção de um poema de 14 versos e com rimas emparelhadas, alternadas e interpoladas (aaBcBcDeeDGBGB). Entretanto, se em Perrault o poema alterna octossílabos e dodecassílabos, em Belinky adota-se o verso decassílabo e, eventualmente, o dodecassílabo (versos 1 e 4). Quanto ao aspecto semântico, temos a utilização das palavras chave do poema, da seguinte forma: “Époux”/“esposo”, “Fable”/“fábula”, “Hymen”/“himeneu”. Já as palavras empregadas para tratar da mulher são assim traduzidas: “Femelle”/“mulher” e “Sexe”/“sexo”. Esse último caso é mais um exemplo de escolha tradutória de um vocábulo que se mantém foneticamente próxima ao texto fonte, podendo gerar um estranhamento na cultura de chegada, pois não é usual referir-se à mulher apenas pelo termo “sexo”, diferentemente do termo “sexe” ou “belle sexe” usado à época de Perrault.

Como visto em alguns exemplos, a reescrita de Tatiana Belinky para o conto *A Bela Adormecida no Bosque* é uma tradução que não se furta a utilizar palavras e expressões que podem ser mais incomuns ou mesmo eventualmente difíceis para a compreensão por parte de seu público alvo, considerando-se que o

livro, apresentando apenas um conto com ilustrações, é voltado para crianças. Nesse sentido, podemos considerar que há a intenção de propiciar certo sabor do texto, uma história de antigamente, na qual os personagens falam como não se fala mais, e cenas e situações são descritas tal como em Perrault. E assim temos ao longo da narrativa a ideia de “um silêncio apavorante” e “a imagem da morte”, “o rosto rubicundo dos guardas” (p.13), o “júbilo” do príncipe, que estava mais “enleado” do que a princesa (p.14), e a rainha que era da “raça dos ogros” (p.18), terminando com a moralidade em verso, refletindo sobre “os laços do himeneu” (p.23).

Publicada em 2016 pela Melhoramentos, na série *Clássicos Recontados*, temos outra reescrita de Tatiana Belinky apresentada como uma *adaptação* do conto *A Gata Borralheira* de Charles Perrault. A primeira observação a ser feita é que não há a moralidade em verso ao final do conto. Por se tratar de uma adaptação, podemos imaginar que a escritora esteja propondo uma nova ou diferente leitura da obra. Ao lermos o conto, porém, vemos que se trata de uma reescrita do conto dos irmãos Grimm, o qual apresenta o mesmo tema da jovem maltratada pela madrasta e suas filhas. Entretanto, a escrita dos Grimm e a de Perrault apresentam claras e inúmeras diferenças. Apenas para mencionar algumas, nos Grimm temos a cena da mãe da jovem antes de morrer pedindo para que ela continue sendo boa e piedosa; temos como elemento mágico pássaros que ajudam Cinderela no trabalho doméstico e também a árvore encantada; e, por fim, há a cena de mutilação em que a irmã postiça de Cinderela corta um pedaço do próprio pé tentando conseguir calçar o sapato (Grimm, 2012, p.116-127). Todas essas cenas estão na adaptação de Belinky. O único elemento que pode remeter ao conto de Perrault e não ao dos irmãos Grimm é a presença de uma fada madrinha. Esta, porém, não tem a mesma centralidade que ocupa no conto do autor francês. Em Perrault, temos a descrição detalhada de todo o trabalho da fada ao criar as roupas, a carruagem, os lacaios que serão necessários para a jovem ir ao baile. No conto de Belinky, Cinderela pede à árvore encantada roupas para ir ao baile:

Treme e balança, pequena aveleira,
Veste de ouro e prata esta borralheira.
(Perrault, 2016b, p.10)

Temos a mesma cena na tradução de Christine Röhrig do conto dos

Grimm:

Árvore querida, por favor, balance
E roupas belas me lance.
(Grimm, 2012, p.119)

Na história contada pelos Grimm, após esse pedido, as roupas aparecem para a jovem; já em Belinky, ocorre o seguinte:

Nesse instante, surgiu ao seu lado uma bondosa figura.
– Linda menina, sou sua fada madrinha. Vim ajudar você.
E, fazendo um gesto com as mãos ordenou:
– Pássaros, tragam as vestes para a Borracheira.
(Perrault, 2016b, p.11-12)

Assim, em Belinky há uma fada madrinha, embora a jovem consiga ir ao baile não apenas graças a ela, mas também aos pássaros e à árvore. Observa-se, assim, a inserção de mais um elemento mágico (a fada) sem que isso altere significativamente todo o enredo baseado no conto dos irmãos Grimm.

Essa atribuição errônea de autoria em uma obra publicada em 2016 será discutida no próximo capítulo.

6.6

Ruth Rocha (Rocha, 2010)

A edição com a reescrita de Ruth Rocha de *Contos de Perrault* analisada aqui é a publicada em 2010 pela Editora Moderna, embora, conforme já comentado no capítulo 3, a primeira publicação da obra tenha sido em 1988. A autoria do livro é atribuída a Ruth Rocha, e os contos que o integram – *Pele de Asno*, *O gato de botas* e *As fadas* – são apresentados nessa edição de 2010 como *recontados* pela escritora. O conto *Pele de Asno* de Perrault foi originalmente escrito em verso, tendo sido, entretanto, publicada uma versão em prosa juntamente com os oito *Contos de Mamãe Gansa* em 1781. Conforme comenta Leonardo Fróes na entrevista sobre sua tradução dos contos de Perrault, a autoria da versão em prosa de *Pele de Asno* nunca foi esclarecida, mas “[a]pesar das dúvidas quanto à sua autoria, desde então se tornou praxe incluir o ‘Pele de Asno’ em prosa entre os *Contos da mamãe gansa*” (Anexo II/Entrevista com Leonardo

Fróes, questão 4). De fato, em várias reescritas encontramos o conto em prosa, o que ocorre tanto na edição da reescrita de Leonardo Fróes como também nessa edição da reescrita de Ruth Rocha.

Embora *Pele de Asno* não integre originalmente a coletânea de oito contos em prosa analisados nesta pesquisa, cabe observar essa preferência vista em alguns reescritores, apresentando o conto em prosa e não em verso. Uma primeira motivação ou explicação para o fenômeno pode ser a dificuldade de traduzir um conto inteiro em verso. Já Regina Zilberman, prefaciadora da nova edição dos contos de Perrault reescritos por Walcyr Carrasco, justifica a estratégia afirmando que “seria provavelmente artificial manter a forma métrica, as rimas e as estrofes conforme o original francês” (Carrasco, 2013, p.21). Nesta pesquisa, considerando todas as reescritas que apresentam *Pele de Asno*, apenas Mário Laranjeira, Ivone Benedetti e Eliana Bueno-Ribeiro traduzem o conto em verso. Bueno-Ribeiro, entretanto, não trabalha os elementos formais do verso de Perrault, tais como métrica e rima.

Nos contos *O gato de botas* e *As fadas*, Ruth Rocha apresenta as histórias sem realizar alterações no enredo, mantendo situações e acontecimentos dos contos de Perrault e, ao final, a “Moral da história” e a “Outra moral da história”, assim como em *Le Chat Botté* e *Les Fées* temos “Moralité” e “Autre Moralité”. Se não há transformações em termos de tema, enredo e ambientação dos contos, vemos em sua reescrita, no entanto, um tratamento do texto que o torna mais direto em termos de linguagem e com algumas supressões relativas a ações ou sentimentos dos personagens. Com isso, os contos de Ruth Rocha apresentam um texto mais curto em certas passagens, com um apagamento de alguns detalhes descritivos, característicos dos contos de Perrault.

Vejamos o conto *O gato de botas* em maior detalhe. Logo no início, quando o gato pede a seu amo um par de botas e um saco, dizendo que iria ajudá-lo a superar as dificuldades, temos a seguinte descrição, conforme o texto de Perrault e a tradução de Mário Laranjeira, utilizada aqui como referência por manter todo o trecho:

Quoique le Maître du chat ne fit pas grand fond là-dessus, il lui avait vu faire tant de tours de souplesse, pour prendre des Rats et des Souris, comme quand il se pendait par le pieds, ou qu’il se cachait dans la farine pour faire le mort, qu’il ne désespéra pas d’en être secouru dans sa misère. (Perrault, 2013a, p.157)

Embora o Dono do gato não pusesse muita fé no que ouvia, tinha visto o gato dar tantas provas de habilidade para pegar Ratazanas e Camundongos, como quando os pegava pelos pés, ou quando se escondia na farinha para fingir-se de morto, que não perdia a esperança de ser ajudado em sua miséria. (Perrault, 2007a, p.101)

Com essa descrição das habilidades do animal, já podemos conhecer um pouco sobre os personagens, em especial sobre a personalidade do gato. Na reescrita de Ruth Rocha, lemos apenas que “[o] rapaz resolveu fazer o que o gato estava pedindo para ver o que acontecia” (Rocha, 2010, p.40). A seguir, tomando mais um trecho como exemplo, podemos ver como a descrição de uma cena revela muito sobre os personagens. No momento em que o rei, já seduzido pelas artimanhas do gato, começa a fazer tudo para satisfazer o falso Marquês de Carabás, e a princesa, não menos levada pelas aparências (tanto física quanto material), se apaixona em um instante pelo pretense nobre, podemos ler em Perrault e na tradução de Ivone Benedetti, nos servindo aqui como guia de leitura:

Le Roi lui fit mille caresses, et comme les beaux habits qu'on venait de lui donner relevaient sa bonne mine (car il était beau, et bien fait de sa personne), la fille du Roi le trouva fort à son gré, et le Comte de Carabas ne lui eut jeté deux ou trois regards fort respectueux, et un peu tendres, qu'elle en devint amoureuse à la folie. (Perrault, 2013a, p.159)

O rei lhe fez mil gentilezas e, como os belos trajes que lhe haviam trazido realçavam sua boa aparência (pois ele era bonito e bem-apegoado), a filha do rei se agradou muito dele, e não tinha ainda o Conde de Carabás lhe dado duas ou três olhadas muito respeitosas e um pouco afetuosas, ela já estava loucamente apaixonada. (Perrault, 2012a, p.50)

Observa-se que no trecho citado “Marquis”/“marquês” é apresentado como “Comte”/“conde”, o que é considerado por críticos, como Soriano, um possível lapso de Perrault, em geral mantido pelos reescretores que traduzem essa passagem, como é o caso de Ivone Benedetti, acima. Há reescretores como Eliana Bueno-Ribeiro e Leonardo Fróes que inserem notas de pé de página explicando a mudança de título como “provavelmente devido a uma desatenção de Perrault” (Perrault, 2016a, p.182) ou como “lapso do original” (Perrault, 2015, *O Gato Mestre*, p. 9). Na reescrita de Ruth Rocha o momento é assim narrado: “O rei mandou buscar no palácio uma roupa bem linda. Vestido com aquelas roupas de luxo, o rapaz ficou muito bonito e a princesa gostou logo dele” (Rocha, 2010, p.46). A redução do texto não somente o torna mais objetivo, como também

atenua fortemente o caráter crítico ou irônico a respeito da súbita paixão da filha do rei pelo jovem. Essa perspectiva crítica será retomada com clareza na moralidade em verso, e, embora atenuado esse momento no conto em prosa, Ruth Rocha apresenta tal perspectiva na segunda moralidade, como também vemos em Perrault:

Outra moral da história:

Se o filho de um moleiro
 Consegue conquistar
 Sem bens e sem dinheiro
 O coração da princesa,
 É que as roupas e a beleza
 E maneiras elegantes
 Também são importantes...
 (Rocha, 2010, p. 56)

Autre Moralité

Si le fils d'un Meunier, avec tant de vitesse,
 Gagne le cœur d'une Princesse,
 Et s'en fait regarder avec des yeux mourants,
 C'est que l'habit, la mine et la jeunesse,
 Pour inspirer de la tendresse,
 N'en sont pas des moyens toujours indifférents.
 (Perrault, 2013a, p.161)

Conforme visto, o texto de Ruth Rocha apresenta algumas supressões de partes da narrativa, sendo em geral relativas a descrições sobre os personagens e suas personalidades; entretanto não há uma simplificação do texto como ocorre na reescrita de Ariadne Oliveira, já comentada neste capítulo. As situações são descritas com maior agilidade, mas a escritora não elimina grandes partes do conto. E embora não tenhamos uma proposta de nova leitura da obra com acréscimos ou transformações muito significativas, há um momento, em *O gato de botas*, no qual temos uma intervenção da autora-narradora da história. Quando o personagem chega ao castelo do ogro, Ruth Rocha, dirigindo-se a seu público infantil, assume o papel de contadora de histórias que interfere no curso da narrativa que está sendo contada:

Até que o gato encontrou um grande castelo, cujo dono era um ogro, *que é um bruxo comedor de crianças, que a gente aqui no Brasil chama de Bicho-Papão*. Era um ogro muito rico e na verdade todas aquelas terras por onde eles estavam passando pertenciam a ele. (Rocha, 2010, p. 51, grifos meus)

Aqui ouvimos a voz da narradora, e pela primeira e única vez o leitor relaciona diretamente a história contada a sua realidade. De todo modo, a história não é inserida no Brasil, sendo apenas um aparte explicativo sobre o significado do termo “ogro”, trazendo o personagem para a realidade (ou a fantasia) da criança brasileira.

6.7

Maria Cimolino e Grazia Parodi (Perrault, 1993b, 1993c, 1993d)

Os livros *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar* e *Barbazul*, publicados em 1993 pela Rideel, são apresentados como *tradução* de Maria Cimolino e Grazia Parodi. Além desses, o livro *Zé Chumaço*, das mesmas reescritoras, também integra o corpus desta pesquisa, porém a edição encontrada é de 2008, na qual consta a informação de ter sido feita uma *adaptação* da reescrita de Cimolino e Parodi por Adson Vasconcelos. Essa edição mais recente apresenta uma modificação significativa nos paratextos em relação aos apresentados nas outras três edições de 1993, conforme será comentado no próximo capítulo. Quanto aos contos, nos quatro livros, temos os mesmos temas e enredos das histórias de Perrault; entretanto observa-se a ausência das moralidades em verso, e podemos notar algumas alterações, especialmente na construção dos diálogos e em situações vividas pelos personagens, explicando ou justificando as mesmas e aproximando a narrativa do público alvo.

Em *O Gato de Botas*, a figura do moleiro, que ao falecer deixa como herança um moinho, um asno e um gato, é substituída por um “lavrador” que “trabalhara muito a vida toda e ganhara sempre o suficiente para o sustento da família” e que deixou aos filhos “um sítio, um burrinho e um gato” (Perrault, 1993c, p.1³⁵). O caçula que herda o gato não pensa em fazer uma proteção para as mãos contra o frio com a pele do animal, como vemos no texto fonte, mas, sim, diz que, após “jantar o gato”, talvez possa “fazer um tamborim” com o couro (p.2). Vemos, desde esse início, uma ambientação da história em uma realidade mais próxima ao público alvo, uma vez que o Brasil é um país de clima tropical e que não tem tradicionalmente moinhos, como os vistos em regiões europeias.

³⁵ As páginas dos livros não são numeradas. Desse modo, apresento uma numeração que corresponde às páginas dos trechos citados.

Continuando a narrativa, observamos inserções gerando um efeito de humor, em trechos nos quais não ocorre o mesmo no conto de Perrault. Assim, lemos que “o gato endireitou as orelhas, pois queria ouvir melhor os assuntos que o atingiam. Percebeu que tinha de agir” (p.2). Em francês, o humor é mais sutil: “Le Chat qui entendait ce discours, mais qui n’en fit pas semblant, lui dit d’un air posé et sérieux [...]” (Perrault, 2013a, p.157); ou, como lemos na tradução de Mário Laranjeira: “O Gato, que estava ouvindo sem dar a perceber, disse com ar grave e sério [...]” (Perrault, 2007a, p.101). Se, em Perrault e em Laranjeira, a esperteza do gato começa a ser delineada nessa passagem, em Cimolino e Parodi sua astúcia já é claramente anunciada no texto, com o gato que “endireita as orelhas” com a intenção de saber sobre o que lhe afetaria.

Outra forma de alteração do texto também é vista em inserções que explicam ou justificam certas atitudes dos personagens, como quando se narra que “[o] gato dirigiu-se a uma mata, onde viviam coelhos cuja *carne era deliciosa*. Mas aqueles bichos eram *difíceis de ser apanhados*” (Perrault, 1993c, p.3, grifos meus). Em Perrault, as cenas são descritas mais longamente, tais como esse momento em que o gato vai caçar os coelhos, não havendo entretanto a explicação de que se trata de uma carne deliciosa e de que é difícil caçar coelhos, como vemos em Cimolino e Parodi. Outro aspecto a ser ressaltado é a adaptação do nome “Marquis de Carabas”. Na reescrita, o suposto nobre se torna o Marquês de Sacobotas, nome inventado pelo gato juntando as vocábulos “saco” e “botas”, em referência aos dois objetos usados pelo animal para resolver as dificuldades de seu amo. E, ainda, seguindo a proposta de adaptar certos termos à cultura meta, podemos citar mais dois exemplos: além dos coelhos, o gato leva de presente ao rei “duas rolinhas” (p.4), enquanto no texto fonte são caçadas duas perdizes. A comitiva do rei passa por um “canavial” (p.8) e o gato encontra “cortadores de cana” (p.10), enquanto em Perrault temos ceifadores de trigo. E, por fim, não há a figura do ogro, pois o gato chega ao castelo em que vivia um “mago” terrível e muito rico (p.10). Também em *O Pequeno Polegar*, a figura do ogro é substituída pelo “Gigante, verdadeiro devorador de criancinhas” (Perrault, 1993d, p.4).

Já em *Barbazul*, não há aclimações como as encontradas em *O Gato de Botas*, mas também vemos alterações de caráter explicativo, justificando as ações dos personagens, como no momento em que a esposa de Barbazul, chamada

Eugênia na reescrita, pede perdão, “[j]urando, entre lágrimas, que não cederia nunca mais à curiosidade” (Perrault, 1993b, p.12). Nesse ponto, justifica-se o motivo da desobediência da mulher (a curiosidade), aspecto que será tratado por Perrault na moralidade em verso, a qual é suprimida na reescrita. Também é enfatizado que o terrível esposo não mudaria de opinião, levando a cabo seu intento, ao lermos que “Barbazul estava inflexível! Não mudava de opinião” (p.12). Ele ainda diz:

– Desobedeceu, então terá que morrer, assim como já morreram as outras mulheres que eu tive e que também quiseram descobrir o segredo do quartinho do fim do corredor. *É uma pena, já que você é a mais linda de todas! Mas foi curiosa e teimosa.* (p.12, grifos meus)

Essa consideração grifada no trecho citado não se encontra no texto fonte. Nas falas dos personagens, vemos tais acréscimos e também, por vezes, alteração na estrutura do diálogo elaborado por Perrault, como é o caso da conversa entre a mulher de Barbazul e sua irmã, quando a primeira pede, em desespero, que a segunda veja se os irmãos estão chegando. Em Perrault, temos a repetição do pedido por quatro vezes de modo muito semelhante, com a irmã do alto da torre respondendo o que via ao longo da estrada, criando a expectativa ou o suspense acerca da chegada dos irmãos. Na reescrita, esse trecho é reduzido; a personagem pergunta apenas duas vezes pelos irmãos, rompendo assim a estrutura da narrativa criada por Perrault. Ao final do conto, temos mais um acréscimo, explicando como a esposa conseguiu se recuperar: “Depois os dois irmãos dedicaram sua atenção a irmã abalada pelo forte susto, levaram-na para a casa da mãe, onde, com o carinho da família, conseguiu se recuperar” (p.14). No conto de Perrault, não há essa passagem referente ao apoio familiar recebido pela jovem.

Apresentadas como *tradução*, as reescritas de Maria Cimolino e Grazia Parodi não se prendem à linguagem utilizada por Perrault tanto em termos de estrutura, com a alteração dos diálogos, como em termos de vocabulário, com uma aclimatação à cultura meta, especialmente em *O Gato de Botas*.

6.8

Roseana Murray (Murray, 1996)

Com uma proposta de “valorizar os contos clássicos, recontando-os numa linguagem atual, mas respeitando sua versão integral” (Murray, 1996, p.56), a Coleção Arco-da-Velha, da Editora Lê, apresenta a reescrita feita por Roseana Murray de três contos de Perrault: *Pele de Asno*, *A Bela Adormecida* e *As fadas*. Os contos são reescritos em prosa (inclusive *Pele de Asno*) e apresentam ao final a “Moral”, que entretanto não é um poema em verso. Em paratexto do livro, afirma-se que “[a]s histórias que Roseana Murray recria em seu estilo pessoal e poético são fiéis à versão original de Charles Perrault” (Murray, 1996, p.56). Há portanto a proposta de recriação dos contos em um estilo próprio da autora, ao mesmo tempo em que se anuncia uma *fidelidade* aos contos do escritor francês. Vejamos como tal proposta é realizada.

Nas histórias contadas, o tema e o enredo são mantidos, com alguns acréscimos e omissões ao longo dos contos. Em *Pele de Asno*, conto que originalmente não apresenta *moralidade* ao final, a Moral de Roseana Murray corresponde ao que é dito na última estrofe do conto em verso de Perrault, sendo feita uma modificação sobretudo formal, uma vez que o trecho é apresentado em prosa: “Não é fácil acreditar na história da Pele de Asno. Mas enquanto existirem crianças, mães e avós, ela viverá em nossa memória” (Murray, 1996, p. 24). Em francês, temos a estrofe:

Le Conte de Peau d’Ane est difficile à croire,
Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants,
Des Mères et des Mères-grands,
On en gardera la mémoire.
(Perrault, 2013a, p.115)

Se em *Pele de Asno* o final é mantido (ainda que em prosa), nos outros dois contos a Moral é vista na forma de uma frase criada pela autora. Assim temos em *A Bela Adormecida* e em *As fadas*, respectivamente:

Moral

Onde achar uma princesa dormindo cem anos um sono feito de lago?
(Murray, 1996, p.44).

Moral

Doces palavras valem tanto quanto diamantes ao sol.
(Murray, 1996, p.55)

Enquanto as moralidades de Perrault expressam um comentário crítico, irônico ou de constatação de uma realidade, conforme visto, em Murray temos apenas uma frase insinuando uma perspectiva poética a partir da história contada. E, no caso de *A Bela Adormecida*, não há qualquer indicação de que a indagação criada possa ser compreendida como uma moral, seja no sentido mais tradicional de lição com a história contada, tal como vemos por exemplo nas fábulas de Esopo, seja como uma moralidade nos termos de Perrault.

A linguagem metafórica também pode ser notada em algumas passagens da narrativa em prosa, especialmente com referência ao “sol”, como imagem alusiva à felicidade ou à alegria da princesa. No início do conto, ao ser anunciada a chegada da fada que não havia sido convidada, lemos que: “[...] uma velha fada entrou no salão. *Foi como se por um momento o sol se apagasse*” (Murray, 1996, p.26, grifos meus). Em Perrault, não há tal imagem: “[...] on vit entrer une vielle Fée qu’on n’avait point priée parce qu’il y avait plus de cinquante ans qu’elle n’était sortie d’une Tour et qu’on la croyait morte, ou enchanté” (Perrault, 2013a, p.131); assim como na tradução de Eliana Bueno-Ribeiro (citada a seguir como guia de leitura): “[...] viu-se entrar uma velha fada que não tinha sido convidada porque havia mais de cinquenta anos que não saía ela de uma torre e pensava-se que estava morta ou encantada” (Perrault, 2016a, p. 129).

A narrativa da história recontada por Murray vai sendo desenvolvida tal como em Perrault; entretanto, em certos momentos, surgem novamente a imagem do sol como metáfora e trechos que são acréscimos em relação ao texto fonte, como o seguinte: “[...] os anos se passaram, e a princesa crescia feliz. Ninguém mais se lembrava do seu terrível destino. A rainha não teve mais filhos, e a princesa era *a lua e o sol do reino*” (Murray, 1996, p.30, grifos meus). E, quando o príncipe chega ao castelo no momento do despertar da princesa, temos mais uma vez a imagem do sol: “[...] a princesa abriu os olhos. Sorriu *um sorriso de sol* e disse: – Até que enfim você chegou” (p.36, grifos meus). Ao longo da narrativa, outras alusões metafóricas são utilizadas, como no momento em que todos acordam no castelo: “De repente, *como um moinho*, a vida começou a girar no

ponto em que havia parado” (p.38, grifos meus).

A reescrita de Roseana Murray mantém o enredo dos contos sem buscar preservar a mesma estrutura de linguagem e estilo de Perrault. Há a liberdade de inserção de certas imagens, conforme visto. E, ainda, em certos momentos, a linguagem torna-se um pouco mais acessível, quando a autora utiliza termos mais comuns a seu público alvo, por exemplo, para descrever os integrantes da corte e da criadagem que acompanhariam a Bela em seu sono:

[A fada,] com a sua varinha mágica, adormeceu todos os que se encontravam no castelo, menos a rainha e o rei. Os guardas, as damas de companhia, os cozinheiros, as arrumadeiras, os músicos, os contadores de histórias, os caçadores, os jardineiros. Fez adormecer os gatos, o pequeno cachorrinho da princesa, que se encontrava aos seus pés, e todos os pássaros. (Murray, 1996, p.32)

Em Perrault, a lista é mais condizente com a vida da realeza, sendo então a enumeração dos serviçais distinta e mais detalhada:

Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce Château (hors le Roi et la Reine), Gouvernantes, Filles d’Honneur, Femmes de Chambre, Gentilshommes, Officiers, Maîtres d’Hôtel, Cuisiniers, Marmitons, Galopins, Gardes, Suisses, Pages, Valets de pied; elle toucha aussi tous le chevaux qui étaient dans les Écuries, avec les Palefreniers, les gros mâtins de basse-cour, et la petite Pouffe, petite chienne de la Princesse, que était auprès d’elle sur son lit. (Perrault, 2013a, p.134)

Mantendo a mesma estrutura textual e descritiva, menciono aqui a tradução de Mário Laranjeira:

[ela] tocou com sua varinha tudo que estava no Castelo (menos o Rei e a Rainha), Governantas, Damas de Honra, Camareiras, Fidalgos, Oficiais, Mordomos, Cozinheiros, Auxiliares de cozinha, Mensageiros, Guardas, Suíços, Pajens, Lacaios; tocou também todos os cavalos que estavam nas Estrebarias, os Palafreiros, os grandes mastins no pátio, e a pequena Pufe, cachorrinha da Princesa, que estava perto dela na cama. (Perrault, 2007a, p.85)

Embora Murray apresente, em termos gerais, uma escrita mais acessível, há ao menos um momento em que a escolha tradutória parece não condizer com essa proposta. Na segunda parte do conto, o leitor descobre o motivo pelo qual o príncipe não levava a princesa ao palácio real: “Acontece que o príncipe tinha medo da sua mãe. Diziam que ela descendia de uma família de *ogres*, que só com muito esforço conseguia conter seu desejo de comer carne humana [...]” (Murray, 1996, p.38, grifo meu). Como temos visto em várias reescritas, alguns reescritores

optam por não utilizar o termo “ogro/ogra”, optando por “papão/papona”, “feiticeiro/feiticeira”, “bruxo/bruxa”, “gigante”, “mago”, o que torna o personagem mais familiar ao público infantil brasileiro. Murray não adota o termo “ogra” ou a expressão “de raça ogra”, mas sim “família de *ogres*”, utilizando um vocábulo próximo do francês e ainda mais distante do português do que “ogro/ogra”. Entretanto, cabe notar que Murray só irá utilizar esse termo uma vez; em todas as outras referências à ogra, a reesritora neutraliza a carga negativa da personagem, alternando entre “rainha” e “ela”. Já Perrault e os outros reesritores utilizam diversas vezes a expressão escolhida para referir-se à mãe do príncipe: ogra, papona, bruxa etc.

De modo geral, a reescrita de Roseana Murray, além de eliminar as formas versificadas, torna os contos mais acessíveis em termos da linguagem utilizada na narrativa, acrescentando eventualmente imagens metafóricas. Todavia, não se observa uma proposta de atualização das histórias nem de nova leitura da obra.

6.9

Olívia Krähenbühl (Perrault, [19--])

O Círculo do Livro apresenta os oito contos em prosa e ainda os três contos originalmente em verso de Perrault em “edição integral” (Perrault, [19--], p.4), com *tradução* de Olívia Krähenbühl.³⁶ Todos os contos, entretanto, são traduzidos em prosa, e não há as moralidades em verso. A tradução dos oito contos em prosa mantém o enredo e a estrutura do texto fonte, seguindo o estilo e a forma dos contos de Perrault. Assim, a leitura dessa reescrita permite que encontremos não somente as histórias da mãe gansa, mas também as sutilezas e ironias do autor. O texto é de fato traduzido integralmente (à exceção da

³⁶ Essa edição se encontra neste ponto da pesquisa por ter sido publicada pelo Círculo do Livro, editora brasileira que funcionou entre 1973 e 2000. Como não há o ano de publicação da obra, a edição analisada foi inserida por último, entre as publicadas ao longo do século XX. Ressalta-se entretanto que a elaboração do texto traduzido é bem anterior ao período mencionado. Conforme consta na edição, a tradução e o prefácio foram cedidos para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Cultrix. Segundo Denise Bottmann, em seu blog *não gosto de plágio*, a editora Cultrix foi fundada em 1956, e “a partir de 1959, a cultrix dá início a uma outra coleção de antologias, agora por autor, e com tradutores do porte de uma tatiane belinky, de uma olívia krähenbühl, de um paulo rónai.” <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2012/06/apropriacoes-contrafacoes-etc-o-codigo.html> Portanto, é possível que a tradução de Olívia Krähenbühl tenha sido realizada ao final da década de 1950 ou na década de 1960.

moralidade ao final); não há omissões nem acréscimos à narrativa. Em termos gerais, podemos perceber que a tradutora não faz concessões explicativas, não acrescentando glosas intratextuais nem alterando termos que possam ser incomuns ao público leitor brasileiro. Em *A bela adormecida no bosque*, Olívia Krähenbühl utiliza vocábulos e expressões que se mantêm próximos semântica e foneticamente aos usados em francês, tais como “dom/dons”, “Água da Rainha da Hungria”, “sabá”, “viandas” e “ogro”, como será visto ao longo dos exemplos citados a seguir. Observa-se também a utilização do tratamento formal da segunda pessoa do plural (“vous”/“vós”), tanto no direcionamento da fala a mais de uma pessoa (a fala da fada aos reis), como também apenas entre duas pessoas (a fala da princesa ao príncipe). Vejamos alguns trechos do conto:

Entrementes as fadas começaram a conceder *dons* à princesa. *Deu-lhe* a mais nova o *dom* de ser a pessoa mais bela do mundo; a seguinte *augurou* que ela teria a inteligência de um anjo [...]. (Perrault, [19--], p.82, grifos meus)

Cependant les Fées commencèrent à faire leurs *dons* à la Princesse. La plus jeune lui donna pour *don* qu’elle serait la plus belle personne du monde, celle d’après qu’elle aurait de l’esprit comme un Ange [...]. (Perrault, 2013a, p.132, grifos meus)

Tranquilizai-vos, rei e rainha: *vossa* filha não morrerá. (Perrault, [19--], p.83, grifos meus)

Rassurez-vous, Roi e Reine, *votre* fille n’en mourra pas. (Perrault, 2013a, p.132, grifos meus)

De todos os lados veio gente. Atirou-se água no rosto da princesa, *desabotoou-se-lhe* o vestido, deram-se pancadinhas em suas mãos, *esfregaram-se-lhes* as *têmporas* com *Água da Rainha da Hungria*, mas nada a fez voltar a si.” (Perrault, 19--, p.83, grifos meus)

[...] on vient de tous côtés, on jette de l’eau au visage de la Princesse, on la délance, on lui frappe dans les mains, on lui frotte *les temples* avec *de l’eau de la Reine de Hongrie*; mais rien la faisait revenir. (Perrault, 2013a, p.133, grifos meus)

Uns diziam que era um velho castelo assombrado por fantasmas; outros que era o ponto de reunião de todos os feiticeiros da redondeza, que ali faziam o seu *sabá*. A opinião mais comum era a de que no castelo morava um *ogro* [...] (Perrault, [19--], p.85, grifos meus).

Les uns disaient que c’était un vieux Château où il revenait des Esprits; les autres que tous les Sorciers de la contrée y faisaient leur *sabbat*. La plus commune opinion était qu’un *Ogre* y demeurait [...]. (Perrault, 2013a, p.134, grifos meus)

A dama de honra, esfomeada como todos os outros, impacientou-se e disse em

voz alta à princesa que as *viandas* estavam servidas. (Perrault, [19--], p.87, grifo meu)

[...] la Dame d'honneur, pressée comme les autres, s'impatienta, et dit tout haut à la Princesse que la *viande* était servie. (Perrault, 2013a, p.136, grifo meu)

Sois vós, meu príncipe? Como *tardastes* em vir! (Perrault, [19--], p.87, grifos meus)

Est-ce vous, mon prince ? lui dit elle, *vous vous êtes* bien faites attendre. (Perrault, 2013a, p.136, grifos meus)

Nos trechos citados observa-se ainda que a reescrita se caracteriza por construções frasais formais, como por exemplo a recorrente colocação pronominal enclítica (“deu-lhe”, “desabotoou-se-lhe”, “esfregaram-se-lhe”). Em contraste, uma escrita mais informal pode ser vista na tradução de Leonardo Fróes, em que lemos em um dos trechos: “[...] de todos os lados corre gente, jogam água no rosto da princesa, afrouxam sua roupa, batem em suas mãos, esfregam loção da rainha da Hungria em suas têmporas, mas nada a fazia voltar a si” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.4-5). Fróes nessa passagem apresenta ainda uma nota de pé de página sobre a loção da rainha da Hungria, esclarecendo que “esta loção, feita para a rainha Isabel da Hungria (1305-80), é preparada a base de flores de alecrim em álcool” (p.5). Já a tradução de Krähenbühl não apresenta notas explicativas. Ressalto ainda a construção frasal utilizada pela tradutora, denotando uma reescrita calcada formalmente no texto fonte, como vemos a seguir: “Embora a mãe o amasse, ele a receava, pois ela pertencia à raça dos ogros e *o rei não se casara com ela senão por causa da sua grande fortuna*” (Perrault, [19--], p.88, grifos meus). Em francês, lemos: [...] il la craignait quoiqu’il l’aimât, car elle était de race Ogresse, et *le Roi ne l’avait épousée qu’à cause de ses grands biens* [...] (Perrault, 2013a, p.137, grifos meus). A construção com a expressão restritiva “ne...que” é amplamente utilizada em francês, enquanto em português utiliza-se comumente uma afirmação com o uso de advérbios, tais como “só” ou “somente”, para expressar a restrição, como podemos ver, por exemplo, na tradução de Fróes: “[...] e o rei *só* a desposara por causa de sua grande fortuna” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.10, grifo meu). Um último aspecto a ser ressaltado é que a tradutora não utiliza o vocábulo “ogro” para a mãe do príncipe, optando por usar a expressão “mulher-ogro” (Perrault, [19--], p.91) ou “rainha-ogro” (p.93).

Ao manter o enredo, o estilo e as características da escrita de Perrault, a tradução de Olívia Krähenbühl trabalha o conto em uma perspectiva literária, tal como a temos compreendido nesta pesquisa. Todavia, observa-se que a reescrita, publicada como “edição integral” dos contos de Perrault, não contém as moralidades em verso. Conforme visto, a exclusão dessa parte constitutiva do texto do autor francês ocorre em outras reescritas brasileiras publicadas ao longo do século XX. Assim, possivelmente realizada na década de 1960 (ver nota explicativa no início desta seção), a tradução de Krähenbühl está em consonância com a visão prevalecente da época, entendendo que as moralidades poderiam ser excluídas da obra sem representar uma alteração significativa.

Torna-se relevante ainda apontar aqui uma característica fundamental da tradução e de toda reescrita. Embora a tradução do texto em prosa de Perrault feita por Krähenbühl não tenha alterações ou acréscimos relevantes que possam ser observados, é possível notar em seu texto a marca de uma época e de uma forma de escrita, denotando o caráter datado de qualquer tradução. Como exemplificado brevemente no parágrafo anterior, a tradução de Leonardo Fróes, publicada em 2015, adota uma linguagem mais contemporânea; assim, para o leitor de hoje, a sua escrita não apresenta marcas de determinada época, gerando um efeito de maior fluidez do texto. A tradução de Krähenbühl apresenta elementos textuais que podem ser vistos hoje como um modo de escrita muito formal, por exemplo, na utilização de colocações pronominais não muito usuais, sobretudo se pensamos no tipo de história contada, e ainda na escolha de termos e expressões que na atualidade podem gerar um estranhamento, como é o caso de “entrementes” para “cependant” (“entretanto”). Assim, conclui-se que a tradução de Krähenbühl traz ao leitor o texto de Perrault, mas ao mesmo tempo traz a época ou o estilo de escrita da época da tradutora. Toda reescrita apresenta tal característica, porém em uma reescrita recente (realizada e lida em sua própria época) não é possível vislumbrar com clareza as marcas textuais características da época em questão, o que possivelmente com o passar do tempo se poderá fazer.

6.10

Ana Maria Machado (Perrault, 2005a)

Publicada em 2005 pela Global, a reescrita de Ana Maria Machado de *A bela adormecida no bosque* é apresentada como *tradução* em uma edição contendo apenas esse conto. Voltado para o público infantil, o livro tem como paratexto um prefácio da tradutora, a ser comentado no próximo capítulo, em que vemos sua proposta de manter a narrativa completa do autor francês, “[traduzindo] tudo exatamente como Perrault escreveu, sem cortes nem adaptações” (Perrault, 2005a, p.28). No conto traduzido, vemos as duas partes da história e a manutenção da moralidade em verso. Nota-se que todas as reescritas realizadas já no século XXI passam a apresentar as moralidades em verso (à exceção da reescrita de Walcyr Carrasco), como será visto nas próximas seções deste capítulo. Já entre as reescritas anteriormente analisadas, publicadas ao longo do século XX, apenas a *tradução* de Tatiana Belinky para o conto *A Bela Adormecida no Bosque* (primeira edição em 1993) e as histórias de *O gato de botas* e *As fadas* que foram *recontadas* por Ruth Rocha (primeira edição em 1988) mantiveram as moralidades em verso.

A reescrita de Ana Maria Machado apresenta o conto integralmente, sem alterar os acontecimentos ou suprimir as descrições presentes em Perrault. No entanto, podemos observar que a reescritora imprime à história um tom bem humorado e coloquial, aproximando o estilo da narrativa ao universo de seu público alvo e à cultura em que se insere. Algumas soluções encontradas indicam esse caminho, o qual por vezes é constituído por acréscimos ao texto, com certas ideias propostas acerca da cena descrita ou comentários que explicam algum acontecimento. Machado mantém o ritmo da escrita de Perrault sem alterar sua estrutura, ao mesmo tempo suprimindo certas lacunas que poderiam existir entre o jovem leitor de hoje e a escrita do autor francês. Essa perspectiva é vista nos momentos em que a reescritora situa ou explica melhor uma cena, ou ainda quando acrescenta termos ou expressões mais condizentes com a atualidade. Vejamos alguns trechos.

No início do conto, temos a descrição das tentativas dos reis de terem filhos e, logo em seguida, a informação de que finalmente tiveram uma menina e

realizaram, então, seu batismo. Na sequência, há a descrição da recepção às fadas:

Foram a tudo quanto era estação de águas, fizeram *tratamento*, promessas, peregrinações, recorreram a *um monte de simpatias*. (Perrault, 2005a, p.3, grifos meus)

Ils allèrent à toutes les eaux du monde; vœux, pèlerinages, menues dévotions [...]. (Perrault, 2013a, p.131)

Dá para imaginar a festança que fizeram para o batizado. (Perrault, 2005a, p.3, grifos meus)

[o]n fit un beau Baptême. (Perrault, 2013a, p.131)

Diante de cada uma delas foi posto *um brinde*: um estojo de ouro maciço [...]. (Perrault, 2005a, p.4, grifo meu)

On mit devant chacune d’elles *un couvert magnifique*, avec un étui d’or massif [...]. (Perrault, 2013a, p.131, grifos meus)

Na reescrita de Machado, há acréscimos que atualizam o texto e o aproximam do público leitor, trazendo a ideia de que os reis fizeram “tratamento” e também recorreram a “um monte de simpatias”, informações que não estão presentes no texto de Perrault. Em seguida, a narradora fala com o leitor que “dá para imaginar a festança que fizeram”, enquanto no texto em francês há apenas uma informação de que foi feito um belo batizado. E, ainda, a reescritora insere a ideia de que as fadas ganharam “um brinde”, enquanto em Perrault o texto apenas descreve o que foi posto à frente de cada fada (“talheres magníficos”).

A seguir, a cena em que a Bela encontra a velha fiandeira pode nos fornecer uma boa dimensão da leitura feita por Machado:

Um dia, o rei e a rainha foram a uma de suas *casas de campo*, onde eles costumavam apenas passar temporadas. Animada com o novo ambiente, a jovem princesa saiu correndo pelo *castelo*, indo de quarto em quarto. Acabou chegando a uma saleta, no alto de uma torre, onde encontrou uma velha, sozinha, fiando, diante de uma roca. A pobre mulher não ouvira falar de todas as proibições que o rei tinha feito, para evitar que se fiasse com fuso. (Perrault, 2005a, p.5-6, grifos meus)

Au bout de quinze ou seize ans, le Roi et la Reine étant allés à une de leurs *Maisons de plaisance*, il arriva que la jeune Princesse courant un jour dans le *Château*, et montant de chambre en chambre, alla jusqu’au haut d’un donjon dans un petit galetas, où une bonne Vieille était seule à filer sa quenouille. Cette bonne femme n’avait point ouï parler des défenses que le Roi avait faites de filer au fuseau. (Perrault, 2013a, p.132, grifos meus)

O texto de Perrault descreve a situação que propiciou o encontro fatídico entre a Bela e a velha que não sabia da proibição de fiar com fuso, conforme vemos a seguir na tradução de Mário Laranjeira:

Ao cabo de uns quinze ou dezesseis anos, como o Rei e a Rainha tivessem ido a uma de suas casas de descanso, aconteceu que um dia, correndo pelo Castelo e subindo de quarto em quarto, a princesa chegou até o alto de uma torre num quartinho de despejo, onde um boa Velhinha estava sozinha fiando sua roca. Essa mulher não tinha ouvido falar das proibições que o Rei havia feito de fiar com fuso. (Perrault, 2007a, p.84)

Há no texto de Perrault, assim como no de Laranjeira, uma ambiguidade, pois temos a informação de que os reis foram a uma de suas casas de descanso (“Maisons de plaisance”) e de que a Bela, correndo pelo Castelo (“courant dans le Château”), acabou encontrando uma velha senhora que estava a fiar. Em nenhum momento se diz com clareza que o castelo em que se encontra a jovem é a casa de descanso para onde foram os reis. O leitor pode ter a impressão inicialmente de que os reis viajaram e que a jovem sozinha, sem os pais, começou a desbravar o grande castelo em que viviam. A ambiguidade da cena é resolvida adiante quando os gritos de socorro da velha fiandeira fazem com que o rei suba para ver o que estava acontecendo. Na reescrita de Machado não há tal ambiguidade no texto, ao contrário, ela explica, conforme vemos a seguir: “Um dia, o rei e a rainha foram a uma de suas *casas de campo, onde eles costumavam apenas passar temporadas. Animada com o novo ambiente*, a jovem princesa saiu correndo pelo *castelo*, indo de quarto em quarto” (Perrault, 2005a, p.5-6, grifos meus). Além de desfazer a ambiguidade textual, os acréscimos da reescritora tornam o acontecimento um pouco mais factível, uma vez que explicam que a jovem estava em um novo ambiente, o que justifica o desejo de explorar todos os lugares e as novidades que encontrasse. E, ainda, o fato de ser um lugar ao qual os reis iam “apenas passar temporadas” fornece de certo modo uma justificativa para a existência de uma fiandeira que não sabia do decreto real.

No trecho a seguir, há a supressão do termo “sabá” (“sabbat”), utilizado por Perrault, mas não muito usual na cultura meta, designando a atividade dos feiticeiros (“Sorcières”), os quais na tradução são descritos no feminino: “feiticeiras”. E, ainda, a menção à possível existência de um ogro é antecedida por uma forma de explicação do termo, sendo definido como “um gigante”:

Um dizia que era um velho castelo mal-assombrado. Outro, que era um ponto onde *se reuniam as feiticeiras* da região. A opinião mais comum era a de que se tratava da morada de *um gigante, um ogro* [...]. (Perrault, 2005a, p.12, grifos meus)

Les uns disaient que c'était un vieux Château où il revenait des Esprits; les autres que tous les *Sorciers* de la contrée y faisaient leur *sabbat*. La plus commune opinion était qu'un *Ogre* y demeurait [...]. (Perrault, 2013a, p.134, grifos meus)

Mais alguns exemplos pontuais nos mostram o movimento de aproximação do texto realizado por Machado em relação a seu público leitor. Ela cria novos nomes em português para algumas figuras que têm nomes próprios no texto de Perrault: a cadelinha da princesa passa a se chamar Bolota (Perrault, 2005a, p.9), e não mais Pouffe; e o imperador Cantalabutte, contra o qual o príncipe vai lutar, recebe o nome de Cantonalvo (p.21). Entretanto, permanece com o mesmo nome o “Reino de Mataquin” (p. 8), onde a fada boa se encontrava no momento em que a Bela adormece. Outra alteração pode ser vista no molho que a rainha-mãe pede a seu criado: a especificidade do “molho Robert” torna-se algo mais acessível quando ela pede “um molho bem gostoso” (p.22) para sua refeição. E, ainda, quando o príncipe tem o cuidado de não dizer a sua amada que ela estava vestida como a sua avó, usando uma gola alta (“un collet monté”), vemos um acréscimo na reescrita: “Ele teve o cuidado de não lhe dizer que ela estava com roupas parecidas com as da avó dele, com aquele tipo de gola, *tão fora de moda*” (p.18, grifo meu). Por fim, Machado introduz um novo termo para a mãe do príncipe, apresentada como “uma *ogresa* – da raça dos ogros –” (p.21, grifo meu).

Ao final do conto em prosa temos a moralidade em verso, constituída por duas estrofes de seis e oito versos, assim como o poema de Perrault. Entretanto, o texto é centralizado na página e não há palavras específicas grafadas em letra maiúscula, diferenças que podem ter relação com o eventual texto fonte utilizado. Os versos são predominantemente decassílabos, salvo alguns que não se encaixam nessa métrica. O esquema de rimas apresentado é aaBccB DeeDFGFG, sendo então emparelhadas (aa), interpoladas (BccB/CeeD) e alternadas (FGFG). Os termos grafados em maiúscula por Perrault *Époux* (esposo), *Hymen* (himeneu) e *Fable* (fábula) são traduzidos de forma mais coloquial (“marido” e “casamento”) ou genérica (“história”). Observa-se que na moralidade de Perrault há dois

momentos em que o narrador refere-se à “mulher”: na primeira estrofe, é dito que não há mais mulher (“femme”) que espere tanto tempo por um marido e, na segunda, afirma-se que é a mulher (“sexe”) que deseja ardentemente se casar. Na moralidade de Ana Maria Machado, essa segunda menção à “mulher” é suprimida, e, em vez de um olhar crítico ou irônico voltado diretamente para o suposto comportamento feminino desejante de um casamento, temos a ideia de que é o “amor assim com tanta paixão” que aspira a ser conjugal.

Moralidade

Esperar um pouco por um marido,
Rico, bonito, galante e querido,
É coisa bem natural.
Mas cem anos dormindo na espera
Cercada de espinhos e de hera?
Outra mulher não há igual.

A história também parece ensinar
que os doces laços de um casamento
fazem bem; mesmo que tardem um momento,
nada se perde por ter de esperar.
*Mas amor assim com tanta paixão
aspira mesmo é a ser conjugal.*
E não serei eu, com meu coração,
quem irá defender essa moral.
(Perrault, 2005a, p.27, grifos meus)

A tradução de Ana Maria Machado recria o texto fonte, voltando-se para um público leitor infantil brasileiro do século XXI. O conto traduzido apresenta as características literárias do autor francês do século XVII – o ritmo da história narrada, os acontecimentos e as descrições feitas, a moralidade em verso –, mas nos apresenta também o olhar ou a leitura da (re)escritora sobre o conto literário; as alterações e acréscimos ampliam o texto, fornecem um enquadramento próprio ao leitor de hoje, na perspectiva da reescritora. Se Perrault usava seus contos para falar a seu público, Machado utiliza de certa forma o mesmo procedimento, dirigindo-se também a seu público; as inserções feitas funcionam, dessa maneira, para gerar uma aproximação da narradora, e em consequência da própria história contada, com o público leitor.

6.11

Rosa Freire d'Aguiar (Perrault, 2005b, 2012b)

Com *tradução* de Rosa Freire d'Aguiar, a Companhia das Letrinhas publica em dois livros os contos *O Pequeno Polegar* e *Chapeuzinho Vermelho*, em 2005 e 2007 respectivamente, sendo que a edição do segundo livro utilizada nesta pesquisa é a de 2012 (4^a reimpressão da obra). Rosa Freire não realiza alterações no enredo e na estrutura dos contos, mantendo as histórias integralmente, inclusive as moralidades em verso, apresentadas como “Moral da história”. Assim, em *Chapeuzinho*, temos o final trágico da personagem central e de sua avó, devoradas pelo lobo³⁷, enquanto, em *O Pequeno Polegar*, vemos o drama das crianças abandonadas duas vezes pelos pais em situação de miséria, tal como nos conta Perrault. Nesse último conto, a tradutora desenvolve uma reescrita coloquial e acessível a seu público infantil, apresentando algumas soluções tradutórias que denotam uma proposta de linguagem próxima ao cotidiano, usando inclusive expressões populares ou idiomáticas, como veremos em alguns exemplos, a seguir.

No início de *O Pequeno Polegar*, o caçula da família é apresentado: “Esse pobre menino era *o saco de pancada da casa*, e sempre o culpavam de tudo” (Perrault, 2005b, p.9, grifos meus). “Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison, et on lui donnait toujours le tort” (Perrault, 2013a, p.191). Mais adiante, vemos que o menino é esperto e, ao ouvir os pais falando de assuntos sérios, “[...] levantara-se da cama *pé ante pé*” (Perrault, 2005b, p. 11, grifos meus). No texto fonte, lemos que ele se levantou devagarinho, “[...] il s'était levé doucement” (Perrault, 2013a, p.192). Após os pais partirem, “Quando os meninos se viram sozinhos, começaram a chorar e a *berrar a plenos pulmões*” (Perrault, 2005b, p.12, grifos meus). No texto fonte, é dito que eles começaram a gritar e a chorar com toda força: “Lorsque ses enfants se virent seuls, ils se mirent à crier et à *pleurer de toute leur force*” (Perrault 2013a, p.192, grifos meus). E, na cena em que as crianças chegam à casa da família de ogros, há o diálogo entre a esposa do

³⁷ Uma análise da reescrita do conto *O Chapeuzinho Vermelho* pode ser vista em minha dissertação de Mestrado, na seção “*Chapeuzinho Vermelho* de Rosa Freire: um livro para crianças” (Oliveira, 2014, p.113-116).

ogro e o menino:

Ai de mim! Meus pobres meninos, onde vieram parar? Sabem que aqui é a casa do *Ogro*, que come criancinhas?” “Ai de nós! Minha senhora”, respondeu o Pequeno Polegar, que *tremia como vara verde*, assim como seus irmãos, “que faremos? Se a senhora não quiser nos dar abrigo, é claro que os lobos da floresta vão nos comer esta noite. (Perrault, 2005b, p.21, grifos meus)

Hélas! mes pauvres enfants, où êtes vous venus? Savez-vous bien que c’est ici la maison d’un *Ogre* qui mange les petits enfants? – Hélas! Madame, lui répondit le petit Poucet, qui *tremblait de toute sa force* aussi bien que ses frères, que ferons-nous? Il est bien sûr que les Loups de la Forêt ne manqueront pas de nous manger cette nuit, si vous ne voulez pas nous retirer chez vous. (Perrault 2013a, p.195)

Assim como *A bela adormecida no bosque* em tradução de Ana Maria Machado, analisada no item anterior, *O Pequeno Polegar e Chapeuzinho Vermelho* traduzidos por Rosa Freire d’Aguiar preservam as características literárias dos contos de Perrault, como já abordado: o enredo, o ritmo da narrativa, a estrutura, a moralidade em verso. Tais características são relevantes para pensarmos as propostas dos reescretores. Se as moralidades em verso, assim como partes da narrativa ou determinadas cenas, muitas vezes foram alteradas ou suprimidas por não serem consideradas apropriadas ao público infantil, vemos com essas três reescritas publicadas no início do século XXI que novas perspectivas têm se concretizado. As reescritas de Rosa Freire não propõem uma leitura nova ou atual dos contos de Perrault, mas, ao trazer para o público infantil histórias que costumavam ser apresentadas com cortes ou alterações, apresentam a possibilidade de se conhecer os contos da mamãe gansa em sua versão literária, tal como definido por Perrault na França do século XVII.

6.12

Katia Canton (Canton, 2005)

No livro *Era uma vez Perrault, recontado* por Katia Canton, publicado pela DCL em 2005, temos os contos *Pele-de-Asno*, *A Bela Adormecida no Bosque*, *Barba Azul*, *Chapeuzinho Vermelho*³⁸, *O Gato de Botas* e *Cinderela*.

³⁸ Uma análise da reescrita do conto *O Chapeuzinho Vermelho* pode ser vista em minha dissertação de Mestrado, na seção “*Chapeuzinho Vermelho* recontado por Katia Canton” (Oliveira, 2014, p.78-82).

Todos os contos são escritos em prosa e apresentam ao final um texto intitulado “Poema da História”. Em sua “Introdução”, Canton comenta que criou “novos finais poéticos, mais descompromissados com a linguagem e as normas de etiqueta da época, mas ainda assim buscando manter fiel ao seu espírito” (Canton, 2005, p.12).

Em todas as histórias, a escritora mantém os temas e enredos dos contos de Perrault, sem alterar a ambientação das narrativas e as características principais dos personagens. Entretanto, há acréscimos e alterações em que Canton por vezes traz à cena elementos textuais que aproximam o texto de uma vivência mais cotidiana por parte de um público leitor jovem contemporâneo, tais como a fala motivacional da fada-madrinha, animando Cinderela: “nada de se acomodar à tristeza. Vamos à luta!” (Canton, 2005, p.65). É possível também notar, mais especificamente em *A Bela Adormecida no Bosque*, uma abordagem do conto em que são introduzidos elementos conferindo um caráter de “história de magia”, muito em voga na atualidade com histórias como a de Harry Potter, por exemplo. Assim, nas duas partes do conto vemos algumas mudanças significativas, como as mencionadas a seguir:

A narrativa começa com “[e]ra uma vez uma rainha que não conseguia ter filhos. Era reza dali, chá acolá e... nada. Até que um dia ela finalmente engravidou” (Canton, 2005, p.27). Logo de início, a reescrita traz a figura da rainha em primeiro plano (antes do rei) e uma perspectiva leve e divertida para a cena descrita. Na história, as fadas boas têm nomes indicativos de seus dons (Fada Aquarela, Fada Carinho, Fada Espelho, Fada Solidária, Fada dos Livros, Fada do Tempo e Fada Sorridente), e a velha fada que não fora convidada chama-se Fada Enfadonha. A cena que ocorre após a maldição da velha não é mais a de uma das fadas amenizando o terrível feitiço; antes disso, ocorre uma espécie de reunião das fadas para tentar resolver o problema, pedindo por fim ajuda à Fada dos Livros, a qual por sua vez procura uma solução “em todas as páginas de seu Caderno de Magia” (p.28). A questão afinal é resolvida pela Fada do Tempo, que ameniza a maldição, dizendo que “*ao fazer dezoito anos*, a princesa picará o dedo numa *agulha de costura* e não morrerá, mas cairá num sono profundo por *99 anos*. Só um príncipe apaixonado poderá fazê-la despertar” (p.28).

Já nesse início vemos algumas características da reescrita, em especial a

incorporação de um estilo “história de magia”, com o destaque para a reunião das fadas e da consulta ao caderno de magia das mesmas. Se em Perrault temos um coletivo de fadas boas, em Canton há uma tipificação dessas personagens, descritas segundo traços de personalidade ou diferentes objetos (carinho, espelho etc.). Observa-se ainda que em Perrault, quando o príncipe chega ao quarto da Bela adormecida, a cena descrita é a de que o jovem se deparou com o mais belo espetáculo que jamais vira, uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos (Perrault, 2013a, p.135). Canton desde o início do conto altera essa questão, polêmica nos dias de hoje, deixando clara a maioridade da princesa no momento de seu encontro com o príncipe, e conseqüentemente da concepção dos filhos. Há também uma atualização da clássica cena do fuso, o qual é substituído por uma agulha de costura. Por fim, no trecho citado vemos a curiosa alteração dos tradicionais 100 anos de sono da princesa para 99 anos.

Conforme dito, a narrativa mantém o enredo, apresentando assim a segunda parte do conto, na qual surge a ogra, mãe do príncipe. Ao apresentá-la na narrativa, entretanto, há um direcionamento ao público leitor, uma explicação do termo e também da sequência da história que será contada: “Você sabe o que é um ogro? É um ser que come criancinhas! Um horror! Pois esse era o desejo secreto daquela rainha! Nesse caso, uma história que parecia ter acabado com um final feliz para sempre ainda apresentou outras surpresas...” (Canton, 2005, p.33).

Desse modo, a reescrita é desenvolvida mantendo situações e ações dos personagens, porém as inserções refletem um estilo de escrita voltado ao público jovem da atualidade. Mais um exemplo pode ser visto na cena em que a rainha ogra ordena a seu empregado:

— Faça um Molho Robert, que hoje vou comer minha neta, Aurora. Esse típico molho francês era a *especialidade do rapaz*. A rainha era uma ogra, sim, mas *uma ogra chique*. Sabia o que era bom. O Molho Robert é tradicional na França desde o Renascimento e se prepara assim: [...]. (Canton, 2005, p.33)

À continuação do texto, o leitor é apresentado a uma receita do Molho Robert, listando os “*Ingredientes*” e apresentando o “*Modo de Fazer*”. Há na passagem um toque de humor, explorando o interesse por gastronomia (e a popularidade de receitas culinárias); a ogra é chique por gostar de um molho francês, remetendo à noção da gastronomia francesa como algo bom e sofisticado,

e vemos também a ideia de que seu empregado tem uma *especialidade* na cozinha.

Trata-se portanto de uma reescrita em que a autora tem liberdade para escrever a seu modo os contos de Perrault. Embora mantenha os enredos, inclusive com os mesmos desenlaces, a escrita de Canton imprime ao texto um ritmo distinto, o que pode ser visto também ao final, no Poema da História:

POEMA DA HISTÓRIA

*Paciência é sempre uma virtude.
Mas esperar 99 anos é ainda mais nobre,
É acreditar sempre na sorte
E no destino que as coisas devem ter.*

*A Bela adormece com um sorriso
Porque sabe que seu príncipe irá chegar
E quando isso acontece de fato
Nada mais poderá fazê-la parar.*

*Nem mesmo uma ogra,
Nem mesmo a fera solta,
Nada a faz deixar escapar
A alegria de ter sua vida de volta.
(Canton, 2005, p.35)*

Em todos os contos de Canton, “os poemas das histórias” não seguem Perrault, nem em termos do tema tratado nem em termos formais. No exemplo acima vemos que, embora o “poema” seja formatado tal como uma poesia versificada (com estrofes e versos), quando o texto é lido, pode ser percebida uma fragilidade em relação ao que é fundamental a um poema: o ritmo. Só como exemplo, podemos observar a enorme variação silábica: os versos oscilam aleatoriamente entre 4 e 15 sílabas. Sem um contrato métrico regular e apenas com algumas rimas ocasionais, o texto parece constituir-se meramente como uma prosa compartimentada em estrofes e versos. A mesma questão pode ser observada nos outros contos.

Em um texto meta em que o reescritor tem maior liberdade para criar um poema tal como queira, sem precisar trabalhar a *significância* do texto fonte como ocorre na tradução poética, podemos pensar que seria até mais fácil encontrar um poema com características poéticas evidentes. Entretanto, não é o que ocorre nesse caso.

6.13

Mário Laranjeira (Perrault, 2007a)

O livro *Contos e Fábulas*: Charles Perrault, publicado pela Iluminuras (2007), contém todas as oito histórias em prosa com moralidades em verso de Perrault, além de outros contos, em *tradução* de Mário Laranjeira.³⁹ O tradutor mantém as moralidades em verso nos contos em prosa e traduz em verso os contos assim escritos originalmente. Por se tratar de uma edição integral da obra, a tradução de Laranjeira tem sido utilizada como referência ou guia de leitura em alguns momentos nesta tese quando são citados trechos dos contos em francês (assim como também têm sido utilizadas as traduções de Ivone Benedetti e Leonardo Fróes).

Como veremos em mais alguns exemplos, a reescrita de Laranjeira mantém não somente o tema e o enredo, mas também o estilo e o ritmo da narrativa de Perrault. Vejamos trechos de *A Bela Adormecida no bosque*:

[...] foi feito um belíssimo *Batizado*; deram como *Madrinhas* à *Princesinha* todas as *Fadas* que foi possível encontrar no *País* (encontraram sete), a fim de que cada uma delas lhe fizesse um dom, como era costume das *Fadas* naquele tempo, de modo que a *Princesinha* teve todas as perfeições imagináveis. Depois das cerimônias do *Batismo*, todo o cortejo voltou para o *Palácio do Rei*, onde havia um grande festim para as *Fadas*. (Perrault, 2007a, p.83, grifos meus)

[...] on fit un beau *Baptême*; on donna pour *Marraines* à la petite *Princesse* toutes les *Fées* qu'on pût trouver dans le *Pays* (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elle lui faisant un don, comme c'était la coutume des *Fées* en ce temps-là, la *Princesse* eût par ce moyen toutes les perfections imaginables. Après les cérémonies du *Baptême* toute la compagnie revint au *Palais du Roi*, où il y avait un grand festin pour les *Fées*. (Perrault, 2013a, p.131, grifos meus)

Observa-se que o tradutor mantém as palavras grafadas em maiúscula no texto fonte, a pontuação utilizada (ponto e vírgula, parênteses etc.), e a escrita do texto em português segue quase sempre a mesma estrutura da construção frasal do texto em francês. Essa característica denota o intuito de manutenção do ritmo e estilo do autor, de elaboração de um texto que contenha as características literárias da escrita de Perrault, tal como o tradutor propõe no posfácio da edição, o qual

³⁹ Uma análise da reescrita do conto *O Chapeuzinho Vermelho* pode ser vista em minha dissertação de Mestrado, na seção “*O Chapeuzinho Vermelho* de Laranjeira: uma tradução literária” (Oliveira, 2014, p.87-91).

será comentado no próximo capítulo.

Embora a tradução procure manter as marcas do texto fonte, vemos também um trabalho com a linguagem utilizada na língua meta, buscando tornar o texto verossímil nos diálogos, por exemplo. Assim, no encontro entre a princesa e a velha fiandeira, o tradutor evita uma construção que gere um efeito muito formal, como vimos ocorrer na tradução de Tatiana Belinky. Vejamos a passagem na escrita de Perrault, de Laranjeira e de Belinky, respectivamente.

“*Que faites-vous là, ma bonne femme? dit la Princesse. – Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne la connaissait pas. – Ah! que cela est joli, reprit la Princesse, comment faites-vous? donnez-moi que je voie si j’en ferais bien autant.*”

(Perrault, 2013a, p.132-133, grifos meus)

“*Que está fazendo aí, boa senhora?*” disse a Princesa. – “Estou fiando, minha bela menina,” respondeu-lhe a velha, que não a conhecia. – “Ah! como é bonito”, retomou a Princesa, “*como é que a senhora faz? Dê aqui, quero ver se consigo fazer tão bem.*”

(Perrault, 2007a, p.84, grifos meus)

– *O que fazeis aqui, minha boa mulher?* – disse a princesa.

– Estou fiando, minha bela menina – respondeu-lhe a velha, que não a conhecia.

– Ah, como isso é bonito – disse a princesa. – *Como é que se faz? Deixai-me ver se eu sou capaz de fazê-lo também.*

(Perrault, 1993a, p.8, grifos meus)

Conforme já abordado no item sobre a tradutora Tatiana Belinky, a recriação de diálogos equilibra-se entre a linguagem padrão escrita e a linguagem falada, fragmentada. O efeito de verossimilhança que pode ser alcançado é uma forma de aproximação ou representação do que seria uma fala real, mas não a reprodução da realidade, a qual geraria um estranhamento por parte do leitor se fosse colocada diretamente na escrita. Assim, vemos que Laranjeira busca gerar tal efeito, especialmente na fala da princesa, introduzindo elementos da oralidade, como a expressão expletiva (“é que”), a utilização da terceira pessoa do singular (“está fazendo”, “a senhora faz”, “dê”) e não da segunda pessoa do plural (“vós”), e ainda com a construção incompleta na última sentença: enquanto em Perrault, assim como em Belinky, temos o objeto relativo ao verbo *fazer* (“j’en ferais”/“fazê-lo”), em Laranjeira há uma omissão (“quero ver se consigo fazer (...) tão bem”), muito comum na língua falada.

Antes de abordar a moralidade em verso, menciono um detalhe na

tradução do termo “ogre”. A personagem da mãe do príncipe é uma “ogra”, na tradução de Laranjeira, sem que se realize qualquer forma de acréscimo explicativo sobre o termo. Todavia, há uma cena anterior à entrada da ogra na história, na qual o príncipe, tendo saído para caçar, pergunta o que eram as torres que ele avistava por cima de uma mata fechada. E então temos a seguinte passagem:

Uns diziam que era um velho *Castelo* onde apareciam *Assombrações*; outros, que todos os *Feiticeiros* da região faziam ali o seu *sabá*. A opinião mais comum era de que um *Bicho-Papão* morava lá, e para lá levava todas as crianças que conseguia roubar, para comê-las à vontade [...]. (Perrault, 2007a, p.86, grifos meus)

Les uns disaient que c'était un vieux *Château* où il revenait des *Esprits*; les autres que tous les *Sorcières* de la contrée y faisaient leur *sabbat*. La plus commune opinion était qu'un *Ogre* y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise [...]. (Perrault, 2013a, p.134, grifos meus)

Vemos a manutenção dos elementos textuais característicos do conto de Perrault, excetuando-se nesse caso a tradução do termo “Ogre”, que no trecho torna-se “Bicho-Papão”. A alteração, no entanto, não explica o termo “ogra”, uma vez que nesse trecho da tradução não há qualquer referência a “ogro”, não havendo tampouco referência a “bicho-papão” nas cenas em que a mãe do príncipe aparece. Por fim, vejamos a tradução da moralidade em verso:

MORAL

Algum tempo esperar para ter um Esposo
Rico, meigo, galante, gracioso,
Coisa bastante natural;
Mas dormir e esperar cem anos, certamente,
Não se encontra mais essa tal
Mulher que durma assim tranquilamente.

A Fábula parece ainda nos mostrar
Que os laços do Himeneu frequentemente,
Adiados, até ficam mais atraentes,
E não se perde em esperar;
Mas a mulher com tanto ardor
Aspira ao voto conjugal,
Que não tenho coragem nem fervor
Para pregar-lhe esta moral.
 (Perrault, 2007a, p.90)

Como podemos observar, a aparência do texto no papel é mantida, com as mesmas duas estrofes (a primeira com seis versos e a segunda, com oito), os versos longos mais à esquerda e os curtos mais à direita. Laranjeira mantém os alexandrinos e os octossílabos, com uma pequena variação: alguns versos decassílabos. As rimas são elaboradas com esquema semelhante ao texto fonte: emparelhada (aa), alternada (BcBc), interpolada (Dcc'D) e, novamente, alternada (EBEB).

Em relação ao vocabulário comentado, Laranjeira mantém as palavras grafadas em letras maiúsculas, traduzindo-as por *Esposo*, *Fábula* e *Himeneu*. Com “himeneu” temos a manutenção de um termo não corriqueiro, que portanto pode evocar a ideia de passado ou um caráter mais poético da história narrada. Em relação a “femelle” e “sexe”, temos para ambas o emprego da palavra “mulher”, que em si não traz qualquer conotação. Porém no primeiro caso, em que no texto de Perrault vemos um tom jocoso, Laranjeira evoca essa ideia dizendo que “não se encontra mais essa tal mulher...”, utilizando o recurso do enjambement, provocando certa tensão nessa relação dos termos “tal” e “mulher”.

Considerando a atenção dada por Laranjeira aos aspectos literários do texto e à questão da tradução poética, mais alguns comentários podem ser feitos acerca de algumas alterações. Houve uma normalização da estrutura invertida do verso *Que souvent de l'Hymen les agréables nœuds*, onde vemos: *Que os laços do Himeneu frequentemente*. Em termos de acréscimos em relação ao original, podemos observar a ideia trazida com o uso da palavra “certamente”, ao que parece, inserida para efeito de rima; e, em termos de vocabulário, a tradução da expressão “bien-fait”⁴⁰ por “meigo” foge um pouco ao contexto semântico do termo, que designa alguém bem apessoado. Essas modificações, no entanto, não chegam a ser relevantes, pois são transformações ou alterações pontuais realizadas buscando-se ao final criar um novo poema condizente com aspectos formais e

⁴⁰ **Fait.** On dit qu'*Un homme est bien fait & mal fait*, pour dire, qu'il est bien formé, qu'il est mal formé, qu'il a bonne ou mauvaise mine. *Un homme bien fait & de bon air. un grand homme mal fait. un petit homme mal-fait & mal basti. une femme bien faite. une fille bien faite.* (...) Et on dit, Par quelque espece d'exaggeration d'Un homme qu'on traite de sot & d'impertinent, que *C'est un sot bien fait, un impertinent bien fait.* (*Le Dictionnaire de l'Académie Française 1ère Edition*, 1694, p.428)

semânticos do texto fonte. Mário Laranjeira realiza o trabalho a que se propõe de uma tradução atenta para as marcas textuais do original, para sua significância.

6.14

Fernanda Lopes de Almeida (Almeida, 2008)

Na edição da Ática de *Contos de Perrault* temos a atribuição de autoria da obra a Fernanda Lopes de Almeida. Na ficha catalográfica consta a informação: “adaptação de: *Contes du temps passé*”; porém, na mesma página, há também outra informação: “tradução direta do francês dos *Contes du temps passé*”. O prefácio apresenta a obra como uma tradução, ressaltando-se que “os versos finais são de autoria dessa grande escritora brasileira, que lança um olhar inteiramente pessoal sobre os contos” (Almeida, 2008, p.5). Assim, essa reescrita apresenta essa dupla classificação, considerando os contos como uma tradução e as moralidades como uma criação da escritora. O livro apresenta os oito contos em prosa com moralidades em verso e o conto *Pele de Asno*, reescrito em prosa. A escritora mantém tema e enredo dos contos, sem atualizar ou modernizar as histórias narradas. Ao final, temos versos compostos por ela, em alguns casos distanciando-se bastante das moralidades de Perrault, em outros, como em *A Bela Adormecida no Bosque*, mantendo um conteúdo semelhante, como será visto. Os versos são apresentados sem título, em uma página destacada após os contos.

Como característica mais notável da reescrita, diferenciando-a da estrutura do texto fonte, observa-se a substituição da narração por falas ou diálogos dos personagens. No início do conto, há uma descrição do momento em que a velha fada chega: “Mais comme chacun prenait sa place à table, on vit entrer une vieille Fée qu’on n’avait point prié parce qu’il y avait plus de cinquante ans qu’elle n’était sortie d’une Tour et qu’on la croyait morte, ou enchantée” (Perrault, 2013a, p.132). Ou como podemos ler na tradução de Ivone Benedetti, utilizada aqui como referência (guia de leitura): “Mas, enquanto as pessoas tomavam seus respectivos lugares à mesa, viu-se entrar uma fada velha que não tinha sido convidada porque fazia mais de cinquenta anos não saía de uma torre, e todos achavam que estava morta ou enfeitada” (Perrault, 2012a, p.25). Em Fernanda Lopes de Almeida, temos:

Os convivas comentavam entre si.

– Mas como? Há mais de cinquenta anos ela não saía do alto de uma torre.

– Sim, todos pensavam que estivesse morta, ou então encantada. (Almeida, 2008, p.9)

Da mesma forma, quando a princesa cai desmaiada, a reescritora elabora uma fala, tanto para a velha fiandeira como também para o rei.

– Acudam, pelo amor de Deus! – gritou a boa velha. (p.10)

[...]

– Era inevitável que isso acontecesse – murmurou [o rei]. (p.11)

[...]

– Deixem-na dormir em paz, até que a hora do seu despertar seja chegada – disse o Rei. (p.11)

Já no texto fonte temos uma narração desses momentos, como vemos a seguir: “La bonne vielle, bien embarrassée, crie au secours [...] [le roi,] jugeant bien qu’il fallait que cella arrivât [...]. Le Roi ordonna qu’on la laissât dormir en repos, jusqu’à ce que son heure de se réveiller fût venue” (Perrault, 2013a, p.133). Do mesmo modo, vemos a narração em Benedetti: “A boa velha, bem atarantada, grita pedindo socorro. [...] [o rei,] concluindo que assim deveria ser [...]. O rei ordenou que a deixassem dormir sossegada, até que chegasse a sua hora de acordar” (Perrault, 2012a, p.27-28).

Enquanto em Perrault as falas ou os diálogos ocorrem em alguns momentos precisos, na reescrita de Fernanda Lopes de Almeida tornam-se elementos presentes ao longo de toda a história contada. Quando na narrativa do autor francês aparecem verbos dicendi (dizer, ordenar, perguntar, assegurar etc.) ou expressando o pensamento dos personagens (acreditar, pensar etc.), na reescrita muitas vezes temos solilóquios ou diálogos, o que torna sua estrutura distinta do texto fonte.

Vejamos, por fim, os versos criados pela escritora após o conto:

Do casamento os estreitos laços
 não serão menos felizes
 se forem adiados os abraços.
 E da ternura todos os matizes
 só mais realce terão
 sendo prudente o coração.

Esperar algum tempo para ter marido
 bom, galante e bem-parecido,
 é um cuidado normal.
 Mas aguardar cem anos,
 dormindo calmamente,
 já não parece natural.
 E não seria justo, nem clemente,
 quem vos pregasse essa moral.
 (Almeida, 2008, p.55)

Fernanda Lopes de Almeida inverte a ordem de apresentação daquilo que é dito na moralidade de Perrault, inserindo na primeira estrofe o que no conto em francês está na segunda, e vice-versa, e ainda altera certos termos usados. Por exemplo, há uma supressão da ideia de que a mulher deseja ardentemente o casamento (“*le sexe avec tant d’ardeur/ Aspire à la foi conjugale,*”) e também da ideia de esperar por um marido rico (“*Attendre quelque temps pour avoir un Époux,/Riche[...]*”). Apresentando rimas (ababCC ddEfgEgE), o poema criado pela escritora não propõe tantas novidades ou diferenças em relação ao texto fonte, como poderia ser esperado dada a liberdade de criação anunciada. Nesse conto, o poema relaciona-se à moralidade de Perrault; nos outros, entretanto, Fernanda Lopes de Almeida elabora versos que se afastam mais do texto de Perrault, ainda que se refiram também à história contada.

6.15

Hildegard Feist (Perrault, 2009)

O conto *O Barba-Azul* em tradução de Hildegard Feist é publicado pela Companhia das Letrinhas, em um livro com a mesma proposta editorial de *Chapeuzinho Vermelho* em tradução de Rosa Freire d’Aguiar, tradutora também de *O Pequeno Polegar*, conforme já abordado. Apresentando apenas um conto cada, esses três livros são voltados para o público infantil e contêm as respectivas histórias em versão integral com as moralidades em verso. As traduções de Hildegard Feist e Rosa Freire trazem ao público infantil uma nova perspectiva ou possibilidade de leitura das histórias de Perrault, uma vez que não alteram os enredos, não realizam cortes em partes do texto e tampouco suprimem as moralidades. Conforme já analisado ao longo deste capítulo, diversos reescritores excluem as moralidades, dentre outras modificações eventualmente feitas, como

vimos em Figueiredo Pimentel (1911/2006), Monteiro Lobato ([1934]/2007), no reescritor não identificado (1962), Ariadne Oliveira (1987), Maria Cimolino e Grazia Parodi (1993), e Olívia Krähenbühl ([19--]). Apenas ao final do século XX, as reescritas começam a apresentar essa parte constitutiva da obra do autor francês. Ruth Rocha (1993/2010) as mantém em suas histórias recontadas de *O gato de botas* e *As fadas*. Tatiana Belinky (1993) e Ana Maria Machado (2005) traduzem a moralidade do conto *A Bela Adormecida no Bosque* em seus livros, assim como Mário Laranjeira (2007) traduz todas as moralidades dos oito contos em prosa em sua coletânea de contos de Perrault. Já as reescritoras Roseana Murray (1996), Katia Canton (2005) e Fernanda Lopes de Almeida (2008) apresentam, respectivamente, “ finais poéticos”, “poemas da história” ou versos ao final, mas os mesmos são criações das autoras, a partir das moralidades de Perrault. Veremos ainda que as moralidades serão mantidas nas edições mais recentes de Maria Luiza Borges (2010), Ivone Benedetti (2012), Leonardo Fróes (2015) e Eliana Bueno-Ribeiro (2016), sendo excluídas apenas na reescrita de Walcyr Carrasco (2009/2013).

Assim, embora contenha apenas um conto, a reescrita de Hildegard Feist torna-se relevante, nesta pesquisa, por apresentar *O Barba-Azul* de Perrault sem cortes ou acréscimos explicativos. A tradutora mantém a estrutura textual do conto, sem alterar significativamente as construções frasais da narrativa, trabalhando os aspectos literários do texto, o ritmo e o estilo da escrita de Perrault.

Trago aqui apenas um exemplo para que se observem esses aspectos da tradução: o momento em que a esposa de Barba Azul pede desesperada à irmã que veja do alto da torre se os irmãos estão chegando pela estrada. Em Perrault, há uma sequência de quatro repetições das indagações feitas, estabelecendo um crescendo no suspense e na expectativa sobre o que vai acontecer. Na tradução de Feist, temos a mesma estrutura, com apenas um pequeno detalhe de diferença: no conto em francês a pergunta é sempre feita sendo usado duas vezes o nome da irmã (“*Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir?*”), enquanto na tradução somente na primeira vez isso ocorre. E, ainda, as quatro indagações idênticas são grafadas em itálico no texto fonte, bem como as duas primeiras respostas idênticas dadas por Anne (“*Je ne vois rien que le Soleil qui poudroie, et l’herbe qui verdoie*”). A seguir, o trecho em sua totalidade, na tradução de Hildegard Feist:

— *Ana, minha irmã Ana, está vendo alguém?*
 E Ana respondia:
 — Estou vendo apenas o sol que reluz e a relva que verdeja.
 Enquanto isso, o Barba-Azul gritava para a mulher, empunhando um punhal.
 — Desça logo, ou eu vou subir.
 — Só mais um instante, por favor — ela implorava e, em seguida, perguntava
 baixinho: — *Ana, minha irmã, está vendo alguém?*
 E a irmã respondia:
 — Estou vendo apenas o sol que reluz e a relva que verdeja.
 — Desça logo ou eu vou subir — berrava o Barba-Azul.
 — Estou indo — a esposa dizia, e logo perguntava: — *Ana, minha irmã, está
 vendo alguém?*
 — Estou vendo uma nuvem de poeira daquele lado lá — Ana por fim respondeu.
 — São eles?
 — Não. Que pena! É um rebanho de carneiros.
 — Você não vai descer? — o Barba-Azul rugiu.
 — Só mais um instante — a esposa falou, e mais uma vez perguntou: — *Ana,
 minha irmã, está vendo alguém?*
 — Estou vendo dois cavaleiros daquele lado lá, mas ainda estão muito longe...
 Deus seja louvado! — a irmã exclamou, um minuto depois. — São os nossos irmãos.
 (Perrault, 2009, p.19-21, grifos meus)

A tradução de Feist e a de Rosa Freire (comentada anteriormente) são exemplos de como o enredo, a estrutura e o ritmo da narrativa do autor podem ser reescritos em obras voltadas ao público infantil, sem que sejam realizados acréscimos explicativos ou cortes em partes do texto. As reescritas estão inseridas em livros próprios ao manuseio por parte de crianças, com ilustrações ocupando grande parte das páginas, e, entretanto, podemos ler contos literários, tal como propôs Perrault, uma junção de “história de antigamente” com um olhar do autor sobre determinadas situações ou realidades, ainda que estas sejam mostradas em contos de fadas.

6.16

Walcyr Carrasco (Carrasco, 2013)

Na edição de 2013 da Moderna, os *Contos de Perrault* são apresentados como *recontados* por Walcyr Carrasco. O reescritor exclui as moralidades em verso dos oito contos em prosa, e *Pele de Asno* e *Os desejos ridículos* são reescritos em prosa. Publicada inicialmente em 2009 pela editora Manole, a reescrita de Carrasco recebeu na nova edição da Moderna um prefácio assinado por Regina Zilberman, apresentando os contos e justificando algumas alterações

feitas pelo reescritor em relação ao texto fonte. A relevância desse paratexto, considerando-se aspectos relativos à patronagem, será abordada no próximo capítulo. Dentre as alterações feitas, Zilberman comenta o final de *Chapeuzinho Vermelho*⁴¹ (no conto de Carrasco, a menina e a avó são salvas); a exclusão das moralidades, as quais são consideradas datadas; o uso da prosa em todos os contos; e, especialmente, a inserção de diálogos em momentos nos quais temos narração no texto fonte. A prefaciadora considera que Carrasco “[emprega] diálogos ágeis, em linguagem contemporânea e adequada a situações atuais” (Carrasco, 2013, p.21).

As justificativas apresentadas por Zilberman sugerem que os contos de Carrasco se inserem em uma perspectiva conectada à atualidade. Não é o que ocorre, ao menos em termos de temática e enredo, os quais se mantêm próximos aos do texto fonte, com modificações pontuais. Quanto à linguagem, o que vemos é uma profusão de exclamações ao longo de todos os contos, tanto nas falas dos personagens, os quais aparentam estar sempre exaltados ou aos gritos, como também na narração, em que não há muito espaço para as descrições ou constatações, características da escrita de Perrault e de muitas de suas reescritas. Antes de abordar o conto *A Bela Adormecida*, apenas para citar alguns exemplos dentre inúmeros casos, vejamos:

Em *O Pequeno Polegar*, o personagem título diz (exclamando) aos irmãos: “— Não tenham medo, sei como encontrar nossa casa!” (Carrasco, 2013, p.130). Em seguida, ao chegarem à casa, o irmão mais velho diz (ou grita?): “— Se o papai e a mamãe nos abandonaram, não vão nos querer de volta! — disse o mais velho” (p.130). O Polegar reflete (também em tom de exclamação): “E se ele resolver acabar conosco durante a noite? Pode ser que se arrependa de nos ter deixado vivos!” (p.143). Em *Riquet do Topete*, temos a fada oferecendo um dom à linda princesa: “Ela terá a capacidade de tornar belo ou bela a quem amar!” (p.198). Até o lobo dá um conselho a Chapeuzinho em tom de exclamação: “Siga este caminho, que vai por dentro da floresta! — aconselhou o Lobo, enganando Chapeuzinho” (p.31). Exemplos como esses podem ser vistos a todo momento nos contos.

⁴¹ Uma análise da reescrita do conto *O Chapeuzinho Vermelho* pode ser vista em minha dissertação de Mestrado, na seção “*Chapeuzinho Vermelho* de Walcyr Carrasco: um final feliz?” (Oliveira, 2014, p.95-97).

Vejamos *A Bela Adormecida*, em maior detalhe: o conto tem início de forma diferente, sugerindo uma identificação do comportamento da rainha a práticas atuais, tais como tratamentos para engravidar ou ainda regimes sem sentido.

Era uma vez um rei e uma rainha que não tinham filhos. Viviam muito tristes por isso. Sonhavam com o dia em que nasceria um bebê. A rainha fazia um tratamento atrás do outro. Passava por mil regimes. Comia só beterrabas num mês, chuchu no outro, peixe numa semana, carne na outra. Fazia promessa a todos os santos. Tudo pelo desejo de ter um filho. (Carrasco, 2013, p.39)

Em Perrault, nesse início temos a descrição do esforço dos reis para conseguir ter filhos, com a menção do que se poderia fazer à época (idas a estações de água, votos, peregrinações, devoções). Em Carrasco, a ideia de regimes em que só se come uma coisa a cada vez talvez tenha sido inserida como um recurso de humor, embora desprovida de qualquer sentido relativo à cena narrada (a tentativa da rainha de engravidar). Apesar desse início tão distinto, na sequência o enredo se desenvolve de modo semelhante ao conto de Perrault. Em termos gerais, não há uma modernização da história; por um lado, há modificações pontuais, e, por outro, há a manutenção de uma série de aspectos que podem ser vistos como datados ou anacrônicos, sob uma ótica de modernização do conto. Se no prefácio à obra afirma-se que as moralidades foram excluídas porque teriam ficado datadas, veremos nos exemplos a seguir que uma série de elementos datados, característicos de uma época e visão de mundo, não são reformulados na reescrita.

Após o início do conto, temos o batismo, as fadas convidadas, o reino, os estojos de ouro para as sete fadas e a chegada da fada mais velha. O enredo vai sendo desenvolvido tal como em Perrault, com poucas modificações. Assim, os dons dados pelas fadas são praticamente os mesmos, com uma alteração mais significativa apenas no último:

As fadas reuniram-se em torno do berço:
 — Será a mais bela do mundo! [...]
 — Terá o coração de um anjo!
 — Saberá ser graciosa em tudo o que fizer!
 — Dançará com a leveza de uma pluma!
 — Cantará como um rouxinol!
 — *Aprenderá com facilidade e gostará de ler!*

(Carrasco, 2013, p.42, grifos meus)

Em Perrault, tais dons representam um ideal de valores desejáveis à mulher no século XVII; a perfeição feminina se expressa nos dons atribuídos à princesa, que seria a mais bela, teria o espírito como o de um anjo e uma graça admirável, dançaria perfeitamente bem, cantaria como um rouxinol e tocaria todos os instrumentos com a maior perfeição (Perrault, 2007a, p.84). Na reescrita, a alteração vista refere-se à substituição do dom de “tocar todos os instrumentos” pelo de “aprender com facilidade e gostar de ler”. Os outros atributos permanecem como os dons mais desejáveis à jovem, sem qualquer modernização que os tornasse mais pertinentes a novos valores. Ao chegar a vez da fada velha, ela diz:

— Farei agora uma predição. Quando a princesinha completar *quinze anos de idade*, vai espetar o dedo no fuso de uma roca de fiar e morrerá!
Em seguida, fez um gesto circular em torno de si mesma. Transformou-se em uma coruja e saiu voando pela janela! (Carrasco, 2013, p.43, grifos meus)

Na reescrita, a predição da fada já anuncia o momento em que ocorrerá o incidente (o que poderia facilitar a tentativa dos reis de evitar sua concretização), e temos ainda a novidade da transformação da fada em uma coruja. À continuação, uma das fadas diz que pode diminuir a força da maldição: “A princesinha não morrerá! Quando espetar o dedo no fuso, cairá adormecida. *No dia em que receber um sincero beijo apaixonado, despertará!*” (Carrasco, 2013, p.43, grifos meus). Aqui temos a imagem, popularmente muito difundida, do beijo do príncipe que desperta a princesa, embora tal cena não esteja presente em Perrault, nem nas outras reescritas analisadas nesta tese. A narrativa continua com a proibição do rei: “— Ninguém mais no reino pode possuir rocas de fiar! — ordenou o monarca. — Sob pena de perder a vida!” (p.44). Quando a princesa estava prestes a completar quinze anos os reis viajam “para encomendar joias deslumbrantes que dariam de presente à filha [...]” (p.44), deixando a menina no castelo, acompanhada das criadas. O fatídico encontro com a velha fiandeira ocorre no próprio castelo em que os reis e a filha viviam. Observa-se aqui o problema da predição com data marcada; os reis sabiam do momento em que ocorreria o incidente e ainda assim viajam, deixando a filha sozinha.

Com a princesa já adormecida, temos a cena em que “[o]s ministros

aconselharam o pai a chamar pretendentes. Quem sabe algum deles daria o beijo de amor que a faria despertar?” (Carrasco, 2013, p.47). Nesse ponto central do enredo de Carrasco, temos uma menina de quinze anos dormindo e ministros do reino sugerindo que pretendentes viessem dar beijos para, quem sabe, despertá-la. O rei recusa tal ideia, exclamando: “— O verdadeiro amor é mágico e, somente graças a essa qualidade, poderá quebrar o feitiço!” (p.47). E, embora tenhamos a ideia de que será o beijo verdadeiramente apaixonado que irá despertar a princesa, temos, em seguida, a revelação de um destino marcado, uma vez que “[a] fada sabia, mas não contou a ninguém, que a princesa deveria dormir cem anos!” (p.48).

As alterações descritas não propõem qualquer leitura mais atual ou condizente com a realidade do público leitor contemporâneo; ao contrário, a maior novidade inserida (a ideia do beijo do príncipe) apenas coloca a princesa em uma posição de passividade compulsória, com a anuência de todos com tal situação. Para além da questão do enredo propriamente, temos o aspecto da linguagem desenvolvida por Carrasco, com o acréscimo de falas e diálogos em detrimento da narração. Como já visto até o momento, a ênfase no que se diz é marcada todo o tempo com muitas exclamações, como se todos se expressassem em constante exaltação, inclusive o narrador. Vejamos mais alguns exemplos. Quando o príncipe avista as torres do castelo e busca informações com os camponeses da região, temos as seguintes passagens repletas de frases exclamativas:

“O príncipe não sabia no que acreditar! [...] Até que encontrou um velho lavrador. O homem tinha a voz mansa e firme. Parecia saber do que falava!” (Carrasco, 2013, p.50).

— Há cem anos. Diz a lenda que ela só despertará quando receber um verdadeiro beijo de amor! (p.51)

“E se for verdade? E se lá dentro estiver adormecida a mais bela princesa que já existiu? Quem sabe é ela o amor que espero, com que sonho há tanto tempo?”, imaginou o príncipe, que tinha um coração romântico e um espírito valente! (p.51)

Ao entrar no castelo, o narrador descreve a cena vista pelo príncipe: “Damas estavam sentadas, de bordados na mão, como se tivessem caído no sono entre um ponto e outro!” (Carrasco, 2013, p.52). E, assim que encontra a princesa adormecida, o príncipe considera que “[e]ra impossível resistir ao encanto da

jovem. — É ela! É ela a moça com quem sempre sonhei! — disse. Não resistiu. Curvou-se e beijou delicadamente os lábios dela” (p.53). Quando os dois então conversam, ele diz (exclamando): “— Eu não tenho palavras, princesa! — respondeu desajeitadamente. — Só posso falar do meu sentimento, que é o mais forte de toda minha vida! Eu a amo!” (p.53).

Na segunda parte do conto, a ogra ordena ao cozinheiro: “— Faça um molho com mostarda, vinho branco e pimenta para acompanhar!” (Carrasco, 2013, p.61). Na sequência, o narrador explica a artimanha do empregado que escolheu um cordeiro e “[p]reparou-o com um molho tão gostoso que a rainha-mãe nem percebeu a diferença!” (p.61). Alguns dias depois, o cozinheiro vai procurar o pequeno Dia, filho da Bela: “Ele estava brincando com uma espada, duelando com um macaco!” (p.62). A rainha-mãe pensa no que diria ao filho quando este voltasse da guerra e não encontrasse mais a esposa e os filhos: “Quem sabe, até chorarei algumas lágrimas para ele acreditar na história!” (p.65).

Na reescrita de Carrasco, embora sejam vistas algumas alterações, os enredos das histórias são mantidos. O reescritor não atualiza os contos nem subverte imagens estabelecidas por histórias tradicionais. A justificativa apresentada no prefácio para a exclusão das moralidades, considerando-as datadas, não se coaduna com o que é visto ao longo da história contada em prosa, uma vez que muitos elementos ou situações expressando ideias e valores datados ou anacrônicos estão presentes, por exemplo, na reescrita de *A Bela Adormecida*, conforme comentado. Os contos de Perrault (seus temas e enredos) expressam certos valores e ideias, podendo ser reescritos com o intuito de questionamento ou de propostas de novos valores e ideias, o que não ocorre em Carrasco. Por outro lado, a profusão de exclamações ao longo da narrativa talvez aproxime as histórias recontadas de uma linguagem, característica da contemporaneidade, em que tudo é igualmente enfatizado, não havendo espaço para as nuances, as entrelinhas, as descrições. Se em Perrault temos abertura para o humor e a ironia (inclusive nas moralidades), em Carrasco o leitor fica sem espaço para a reflexão, sobrecarregado por assertivas exaltadas.

6.17

Maria Luiza X. de A. Borges (Perrault, 2010)

Em *Contos de Fadas*, edição de bolso publicada pela Zahar em 2010, a reescrita de Maria Luiza Borges é apresentada como *tradução*. Temos cinco contos em prosa com moralidades em verso de Perrault, *Cinderela ou O sapatinho de vidro*, *O Gato de Botas ou O Mestre Gato*, *O Pequeno Polegar*, *Chapeuzinho Vermelho*⁴² e *Barba Azul*, além de *Pele de Asno*, reescrito em prosa. Coletânea de histórias de vários autores, o livro traz o conto *A Bela Adormecida* apenas na versão dos irmãos Grimm. Essa edição de bolso contém uma parte dos contos apresentados na edição de mesmo título comentada por Maria Tatar também da Zahar, na qual se esclarece que o texto fonte utilizado é “The Annotated Classic Fairy Tales”, editado por Maria Tatar. Trata-se portanto de uma tradução indireta, feita a partir do inglês.

Em sua reescrita, Maria Luiza Borges mantém os temas, enredos e estrutura dos contos de Perrault, sem realizar alterações significativas ou novas leituras da obra. Os elementos textuais da escrita do autor francês estão presentes na tradução: quase sempre vemos as mesmas construções frasais, narrações e diálogos, e não há acréscimos explicativos em relação a termos como “ogro”, por exemplo, em *O Gato de Botas* e em *O Pequeno Polegar*, contos em que tal figura aparece como personagem.

Para entrar um pouco na escrita de Maria Luiza Borges, vejamos algumas de suas soluções tradutórias que ajudam a caracterizar o personagem título de *O Gato de Botas*. No início do conto, o leitor já é apresentado a situações e cenas bastante sugestivas acerca da personalidade do animal:

O gato, que escutou essa fala *sem se dar por achado*, disse-lhe com ar grave e ponderado: “Não se aflija, meu amo, basta que me dê um saco e mande fazer para mim um par de botas para que eu possa andar pelo mato, e verá que o pedaço que lhe coube na herança não é tão mal assim.”

Embora não se fiasse muito naquela conversa, o amo do gato já o vira usar tantas *artimanhas* para pegar ratos e camundongos (pendurando-se de cabeça para baixo pelos pés, ou escondendo-se na farinha para se fazer de morto) que teve um *fio de*

⁴² Uma análise da reescrita do conto *O Chapeuzinho Vermelho* pode ser vista em minha dissertação de Mestrado, na seção “*Chapeuzinho Vermelho* de Maria Luiza Borges: uma tradução coloquial” (Oliveira, 2014, p.102-104).

esperança de ser socorrido por ele na sua desgraça. (Perrault, 2010, p.50-51, grifos meus)

Le Chat qui entendait ce discours, *mais qui n'en fit pas semblant*, lui dit d'un air posé et sérieux: “Ne vous affligez point, mon maître, vous n'avez qu'à me donner un Sac, et me faire faire une paire de Bottes pour aller dans les broussailles, et vous verrez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez.”

Quoique le Maître du chat *ne fit pas grand fond là-dessus*, il lui avait vu faire tant de *tours de souplesse*, pour prendre des Rats et de Souris, comme quand il se pendait par les pieds, ou qu'il se cachait dans la farine pour faire le mort, *qu'il ne désespéra pas* d'en être secouru dans sa misère. (Perrault, 2013a, p.157, grifos meus)

Observa-se que quase toda a estrutura do texto é mantida, com uma pequena modificação vista na utilização de parênteses para a descrição de como o gato já tinha ficado ao caçar ratos, e também com uma alteração na grafia de algumas palavras que aparecem em letras maiúsculas no texto em francês. Entretanto, tais modificações de caráter formal podem ser explicadas pelo texto fonte utilizado para a tradução. Algumas escolhas tradutórias grifadas no trecho citado denotam uma escrita que utiliza expressões populares ou idiomáticas, como vemos em “sem se dar por achado”, “embora não se fiasse na conversa”, “artimanhas” ou “fio de esperança”, elementos textuais que ajudam a compor uma imagem de conto popular.

Mais à frente no conto, o gato vai ao encontro do rei e, após fazer “*uma profunda reverência*”, anuncia: “Trago comigo um coelho da floresta com que o senhor marquês de Carabá (*foi o nome que, de veneta, deu ao amo*) me encarregou de vos presentear da parte dele” (Perrault, 2010, p.52, grifos meus). Vemos o tom ironicamente solene estabelecido, mostrando que o gato estava entrando no jogo com o rei, tratando-o da forma mais respeitosa possível para agradá-lo. Por fim, mais um exemplo, em que vale ressaltar uma expressão popular usada, com a qual a tradutora reproduz uma fala tipicamente utilizada nos casos como os descritos na cena (“Pega ladrão!”):

Enquanto os guardas tiravam o pobre marquês do rio, o gato se aproximou da carruagem e disse ao rei que, enquanto seu amo se banhava, ladrões tinham levado suas roupas, por mais que ele tivesse gritado “*Pega ladrão!*” com todas as suas forças. (Na verdade, *o maroto* as escondera debaixo de uma pedra grande.) (Perrault, 2010, p.53, grifos meus)

Pendant qu'on retirait la pauvre Marquis de la rivière, le Chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute

sa force; *le drôle* les avait cachés sous une grosse pierre. (Perrault, 2013a, p.159, grifos meus)

A tradução de Maria Luiza Borges mantém as marcas de literariedade do conto de Perrault, incluindo as moralidades em verso, e não apresentando cortes ou simplificações nem tampouco acréscimos explicativos.

6.18

Ivone C. Benedetti (Perrault, 2012a)

No livro *Contos de Mamã Gansa*, edição de bolso dos contos de Perrault, publicada pela L&PM em 2012, com *tradução* de Ivone Benedetti, temos uma introdução assinada pela tradutora, em que ela comenta alguns de seus objetivos com o trabalho:

Espero, com a tradução desses contos de que fui incumbida pela L&PM, poder contribuir para a melhor compreensão dessa obra e desse autor. Nela procurei reproduzir a fluência, a naturalidade e a elegância de Perrault, tarefa que, se não oferece maiores dificuldades na prosa, é bastante árdua no texto poético. (Perrault, 2012a, p.22)

Com essa proposta, Benedetti traduz os oito contos em prosa, mantendo as moralidades em verso⁴³, e *Griselidis*, *Pele de Asno* e *Desejos ridículos*, integralmente em verso, tal como o texto fonte. A tradutora mantém os aspectos literários dos contos, apresentando os mesmos temas, enredos e estrutura das narrativas de Perrault. Há também escolhas lexicais que aproximam o texto da ambientação e época do conto francês, possibilitando ao público leitor contemporâneo uma percepção mais detalhada de costumes característicos do século XVII de Perrault, tais como o estilo de vestimenta feminino. Em *Borracheira ou A chinelinha de cristal*, por exemplo, temos a cena em que se comentam as roupas e os penteados usados pelas irmãs da personagem título:

E, bem satisfeitas, ocuparam-se a escolher os trajes e os penteados que lhes assentassem melhor; mais trabalho para Borracheira, pois era ela que passava a roupa das irmãs e fazia as pregas de seus *abanos*:

[...]

⁴³ Uma análise da reescrita do conto *O Chapeuzinho Vermelho* pode ser vista em minha dissertação de Mestrado, na seção “*Chapeuzinho Vermelho* de Ivone Benedetti” (Oliveira, 2014, p.108-111).

Chamou-se uma boa cabeleireira para montar as *cornetas* de duas fileiras e compraram-se *moscas* da melhor manufatureira [...]. (Perrault, 2012a, p.60, grifos meus)

Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux: nouvelle peine pour Cendrillon, car c’était elle qui repassait le linge de ses sœurs et qui godronnait leurs *manchettes*.

[...]

On envoya querir la bonne coiffeuse, pour dresser les *cornettes* à deux rangs, et on fit acheter des *mouches* de la bonne Faiseuse. (Perrault, 2013a, p.172, grifos meus)

Benedetti insere notas de pé de página para os três termos grifados, “abanos” (“manchettes”), “cornetas” (“cornettes”), “moscas” (“mouches”), significando respectivamente: “adorno em torno do pescoço e das mangas; utensílio em forma de semicírculo, feito de tecido consistente, usado em penteados femininos; pequena pinta preta, feita de tafetá e colada ao rosto” (Perrault, 2012a, p.60). Tal escolha tradutória aproxima o leitor de um contexto de época e cultura.

O recurso às notas de pé de página é utilizado também em outros contos quando termos não usuais são mantidos, tais como “gorjeira” (Perrault, 2012a, p.31), vocábulo referente à expressão “collet-monté”, significando a “gola plissada e engomada” usada pela Bela adormecida e que era uma vestimenta característica de uma moda antiga, do tempo da avó do príncipe. Já em *Riqueti de Topete*, o próprio título do conto é explicado em nota de pé de página, uma vez que, como salienta a tradutora, “são várias opções para este título polêmico” (p.68).

Em termos gerais, a reescrita de Benedetti não realiza alterações ou cortes significativos nos contos, mantendo o estilo e o ritmo das histórias contadas, como vemos na cena ápice do conto *Barba Azul*, na qual a mulher suplica à irmã para ir ver se os irmãos estão chegando para salvá-la. Como já abordado no item sobre a tradução de Hildegard Feist, nessa cena há uma repetição por quatro vezes da indagação feita pela mulher. Em Benedetti, assim como na tradução de Feist, temos a manutenção dessa estrutura de repetição, característica do conto de Perrault: “— Ana, minha irmã Ana, está vendo alguém vir?” (Perrault, 2012a, p.45). No diálogo, às duas primeiras indagações, a irmã responde da mesma forma: “— Só vejo o sol que dardeja e a relva que verdeja” (p.45). Nas duas respostas seguintes, temos a progressão dos acontecimentos: primeiro com um

rebanho de carneiros que passa na estrada e depois com a aproximação dos irmãos a cavalo.

Em *A Bela Adormecida no bosque*, a tradução de Benedetti segue os parâmetros comentados; não há acréscimos de ordem explicativa, facilitadora ou modernizadora do texto. Vemos apenas, por duas vezes, notas de pé de página. A primeira refere-se à “água da rainha da Hungria” (“de l’eau de la Reine de Hongrie”) usada na tentativa de despertar a princesa. A nota traz a explicação de que se trata de uma “[e]spécie de tônico feito à base de plantas e álcool” (Perrault, 2012a, p.27). A segunda, já comentada acima, refere-se à “gorjeira”.

As imagens trazidas pelo conto de Perrault continuam presentes. Ressalta-se aqui a passagem em que o príncipe chega ao castelo da Bela adormecida:

Entrou num grande pátio onde tudo o que viu seria capaz de deixá-lo gelado de medo: era *um silêncio medonho*, a *imagem da morte* estava em todos os lugares, só se viam corpos estendidos de homens e animais, que pareciam mortos. No entanto, percebeu, pelos narizes cheios de espinhas e pelas *caras vermelhas dos suíços*, que estes só estavam dormindo; suas taças, que ainda tinham algumas gotas de vinho, mostravam que tinham pegado no sono bebendo. (Perrault, 2012a, p.30, grifos meus)

Il entra dans un grande avant-cour où tout ce qu’il vit d’abord était capable de glacer de crainte: c’était *un silence affreux*, *l’image de la mort* s’y présentait partout, et ce n’était que des corps étendus d’hommes et d’animaux, qui paraissaient morts. Il reconnu pourtant bien au nez bourgeonné et à la *face vermeille des Suisses*, qu’ils n’étaient qu’endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin montraient assez qu’ils s’étaient endormis en buvant. (Perrault, 2013a, p.135, grifos meus)

No trecho citado, vemos mantida a descrição do silêncio medonho e da imagem da morte, e observa-se ainda a manutenção de um termo semântica e foneticamente próximo ao utilizado no texto fonte: a menção aos guardas que dormiam no castelo (“suíços”/“Suisses”). A seguir, vejamos a tradução de Ivone Benedetti para a moralidade em *A Bela Adormecida no bosque*:

MORAL DA HISTÓRIA

Certo tempo esperar para ter um esposo
 Rico, bonito, galante e garboso
 É coisa até bem correntia,
 Mas cem anos de espera, a dormir sem parar:
 Mulher nenhuma em nossos dias
 Ia dormir sem reclamar.

OUTRA MORAL

A fábula também parece que nos diz:
 Ainda que adiada, a amorosa aliança
 Nem por isso haverá de ser menos feliz,
 E quem espera sempre alcança.
 Mas a mulher com tanto ardor
 Aspira ao laço conjugal,
 Que com pouca coragem e fervor
 Eu recomendo essa moral.
 (Perrault, 2012a, p.36)

Quanto ao aspecto formal, a tradutora mantém as duas estrofes com o mesmo número de versos, e os recuos dos versos variam de acordo com sua extensão, os mais longos mais à esquerda e os mais curtos, à direita. Essa variação porém se dá em três posições, diferentemente de apenas duas posições vistas no texto fonte. Em Benedetti também não vemos palavras grafadas em letras maiúsculas no interior dos versos. Essa diferença pode estar relacionada ao texto fonte utilizado; enquanto na tradução de Mário Laranjeira, por exemplo, há a referência da edição consultada como fonte (a mesma utilizada nesta tese), na edição da L&PM essa informação não é dada. Os termos *Époux*, *Fable* e *Hymen* aparecem na tradução respectivamente como *esposo*, *fábula* e *(amorosa) aliança*. As palavras “femelle” e “sexe” são traduzidas igualmente por “mulher”. Benedetti mantém alexandrinos e octossílabos (apresentando também dois versos decassílabos) e as rimas, com uma mínima alteração da sequência original: emparelhada (aa) e alternadas (bCb’C DeDe FGFG).

Considerando a atenção dada por Benedetti aos aspectos literários do texto, mais alguns comentários podem ser feitos sobre a tradução do poema-moralidade. Há uma pequena alteração na sequência dos versos *Que souvent de l’Hymen les agréables nœuds, / Pour être différents, n’en sont pas moins heureux*, onde a ideia de adiamento do casamento já aparece no início do primeiro verso: *Ainda que adiada, a amorosa aliança / Nem por isso haverá de ser menos feliz*. Alguns acréscimos, sem grande relevância, podem ser vistos nas passagens “em nossos dias” e “sem reclamar” (onde no texto fonte temos “on ne trouve plus” e “si tranquillement”). Há um verso em que Benedetti emprega um dito popular de nossa cultura (“e quem espera sempre alcança”); embora em Perrault não exista essa identificação imediata com uma expressão popular, a ideia é semelhante.

Com a tradução das moralidades em verso, tendo em vista suas

características formais, Ivone Benedetti realiza uma tradução na qual os elementos literários do texto de Perrault são trabalhados, buscando preservar sua estrutura, inclusive na escrita versificada.

6.19

Leonardo Fróes (Perrault, 2015)

Um das reescritas mais recentes dos contos de Perrault é a tradução de Leonardo Fróes publicada pela Cosac Naify em 2015, com o título *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. Todos os contos em prosa são traduzidos integralmente com as moralidades em verso, e há ainda *Pele de Asno*, traduzido em prosa. Devido a essa reescrita integral de todos os contos, algumas passagens da tradução de Fróes já foram mencionadas, ao longo deste capítulo, como guia de leitura em português para o texto fonte em francês. Leonardo Fróes mantém os temas, enredos e estrutura dos contos em prosa do autor francês, sem apresentar modificações significativas. Observa-se também que o tradutor adota uma linguagem mais próxima do leitor de hoje, evitando construções frasais muito coladas à estrutura do texto fonte.

Como a tradução de Fróes prima pela manutenção das marcas de literariedade dos textos, incluindo seus aspectos formais, torna-se relevante compreender o motivo da reescrita de *Pele de Asno* em prosa. Na entrevista sobre seu trabalho (Anexo II), Leonardo Fróes justifica sua escolha tradutória para esse conto originalmente em verso e também informa os textos fonte utilizados. Tendo utilizado três obras como texto fonte, mencionadas na entrevista, o tradutor segue o texto de 1697, mas optou por traduzir a versão em prosa de *Pele de Asno* porque, apesar das dúvidas quanto à sua autoria, desde 1781 quando essa versão foi publicada pela primeira vez “se tornou praxe incluir o ‘Pele de Asno’ em prosa entre os *Contos da mamãe gansa*” (Anexo II/Entrevista com Leonardo Fróes, questão 4). Já sobre os contos em prosa com moralidades em verso, Fróes afirma que foram mantidas “as cenas horripilantes que em geral são cortadas nas adaptações desses contos em países e línguas de todo o mundo” (Idem). Com uma proposta de tradução que tem por objetivo “ser fiel ao original” (Anexo

II/Entrevista com Leonardo Fróes, questão 8), o tradutor não realiza alterações no texto (simplificações ou cortes) visando algum tipo de adequação ao público alvo.

Em geral, sem modificar a estrutura do texto de Perrault, Leonardo Fróes trabalha a linguagem de modo a torná-la mais usual na língua meta, tanto em momentos descritivos como nos diálogos. Retomemos apenas alguns breves exemplos de *A Bela Adormecida*, para em seguida analisar sua moralidade em verso. Quando a fada velha não recebe de presente um estojo de ouro como as outras fadas, lemos em Fróes: “A velha sentiu-se desesperada e, resmungando, sussurrou algumas ameaças” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.3). “La vielle crut qu’on la méprisait, et grommela quelques menaces entre ses dents” (Perrault, 2013a, p.131). E, em outro momento, quando a princesa já está adormecida, lemos: “Ela, de tão bonita que ficou, poderia ser comparada a um anjo” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.5). “*On eût dit d’un Ange, tant elle était belle*” (Perrault, 2013a, p.133). Nos dois casos uma tradução mais literal foi vista em Tatiana Belinky: “A velha pensou que a estavam desprezando e resmungou umas ameaças por entre os dentes” (Perrault, 1993a, p.6) e “Dir-se-ia um anjo, tão linda era ela” (p.9). Assim, vemos em Fróes alguns ajustes na composição do texto, tornando-o mais fluente, usual, na língua meta.

Como último exemplo, retomo o diálogo entre a velha fiandeira e a princesa, em que o tradutor consegue criar um efeito de verossimilhança na fala das personagens, com marcas de oralidade: o emprego do vocativo no diminutivo (“vozinha”), indicando afetividade; o uso redundante de pronome sujeito (“eu”); o uso de expressão expletiva (“é que”); a adequação do pronome de 2ª pessoa do plural (“vous”) para o pronome de tratamento de 3ª pessoa do singular (“senhora”); e a mistura na forma de tratamento de 3ª pessoa do singular (“a senhora está fazendo”, “a senhora faz”) com a 2ª pessoa do singular no uso do imperativo (“deixa” (tu)), característica da linguagem falada:

- O que *a senhora* está fazendo, *vozinha*? – disse a princesa.
- *Eu*, menina bonita, estou fiando – respondeu-lhe a velha, que não a conhecia.
- Ah, que lindo – prosseguiu a princesa –, como é *que a senhora faz*? *Deixa eu* ver se consigo fazer igual. (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.4, grifos meus)

“*Que faites-vous là, ma bonne femme?* dit la Princesse. – Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne la connaissait pas. – Ah! que cela est joli, reprit la Princesse, *comment faites-vous? donnez-moi* que je voie si *j’en ferais* bien autant.” (Perrault, 2013a, p.132-133, grifos meus)

Sem alterar o enredo e a estrutura geral dos contos em prosa de Perrault, Leonardo Fróes adota uma escrita mais informal, não utilizando tantos termos anacrônicos, como visto em Ivone Benedetti, por exemplo, e também sem uma rigidez tão grande na estrutura da construção frasal, como apontado em Tatiana Belinky. A reescrita de Fróes traz o texto e as imagens propostas nos contos em uma linguagem que não é simplificada, mas tampouco rebuscada. Por exemplo, no trecho que faz referência à roupa de estilo antigo usada pela princesa, lemos: “[...] bem que ele se poupou de lhe dizer que estava vestida como a avó dele, e ainda usava *gola alta* [...]” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.9, grifo meu). “[...] il se garda bien de lui dire qu’elle était habillé comme ma mère-grand, et qu’elle avait un *collet monté* [...]” (Perrault, 2013a, p.136, grifo meu).

Em *A Bela Adormecida*, há dois momentos em que vemos notas de pé de página: na explicação sobre a “loção da rainha da Hungria” (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.5) e sobre o “molho Robert” (p.12). Fróes mantém esses elementos textuais não cotidianos ao leitor, fornecendo entretanto uma possibilidade de esclarecimento com as notas.

Antes de entrar na análise da moralidade, cabe ressaltar a proposta de Fróes de traduzir as moralidades “com o máximo de fidelidade possível”, conforme afirma na entrevista sobre seu trabalho (Anexo II/Entrevista com Leonardo Fróes, questão 6). Como veremos, o tradutor trabalha a significância do poema-moralidade, voltando-se a aspectos semânticos e formais, recriando métrica e rima (Perrault, 2015, *A Bela Adormecida*, p.16):

MORAL

*Esperar algum tempo para ter um esposo
Rico, belo, gentil, bondoso,
É coisa muito natural.*

*Mas para esperar cem anos, sempre dormindo,
Não se acha mais mulher igual,
Tão tranquilamente insistindo.*

*A fábula parece também querer mostrar
Que às vezes os agradáveis nós do casório,
Mesmo que tardem, podem dar em caso sério.
Nada se perde por esperar;
Mas a mulher com tanto ardor
Aspira à fé conjugal,
Que eu não tenho força nem destemor
De lhe pregar esta moral.*

De início, observa-se a manutenção da mancha gráfica do texto, com as mesmas duas estrofes (a primeira com seis versos e a segunda, com oito), os versos longos mais à esquerda e os curtos mais à direita. Leonardo Fróes mantém os alexandrinos e os octossílabos e apresenta um esquema de rimas na mesma sequência do texto fonte: emparelhadas, alternadas, interpoladas e alternadas (aaBcBc Dee'DFGFG).

Quanto ao vocabulário utilizado por Perrault, temos os termos “Époux”, “Fable” e “Hymen” traduzidos por “esposo”, “fábula” e “casório”, respectivamente. Com o vocábulo “casório” mantém-se um termo não muito comum, como seria o caso de “casamento”, mas ao mesmo tempo não tão distante da linguagem cotidiana, como seria o caso de “himeneu”, por exemplo. Já os termos “femelle” e “sexe” utilizados por Perrault são traduzidos igualmente por “mulher”, não havendo uma conotação jocosa, como sugerido em “femelle”.

A tradução de Leonardo Fróes busca recriar na língua meta as características consideradas literárias dos contos de Perrault, tais como as moralidades em verso, dentre os outros elementos textuais vistos. Fróes mantém o enredo e a estrutura do texto, o ritmo da narrativa com suas repetições e diálogos, em uma linguagem fluente na língua meta, isto é, elaborando uma escrita mais condizente com a língua meta do que com a estrutura e as características do texto fonte.

6.20

Eliana Bueno-Ribeiro (Perrault, 2016a)

Na obra *Contos de Charles Perrault*, publicada pela Paulinas em 2016, temos a *tradução* de Eliana Bueno-Ribeiro das oito histórias em prosa com moralidades em verso e dos três contos em verso. Trata-se de uma edição comentada com prefácio e notas da tradutora. O volume é voltado a um público adulto “interessado em questões literárias, pedagógicas e culturais. Não é uma edição para crianças”, conforme ressalta a tradutora na entrevista sobre seu trabalho (Anexo II, Entrevista com Eliana Bueno-Ribeiro, questão 4). A linha editorial propôs publicar uma tradução integral da obra, distinguindo-se de adaptações usualmente feitas, com o objetivo de apresentar “uma tradução o mais

fiel possível ao original [...]” (Anexo II, Entrevista com Eliana Bueno-Ribeiro, questão 3).

A tradutora segue a narrativa de Perrault, preservando as imagens propostas pelo autor, como veremos em trechos de *A Bela Adormecida no Bosque*. Mantendo o enredo e a estrutura do conto, Bueno-Ribeiro não realiza cortes, simplificações ou acréscimos explicativos no texto, inserindo comentários ou explicações apenas nas notas de pé de página. Sem realizar alterações significativas, a linguagem desenvolvida imprime um aspecto formal ao texto, tanto em momentos de fala ou diálogo como também na narração, em especial com a adoção de uma construção frasal em ordem indireta (verbo-sujeito), o que não ocorre no texto fonte. Nota-se que a tradutora justifica tal solução tradutória como estratégia para encontrar um tom clássico, considerando que Perrault utiliza uma linguagem simples, porém distinta, e que em português as frases em ordem direta poderiam perder o tom clássico desejado (Anexo II, Entrevista com Eliana Bueno-Ribeiro, questão 7).

Sobre os diálogos, menciono mais uma vez a conversa entre a velha fiandeira e a princesa, já discutida nas análises sobre as reescritas de Tatiana Belinky e Leonardo Fróes; utilizando a segunda pessoa do plural (“vós”) na comunicação entre as duas personagens, o efeito gerado é de formalidade e de um distanciamento de uma fala corriqueira de uma jovem:

- *Que fazeis aí*, minha boa senhora?, disse a princesa.
- Eu fio, minha bela menina, respondeu-lhe a velha, que não a conhecia.
- Ah! Como isso é bonito, retomou a princesa, *como fazeis? Dai-me* para que eu veja se posso fazer isso tão bem assim. (Perrault, 2016a, p.133)

“*Que faites-vous là*, ma bonne femme? dit la Princesse. – Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne la connaissait pas. – Ah! que cela est joli, reprit la Princesse, *comment faites-vous? donnez-moi* que je voie si j’en ferais bien autant.” (Perrault, 2013a, p132-133, grifos meus)

Nesse sentido a reescrita de Eliana Bueno-Ribeiro é elaborada de forma distinta da tradução de Leonardo Fróes, vista na seção anterior. Ao longo de todos os contos, temos muitas notas de pé de página da tradutora, nas quais termos são explicados ou algo relativo à tradução feita é comentado, como vemos na seguinte passagem, em que também se observa uma ocorrência de construção frasal em ordem indireta (característica da tradução, mencionada no parágrafo anterior):

A boa fada que lhe havia salvado a vida, condenando-a a dormir cem anos, estava no *reino de Mamaroto*, a doze mil léguas de lá, quando o acidente aconteceu com a princesa; mas *foi ela avisada do fato* num instante por um anãozinho que tinha botas de sete léguas [...]. (Perrault, 2016a, p.133, grifos meus)

La bonne Fée qui lui avait sauvé la vie, en la condamnant à dormi cent ans, était dans le *Royaume de Mataquin*, à douze mille lieues de là, lorsque l'accident arriva à la Princesse; mais *elle en fut avertie* en un instant par un petit Nain, qui avait des bottes de sept lieus [...]. (Perrault, 2013a, p.133, grifos meus)

Bueno-Ribeiro cria um nome para o reino de Mataquin descrito em Perrault e insere uma nota explicativa: “No original, ‘Mataquin’, nome de fantasia, talvez um jogo de palavras com ‘tanquin’ (N.T.: provocador, aquele que se diverte em irritar os outros para brincar)” (Perrault, 2016a, p.133). Então, vemos que nesse caso, ao recriar em português um possível entendimento para o termo cunhado por Perrault, a tradutora traz ao leitor ideias ou informações que ficariam opacas se não houvesse uma nota. Gerando um efeito semelhante temos a seguinte passagem, no momento em que o rei recebe a fada recém-chegada de viagem: “O rei foi apresentar-lhe a mão à descida do carro” (Perrault, 2016a, p.135). “Le Roi lui alla présenter la main à la descente du chariot” (Perrault, 2013a, p.133). A tradutora mantém uma construção textual análoga à do texto fonte, e, como não se trata de uma expressão utilizada comumente na língua e cultura meta, há a inserção de nota: “[a]presentar a mão a uma dama para ajudá-la a andar” (Perrault, 2016a, p.135). Seja recriando termos, como os nomes inventados por Perrault, ou mantendo estruturas próximas ao texto fonte, Bueno-Ribeiro propõe uma leitura adicional mais completa através das notas, caracterizando sua reescrita como um texto de estudo, que visa a uma compreensão dos contos de Perrault e de sua época. Nesse sentido, podemos comentar a tradução da moralidade em verso (Perrault, 2016a, p.148):

MORALIDADE

Esperar algum tempo para um esposo ter,
 Rico, belo, galante e doce,
 A coisa é bem natural,
 Mas cem anos esperar, e dormindo sempre,
 Mulherzinha não se encontra mais
 Que tão tranquilamente durma.

A fábula parece querer fazer-nos compreender
 Que frequentemente do himeneu os agradáveis laços
 Por adiados não menos felizes são,
 E que nada se perde por esperar.
 Mas o belo sexo com tanto ardor
 À fé conjugal aspira
 Que força não tenho, nem coragem,
 De pregar-lhe esta moral.

Observa-se a manutenção do texto em versos, divididos em duas estrofes (a primeira com seis versos, e a segunda, com oito), com a mancha gráfica seguindo o mesmo desenho do poema de Perrault, com os versos 1, 4, 7, 8, 9 e 13 alinhados mais à esquerda e os outros, em recuo à direita. Entretanto, a moralidade não é traduzida tendo em vista um contrato métrico e um esquema de rimas, os quais fornecem o ritmo ao poema em francês. Segundo a própria tradutora, foi preciso “sacrificar a busca de rima e métrica” para “conservar o máximo possível de sentido do texto original” (Anexo II, Entrevista com Eliana Bueno-Ribeiro, questão 5). Nesse caso, não há a perspectiva entrevista nesta pesquisa acerca da tradução poética e da noção de significância, tal como explicitada por Mário Laranjeira. Voltando-se aos elementos semânticos do texto, a tradutora busca manter o tom da escrita de Perrault, entre o sério e o humor, mas não elabora uma moralidade com os mesmos elementos formais do texto francês. Ao buscar preservar o que é dito no texto fonte, os versos variam em extensão de acordo com as frases elaboradas. Quanto ao vocabulário utilizado por Perrault, “Époux”, “Fable” e “Hymen” são traduzidos por “esposo”, “fábula” e “himeneu”, termos próximos semântica e foneticamente aos utilizados pelo autor. Já os termos “femelle” e “sexe” são traduzidos por “mulherzinha” e “belo sexo”, preservando o caráter jocosos, no primeiro caso, e inserindo a expressão completa relativa ao termo utilizado no segundo caso (“sexe/beau sexe”). Após o vocábulo “mulherzinha”, há uma nota explicando que “femelle” é um termo usado de brincadeira, segundo o Dicionário da Academia Francesa (Perrault, 2016a, p.149).

A tradução de Eliana Bueno-Ribeiro apresenta a obra de Perrault em uma reescrita que mantém os temas, enredos e estrutura dos contos em prosa, sem realizar acréscimos ou supressões no texto. As moralidades são traduzidas em verso, assim como os contos *Pele de Asno*, *Grisélidis* (Novela) e *Os Desejos Ridículos*, entretanto seus principais elementos formais (métrica e rima) não são preservados.

* * *

Após essa análise textual das reescritas, no próximo capítulo, abordo paratextos e metatextos que possam ampliar o entendimento sobre as propostas e concepções poetológicas dos reescritores, e também auxiliar na compreensão das perspectivas ideológicas dos agentes de patronagem, editores ou organizadores das obras. Com isso, busca-se entender as visões sobre os contos de Perrault por parte dos que reescrevem a obra e dos responsáveis por editá-la ou divulgá-la em livros, uma vez que essas edições propõem leituras e imagens dos contos de Perrault ao público leitor no sistema literário meta.

Paratextos e metatextos – propostas e concepções de tradução

A análise das reescritas apresentada no capítulo 6 ajuda a entender como os reescritores concretizam suas propostas e seus entendimentos sobre a literatura, a LIJ e os contos de Perrault. Também com essa análise podemos perceber alguns aspectos relativos à patronagem, notadamente o modo como as editoras lidam com essa literatura em questão, sendo elas as responsáveis pelos projetos de tradução, propondo ou não determinadas orientações quanto ao que deve ser feito e respondendo pelo resultado final, o texto publicado em livro. Como visto, há livros que não informam o nome do autor do texto fonte (Figueiredo Pimentel, Quaresma, 1911/Villa Rica, 2006; Ariadne Oliveira, Melhoramentos 1983, 1987), ou o nome do reescritor (Paulinas, 1962), ou ainda que atribuem a fonte de uma reescrita a um autor, quando esta se origina a partir de outros (Tatiana Belinky, Melhoramentos, 2016). A análise textual, portanto, nos fornece elementos tanto acerca das perspectivas poetológicas daqueles que reescrevem os contos como das perspectivas ideológicas dos editores, isto é, suas concepções relativas à literatura e à LIJ especificamente. Os agentes de patronagem, representados pelas editoras, no caso das obras aqui reunidas, contribuem para gerar determinadas imagens do autor e da obra, seja realizando um apagamento das noções de autoria e de literariedade (excluindo ou não enfatizando o nome do autor, suprimindo elementos textuais etc.) seja, ao contrário, ressaltando tais noções, em edições que trazem ao público leitor brasileiro, infantil e adulto, uma obra entendida como autoral (de Perrault) e literária (contos literários, e não da oralidade).

Como vimos, é possível observar algumas diferenças relevantes entre reescritas realizadas ao longo da maior parte do século XX (até a década de 1980, incluindo também a reescrita de Pimentel feita ao final do século XIX) e reescritas mais recentes, que surgem ao final do século XX e início do século XXI, até a última publicação em 2016. Em termos gerais, no primeiro caso, observou-se a exclusão das moralidades em verso dos contos em prosa de Perrault, e nas reescritas mais recentes, sua inclusão, dentre outros aspectos importantes.

Mencionando mais um breve exemplo, podemos lembrar de duas reescritas muito distintas, ambas voltadas ao público infantil, tendo sido publicadas em livro com apenas um conto com muitas ilustrações e atividades para as crianças: a tradução de *Barba Azul* feita por Hildegard Feist (Companhia das Letrinhas, 2009) e a de Maria Cimolino e Grazia Parodi (Rideel, 1993) para o mesmo conto. Embora ambas sejam apresentadas como *tradução*, vimos as inúmeras diferenças textuais, notadamente a presença da moralidade em verso na reescrita mais recente. Além das diferenças textuais propriamente, as edições distinguem-se também pelo modo de apresentação do autor: Charles Perrault. Em Feist, os paratextos voltados às crianças enfatizam o nome do autor, sua época e características do conto. Já em Cimolino e Parodi, os paratextos não se referem ao autor ou à obra, mas sim a atividades didáticas de ensino de português, a partir do texto lido. É nesse sentido que os paratextos das edições ampliam as possibilidades de compreensão das concepções ideológicas relacionadas aos agentes de patronagem, as quais irão influenciar diretamente o modo como uma obra é lida, compreendida e interpretada em determinado sistema literário meta.

Por isso, neste último capítulo volto-me para alguns paratextos considerados mais relevantes à compreensão das propostas dos reescritores e também das concepções dos editores ou organizadores das obras. As edições que integram o corpus da pesquisa possuem muitos paratextos (mencionados na apresentação do corpus no capítulo 3, seção 3.1.1), entretanto aqui somente alguns serão abordados, por uma questão de escopo do trabalho. Além dos paratextos, conforme já mencionado, alguns metatextos também serão discutidos. Para esta tese, realizei entrevistas com Leonardo Fróes e Eliana Bueno-Ribeiro, tradutores das edições mais recentes da obra de Perrault no Brasil. As entrevistas (Anexo II) podem ser lidas independentemente de sua relação direta com a presente pesquisa (tendo sido inclusive publicadas em periódicos acadêmicos), mas constituem-se como material próprio à compreensão das reescritas realizadas pelos tradutores e das propostas editoriais de cada uma das edições.

O enfoque da análise dos paratextos e metatextos recai sobre as edições mais recentes, publicadas a partir de 2005, por representarem em conjunto uma nova perspectiva de entendimento e leitura dos contos e do autor. Todavia, como explicitado na Introdução desta tese, uma perspectiva diacrônica faz-se necessária

para que se possa contrapor possíveis concepções literárias e ideológicas distintas, gerando outras imagens da obra e do autor.

7.1

As reescritas do século XX

De início, temos a primeira reescrita de contos de Perrault feita pelo jornalista e escritor Figueiredo Pimentel⁴⁴, pioneiro da LIJ brasileira, com a publicação de seus *Contos da Carochinha*. Em minha dissertação de Mestrado, abordei algumas características da edição da Livraria Quaresma publicada em 1911, a qual anunciava em seu catálogo a proposta de “ensinar às crianças o amor do próximo, o afeto aos animais, a prática do bem e da virtude; em suma sentimentos generosos e bons” (Pimentel, 1911, catálogo, p.12), e exaltava a obra de Pimentel como um “precioso livro, único que pode guiar as crianças no caminho do bem e da virtude, alegrando e divertindo ao mesmo tempo” (p.11). Nesse momento de uma LIJ nacional incipiente, os valores morais das obras eram claramente destacados, e questões de autoria e de elementos considerados literários não eram preponderantes; ao contrário, eram apagados. Ressalta-se que contemporaneamente a reescrita de Pimentel foi publicada pela Villa Rica ([2005] 2006), em uma edição que não apresenta paratextos elucidativos quanto à questão da autoria. Na orelha do livro, Pimentel é apresentado como tendo sido “o popularizador da literatura infantil, *traduzindo, adaptando, registrando* da tradição oral, os contos populares mais conhecidos” (Pimentel, 2006, orelha; grifos meus). E afirma-se também que reedições das obras do escritor brasileiro “são o índice da popularidade tradicional do conto oral, amado pelas crianças e sabido por todas as idades” (Idem). Desse modo, embora alguns dos contos tenham como fonte a obra de Perrault, conforme visto na análise textual, o leitor não dispõe dessas informações. Todos os contos do livro são considerados como provenientes da tradição oral.

A reescrita de Monteiro Lobato⁴⁵ já apresenta um caráter distinto quanto à

⁴⁴ Na seção “Figueiredo Pimentel: a sociedade e os bons modos” de minha dissertação de Mestrado, há algumas informações sobre o escritor e sua época (Oliveira, 2014, p.64-65).

⁴⁵ Na seção “Monteiro Lobato: um projeto nacional” de minha dissertação de Mestrado, há algumas informações sobre o escritor e seus projetos de tradução literária (Oliveira, 2014, p.69-72).

questão da autoria e da literariedade dos contos, como é possível constatar na edição publicada pela Companhia Editora Nacional em 2007 (a primeira edição da obra é possivelmente de 1934). Além da atribuição de autoria da obra, há apresentações de Lobato e de Perrault, em paratextos. Conforme visto no capítulo 6, Lobato elabora uma escrita com uma linguagem coloquial e acessível às crianças, sem entretanto realizar muitas alterações nos textos em prosa, sendo a exclusão das moralidades a supressão mais relevante.

Nas muitas cartas que escreveu ao amigo e tradutor Godofredo Rangel, Lobato expressava com frequência suas concepções literárias e de tradução, tanto relativas à literatura infantil quanto à literatura adulta. Sendo escritor, tradutor e editor, ele considerava necessário que as traduções voltadas às crianças apresentassem uma linguagem simples, “estilo água do pote”, e que o tradutor tinha a liberdade de “melhorar o original” se achasse necessário (Lobato, 1951, v.2, p.275). É assim que Lobato propõe “abrasileirar a linguagem” de obras como a dos irmãos Grimm, criticando enfaticamente as traduções existentes: “Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso — abrasileirar a linguagem” (Idem).

A mudança de perspectiva vista, em cerca de 30 e poucos anos, entre Pimentel e Lobato é notável, podendo ser entendida pela diferenciação entre dois momentos: o final do século XIX, com uma LIJ incipiente e uma literatura (e patronagem) inextricavelmente ligadas aos valores morais da época, e o período de alguns anos depois, em que uma LIJ nacional já começa a ser moldada, capitaneada por um escritor como Lobato. Embora proponha um direcionamento da escrita (linguagem fácil, acessível, direta etc.) ao público infantil, Lobato atrela ao intuito da acessibilidade elementos autorais e literários, e não mais uma perspectiva didática moralizante.

Em consequência, o que vemos em sua reescrita dos contos de Perrault é de fato um texto acessível a qualquer público em termos de linguagem, mas no qual também encontramos os elementos textuais característicos de Perrault: seus temas, enredos e estrutura das narrativas. Lobato propõe muitas vezes alterações substanciais nas obras que traduz ou edita, como vemos em mais um trecho de uma carta a Rangel:

Não tenhas pressa com o Michelet. Faze-o sossegado. Acho ótimo esse livro, apesar de meio grande. Podemos reduzi-lo com o corte da introdução. E se puseres pedra-hume na tinta, ainda poderás na tradução encurtar umas cinquenta páginas. (Lobato, 1951, v.2, p.270)

Apesar da liberdade de manipulação com o texto expressa em suas cartas, nos contos de Perrault tal possibilidade de transformação na obra se concretiza especificamente com a exclusão das moralidades. Nota-se, por fim, que a edição de 2007 não apresenta prefácio ou algum outro paratexto que informe a supressão dessa parte constitutiva do texto de Perrault.

Quanto aos dois livros de contos de Perrault publicados sem o nome do tradutor pelas Edições Paulinas, em 1962, observa-se a ausência de paratextos. Os contos em prosa são traduzidos sem as moralidades em verso e com algumas alterações ou acréscimos pontuais de caráter explicativo, conforme visto. Entretanto, esses livros da Paulinas e a edição do Círculo do Livro (sem ano de publicação), com tradução de Olívia Krähenbühl, propõem uma imagem dos contos e do autor, a qual se torna relevante tendo em vista a época de suas publicações. Vejamos primeiro alguns aspectos da edição do Círculo do Livro, para então comentar as edições em conjunto.

No capítulo 6, vimos que a tradução de Krähenbühl apresenta os contos integralmente (à exceção das moralidades ao final), mantendo o enredo, o estilo e as características da escrita de Perrault. Na edição, informa-se que a tradução e o prefácio de José Paulo Paes foram cedidos ao Círculo do Livro pela editora Cultrix, tendo sido possivelmente publicados pela primeira vez ao final da década de 1950 ou pouco depois disso, ao longo da década de 1960 (conforme exposto na nota explicativa inserida na seção sobre Krähenbühl). Em seu prefácio, Paes aborda as origens dos contos de fadas e a biografia de Charles Perrault, o autor que conferiu “categoria literária” aos contos, segundo o prefaciador (Perrault, [19-], p.8). Observa-se que José Paulo Paes foi diretor da Cultrix de 1960 a 1982. Essa edição publicada pelo Círculo do Livro, e anteriormente pela Cultrix, caracteriza-se por propor ao público leitor brasileiro a imagem de Perrault como autor dos oito contos em prosa e dos outros três contos: *A paciência de Griselda* (*Griselidis*), *Os desejos ridículos* (*Les Souhais Ridicules*) e *Pele de Burro* (*Peau d’Ane*). Além da questão da autoria, temos os elementos considerados literários traduzidos por Krähenbühl, ressaltando-se apenas que as moralidades em verso

são excluídas e os contos originalmente em verso são reescritos em prosa.

A edição do *Círculo do Livro/Cultrix*, com tradução de Krähenbühl e prefácio de Paes, e os livros de 1962 da Paulinas tornam-se relevantes no contexto exposto por Ana Maria Machado em sua “Apresentação” à tradução de Maria Luiza Borges (Perrault, 2010, p.11). Machado comenta que no início da década de 1970, quando ela iniciava sua carreira literária, encontrou um ambiente muito desfavorável aos contos de fadas, uma vez que “a quase totalidade das edições que havia no mercado constava de versões resumidíssimas e adulteradas, totalmente pasteurizadas (e, portanto, sem sentido), de tão expurgadas de seus elementos essenciais” (Perrault, 2010, p. 11).

As edições da Paulinas (1962) e do *Círculo do Livro/Cultrix* (sem data) demonstram que no sistema literário brasileiro já existiam reescritas da obra de Perrault, publicadas em livro, que imprimiam ao texto uma perspectiva autoral e literária. Ainda que na época, e mesmo posteriormente, existissem em maior quantidade obras que resumiam as histórias ou que misturavam indiscriminadamente autores como Perrault e os irmãos Grimm, as traduções de Olívia Krähenbühl e do tradutor não identificado já comprovam que o leitor da época poderia conhecer autor e obra sob uma perspectiva não tão desfavorável, ainda que ambas excluam os versos de Perrault.

Diferentemente dessas edições comentadas, temos as adaptações feitas por Ariadne Oliveira dos contos *O Gato de Botas* e *Chapeuzinho Vermelho*, publicadas pela Melhoramentos em 1983 (2ª edição) e 1987 (11ª edição). Nesses livros, não há a indicação do nome do autor ou do texto utilizado como fonte; tampouco há paratextos. Conforme visto no capítulo dedicado à análise textual, embora os contos tenham sido elaborados possivelmente a partir de Perrault e dos irmãos Grimm, há muitos cortes e alterações nas histórias. Em *O Gato de Botas*, com a história remetendo a Perrault, os cortes incidem sobre os aspectos considerados literários: as descrições das situações, as moralidades em verso etc. A reescrita de Ariadne Oliveira pode ser compreendida no contexto abordado por Ana Maria Clark Peres (2000), em seu estudo sobre reescritas brasileiras de *Chapeuzinho Vermelho* no período de 1953 a 1985, comentado nesta tese na seção 1.3. A autora observou que nesse período o conto era apresentado ao público leitor em versões muito modificadas, que não informavam o texto fonte utilizado

nem o tipo de reescrita feito. Embora sejam apresentadas como *adaptação* de Ariadne Oliveira, as edições da Melhoramentos não informam o texto fonte, efetuando o apagamento de uma perspectiva autoral e também literária, mostrando um interesse em contar as histórias populares da oralidade, mas sem uma autoria definida.

Apresentando uma proposta nova em relação às edições comentadas até o momento, temos o livro publicado pela Editora Kuarup, em 1993, contendo o conto *A Bela Adormecida no Bosque* em tradução de Tatiana Belinky. Nessa edição, há paratextos que contribuem para uma visibilidade do autor e de sua obra, com uma breve biografia sobre “Charles Perrault”, assinada por Ana Maria Lisboa Mello, coordenadora da edição (Perrault, 1993a, p.31), e ainda com os seguintes textos:

“A origem e o significado dos contos de fadas” de Ana Maria Lisboa Mello (Doutora em Letras, professora de Teoria da Literatura na UnB) e Dalva Rigon Leonhardt (Psicopedagoga; membro associada da ABPP) (p.24-25);

“*A Bela Adormecida: o sono transformador*” de Ana Maria Lisboa Mello (Doutora em Letras, professora de Teoria da Literatura na UnB) (p.26-27);

“Uma leitura psicanalítica da *A Bela Adormecida*” de Theobaldo Oliveira Thomaz (Psicanalista Associado à Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre) (p.28-30);

Embora seja um livro voltado ao público infantil, contendo um conto com ilustrações, observa-se a proposta editorial de inserir na edição textos que contextualizam a obra, analisam as circunstâncias de criação dos contos de fadas e dos contos de Perrault, e comentam o próprio conto *A Bela Adormecida*, sob uma perspectiva psicanalítica. Tais paratextos não são dirigidos a um público infantil, mas a adultos ou jovens. A tradução de Belinky está em consonância com a perspectiva trazida pelos paratextos, uma vez que, para se compreender diversas questões tratadas pelos autores que assinam os mesmos, faz-se necessária uma leitura do conto em sua integralidade. Conforme a análise textual realizada, a tradução de Belinky apresenta não somente a moralidade em verso, incluindo seus aspectos formais, mas também procura manter ao longo do texto as características da escrita de Perrault.

Considerando as edições analisadas nesta tese, essa publicação da editora

de Porto Alegre é representativa de uma mudança que ocorre no sistema literário meta; o conto de Perrault é apresentado em uma edição voltada para crianças, com uma tradução integral atenta aos elementos textuais do autor francês do século XVII, e ainda com paratextos que ressaltam a questão da elaboração e da autoria dos contos de fadas literários, especificamente os textos “*A Bela Adormecida: o sono transformador*” e “Charles Perrault” de Ana Maria Lisboa Mello.

Ainda a respeito de Tatiana Belinky, observo o problema encontrado na edição da Melhoramentos, publicada em 2016 (1ª edição, 6ª impressão), com o conto *A Gata Borralheira*. A análise textual feita comprova que o texto fonte utilizado não é o conto de Perrault, como anunciado na capa do livro e em diversos outros lugares (folha de rosto, ficha catalográfica etc.). Como paratextos, há ainda breves biografias de Charles Perrault e de Tatiana Belinky, nas orelhas do livro. Não há qualquer menção ao conto dos irmãos Grimm, fonte provável para a adaptação feita por Belinky. Cabe ressaltar que, por se tratar de uma reescrita apresentada como adaptação, o conto poderia conter as mais diversas diferenças em relação ao texto de Perrault. O problema apontado é que todas as inúmeras diferenças encontradas se encaixam na versão muito conhecida dos irmãos Grimm. Tal questão torna-se surpreendente sobretudo pelo ano de publicação da obra: 2016.

Como é possível observar, tanto na análise feita das reescritas como na presente discussão sobre as edições e seus paratextos, o sistema literário contemporâneo apresenta uma perspectiva predominante de valorização de autor e obra. Nas obras publicadas no século XXI, inseridas no corpus da pesquisa, não há edições nas quais não conste o nome do autor e o nome do reescritor (tradutor, adaptador etc.). A questão da autoria se faz presente tanto nas concepções ideológicas dos agentes de patronagem, editores, como também nas perspectivas dos reescritores (tradutores, adaptadores, prefaciadores), os quais adotam um discurso de fidelidade, mesmo quando realizam adaptações ou recontos, como veremos a seguir com a edição da escritora Ruth Rocha. Reescritores contemporâneos com propostas tão distintas quanto Katia Canton, Leonardo Fróes e Eliana Bueno-Ribeiro trazem também a noção de fidelidade ao texto. Essa concepção, embora não indique uma única forma de criação textual ou literária, aponta para a valorização do autor e de sua obra, o que não era visto em reescritas

como as de Figueiredo Pimentel ou de Ariadne Oliveira, por exemplo. Desse modo, apresentando o nome de Perrault e não o da fonte possivelmente utilizada (os irmãos Grimm) pela adaptadora Tatiana Belinky, a edição da Melhoramentos (2016) não se coaduna ao contexto sistêmico contemporâneo; a proposta de apresentar Perrault, e não os irmãos Grimm, como a fonte para uma reescrita realizada por uma escritora e tradutora de prestígio no sistema cultural meta é uma indagação ainda sem resposta. Vejamos, a seguir, uma edição que apresenta um paratexto relevante para esta pesquisa.

A reescrita de Ruth Rocha utilizada nesta tese, publicada pela Moderna em 2010, teve uma primeira edição em 1988 pela Editora José Olympio, tendo sido publicada também pela FTD, entre 1992 e 2008, em mais três edições, segundo informação no verso da folha de rosto do livro de 2010. Sendo assim, na perspectiva diacrônica, a reescrita se insere entre as publicadas ao final do século XX.

Na “Introdução” do livro, Ruth Rocha afirma: “Procurei manter as narrativas destes contos de Perrault inteiramente fiéis aos seus originais. As modificações que fiz são apenas de linguagem, para favorecer a fluência e a compreensão” (Rocha, 2010, p.5). Esse paratexto, no qual vemos expresso o ideal de fidelidade ao original, encontra-se na edição de 2010, mas também já estava presente na publicação mais antiga, com apenas uma pequena alteração em uma frase ao final do texto. Na edição antiga, a ficha catalográfica informava assim a autoria da obra:

Rocha, Ruth.
Contos de Perrault. Ruth Rocha; ilustrações Claudia Scatamacchia. 2ed. São Paulo: FTD, 1993.

Já na edição da Moderna de 2010, há modificações:

Rocha, Ruth.
Contos de Perrault/Charles Perrault; [recontado por] Ruth Rocha. Ilustrações de Cárcamo. Ed. Reform. São Paulo: Moderna, 2010.

Observa-se também que, além da “Introdução” da autora, na edição de 1993 há os seguintes paratextos ao final do livro: “Quem é Ruth Rocha” e “Quem é Claudia Scatamacchia”, sobre a autora e a ilustradora. Já na edição de 2010, temos ao final do livro apresentações de Ruth Rocha e de Cárcamo (ilustrador), em uma página, e de Charles Perrault, em outra página. Nota-se, portanto, a

mudança quanto à forma de apresentação e visibilidade de Perrault nas edições mencionadas. Antes, o nome de Perrault estava apenas no título da obra *Contos de Perrault*, e não havia na edição qualquer menção ao tipo de reescrita realizada pela escritora. A edição de 2010 insere o nome Charles Perrault, após o título *Contos de Perrault*, e a noção de “recontado por” Ruth Rocha, além de passar a apresentar um paratexto sobre o autor.

Conforme visto na análise textual, a escritora realiza algumas supressões de partes da narrativa, tornando-a mais direta em trechos descritivos, sem entretanto apresentar grandes modificações em termos de enredo e estrutura geral do conto. Ressalta-se aqui, portanto, o entendimento ou a ideia de fidelidade à fonte, projeto radicalmente distinto daquele conduzido por Monteiro Lobato, por exemplo. Essa perspectiva poetológica (que afeta diretamente o modo de escrita de cada reescritor) será vista em discursos de reescritores que elaboram obras muito distintas. Em Ruth Rocha, temos uma escritora de LIJ que é a autora da obra, propondo sua leitura dos contos de Perrault e, ainda assim, sua proposta é a de criar narrativas fiéis aos originais. Em sua “Introdução”, ela aponta para uma característica que será vista na maioria das novas reescritas publicadas no século XXI: Rocha pondera sobre adaptações dos contos que buscam abrandar as narrativas cruéis para apresentá-las às crianças. Seu intuito, ao contrário, é o de não “deturpar textos que transpuseram séculos” (Rocha, 2010, p.5).

Outro caso em que podemos notar uma mudança relativa à imagem de Perrault como autor proposta pela editoras ocorre com a editora Rideel, a qual publicou a reescrita de Maria Cimolino e Grazia Parodi, mencionada no início deste capítulo. Nos livros publicados em 1993 contendo os contos *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar* e *Barbazul*, abordados no capítulo 6, há paratextos didáticos, inseridos no meio da edição (um caderno “Para brincar e aprender”) e na terceira capa (um “Roteiro de Leitura”). Em ambos, há atividades propostas às crianças no âmbito do ensino de gramática e de compreensão de texto, sem qualquer referência à autoria ou a questões literárias (contos de fadas etc.). Pela mesma editora, foi publicado também o conto *Zé Chumaço*.

A edição de 2008 com o conto *Zé Chumaço* publicado pela Rideel, em um livro de mesmo formato e estilo dos três outros livros mencionados, apresenta uma diferença notável em relação aos paratextos. A tradução do conto é também

de Maria Cimolino e Grazia Parodi, mas na ficha catalográfica é informado que foi feita uma adaptação por Adson Vasconcelos, o qual então passa a ser o autor do livro. Entretanto, a alteração mais relevante nesse caso é a exclusão de paratextos didáticos e a inserção na terceira capa de uma biografia de Charles Perrault cujo título é “O Autor”. Essa edição não foi particularmente analisada no capítulo 6, mas torna-se relevante comentá-la aqui, uma vez que indica a mudança de perspectiva por parte de editoras quanto à questão autoral. Mesmo reeditando reescritas antigas, em livros com mesmo formato, a editora passa a apresentar paratextos que revelam uma valorização do nome de Perrault como autor das obras traduzidas.

Por fim, a última reescrita com primeira publicação ainda no século XX é a de Roseana Murray, publicada pela Editora Lê em 1996. A autoria do livro *A bela adormecida e outros contos de Perrault* é creditada a Roseana Murray. Na obra há um paratexto, não assinado, expressando a proposta da Coleção-Arco-da-Velha de “valorizar os contos clássicos, recontando-os numa linguagem atual, mas respeitando sua versão integral” (Murray, 1996, p.56). Em seguida, temos expresso o ideal de fidelidade: “As histórias que Roseana Murray recria em seu estilo pessoal e poético são fieis à versão original de Charles Perrault” (Idem). Assim como Ruth Rocha, Murray é também autora de LIJ e, dadas as características de sua reescrita comentadas no capítulo 6, vemos que teve a liberdade de elaborar os contos imprimindo sua personalidade enquanto escritora. Como visto, a reescrita de Murray altera alguns elementos da escrita de Perrault e insere uma linguagem metafórica. Essa alteração torna-se ainda mais clara na “Moral”, uma vez que o poema de Perrault é suprimido, e a autora cria frases poéticas completamente distintas. Observa-se então que o ideal de fidelidade aqui expresso não considera a moralidade de Perrault como um elemento constitutivo, e mesmo central, do texto do autor francês. Esse caso nos provoca a reflexão acerca das concepções ideológicas (que pregam uma fidelidade) e poetológicas (que concretizam tal ideal). Vemos em diferentes obras, reescritores e editores um suposto mesmo ideal de fidelidade, o qual é realizado entretanto de modos muito distintos. Como será visto nas edições contemporâneas, do século XXI, a proposta de uma tradução fiel ao original se dá tanto em Leonardo Fróes como em Eliana Bueno-Ribeiro. Para esses tradutores, o ideal de fidelidade relativo à obra de

Perrault inclui a manutenção da moralidade. Todavia mesmo nesses dois tradutores, há uma diferença clara: enquanto em Fróes a fidelidade envolve uma tradução visando a recriação de elementos formais do poema-moralidade, em Bueno-Ribeiro a fidelidade refere-se a aspectos semânticos, ou ao que é dito por Perrault. Vejamos as edições contemporâneas dos contos de Perrault, publicadas no século XXI.

7.2

As reescritas do século XXI

Nesse início do século XXI, em um período de pouco mais de uma década, diversas novas edições dos contos de Perrault foram publicadas no Brasil, algumas contendo uma coletânea de contos e outras apenas um. Todos esses novos livros apresentam os contos em prosa com as moralidades em verso, à exceção da reescrita de Walcyr Carrasco. E mesmo com as diferenças de propostas e de formas de escrita, há em comum a manutenção do enredo das narrativas de Perrault, em geral, sem que sejam realizadas alterações muito significativas. Sob esse aspecto, para citar um exemplo mais emblemático, todos os que reescrevem o conto *O Chapeuzinho Vermelho* mantêm o final trágico da história, excetuando-se mais uma vez a reescrita de Carrasco. E em todas essas novas edições há a menção do nome de Charles Perrault como autor do texto fonte utilizado pelos reescretores. As formas com que as moralidades e as narrativas foram reescritas variam, conforme visto no capítulo 6; entretanto, mesmo com tais diferenças, as propostas anunciadas, em paratextos e em metatextos (as entrevistas com os tradutores), convergem para uma concepção ideológica vigente na atualidade em relação a uma obra classificada como LIJ: o ideal de fidelidade ao texto ou ao autor, expresso pelos reescretores ou por autores dos paratextos, inclusive em reescritas apresentadas como *reconto* (como em Ruth Rocha ou em Katia Canton).

A complexidade que se impõe quanto a essa questão é que tal ideal não parece representar um mesmo entendimento sobre tradução de literatura. Inseridos em um mesmo sistema literário, sob uma perspectiva sincrônica, os reescretores apresentam um discurso semelhante, como vemos, por exemplo, nas propostas de

Ana Maria Machado de “traduzir exatamente como Perrault escreveu” (Perrault, 2005a, p.28), de Leonardo Fróes de “respeitar as decisões autorais” e “[refazer as moralidades] com o máximo de fidelidade possível” (Anexo II, Entrevista com Leonardo Fróes, questão 6), ou ainda de Eliana Bueno-Ribeiro de “ser o mais fiel possível ao original” (Anexo II, Entrevista com Eliana Bueno-Ribeiro, questão 7). Não obstante, suas formas de reescrita avançam por caminhos distintos na concretização dos textos. Nos três casos citados, vimos que na tradução de Machado há uma liberdade para em certos momentos da narrativa serem realizados acréscimos de termos ou expressões mais condizentes com a atualidade, o que não ocorre em Fróes ou em Bueno-Ribeiro. Esses dois últimos tradutores, por outro lado, preservam as características da escrita de Perrault de modo distinto: o primeiro, em sua proposta de fidelidade ao texto, considera os elementos formais da escrita do autor como aspectos a serem reescritos, enquanto a segunda compreende a ideia de fidelidade sob uma perspectiva semântica, buscando então reescrever *o que é dito* em Perrault, sem considerar os elementos formais como parte constitutiva daquilo que é dito pelo autor. Em comum, todavia, há a ideia de um texto autoral que deve ser mantido em sua “versão completa”, seja voltado para crianças ou para adultos.

A noção trazida por Ana Maria Machado no posfácio de sua tradução de *A Bela Adormecida no Bosque*, publicada pela Global em 2005, pode representar a imagem do autor e de sua obra propagada pela maioria das novas edições: a ideia de que uma tradução integral, sem cortes nem adaptações, “é uma excelente maneira de vermos como um conto de fadas era contado há mais de três séculos e como ele se manteve vivo até hoje” (Perrault, 2005a, p.28). Em boa parte do século XX, o público leitor brasileiro poderia conhecer os contos de Perrault em traduções “integrais” da obra que excluía as moralidades, como é o caso da tradução de Olívia Krähenbühl ou da tradução de 1962, de reescritor não identificado, ou ainda ler os contos em edições que não indicavam o texto fonte utilizado, como ocorre em Figueiredo Pimentel e em Ariadne Oliveira. Contemporaneamente, essas perspectivas mudaram, passando a valorizar ou ressaltar o nome de Perrault como autor e de sua escrita como literatura (vista na manutenção de elementos textuais, moralidades etc.). Sob essa perspectiva, podemos compreender as ações das editoras que reeditam reescritas antigas

fazendo mudanças nesses aspectos, como vimos no caso das edições de Ruth Rocha (1993-2010) e de Maria Cimolino e Grazia Parodi (1993-2008). E, nesta pesquisa, o caso mais emblemático relativo a alterações propostas por agentes de patronagem é visto na nova edição dos contos de Walcyr Carrasco, publicada pela Moderna, em que a reescrita de Carrasco passa por uma reformulação, não de seu texto propriamente, mas da forma como é apresentado.

Publicada como adaptação pela Editora Manole em 2009, em três livros para crianças contendo adesivos com as ilustrações das histórias, a reescrita de Walcyr Carrasco dos contos de Perrault realiza uma série de alterações e supressões de partes do texto, como a exclusão das moralidades, conforme analisado no capítulo 6. Nesses três livros, não há qualquer informação ou esclarecimento sobre o trabalho de adaptação feito. Já a edição da Moderna, publicada em 2013, apresenta os contos como recontados por Walcyr Carrasco, antecidos por um prefácio de Regina Zilberman, intitulado “Jovens para sempre”⁴⁶. Com esse paratexto, a reescrita passa a ser compreendida sob uma ótica contemporânea: a da explicitação dos elementos constitutivos da escrita de Perrault. Como o reescritor elimina as moralidades, altera o final de um conto (*Chapeuzinho Vermelho*), reescreve em prosa contos originalmente em verso, e elabora diálogos a sua maneira, essas alterações e apagamentos dos elementos literários (versos, descrições, moralidades etc.) da escrita de Perrault são explicitados pela prefaciadora e ressignificados, uma vez que Zilberman insere Carrasco na tradição de contador de histórias, afirmando que “aos méritos dos contos de Charles Perrault é preciso acrescentar a habilidade narrativa de Walcyr Carrasco, para concluir que, na versão brasileira, eles ficaram ainda melhores” (Carrasco, 2010, p. 19). Nesse caso, a patronagem exerce um papel chave na forma como os contos são apresentados ao público leitor.

Se a patronagem exercida pelas editoras sempre propõe determinadas visões acerca da literatura (com as obras que escolhem publicar e com as que não publicam, por exemplo), nesse caso da edição da Moderna podemos observar como determinadas perspectivas ideológicas e poetológicas são entretidas pelos

⁴⁶ Os temas abordados por Zilberman no prefácio são comentados mais detalhadamente no artigo *A nova edição dos contos de Perrault: Regina Zilberman ressignifica Walcyr Carrasco* (OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de; MARTINS, Marcia A. P.. Cadernos de Tradução, UFSC, v. 36, n° 1, p. 175-193, jan-abr/2016) <http://www.scielo.br/pdf/ct/v36n1/2175-7968-ct-36-1-0175.pdf>

agentes de patronagem. Ao adquirir os direitos de todas as obras do escritor Walcyr Carrasco, a Moderna anuncia o lançamento do projeto Biblioteca Walcyr Carrasco, cuja proposta é relançar os títulos do autor totalmente renovados, segundo informa em seu site. A renovação mais significativa vista com os contos de Perrault é tornar sua reescrita compatível com modelos e visões atuais; se isso não é possível com a própria reescrita, que não foi modificada, é feito entretanto pela nova edição, com a inserção de um prefácio assinado por Regina Zilberman, professora e especialista em literatura infantil.

Por fim, vejamos as edições que apresentam paratextos e reescritas com propostas semelhantes quanto às concepções de autoria e literariedade aqui abordadas: primeiro, as edições da Companhia das Letrinhas e, em seguida, as edições da Iluminuras, L&PM e Cosac Naify, com as traduções de Mário Laranjeira, Ivone Benedetti e Leonardo Fróes.

A Companhia das Letrinhas é o selo do Grupo Companhia das Letras (Editora Schwarcz) voltado ao público infantil. Editados em um mesmo formato, os livros *O Barba-Azul* (2009) e *Chapeuzinho Vermelho* (2012), com traduções de Hildegard Feist e de Rosa Freire d'Aguiar, respectivamente, apresentam paratextos após os contos, trazendo para as crianças leituras sobre o autor e a obra. Em formato de textos curtos, entremeados por ilustrações, há informações sobre o autor, as origens dos contos e a época de Perrault, dentre outras. Conforme analisado no capítulo anterior, as traduções de Feist e de Rosa Freire preservam os elementos literários dos contos, mantendo as moralidades inclusive, o que ocorre igualmente no outro livro da editora com o conto *O Pequeno Polegar* (2005), também em tradução de Rosa Freire, embora em outro formato. Nessa última obra, há uma “Apresentação” de Tatiana Belinky abordando o conto e o autor. Voltadas para crianças, essas edições apresentam traduções literárias dos contos (mantendo os elementos textuais característicos da escrita de Perrault) e paratextos sobre o autor e a obra, refletindo as concepções ideológicas predominantes atualmente quanto à questão da autoria e da literariedade, relativas ao entendimento de LIJ, especificamente de contos de fadas e de autores integrantes do cânone, como Perrault. Tais concepções ideológicas são concretizadas em reescritas que, embora voltadas para crianças, não realizam cortes ou supressões nos enredos e nas narrativas de Perrault, nem em seus

elementos textuais (moralidades em verso etc.).

As coletâneas de contos de Perrault publicadas pela Iluminuras (2007), L&PM (2012) e Cosac Naify (2015), respectivamente com as reescritas de Mário Laranjeira, Ivone Benedetti e Leonardo Fróes, seguem a mesma proposta tradutória, apresentando, conforme visto, traduções que recriam na língua meta os contos literários do autor francês. Essas edições voltam-se também para um leitor adulto pelos paratextos que contêm, assinados pelos tradutores. Em Benedetti, temos uma introdução intitulada “Perrault ou a inocente delação de uma época” (Perrault, 2012a, p.7-22), na qual a tradutora aborda a época e a escrita do autor, analisando também as “morais” de Perrault. Ao final de seu texto, ela apresenta brevemente sua proposta de tradução, afirmando o propósito de “contribuir para a melhor compreensão dessa obra e desse autor” (p.22) e ressaltando, por fim, a maior dificuldade na tarefa de traduzir o texto poético em relação aos contos em prosa.⁴⁷

Na edição da Iluminuras, há um posfácio de Mário Laranjeira⁴⁸, apresentando uma biografia de Perrault e alguns de seus contos, e, ao final do texto, o tradutor aborda sua concepção de tradução literária e suas estratégias tradutórias:

O que caracteriza a tradução que aqui estamos propondo é a tentativa de ficar o mais próximo possível do texto original, seja do ponto de vista dos conteúdos, seja do ponto de vista formal, mantendo em prosa o que estava em prosa e em versos o que estava em versos. Não só, mas, na medida do possível, foram mantidos os mesmos ritmos, as mesmas métricas, as rimas, o mesmo tipo de estrofes etc. (Perrault, 2007b, p.211)

Também há um texto do tradutor, na edição da Cosac Naify, intitulado *A delicadeza das duas línguas* (Perrault, 2015, Apêndice, p.9-11), abordando Perrault em relação a outros autores já traduzidos por Leonardo Fróes: La Fontaine e François-Timoléon de Choisy. Ao final, Fróes apresenta um trecho de sua tradução de uma obra de Choisy, em que o escritor fala sobre a arte de traduzir:

⁴⁷ Na seção “Ivone Benedetti: paixão por traduzir” de minha dissertação de Mestrado, há mais alguns comentários em relação à edição da L&PM e ao projeto de tradução de Benedetti (Oliveira, 2014, p.104-108).

⁴⁸ Uma análise mais detalhada acerca da edição da Iluminuras e do posfácio do tradutor pode ser vista na seção “Mário Laranjeira e a poética da tradução” de minha dissertação de Mestrado (Oliveira, 2014, p. 82-87).

Quando leio um livro simplesmente a fim de entendê-lo, ligo-me apenas nas palavras; mas é preciso que eu me ligue nas frases, se quiser traduzi-lo. Cada língua tem os seus modos de dizer. E, se eu traduzir palavra por palavra, disso resultará uma linguagem ridícula. É preciso que eu encontre um jeito francês que corresponda ao jeito português; caso de fato o encontre, é encontrando-o que percebo, tanto quanto ao meu alcance, a delicadeza das duas línguas. (Perrault, 2015, Apêndice, p. 11)

Identificando-se com esse pensamento e considerando que essa passagem do abade de Choisy é, em sua simplicidade, uma lição preciosa, Fróes comenta na entrevista sobre seu trabalho que “compreender a delicadeza das duas línguas” é um grande facilitador para a realização de uma tradução (Anexo II, Entrevista com Leonardo Fróes, questão 5), delineando de forma poética uma concepção de tradução que é também anunciada de modo mais pragmático, em sua afirmação: “Minha norma, como tradutor, é respeitar as decisões autorais” (Ibidem, questão 6).

As traduções de Ivone Benedetti, Mário Laranjeira e Leonardo Fróes, embora contenham algumas diferenças em termos de estratégias tradutórias adotadas, analisadas no capítulo 6, inserem-se em uma mesma concepção acerca da tradução de literatura, tanto no sentido de respeito ao texto fonte, como mencionado pelos próprios reescritores em paratextos, como também do entendimento sobre literatura, isto é, sobre o que consideram ser as características de um texto literário.

Em todas as novas edições brasileiras dos contos de Perrault há paratextos relevantes para a compreensão de como o autor e sua obra são vistos atualmente pelos prefaciadores das reescritas, pelos tradutores ou pelos adaptadores, com a chancela, ou eventualmente a ingerência, dos agentes de patronagem, as editoras. Em conjunto, tantas edições publicadas em curto período de tempo ajudam a projetar determinada imagem dos contos de Perrault, como visto, uma imagem de conto literário (e não popular) e autoral (e não da tradição oral).

Considerações finais

Nesta tese, foi proposto realizar um estudo da transmissão da obra de Charles Perrault no Brasil, buscando compreender as diferentes formas como seus contos têm sido reescritos, diacrônica e sincronicamente, considerando que tais formas correspondem a concepções de literatura e a ideologias existentes no sistema literário brasileiro e geram leituras distintas para o público leitor de uma “mesma” obra.

Alçados à categoria de cânone da literatura infantojuvenil, os contos de Perrault tornaram-se “clássicos”, considerados inesquecíveis, ao mesmo tempo em que se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual (Calvino, 2014, p.10). Suas histórias estão entre aquelas que todos conhecem ou “já ouviram dizer”. Entretanto, na perspectiva aqui adotada, a literatura de Perrault, como a de qualquer outro autor, constitui-se com suas leituras particulares, com suas reescritas, e, conseqüentemente, com novos ou distintos modos de significação ou de interpretação. As leituras são contingenciais, culturais e históricas, e um estudo sobre as obras literárias pode compreender as visões projetadas por (re)escritores e agentes de patronagem acerca de um autor ou de uma obra. Para isso, conforme visto, faz-se necessário abordar os textos concretamente e não apenas as propostas e os discursos para- e metatextuais sobre a literatura em questão, uma vez que as (re)escritas propriamente também revelam as concepções poetológicas de seus autores, por vezes contradizendo seus discursos.

A abordagem sistêmica para o estudo da literatura, desenvolvida por Itamar Even-Zohar (2005; 1997), torna-se fundamental para a compreensão da obra pesquisada nesta tese, possibilitando um entendimento sobre os contos de Perrault enquanto parte de um sistema de literatura infantojuvenil integrante de um polissistema literário, relacionando-se assim com outros sistemas, de outras literaturas ou culturas, por exemplo. Essa base teórica adotada evita um olhar atomístico que poderia considerar a obra de Perrault, em si mesma, como literatura. A perspectiva sistêmica necessariamente aborda essa literatura (assim

classificada por ser vista enquanto tal em determinado polissistema, e não por uma concepção essencialista) em *relação a* outras literaturas ou outros sistemas, em um processo aberto, no qual definições, classificações e entendimentos precisam sempre ser analisados em perspectiva.

Assim como a escrita de Perrault existe em seu contexto sociocultural e expõe valores historicamente determinados, o mesmo ocorre com a escrita de seus reescretores, e, portanto, uma análise dos contos de Perrault no sistema literário brasileiro deve considerar o *fator reescrita*: tal obra existe em um sistema literário meta em forma de reescritas, as quais revelam visões de mundo, bem como perspectivas literárias particulares. Desse modo, a partir do esquema para descrição de traduções proposto por Lambert e Van Gorp (2011), a análise textual realizada pôde verificar como se concretizam leituras distintas de uma “mesma” obra, e, juntamente com a análise de paratextos e metatextos, foi possível compreender as imagens projetadas pelas reescritas brasileiras dos contos de Perrault ao público leitor.

Se os contos de Perrault estão presentes na literatura brasileira desde seus primórdios, com Figueiredo Pimentel, e têm sido publicados por diversas editoras em *traduções*, *adaptações* ou *recontos* realizados por tradutores ou escritores de prestígio no sistema literário brasileiro, vimos que os contos se concretizam na cultura meta conforme as concepções poetológicas e ideológicas de seus reescretores e dos agentes de patronagem. As obras são publicadas com características distintas: em livros voltados para crianças; com cortes e supressões de elementos constitutivos do texto de Perrault; atualizando ou não o texto; com a manutenção de suas características consideradas literárias, dentre outras estratégias e propostas.

Sob uma perspectiva diacrônica, dois momentos foram observados: o período de grande parte do século XX e o período do século XXI (abarcando a última década do século XX). No primeiro, as concepções de literatura e de tradução permitiam e propunham os contos de Perrault com diversas formas de alteração, sendo a mais comum a exclusão das moralidades em verso. Tais alterações não eram explicitadas nos paratextos das edições, ao contrário, por vezes as mesmas eram apresentadas como “edição integral” da obra. Todavia, cabe ressaltar que algumas edições, apesar da exclusão das moralidades ao final

dos contos, não realizavam cortes muito significativos nas narrativas em prosa de Perrault. Já no século XXI, especialmente entre os anos de 2005 e 2016, novas edições foram publicadas imprimindo às histórias uma perspectiva literária e autoral, ao apresentar integralmente os contos em prosa com moralidades em verso de Perrault, tanto a um público infantil quanto adulto, e ressaltar nas edições um caráter autoral e literário (valorizando o nome de Perrault enquanto autor dos contos de fadas literários).

Assim, o estudo da transmissão dos contos de Perrault no Brasil com enfoque no *fator reescrita* coloca a tradução como elemento central da análise dessa literatura. As obras encontradas propõem determinadas leituras dos contos de Perrault, leituras essas que refletem as concepções ideológicas e poetológicas, como definido por Lefevere (1992), prevaletentes no momento de sua criação e publicação. Nesse sentido, torna-se relevante ressaltar que as propostas dos reescritores contemporâneos (os quais têm buscado reescrever os contos em sua integralidade, sem excluir cenas ou vocabulário que antes eram considerados inadequados às crianças) são também o reflexo de uma perspectiva ideológica dominante: a ideia de respeito ao autor e à obra. Outras possíveis perspectivas podem existir junto a essa, como por exemplo as recriações de contos que subvertem as imagens tradicionalmente propagadas pelas histórias dos contos de Perrault e de outros autores de contos de fadas ou populares. Essa visão transgressora, entretanto, não foi observada nas reescritas analisadas.

Em uma obra tão vasta e com tantas possibilidades de leitura, a atenção ao *fator reescrita*, tendo em vista especificamente como o texto se apresenta na cultura meta, norteou esta tese, mas as possibilidades de pesquisa sobre os contos de Perrault e suas reescritas são muitas e podem se desdobrar a partir deste trabalho, assim como também são muitas as possibilidades de reescrita dos contos de fadas e de outras obras literárias.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: UNESP, 2005.
- AZENHA JUNIOR, João. “Tradução e Literatura Infantil e Juvenil”. In: AMORIM, Lauro et al. (Org.) *Tradução & Perspectivas Teóricas e Práticas*. São Paulo: Unesp, 2015. p. 209-232.
- _____. “A tradução para a criança e para o jovem: a prática como base da reflexão e da relação profissional”. v. 9. São Paulo, Pandaemonium germanicum, 2005. p. 367-392
- AZENHA JUNIOR, J.; MOREIRA, M. “Translation and Rewriting: Don't translators 'adapt' when they 'translate'?” In: RAW, Lawrence (org.). *Translation, Adaptation and Transformation*. v. 1. London: Continuum, 2012. p. 61-80.
- BÁRBARA, Maria Elisabete da Silva. *Os contos de Perrault em Portugal no Estado Novo*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.
- BASNETT, Susan. “Translation and Creativity”. In: HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine & HENKING, Irene. (Eds.) *La traduction comme création/Translation and creativity*. Lausanne: Université de Lausanne, 2016. p. 39-61.
- _____. “Writing and translating”. In: BASSNETT, Susan; BUSH, Peter (Eds.) *The Translator as Writer*. London/New York: Continuum, 2007. p. 173-183.
- BELINKY, Tatiana. *A Saga de Siegfried: o tesouro dos nibelungos*. Recontada por Tatiana Belinky. Ilustrada por Odilon Moraes. 6ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução: Arlene Caetano. 27ª reimpressão. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- _____. *The uses of Enchantment: The meaning and Importance of Fairy tales*. New York: Vintage Books; Toronto: Random House, (1976) 2010.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- CANTON, Katia. *Era uma vez Perrault*. Vários ilustradores. São Paulo: DCL, 2005.
- CARNEIRO, Teresa Dias. *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX*. 2014. 398 f. Tese (Doutorado em Letras/Estudos da Linguagem) – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.
- CARRASCO, Walcyr. *Contos de Perrault* recontados por Walcyr Carrasco. Ilustrações: Alexandre Rampazo. São Paulo: Moderna, 2013.
- _____. *Contos de Perrault: Chapeuzinho Vermelho* e outras histórias. Charles Perrault/adaptação de Walcyr Carrasco. Ilustrações: Suppa. Barueri, SP: Manole, 2009.
- _____. *Contos de Perrault: O Gato de Botas* e outras histórias. Charles Perrault/adaptação de Walcyr Carrasco. Ilustrações: Suppa. Barueri, SP: Manole, 2009.
- _____. *Contos de Perrault: Cinderela* e outras histórias. Charles Perrault/adaptação de Walcyr Carrasco. Ilustrações: Suppa. Barueri, SP: Manole, 2009.
- CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho*. Ilustrações originais: John Tenniel. Introdução e notas: Martin Gardner. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- _____. *Alice's Adventures In Wonderland & Through The Looking-Glass, and What Alice Found There*. London: Penguin, 2012.
- _____. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Tradução: Jorge Furtado e Liziane Kugland. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- COBELO, Sílvia. *As adaptações do Quixote no Brasil (1886-2013): Uma discussão sobre retraduições de clássicos da literatura infantil e juvenil*. Tese (Doutorado em Letras). 2015. 416 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.
- CONSTANTINESCU, Muguras. “Musicalités roumaines des contes de Perrault”. In: _____. *Lire et traduire la littérature de jeunesse: Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*. Bruxelles: Peter Lang, 2013.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. “Polysystem Theory (Revised)”. In: _____. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics, 2005. p. 1- 11.
- _____. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem.” In: _____. *Poetics Today*. 1997 [1990]. p. 45-51.

- FALEIROS, Álvaro. “Entrevista – Mário Laranjeira”. In: _____. (Org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra, 2013. p. 117-126.
- FLESCHER, Jacqueline. “French”. In: WIMSATT, W. K. (org.). *Versification: major language types*. New York: New York University Press, 1972.
- FOWLER, Edward. “Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction”. In: *Journal of Japanese Studies*, v. 18, n.1. Seattle: Society for Japanese Studies, 1992. p. 1-44.
- FRÓES, Leonardo. *Tertúlia – Encontros da Literatura*, SESC Pompeia, 13/09/2009. Publicado em 14 de dez de 2009. Leonardo Fróes, tradutor do livro *Contos Completos*, de Virginia Woolf - convidado da série 'tradutores' do projeto Tertúlia - Encontros da Literatura. Transmissão ao vivo 13/9/2009, do SESC Pompeia.
- GALINDO, Caetano Waldrigues. “O que não se pode dizer”. In: Revista Versalete. v.1, n. Zero. Curitiba, PR: UFPR, 2013. p. 327-342. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br> Acesso em: 11 mar. 2018.
- GUIMARÃES, Cleo; FORTUNA, Maria. “Racha entre intelectuais sobre obra de Carolina de Jesus: clima cada vez mais tenso.” Blog. O Globo, Rio de Janeiro, 22 abr. 2017. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/racha-entre-intelectuais-sobre-obra-de-carolina-de-jesus-clima-cada-vez-mais-tenso.html> Acesso em: 11 mar. 2018.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Apresentação: Marcus Mazzari. Tradução: Christine Röhrig. Ilustrações: J. Borges. v.1. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HAASE, Donald. “Yours, Mine, or Ours? Perrault, Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales”. In: TATAR, Maria (ed.). *The Classic Fairy Tales*. New York/London: Norton, 1999. p. 353-364.
- HANSEN, Júlia de Carvalho. *Entrevista com Leonardo Fróes* por Júlia de Carvalho Hansen. Caderno de Leituras. n.64. Edições Chão da feira, 2017. Disponível em: <http://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-74-entrevista-com-leonardo-froes/> Acesso em: 11 mar. 2018.
- HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine. *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter’s Translational Poetics*. Detroit: Wayne, 2013.
- HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine & HENKING, Irene. “Preface”. In: HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine & HENKING, Irene. (Eds.) *La traduction comme création/Translation and creativity*. Lausanne: Université de Lausanne, 2016. p. 11-35.

- HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Tradução: Cid Knipel. 1ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KIBERD, Declan. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London, Vintage Books, 1996.
- KIPLING, Rudyard. *Os livros da Selva: Mowgli e outras histórias*. Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LAMBERT, José. “A tradução”. Tradução: Marie Hélène Catherine Torres; Álvaro Faleiros. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie Hélène Catherine; COSTA, Walter (Org.). *Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 183-196.
- LAMBERT, José & VAN GORP, Hendrik. “Sobre a descrição de traduções”. Tradução: Marie-Hélène Torres & Lincoln Fernandes. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie Hélène Catherine; COSTA, Walter (Org.). *Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 197-212.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- LAVIOSA, Sara. *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Amsterdam/N.Y.: Rodopi, 2002.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- _____. “What Is Written Must Be Rewritten. Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham”. In: HERMANS, Theo. (Ed.). *Second Hand: papers on the theory and historical study of literary translation*. ALW-Cahier n.3. 1985. p. 88-105.
- LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 2 v. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- LUCINDA, Elisa. “Carolina de Jesus é literatura sim!”. Publishnews, São Paulo, 24 abr. 2017. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de-jesus-e-literatura-sim> Acesso em: 11 mar. 2018.
- MACHADO, Ana Maria. *Ponto de fuga: conversa sobre livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MARTINS, Marcia. *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. 1999. 324f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 4. ed. São Paulo: Summus, 2016.

- MILTON, John. *As traduções do Clube do Livro*. In: Revista TradTerm, v. 3. São Paulo: USP, 1996. p. 47-65.
- MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 3ed. London/New York: Routledge, 2012 [2001].
- MURRAY, Roseana. *A bela adormecida e outros contos de Perrault/Roseana Murray*. Ilustrações: Lúcia Hiratsuka. Coleção Arco da Velha. Belo Horizonte: Editora Lê, 1996.
- OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de.; MARTINS, Marcia A. P.. *Alice e O mestre ignorante: relações entre a obra literária e a experiência educacional*. In: Solettras – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, n.32, 2016. p. 223-241.
- OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de. *Chapeuzinho Vermelho: marcas ideológicas e poetológicas de suas escritas e reescritas*. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos da Linguagem) - Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.
- OLIVEIRA, Ariadne. *O Gato de Botas*. Adaptação: Ariadne Oliveira. Ilustrações: Rogério Borges. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1983.
- _____. *O Chapeuzinho Vermelho*. Adaptação: Ariadne Oliveira. Ilustrações: Rogério Borges. 11. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1987.
- PERES, Ana Maria Clark. “La traduction des contes de fées: l’enfant entre la tradition et l’avenir.” In: BEEBY, A.; ENSINGER, D.; PRESAS, M. (Eds.) *Investigating Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2000.
- PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault*. Tradução, prefácio e notas: Eliana Bueno-Ribeiro. Ilustrações: Gustave Doré. São Paulo: Paulinas, 2016a.
- _____. *A Gata Borralheira*. Adaptação: Tatiana Belinky. Ilustrações: Franz Richter. 1ª ed. 6ª impressão. São Paulo: Melhoramentos, 2016b.
- _____. *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. Tradução: Leonardo Fróes. Posfácio: Michel Tournier. Ilustrações: Milimbo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Contes*. Édition critique Jean-Pierre Collinet. Folio classique. Paris, Gallimard, 2013a.
- _____. [et al.]. *Contos de fadas*. Edição, introdução e notas: Maria Tatar. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Vários ilustradores. Rio de Janeiro: Zahar, 2013b.
- _____. *Contos de Mamãe Gansa*. Tradução e introdução: Ivone C. Benedetti. Capa (ilustração): Marco Cena. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012a.

- _____. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. Ilustrações: Georg Hallensleben. 4a reimpressão. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2012b.
- _____. [et al.]. *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Apresentação: Ana Maria Machado. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Vários ilustradores. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Contos e fábulas: Charles Perrault*. Tradução e posfácio: Mário Laranjeira. Ilustrações: Fê. São Paulo: Iluminuras, 2007a.
- _____. *Contos de fadas*. Tradução: Monteiro Lobato. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007b.
- _____. *O Barba-Azul*. Tradução: Hildegard Feist. Ilustrações: Zaiü. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.
- _____. *A bela adormecida no bosque*. Tradução: Ana Maria Machado. Ilustrações: Gustave Doré. São Paulo: Global, 2005a.
- _____. *O Pequeno Polegar*. Apresentação: Tatiana Belinky. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. Ilustrações: Clotilde Perrin. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005b.
- _____. *A Bela Adormecida no bosque - contos*. Tradução: Tatiana Belinky. Ilustrações: Robert Rajabally. Porto Alegre: Kuarup, 1993a.
- _____. *Barbazul*. Tradução: Maria Cimolino, Grazia Parodi. Ilustrações: Manoel Victor de Azevedo Filho. São Paulo: Rideel, 1993b.
- _____. *O Gato de Botas*. Tradução: Maria Cimolino, Grazia Parodi. Ilustrações: Manoel Victor de Azevedo Filho, Mario Couto Pita. São Paulo: Rideel, 1993c.
- _____. *O Pequeno Polegar*. Tradução: Maria Cimolino, Grazia Parodi. Ilustrações: Manoel Victor de Azevedo Filho, Mario Couto Pita. São Paulo: Rideel, 1993d.
- _____. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Perrault*. Prefácio: José Paulo Paes. Tradução: Olívia Krähenbühl. Ilustrações: Mogens Ove Österbye. Círculo do Livro, [19--].
- _____. *Perrault - Pele de Burro* (contos). São Paulo: Paulinas, 1962a.
- _____. *Perrault - O Gato de Botas* (contos). São Paulo: Paulinas, 1962b.
- PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Belo Horizonte: Villa Rica, 2006.
- _____. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro: Quaresma & CIA Livreiros Editores, 1911.

- PREMINGER, Alex; T. V. F. BROGAN. “French prosody”. In: *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- PUCHEU, Alberto; CAPPER, Gabriela; COHN, Sérgio. *Leonardo Fróes: um animal na montanha*. Documentário de Alberto Pucheu, Gabriela Capper e Sérgio Cohn. YouTube: 29 mai. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ne7d_6VbMv4 Acesso em: 11 mar. 2018.
- PULLMAN, Philip. *Contos de Grimm: para todas as idades*. Tradução: José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- REIS, Roberto. “Cânon”. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da Crítica. Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.
- ROCHA, Ruth. *Contos de Perrault/Ruth Rocha*. Ilustrações: Claudia Scatamacchia. 2. ed. São Paulo: FTD, 1993.
- _____. *Contos de Perrault/Charles Perrault; [recontado por] Ruth Rocha*. Ilustrações: Cárcamo. Ed. reform. São Paulo: Moderna, 2010.
- SHAVIT, Zohar. “Translation of Children’s Literature”. In: LATHEY, Gillian. *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. UK: Multilingualmatters, 2006. p. 25-40.
- SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard, 2012 (1968).
- TATAR, Maria. “Introdução [e notas]”. In: _____ (Ed.). *Contos de fadas*. Edição, introdução e notas: Maria Tatar. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Vários ilustradores. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- URBIM, Emiliano. “Prestes a completar 80 anos, Branca de Neve sofre com o peso da idade”. O Globo, Rio de Janeiro, 09 dez. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/prestes-completar-80-anos-branca-de-neve-sofre-com-peso-da-idade-22169927> Acesso em 11 mar. 2018.
- VASCONCELOS, Adson. *Zé Chumaço. Conta pra mim/Charles Perrault; [adaptação Adson Vasconcelos]*. Ilustrações: Manoel Victor de Azevedo Filho. Tradução: Maria Cimolino, Grazia Parodi. 2. ed. São Paulo: Rideel, 2008.
- VENUTI, Lawrence. “A formação de identidades culturais”. In: VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 129-167.

VIEIRA, Else. “A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos poli-sistemas”. In: _____ (Org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996a. p. 124-137.

_____. “André Lefevere: a teoria das refrações e da tradução como reescrita”. In: : _____ (Org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996b, p. 138-150.

WOZNIAK, Monika. “Where (and) When Do You Live, Cinderella? Cultural Shifts in Polish Translations and Adaptations of Charles Perrault’s Fairy Tales”. In: LEFEBVRE, Benjamin (Ed.). *Textual transformations in children’s literature: adaptations, translations, reconsiderations*. New York/London: Routledge, 2013. p. 87-100.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

Anexo I

Reescritas brasileiras dos contos de Charles Perrault

Reescritor e forma de apresentação da reescrita	Autor do livro	Título	Editadora	Edição (ano)
Figueiredo Pimentel	Figueiredo Pimentel	<i>Contos da Carochinha</i>	Quaresma	[1894] 1911
Figueiredo Pimentel -----	Figueiredo Pimentel	<i>Contos da Carochinha</i>	Villa Rica	2006
Monteiro Lobato <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>Contos de fadas</i>	Companhia Editora Nacional	[1934] 2007
Não identificado	Charles Perrault	<i>O Gato de Botas</i>	Paulinas	1962
Não identificado -----	Charles Perrault	<i>Pele de Burro</i>	Paulinas	1962
Ariadne Oliveira	Ariadne Oliveira	<i>O Gato de Botas</i>	Melhoramentos	1983
Ariadne Oliveira <i>Adaptação</i>	Ariadne Oliveira	<i>O Chapeuzinho Vermelho</i>	Melhoramentos	1987
Tatiana Belinky <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>A Bela Adormecida no bosque</i>	Kuarup	1993
Tatiana Belinky <i>Adaptação</i>	Charles Perrault	<i>A Gata Borralheira</i>	Melhoramentos	2016
Ruth Rocha -----	Ruth Rocha	<i>Contos de Perrault</i>	FTD	1993
Ruth Rocha “recontado” “recontos”	Ruth Rocha	<i>Contos de Perrault</i>	Salamandra/ Moderna	2010
Maria Cimolino/ Grazia Parodi <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>O Pequeno Polegar</i> <i>O Gato de Botas</i> <i>Barbazul</i>	Rideel	1993
Adson Vasconcelos <i>Adaptação</i>	Charles Perrault/Maria Cimolino/Grazia Parodi	<i>Zé Chumaço</i>	Rideel	2008
Roseana Murray “recontados” <i>Adaptação</i>	Roseana Murray	<i>A bela adormecida e outros contos de Perrault</i>	Lê	1996
Olívia Krähenbühl <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Perrault</i>	Círculo do Livro	[19--]

Ana Maria Machado <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>A bela adormecida no bosque</i>	Global	2005
Rosa Freire d'Aguiar	Charles Perrault	<i>O Pequeno Polegar</i>	Companhia das Letrinhas	2005
Rosa Freire d'Aguiar <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>Chapeuzinho Vermelho</i>	Companhia das Letrinhas	[2007] 2012
Katia Canton “recontado”	Katia Canton	<i>Era uma vez Perrault</i>	DCL	2005
Mário Laranjeira <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>Contos e fábulas: Charles Perrault</i>	Iluminuras	2007
Fernanda Lopes de Almeida <i>Tradução/ Adaptação</i>	Fernanda Lopes de Almeida	<i>Contos de Perrault</i>	Ática	2008
Hildegard Feist <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>O Barba-Azul</i>	Companhia das Letrinhas	2009
Walcyr Carrasco <i>Adaptação</i>	Walcyr Carrasco	<i>Contos de Perrault (Chapeuzinho Vermelho e outras histórias; O gato de botas e outras histórias; Cinderela e outras histórias)</i>	Manole	2009
Walcyr Carrasco “recontados”	Walcyr Carrasco	<i>Contos de Perrault recontados por Walcyr Carrasco</i>	Moderna	2013
Maria Luiza Borges	Charles Perrault & outros	<i>Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros</i>	Zahar	2010
Maria Luiza Borges <i>Tradução</i>	Charles Perrault & outros	<i>Contos de fadas</i>	Zahar	2013
Ivone Benedetti <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>Contos de Mamã Gansa</i>	L&PM	2012
Leonardo Fróes <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>Contos da mamã gansa ou histórias do tempo antigo</i>	Cosac Naify	2015
Eliana Bueno-Ribeiro <i>Tradução</i>	Charles Perrault	<i>Contos de Perrault</i>	Paulinas	2016

Anexo II

A entrevista com a professora e tradutora Eliana Bueno-Ribeiro⁴⁹

1. *Eliana, para iniciarmos nossa conversa sobre os Contos de Charles Perrault e a sua tradução desse clássico da literatura infantojuvenil, publicada pela Editora Paulinas em 2016, gostaria que comentasse um pouco sobre sua formação e sobre sua experiência de vida e de trabalho na França.*

Poderia falar sobre sua formação no Brasil e como foi posteriormente viver e trabalhar no exterior? Trabalha com outros idiomas além do par francês-português? Fale um pouco de sua experiência como professora, pesquisadora e tradutora – são atividades que se complementam, não?

Em primeiro lugar, agradeço seu interesse por este meu trabalho, que me deu muito prazer e que abriu uma grande janela no meu campo de pesquisa.

Acho que poderia dizer que minha formação básica se deu a partir de três vertentes: o percurso universitário, o magistério em nível primário e a participação no grupo de teatro da universidade. Na Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense, cursei português e literaturas de língua portuguesa, o que, na época, compreendia as literaturas brasileira e portuguesa, e estudei francês e espanhol. Ao mesmo tempo, vinda do curso Normal, iniciei minha carreira profissional como professora primária do Estado do Rio de Janeiro, o que implicou um esforço para levar a literatura inicialmente a crianças e, num segundo momento, quando comecei a trabalhar no Serviço de Educação de Adultos, a adolescentes e a adultos. Como grande parte de minha geração compreendia o ensino nas escolas públicas do Estado tanto como uma tarefa quanto como um aprendizado, lecionar no primário era visto como parte de nossa formação. E era necessário traduzir o patrimônio cultural das classes dominantes de modo a que fosse apreendido prazerosamente pelo alunado das escolas públicas, constituído por pessoas das classes populares. Considerávamos que nosso público não vinha à escola de mãos e cabeça vazias mas trazia conteúdos que deveriam

⁴⁹ Eliana Bueno-Ribeiro enviou suas respostas por escrito, via correio eletrônico, a 15 de agosto de 2017.

ser harmonizados com os que, como professores, tínhamos a oferecer. Ensinar a ler um texto era assim visto como o processo de tradução de sentimentos e sensações expressos num registro de língua, num outro conhecido do alunado. Durante a graduação e mesmo até um pouco depois de seu término, participei do grupo de teatro *Laboratório*, da UFF, participando da montagem de três peças – *L'avenir est dans les oeufs (ou il faut de tout pour faire un monde)*, de Ionesco, *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, e *La peste*, de Renzo Casali. Nas três ocasiões foi necessário todo um esforço coletivo sobre o texto e suas possibilidades de tradução. A tradução de Ionesco foi feita por José Carlos Gondim e Imara Reis, hoje reconhecidos profissionais de televisão, teatro e cinema, e discutidas, emendadas e finalizadas por todo o grupo. A de Renzo Casali, do espanhol, foi feita coletivamente e coordenada pelo diretor do espetáculo, Ademar Padron Nunes, já falecido. Finalmente, reescrevemos a tradução de Mário da Gama Kury do *Prometeu Acorrentado*, de modo a, segundo nossa visão, torná-la passível de ser encenada. Como reescrever um texto cujo original desconhecíamos de modo a garantir, ao mesmo tempo, tanto a maior parte do sentido trazido do grego ao português quanto sua comunicabilidade cênica? Como traduzir do português ao português? Se, de acordo com o projeto do grupo, em todas as peças, todas as palavras eram negociadas, essa foi a que mais dificuldade nos ofereceu e, conseqüentemente, mais nos ensinou sobre os meandros da tradução.

Entre na Universidade Federal do Rio de Janeiro para fazer pós-graduação e pouco depois tornei-me professora da casa. Minha dissertação de mestrado em Teoria Literária na UFRJ, orientada pelo professor Emmanuel Carneiro Leão, foi sobre os dois primeiros livros de contos de Nérida Piñon. Sob a orientação do professor Eduardo Portella, na mesma UFRJ, concluí o doutorado com uma tese sobre o romance de Graciliano Ramos. Nessa época, servi-me muitíssimo de traduções tanto para a leitura de textos poéticos e ficcionais quanto – e principalmente – para a de textos teóricos. Durante esse período, trabalhei basicamente a partir de Heidegger, de Nietzsche e de Freud, autores de uma língua que me parecia impenetrável. Os que não sabíamos alemão, cotejávamos as traduções para o português desses autores com outras em espanhol e em francês. As traduções de Heidegger feitas diretamente do alemão por Emmanuel Carneiro

Leão para a editora Tempo Brasileiro, cheias de notas e de explicações, muito me ensinaram sobre a tarefa do tradutor.

Minha primeira experiência na Europa foi como professora-visitante na Universidade de Roma “La Sapienza”. Em seguida fiz um pós-doutorado em Literatura Comparada, com tutoria do professor Daniel-Henri Pageaux, na Universidade de Paris III, e lecionei no departamento de português de diversas universidades francesas (Rennes 2, Toulouse le Mirail, Reims, Lille 3, Paris-Nanterre, Lyon 2). E em todas essas ocasiões a atividade de tradução logicamente se impôs. Ensinei língua portuguesa, literatura brasileira e portuguesa, história do Brasil e de Portugal... Ensinar sua língua e sua cultura no estrangeiro é um desafio constante. Trata-se não apenas de traduzir novos conceitos a partir de outros já conhecidos mas também de vender um conteúdo, de trabalhar um produto. E temos muito a fazer quanto à divulgação da literatura brasileira no exterior. O incentivo às traduções é imprescindível, mas não basta.

Aprendi muito sobre o Brasil, sua história, a língua portuguesa e suas literaturas, a partir do momento em que saí do Brasil. O professor no exterior tem de desenvolver um olhar a um tempo interior e exterior ao conteúdo que quer transmitir. O contato com o ensino do francês aos franceses modificou minha visão do ensino do português aos brasileiros. O tratamento que a literatura francesa recebe no sistema escolar francês – além de lecionar na França, lá tive dois filhos – modificou em muito minha visão da literatura brasileira e de seu ensino – e creio que isso daria outra conversa...

Enfim, concordo com você, as atividades do professor, do pesquisador e do tradutor se implicam e se complementam.

2. Dentre suas obras publicadas, temos Tônico Pereira: Um Ator Improvável – uma autobiografia não autorizada (Imprensa Oficial de São Paulo - Coleção Aplauso/Perfil, 2010), de sua autoria, apesar do subtítulo. Em sua tradução dos contos de Charles Perrault, há um prefácio de sua autoria, apresentando um estudo sobre o escritor francês e seu tempo e sobre as origens e possíveis interpretações dos contos.

Como é o processo de escrever uma biografia ou um texto sobre personagens reais e célebres – gosta dessa escrita de caráter historiográfico?

Quais as diferenças entre a escrita autoral e o traduzir – tem preferência por alguma das duas atividades? Já fez alguma adaptação de obra literária ou somente traduções? E quais?

Olha, quando temos de traduzir pessoas reais em palavras, elas se tornam personagens. Tônico Pereira se iguala, dessa forma, ao Marquês de Carrabás, com a diferença de que o personagem de Tônico foi construído pelo próprio Antônio Carlos Pereira e o do Marquês o foi pelo Gato de Botas!

Minha experiência com Tônico foi especial porque como convivemos durante grande parte de nossa juventude – como participantes do grupo *Laboratório* de teatro universitário – tínhamos tido experiências comuns, e nossas lembranças de um mesmo momento por vezes não coincidiam... e muitas vezes mesmo se opunham...

Escrever sobre Perrault e seu tempo, Tônico e nosso tempo, e até Santo Antônio, um personagem literário, apesar de sua origem real, foram experiências igualmente enriquecedoras e estimulantes. Estou trabalhando numa adaptação teatral da autobiografia da atriz Henriette Morineau, que estou igualmente editando. Vamos ver se terei sucesso...

3. *A edição da Paulinas de Contos de Charles Perrault, além de apresentar os oito contos em prosa com moralidades em verso e os três contos em verso de Perrault, contempla o leitor com diversos paratextos importantes para uma maior compreensão da obra e do autor, apresentando e comentando ainda as ilustrações de Gustave Doré para os contos. Gostaria que comentasse algumas questões sobre o projeto editorial.*

Como surgiu o projeto de traduzir os contos de Perrault – foi um convite da Paulinas? A escolha do texto fonte foi feita pela editora ou foi uma sugestão sua? Foi dada alguma orientação por parte da editora em relação a normas, critérios linguísticos ou literários a serem seguidos? Quanto tempo levou o seu trabalho de tradução da obra – havia um prazo? E em relação ao processo de revisão, você teve algum retorno ou participação antes da edição ficar pronta? O livro, que recebeu o selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, entrou em algum programa de governo como PNBE?

Saberia dizer qual foi a tiragem da edição? Recebe direitos autorais pela sua tradução?

Meu amigo José Arrabal, autor de ficção para crianças e adultos (*Histórias do Brasil, Cacuí, O Curumim Encantado, As Aventuras de El Cid Campeador, Romeu e Julieta, Da Vinci das Crianças*, obras editadas pelas Paulinas), me convidou para fazer esta tradução, cujos originais já tinham sido comprados pela editora para compor a trilogia dos clássicos dos “contos de fadas”, ao lado do volume sobre Andersen, anteriormente publicado, e do volume sobre Grimm, a sair.

A orientação editorial foi de fazer uma tradução o mais fiel possível ao original, de modo a que esta edição se distinguisse das outras – excelentes – já existentes no mercado. Levei cerca de três anos nesse trabalho. Fiz a primeira revisão do texto, mas o texto final saiu ainda com algumas diferenças em relação a meu original, que serão corrigidas numa eventual segunda edição. Nada, no entanto, de extremamente grave.

Não tenho como responder quanto à eventual inserção do livro em programas do governo nem quanto à tiragem da edição. E recebo, sim, um pequeno percentual sobre o preço de capa do livro.

4. *A edição francesa utilizada como texto fonte contém Apresentação, Notas e Guia de leitura de Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet e Frédéric Dronne, com muitas análises sobre o autor e os contos. Na Apresentação diz-se que*

o ‘pai’ do conto de fadas à francesa pertence de tal maneira ao patrimônio público que não nos damos nem mais ao trabalho de ler seu texto. Mas para quem escolhe entrar no universo de seus contos, quantas surpresas... e quantos preconceitos a deixar de lado para saborear – enfim – o prazer de uma escrita única. (Perrault, 2016a, p.7)

Essa talvez seja uma característica dos clássicos em geral: serem muito conhecidos e comentados, mas nem sempre lidos integralmente. Podemos dizer que, mesmo na França, Perrault seja muito conhecido mas pouco lido? Qual o público alvo da edição francesa?

A edição brasileira é classificada na ficha catalográfica como literatura infantojuvenil, mas os paratextos, tanto o seu prefácio como as suas notas do

tradutor (N.T.) e as outras notas explicativas, apresentam um aprofundamento historiográfico e literário, tornando o texto uma fonte de estudo da obra e do autor. A edição destina-se a um público adulto ou jovem estudante? Como vê essa questão – há um público alvo especialmente visado em sua tradução?

As “Histórias de Mamãe Gansa” foram compostas a partir de histórias populares, já conhecidas do público de Perrault, muitas já glosadas por outros contistas da época, nos salões. Posteriormente não faltaram adaptações, simplificações e prolongamentos desses contos que são fonte, até hoje, de outras obras, literárias, fílmicas, musicais e até de dança (por exemplo, o balé *Barbe Bleue*, de Emmanuelle Grizot para a Opéra National de Bordeaux): uma corrente sem fim. Assim, a grande maioria dos franceses conhece os “contos de Perrault” sem ter, necessariamente, lido o texto desse autor. De fato, essa é uma característica dos clássicos em geral, serem conhecidos sem terem sido lidos no original, mas serem, sobretudo, geradores de textos.

A edição francesa visa a fazer ler o original de Perrault a seu público alvo, os jovens do último ano do ensino médio e candidatos ao *baccalauréat*, o exame a partir do qual se tem acesso à universidade francesa, equivalente ao nosso ENEM, na opção literária (há mais duas opções, a científica e a econômico-social). Seu texto foi estabelecido a partir da edição de 1697 e as ilustrações, salvo as de Perrault, são de Gustave Doré para a edição de 1862.

A edição brasileira destina-se a um público interessado em ir além das adaptações dos contos já conhecidas e a saborear o texto: um público adulto, universitário ou não, mas interessado em questões literárias, pedagógicas e culturais. Não é uma edição para crianças. Aliás, os contos de Perrault não são para crianças, segundo a concepção que se tem hoje do termo criança. Se observarmos as ilustrações feitas por ele para a edição original, manuscrita, oferecida à Mademoiselle, a sobrinha de Luís XIV, veremos que em torno da contadora de histórias se agrupam pessoas de idades variáveis, das quais só uma poderia hoje ser considerada uma criança. São contos de advertência (*Chapeuzinho Vermelho, A bela adormecida*), de conselhos morais (*As Fadas, Cinderela*), de astúcia (*O Gato de Botas, O Pequeno Polegar, Riquê do Topete*), nos quais a “compostura” é pregada, não como submissão, mas como

estratégia de sucesso no tempo do absolutismo. Contos da corte, eles agradam e fazem sorrir pela maneira como são contados, pelos subentendidos, pelos jogos de palavras, pelos não-ditos.

5. *Ao menos duas características literárias são marcantes nos contos de Perrault traduzidos em seu livro: três obras (contos/novela) em verso (Peau d'Âne, Les Souhairs Ridicules, Grisélidis - Nouvelle) e oito contos em prosa seguidos de moralidades em verso (La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, Barbe Bleue, Le Maître Chat ou Le Chat Botté, Les Fées, Cendrillon ou La petite pantoufle de verre, Riquet à la houppe, Le Petit Poucet). Em muitas reescritas essas características são apagadas, com todos os contos sendo reescritos em prosa e também com a exclusão das moralidades em verso. Isso ocorre tanto em reescritas antigas, como a de Figueiredo Pimentel (Quaresma, 1896/Villa Rica, 2006) e a de Monteiro Lobato (Companhia Editora Nacional, 1936/2007), como por exemplo em uma adaptação recente publicada por Walcyr Carrasco (Moderna, 2013).*

Entendo que há uma relação simbiótica da moralidade com o conto, as moralidades não seriam assim poemas independentes, apesar de suas características formais, mas se completariam com os contos. E, ainda, seriam uma espécie de voz autoral sobre a história narrada. Como você vê as moralidades em verso dos contos em prosa – são poemas? Em sua tradução, observo que não buscou recriar as características formais das moralidades (métrica, rimas, etc.) – o que priorizou ao traduzir as moralidades?

Nas traduções em que se privilegiou a matéria narrada e se visou ao público infantil, é natural que as moralidades tenham sido apagadas e a prosa tenha substituído o verso. No nosso tempo a prosa é mais adaptada à transmissão, e o caráter das moralidades, muitas vezes irônico, atrapalharia a compreensão do conto por um público infantil. As moralidades, em verso, fazem, de fato, parte do conto e não vejo como poderiam ser lidas independentemente. São escritas em verso para serem “levadas a sério”, num momento em que o verso é considerado superior à prosa; e também para variar o ritmo de leitura, para mudar seu

andamento, destacando e valorizando seu final, sua conclusão. São, sim, a palavra autoral claramente assumida. Nelas fala o personagem autor.

Em minha tradução procurei, em primeiro lugar, conservar o máximo possível de sentido do texto original. Para tanto tive de sacrificar a busca de rima e métrica. Por outro lado, busquei conservar o tom entre o sério e o irônico do original. Esse foi um de meus principais problemas nesta tradução: o tom.

6. *Em minha pesquisa sobre as reescritas de Perrault no Brasil, considero que as traduções e as adaptações produzem determinadas imagens do autor no sistema literário meta; os reescritores geram novas leituras e interpretações da obra o que possibilita sua permanência ao longo do tempo. Os contos de Perrault têm sido reescritos no Brasil desde os primórdios da literatura infantojuvenil brasileira, ao final do século XIX, publicados por exemplo em Contos da Carochinha (Quaresma, 1896) de Figueiredo Pimentel, que adaptou à época diversos contos populares da tradição europeia. E até hoje novas reescritas são feitas, tais como a sua e a de outros tradutores, como Leonardo Fróes, Ivone Benedetti, Maria Luiza Borges e Mário Laranjeira, só para citar alguns, que publicaram suas traduções, respectivamente, pela Cosac Naify (2015), L&PM (2012), Zahar (2010) e Iluminuras (2007). Assim como a sua tradução, essas últimas quatro traduções mencionadas têm como característica comum a manutenção do texto integral.*

Conhece essas ou outras reescritas brasileiras da obra de Perrault? Alguma delas influenciou o seu trabalho? Qual a relevância de novas reescritas e leituras (tanto em novas edições francesas como em novas edições em outras línguas) de uma obra como a de Perrault (um cânone literário nem sempre lido em textos integrais)? Que imagem desse autor podemos ter com a leitura da sua tradução?

As traduções anteriores de Perrault no Brasil são de modo geral muito boas e me foram muito úteis. Consultei especialmente a de Ivone Benedetti (L&PM), Regina Regis Junqueira (Itatiaia), Maria Luiza X. de A. Borges (Jorge Zahar) e Maria Stela Gonçalves (Paulus).

Como muitos estudiosos da questão da adaptação, considero que as traduções, adaptações e releituras de uma obra é que a tornam clássica, e são indispensáveis a sua permanência. A vulgarização de uma obra, quer dizer, sua divulgação em ampla escala, lhe granjeia leitores. Nesse sentido, José Arrabal escreveu muitas adaptações de clássicos para as Paulinas. No muro do pátio do recreio da escola primária de meus filhos, em Paris, estava pintado um mural com algumas das aventuras de Ulisses. Claro que as crianças não tinham lido e não leriam tão cedo nem a *Ilíada* nem a *Odisseia*, mas conheciam os personagens, as aventuras das quais havia muitas adaptações na biblioteca da escola. Não seria fantástico se no muro das escolas primárias no Brasil tivéssemos imagens dos *Lusíadas* ou de *O Guarani*, por exemplo? Meus filhos cantavam na escola as moralidades das fábulas de La Fontaine (“a razão do mais forte é sempre a melhor...”), e riam. Quem conhece as adaptações de uma obra percebe melhor as diferenças no original, sua “originalidade”, quer dizer, não só suas especificidades como sua capacidade geradora. Toda leitura é uma tradução do desconhecido ao conhecido. Quando há mais de um filtro pode-se apreciar ainda mais o novo. A edição francesa do texto que traduzi apresenta muitas obras que são releituras do texto de Perrault, e também outras obras que serviram de modelo e matriz ao texto de Perrault.

A imagem de Perrault que gostaria de ter deixado em meu trabalho é a de um autor senhor de seu ofício, pleno de malícia, mestre na arte de deslizar entre os imperativos da vida na corte e a crítica dessa vida. Um mestre de civilidade, de cortesia, que é a arte da convivência, da adaptação dos sonhos à realidade.

7. A edição de sua tradução contém muitos paratextos importantes para o leitor conhecer uma série de questões sobre o autor, a época e os contos. Dentre os paratextos estão o seu prefácio à edição brasileira e as suas notas do tradutor (N.T.),

as quais se somam às notas da própria edição francesa. Além de seu nome na capa do livro, os paratextos de sua autoria dão visibilidade a seu trabalho de tradução. O seu prefácio, “Traduzir Perrault: uma viagem à França do fim do século XVII”, apresenta uma análise do contexto histórico-social e familiar de Perrault para em seguida abordar a criação literária do escritor. Entretanto o

trabalho propriamente de tradução e seus objetivos não são muito comentados; ao longo do prefácio temos apenas algumas indicações sobre seu projeto tradutório, por exemplo, quando ao comentar o possível trocadilho implícito no nome do “Empereur Cantalabutte” (devido à pronúncia aproximada de “butte”/colina e “bite”/designativo vulgar do órgão sexual masculino), mencionado em A Bela Adormecida no bosque, você explica que a sua “tradução, buscando conservar o espírito do original, usou o termo ‘paul’, pântano, para formar o nome desse personagem: imperador Cantopaul” (Perrault, 2016a, p.47-48). Em suas notas do tradutor (N.T.) também lemos suas explicações sobre adaptações feitas em nomes e termos ou expressões, tais como “reino de Mamaroto” para “Royaume de Mataquin” (p.133) e “seus trajes eram do tempo de Maria de Médicis” para “elle avait un collet monté”(p.141), dois exemplos também extraídos de A Bela adormecida no bosque.

Poderia comentar a sua proposta de tradução? Que premissas nortearam as suas escolhas? Quais os parâmetros adotados para modificações em nomes ou em expressões datadas ou idiomáticas?

Meu ponto de partida foi a determinação de ser o mais fiel possível ao original. E aí começou a luta. Como perseguir fidelidade ao original e legibilidade? Já me referi à dificuldade para achar o tom certo. Como recuperar em português a fluidez e a simplicidade da língua de Perrault, ao mesmo tempo que sua distinção? Esse uso clássico em que simplicidade rimava com distinção? Em português, as frases na ordem direta não perderiam o tom “clássico”, desejado? Daí o uso que muitas vezes fiz da ordem inversa Verbo-sujeito.

Os nomes dos personagens, tanto ficcionais quanto históricos foram traduzidos visando a sua legibilidade e levando em conta as associações que poderiam provocar no leitor brasileiro. Assim evitei traduzir Griselidis por Griselda, seguindo Boccaccio, pois no Brasil uma das irmãs malvadas de Cinderela tem exatamente esse nome que, além disso, tinha sido recentemente utilizado numa novela de televisão. Por outro lado, mantive Javotte, com dois tt, pois hesitei em inventar um prenome que não tivesse correlação com o original. No mesmo sentido, não traduzi Mademoiselle, Monsieur, Madame,

considerando que tais títulos, conhecidos, contribuem para a construção do clima europeu e aristocrático do texto. Fui voto vencido diante do revisor em alguns momentos e, por exemplo, a princesa palatina que eu mantivera como Elizabeth Charlotte passou a ser Isabel Carlota, nome que, a meu ver, não convém. Primeiro porque em francês, como em português, há os nomes Elisabeth e Isabelle, e Mademoiselle se chamava Elisabeth e não Isabelle; em segundo lugar porque Carlota evoca no leitor brasileiro a espanhola consorte de Dom João VI, figura bem distante da inteligente, franca e doce filha de Monsieur, o irmão de Luís XIV.

Quanto a expressões datadas ou idiomáticas, sempre visando a garantir o máximo de fidelidade ao original, sempre que não consegui uma expressão que me parecesse satisfatória, como foi o caso, do exemplo escolhido por você (“seus trajes eram do tempo de Maria de Médicis” para “elle avait un collet monté”), optei por explicações em notas de pé de página, o que ocorreu muito, por exemplo, na tradução de *Grisélidis* ou do *Chapeuzinho Vermelho*.

8. *Perrault foi em sua época um Moderno que trabalhou na valorização e sistematização da língua francesa. Escreveu muitas obras, tais como os diversos volumes de Parallèle des Anciens et des Modernes, mas as que se tornaram célebres e atravessaram os tempos foram seus contos de mamãe gansa ou contos de fada, os quais à época eram vistos como “bagatelas”, uma literatura não muito séria ou refinada, embora tenham feito sucesso desde o início.*

Pode comentar um pouco sobre a linguagem de Perrault nos contos? Considera que as ironias ou os subtextos são claramente perceptíveis a um leitor do texto original? E como você trabalhou a linguagem em sua reescrita - buscou um estilo de linguagem mais formal? Em sua tradução, em todos os contos em geral, com frequência há a inversão da ordem direta da construção frasal sujeito-verbo para verbo-sujeito, por exemplo em frases como “andou ele em direção ao castelo...” e “Não deixou ele de continuar seu caminho” (Perrault, 2016a, p.137-138). A adoção desse tipo de construção frasal teve algum propósito específico?

A linguagem de Perrault é um modelo de simplicidade clássica. Difícil de traduzir porque em português do Brasil poderia beirar a banalidade. Para evitar

tal confusão escolhi utilizar a construção verbo-sujeito, com o intuito de pôr, de imediato, o leitor no clima do conto, no clima do “era uma vez”.

9. *Gostaria que falasse um pouco mais sobre a obra de Perrault que você conhece tão profundamente.*

O que acha dos contos de Perrault enquanto literatura e dessa escrita do autor que surge como reescrita de contos já existentes e popularmente conhecidos da tradição oral? O que leu sobre Perrault – o estudo da obra auxilia o seu trabalho de tradução? Tem algum conto preferido?

Os estudos sobre Perrault e sua obra poderiam encher uma biblioteca. Li particularmente e com muito proveito, Marc Soriano, tanto *Les contes de Perrault; culture savante et traditions populaires* quanto o *Dossier Charles Perrault*. Também muito me ajudaram os trabalhos de Marc Escola e sobretudo os de Ute Heidmann. Tive também o apoio e a colaboração de amigos como Adail Sobral, Deonísio da Silva, Alamir Aquino Corrêa, Giovanni Ricciardi, Gloria Braga Onelley, Leila Pereira e Regina Teixeira Ungaro: esta tradução foi um trabalho de equipe!

Conto preferido? Hesito entre *O Gato de Botas*, em que a astúcia ganha da moral estritamente compreendida e no qual a justiça utiliza meios, digamos, pouco convencionais para se fazer; e *Riquê do Topete*, uma joia de construção galante e irônica.

10. *Quando apresento minha pesquisa sobre os contos de Perrault no Brasil muitas pessoas, incluindo alunos e professores, se surpreendem com as histórias, tais como são contadas pelo autor, e se mostram curiosas e interessadas nos diversos tipos de reescritas dos contos de fadas.*

Considerando as aulas e palestras que tem ministrado sobre Perrault, além dos lançamentos de seu livro, como vê esse interesse do público por Perrault e pelos contos de fadas? A que públicos a obra de Perrault pode interessar hoje?

Creio que haja um interesse de base pelos contos “de fadas”, pelos contos em geral, porque são esquemas em que, como analisou Walter Benjamin, se podem alojar as fantasias, as expectativas, os desejos de todos. São suficientemente sintéticos para que cada um os complete com suas necessidades.

O texto de Perrault preenche historicamente os vazios do conto de base. E neles, como já disse acima, predomina o que se poderia traduzir por “compostura”, a “bienséance”, o espírito de corte, ao lado da esperteza, da astúcia. Trata-se de um texto escrito por um empregado do rei, em tempos de absolutismo, que nos ensina o exercício da cortesia, essa arte essencialmente política de utilizar as brechas de um sistema hostil, de contornar as dificuldades, de proteger-se sob uma capa de cordialidade. A Cinderela de Perrault não se vinga. Nas histórias de Perrault não há nenhum sangue, nenhuma irmã corta os pés na esperança de que caibam no sapatinho de cristal, nenhuma sai de olhos furados por passarinhos justiceiros. Ao contrário, Cinderela as perdoa e as casa com nobres! Ao invés de ter irmãs despeitadas, a futura rainha conquista súditas reconhecidas. Justiça? Que justiça? A mulher de Barba Azul foi praticamente vendida por sua mãe e escapa por um triz e assim mesmo porque tinha irmãos mosqueteiros do rei! Mas herda os haveres do marido! O Pequeno Polegar espolia o ogro, mas por uma boa causa, e se põe em seguida a serviço do rei e passa a viver de seu salário de carteiro e de gorjetas dadas pelas damas satisfeitas com seus serviços! Mesmo a história do Chapeuzinho Vermelho, que termina mal, conta, na edição manuscrita de 1695, com uma rubrica do próprio autor visando a dar um tom de farsa ao desfecho. As exceções são as soluções de Barba Azul e da moça grosseira de *As fadas*.

O texto de Perrault pode interessar hoje não só aos especialistas, mas a todos os que leem um texto literário pelo viés político e social. Nestes tempos em que por vezes os que se julgam puros politicamente temem sujar as mãos ao juntar-se a quem faz concessões para enfrentar ogros e madrastas malvadas, Perrault terá, talvez, muito a nos ensinar. Seus principais personagens cedem para não quebrar, perdoam seus inimigos porque sabem que é melhor ter aliados que opositores, mesmo que tenham de comprá-los, de modo a atingir seus objetivos. E o personagem narrador, nas moralidades, a tudo acrescenta sua voz irônica, que relativiza, sem anulá-la, a voz do sonho e da esperança,

apontando como saída, para a dureza da vida, o uso da malícia e o exercício da composição.

FIM

A entrevista com o poeta e tradutor Leonardo Fróes⁵⁰

1. *Leonardo, para iniciarmos nossa conversa sobre os contos de Perrault e a sua tradução Contos da Mamãe Gansa, publicada pela Cosac Naify em 2015, gostaria que comentasse um pouco sobre sua formação e experiência como tradutor.*

Como o poeta Leonardo Fróes se torna tradutor? Poderia falar sobre sua experiência no exterior – já trabalhava com tradução ou começou a traduzir ao retornar ao Brasil? Tem alguma preferência em relação aos idiomas com os quais trabalha?

Comecei trabalhando em jornal e, aos 19 anos, revendo traduções do francês, na Editora Delta-Larousse, no Rio. Pouco depois trabalhei na Appleton Century Crofts, em Nova York, como membro de uma equipe que criou dois dicionários, um inglês-português e outro português-inglês, para venda nos Estados Unidos. Sempre fiz pequenas traduções, durante o tempo em que vivi no exterior, mas só depois de voltar para o Brasil, com 26 anos, tornei-me de fato um tradutor profissional. Quatro anos depois, desde que passei a morar em Petrópolis, sem um emprego fixo, a tradução foi meu principal meio de vida. Os seis anos em que morei e trabalhei no exterior foram fundamentais para minha formação, mas também, bem antes disso, os estudos no Colégio Pedro II, no qual entrei em 1952 e cujo currículo incluía, no meu tempo, nos cursos ginásial e clássico, seis línguas estrangeiras: latim, grego, francês, inglês, espanhol e alemão. Não tenho preferência em relação a idiomas, mas só traduzi daqueles nos quais me sinto mais à vontade, quase sempre inglês e francês e, em muito menor escala, espanhol e alemão.

2. *Em entrevista a Julia de Carvalho Hansen (Caderno de Leituras n.64, p.5), você diz “o tradutor, o ensaísta e o poeta nos quais a vida me moldou são para mim apenas diferentes facetas de uma mesma pessoa”, apontando, a meu ver, para a dimensão não apenas intelectual mas também artística da tradução. E, em*

⁵⁰ Leonardo Fróes enviou suas respostas por escrito, via correio eletrônico, a 14 de setembro de 2017.

sua fala em Tertúlia – Encontros da Literatura, chamou-me atenção também a imagem que você propõe do tradutor que, ao realizar seu trabalho, se despersonaliza e incorpora uma linguagem e um universo que até então não eram seus (Tertúlia – Encontros da Literatura, SESC Pompeia, 13/09/2009, v.7-8/13).

Em que medida uma atividade interfere na outra ou a complementa? O traduzir expande o universo do poeta? A tradução pode ser vista como uma forma de criação literária na qual o escritor-tradutor pode experimentar estilos ou literaturas diferentes dos seus enquanto escritor-poeta?

Traduzir sempre foi para mim, antes de tudo, uma maneira de garantir meu sustento. Nunca formulei um objetivo de me afirmar intelectualmente como tradutor. Mas, como sempre traduzi bons autores, é claro que a atividade acabou se tornando por demais prazerosa e criativa. Acho sim, como você lembra, que é bom o tradutor se distanciar de sua própria pessoa, de seus gostos, convicções e eventuais pré-conceitos, para se deixar conduzir pelo outro, aquele autor que ele tem a incumbência de recriar. Ou: aquela autora. Já traduzi ficção e poesia escritas por mulheres, como George Eliot, Virginia Woolf, Flannery O'Connor e Elizabeth Barrett Browning, e o processo de despersonalização, nesses casos, teve de ser ainda maior. A tradução literária por certo me ajudou a entender outros sistemas, estilos, visões, modos de ser, e por isso sempre teve e continua a ter grande importância para minha própria atividade como escritor.

3. No documentário Leonardo Fróes: um animal na montanha de Alberto Pucheu, Gabriela Capper e Sérgio Cohn, além do privilégio de ouvir alguns de seus poemas pela voz do próprio poeta, podemos conhecer o seu pensar sobre a poesia. Você menciona uma diferenciação entre a poesia escrita e a poesia do momento, esta última, uma forma de vida poética.

Em relação à poesia escrita, como você a entende? E quais seriam as estratégias necessárias à tradução de poesia?

Creio que só há um modo de bem traduzir poesia escrita, sobretudo se ela for mais antiga, com métrica e rima, que é recriar. As estratégias são ditadas pelas circunstâncias concretas de cada texto, não há como fixar critérios únicos que

sempre tenham a mesma validade. Recriando poemas, nunca me permiti no entanto uma liberdade absoluta em relação aos originais. Sou pautado por eles, e sempre tento deixar a minha voz em surdina.

4. A edição da Cosac Naify de Contos da Mamãe Gansa tem um projeto gráfico muito especial e ilustrações do estúdio de design Milimbo. Os ilustradores Trinitat Olcina Bas e Juanjo Oller utilizam técnicas de ilustração diferentes para cada um dos contos, tais como desenhos à mão, colagens e cenários fotografados, criando uma linguagem própria a cada conto. Gostaria que comentasse algumas questões sobre esse projeto editorial.

Como surgiu o projeto de traduzir os contos de Perrault – foi um convite da Cosac? Qual foi a edição utilizada como texto fonte? Porque foi utilizado como texto fonte a versão em prosa do conto Pele de Asno, surgida já no século XIX, e não o conto publicado integralmente em verso ao final do século XVII? Houve algum tipo de orientação por parte da editora em relação a normas, critérios linguísticos ou literários a serem seguidos? Quanto tempo levou o seu trabalho de tradução da obra – havia um prazo? Você teve alguma participação nessa composição do texto com as ilustrações – o que achou do resultado? E em relação ao processo de revisão, você teve algum retorno ou participação antes da edição ficar pronta? Saberria dizer qual foi a tiragem da edição? Recebe direitos autorais pela sua tradução? Com o fim da Cosac, há alguma previsão de reeditar a obra em outra editora?

A tradução de *Contos da mamãe gansa* foi uma simples encomenda da Cosac. Como em geral nesses casos, não tive nenhuma participação no projeto editorial ou na parte gráfica. Só o texto me foi pedido, e em relação a ele não houve nenhuma recomendação. Só vi as ilustrações depois de prontas, mas gostei muito delas. A revisão foi feita sob meu controle. Não havia prazo para terminar o trabalho, mas não me lembro mais (fiz esta tradução, se não me engano, em 2013) quanto tempo levei. Não sei qual foi a tiragem. Sempre recebo direitos autorais pelos meus trabalhos. Com o fim da Cosac, não há ainda previsão de reedição por outra editora.

A tradução seguiu na íntegra o texto de 1697 (que traz o nome do pai na capa e o de seu filho na dedicatória à princesa), com as moralidades em versos e as cenas horripilantes que em geral são cortadas nas adaptações desses contos em países e línguas de todo o mundo. Três livros foram usados como fontes, valiosos não só por darem esse texto, na ortografia de três diferentes épocas, mas também pelas notas e comentários que trazem e se mostraram fundamentais para o trabalho: *Oeuvres Choisies de Charles Perrault*, org. Jacques-Albin-Simon Collin De Plancy (Paris: Brissot-Thivars et Cie., Libraires, 1826); *Les Contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines)*, de Pierre Saintyves (Paris: Robert Laffont, 1987); e, de Charles Perrault, a excelente edição bilíngue *L'intégrale des Contes en vers et en prose/ The Complete Fairy Tales in Verse and Prose*, org. e trad. Stanley Appelbaum (Mineola, New York: Dover, 2002). A versão em prosa do conto “Pele de Asno”, versão essa cuja verdadeira autoria nunca se esclareceu muito bem, provém da primeira edição (1781) que trouxe todos os contos, quer em prosa, quer em versos, atribuídos a Charles Perrault. Apesar das dúvidas quanto à sua autoria, desde então se tornou praxe incluir o “Pele de Asno” em prosa entre os *Contos da mamãe gansa*. A simplicidade da linguagem utilizada nos nove contos em prosa, pelos quais Perrault se imortalizou, destoa do estilo mais rebuscado dos seus três contos em versos — *Grisélidis* (“Griselda”), *Peau d’Âne* (“Pele de Asno”) e *Les Souhails Ridicules* (“Os Desejos Ridículos”) — publicados por ele anteriormente, em 1695.

5. No Apêndice da edição da *Cosac Naify* temos seu texto “A delicadeza das duas línguas”, no qual você menciona os três autores franceses do século XVII que traduziu, Jean de La Fontaine, François-Timoléon de Choisy e Charles Perrault. Ao final você apresenta sua tradução de um trecho de Timoléon de Choisy, comentando identificar-se com este pensamento:

Quando leio um livro simplesmente a fim de entendê-lo, ligo-me apenas nas palavras; mas é preciso que eu me ligue nas frases, se quiser traduzi-lo. Cada língua tem os seus modos de dizer. E, se eu traduzir palavra por palavra, disso resultará uma linguagem ridícula. É preciso que eu encontre um jeito francês que corresponda ao jeito português; caso de fato o encontre, é encontrando-o que percebo, tanto quanto ao meu alcance, a delicadeza das duas línguas. (Perrault, 2015, Apêndice, p. 11)

A concepção de tradução delineada nessa passagem faz com que possamos entender o tradutor como um profundo conhecedor de sua língua e cultura, alguém que trabalha com a sutileza, com as nuances da língua. Sua tradução dos contos de Perrault recria um universo, sem entretanto fazer concessões em termos de simplificação da linguagem ou de apagamento de fatores culturais, por exemplo. Como é esse trabalho com a linguagem? O texto de Perrault, com suas ironias e seus subtextos, é facilmente compreensível para um leitor da obra em francês? E em sua reescrita, como foi o trabalho para projetar esse francês do século XVII em nosso português-brasileiro do século XXI?

O texto de Perrault é simples, mas como qualquer outro tão antigo coloca certas dificuldades, que pude superar recorrendo às notas e comentários das edições às quais me reportei. Não me considero “um profundo conhecedor” de nada, mas escrevo e faço traduções há bem mais de meio século. É compreensível, assim, que eu tenha uma boa prática, e sempre foi praticando que aprendi o pouco que sei. A qualquer tradutor, recomendo antes de tudo bom senso. Se isso estiver em uso, saberemos como lidar com ironias, duplos sentidos, imagens polivalentes. O trecho do abade de Choisy, em sua simplicidade, é para mim uma lição preciosa. Compreender a delicadeza das duas línguas já facilita, e muito, todo o restante.

6. *Há uma característica literária marcante nos oito contos da obra publicada em 1697 *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, Barbe Bleue, Le Maître Chat ou Le Chat Botté, Les Fées, Cendrillon ou La petite pantoufle de verre, Riquet à la houppe, Le Petit Poucet), que é justamente o conto em prosa seguido da chamada moralidade em verso. Em muitas reescritas brasileiras dos contos essa característica é apagada com a exclusão das moralidades em verso. Isso ocorre tanto em reescritas antigas, como a de Figueiredo Pimentel (Quaresma, 1896/Villa Rica, 2006) e a de Monteiro Lobato (Companhia Editora Nacional, [1936]/2007), como por exemplo em uma adaptação recente publicada por Walcy Carrasco (Moderna, 2013).*

Entendo que há uma relação simbiótica da moralidade com o conto, as moralidades não seriam assim poemas independentes, apesar de suas características formais, mas se completariam com os contos. E, ainda, seriam uma espécie de voz autoral sobre a história narrada. Como você vê as moralidades em verso dos contos em prosa – são poemas? Como foi o trabalho de recriação de ritmo, métrica e rimas – o que priorizou ao traduzir as moralidades?

Respondi essa pergunta, em parte, no item 4. Não conheço as outras traduções que você menciona, nunca sequer as vi, nem nenhuma outra em português. A tradução para o inglês de Stanley Appelbaum, que mencionei antes, me foi útil sobretudo pelas notas e comentários, por ser este tradutor um especialista na literatura francesa da época de Perrault. Minha norma, como tradutor, é respeitar as decisões autorais. Por isso traduzi as moralidades, que são parte do texto original. Não me coube julgá-las, mas sim apenas refazê-las com o máximo de fidelidade possível. Por outro lado, entendo que é inútil protestar contra adaptações, recriações ou contrafações de obras antigas, porque elas hoje, em todo o mundo, são fatos consumados. Muitas podem até ter seu valor, embora não seja essa a linha preferencial que segui.

7. Em minha pesquisa sobre as reescritas de Perrault no Brasil considero que as traduções e as adaptações produzem determinadas imagens do autor no sistema literário meta; os reescritores geram novas leituras e interpretações da obra o que possibilita sua permanência ao longo do tempo. Os contos de Perrault têm sido reescritos no Brasil desde os primórdios da literatura infantojuvenil brasileira, ao final do século XIX, publicados por exemplo em Contos da Carochinha (Quaresma, 1896) de Figueiredo Pimentel, que adaptou à época diversos contos populares da tradição europeia. E até hoje novas reescritas são feitas, tais como a sua e a de outros tradutores, como Ivone Benedetti, Maria Luíza Borges e Mário Laranjeira, só para citar alguns, que publicaram suas traduções, respectivamente, pela L&PM (2012), Zahar (2010) e Iluminuras (2007). Assim como a sua tradução, essas últimas três traduções mencionadas têm como característica comum a manutenção do texto integral.

Conhece essas ou outras reescritas brasileiras da obra de Perrault? Alguma delas influenciou o seu trabalho? Qual a relevância de novas reescritas e leituras (tanto em novas edições francesas como em novas edições em outras línguas) de uma obra como a de Perrault (um cânone literário nem sempre lido em textos integrais)? Que imagem desse autor podemos ter com a leitura da sua tradução?

Acabo de responder no item anterior. Não conheço, nunca vi nenhuma dessas traduções. Aliás, nos pouquíssimos casos em que traduzi textos já traduzidos por outros, sempre fiz questão de não ler nem consultar eventuais trabalhos precedentes.

8. *Na ficha catalográfica da edição da Cosac Naify a obra é classificada como literatura infantojuvenil (LIJ). E, embora os contos tenham sido escritos em uma época em que não havia uma literatura infantojuvenil propriamente dita, Perrault tornou-se no mundo ocidental um cânone da LIJ.*

O que acha dos contos de Perrault enquanto literatura e dessa escrita do autor que surge como reescrita de contos já existentes e popularmente conhecidos da tradição oral? Há um público alvo especialmente visado em sua tradução? Há alguma diferença entre a tradução de literatura e da literatura classificada como infantojuvenil, em termos de estratégias de tradução?

Em quase uma centena de livros que traduzi, apenas quatro são para crianças ou jovens. Só nos últimos anos fiz trabalhos nessa área, porque as propostas eram financeiramente compensadoras. Lido com textos, e é no momento em que os enfrento que decido como irei proceder. O único alvo da minha tradução foi ser fiel ao original. Alvos comerciais dizem respeito às editoras. Alvos conceituais ou analíticos dizem respeito a especialistas na área, o que não é o meu caso.

9. *Para traduzir Perrault imagino que o tenha estudado mais profundamente como faz com os autores que lhe aparecem para traduzir. O que leu sobre*

Perrault? Como esse processo de pesquisa auxilia o seu trabalho de tradução? Tem algum conto preferido?

Li as *Oeuvres Choisies* de Perrault, na edição de 1826 que mencionei no item 4, da qual consegui na França uma reimpressão fac-similar, e isso apenas para chegar à conclusão de que ele não é um autor muito notável, ficando bem abaixo, em termos qualitativos, de contemporâneos seus como La Fontaine ou o abade de Choisy. As *Mémoires* de Perrault, por exemplo, são um relato enfadonho do envolvimento que ele teve na construção de obras reais, das quais foi, por muito tempo, superintendente. De si mesmo, quase ele não fala. Seu poema mais famoso, o longo “Le Siècle de Louis-le-Grand”, é uma bajulação sem graça do rei ao qual ele serviu, Luís XIV. Facilmente se conclui que sua grande realização literária foi o livro ao qual seu nome permanece ligado, os *Contos da mãe gansa*. Li também sobre ele, com grande proveito, o livro de Pierre Saintyves, igualmente mencionado no item 4, e o muitíssimo bem documentado *Le Dossier Perrault*, de Marc Soriano (Paris: Hachette, 1972). Ler outras obras do autor que estou traduzindo, ou livros sobre ele, é uma norma que sempre sigo em meu trabalho. Respondendo à última pergunta, digo que não, não tenho um conto preferido, todos me parecem interessantes.

10. Em um dos momentos marcantes de sua fala em Tertúlia – Encontros da Literatura, mencionando práticas editoriais que por vezes violentam o texto do autor, você fala da necessidade de nos abirmos para a compreensão e aceitação dos outros hábitos, do respeito pelo outro e da harmonia que pode ser gerada quando se vai ao encontro do outro (Tertúlia, v.5/13).

Considera que a tradução tem o papel de aproximar universos que de outro modo não poderiam se conhecer e dialogar? É um trabalho político nesse sentido? E, por favor, fale sobre o amor, quando diz que “é preciso que o tradutor se tome de amor por aquele autor que está traduzindo” (Tertúlia, v.4/13). O papel do tradutor seria conseguir com sua tradução se colocar no lugar do que é outro, e assim ampliar seu próprio universo, mas também o do outro – como a imagem que você sugere do instrumentista que amplia as possibilidades de interpretação de uma partitura musical?

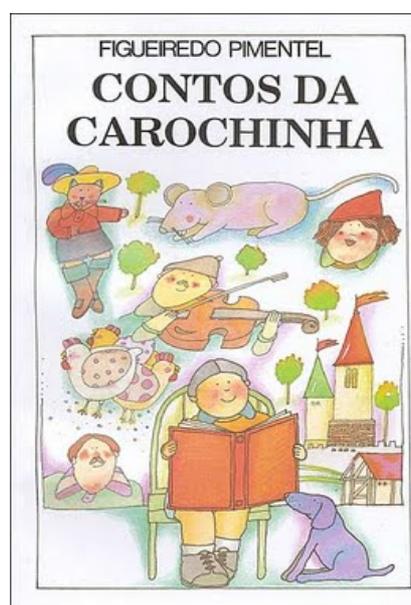
Remeto aos itens 2 e 3, nos quais já abordei as mesmas questões. Mas ainda posso dizer que a tradução, para mim, é um aprendizado eterno. Não só em relação a este exercício, tão gratificante, que é tentar entrar, com admiração e respeito, na cabeça de um outro. Como traduzi sobretudo autores mais antigos, em especial do século XVII à primeira metade do XX, frequentemente tive de estudar muito para me preparar para o trabalho. É preciso mergulhar nas épocas de que as obras datam, não só no que se refere à linguagem, como também, não raro, nas circunstâncias sociais e políticas que então prevaleciam. Para traduzir os *Panfletos satíricos* de Swift, para dar um exemplo bem expressivo, tive de ler uns trinta livros. Sim, é verdade, várias vezes tenho usado essa comparação entre o tradutor e um instrumentista para falar do meu trabalho. Ambos têm de seguir uma pauta, uma partitura, mas ao mesmo tempo não podem se desvincular totalmente de quem são, de seus modos de ser, das circunstâncias que os condicionam a uma existência histórica. Não é só por dinheiro que trabalho. É também, e sobretudo, pelo imenso prazer que extraio do meu trabalho. Traduzo por encantamento. Swift, Shelley, Goethe, Virginia Woolf, Faulkner, Elizabeth Barrett Browning, todos esses e muitos outros autores que traduzi foram se tornando para mim pessoas muito queridas. Há uma espécie de amor literário, que existe por si mesmo e prescinde de qualquer ideia de posse.

FIM

Anexo III

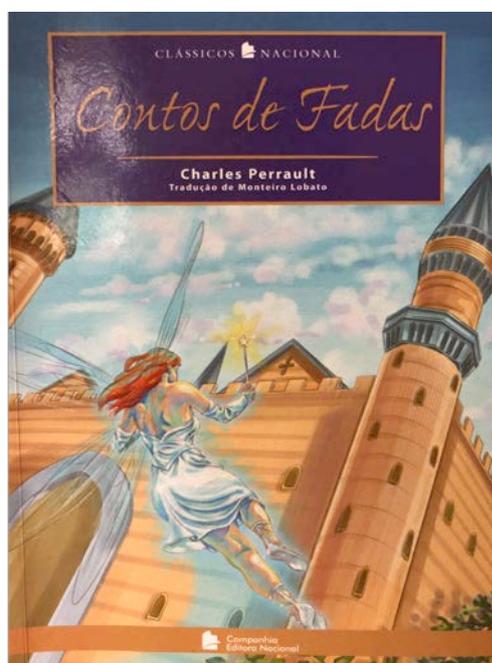
Capas das edições

Figueiredo Pimentel

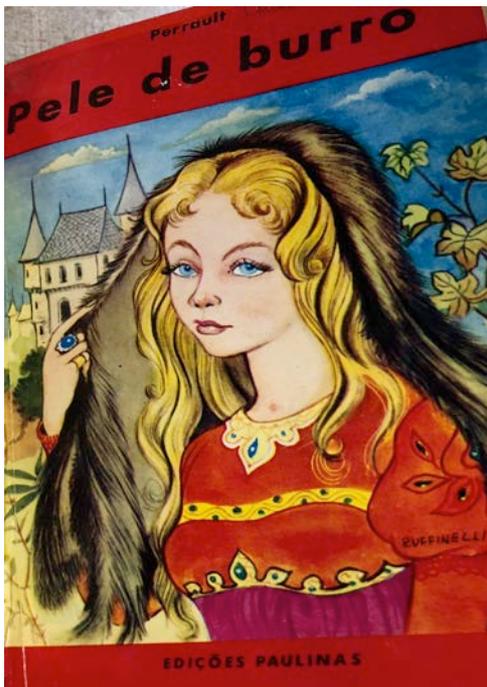


Monteiro Lobato

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA

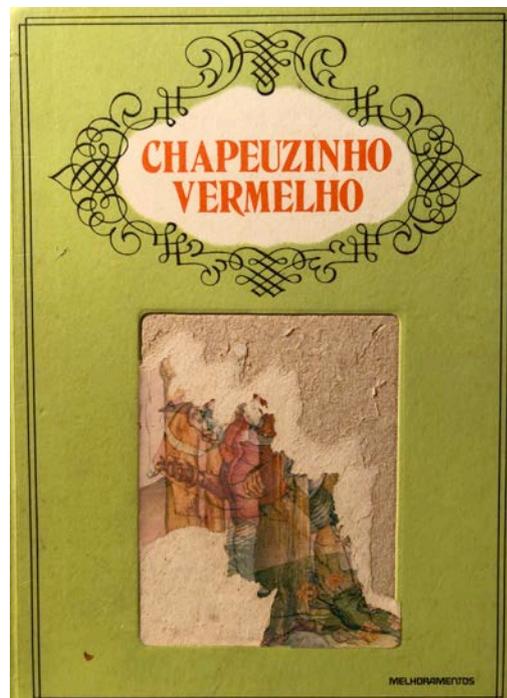
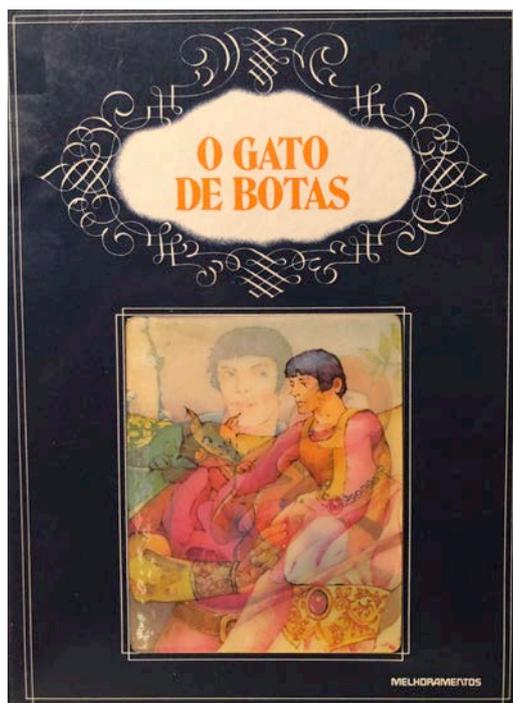


Reescritor Não identificado



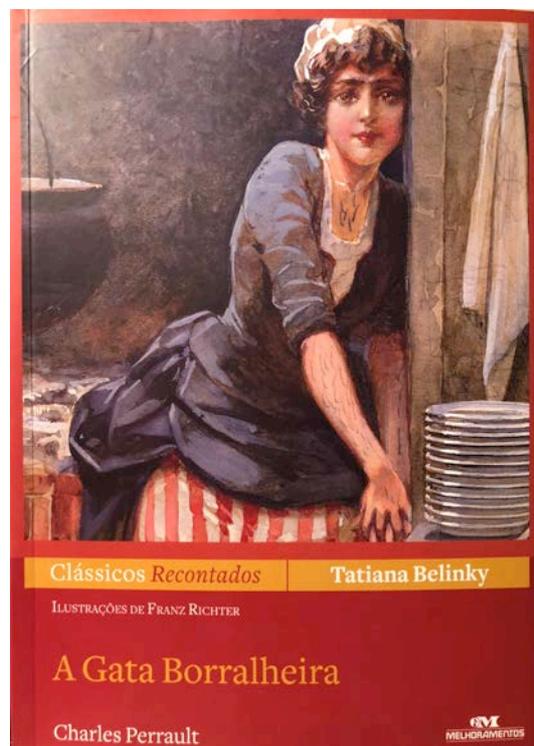
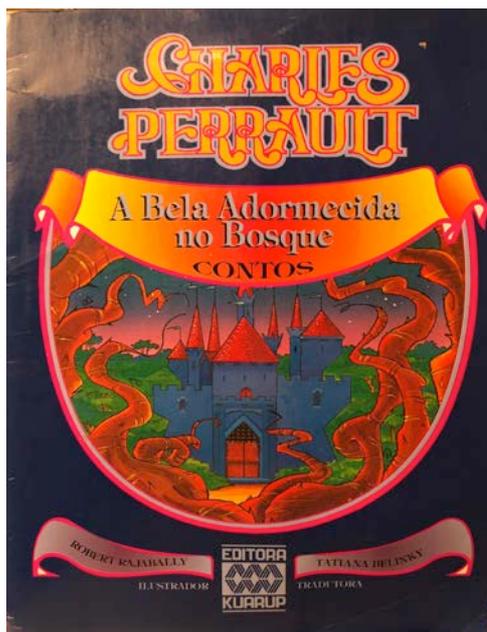
Ariadne Oliveira

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



Tatiana Belinky

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



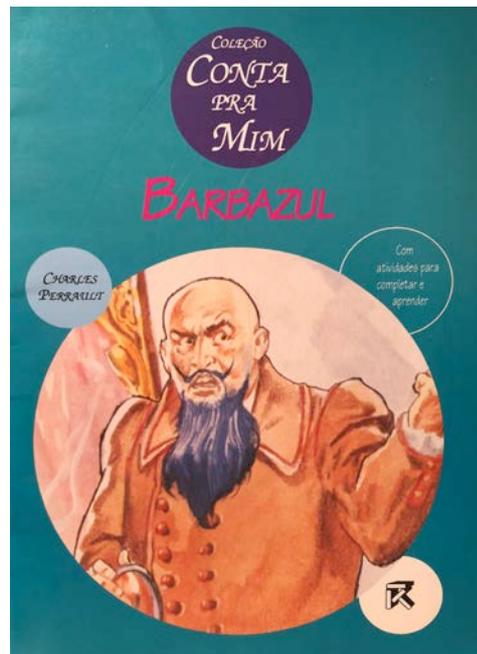
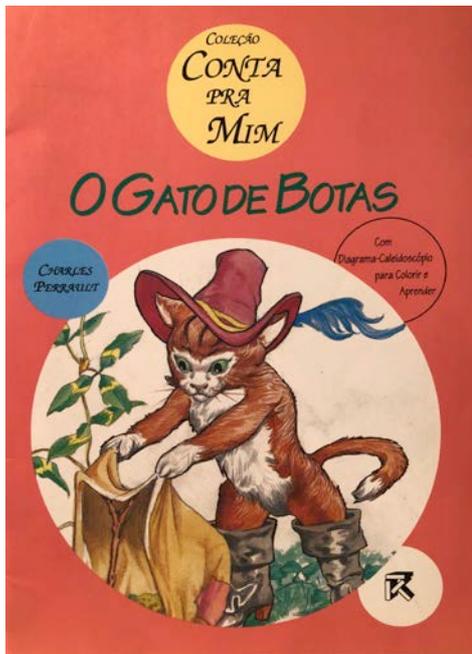
Ruth Rocha

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



Maria Cimolino e Grazia Parodi

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA

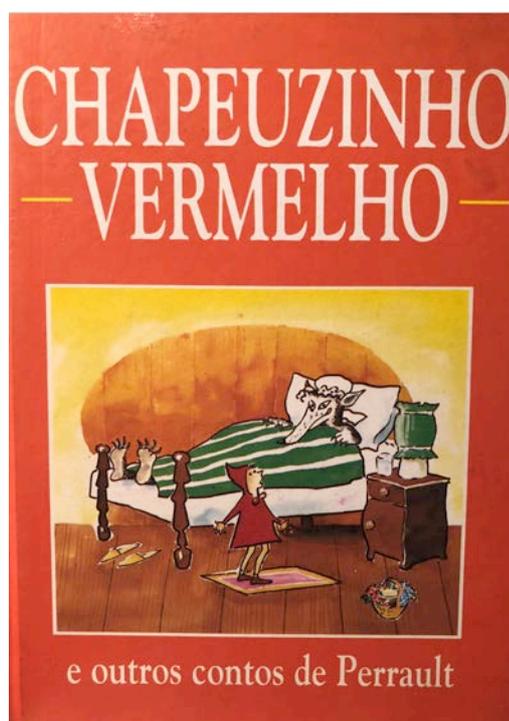


Roseana Murray



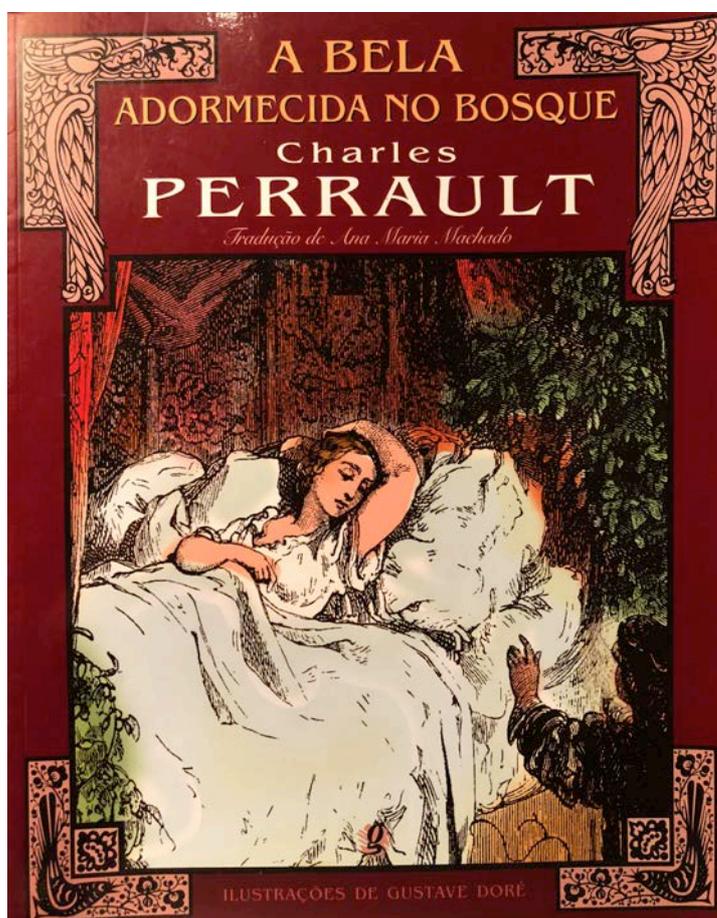
Olívia Krähenbühl

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



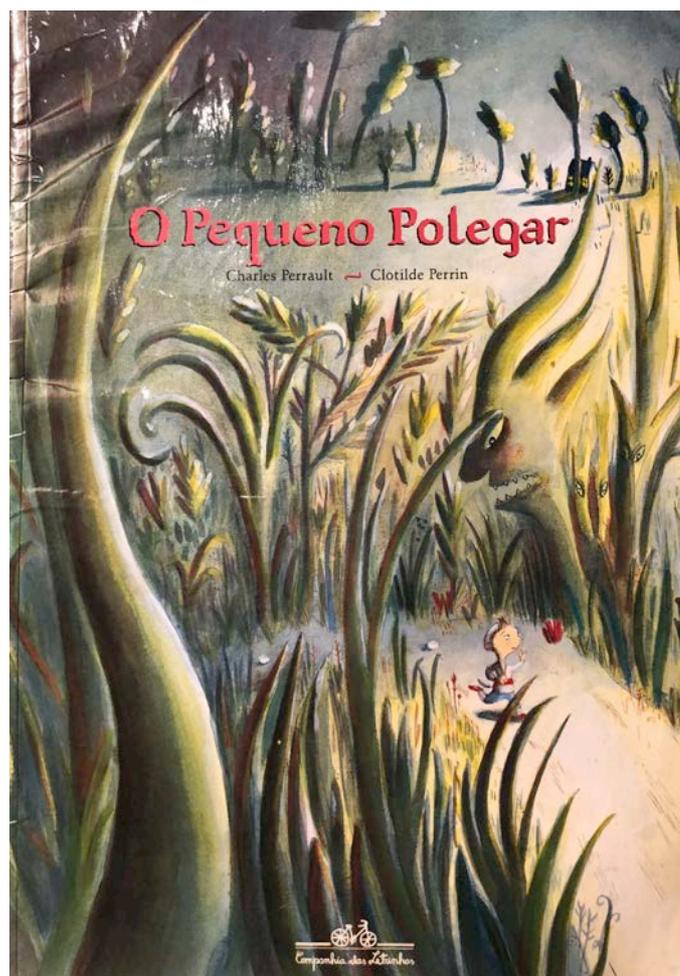
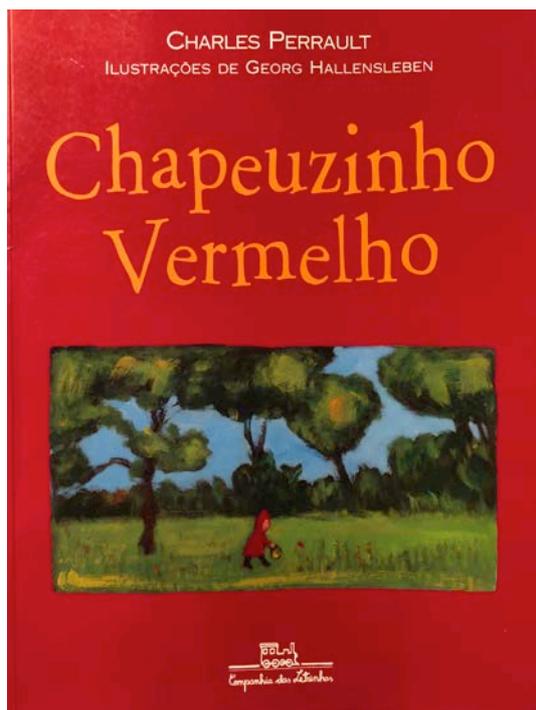
Ana Maria Machado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



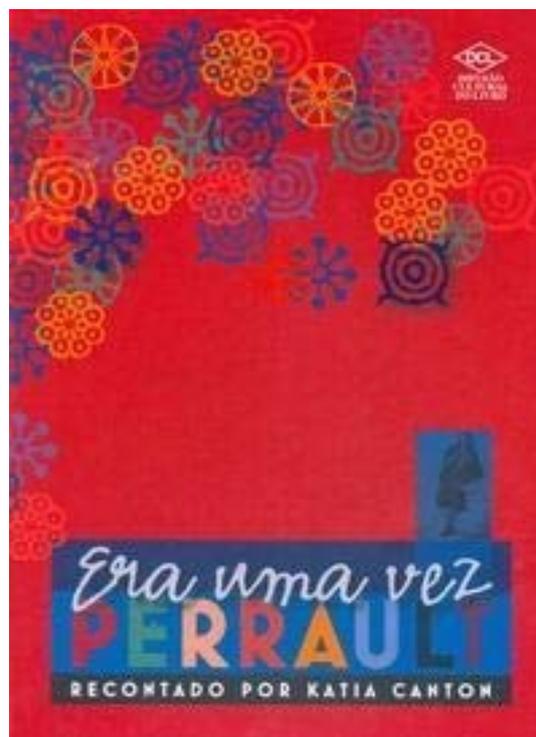
Rosa Freire d'Aguiar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



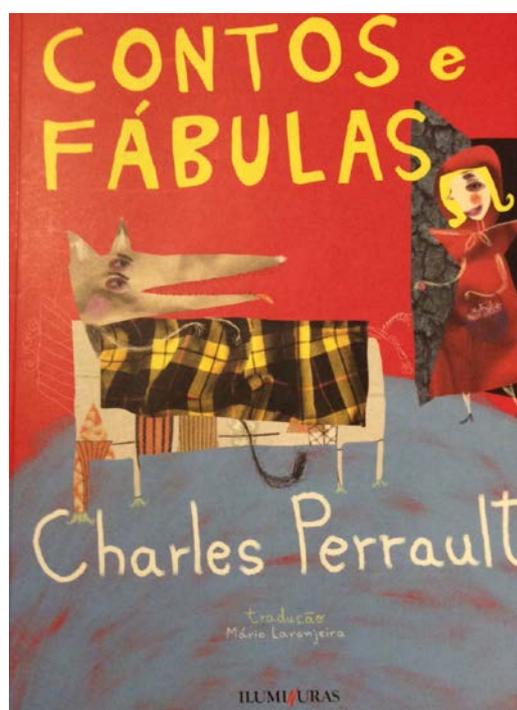
Katia Canton

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



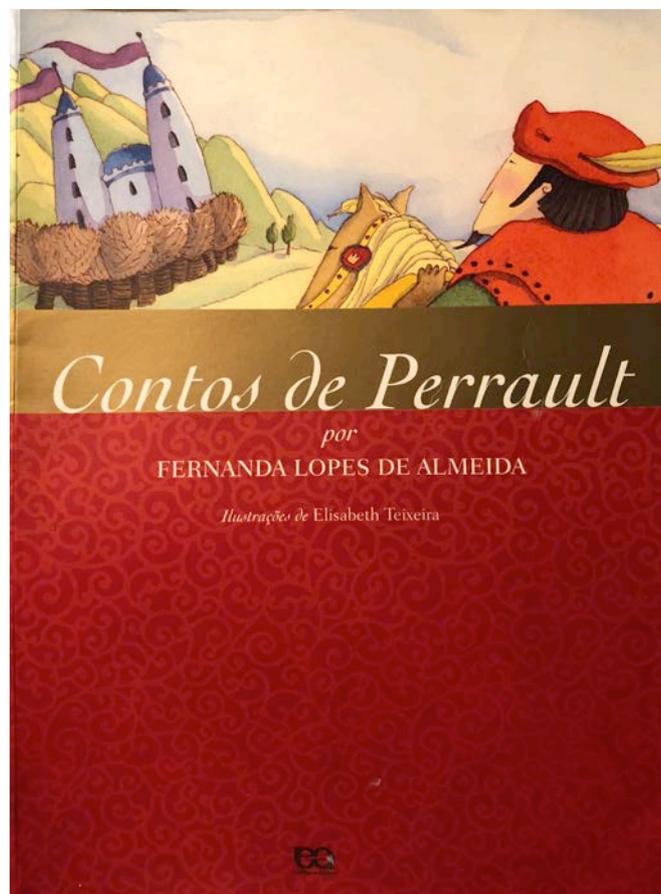
Mário Laranjeira

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



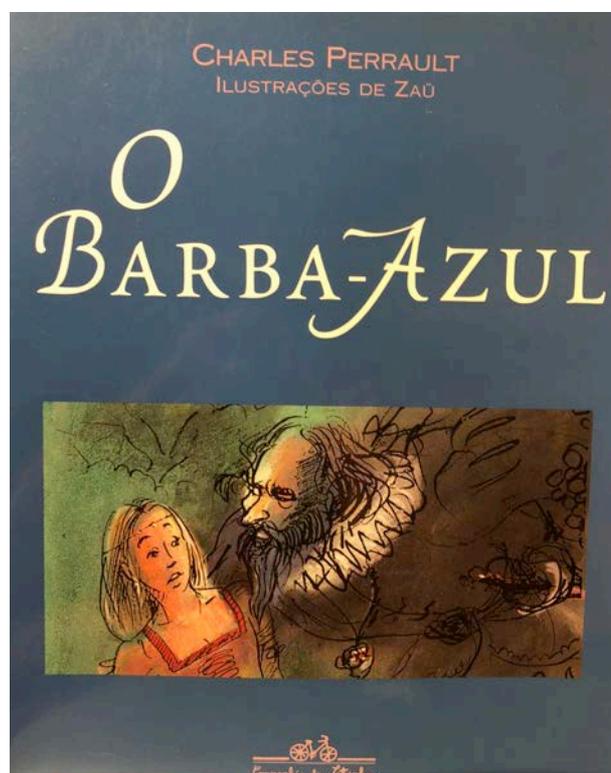
Fernanda Lopes de Almeida

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



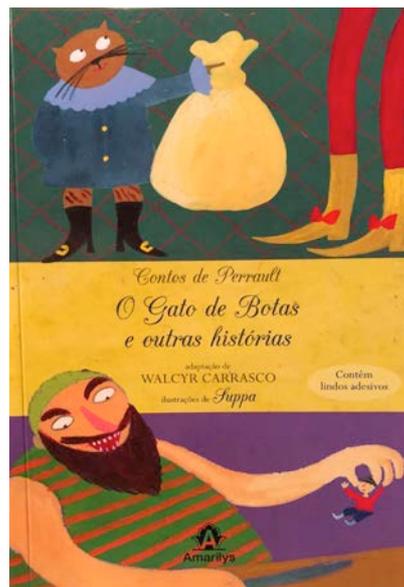
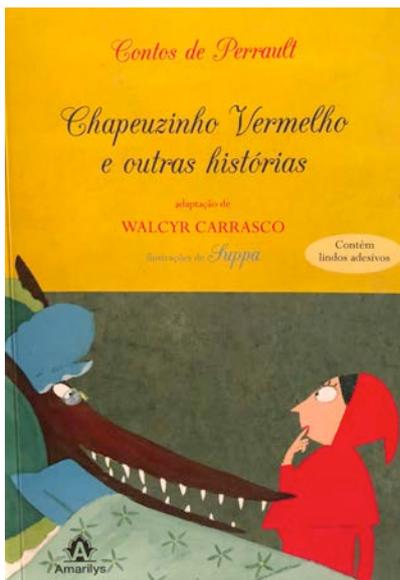
Hildegard Feist

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA

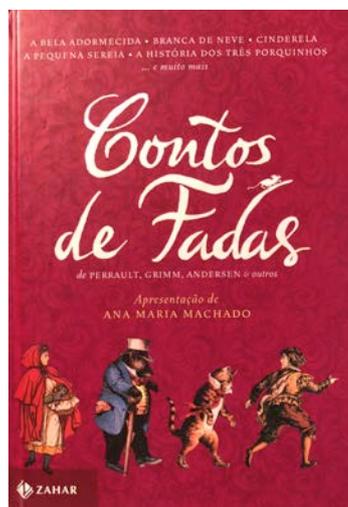
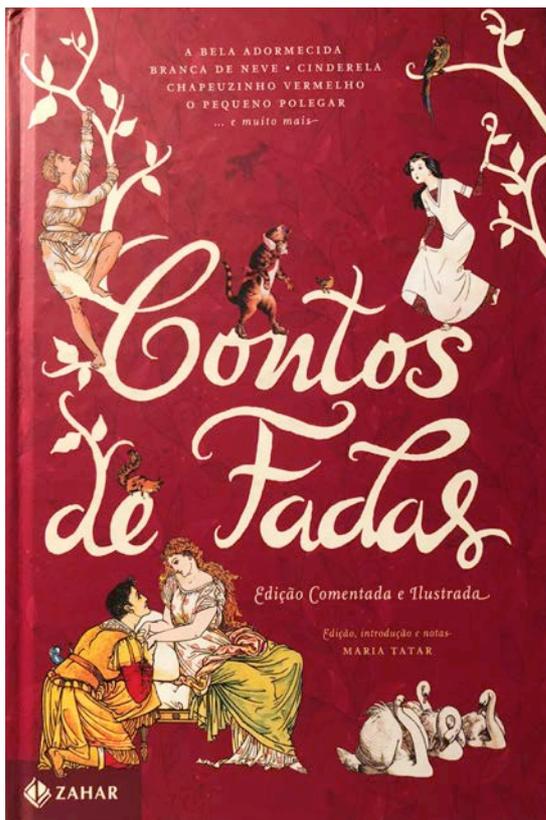


Walcyr Carrasco

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA

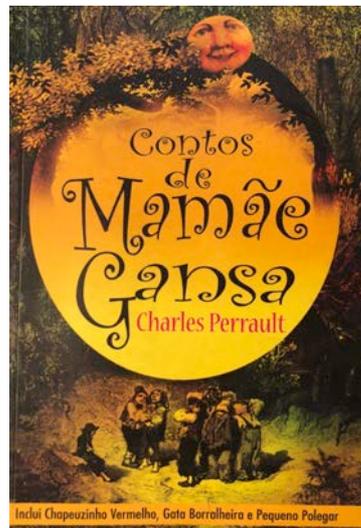


Maria Luiza X. de A. Borges



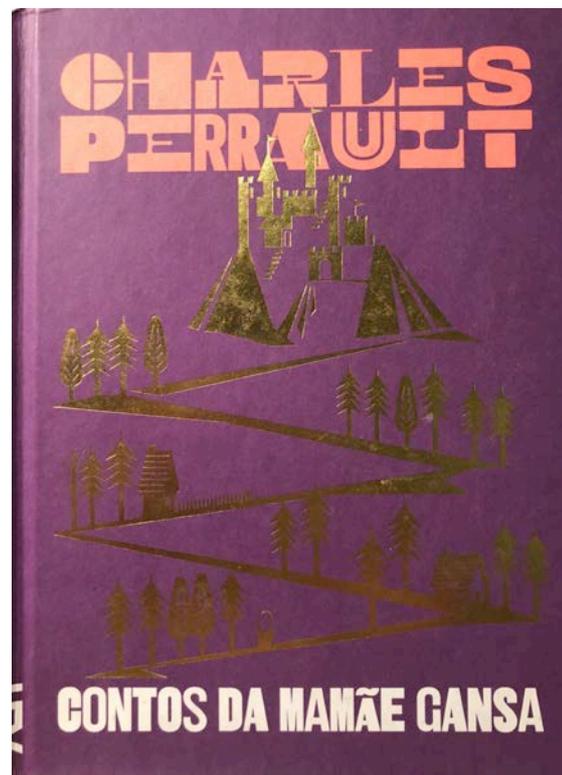
Ivone Benedetti

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



Leonardo Fróes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA



Eliana Bueno-Ribeiro

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412308/CA

