



Anna Olga Prudente de Oliveira

***Chapeuzinho Vermelho: marcas ideológicas e
poetológicas de suas escritas e reescritas***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Rio de Janeiro

Março 2014



Anna Olga Prudente de Oliveira

***Chapeuzinho Vermelho: marcas ideológicas e
poetológicas de suas escritas e reescritas***

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

Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

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

Profa. Maria Alice Gonçalves Antunes
UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de março de 2014.

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

Graduou-se em Letras com Habilitação em Tradução na PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2011. É tradutora na Área de literatura e ciências humanas e pesquisadora na Área de Estudos da Tradução, com ênfase em tradução de literatura infantojuvenil e historiografia da tradução. Tem apresentado trabalhos em congressos nacionais e internacionais e publicado artigos em periódicos acadêmicos.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Anna Olga Prudente de

Chapeuzinho Vermelho: marcas ideológicas e poetológicas de suas escritas e reescritas / Anna Olga Prudente de Oliveira; orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins. – 2014.

130 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Conto de fadas. 3. Perrault, Charles. 4. Chapeuzinho Vermelho. 5. Estudos descritivos da tradução. 6. Literatura infantojuvenil traduzida. I. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para Marie Guichon ([1653]-1678) e Pierre Perrault Darmancour (1678-1700), que, de algum modo, contribuíram para a existência dos contos de Charles Perrault.

Agradecimentos

A Tânia Felicidade Costa Lino de Oliveira e Antônio Prudente de Oliveira, meus pais, que, com uma alegria incomensurável, me incentivam sempre.

A meu marido, Cesar do Monte Pires, que me ajuda a manter os pés no chão quando preciso e a alçar voos quando necessário.

Aos meus colegas da Graduação e do Mestrado na PUC-Rio, com os quais venho experimentando o prazer de tantas inquietações intelectuais e acadêmicas.

Aos meus professores do Mestrado,
Érica dos Santos Rodrigues,
Helena Franco Martins,
Marcia do Amaral Peixoto Martins,
Maria Paula Frota,
Paulo Cesar Duque Estrada,
Paulo Henriques Britto,
as grandes referências em minha formação, que, com suas aulas, me inspiram a continuar...

À PUC-Rio, que, através da isenção das taxas acadêmicas, contribui de modo significativo com a área dos Estudos da Linguagem.

À FAPERJ e ao CNPQ, pelas bolsas concedidas, que me deram apoio e estímulo fundamentais ao desenvolvimento de minha pesquisa.

E especialmente à minha orientadora, Marcia do Amaral Peixoto Martins, a quem serei sempre grata por ter me aberto as portas do mundo acadêmico, incentivando-me à pesquisa desde a Graduação em Letras, e que, com sua orientação atenta e precisa, tem tornado o meu percurso tão agradável e estimulante.

Resumo

Oliveira, Anna Olga Prudente de; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). ***Chapeuzinho Vermelho: marcas ideológicas e poetológicas de suas escritas e reescritas***. Rio de Janeiro, 2014, 130p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação propõe-se a analisar reescritas brasileiras do conto *Chapeuzinho Vermelho*, cânone da literatura infantojuvenil. A pesquisa, de caráter qualitativo, toma como texto fonte a versão francesa de Charles Perrault (século XVII), o primeiro no Ocidente a registrar oficialmente essa e outras histórias da tradição oral na literatura escrita. Com base nos Estudos Descritivos da Tradução e nos pressupostos teóricos de André Lefevere, procura-se discutir alguns aspectos presentes no sistema literário francês do século XVII, e analisar como o conto foi reescrito no sistema literário brasileiro em dois momentos distintos: em um período de desenvolvimento inicial da literatura infantojuvenil nacional (final do século XIX e início do século XX) e na contemporaneidade (século XXI), quando diversas reescritas foram elaboradas por tradutores e adaptadores brasileiros consagrados na área da tradução e/ou da literatura. São analisadas as reescritas de Figueiredo Pimentel (2006; 1911 [1896]), Monteiro Lobato (2007 [1934]), Katia Canton (2005), Mário Laranjeira (2007), Walcyr Carrasco (2009), Maria Luiza Borges (2010), Ivone Benedetti (2012) e Rosa Freire d'Aguiar (2012 [2007]). Também fazem parte do *corpus* da pesquisa textos (prefácios, posfácios, cartas, entrevistas, etc.) em que se busca examinar concepções de tradução, assim como fatores culturais, linguísticos e ideológicos que interferiram nas escolhas dos tradutores, e ainda o efeito potencial dessas escolhas nas diferentes épocas, considerando que as reescritas estão inseridas em contextos de ideologia e poder.

Palavras-chave

Contos de fadas; Charles Perrault; *Chapeuzinho Vermelho*; Estudos Descritivos da Tradução; literatura infantojuvenil traduzida.

Abstract

Oliveira, Anna Olga Prudente de; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Advisor). *Chapeuzinho Vermelho: ideological and poetological marks of its writings and rewritings*. Rio de Janeiro, 2014, 130p. MSc Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis intends to analyze Brazilian rewritings of the tale *Chapeuzinho Vermelho*, a canonical text in children's literature. This research, of qualitative character, takes as source text the French version written by Charles Perrault (17th century), the first author in the West to officially register this and other stories of oral tradition in the written literature. Based on the Descriptive Translation Studies and the theoretical assumptions of André Lefevere, we will discuss some aspects found in the French literary system of the 17th century, and investigate how the tale has been rewritten in the Brazilian literary system in two different moments: in the initial stages of the development of the national children's literature (at the end of the 19th century and the beginning of 20th century) and in the 21st century, when different rewritings have been done by Brazilian translators and adaptors renowned in the area of translation and/or literature. The analysis focuses on rewritings by the following authors: Figueiredo Pimentel (2006; 1911 [1896]), Monteiro Lobato (2007 [1934]), Katia Canton (2005), Mário Laranjeira (2007), Walcyr Carrasco (2009), Maria Luiza Borges (2010), Ivone Benedetti (2012) and Rosa Freire d'Aguiar (2012 [2007]). The corpus of this research also includes texts such as prefaces, postfaces, letters and interviews, through which we intend to examine not only conceptions of translation but also cultural, linguistic and ideological factors that interfered in the translators' choices, and the potential effect of those choices in different times, considering that the rewritings are inserted in contexts of ideology and power.

Keywords

Fairy tales; Charles Perrault; *Chapeuzinho Vermelho*; Descriptive Translation Studies; translated children's literature.

Sumário

Introdução	11
1. Fundamentação teórica	15
1.1. Apresentação dos DTS	15
1.2. Ideologia, poética e patronagem	21
1.3. O modelo descritivo	24
2. O universo da literatura infantojuvenil	30
2.1. LIJ: escritas e reescritas	30
2.2. Adaptação e tradução: modos de apresentação	32
2.3. O público infantojuvenil	35
2.4. O papel das reescritas no desenvolvimento da LIJ nacional	38
3. <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e Charles Perrault: da oralidade à marca autoral	40
3.1. Prestígio, querelas e poder: Charles Perrault e sua época	40
3.1.1. <i>Histórias ou contos do tempo antigo, com moralidades</i> ou <i>Contos de Mamãe Gansa</i>	45
3.2. <i>Le petit chaperon rouge</i> : narrativa e moralidade	49
3.3. A função do conto: uma análise psicanalítica	56
4. <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e as reescritas brasileiras	62
4.1. Figueiredo Pimentel: a sociedade e os bons modos	64
4.1.1. <i>O Chapeuzinho Vermelho</i> de Figueiredo Pimentel	65
4.2. Monteiro Lobato: um projeto nacional	69
4.2.1. <i>Capinha Vermelha</i> de Monteiro Lobato	72
4.3. Katia Canton: o livro como projeto artístico	74
4.3.1. <i>Chapeuzinho Vermelho</i> recontado por Katia Canton	78
4.4. Mário Laranjeira e a poética da tradução	82
4.4.1. <i>O Chapeuzinho Vermelho</i> de Laranjeira: uma tradução literária	87
4.5. Walcyr Carrasco: a LIJ e uma agenda social	91
4.5.1. <i>Chapeuzinho Vermelho</i> de Walcyr Carrasco: um final feliz?	95
4.6. Maria Luiza Borges: tradutora das três versões do conto	98
4.6.1. <i>Chapeuzinho Vermelho</i> de Maria Luiza Borges: uma tradução coloquial	102
4.7. Ivone Benedetti: a paixão por traduzir	104
4.7.1. <i>Chapeuzinho Vermelho</i> de Ivone Benedetti	108
4.8. Rosa Freire d'Aguiar: tradutora e editora	111
4.8.1. <i>Chapeuzinho Vermelho</i> de Rosa Freire: um livro para crianças	113
Considerações finais	117
Referências	120

Anexo 1: Le Petit Chaperon Rouge (Charles Perrault)	125
Anexo 2: Ilustrações	127

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero, às vezes até mesmo de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que as originais correspondentes conseguiam, e com certeza fazem o mesmo hoje.

André Lefevere, 1992.

Introdução

A paixão pela literatura e o desejo de trabalhar com a complexidade da escrita literária levaram-me a seguir o caminho da tradução literária quando terminava meus estudos no Bacharelado em Letras com Habilitação em Tradução da PUC-Rio. No entanto, foi por acaso que deparei-me com a área de tradução infantojuvenil: a editora que me contratava tinha dois livros de uma série que seriam apropriados para uma tradutora recomendada, mas iniciante. Assim fiz minhas primeiras traduções literárias, e o que poderia ser apenas um trabalho pontual desdobrou-se em novas possibilidades de pesquisa e aprendizado.

Quais são as características específicas da tradução infantojuvenil? O que se considera literatura infantojuvenil (LIJ, doravante)? Que diferenças conceituais e práticas encontramos em relação à tradução literária de obras voltadas para o público adulto? Que graus de adaptação são permitidos ou mesmo necessários nessa área? Essas e outras perguntas nortearam minha pesquisa inicial para poder realizar (e posteriormente falar sobre) o meu próprio processo tradutório, e, a partir de então, entrei em uma área cuja complexidade requer um aprofundamento em termos teóricos. Se os Estudos da Tradução já se constituem hoje como uma disciplina sólida e amplamente desenvolvida, a subárea de pesquisa em tradução infantojuvenil é ainda carente de trabalhos que reflitam (e provoquem) a relevância desse tipo de reescrita na sociedade.

Considerada tradicionalmente uma literatura menor, cuja própria categorização — infantojuvenil — exerce um papel nesse rebaixamento, a LIJ, não obstante, apresenta uma relação com uma das mais antigas e importantes tradições sociais: o contar histórias. Desde a Grécia Antiga a literatura oral tem uma função extremamente relevante na sociedade. Os cantos da *Ilíada* e da *Odisséia*, entoados pelos aedos, faziam parte da vida dos helenos, expressando sua forma de lidar com o mundo. Nas mais diversas sociedades, histórias populares, lendas e mitos transmitidos pela oralidade têm exercido influência no modo de vida, nas crenças e nas atitudes humanas. Hoje, no entanto, nas sociedades letradas, a chamada alta literatura pressupõe o leitor individual e silencioso, enquanto o caráter coletivo da literatura oral restringe-se a sociedades

ágrafas remotas e a uma peculiaridade que ainda persiste quando entramos na seara da LIJ, uma vez que é muito comum que as histórias infantis sejam transmitidas oralmente para as crianças. Muito presentes nesse contexto de oralidade encontram-se as narrativas populares conhecidas como *contos de fadas*, histórias em que a realidade convive com o maravilhoso, o mágico, com poderes extra humanos, sem necessariamente exigir a presença de fadas propriamente ditas na narrativa¹.

Os contos de fadas têm sua origem na tradição oral, remontando a tempos longínquos, em que registros escritos eram escassos e ainda não havia a concepção moderna de autoria. Por conseguinte, essas narrativas foram sofrendo diversas variações conforme o tempo e a cultura em que eram contadas e recontadas, ganhando filiação e forma definidas apenas ao serem fixadas na escrita. A oralidade é nesse caso um fator importante para pensarmos a questão da autoria. Não é possível determinar exatamente quando surgiu uma história como *Chapeuzinho Vermelho*, nem mesmo se houve um único autor para a narrativa. O tema da menina de capuz vermelho, que consegue se salvar do ataque de um lobo, já aparece no século XI em *De puella a lupellis seruata (Sobre uma menina que escapou dos lobinhos)*². A pequena fábula encontra-se na obra de Egbert de Liège, *Fecunda Ratis*, uma compilação de provérbios e narrativas populares de origens diversas, que servia à educação de meninos. Escrita em latim, a obra era uma ferramenta para o ensino da língua, uma vez que o conteúdo de muitas das histórias era bastante conhecido por todos nas línguas vernaculares (Egbert, 2013, p. viii).

No entanto, contos como *Le petit chaperon rouge (Chapeuzinho Vermelho)* começaram a receber uma assinatura e uma identidade autoral apenas a partir do século XVII. Os responsáveis por essa fixação tornaram-se então os autores de determinadas versões dos contos, as quais se tornaram as oficiais. Assim, temos Charles Perrault (1628-1703) na França, reconhecido como o primeiro no Ocidente a publicar suas próprias versões para algumas histórias populares na obra *Contos de Mamãe Gansa* (1697). Posteriormente, já no século XIX, Hans Christian Andersen (1805-1875) e os irmãos Jacob (1785-1863) e

¹ Para uma distinção entre contos de fadas, contos maravilhosos e contos exemplares, ver COELHO, 2012, p. 85.

² EGBERT, of Liège. *The Well-Laden Ship*. London: Harvard, 2013, p. 226-228.

Wilhelm (1786-1859) Grimm dão continuidade ao processo de fixação de narrativas populares, e estes últimos elaboram também sua versão para a história de *Chapeuzinho Vermelho*.

Os contos de fadas propostos por escritores como Perrault, Andersen e os irmãos Grimm tornam-se canônicos na LIJ, exercendo influência na criação e educação de crianças e jovens no mundo todo. Sua configuração como cânone deve-se a suas escritas e, como não poderia deixar de ser, a suas reescritas: traduções e adaptações. Considerando a importância dessas obras no período de desenvolvimento da LIJ brasileira (como veremos a partir dos tradutores Figueiredo Pimentel e Monteiro Lobato), e observando sua persistência como cânone na LIJ traduzida no Brasil (como veremos nas traduções contemporâneas feitas por tradutores consagrados), voltei-me para a pesquisa nessa área buscando analisar como os contos de fadas têm sido reescritos no sistema literário brasileiro.

Com fundamentação teórica nos Estudos Descritivos da Tradução, considerando especialmente os conceitos de ideologia, poética e patronagem propostos por André Lefevere, este trabalho tem como objetivo observar alguns aspectos presentes no sistema literário que fixou pela primeira vez alguns desses contos na literatura escrita, a França do século XVII, e também analisar como esses contos foram traduzidos no Brasil em momentos distintos. Dada a extensão do tema, para esta dissertação circunscrevo o estudo de caso à análise de um conto apenas. A história de *Chapeuzinho Vermelho* será o objeto de estudo por ser um dos contos mais célebres e difundidos na cultura popular do Ocidente, além de gerar diversas possibilidades de interpretação. Fazem parte do *corpus* duas reescritas do período de desenvolvimento da LIJ brasileira, a adaptação de Figueiredo Pimentel e a tradução de Monteiro Lobato, e seis reescritas contemporâneas, as traduções de Mário Laranjeira, Maria Luiza X. de A. Borges, Ivone C. Benedetti e Rosa Freire d'Aguiar, e as adaptações de Walcyr Carrasco e Katia Canton. Além do texto fonte e de suas reescritas, também são analisados paratextos (prefácios, posfácios) nos quais tradutores, editores e organizadores das obras mencionam suas propostas e concepções de literatura e de tradução.

A análise da versão de Perrault para a história de *Chapeuzinho Vermelho* e de algumas das reescritas brasileiras mais importantes desse texto fonte tem como ponto de partida o pressuposto de que diferentes reescritas de uma mesma obra

apresentam características concernentes à visão de mundo e de literatura da cultura meta e da época em que são elaboradas, isto é, as reescritas alinham-se a ideologias e poéticas existentes no sistema literário em que se inserem. Uma obra que venha a tornar-se canônica será constituída assim pela interação de sua escrita com diversas reescritas elaboradas em momentos distintos. Desse modo, as questões que orientam a pesquisa buscam contemplar os objetivos que tinha o autor em sua época bem como os objetivos daqueles que reescrevem a obra, possibilitando sua difusão na cultura brasileira. Quais os objetivos aparentes de Charles Perrault ao elaborar suas versões dos contos de fadas acrescidas de moralidades ao final de cada história? Como Perrault foi traduzido no Brasil? Que fatores culturais, linguísticos, ideológicos interferiram nas escolhas dos tradutores? Que perspectivas ideológicas e poetológicas podemos entrever nas reescritas brasileiras dos contos de Perrault? Procura-se depreender também quais as relações das traduções com a fixação e difusão de histórias populares como os contos de fadas. Quais as funções das reescritas no sistema literário receptor e que papel exercem na manutenção ou não de Perrault como o autor dos contos e, conseqüentemente, do entendimento de sua versão como texto fonte? E ainda, como são apresentadas essas reescritas – como traduções ou adaptações? O que implica um e outro conceito?

Os objetivos da pesquisa proposta são, portanto: (i) discutir alguns aspectos presentes no sistema literário francês do século XVII, os quais propiciaram a escrita do conto *Chapeuzinho Vermelho*, e (ii) analisar como o conto foi reescrito no sistema literário brasileiro em momentos distintos, tomando como *corpus* reescritas realizadas por tradutores/adaptadores de prestígio na área da tradução ou da literatura.

Para buscar alcançar esses objetivos, no capítulo 1, apresento a fundamentação teórica que embasa a pesquisa. No capítulo 2, abordo o universo da LIJ e suas especificidades, e analiso também o papel da tradução no momento de desenvolvimento da LIJ brasileira. No capítulo seguinte, apresento Charles Perrault e sua versão do conto, e, ainda, a crítica psicanalítica referente à função dos contos de fadas na sociedade. Por fim, no capítulo 4, faço a análise das reescritas e dos paratextos.

1

Fundamentação teórica

Neste capítulo apresento a fundamentação teórica que embasa esta pesquisa: os Estudos Descritivos da Tradução (DTS), alguns conceitos desenvolvidos por André Lefevere e a metodologia para uma pesquisa descritiva proposta por José Lambert e Hendrik van Gorp.

1.1

Apresentação dos DTS

Os DTS são uma vertente dos Estudos da Tradução que tomam como pressuposto a teoria dos polissistemas elaborada por Itamar Even-Zohar para o estudo da literatura hebraica, na década de 1970. Com base no Formalismo Russo e no Estruturalismo de Praga, Even-Zohar entende que os fenômenos semióticos não podem ser analisados atomisticamente como conglomerados de elementos, mas sim que devem ser estudados enquanto sistemas (Even-Zohar, 1990, p. 9). Assim, rechaçando o que considera uma visão positivista calcada na *substância*, o teórico israelense adota uma perspectiva funcionalista voltada para a análise das relações empreendidas por fenômenos semióticos, como as línguas, as literaturas e as culturas. Esses fenômenos constituem-se como sistemas complexos, que interagem uns com os outros em relações de interdependência. O termo *polissistema* serve, então, como analisa Else Vieira, para “ênfatizar o caráter dinâmico e heterogêneo dos sistemas, [ressaltando] a ideia de uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura” (Vieira, 1996a, p. 125).

A teoria dos polissistemas torna-se basilar para os estudos descritivos desenvolvidos pela Escola de Tel Aviv com Even-Zohar e Gideon Toury, por José Lambert e Hendrik van Gorp, e por André Lefevere, entre outros. Se antes a tradução era tradicionalmente vista apenas como um meio de acesso ao original, sem o status necessário para ser tomada como o objeto de estudo central de um pesquisador, a partir desse novo quadro teórico todos os elementos constitutivos do (poli)sistema passam a ter relevância, pois não têm uma existência

desvinculada dos outros elementos do sistema. Desse modo, os DTS representam um rompimento com as limitações de pesquisas focadas ora nos estudos literários ora nos estudos linguísticos que quase sempre ignoravam a existência (e a complexa questão) das traduções. O novo paradigma teórico pressupõe sobretudo, como sintetiza Theo Hermans,

uma visão de literatura como um sistema complexo e dinâmico; uma convicção de que deve haver uma interação contínua entre modelos teóricos e estudos de caso práticos; uma abordagem da tradução literária que seja descritiva, voltada para o polo receptor, funcional e sistêmica; e um interesse pelas normas e restrições que regem a produção e a recepção de traduções, pela relação entre tradução e outros tipos de processamento de textos, e pelo lugar e papel das traduções tanto em uma dada literatura quanto na interação entre literaturas.³ (Hermans, 1985, p.10-11)

A visão sistêmica abre espaço para uma série de novas possibilidades de estudo. Nos DTS, há uma mudança na concepção de tradução que gera algumas implicações bastante relevantes para a pesquisa na área. Como define Toury (1995), em um estudo descritivo considera-se tradução qualquer texto que seja apresentado ou visto como um texto alvo em uma cultura alvo. Procura-se, desse modo, evitar uma postura normativa calcada em uma delimitação apriorística acerca do que seja ou não uma tradução, pois isso poderia levar a julgamentos de valor que excluiriam certos textos como possíveis objetos de estudo⁴. Em sua definição, Toury apresenta a noção de *tradução presumida*, a qual é regida por três postulados, ou condições básicas: o postulado do texto-fonte (*source-text postulate*), segundo o qual supõe-se que exista um texto anterior à tradução, do qual esta procede; (ii) o postulado da transferência (*transfer postulate*), que parte do princípio de que o processo de tradução tenha envolvido a transferência de certas características do suposto texto-fonte, as quais a tradução conserva e que são identificadas em ambos; e (iii) o postulado da relação (*relationship postulate*), que presume a existência de relações verificáveis entre a tradução e o suposto original (Toury, 1995, p. 143-144).

O entendimento de tradução presumida não é, portanto, baseado na existência factual de um original, mas sim na pressuposição de existência de um

³ Tradução minha, assim como todas as demais citações extraídas de obras em idioma estrangeiro.

⁴ Toury também aponta para a possibilidade de pesquisa voltada para textos que não são apresentados como tradução, quando, por exemplo, em dada cultura não se faz distinção entre originais e tradução ou quando o texto é apresentado de outro modo (Toury, 1995, p.142).

texto pertencente a outra cultura e língua, cronologicamente anterior ao texto alvo, e que vincula-se a este por meio de determinadas relações consideradas suficientes em dada cultura. Em consequência, o texto fonte deixa de ser uma referência imprescindível (podendo ser até mesmo dispensável) em uma pesquisa descritivista. A noção de tradução presumida explica ainda o fato de que

o público leitor tende a aceitar de boa fé e sem questionar os textos que lhe são apresentados como traduções, mesmo que algumas vezes não se trate de *tradução* no sentido estrito, como, por exemplo, nos casos de autotradução (quando o próprio autor traduz o seu texto para uma língua estrangeira) ou de pseudotradução (quando não existe um texto-fonte e a suposta tradução é, na verdade, um trabalho de criação). (Oliveira; Martins, 2012, p. 34)

No caso das pseudotraduções, essa concepção de tradução torna-se emblemática, pois traduções fictícias passam a ser objetos de estudo tão legítimos quanto textos alvo que possuem comprovadamente um texto fonte em que se basearam. As pesquisas nesse caso podem ter como foco prioritário a cultura e o texto de chegada e as relações e funções desempenhadas por esse texto na cultura em questão.

A visão sistêmica, com sua consequente expansão dos possíveis objetos de estudo de uma pesquisa, abre o espaço para a abordagem descritiva, ao mesmo tempo em que busca evitar uma postura prescritiva. Como não é necessário partir do texto fonte, este deixa de ser o referencial ou a base de estudo, e, assim, uma comparação entre texto fonte e alvo, que restrinja-se a buscar perceber graus de fidelidade do segundo para com o primeiro, deixa de ser o único enfoque possível. O pesquisador não deve se valer de concepções preestabelecidas sobre quais textos são ou não são traduções. Se como salienta Hermans (1985, p.13), “uma tradução (literária) é aquilo que é visto como uma tradução (literária) por determinada comunidade cultural em determinado momento”, não cabe ao pesquisador julgar esse fato, mas sim analisar os fatores que fazem com que tal texto seja (considerado) uma tradução, e buscar compreender que funções esse texto alvo exerce na cultura receptora, além de observar suas relações com outros elementos do sistema literário.

Voltada para a cultura e o texto de chegada, a abordagem descritiva tem, por conseguinte, um caráter de historicidade, pois subentende-se que não existe uma definição de tradução anistórica universal, mas sim que, ao contrário, as

concepções de tradução variam em distintas culturas e épocas. Da mesma forma, a própria noção de literariedade também está sujeita à relativização, “pois o que é considerado “inerentemente” literário em uma época pode não sê-lo em outra” (Amorim, 2005, p. 65). Desse modo, a análise de uma tradução e de sua relação de equivalência com um texto fonte precisa levar em conta o conceito de tradução subjacente ao *corpus* da pesquisa, isto é, as concepções de tradução adotadas por tradutores, editores e leitores da cultura receptora. Busca-se evitar uma abordagem essencialista da tradução, na qual definições e categorizações das reescritas seriam dadas a priori. Como explica Marcia Martins, “o que importa é determinar o lugar que uma tradução ocupa dentro do sistema literário da língua alvo, e não mais verificar até que ponto o texto traduzido consegue refletir o chamado original” (Martins, 2003, p. 35).

Entendo que a postura dos DTS em não julgar qualitativamente um texto como tradução ou não, não exclui a possibilidade da crítica tradutória. Uma avaliação crítica é não somente possível como necessária ao desenvolvimento de uma literatura. É preciso apenas ressaltar que qualquer avaliação insere-se em um contexto, expressando assim determinada concepção de mundo e de literatura, uma ideologia e uma poética específicas de dado momento histórico. A pesquisa descritivista não tem por objetivo formular julgamentos de valor acerca de traduções, o que não impede que sejam feitas avaliações devidamente contextualizadas.

Nos estudos descritivos, busca-se sobretudo perceber como as reescritas funcionam na cultura receptora, isto é, como são aceitas, que lugar sistêmico ocupam, que relações estabelecem com outros textos e que estratégias são utilizadas pelos tradutores para realizar seus objetivos. Assim sendo, torna-se fundamental observar (e discutir) também as normas e restrições adotadas pelos responsáveis pelas reescritas. O objetivo central não é analisar textos individualmente, mas sim

ir além de ocorrências e textos isolados para levar em consideração conjunturas mais complexas (normas coletivas, expectativas do público, códigos de época, interseções sincrônicas e diacrônicas do sistema literário ou de partes dele, interrelações com sistemas literários ou não-literários próximos, etc.) para fornecer uma ampla perspectiva contextual de um fenômeno individual. (Hermans, 1985, p. 14)

Esse arcabouço teórico é portanto a base para a pesquisa sobre as reescritas brasileiras do conto *Chapeuzinho Vermelho*. Nessa abordagem sistêmica são objeto de análise as reescritas, paratextos (prefácios, posfácios, etc.) e alguns outros textos (cartas e entrevistas). São considerados paratextos todos os elementos presentes na edição analisada e que não constituem o texto propriamente dito. Assim,

quanto à localização, o paratexto pode (i) preceder o texto, como ocorre com o título, o nome do autor (e o do tradutor, quando for o caso), as introduções, prefácios, etc.; (ii) estar situado nos seus interstícios, sob forma de notas de rodapé e/ou de tradutor; e (iii) vir depois do texto, geralmente sob forma de glossários, posfácios, índices onomásticos, bibliografias, etc. (Martins, 1999, p.197)

Nesta pesquisa o *corpus* de paratextos é constituído por prefácios, posfácios, introduções, bibliografias, capas e orelhas de livro, todos textos inseridos nas edições das reescritas analisadas. Além desses paratextos, outros textos encontrados fora das edições (cartas e entrevistas) também são objeto de análise, pois neles os tradutores abordam questões acerca da tradução e da atividade tradutória. Todos esses textos serão úteis para analisar o discurso de editores e dos tradutores sobre a atividade tradutória e os objetivos apontados, buscando depreender se estão de acordo com as normas vigentes de sua época ou não, que função exercem no sistema literário em que se inserem, etc. Esse estudo de caso pode também ser útil para que posteriormente se verifique que concepções de tradução prevalecem em determinado período, por exemplo.

É importante notar que, embora a abordagem descritiva procure evitar um estudo orientado para uma questão de fidelidade entre texto alvo e fonte, o tema da “fidelidade ao texto fonte” estará presente neste trabalho, pois pode ser entrevisto em certos contextos e discursos daqueles que realizam as reescritas, ao mencionarem a importância da busca por uma homologia do texto alvo em relação ao texto fonte. Será possível contrastar essa visão de tradutores que têm como premissa o respeito ao texto original a de reescritores que realizam diversas modificações no texto.

Cabe ainda uma consideração importante antes de passar ao próximo tópico. Ao privilegiar o polo receptor, Toury acaba por assumir uma postura radical ao propor a hipótese de que “traduções são fatos de apenas um sistema: o

sistema receptor” e que por isso não exercem influência sobre o texto ou a cultura fonte, enfatizando que “não apenas as traduções deixaram o sistema fonte para trás, como também não têm condição de afetar suas regras e normas linguísticas e textuais, sua história, nem o texto fonte enquanto tal” (Toury, 1985, p. 19). A ênfase dada por Toury ao polo receptor, ainda que não exclua completamente o polo fonte⁵, faz com que a relevância da reescrita se limite às relações empreendidas em seu próprio sistema, a cultura e literatura receptoras. Para Toury essa medida torna-se necessária para evitar um posicionamento normativo acerca da tradução: se considerássemos o polo fonte a tradução seria analisada tomando o original como o parâmetro.

No entanto, o entendimento do texto alvo como “fato de apenas um sistema” acaba por desconsiderar a descrição das traduções como fenômenos bidirecionais e, conseqüentemente, deixar de lado um aspecto fundamental das reescritas. Estas podem, sim, interferir na obra original, pois a relevância de um conto como *Chapeuzinho Vermelho* encontra-se não apenas em seu texto fonte, mas também em todas as releituras e reescritas da obra por todo o mundo, que por sua vez transformaram o texto fonte em cânone da literatura infantojuvenil mundial. O conto *Chapeuzinho Vermelho* é um conjunto de obras. Como salienta Vieira,

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. (Vieira, 1996a, p.134)

Portanto, para complementar e ampliar a fundamentação teórica, irei apresentar no tópico a seguir alguns pressupostos de André Lefevere, fundamentais para a compreensão de que um texto existe não apenas em uma forma única mas em suas refrações, suas reescritas.

⁵ Em Toury (1995), o teórico ressalta que não exclui o polo fonte, uma vez que a própria noção de tradução presumida implica pensar a existência de um texto fonte com o qual o texto alvo teria relações. Toury enfatiza que a perspectiva voltada para o polo receptor significa uma mudança relativa ao ponto de partida da observação – passando do polo fonte ao polo receptor – e não uma exclusão do polo fonte da análise descritiva. (p.145)

1.2

Ideologia, poética e patronagem

As contribuições teóricas de André Lefevere para o campo dos Estudos da Tradução são especialmente importantes para pensarmos a questão da interação entre reescritas e escritas. A partir da teoria dos polissistemas, Lefevere abre uma nova perspectiva teórica, em que “a metaliteratura e as refrações exercem um papel ancilar, [propiciando] o crescimento e a sobrevivência dos textos” (Vieira, 1996b, p. 143). Por um lado, as reescritas possibilitam a canonização de determinadas obras, e, por outro, podem levar certas obras ao esquecimento, caso estas não sejam continuamente reescritas ou refratadas em culturas e momentos diversos.

Lefevere considera que as escritas e as reescritas (a crítica, a teoria literária, a tradução, a historiografia, a antologia) têm uma inevitável dimensão política, seguindo ou rechaçando ideologias e poéticas dominantes de determinado período histórico e social. Ele traz assim para a análise descritiva da tradução o conceito de ideologia, entendida como uma ideia de como o mundo deveria ser, e o conceito de poética, entendida como uma ideia de como a literatura deveria ser (Lefevere, 1985, p. 217). Considerando *sistema* um constructo heurístico que atua através de uma série de coerções sobre aqueles que escrevem, reescrevem e leem as obras literárias, ele argumenta que pode-se “seguir o sistema”, adotando-se os parâmetros delineados pela ideologia e poética dominantes, ou “ir contra o sistema”, não se inserindo na ideologia ou na poética dominantes, e trazendo uma proposta ideológica ou poética alternativa (Ibidem, p. 225).

A análise do componente ideológico que atua sobre as reescritas apresenta uma dificuldade inicial relativa à própria definição do termo *ideologia*. Como ressalta Peter Fawcett, é importante aprofundar a questão do entendimento do que é ideologia, uma vez que as ações humanas são sempre pautadas por um conjunto de crenças, sejam religiosas, estéticas, poéticas, que acabam por exercer uma força política quando aplicadas, e portanto estabelecem de alguma forma relações de dominação e poder (Fawcett, 1998, p.107). Nesse sentido, Fawcett considera que qualquer pensamento sobre tradução estará sempre carregado de ideologia, mesmo o pensamento que busca mostrar ideologias subjacentes aos discursos dos tradutores e às suas traduções. Por conseguinte, é necessário ao pesquisador

adotar uma postura crítica que seja capaz de observar a ideologia subjacente a seu próprio pensamento e posicionamento teórico.

Segundo Calzada-Pérez, outro aspecto relevante na discussão acerca de ideologia refere-se à dificuldade de diferenciá-la da noção de cultura. Enquanto a *ideologia* pode ser entendida como “o conjunto de ideias, crenças e valores que regem uma comunidade por serem vistos como a norma” (Calzada-Pérez, 2003, p. 5), a *cultura* se refere ao modo de vida global de determinado grupo de pessoas, sendo assim considerada “um sistema integrado de padrões comportamentais adquiridos que são característicos dos membros de determinada sociedade” (Kholts, 2001, p. 25). Como analisa Calzada-Pérez, as duas noções se sobrepõem, e as diferenças entre elas por vezes são muito sutis. De fato, tendo em vista essas duas definições, a cultura seria um termo mais abrangente que abarcaria diversos elementos dentre os quais costumes, crenças, valores e modos de comportamento.

Sem esgotar a complexa discussão acerca do termo, para esta pesquisa, a partir da perspectiva conceitual de Lefevere, como já mencionado, considero *ideologia* uma visão de como o mundo *deveria* ser, consistindo em “opiniões e atitudes aceitas em determinada sociedade e época, com as quais leitores e tradutores abordam textos” (Lefevere, 1998, p.48). Mas se a ideologia reflete um pensamento predominante, Lefevere também considera que é possível haver um rompimento a partir de uma ideologia alternativa que vá “contra o sistema”. Esse entendimento de ideologia, assim, vincula-se à questão do poder, como veremos logo a seguir na apresentação do conceito de patronagem.

As reescritas são portanto uma forma de manipulação textual em que haverá sempre uma ideologia bem como uma poética subjacente. A crítica literária, por exemplo, não é uma (re)escrita neutra nem objetiva, uma vez que, inserida em dado sistema literário, tem como propósito desenvolver uma literatura na mesma direção da poética e ideologia dominantes em tal sistema. Para Lefevere essa subjetividade, ou parcialidade, não é um problema, porquanto inevitável, mas a pretensão de um olhar neutro, dito científico, é que se torna inadequada em sua análise. Sua proposta é que a teoria literária não se fundamente na interpretação, calcada em um suposto olhar neutro, mas volte-se para

tentar explicar como tanto a escrita quanto a reescrita literárias são sujeitas a determinadas coerções, e como a interação entre escrita e reescrita é em última análise responsável não apenas pela canonização de obras e autores específicos e

pela rejeição de outros, como também pela evolução de determinada literatura, uma vez que as reescritas com frequência são feitas para levar uma dada literatura em determinada direção. (Lefevere, 1985, p. 219)

Para a presente pesquisa essa consideração é bastante pertinente. As reescritas muitas vezes exercem um papel relevante no desenvolvimento de uma literatura incipiente ou mesmo de um novo gênero, ao trazerem novos textos e poéticas para a cultura alvo. As reescritas de Figueiredo Pimentel e Monteiro Lobato, feitas ao final do século XIX e início do século XX respectivamente, inserem-se em um período inicial de desenvolvimento de uma literatura infantojuvenil brasileira e, dessa forma, não só refletirão a ideologia da época, como suas características textuais e estilísticas estarão comprometidas com determinada poética.

A poética é entendida por Lefevere como o código no qual o (re)escritor se comunica com o leitor. Por um lado, é constituída pelos recursos literários, gêneros, motivos, símbolos, situações e personagens prototípicos e, por outro, por determinada concepção do papel que a literatura tem (ou deve ter) na sociedade. Essa concepção desempenha uma função importante na seleção de temas considerados relevantes para que as obras literárias tenham visibilidade na sociedade (Lefevere, 1985, p. 229).

Importante ressaltar que Lefevere traz para a pesquisa descritiva das traduções o componente político e cultural, em que a questão do poder exerce influência determinante no sistema. Para ele, há dois elementos que exercem um mecanismo de controle no sistema literário. Representado pelos reescritores (tradutores, críticos, antologistas, etc.), o primeiro elemento exerce um controle dentro do próprio sistema, de acordo com parâmetros estabelecidos pelo segundo elemento: a patronagem. Os reescritores por vezes evitam obras que sejam claramente contrárias à poética dominante, ou seja, à concepção do que a literatura pode (ou deve) ser, assim como evitam obras contrárias à visão de mundo prevalecente, isto é, às concepções ideológicas da sociedade. No entanto, como salienta Lefevere, mais frequentemente, os reescritores irão adequar as obras literárias à poética e à ideologia de suas épocas (Lefevere, 1985, p. 226).

A patronagem é o elemento que atua externamente ao sistema literário propriamente dito e pode ser compreendida como “os poderes (pessoas,

instituições) que facilitam ou impedem a escrita, a leitura e a reescrita da literatura” (Lefevere, 1985, p. 227). Os agentes de patronagem costumam atuar através de instituições (academias, editoras, etc.) para controlar as escritas ou, ao menos, sua difusão. Enquanto a patronagem lida prioritariamente com os aspectos ideológicos de uma literatura, os aspectos relativos à poética costumam ficar a cargo dos reescritores. A interação entre esses dois elementos, reescritores e agentes de patronagem, constitui assim o mecanismo de controle de um dado sistema literário.

Ainda um aspecto importante a ser ressaltado é que a patronagem possui três componentes: o ideológico, o econômico e o de status. Enquanto o elemento ideológico refere-se à coerção no sentido de permitir ou restringir determinada forma ou conteúdo literário, o componente econômico refere-se à relação entre agentes de patronagem e reescritores, por exemplo, em relação a como os últimos são pagos ou financiados pelos primeiros. E, por fim, o componente de status é relativo ao reconhecimento dos reescritores e de seus trabalhos.

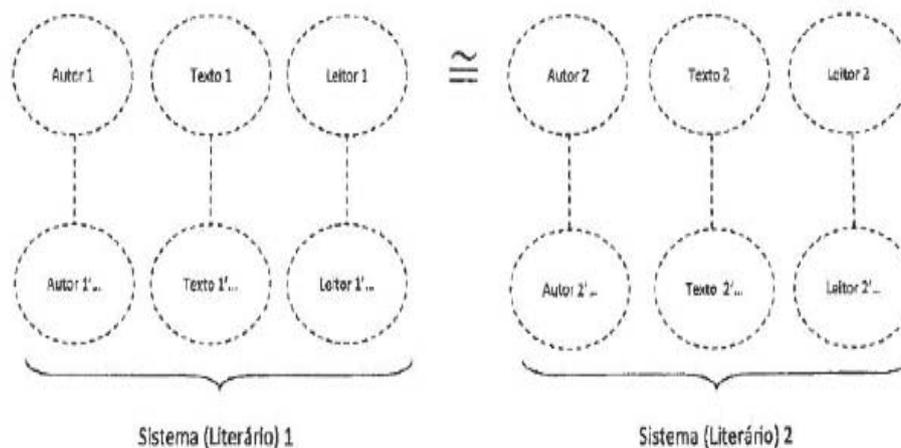
Entendido como o conjunto de coerções ideológicas e poéticas, o sistema atua sobre escritores, (re)escritores e leitores interferindo no modo de produção e recepção das obras. A patronagem, exercida por editoras, por exemplo, possibilita e incentiva novas reescritas de obras canônicas. Pretendo portanto abordar os aspectos relativos a questões ideológicas e poetológicas na elaboração das reescritas brasileiras de *Chapeuzinho Vermelho*, e também a relevância da patronagem para a existência dessas obras no sistema literário e tradutório brasileiro.

1.3

O modelo descritivo

No artigo “Sobre a descrição de traduções”, José Lambert e Hendrik van Gorp (2011) apresentam um esquema para a descrição de traduções, a partir do qual é possível depreender diversas relações que podem ser objeto de análise em uma pesquisa descritivista. Considerando que tanto o sistema fonte quanto o sistema alvo são abertos, isto é, interagem com elementos do ambiente em que estão inseridos e com outros sistemas, a metodologia descritiva visa analisar essas relações entre os sistemas literários bem como no interior dos mesmos.

Assim, para propor uma metodologia de pesquisa, Lambert e van Gorp baseiam-se no seguinte esquema constituído pelos elementos que tomam parte nos fenômenos tradutórios:



É importante observar que a literatura traduzida insere-se no sistema literário da cultura alvo, mas caracteriza-se também por fazer parte de outro sistema: o sistema tradutório, composto por obras traduzidas, literárias ou não. Essa posição intermediária da literatura traduzida traz dificuldades que não podem ser negligenciadas, fazendo-se necessário situar as traduções “dentro de” e “entre” literaturas. A pesquisa em tradução deve portanto levar em conta essa ambiguidade, por vezes sutil, de que as traduções possuem características dos esquemas autóctones (os sistemas literários alvo) e dos esquemas estrangeiros (os sistemas literários fonte). E é preciso considerar ainda que, dentro do sistema literário em que estão inseridas, as traduções muitas vezes são relegadas a uma posição periférica, quando se parte do princípio que o desenvolvimento de tal sistema se dá apenas através de suas obras originais. Essa visão, segundo Lambert, revela-se falaciosa, uma vez que, como ressalta o teórico,

o discurso traduzido está onipresente no vocabulário, nas metáforas, nos versos, nos procedimentos narrativos e nas marcas gerais de todas as literaturas, [embora seja] raramente identificado como um discurso estrangeiro; sua estranheza se dissipa normalmente, sobretudo após uma aclimação progressiva. (Lambert, 2011, p.192-193)

Voltando ao esquema apresentado, do lado esquerdo temos a representação de autor, texto e leitor situados na cultura fonte, constituindo o sistema literário do original (1); do lado direito, por sua vez, temos a

representação de autor, texto e leitor situados na cultura alvo, constituindo o sistema literário receptor (2). Esse autor (2) é, portanto, tradutor ou adaptador, aquele que reescreve o texto fonte. O círculo fragmentado mostra a porosidade que permite aos elementos do sistema uma comunicação e inter-relação com outros elementos (autores, textos, leitores). E, por fim, o símbolo (\cong) indica a relação aberta entre os sistemas, ou seja, uma relação não previsível, variando de acordo com prioridades do tradutor e com as normas dominantes do sistema receptor.

Todas as possíveis relações entrevistas a partir do esquema podem ser objeto de estudo em uma pesquisa descritivista, cabendo ao pesquisador estabelecer em cada caso quais são as relações mais relevantes a serem analisadas. O estudo pode então ser voltado para as relações entre textos (original e tradução), entre autores (autor e tradutor), entre leitores (recepção no sistema fonte e alvo). Pode-se também empreender a análise da situação do autor em ambos os sistemas, da situação do original e da tradução enquanto textos que se relacionam a outros textos, e ainda, da situação do leitor nos respectivos sistemas. Em uma perspectiva mais abrangente, é possível tomar como objeto de estudo a própria relação entre os sistemas, por exemplo, em termos de conflito ou harmonia. A partir de todas essas possíveis relações, o pesquisador pode ainda estudar problemas tais como o papel das traduções no desenvolvimento de uma literatura, grupos de traduções ou “escolas” de tradutores, a aceitação e apresentação de um texto alvo como uma tradução ou uma adaptação, etc. (Lambert & van Gorp, 2011, p. 200-201).

A partir do esquema proposto por Lambert e van Gorp, que parte de uma visão sistêmica e funcional acerca da tradução, o espectro da pesquisa amplia-se enormemente e evita-se, ao mesmo tempo, indagações que se limitem à questão da “fidelidade” ou da “qualidade” dos textos traduzidos em relação aos originais. Vejamos, então, a seguir, os aspectos que pretendo priorizar nesta pesquisa, por considerá-los os mais adequados e pertinentes ao *corpus* objeto de análise.

1. T1 --- T2. As relações entre textos: o original e suas reescritas.

O texto fonte de Charles Perrault e as reescritas brasileiras selecionadas constituem o material básico com que irei trabalhar, mas a análise não se resume a uma comparação entre os textos, tendo o texto fonte como a referência principal. Na análise descritivista, busca-se um quadro de referência a partir de “categorias tiradas tanto do texto fonte como do[s] texto[s] alvo[s] e [que] pode ainda ser

enriquecido com perguntas que surgem a partir dos sistemas fonte e alvo” (Lambert & van Gorp, 2011, p. 205). A ideia portanto não é realizar simplesmente uma justaposição de textos, na qual se veria apenas o que foi e o que não foi traduzido. Busca-se com a análise textual examinar possíveis estratégias tradutórias. Assim, nessa descrição dos textos e das relações que estabelecem entre si, serão analisados alguns dados preliminares além das características textuais do conto propriamente dito.

Dentre as considerações preliminares, será importante observar se a reescrita é apresentada como tradução, adaptação, ou identificada de algum outro modo, como ocorre com Katia Canton (2005), por exemplo, utilizando o termo “recontado”. Que implicações decorrem dessas diferentes apresentações das reescritas? O que esses termos significam no período em que os textos são elaborados? Outro aspecto a ser observado é se (e com que destaque) o nome de quem realiza a reescrita é apresentado. Como veremos no decorrer da pesquisa, as versões analisadas são assinadas por nomes expressivos da própria literatura infantojuvenil brasileira, no caso de Monteiro Lobato e Walcyr Carrasco, ou da tradução literária, no caso de Mário Laranjeira, Maria Luiza Borges e Ivone Benedetti, ou, ainda, por acadêmicos e pesquisadores na área infantojuvenil, como Katia Canton. Esse aspecto das obras selecionadas reforça a relevância de cada uma das reescritas no sistema alvo, visto que no próprio sistema tradutório brasileiro temos exemplos de reescritas de *Chapeuzinho Vermelho*, analisados por Ana Maria Clark Peres (2000), em que nem a identificação como tradução ou adaptação nem o nome do tradutor/adaptador eram trazidos ao público leitor.

Ainda nos dados preliminares, procuro encontrar comentários do tradutor ou do editor sobre o trabalho. Para isso, serão analisados os paratextos presentes nas edições (prefácios, posfácios, introduções, etc.) e, ainda, cartas e entrevistas, nas quais os tradutores abordam suas concepções de tradução. Como salienta Lambert, todo esse “levantamento já nos dá uma ideia aproximada da estratégia tradutória geral e das prioridades contidas nessa estratégia” (Lambert & van Gorp, 2011, p. 206).

Passando ao nível do conto propriamente dito, a observação recai sobre seus aspectos textuais, em uma análise tanto macro quanto microestrutural. No macronível, examino a narrativa (momentos de diálogo e de narração), sua estrutura interna e sua estrutura poética (o conto em prosa e a moralidade em

verso). No micronível, a observação é feita especialmente em relação a algumas escolhas lexicais, repetições de palavras ou trechos, e inserções ou omissões de frases, palavras, etc.

Mais uma vez, o objetivo aqui não é caracterizar o texto como uma boa ou má reescrita, mas sim perceber “as prioridades exatas que restringem a atividade do tradutor” (Lambert & van Gorp, 2011, p. 207). Será possível então observar se o tradutor traduz de modo coerente com normas e regras vigentes ou se busca romper com as mesmas, se a reescrita resulta em um texto que atende às expectativas de seu público leitor ou não, e ainda como uma dada reescrita relaciona-se com outras nas quais os tradutores empregam estratégias por vezes semelhantes, por vezes distintas. Portanto, tomando como base essas premissas, irei analisar as reescritas de *Chapeuzinho Vermelho*, e as relações entre elas e com o texto fonte de Charles Perrault.

2. $A1 \dashv\dashv T1 \cong A2 \dashv\dashv T2$. As propostas do autor no sistema fonte e no sistema alvo, e suas correlações.

As relações a serem vistas aqui referem-se aos objetivos do autor ao produzir seu texto e, da mesma forma, aos objetivos do tradutor/adaptador ao elaborar sua reescrita. Para tanto será necessário analisar o contexto de criação dos contos de fadas à época de Charles Perrault. Membro da Academia Francesa de Letras, Perrault coloca-se ao lado dos modernos na famosa *Querela dos antigos e dos modernos*, em uma postura de enaltecimento do século de Luís XIV bem como do vernáculo francês, em detrimento do latim como língua de cultura. Nesse contexto, ele elabora as narrativas com moralidades ao final de cada uma, com o objetivo de preparar as jovens da corte para o mundo adulto. Já as reescritas brasileiras inserem-se em dois contextos distintos: o período de formação de uma literatura infantojuvenil brasileira, com Figueiredo Pimentel e Monteiro Lobato, e o período atual do século XXI, em que essa literatura já está plenamente desenvolvida e os objetivos dos tradutores, por conseguinte, são também distintos.

3. $A1 \dashv\dashv A1'$; $A2 \dashv\dashv A2'$. A situação do autor em relação a outros autores, em ambos os sistemas.

Nesse ponto, irei analisar a situação de Charles Perrault em relação a outros autores do mesmo sistema literário, a França do século XVII. Embora membro da Academia Francesa e literato com trânsito na corte de Versalhes,

Perrault tem atuação marcante, como já mencionado, na *Querela dos antigos e dos modernos*, com um posicionamento mais transgressor ao defender os modernos. E quanto aos tradutores/adaptadores dos contos no Brasil, irei analisar o lugar que ocupam no sistema tradutório brasileiro: o que podemos depreender do fato de que todos os responsáveis pelas reescritas analisadas são proeminentes na área de tradução literária e, por vezes também, na própria literatura infantojuvenil brasileira.

4. L1 --- L1'; L2 --- L2'. A situação do leitor/ouvinte nos respectivos sistemas.

Quanto ao aspecto da recepção das obras, irei analisar especialmente para quem são escritas e a situação desse público leitor em seus respectivos sistemas. Se antes de serem fixados na literatura escrita, os contos populares eram contados para jovens e adultos indistintamente, as versões elaboradas por Perrault têm um público alvo específico, voltando-se para o divertimento e a educação moral das jovens preciosas da corte. No entanto, apesar de seu público oficial veremos que a escrita de Perrault pode ser considerada ambivalente, possibilitando também o divertimento dos adultos. Já as reescritas brasileiras são elaboradas tendo em vista que o conto pertence à LIJ, sendo assim voltadas para o que se convencionou chamar de público infantojuvenil. Não obstante, como será observado, algumas edições contêm paratextos direcionados a um público adulto, apontando para uma ampliação do público alvo.

2

O universo da literatura infantojuvenil

2.1

LIJ: escritas e reescritas

A LIJ possui algumas características que precisam ser observadas para que se possa pensar também a tradução desse tipo de literatura. Considera-se LIJ a literatura cujo público alvo são crianças e jovens, cabendo aqui ressaltar que não se caracteriza por obras que crianças e jovens leem, mas sim por obras que são elaboradas e publicadas para — ou especialmente para — esse público⁶ (O’Connell, 2006, p. 17). Essa intencionalidade empresta à LIJ muitas vezes um caráter didático ou educativo. Como aponta Coelho, “a literatura intencionalmente escrita para as crianças e jovens” começa a desenvolver-se no Brasil vinculada justamente a um projeto educacional, ou “sob a tutela da escola” (Coelho, 2006, p.16-17). O desenvolvimento da LIJ nacional será abordado ainda neste capítulo, na seção 2.4.

A primeira peculiaridade da LIJ surge então a partir da relação desigual entre autor e seu público preferencial, uma vez que o adulto é o responsável por definir as obras que serão escritas (ou reescritas) e publicadas para as crianças, sendo ele portanto quem tem o poder de decidir sobre aquilo que é ou não apropriado a tal público. Não obstante, é importante notar que, apesar do público alvo ser o infantojuvenil, a LIJ alcança também um público adulto, constituído por familiares e educadores, isto é, aqueles que leem as obras infantis para (ou com) a criança, além de um grupo formado por editores, críticos e pesquisadores. Assim, em uma obra infantil podem ser encontradas certas passagens ou mensagens destinadas a esse público secundário. Mais que isso, como propõe Zohar Shavit, muitos textos podem ser considerados ambivalentes, tais como *Alice no País das Maravilhas*, obra que usualmente pode ser lida por crianças e

⁶ Um maior detalhamento do tema pode ser visto no artigo “Translating for Children” de Eithne O’Connell, na seção “What is Meant by ‘Children’s Literature’” (O’Connell, 2006, p.16-18).

jovens, mas que também pode ser apreciada por um adulto em uma leitura mais sofisticada. (Shavit, 1986⁷ apud O’Connell, 2006, p.17).

A temática e o enredo da LIJ, consonantes à especificidade de seu público alvo prioritário, costumam restringir-se ao que se considera o “universo infantojuvenil”. Como crianças e jovens têm uma visão de mundo e conhecimentos limitados a suas experiências de vida e fases de desenvolvimento, as obras precisam ser adequadas e compreensíveis a tais estágios. Desse modo, na elaboração da literatura voltada para o público infantojuvenil pode ser entrevisto um propósito educacional, com objetivo de instruir e/ou transmitir valores. Assim, a LIJ, além de pertencer ao sistema literário, também transita pelo sistema sócio-educacional, tendo então como funções a educação e socialização de crianças e jovens, e ainda entretenimento e diversão. Como afirma Tiina Puurtinen, “esse duplo caráter afeta a escrita e a tradução de literatura infantil, cujas relações com as normas literárias, sociais e educacionais fazem com que esta seja um campo de pesquisa fascinante e fecundo” (Puurtinen, 1995⁸ apud O’Connell, 2006, p.18).

O caráter didático muitas vezes presente nas obras voltadas para o público infantojuvenil, aliado a restrições de conteúdo e forma (semântica e sintática), tem levado a LIJ a ocupar tradicionalmente um lugar periférico no polissistema literário do qual faz parte. Em relação à atividade tradutória, segundo Zohar Shavit (2006), essa posição abre espaço para uma maior liberdade de manipulação textual por parte dos tradutores de obras infantis e juvenis. Shavit entende que, enquanto tradutores contemporâneos de literatura *tout court* tendem a respeitar o texto em diversos níveis (extensão, aspectos formais, etc.), tradutores de obras voltadas para crianças podem alterar, aumentar ou omitir trechos da obra. No entanto, essas estratégias tradutórias são possíveis somente se o tradutor estiver considerando um dos dois princípios nos quais a tradução voltada para o público infantojuvenil se baseia: o papel didático desse tipo de literatura e as restrições necessárias considerando-se o nível de conhecimento da criança. São esses dois princípios que possibilitam ao tradutor realizar

uma alteração 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

⁷ Shavit, Z. *Poetics of Children’s Literature*. Athens: University of Georgia Press, 1986. p.63-91.

⁸ Puurtinen, T. *Linguistic Acceptability in Translated Children’s Literature*. Joensuu: University of Joensuu, 1995. p.17.

termos educativos; e uma alteração de enredo, caracterização e linguagem para as percepções prevaletentes da sociedade acerca da capacidade de leitura e compreensão da criança. (Shavit, 2006, p.26)

A intenção de ajustar o texto para transmitir aquilo que é “bom para a criança” (excluindo conseqüentemente o que “não é bom”) pode não coincidir com os ajustes considerados necessários para a compreensão da obra por parte da criança. Como exemplifica Shavit, ainda que se considere que a criança possa compreender um tema ligado à morte, pode-se considerar que esse assunto possa ser perturbador e portanto não apropriado a seu bem-estar. Nesse caso, a tradução pode omitir ou apagar por completo esse tema, ou vir a tratá-lo de modo hesitante, tentando satisfazer aos dois princípios.

O aspecto didático/educacional assim como a ideia de limitação em termos cognitivos são características presentes à concepção de LIJ, as quais conseqüentemente produzem seus efeitos no campo das reescritas. Cabe aqui ressaltar que muitos textos que são traduzidos com foco no público infantojuvenil nem sempre são voltados ao mesmo tipo de público em seu sistema de origem. Esse fator é importante, pois sempre que uma obra não originalmente direcionada ao público infantojuvenil for reescrita em determinado sistema literário receptor sofrerá coerções relativas às normas de tal sistema. Os responsáveis pela reescrita poderão vir a manipular a obra tendo em vista normas (questões morais, ideológicas, etc.) aceitas e exigidas pelo sistema de literatura infantojuvenil receptor, levando em conta ainda uma adequação ao nível de compreensão da criança (Shavit, 2006, p. 34). Essas estratégias comumente observadas em reescritas para o público infantojuvenil trazem à tona outro aspecto relevante para ser discutido nessa área: a questão da adaptação.

2.2

Adaptação e tradução: modos de apresentação

Na literatura infantojuvenil traduzida, além das obras apresentadas como traduções, é muito comum a existência de obras apresentadas como adaptações. Se os dois conceitos não são indistintos, “não são [tampouco] independentes e livres de qualquer ‘transbordamento’ entre suas fronteiras” (Amorim, 2005, p. 230). Mas, ainda que estas não possam ser completamente demarcadas, discutir

esse ponto é importante nesta pesquisa para que seja possível observar com maior acuidade os propósitos dos tradutores/adaptadores, buscando assim analisar os resultados de seus trabalhos. Tendo em vista a tipicidade da LIJ, que faz com que as reescritas tendam a ser elaboradas valorizando uma adequação ao nível de compreensão de seu público alvo prioritário, quais seriam então as diferenças que marcam uma obra apresentada como tradução e outra como adaptação?

No *Dictionary of Translation Studies*, o termo *adaptação* é descrito como sendo “tradicionalmente usado em referência a qualquer texto alvo em que uma estratégia tradutória particularmente livre tenha sido adotada” (Shuttleworth & Cowie, 1997, p.3). Usualmente a “maior liberdade” característica desse tipo de reescrita deve-se ao propósito de tornar o texto mais adequado para certo tipo de público, como o infantojuvenil, por exemplo. No verbete *adaptação* da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Georges Bastin apresenta o termo como “um conjunto de operações tradutórias que resultam em um texto que não é aceito como uma tradução mas é, não obstante, identificado como representando um texto fonte de extensão semelhante” (Baker, 1998, p.5). A noção de adaptação pressupõe assim a ideia de tradução como “não-adaptação”, ou seja, a tradução é vista como uma representação mais legítima ou fidedigna de um texto fonte.

A partir dessas noções preliminares e abrangentes do termo, nota-se que tanto uma *tradução* quanto uma *adaptação* resultam de estratégias e escolhas tradutórias feitas pelo tradutor ou adaptador, porém enquanto a tradução é considerada o resultado de um processo em que o texto alvo tem uma relação mais estrita com seu texto fonte, a adaptação é vista como uma representação do texto fonte que estabelece com este uma relação mais frouxa ou distante. Esse afastamento do original pode se dar por omissões, acréscimos e alterações formais e/ou semânticas com o objetivo de alcançar o propósito específico de determinada adaptação. Se toda reescrita é manipulação, conforme define Lefevere (1992), aquela que é apresentada como *adaptação* tem a chancela para realizar alterações mais drásticas e perceptíveis. No entanto, tal liberdade por vezes relega à adaptação um status de desprestígio no cenário das reescritas, quando se considera que uma tradução seria um texto “mais fiel” ao original e uma adaptação, por sua

vez, não representaria tão bem o texto fonte ou mesmo sequer seria aceitável como representação deste⁹.

Por outro lado, como ressalta Lauro Maia Amorim, as adaptações muitas vezes são realizadas por aqueles que possuem prestígio no sistema literário receptor e que, portanto, podem realizar um trabalho mais autoral, oferecendo sua leitura de determinada obra e podendo inclusive fazer jus a direitos autorais pelo trabalho realizado (Amorim, 2005, p.229). Assim, a noção de adaptação apresenta uma ambivalência entre o desprestígio quanto a sua capacidade de representação de um texto fonte e o prestígio de alguns adaptadores “autorizados” a elaborar leituras próprias de determinadas obras.

Outro aspecto importante quando pensamos na diferenciação entre adaptações e traduções são as noções de fidelidade e liberdade. Como as adaptações são consideradas textos mais livres, as traduções são vistas, por conseguinte, como textos em que o tradutor buscou ser mais fiel ao original. Mas se, como já abordado no capítulo anterior, os conceitos de tradução variam histórica e socialmente, da mesma forma o ideal de fidelidade não poderia ser imutável. Como menciona Amorim, citando o *Dictionary of Translation Studies*, “o termo *fidelidade* é usado para descrever em que medida um texto de chegada pode ser considerado, de acordo com um *certo critério*, uma representação razoável do texto original” (Amorim, 2005, p.31). Ora, essa definição implica uma contextualização do critério mencionado, o qual será constituído de acordo com certos valores. O ideal de fidelidade não é portanto independente das concepções ideológicas e poéticas existentes em dado sistema literário. No entanto, se não podemos tratar da noção de fidelidade como um aspecto estável da atividade tradutória, é interessante pensá-la como um discurso possível por parte do tradutor, o qual pode vir a realizar alterações no texto buscando justamente manter ou recriar certos aspectos ou características do original que ele, tradutor, julga pertinentes ou que identificou.

⁹ Por exemplo, segundo Shuttelworth & Cowie, Radó considera adaptação um tipo de pseudotradução (Shuttelworth & Cowie, 1997, p. 4).

2.3

O público infantojuvenil

Considerando que uma obra é classificada como LIJ tendo em vista o público a que se destina, a existência desse tipo de literatura está vinculada à imagem que crianças e jovens têm em uma dada sociedade. A LIJ pressupõe a existência de indivíduos cujos interesses, necessidades e características sejam distintos daqueles dos adultos. Se as “crianças” forem vistas como adultos em miniatura não haverá uma preocupação específica quanto a seus gostos, desejos e demandas. Pensar a infância ou a individualização da criança é importante nesta pesquisa, pois, à época de Perrault, a ideia de criança inseria-se em um contexto distinto daquilo que se compreende como mundo infantil nos períodos em que as reescritas brasileiras de *Chapeuzinho Vermelho* são realizadas.

Na Europa ocidental, até a Modernidade, a “criança” fez parte do corpo coletivo da família e devia, por isso, atender às expectativas referentes à manutenção da estrutura familiar, constituída tanto pelos vivos quanto por seus ancestrais. Ao abordar a questão da individualização da criança, em *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*, Jacques Gélis analisa que a criança já nascia “pública”, tendo como destino manter o corpo da linhagem. Assim, meninos e meninas tinham uma função social preestabelecida a que precisavam corresponder, e desde cedo eram levados a aprender a desempenhar seus papéis na sociedade (Gélis, 1997, p. 315). Nesse contexto, as crianças inseriam-se na sociedade adulta desde pequenas, não havendo qualquer tipo de proteção que lhes garantisse direitos especiais¹⁰. Ao contrário, como o fator econômico e a própria sobrevivência determinavam atitudes e comportamentos, crianças pobres eram naturalmente levadas à atividade laboral, e o aprendizado infantil era voltado para que a criança fosse capaz de auxiliar na continuidade da família.

As altas taxas de mortalidade infantil e a baixa expectativa de vida também contribuíam para a ausência de uma visão da infância como um período

¹⁰ Na Grã-Bretanha, por exemplo, “até meados do século XIX, as crianças não tinham quase nenhuma proteção jurídica”, e somente nesse século foi criada uma organização de proteção às crianças, sessenta anos após a criação da Sociedade Protetora dos Animais (Bryson, 2010, p. 438 e 441).

especial e distinto da vida adulta. Conforme aponta Gélis (1997, p. 311), predominava uma certa consciência “naturalista” da vida e da passagem do tempo. O ciclo de vida era assim análogo ao da natureza, compreendendo os períodos de nascimento, vida e morte. Portanto,

até o século XVII a criança não era vista como uma entidade distinta do adulto, e conseqüentemente não era reconhecida por suas necessidades especiais. Um dos resultados dessa perspectiva era a ausência de um sistema educacional estabelecido para crianças, e de livros escritos especialmente para elas. (Shavit, 1999, p. 318)

A mudança relativa à percepção da criança como um adulto em miniatura para a visão de um indivíduo com necessidades e interesses próprios faz parte de um processo cultural que ocorre ao longo de um extenso período, que pode ser compreendido do Renascimento ao Iluminismo. Mas se não é possível estabelecer uma cronologia precisa, ao menos na primeira parte do século XVII “já se evidencia um novo sentimento da infância” (Gélis, 1997, p.320). E mesmo no século XVI, é possível observar na iconografia a inserção de crianças retratadas como seres doces, angelicais e inocentes (Shavit, 1999, p.320).

Como analisa Shavit (1999), o desenvolvimento do conceito de infância abrange duas percepções: a primeira refere-se à visão da criança como uma fonte de encantamento para os adultos, fazendo com que nas classes altas as famílias se divertissem com seus filhos em apresentações cujo objetivo era o entretenimento. A segunda percepção baseia-se no entendimento da criança como um ser cuja natureza distinta precisava ser moldada e desenvolvida espiritualmente. Esse aspecto foi se tornando predominante a partir do momento em que adultos fora do ambiente familiar (igreja, educadores, etc.) passaram a exigir um sistema educacional capaz de disciplinar e educar as crianças de modo apropriado. Assim, livros voltados para as crianças passaram a ser importantes nesse projeto educativo, e

essa nova percepção “educacional” por parte da sociedade, diferentemente da percepção do “divertimento” que a precedeu, criou pela primeira vez a necessidade de livros para crianças, e se tornou o quadro de referência no qual os primeiros livros foram escritos para um público alvo especificamente infantil. (Shavit, 1999, p.321)

As histórias tradicionais e populares características da oralidade eram até a época de Perrault contadas nos grupos familiares pertencentes às classes mais baixas. Os contos tinham como público alvo todos os membros da família indistintamente. Inserido nesse processo de diferenciação do mundo infantil em relação ao adulto, Perrault recolhe da oralidade diversas histórias e as elabora de modo que pudessem ser lidas e contadas na própria corte. Como os contos folclóricos eram considerados simples e “infantis” pela elite literária, uma forma de fazer com que adentrassem os salões era destinando-os a crianças e jovens. Assim, os contos de Perrault são ambivalentes em relação ao público alvo: embora oficialmente fossem destinados ao público jovem também dirigiam-se aos adultos, que começaram a apreciar histórias até então consideradas “baixa literatura”. Algumas características presentes em *Chapeuzinho Vermelho* corroboram esse entendimento, pois o conto apresenta uma ambiguidade quanto a sua natureza de conto de fadas, desde o fim trágico da personagem até a ironia entrevista na moralidade, por exemplo. Como aponta Shavit, “enquanto as fórmulas de contos folclóricos designavam o público oficial, a quebra de tais fórmulas – além de um aspecto irônico e satírico dado ao texto – ressaltava o público não-oficial, a elite literária” (Shavit, 1999, p.324). Esses aspectos serão abordados na análise do conto, no próximo capítulo.

Se na Modernidade europeia houve um longo processo de individualização da criança, no período das reescritas brasileiras analisadas nesta pesquisa (a partir do final do século XIX) o entendimento de um mundo infantil com demandas próprias já está consolidado. Como veremos, essas reescritas inserem-se em contextos nos quais se considera que a criança é de fato um indivíduo com necessidades e interesses próprios (ainda que sejam os adultos que definam quais são as necessidades e os interesses infantis). A seguir, analiso brevemente o período inicial de desenvolvimento da LIJ nacional, no qual se inserem as reescritas brasileiras de Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914) e Monteiro Lobato (1882-1948).

2.4

O papel das reescritas no desenvolvimento da LIJ nacional

No Brasil, o desenvolvimento de uma literatura nacional voltada para o público infantojuvenil tem seus primórdios no século XIX, alcançando um momento marcante e decisivo no início do século XX com Monteiro Lobato. Conforme abordado na fundamentação teórica, a partir das considerações de Lefevere (1985), podemos observar que as reescritas exercem um papel relevante para o desenvolvimento dessa literatura incipiente. Segundo Nelly Novaes Coelho,

os primeiros livros literários infantis [...] surgiram simultaneamente às formas do ensino que procuravam adequar a cultura brasileira à das nações civilizadas. Tais livros, evidentemente, não eram originais, mas traduções ou adaptações de obras que, na Europa, faziam sucesso entre os pequenos. (Coelho, 2006, p. 18)

Assim, o primeiro livro infantil publicado no Brasil é a coletânea *Contos da Carochinha* de Figueiredo Pimentel. Publicada pela Livraria Quaresma em 1896¹¹, a obra é apresentada como um “livro para crianças contendo maravilhosa coleção de contos populares, morais e proveitosos de vários países, traduzidos uns, e outros apanhados da tradição oral” (Pimentel, 1911, capa). Segundo Coelho, as 61 narrativas da obra são compostas por “contos de Perrault, de Grimm e de Andersen, fábulas, apólogos, alegorias, contos exemplares, lendas, parábolas, provérbios, contos jocosos, etc.” (Coelho, 2006, p.30). Essas reescritas, no entanto, não são relacionadas às suas fontes, pois não há na edição qualquer menção acerca da autoria de cada uma das histórias. Figueiredo Pimentel utiliza-se de modelos existentes em culturas estrangeiras – contos de fadas, contos folclóricos da tradição oral, etc. – para elaborar versões que considerava apropriadas às crianças brasileiras. Embora não possamos afirmar que tenha utilizado como fonte o conto de Perrault, o *Chapeuzinho Vermelho* de Figueiredo Pimentel faz parte desta pesquisa por representar a primeira versão brasileira do conto e ser apresentado, junto às outras histórias do livro, como tendo sido traduzido ou apanhado da tradição oral. O fato de não constar o nome do autor do

¹¹ Há uma edição anterior [1894] que “era uma pequena brochura de 200 páginas, contendo [apenas] quarenta histórias” (“Prefácio da 17ª edição”. In: Pimentel, 1911, p. ix).

texto fonte utilizado é um aspecto a ser analisado, e não um fator de exclusão do conto do *corpus* da pesquisa.

No final do século XIX, no Brasil, já havia então a necessidade de elaboração de uma literatura voltada para as crianças. Assim, o primeiro *Chapeuzinho* brasileiro foi (re)escrito sendo considerado LIJ, e sob a perspectiva de que obras infantis deveriam ter necessariamente uma função educativa e moral, além de entreter. A (re)escrita para a criança deveria exercer sua função de arte pedagógica. A poesia infantil brasileira, por exemplo, nascida em fins do século XIX, “surge comprometida com a tarefa educativa da escola, no sentido de contribuir para formar no aluno o futuro cidadão e o indivíduo de bons sentimentos” (Coelho, 2011, p. 224). A edição de *Contos da Carochinha* procura equilibrar-se desse modo entre o aspecto artístico e o aspecto pedagógico considerados necessários às obras infantojuvenis. Como vemos no catálogo da Livraria Quaresma, os editores explicam os propósitos de seu lançamento:

Escritos em linguagem fácil, como convém às crianças, os *Contos da Carochinha* são pois um livro valioso, um livro eterno, porque no Brasil até hoje nada se tem publicado que os iguale; eles são eternos, datam de séculos e séculos durarão ainda. Às mães de família, aos educadores e ao povo em geral, recomendamos este precioso livro, único que pode guiar as crianças no caminho do bem e da virtude, alegrando e divertindo ao mesmo tempo. (Pimentel, 1911, catálogo, p. 11)

Como um dos precursores da LIJ nacional, Figueiredo Pimentel exerceu um papel relevante trazendo modelos literários da tradição oral e do cânone infantojuvenil estrangeiros para nosso sistema literário, e fazendo com que essas obras servissem ao propósito de formação moral das crianças brasileiras. Não obstante, o processo de desenvolvimento de uma literatura voltada para crianças torna-se mais consistente com Monteiro Lobato, que, além de escritor e tradutor, foi editor-proprietário da Companhia Editora Nacional. Alguns anos antes de lançar sua primeira obra infantil, *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), o Lobato editor, “já preocupado em inovar e expandir o campo editorial brasileiro, então precaríssimo” (Coelho, 2006, p. 639), adota como estratégia a importação de modelos europeus – contos de fadas, fábulas, etc. – publicando obras voltadas para crianças.

Apesar dos dois momentos em que se inserem as reescritas de Figueiredo Pimentel e Monteiro Lobato não serem muito distantes e do entendimento comum

de que existe um público infantil com demandas específicas, as reescritas afastam-se em termos dos objetivos apresentados. A *Chapeuzinho Vermelho* de Pimentel é elaborada tendo em vista uma função educativa e moralizante da LIJ, enquanto a *Capinha Vermelha* de Lobato faz parte do projeto do escritor e tradutor de criar uma literatura infantojuvenil brasileira que fosse pautada pelos gostos e interesses das crianças. Com Lobato, a LIJ brasileira começa a desenvolver-se com o vigor necessário para fazer a balança arte/educação pender mais fortemente para o lado artístico, tornando a natureza didática ou educativa mais sutil ou subliminar. Esse início de uma LIJ brasileira é afortunadamente marcado por um grande autor.

Nesta seção, buscou-se apenas ressaltar o papel das reescritas nesse período inicial de desenvolvimento da LIJ brasileira. As propostas e as reescritas de Figueiredo Pimentel e Monteiro Lobato serão analisadas no capítulo 4. No próximo capítulo, apresento Charles Perrault e *Le Petit Chaperon Rouge*, e ainda uma perspectiva do conto com base na análise psicanalítica proposta por Bruno Bettelheim (2012).

3

Chapeuzinho Vermelho e Charles Perrault: da oralidade à marca autoral

3.1

Prestígio, querelas e poder: Charles Perrault e sua época

Charles Perrault (1628-1703), contemporâneo de La Fontaine (1621-1695), Molière (1622-1673), Boileau (1636-1711) e Racine (1639-1699), começou a exercer sua vocação de escritor e tradutor ainda estudante. Nascido em Paris em uma família burguesa bem situada (o pai era advogado no Parlamento parisiense), foi aluno do Colégio de Beauvais de 1636 a 1644, mas abandonou a instituição e acabou terminando os estudos de modo particular. Junto a dois irmãos e a um amigo, traduziu de forma burlesca o livro VI da *Eneida* de Virgílio, demonstrando desde cedo uma atitude crítica em relação aos clássicos. No entanto, antes de vir a dedicar-se exclusivamente à literatura, licenciou-se em Direito, em 1651, e teve uma longa carreira no governo francês, trabalhando para Jean-Baptiste Colbert, ministro do rei Luís XIV. Em 1663, foi nomeado secretário da Pequena Academia, tendo como função “aconselhar o ministro em assuntos literários e artísticos, para definir a política cultural do reino” (Perrault, 2012b, p.8). Em 1671, tornou-se membro da Academia Francesa, atuando em prol de uma modernização ortográfica do francês e buscando sempre valorizar a língua da monarquia em detrimento do domínio do latim como língua de cultura. Em 1672, casou-se com Marie Guichon, de 19 anos, com quem teve três filhos¹². Ela veio a falecer poucos anos depois, em 1678, ano em que deu à luz o caçula, Pierre.

Perrault se insere na definição de Otto Maria Carpeaux acerca do homem de letras do século XVII, que seria “um aristocrata diletante, ou então ‘secretário’

¹² Perrault e Marie Guichon tiveram três filhos homens que nasceram em 1675, 1676 e 1678, de acordo com os registros de batismo. Embora frequentemente seja dito que Perrault tenha tido quatro filhos, não há outro registro de batismo que confirme isso. A única menção indicando uma filha surge muito tempo depois quando a escritora Mlle L’Héritier, parente de Perrault, dedica uma de suas histórias “à irmã” do filho mais novo do casal, a qual poderia ser uma filha que não sobreviveu. (Betts, 2009, p.xii)

ou ‘protegé’ de um aristocrata assim ou do próprio rei” (Carpeaux, 2011, p.1053). No entanto, após desentendimentos com o ministro Colbert, ele afastou-se de sua função pública e passou a dedicar-se à criação dos filhos e às atividades literárias. Em 1687, ao apresentar seu poema *O século de Luís, o Grande*, na Academia Francesa, desencadeou uma das disputas mais acirradas na história literária da França, a *Querela dos antigos e dos modernos*. Perrault propunha então que a escrita moderna francesa era igual, ou até mesmo superior, às obras greco-romanas tão veneradas pelos classicistas (Appelbaum, 2002, p. vi). Ao comparar o século de Luís XIV com o de Augusto, ele busca desmistificar os antigos e exaltar as qualidades dos modernos. Indignado com tal postura, o classicista Boileau assume o papel de porta-voz dos *antigos*, que tomavam a Antiguidade clássica como modelo para suas criações literárias e artísticas e o latim como língua de cultura, enquanto o *moderno* Perrault, do outro lado, enaltece as obras modernas e o vernáculo francês. Nesse sentido, segundo Ivone Benedetti, com a proposta de uma naturalidade e clareza na escrita, “não lhe parecia essencial conhecer a língua original [das obras clássicas]: acreditava ele que seria até possível julgar melhor um texto traduzido do que sua redação de origem” (Perrault, 2012b, p.17). Ao valorizar a língua nacional, Perrault valoriza conseqüentemente a tradução de obras clássicas, especificamente do latim para o francês, o que possibilita uma popularização dessas obras, tornando-as inclusive mais acessíveis a um público menos culto¹³.

Segundo Christopher Betts, “o poema [o *Século de Luís, o Grande*] associava habilmente sentimentos modernos a uma lealdade ao rei cristão” (Betts, 2009, p. xi). A escrita literária servia ao projeto de fortalecimento da monarquia francesa, com base em uma valorização da língua e do sentimento de pertencimento ao reino e à cultura da França. Em sua obra magna *Paralelo entre antigos e modernos*, cujos volumes foram escritos no período de 1688 a 1697, Perrault faz a discussão alcançar o público leigo, fora dos círculos da Academia. Sem preocupar-se com a separação clara de gêneros literários e valorizando uma linguagem acessível, ele toma parte em um movimento de ampliação do público ao qual a literatura era destinada, incluindo as mulheres, as “preciosas”

¹³ Como os membros letrados da classe dominante usualmente conheciam a língua latina, a tradução, nesse período, não tinha necessariamente como função tornar acessíveis obras originalmente escritas em latim. O público que compreendia a língua latina poderia com as traduções ter acesso à obra em sua própria língua e compará-la com o texto original.

(satirizadas por Molière em suas comédias). Essa ampliação do público leitor será relevante também em relação à obra com a qual Perrault tornou-se popular na França e, posteriormente, em diversas partes do mundo: *Histórias ou contos do tempo antigo, com moralidades* ou *Contos de Mamãe Gansa*, publicada em 1697.

É preciso observar que, embora Perrault tenha ficado conhecido como o pai dos contos de fadas literários, Lewis C. Seifert ressalta que a voga dos contos de fadas que tomou conta da cena literária francesa ao final do século XVII foi em grande parte liderada por mulheres¹⁴, as *conteuses* (“contadoras”, escritoras de contos de fadas), dentre as quais Marie-Catherine d’Aulnoy, a primeira a publicar uma obra, em 1690, *Historie d’Hypolite, comte de Douglas* (“História de Hipólito, conde de Douglas”), contendo o primeiro conto de fadas francês, intitulado “L’isle de la félicité” (“A ilha da felicidade”) (Seifert, 2004, p. 56).

A postura *moderna* de Perrault, na polêmica instaurada, pode explicar o interesse do autor pelas histórias tradicionais originárias dos “antigos” franceses criando justamente uma oposição aos “antigos” greco-latinos. Assim, “o rótulo “modernos” indicava não os “contemporâneos”, mas aqueles que, a partir da Idade Média, haviam criado as literaturas novas da França, da Itália, da Espanha, de Portugal, etc.” (Coelho, 2010, p.89). Com seu posicionamento na querela instaurada, podemos considerar, em relação aos contos, que Perrault “se empenhou em resgatar a literatura folclórica francesa, preservada do esquecimento pela memória popular” (Coelho, 2012, p.82), fazendo com que histórias até então pertencentes à tradição oral se tornassem contos literários. Porém, se por um lado, ele se apresenta como um *moderno* por valorizar a língua e a literatura folclórica francesas, uma escrita simples e, conseqüentemente, uma literatura mais acessível, por outro, não chega a romper com normas e padrões sociais predominantes. Como vemos, em seu prefácio aos contos em verso (*Grisélidis, Pele de Asno e Desejos Ridículos*), de 1694, Perrault afirma que “o desejo de agradar nunca me tentou o bastante para violar uma lei que me impus de não escrever nada que pudesse ferir ou o pudor ou as boas maneiras” (Perrault, 2007b, p.15). Veremos, na seção sobre o conto *Chapeuzinho Vermelho*, que Perrault não faz uso de termos ou expressões considerados vulgares nem insere

¹⁴ A questão do papel das mulheres na elaboração de escritas e reescritas de contos de fadas é tratada na obra *Fairy Tales and Feminism: New Approaches* (HAASE, Donald (Ed.), 2004), na qual se encontra o artigo de Lewis C. Seifert, “On Fairy Tales, Subversion, and Ambiguity: Feminist Approaches to Seventeenth-Century *Contes des fées*”.

cenas que remetem à escatologia, ao contrário do que se vê em *História da Avó*, narrativa que talvez tenha sido sua fonte.

Em relação às propostas do escritor, há ainda uma questão a ser observada. Apesar das inovações de tema e estilo do Perrault *moderno*, alcançando assim um público alvo constituído pelas jovens damas, é preciso considerar com algumas ressalvas que Perrault tenha participado ativamente da “causa feminista”, como afirma Coelho (2012, p.82). A ampliação do público alvo com as histórias voltadas para as jovens não vem acompanhada de uma proposta clara de alteração do lugar da mulher na sociedade. Como pode ser visto ainda no prefácio a seus contos em verso, Perrault, já esperando possíveis críticas de seus detratores, analisa que seus contos não são de natureza distinta de tantos outros contos clássicos da antiguidade greco-romana, mas que possuem alguns aspectos melhores como, por exemplo, o lado da moralidade. Ao comparar a *Matrona de Éfeso* com *Grisélidis* afirma que ambas são novelas, “isto é, narrativas de coisas que podem ter acontecido e que nada têm que fira absolutamente a verossimilhança” (Perrault, 2007b, p.13). No entanto, o autor de *Grisélidis* considera sua novela melhor, pois

toda moralidade que se pode tirar da Matrona de Éfeso é que, muitas vezes, as mulheres que parecem as mais virtuosas são as menos, e que assim quase não há nenhuma que o seja verdadeiramente. Quem não vê que essa Moral é muito ruim e que ela não leva a entender as mulheres senão pelo mau exemplo, e a fazê-las acreditar que faltando ao seu dever não fazem mais do que seguir a via comum? Não acontece o mesmo com a Moral de Grisélidis, que tende a levar as mulheres a sofrer por seus maridos e a fazer ver que não existe nenhum tão brutal nem tão bizarro que a paciência de uma mulher honesta não acabe superando. (Ibidem, p.14)

Após esse prefácio, há uma dedicatória em que o autor comenta que “uma dama tão paciente como essa de que aqui o mérito se diz, (...) seria um prodígio em Paris” (Perrault, 2007b, p.17). Perrault segue argumentando que talvez as mulheres de Paris, que fazem as coisas conforme suas vontades, não apreciem os “antiquadíssimos preceitos” (p.18) de *Grisélidis* e possam até mesmo caçar da personagem. Assim, ainda que se possa alegar que exista uma crítica ou ironia em relação ao comportamento da personagem, que por isso não teria sido apresentada como um modelo de conduta feminina, de todo modo a moral da história é que a *paciência* é considerada uma das virtudes da mulher honesta para superar a brutalidade dos maridos. Portanto, como argumenta Patricia Hannon, como

“muitos dos *Contos* advogam em favor da conquista dos interesses femininos (por exemplo, a heroína ao final de “Barba Azul”), [mas] também há várias circunstâncias de violência contra personagens do sexo feminino”, pode-se considerar que o tratamento dado por Perrault à questão feminina e à posição da mulher na sociedade é marcado por uma ambiguidade (Hannon, 1998¹⁵, apud Seifert, 2004, p.58).

3.1.1

Histórias ou contos do tempo antigo, com moralidades ou Contos de Mamãe Gansa

A obra *Histórias ou contos do tempo antigo, com moralidades ou Contos de Mamãe Gansa* foi publicada em 1697, contendo uma dedicatória à sobrinha do rei, Elisabeth-Charlotte d’Orleans, de 20 anos, e oito contos em prosa, com moralidades em verso ao final de cada um: *O Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *O Mestre Gato ou o Gato de Botas*, *As Fadas*, *A Gata Borralheira (Cinderela)* ou *A sapatilha de vidro*, *Riquete do Topete* e *O Pequeno Polegar*. A dedicatória, intitulada “A Mademoiselle” (“À Senhorita”), não é assinada por Charles Perrault, mas por seu filho Pierre Perrault Darmancour. Assim, durante muito tempo a autoria da obra foi atribuída a Pierre, tendo sido ele inclusive quem recebeu a licença exclusiva para a publicação (*privilège*), a qual foi cedida ao editor Claude Barbin (Appelbaum, 2002, p.viii). No entanto, o estilo da escrita e os comentários sofisticados acerca de assuntos mundanos pressupunham um escritor mais experiente do que um rapaz de 17 anos à época da preparação da edição (1695).

Um dos possíveis motivos para que Perrault tenha colocado o filho como o autor poderia ser o intuito de não ser criticado por seus oponentes pela publicação de uma obra considerada frívola pela elite literária. Outra possibilidade aventada é que os dois tenham participado da elaboração dos contos: Pierre teria registrado por escrito as histórias que ouvira em casa, e, posteriormente, Perrault teria feito os acréscimos e correções que lhes deram a forma final (Ibidem, p.x). Além da questão da autoria, outra característica a ser observada na dedicatória é

¹⁵ Hannon, Patricia. *Fabulous Identities: Women’s Fairy Tales in Seventeenth-Century France*. Amsterdam: Rodopi, 1998.

que o (suposto) autor considera-se uma “criança” (“enfant”), como vemos a seguir:

Não há de se estranhar que uma Criança tenha tido prazer em compor os *Contos* desta Coletânea, mas se estranhará ter tido a ousadia de vo-los apresentar. Entretanto, SENHORITA, por maior que seja a desproporção entre a simplicidade destas Narrativas e as luzes de vosso espírito, se examinarmos bem estes Contos, veremos que não sou tão repreensível quanto pareço de início. Eles encerram uma Moral muito sensata e que se descobre mais ou menos segundo o grau de penetração de quem os lê; aliás, como nada marca tanto a vastidão de um espírito quanto poder ao mesmo tempo elevar-se às maiores coisas e baixar às menores, não se ficará surpreso de que a mesma Princesa, a quem a Natureza e a educação tornaram familiar o que há de mais elevado, não desdenhe buscar prazer em semelhantes bagatelas. É verdade que estes contos dão a imagem do que se passa nas mais humildes Famílias, em que a louvável impaciência de instruir as crianças faz imaginar Histórias desprovidas de razão, para se acomodar a essas mesmas crianças que ainda não a têm; mas a quem convém melhor conhecer como vivem os Povos, senão às Pessoas a quem o Céu destina conduzi-los? (Perrault, 2007b, p. 81)

No trecho, o autor analisa que mesmo um espírito elevado poderá divertir-se com as narrativas apresentadas, ressaltando que os contos refletem o que ocorre em lares humildes, nos quais inventavam-se histórias com o objetivo de instruir as “crianças”, vistas como seres que precisam adquirir razão. Dedicando os contos de origem popular à realeza, o autor considera que estes sejam úteis para que os que governam e “conduzem” os povos possam conhecer como vivem seus súditos mais humildes. É importante notar o termo *criança* (*enfant*) que o (suposto) autor usa para falar de si mesmo, sendo ele um jovem nascido em 1678, portanto com 17 anos em 1695. O termo usado talvez tenha contribuído para o equívoco de diversos pesquisadores que consideraram que Pierre tinha apenas 10 anos à época da publicação da obra (Appelbaum, 2002, p. ix), engano cometido, por exemplo, por Bruno Bettelheim (Bettelheim, 2012, p. 235).

Aqui a concepção de “criança”, em fins do século XVII, parece designar aqueles que ainda não se tornaram adultos, isto é, não constituíram suas próprias famílias, e que por meio de histórias fabulosas precisam receber orientação ou instrução por parte dos mais velhos. Assim, embora o autor afirme que os *Contos de Mamãe Gansa* tenham sido elaborados a partir de histórias que eram contadas para “crianças”, é preciso ressaltar que o termo *criança* abrangia uma fase de vida que ia da tenra infância até o marco de passagem para a vida adulta: o casamento. Os contos dedicados à sobrinha do rei tinham desse modo como público alvo as

damas da corte, meninas ou moças que em pouco tempo ingressariam no mundo adulto, e para tal precisavam de instruções de comportamento.

E, como já mencionado no capítulo 2, os contos, com seus aspectos irônicos e satíricos, voltavam-se também aos próprios adultos que participavam dos salões literários e passaram assim a divertir-se com tais “bagatelas”. A ênfase no público “infantil” como o oficial criava condições para que as histórias fossem aceitas na alta sociedade (Shavit, 1999, p. 325). As crianças da época de Perrault, portanto, eram pessoas que estavam se preparando para entrar no mundo adulto, isto é, constituir família, casando e tendo filhos, o que em relação às jovens poderia acontecer tanto aos 13 quanto aos 20 anos. Essa visão difere da atual em que entende-se que há duas fases de vida dos indivíduos não adultos, sendo considerado *criança* a pessoa até 12 anos de idade incompletos e *adolescente*, dos 12 aos 18 anos¹⁶. Considera-se que os indivíduos têm particularidades e demandas bem como direitos específicos pertinentes a cada fase de vida.

As narrativas encontradas na obra eram histórias tradicionalmente contadas desde o período medieval, não fazendo parte da tradição literária da Antiguidade clássica. Perrault elabora suas versões conforme seu gosto e com o objetivo de agradar a seu público: a corte de Luís XIV, em especial o público feminino. Desse modo, os contos passam por um processo de refinamento em que são extraídas vulgaridades que não seriam aceitas ou compreendidas por seu público alvo. As histórias, o conteúdo e a escrita simples e acessível dos contos estão em consonância com o projeto ideológico de Perrault. Ele traz para a literatura escrita o que antes era relegado ao plano do popular e da oralidade. E ao fazê-lo, sofisticava esses contos pertencentes à seara das histórias em que o maravilhoso se insere na realidade. Perrault cria moralidades ao final de cada uma das narrativas e utiliza ironia e irreverência para realizar seu objetivo de divertir e educar, sem entretanto ferir os bons princípios. Sobre seus contos em verso, ele comenta:

essas bagatelas não são meras bagatelas, [...] elas encerram uma moral útil, e a narrativa alegre em que estão envoltas foi escolhida apenas para introduzi-las na mente de modo mais agradável e de maneira que instrua e divirta ao mesmo tempo. (Perrault, 2012b, p. 14)

¹⁶ Art. 2º. do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) vigente no Brasil: “Considera-se criança, para os efeitos desta Lei, a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade.”

Com essa proposta, Perrault manipula as narrativas que tem em mãos para que se adequem a seus objetivos. Da mesma forma, seus contos em prosa servem de meio para que o autor possa introduzir as moralidades, poemas em verso em que ele envia sua mensagem a seu público. Alguns contos possuem uma segunda moral, por vezes com a intenção de reforçar ou deixar mais clara a mensagem. Por exemplo, em *A Gata Borralheira*, a primeira moral menciona o “dom da graça” como algo mágico, etéreo e lúdico, um dom das fadas. Na segunda moral, a mensagem torna-se mais realista: para ter sucesso na vida é preciso a ajuda de alguém, isto é, algum “padrinho ou madrinha” que dê uma “mãozinha”. O enlace matrimonial não era uma questão de graça nem de quaisquer outros dons, mas sim de bons arranjos, como observamos no texto fonte e na tradução de Mário Laranjeira (Perrault, 2007b, p.114):

MORALITÉ

La beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l'admirer jamais on ne se lasse;
Mais ce qu'on nomme bonne grâce
Est sans prix, et vaut mieux encor.
C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine,
En la dressant, en l'instruisant,
Tant et si bien qu'elle en fit une Reine:
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)
Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,
La bonne grâce est le vrai don des Fées;
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.

MORAL

Na mulher a beleza é um tesouro,
De admirá-la ninguém cansa jamais;
Mas chamamos de graça algo que mais
Valor ainda tem que prata ou ouro.
Foi o que à Cinderela ofertou a Madrinha,
Dando-lhe trato e instrução,
Tanto que dela fez uma Rainha.
(Assim é deste Conto a Moral ou Lição.)
Beldades, vale mais que estar bem penteadas,
O dom da graça para prender um coração,
É este, na verdade, o dom das Fadas;
A graça pode tudo, o resto é ilusão.

AUTRE MORALITÉ

C'est sans doute un grand avantage,
 D'avoir de l'esprit, du courage,
 De la naissance, du bon sens,
 Et d'autres semblables talents,
 Qu'on reçoit du Ciel en partage;
 Mais vous aurez beau les avoir,
 Pour votre avancement ce seront choses vaines,
 Si vous n'avez, pour les faire valoir,
 Ou des parrains ou des marraines.

OUTRA MORAL

Por certo é uma grande vantagem
 Ter inteligência e coragem,
 Ser bem nascido, ter bom senso,
 E outros dons mais, em rol imenso,
 Que o Céu nos dá como quinhão;
 Mas tudo isso será vão
 Para na vida ter sucesso, caso não
 Houver para vos dar uma mãozinha
 Algum bom padrinho ou madrinha.

3.2***Le petit chaperon rouge: narrativa e moralidade***

Le petit chaperon rouge de Perrault é a primeira versão da história de Chapeuzinho Vermelho a ser registrada na literatura escrita. O conto em prosa apresenta a seguinte narrativa: a personagem título, uma menina camponesa, linda e inocente, usava sempre um chapeuzinho vermelho que a mãe lhe havia feito. Quando a avó, que vivia em outro vilarejo, fica doente, a mãe pede a Chapeuzinho que vá fazer uma visita levando uma torta e um potinho de manteiga. A menina vai visitar a avó e, passando pelo bosque, encontra o “compadre” lobo. Embora tenha desejado comer Chapeuzinho assim que a encontrou, o lobo se conteve, pois havia lenhadores por perto. O lobo então pergunta para onde a jovem ia, e ela, sem saber que “era perigoso parar para ouvir um lobo”, diz que vai visitar a avó doente, levando-lhe uma torta e um potinho de manteiga. O lobo pergunta se a avó mora longe e diz que quer vê-la também, propondo assim que cada um vá por um caminho, para ver quem chega primeiro. Chapeuzinho aceita, e o lobo corre pelo caminho mais curto, enquanto ela vai pelo mais longo, distraíndo-se com borboletas, colhendo nozes e fazendo buquês com as florezinhas que encontra

pelo caminho. O lobo, ao chegar, bate à porta dizendo ser Chapeuzinho, e a avó, que estava acamada, explica o que a neta deve fazer para abrir a porta. Ao entrar, o lobo devora a avó e, em seguida, vai para a cama para esperar a jovem. Quando Chapeuzinho chega à porta da casa, o mesmo diálogo que se dera entre lobo e avó é repetido entre a menina e o lobo, que se finge de vovozinha. Quando a menina entra, o lobo pede que ela venha deitar-se com ele. Ela tira a roupa e vai até a cama, onde se assusta por ver como era a avó despida. Inicia-se então o diálogo em que Chapeuzinho se mostra impressionada com as partes do corpo que vê (braços, pernas, orelhas, olhos e dentes). A cada exclamação da menina, o lobo explica que cada uma das partes mencionadas serve para fazer algo melhor (abraçar, correr, escutar, ver). Mas ao fim, ele anuncia que os dentes são para comer Chapeuzinho, e ao dizer isso, joga-se sobre ela, e a devora. Assim termina a narrativa em prosa, a qual é seguida por um pequeno poema, o qual Perrault chama de Moralidade.

Diferentemente do que ocorre em outros de seus contos, é difícil comprovar que Perrault tenha se baseado em narrativas populares já existentes. Apenas ao final do século XIX, em 1885, foi registrada uma narrativa, intitulada *A História da Avó*, com algumas semelhanças em relação a *Chapeuzinho Vermelho*. Com características de literatura oral remontando a um período anterior àquele em que Perrault havia elaborado o seu conto, essa narrativa foi posteriormente publicada pelo folclorista francês Paul Delarue, em 1951¹⁷ (Tatar, 1999, p. 4). Na história, constituída por uma série de elementos de cunho sexual e violento, a menina, neta da personagem do título, bebe “vinho” e come “carne” oferecidos pelo lobo, os quais são na verdade o sangue e a carne da avó morta. Depois disso, o lobo pede que ela vá retirando todas as peças de roupa e que as jogue ao fogo, para que então venha deitar-se com ele. No entanto, já na cama, a jovem consegue enganar o lobo dizendo que precisa sair para se aliviar (Ibidem, p. 10).

Dadas as características de oralidade na composição da personagem (uma camponesa esperta e corajosa) e no desenvolvimento da história (com imagens fortes e um nítido tom sexual nas cenas e no emprego de palavras vulgares), características essas que buscavam capturar o palavreado próprio de um narrador camponês, considera-se que *A História da Avó* possa ter suas origens na tradição

¹⁷ DELARUE, Paul. *Les Contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire*. Bulletin folklorique de l’Ile-de-France (1951).

oral anterior ao século XVII (Tatar, 1999, p. 4). Caso Perrault tenha se baseado em uma narrativa como essa, ele teria de fato feito aquilo que julgava necessário na literatura, excluindo elementos que feriam o bom gosto, sofisticando o estilo da narrativa e alterando características da personagem, que de esperta passou a ingênua. O autor teria eliminado a crueldade e as vulgaridades, que poderiam chocar seu público da corte de Versalhes. Perrault teria assim elaborado uma versão escrita que pudesse transmitir a mensagem que desejava, ensinando que uma ingenuidade como a da personagem pode levar a um fim trágico, como ocorre em seu conto.

A Chapeuzinho de Perrault apresenta assim uma ambiguidade quanto a sua classificação. Seria um conto de fadas, cujas origens estão na tradição oral, ou seria um conto literário, sem ter sido elaborado claramente a partir de versões populares? Segundo Appelbaum (2002, p.xiv), “o conto tem sido apresentado como um conto literário e não como um autêntico conto folclórico embelezado, uma vez que não é conhecida qualquer fonte direta para a versão de Perrault, a qual por sua vez costuma ser a fonte de versões posteriores; e o conto também é estranho pelo fim infeliz” ou trágico, destoando das características de um conto de fadas. Shavit (1999) aponta a dificuldade de definir o conto, mas, não obstante, ressalta que Perrault procurou criar a ilusão de um conto folclórico, através de recursos estilísticos (como o uso de determinadas palavras, como veremos a seguir), os quais tinham também como objetivo tornar o conto direcionado às “crianças” (p.323). Enfim, embora não se tenha certeza das fontes possivelmente utilizadas, a escrita de Perrault, a partir da qual inúmeras reescritas têm sido elaboradas em diversas partes do mundo e em diversas épocas, pode ser ela mesma uma releitura ou reescrita. A seguir, apresento uma análise de algumas características textuais do conto. Antes, é importante ressaltar que minha leitura inicial para observar aspectos do conto se deu pelas reescritas brasileiras. No entanto, aqui, por uma questão cronológica e de sequenciamento do trabalho, analiso primeiramente o conto em seu texto fonte. Essa análise porém é feita já com a contribuição de aspectos observados nas reescritas.

Le petit chaperon rouge de Perrault é um conto bem curto (661 palavras), cuja narrativa em prosa inicia-se com a clássica expressão introdutória de contos de fadas – “era uma vez” (“Il était une fois”) – remetendo a um tempo passado, sem ser específico, ao qual o narrador recorre para contar sua história. Ao longo

da narrativa, podemos observar que Perrault trabalha com uma fórmula característica da tradição oral: a repetição de termos, expressões, e até mesmo frases, constituindo um elemento significativo para a memorização de histórias, que contadas e recontadas oralmente se mantinham na cultura popular de geração a geração. O autor utiliza essa fórmula nos diálogos de *Chapeuzinho*, trazendo uma escrita idêntica nas falas dos personagens em momentos distintos. Esse recurso contribui para a criação de expectativas e de certo suspense, instigando o leitor/ouvinte. Assim, temos as seguintes repetições:

1. Mãe: porte-lui une galette et ce petit pot de beurre.
1' Chapeuzinho: lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma mère lui envoie.

2. Vovozinha: Qui est là ?
Lobo: C'est votre fille le Petit Chaperon Rouge, (...), qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie.
Vovozinha: Tire la chevillette, la bobinette cherra.
Le loup tira la chevillette, et la porte s'ouvrit.
2' Lobo: Qui est là ?
Chapeuzinho: C'est votre fille, le Petit Chaperon Rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie.
Lobo: Tire la chevillette, la bobinette cherra.
Le Petit Chaperon Rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit.

3. Lobo: il heurte: toc, toc
3' Chapeuzinho: vint heurter à la porte: toc, toc.

4. Chapeuzinho: Ma mère-grand, que vous avez de grands bras!
Lobo: C'est pour mieux t'embrasser, ma fille.
Chapeuzinho : Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes!
Lobo: C'est pour mieux courir, mon enfant.
Chapeuzinho: Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles!
Lobo: C'est pour mieux écouter, mon enfant.
Chapeuzinho: Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux!
Lobo: C'est pour mieux voir, mon enfant.
Chapeuzinho: Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents!
Lobo: C'est pour te manger.

Em 1, a mãe instrui Chapeuzinho a levar uma torta e um potinho de manteiga para a avó. A instrução é repetida quando a menina informa ao lobo para onde estava indo. A mesma frase é dita pelo lobo, com o intuito de enganar a avó e entrar na casa, e depois, repetida uma vez mais por Chapeuzinho, quando ela por fim chega à casa da avó. A instrução é assim reiterada ao longo do conto, e acaba por salientar a inocência da menina e a esperteza do lobo. Em 2, temos a fala da

avó querendo saber quem está batendo à porta e explicando como a neta deve fazer para entrar. O diálogo que se dá entre lobo e avó é repetido, posteriormente, entre Chapeuzinho e lobo. Em 3, temos uma marca de oralidade com a onomatopeia *toc toc*, indicativa do bater à porta, que também é repetida com a chegada da menina à casa. A parte final do conto, que gera grande expectativa quanto ao que está por vir, é marcada por um diálogo entre Chapeuzinho e lobo. A estrutura formal dessa parte constitui-se de repetições simétricas, em que a menina mostra sua surpresa através de exclamações, mantendo a estrutura “*ma mère-grand, que vous avez de grands (...)!*”, e o lobo responde explicando os motivos para ter partes do corpo tão grandes, mantendo a estrutura “*c’est pour mieux (...)*”. No entanto, em sua última fala, o lobo interrompe a simetria, indo direto ao ponto: “*c’est pour te manger*”. A quebra da estrutura simétrica do diálogo marca a quebra de outra fórmula característica dos contos de fadas, o final feliz.

Shavit considera que esse desvio do padrão das fórmulas características dos contos populares, com a inserção de um final trágico e a alteração de estruturas típicas (como as repetições), pode ser explicado pela intenção do autor de se dirigir a dois públicos: “enquanto as fórmulas dos contos folclóricos indicavam o público oficial, a quebra de tais fórmulas — acrescentando [ainda] o aspecto irônico e satírico dado ao texto — apontava para o público não-oficial, a elite literária” (Shavit, 1999, p. 324). É como se o autor nesses momentos de quebra piscasse o olho para o leitor/ouvinte adulto, revelando, por vezes de modo irônico ou crítico, comportamentos já conhecidos pelos adultos. Mas se por um lado a quebra de estruturas características da oralidade pode apontar para o interesse de Perrault em alcançar o público adulto, por outro, o autor, através de recursos estilísticos e determinadas escolhas vocabulares, pode ter buscado gerar a ilusão de um conto popular voltado para crianças. Como aponta Shavit,

o desejo de ressaltar o público alvo, isto é, a criança, explicaria por que Perrault utilizou no texto palavras que eram à época consideradas como pertencentes exclusivamente à linguagem das crianças, palavras como *la bobinette* e *la chevillette*, as quais não faziam parte da linguagem escrita aceita. O próprio ato de inserir tais itens de vocabulário nos textos era um claro afastamento da norma, servindo assim como uma função estilística importante. (Shavit, 1999, p. 324)

As duas palavras mencionadas são utilizadas pela avó ao explicar à neta como abrir a porta. A utilização de palavras do mundo das crianças poderia assim

dar uma ilusão de um conto folclórico, um ar de “autenticidade” e de “antiguidade” à narrativa (Shavit, 1999, p.323). No aspecto formal, temos ainda a diferenciação de tratamento feita pelo autor, que utiliza os pronomes *vous* e *tu*, marcando assim níveis hierárquicos e graus de intimidade entre os personagens. Chapeuzinho dirige-se tanto ao lobo quanto à vovozinha utilizando o pronome *vous*, como vemos nas seguintes passagens: “c’est par delà le moulin que *vous* voyez tout là-bas” e “c’est *votre* fille, le Petit Chaperon Rouge, qui *vous* apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère *vous* envoie”, ao explicar ao lobo onde fica a casa da avó e ao se identificar para a vovozinha, respectivamente. A utilização do pronome *vous* é um tratamento utilizado para pessoas que não são próximas, caso do lobo, com quem a personagem não tem qualquer intimidade. Também pode ser utilizado por pessoas que se conhecem ou têm intimidade, mas que por respeito ou reverência imprimem um tratamento mais formal, marcando uma relação hierárquica. Assim, embora conviva com a avó no ambiente íntimo da família, Chapeuzinho a trata por *vous*, denotando respeito aos mais velhos. Já a mãe e a avó tratam Chapeuzinho por *tu*, mostrando intimidade e afetividade com a menina, como vemos a seguir, no uso dos verbos no imperativo na segunda pessoa do singular (verbos *aller* e *tirer*) e no uso do possessivo (*ta*): “*va* voir comme se porte *ta* mère-grand”, a mãe pede a Chapeuzinho que vá visitar a avó, e “*tire* la chevillette, la bobinette cherra”, a avó explica à neta o modo de abrir a porta. O lobo, quando conversa com a menina, também utiliza a forma de tratamento que denota intimidade e informalidade, quando, por exemplo, diz que vai por um caminho e orienta Chapeuzinho a ir por outro: “je m’y en vais par ce chemin ici, et *toi* par ce chemin-là”. Essa característica da língua francesa (*tutoiement* e *vouvoiement*) irá demandar escolhas necessárias quanto à diferenciação ou não da forma de tratamento nas reescritas brasileiras, uma vez que no português do Brasil encontramos diferentes possibilidades de tratamento.

Além da estrutura do conto, temos algumas características do texto de Perrault que são peculiares, diferindo de outras versões. O lobo não se disfarça de avó vestindo suas roupas, como ocorre, por exemplo, na célebre versão elaborada no século XIX pelos irmãos Grimm (Perrault, 2010, p.148). Ele simplesmente entra na casa, devora a vovozinha, fecha a porta e vai para a cama esperar Chapeuzinho (“Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien; car il y avait plus de trois jours qu’il n’avait mangé. Ensuite il ferma la porte, et s’alla

coucher dans le lit de la mère-grand, en attendant le Petit Chaperon Rouge”). Quando ela chega, o lobo a chama para se deitar com ele (suavizando a voz e fingindo ser a avó). A menina então tira a roupa e vai para a cama, onde se espanta com a aparência da avó à vontade ou despida (“Le Petit Chaperon Rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé”).

Cabe aqui uma observação quanto à utilização do verbo *déshabiller* e da expressão *en son deshabillé*. Na 1ª edição do dicionário da Academia Francesa, publicada em 1694, há apenas uma aceção para o verbo *déshabiller*¹⁸, significando tirar a roupa, despir-se. Ainda não se encontra, nesse momento, a aceção vista em dicionários atuais, em que *déshabiller*¹⁹ pode significar o ato de tirar peças do vestuário usadas na rua (chapéu, casaco, luvas, por exemplo), que costumam ser retiradas quando se chega a algum lugar fechado. Já *déshabillé*²⁰ indica a roupa usada em casa quando se está à vontade, ou ainda, especificamente, um tipo de roupa usado pelas mulheres quando estão em casa repousando ou recuperando-se de alguma doença. Assim, pode ser um robe, ou um vestido ou roupa própria para ficar em casa. No caso da história, a menina se surpreende ao ver como a avó era quando estava à vontade. A passagem com o verbo *déshabiller* e com a expressão *en son déshabillé* será interpretada e traduzida de modos distintos, como veremos nas análises das reescritas.

Por fim, o grande final de Perrault é bastante claro e direto, o lobo come Chapeuzinho, e assim termina a narrativa (“Et en disant ces mots, le méchant loup se jeta sur le Petit Chaperon Rouge, et la mangea”). O lobo que apareceu na história como “compère le loup”, revela por fim ser “le méchant loup”, mas para Chapeuzinho já é tarde. Esse final trágico é sem dúvida uma quebra no padrão dos contos de fadas, nos quais a heroína, ao final da história, consegue resolver as

¹⁸ *Déshabiller* (Dictionnaire de l'Académie Française, 1^{ère} édition, 1694, p.551): v. a. Ôter à quelqu'un les habits dont il est vestu. *Deshabiller un malade & le mettre au lit. dites à mon valet qu'il me vienne deshabiller. deshabillez-vous vous mesme. allez vous deshabiller. il se deshabil.* http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject?p.6:44./var/artfla/dicos/ACAD_1694/IMAGE/

¹⁹ *Déshabiller* (Le Robert micro poche. Dictionnaires Le Robert: Paris, 1993): Ôter les vêtements destinés à être porter au-dehors (chapeau, manteau, gants, etc.). *Déshabillez-vous.*

²⁰ *Déshabillé* (Dictionnaire de l'Académie Française, 1^{ère} édition, 1694, p.551): s. m. Les besognes de nuit dont on se sert quand on est deshabillé. En ce sens il n'a d'usage qu'avec la proposition *En*, ou *dedans*. *Elle estoit en son deshabillé. il est mal propre dans son deshabillé.* Il signifie plus particulièrement un habillement dont les femmes se servent pour garder la chambre. *Elle a fait faire un deshabillé magnifique. elle est la pluspart du temps en deshabillé.* http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject?p.6:44./var/artfla/dicos/ACAD_1694/IMAGE/

dificuldades pelas quais passa. Veremos na próxima seção as considerações de Bruno Bettelheim sobre o final de Perrault. O tom irônico e sarcástico é dado especialmente por esse fim trágico, no qual Perrault cria “uma sátira sobre os cavalheiros da cidade que não hesitam em abusar de uma pobre menina camponesa” (Shavit, 1999, p.325).

A natureza satírica ou alegórica do conto é explicitada com a moralidade introduzida após o final da história, na qual o leitor/ouvinte pode perceber que não se trata de um lobo de verdade, mas sim que o personagem representa o tipo de pessoa que seduz e engana jovens inocentes. Composta por 15 versos, sem divisão em estrofes e com rimas externas misturadas²¹, a moralidade é um pequeno poema ressaltando a ingenuidade das jovens que erram ao dar ouvidos a todo tipo de gente e acabam sendo enganadas por sedutores que fingem ser amáveis e gentis. A mensagem às jovens damas da corte é assim transmitida: àquela que cair nas garras do lobo não restará salvação. Como salienta Todorov, alguns contos de Perrault aproximam-se das fábulas, pois “neles o sentido alegórico acha-se *explicitado* no mais alto grau: nós o encontramos resumido, sob a forma de alguns versos, no fim de cada conto” (Todorov, 2012, p. 71). Segundo o teórico,

primeiramente, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, esse duplo-sentido é indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer. (p.71)

Essa consideração do conto como uma alegoria ou metáfora do comportamento humano enseja a discussão da análise psicanalítica da função exercida pelos contos de fadas.

3.3

A função do conto: uma análise psicanalítica

Na apresentação da obra *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros, cujos contos são traduzidos por Maria Luiza Borges, a escritora Ana

²¹ Neste trabalho, no conto e nas reescritas, apenas menciono alguns aspectos formais dos poemas (moralidades); basicamente a composição em verso, a utilização de rimas e a divisão em estrofes. Uma análise formal detalhada ficará para outra etapa de pesquisa.

Maria Machado comenta que quando começou a escrever para crianças, no início da década de 1970, se surpreendeu ao perceber que os contos de fadas eram vistos de modo bastante negativo, considerados moralistas, sexistas, violentos e maniqueístas. A autora constata 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). Corroborando a constatação de Machado, temos a análise feita por Ana Maria Clark Peres de 33 versões de *Chapeuzinho Vermelho*, publicadas no Brasil de 1953 a 1985. Ao analisar essas versões, Peres observa que na maioria delas não há a informação sobre o tipo de reescrita realizado – se são traduções ou adaptações – nem qualquer menção ao texto fonte utilizado – Perrault ou os irmãos Grimm (apenas 10 se dizem originais de Perrault e cinco dos irmãos Grimm). “A intenção [das versões] é simplesmente contar a história de Chapeuzinho Vermelho” (Peres, 2000, p.184). Em termos gerais, Peres conclui que as características principais das versões em língua portuguesa são: (i) a omissão de passagens com cenas possivelmente consideradas tristes, violentas ou indecentes; (ii) a introdução de ações, diálogos e descrições que retardam o suspense; nesses acréscimos o universo infantil é tratado de modo idealizado e estereotipado, ressaltando uma constante alegria, ingenuidade e irresponsabilidade; e (iii) a ênfase no tom moralizante, não após a narrativa, como ocorre no texto de Perrault, mas em geral ao longo da história, sob a forma de conselhos diversos dados à protagonista (p. 186).

O didatismo moralizante e a simplificação das histórias podem ter exercido um papel no rebaixamento dos contos de fadas em termos culturais e literários. Buscando construir um novo olhar sobre o tema, Machado recorre a especialistas em áreas como a filosofia e a antropologia, nas quais se ressaltavam “os parentescos entre os contos e as sagas, mitos e ritos das sociedades primitivas”, e recorre também a linguistas e folcloristas como Vladimir Propp, que trabalhou sobre a estrutura dos contos, “examinando um repertório básico comum a todos os contos populares” (Perrault, 2010, p.11-12). Em seu percurso para dimensionar a complexidade e relevância dos contos de fadas, Machado destaca a contribuição da psicanálise, ao mencionar a obra *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim (lançada em 1976 e publicada no Brasil no final da mesma década), como fundamental para a mudança da percepção acerca

dos contos maravilhosos, que “de patinho feio da literatura se transformaram em magnífico cisne” (p.12).

A perspectiva psicanalítica de análise dos contos de fadas teve grande impacto para a valorização desses contos populares como textos enriquecedores para as crianças, enfatizando que os acontecimentos narrados nas histórias não deveriam ser lidos literalmente, mas sim como “representações simbólicas de experiências de vida cruciais” (Bettelheim, 2012, p.247). Em sua obra, Bettelheim inicia a argumentação considerando que boa parte do que se chama literatura infantil tem por objetivo divertir e/ou informar; no entanto, segundo ele, muitos dos livros destinados às crianças são superficiais, o que faz com que aquilo que se aprende a partir da leitura não tenha importância para a vida do indivíduo, sendo assim algo desprovido de valor. O desserviço prestado por esse tipo de literatura seria privar a criança do “acesso a um significado mais profundo e àquilo que é significativo para ela [em seu] estágio de desenvolvimento” (p.11). Para Bettelheim, deveria ser função das histórias infantis abordar todos os aspectos da personalidade infantil, tratando com seriedade as dificuldades e “promovendo a confiança da criança em si mesma e em seu futuro” (p.11). Os contos de fadas são para o autor o tipo de literatura que melhor desempenharia a função de despertar a curiosidade e estimular a imaginação infantil, auxiliando a criança a desenvolver-se intelectual e emocionalmente, a reconhecer suas dificuldades e, ainda, a apontar soluções para os problemas que vivencia.

A visão psicanalítica pressupõe desse modo que, por meio dos contos de fadas, “pode-se aprender mais sobre os problemas íntimos dos seres humanos e sobre as soluções corretas para suas dificuldades em qualquer sociedade do que com qualquer outro tipo de história compreensível por uma criança” (Bettelheim, 2012, p.11-12). Bettelheim elabora, assim, sua crítica psicanalítica dos contos de fadas, considerando que estes tratam de problemas humanos universais, e que as crianças costumam considerá-los “mais satisfatórios do que todas as outras histórias infantis” (p.13).

Segundo o autor, o conto de fadas tem como característica apresentar um problema ou dilema existencial de modo breve e incisivo, através de personagens típicos e polarizados e de situações simplificadas. Essas características possibilitam que a criança compreenda facilmente as diferenças de caráter dos personagens e possa apreender a essência da questão tratada. Para isso, o bem e o

mal estão presentes com o mesmo peso e são representados na forma de alguns personagens. A criança se identificaria assim com o herói em suas lutas, imaginando que sofre com ele seus infortúnios, mas que ao final triunfa, quando o bem se sobrepõe ao mal. Para Bettelheim, o conto de fadas propicia a convicção de que o crime não compensa, uma vez que “a pessoa má sempre perde, [não sendo, no entanto,] o fato de a virtude vencer no final que promove a moralidade, mas sim o fato de o herói ser extremamente atraente para a criança” (2012, p.16).

Bettelheim analisa a história de Chapeuzinho nas versões de Perrault e dos irmãos Grimm. A partir da concepção de que o conto de fadas apresenta ao final a vitória ou superação do herói, Bettelheim realiza uma crítica radical ao conto de Perrault, o qual, para ele, “perde muito de seu atrativo por ser tão óbvio que o seu lobo não é um animal voraz mas sim uma metáfora, que deixa pouco à imaginação do ouvinte” (2012, p.235). O autor considera portanto que não se trata de um conto de fadas, mas sim de um conto admonitório, que ao deixar tudo claro não permite que a criança ative a imaginação e dê um significado pessoal à história. Também em termos estruturais, como definido por Vladimir Propp (Coelho, 2012, p.117-118), o *Chapeuzinho* de Perrault não apresenta algumas das funções características dos contos maravilhosos, como, por exemplo, o castigo do antagonista seguido de um final feliz ou uma interdição imposta à heroína e sua consequente transgressão no decorrer da narrativa.

A ausência de interdição é vista pelo fato de que Chapeuzinho não recebe uma orientação da mãe para não falar com estranhos nem se desviar do caminho. Para Bettelheim, essa ausência, acrescida ao fato de que a menina não demonstra intenção de fugir nem de se proteger da sedução do lobo na cama, faz com que a protagonista deixe de ser uma menina ingênua e atraente, como ocorre na versão dos irmãos Grimm, para ser “nada menos do que uma mulher decaída” (Bettelheim, 2012, p.236). Desse modo, Bettelheim explica que analisa a versão de Perrault apenas pelo fato de que a história literária do conto começa com o autor francês. Ele considera, no entanto, que esse conto deve ser descartado quando se pensa em contos de fadas para crianças, para as quais deve ser apresentada a versão dos irmãos Grimm, verdadeiro conto de fadas, que trata de problemas cruciais da menina que ainda precisa solucionar ou dominar seus conflitos edipianos. A explicação de Bettelheim para a escrita de Perrault é que o

autor francês desejava, além de entreter seu público, “dar uma lição de moral específica com cada um de seus contos” (2012, p.235).

No artigo “Yours, Mine, or Ours? Perrault, Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales”, Donald Haase analisa a perspectiva de Bettelheim como uma tendência universalizante que despreza fatores sociais, históricos e culturais. Para Haase, Bettelheim baseia sua teoria em um ideal de humanidade no qual os seres humanos e seus valores transcendem tempo e espaço, e os contos de fadas são vistos como emblemáticos da capacidade de abordar questões comuns a todos, independentemente de suas origens. Haase procura desconstruir a perspectiva instaurada a partir da psicanálise comentando que estudos recentes “revelam as raízes socioculturais específicas de vários contos e assim expõem seus valores historicamente determinados” (Haase, 1999, p.359). Os irmãos Grimm, por exemplo, não fizeram uma mera coleta ou transcrição de contos populares. Assim, o fato de que Wilhelm Grimm, além de revisar, editar e fazer acréscimos, “tenha reescrito muitos contos clássicos para que refletissem seus próprios valores morais e estéticos torna insustentável a visão universal, transcendental desses contos” (Haase, 1999, p.360). Da mesma forma, Perrault elabora seus contos tendo em vista seu público e sua concepção de literatura no contexto em que está inserido, a França do século XVII, como já abordado no capítulo 2.

A crítica de Haase apresenta uma nova possibilidade de entendimento da relevância dos contos de fadas para a literatura e da função que essas histórias podem exercer. Se, por um lado, a visão psicanalítica teve um papel importante para desfazer a perspectiva de que os contos eram simplórios e preconceituosos, por outro lado, porém, acabou determinando de certa forma a natureza dos contos que são (ou devem ser) acessíveis às crianças. A influência da teoria de Bettelheim contribui para a desvalorização de contos como o *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault. Como aponta Todorov, “em nossos dias, narrativas deste gênero são pouco apreciadas: a alegoria explícita é considerada como sublitteratura (e é difícil não ver nesta condenação uma tomada de posição ideológica)” (Todorov, 2012, p.74). Assim, os contos de fadas, os que são aceitos como tais, passaram a ser textos canônicos, adquirindo um manto de autoridade, cujo resultado é um poder encantatório sobre as crianças (Haase, 1999, p.362).

Considerando portanto que os contos são elaborados de acordo com determinadas estéticas e valores, próprios a certas épocas e contextos bem como à personalidade e ao estilo de seus autores, Haase propõe um novo olhar para se conceber e tratar os contos de fadas. As crianças devem ter acesso a uma maior variedade de contos do que costumam ter, pois “complementar os contos clássicos e as antologias com histórias ou variantes novas ou menos conhecidas coloca os contos tradicionais em um contexto que encoraja respostas, questões e comparações significativas diversas” (Haase, 1999, p.363). Haase coloca-se a favor de novas versões para uma história tão conhecida como a de Chapeuzinho, versões que sejam mais significativas para quem as lê ou as escuta.

Algumas reescritas que serão analisadas no capítulo seguinte contribuem de algum modo para essa variedade almejada, seja por trazerem ao público traduções da versão de Perrault, a qual tem sido negligenciada em detrimento da versão dos irmãos Grimm, (considerada mais apropriada enquanto conto de fadas, como vimos), seja uma reescrita como a de Katia Canton, que busca recontar Perrault inserindo aspectos que considera mais significativos no mundo de hoje.

Chapeuzinho Vermelho e as reescritas brasileiras

Neste capítulo analiso oito reescritas brasileiras de *Chapeuzinho Vermelho* e seus autores, os tradutores ou adaptadores do conto. Como já mencionado, o material escolhido como *corpus* para esta pesquisa foi constituído a partir das reescritas. Buscando saber o que estaria acessível em livros ao público leitor brasileiro de hoje, fui à seção de livros infantis de uma grande livraria do Rio de Janeiro, a Livraria da Travessa. Lá, encontrei as seguintes obras: *Era uma vez Perrault*/Katia Canton (DCL, 2005); *Contos de Perrault: Chapeuzinho Vermelho e outra histórias* (Manole, selo Amarilys, 2009), adaptação de Walcyr Carrasco; *Contos de Fadas*/Charles Perrault (Companhia Editora Nacional, 2007), tradução de Monteiro Lobato; *Contos e Fábulas*/Charles Perrault (Iluminuras, 2007), tradução de Mário Laranjeira; e *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* (Zahar, 2010), tradução de Maria Luiza Borges. Em todos esses livros havia uma reescrita do conto *Chapeuzinho Vermelho*. Constavam ainda no sistema da livraria outros dois livros, os quais foram então encomendados para integrar o *corpus*: *Contos de Mamãe Gansa*/Charles Perrault (L&PM, 2012), tradução de Ivone Benedetti, e *Contos da Carochinha*/Figueiredo Pimentel (Villa Rica, 2006). Posteriormente, já com a pesquisa em andamento, encontrei no site da mesma livraria a obra *Chapeuzinho Vermelho*/Charles Perrault (Companhia das Letrinhas, 2012), tradução de Rosa Freire d'Aguiar.

É possível que outros livros com reescritas do conto tenham sido publicados e estejam disponíveis, para venda em livrarias, ao público brasileiro, porém com essas 8 obras considere já dispor de material suficiente para esta pesquisa. Com o *corpus* constituído como explicado acima, o foco de análise se dividiu em dois momentos: o período de desenvolvimento inicial da LIJ brasileira, com as reescritas de Figueiredo Pimentel e de Monteiro Lobato, e o período atual (século XXI) em que foram elaboradas as outras seis reescritas (entre 2005 e 2012) feitas por tradutores, acadêmicos ou escritores que gozam de prestígio e reconhecimento em suas respectivas áreas, como veremos nas seções a seguir.

Antes, gostaria de ressaltar que uma análise que seja resultante da escolha, por parte do pesquisador, de alguns aspectos a serem observados no texto fonte e no texto alvo corre o risco de servir apenas a um estudo específico. Como aponta James Holmes, “a seleção de [de aspectos distintivos em um texto concreto] permanece em grande escala uma operação *ad hoc*” (Holmes, 1978, p.79). Ainda segundo o autor, para resolver esse problema da natureza pontual de uma pesquisa descritivista, um método de trabalho possível, ao menos em teoria, seria “[determinar] de antemão um repertório necessário de aspectos a serem analisados sempre, independentemente do texto específico que estiver envolvido” (p.80). O problema nesse caso seria o gigantismo da pesquisa, envolvendo um enorme detalhamento dos textos, o que resultaria em um trabalho árduo e cansativo para o pesquisador e até mesmo desinteressante para o leitor.

Consciente das dificuldades inerentes a esse tipo de análise, procurei, como mencionado na fundamentação teórica, adotar o esquema para descrição de traduções proposto por Lambert e van Gorp (2011), a partir do qual todas as relações entrevistas podem ser objeto de estudo em uma pesquisa descritivista, cabendo no entanto ao pesquisador estabelecer as que considera mais relevantes no seu recorte específico serem analisadas (capítulo 1, seção 1.3). Em minha pesquisa, a escolha dos aspectos a serem analisados se deu a partir do que pode ser compreendido do contexto histórico e social em que os escritores e reescritores se inserem e dos paratextos encontrados, nos quais tradutores, editores, pesquisadores fornecem informações relevantes acerca das escritas e reescritas pesquisadas. As análises textuais realizadas relacionam-se desse modo com os outros aspectos vistos ao longo da pesquisa, não se tratando de observações descontextualizadas ou meramente subjetivas. Como exemplo, menciono a observação recorrente que faço acerca das repetições nos diálogos e de algumas escolhas vocabulares encontradas no conto. Esses aspectos linguísticos, formais e semânticos são relevantes para buscar compreender possíveis funções que o conto tenha exercido, como vimos em Shavit (1999), no capítulo 3 (seção 3.2), e possíveis diferenças encontradas nas reescritas e nas funções que exercem junto ao público leitor a que se destinam. Assim, embora a análise não seja exaustiva, podendo sem dúvida vir a ser ampliada, procurei evitar que fosse subjetiva ou pontual; algumas observações podem, por exemplo, ser aplicadas a outros contos

que não são por ora objeto de análise. Feita essa ressalva, passemos às reescritas e aos reescritores.

4.1

Figueiredo Pimentel: a sociedade e os bons modos

Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914) é o autor de *Contos da Carochinha*, obra publicada ao final do século XIX pela Livraria Quaresma, situada no Rio de Janeiro. Pedro Quaresma, proprietário da livraria, exerceu um papel importante como agente de patronagem, fomentando a nascente literatura infantil brasileira, ao editar traduções e adaptações para o português, assim como obras infantis nacionais. Quaresma subverte a ordem até então vigente do domínio de um mercado livreiro estrangeiro e de uma situação em que os escritores brasileiros precisavam lançar seus livros na Europa. No catálogo da Livraria Quaresma²² vemos diversas obras publicadas para crianças, tais como *Histórias da Baratinha*, *Histórias do Arco da Velha*, *O Castigo de um Anjo* e *Histórias da Avozinha*, este último livro apresentado como

lindíssimo volume contendo histórias das mais variadas, humorísticas, sérias, alegres e tristes, onde se fala em lobisomens, em santos, em milagres e fadas, todas, porém, muito morais, de modo a 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)

Como já abordado nesta dissertação (capítulo 2, seção 2.4), a Quaresma publica obras em consonância com os valores propagados à época, priorizando a educação das crianças, as quais deveriam ser guiadas “no caminho do bem e da virtude”. Em prol de uma literatura infantil nacional constituída por esses valores, a editora encomenda a tradução de contos infantis a Figueiredo Pimentel, e assim, ao final do século XIX, o público brasileiro é apresentado aos *Contos da Carochinha*, “essas histórias que nós ouvimos em pequeninos, contadas por nossas mães, por nossos avós e velhos parentes, e que sabem todas as crianças de todos os países” (Pimentel, 1911, catálogo, p.11).

²² Para a análise de *Contos da Carochinha* de Figueiredo Pimentel utilizo duas edições: a de 2006, adquirida na Livraria da Travessa, e a de 1911, adquirida em sebo. Na edição antiga, além dos contos, há o catálogo da Livraria Quaresma, que apresenta as obras publicadas pela livraria/editora.

Figueiredo Pimentel foi um jornalista e escritor bastante popular em sua época, sendo considerado um dos “árbitros da elegância” no Rio e o criador da crônica social no Brasil (Coelho, 2006, p.30). Segundo Coelho, Pimentel escreveu poesias e também foi autor de romances e folhetins de estilo ultrarromântico ou naturalista, nos quais é possível observar “correntes literárias já em deterioração na época: *O terror dos maridos; Um Canalha; Suicida; O Aborto...*, livros em que o macabro, o escândalo e o pieguismo se fundem em enredos escabrosos” (2006, p.30). No entanto, foi na LIJ que o escritor exerceu seu papel de maior importância, por ter sido um pioneiro nessa área e, especificamente, “o primeiro tradutor, em linguagem brasileira, dos contos maravilhosos que, em várias coletâneas, em traduções portuguesas ou textos franceses, circulavam no Brasil fim-de-século” (p.30). Figura de destaque na sociedade carioca, Figueiredo Pimentel exerceu portanto diversas atividades, não tendo se dedicado prioritariamente à tradução.

Embora nas histórias de Figueiredo Pimentel não apareça a indicação de quais textos fonte foram utilizados pelo autor, alguns títulos, dentre os 61 contos, evocam Charles Perrault: *O Chapeuzinho Vermelho, O Barba-Azul, O gato de botas, A Gata Borracheira, A bela adormecida no bosque e O Pequeno Polegar*. *O Chapeuzinho* de Pimentel, no entanto, possui alguns aspectos que o tornam muito mais próximo da versão dos irmãos Grimm, em especial o final feliz em que a menina e a avó são salvas por um caçador e a ausência da moralidade após a narrativa. No entanto, essas mesmas características são vistas na reescrita de Walcyr Carrasco (2009), a qual por sua vez é apresentada como uma adaptação do conto de Perrault e não de outro autor. Portanto, as duas reescritas, com mais de um século de distância uma da outra, apresentam grandes semelhanças entre si.

4.1.1

O Chapeuzinho Vermelho de Figueiredo Pimentel

O Chapeuzinho de Pimentel, assim como todas as outras histórias de *Contos da Carochinha*, não tem início com o clássico “era uma vez”, expressão usada tanto por Perrault quanto pelos irmãos Grimm para começar o conto. Em vez do distanciamento temporal, o narrador introduz o aspecto espacial, mencionando que a protagonista vivia em um “país distante”. No início da

narrativa, o leitor é apresentado à personagem de um modo distinto do que ocorre nos possíveis textos fonte (Perrault ou Grimm) bem como nas demais reescritas analisadas nesta pesquisa: a menina tem um nome próprio, além do epíteto Chapeuzinho Vermelho. O texto de Pimentel inicia-se do seguinte modo: “Existia na capital de um país distante uma meninazinha muito galante, muito linda. Chamava-se Albertina, mas toda a gente a conhecia por Naná. Sua avó estimava-a imensamente” (Pimentel, 2006, p.58).

Em termos de conteúdo, o autor acrescenta uma informação que também só é encontrada em seu conto: o lobo indica à menina supostas plantas medicinais, as quais na verdade eram venenosas. Desse modo, Naná, acreditando que o lobo fosse médico, pede indicações de plantas que poderiam fazer bem a sua avó. Na passagem, a inocência da menina é ressaltada (p.59):

Lobo: — (...) Olha que lindas árvores e que lindos passarinhos! É na verdade um belo divertimento a gente passear na floresta, onde se encontram tão boas plantas medicinais.

Naná: — Sem dúvida alguma o senhor é médico, replicou Albertina, — pois conhece as plantas medicinais. Talvez pudesse indicar-me algumas, que fizessem bem à vovó.

Lobo: — Perfeitamente, minha filha: aqui tem várias ...esta, essa, aquela outra.

Mas todas as plantas que o lobo ia indicando eram venenosas.

A inocente criança, entretanto, colheu-as para levá-las à sua vovó.

Lobo: — Adeus, meu gentil Chapeuzinho Vermelho, estimei muito encontrar-me com você. Vou deixá-la, pesaroso, pois tenho que ir depressa ver alguns doentes.

Ainda, quanto ao conteúdo da narrativa, temos a passagem em que o lobo se disfarça de avó, após devorá-la, “vestindo as roupas da velha” e colocando “uma touca na cabeça” (p.60), e o trecho final, no qual Chapeuzinho e sua avó são salvas por um caçador que passava por acaso perto da casa e ouviu o ronco do lobo. Após salvar as duas, o caçador enfia duas pedras na barriga do lobo, cosendo a pele em seguida. Ao acordar com sede, o lobo vai até o tanque beber água e, com o peso das pedras, acaba morrendo afogado. Essas passagens indicam um conhecimento da versão dos irmãos Grimm, devido às semelhanças na narrativa.

No aspecto formal, há algumas repetições nos diálogos, porém sem o intuito de manter a estrutura das frases idênticas, como vemos na escrita de Perrault. A mãe pede a Albertina: “vai tu levar-lhe um bolo e uma garrafa de vinho” (p.58). O lobo pergunta se Chapeuzinho leva algo para a avó, ao que ela

responde: “sim, um bolo e uma garrafa de vinho que mamãe mandou” (p.59). O lobo por sua vez responde quando a avó pergunta quem estava à porta: “É o pequeno Chapeuzinho Vermelho — respondeu o lobo mudando a voz, — mamãe mandou-lhe um bolo e uma garrafa de vinho” (p.60). No entanto, Chapeuzinho ao chegar à casa da avó simplesmente encontra a porta escancarada, não havendo assim uma repetição do diálogo que ocorrera antes entre lobo e avó. Da descrição da porta aberta passa-se ao encontro de Chapeuzinho com o lobo. A menina não tira qualquer peça de roupa, e, surpresa com o aspecto “horroroso” da avó/lobo, faz apenas três perguntas, referindo-se ao tamanho de orelhas, braços e dentes. Não há marcas de oralidade como a reprodução do som do bater à porta. Tampouco parece haver a intenção de imprimir um tom de oralidade nos diálogos, os quais representam falas cotidianas e, portanto, informais. Figueiredo Pimentel segue a norma culta, aparentemente sem buscar elaborar uma fala mais próxima do cotidiano da fala de crianças em ambiente familiar. Por exemplo, Chapeuzinho, ao afirmar à mãe que irá seguir suas recomendações, realiza uma construção frasal com mesóclise, mais própria à escrita ou a um discurso formal, dizendo “obedecê-la-ei, mamãe” (p.58).

A forma de tratamento entre os personagens varia, porém nem sempre segue uma marcação fixa. A mãe utiliza a segunda pessoa do singular (*tu*) ao falar com a filha. A menina trata a mãe e a avó na terceira pessoa do singular (*senhora*) e da mesma forma o lobo (*senhor*), marcando, por um lado, o respeito aos mais velhos e, por outro, a formalidade em relação a um desconhecido. O lobo porém varia a forma de tratamento quando se dirige a Chapeuzinho, alternando entre segunda e terceira pessoas do singular (*tu* e *você*), como vemos na seguinte passagem (p.59):

Lobo: — Diga-me [*você*], minha interessante menina: onde mora *sua* avó? Quero ir vê-la também.

Chapeuzinho: — Mora à beira da floresta, não muito longe daqui. Ao lado da casinha há árvores muito grandes e no jardim laranjeiras.

Lobo: — Ah! *tu* é que és uma laranjinha muito apetitosa, — disse o lobo consigo mesmo, e acrescentou alto: Olha [*tu*] que lindas árvores e que lindos passarinhos!

Figueiredo Pimentel termina assim *O Chapeuzinho Vermelho*: “Naná, desde esse dia, vendo quanto é mau uma filha ser desobediente, prometeu nunca mais deixar de seguir as recomendações de sua mãe, e sempre cumpriu a

promessa” (p.61). O final, mostrando que a menina aprendeu a lição, corrobora o ideal de criança inocente apresentado e valoriza a importância das instruções dadas pela mãe.

A partir das características observadas na reescrita, podemos perceber que o conto de Figueiredo Pimentel relaciona-se muito mais fortemente ao conto dos irmãos Grimm, tanto em relação aos acontecimentos da história quanto a aspectos textuais propriamente ditos. Considerando a noção de tradução presumida de Toury, abordada no capítulo 1, a reescrita de Pimentel poderia atender aos 3 postulados (texto-fonte, transferência e relação) se tomássemos como referência a escrita realizada pelos irmãos Grimm. Porém, o fato de não haver a indicação de que o texto fonte seja a célebre versão do século XIX e ainda a liberdade tomada por Pimentel, modificando e acrescentando trechos e informações ausentes tanto da versão alemã quanto da francesa, fazem com que a reescrita adquira também uma carga autoral. Assim, é possível que se trate de uma adaptação feita a partir do conto de Perrault (sem uma indicação precisa da fonte utilizada), com inúmeras alterações, como fez, por exemplo, Walcyr Carrasco (2009). A ideia de autoria é ressaltada pela própria designação do nome de Figueiredo Pimentel como autor dos *Contos da Carochinha* e apoiada ainda pelo modo genérico como é feita a descrição das possíveis fontes utilizadas pelo autor. Por exemplo, na edição de 2006, publicada pela Villa Rica Editoras, de Belo Horizonte, encontram-se na orelha do livro informações sobre o autor, o qual é descrito como tendo sido “o popularizador da literatura infantil, traduzindo, adaptando, registrando da tradição oral os contos populares mais conhecidos”. Não há uma definição clara, em cada um dos contos, se Figueiredo Pimentel traduziu, adaptou ou apenas se inspirou em histórias conhecidas para elaborar uma versão própria.

De acordo com os Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP, doravante), o livro *Contos da Carochinha* (2006) é classificado como “1. Literatura infantil”, e a editora informa que “a presente edição de CONTOS DA CAROCHINHA de Figueiredo Pimentel é o Volume de número 1 da Coleção Biblioteca de Autores Célebres da Literatura Infantil”. A própria inclusão dos contos de Pimentel nessa coleção salienta a ideia de autoria por parte da editora Villa Rica. Na capa do livro, de fundo branco, é apresentado o nome do autor seguido do título, grafados em preto (Anexo 2). Ocupando a maior parte da capa, há uma ilustração de Cláudio Martins, na qual aparecem alguns personagens das

histórias (um rosto de menina com um chapeuzinho vermelho, um gato trajando chapéu, roupas e botas, uma criança sentada em uma cadeira lendo um livro vermelho, entre outras figuras). No interior do livro, há um índice dos 61 contos de Figueiredo Pimentel, e, em cada um dos contos, antes do título há sempre uma pequena ilustração em preto e branco, de Julião Machado, remetendo à história que será apresentada. Em *O Chapeuzinho Vermelho*, a ilustração retrata a menina na floresta sorrindo para um lobo com ar bastante amigável.

A reescrita de Pimentel está em consonância com o projeto de fomento da LIJ nacional, visando a educação moral das crianças de acordo com os valores dominantes na sociedade brasileira ao final do século XIX. Nesse sentido, valoriza-se mais o que se considera “a frescura da rica base folclórica [dos contos] e a naturalidade singela da narrativa” (Pimentel, 2006, orelha do livro) do que os possíveis aspectos literários das histórias que são reescritas. Assim, por exemplo, não há um propósito de se manter a estética ou o estilo de um determinado escritor, o que se reflete no próprio apagamento dos autores ou das origens dos contos.

4.2

Monteiro Lobato: um projeto nacional

Se Figueiredo Pimentel é um dos pioneiros da LIJ nacional, o escritor consagrado como o criador da literatura infantojuvenil brasileira é o paulista José Bento Monteiro Lobato (1882-1948). Formado em Direito em 1904, Lobato exerceu as mais diversas atividades, de fazendeiro no interior de São Paulo a fundador da Cia. Petróleo do Brasil, tendo sido ainda promotor público e adido comercial do Brasil nos Estados Unidos. Como empreendedor e verdadeiro *self-made man*, teve inúmeros sucessos e fracassos, mas foram o talento e a dedicação na área da Literatura que lhe deram grande reconhecimento popular. As funções de escritor, tradutor e editor que exerceu fazem com sua atuação tenha sido de extrema importância para a LIJ brasileira. Em 1908, casou-se com Maria Pureza da Natividade de Souza e Castro, a “Purezinha”, com quem teve quatro filhos.

Tendo começado a escrever artigos e crônicas ainda na adolescência, Lobato colaborou no jornal *O Estado de São Paulo* e foi diretor da *Revista do Brasil*, pertencente ao periódico. Após se tornar proprietário da *Revista*, lança seu

primeiro livro, *Urupês*. A obra obteve enorme sucesso, apontando o caminho que o escritor viria a seguir como editor. Na época, o mercado editorial incipiente era restrito a poucas editoras, que concentravam-se em autores consagrados. Assim, em 1919, o escritor funda a editora Monteiro Lobato & Cia., que logo viria a se chamar Companhia Editora Nacional, e “introduz no mercado editorial processos totalmente novos: abre espaço para escritores inéditos; moderniza não só o tratamento gráfico dos livros como também os processos de venda e distribuição comercial” (Coelho, 2006, p.637). Em seu projeto de desenvolvimento da literatura brasileira, Lobato, enquanto editor, torna-se um importante agente de patronagem, e também, como escritor e tradutor, o criador de uma nova literatura voltada para crianças.

Lobato trabalhou na tradução de diversos autores de literatura infantil e adulta, considerando que as traduções portuguesas existentes até então, principal meio de acesso do público brasileiro às obras estrangeiras, eram de difícil compreensão. A seu ver, a estrutura e o vocabulário usados eram anacrônicos. Nas cartas que escreve ao amigo e tradutor Godofredo Rangel, publicadas na obra *A Barca de Gleyre*, Lobato expõe seu pensamento sobre tradução e a linha de sua proposta editorial. Ele trata todas as obras que pretende traduzir de modo semelhante; não as considera “intocáveis”, mas sim que deveriam ser traduzidas de modo que o público brasileiro as compreendesse e apreciasse. Desse modo, propõe a Rangel, em carta de 1925:

Os cantos extraídos das peças de Shakespeare vão para que escolhas alguns dos mais interessantes e os traduzas em linguagem bem singela; pretendo fazer de cada canto um livrinho para meninos. Traduzirás uns três, a escolha, e mos mandarás com o original; quero aproveitar as gravuras. Estilo água do pote, hein? E ficas com liberdade de melhorar o original onde entenderes. (Lobato, 1951, v.2, p.275)

A proposta de Lobato é tornar as obras acessíveis, trazendo-as para uma linguagem que seja facilmente compreendida por todos e que possam, dessa forma, agradar ao público. Contra uma literatura hermética, ele termina a carta em desabafo e palavra de ordem: “Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso — abrigar a linguagem” (p.275). O escritor impinge a seu processo tradutório — e também ao dos tradutores de sua editora — uma tarefa de ajudar a

constituir e fortalecer a incipiente literatura infantojuvenil brasileira. Mais do que traduzir, “vestir a nacional”, um processo no qual não se receava tomar algumas atitudes mais radicais, tais como eliminar partes da obra em questão, como vemos em carta de 1924, (nesse trecho, tratando de obra para adultos):

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. (p.270)

Estratégias tradutórias que alteram drasticamente o original (com a supressão de boa parte do texto, por exemplo), de certo modo, realizam uma adaptação desse texto fonte visando um dado sistema literário receptor e determinado público alvo, embora as editoras que publicam tais reescritas possam eventualmente apresentá-las como traduções. Em relação a elaboração de obras voltadas para crianças, em carta de 1916, Lobato já refletia sobre sua proposta de abrasileirar as histórias estrangeiras e também sobre o desejo de criar uma nova literatura para esse público. Tendo publicado em 1920 seu primeiro livro infantil, *A Menina do Narizinho Arrebitado*, ele já atuava em prol de uma LIJ brasileira em seu trabalho de editor/tradutor. Ao comentar a recepção das histórias contadas às crianças, Lobato mostra sua percepção de que as moralidades das fábulas não são indicadas a esse público e revela sentir-se livre para realizar as transformações que julgar necessárias a seu projeto, como observamos na carta a Godofredo Rangel:

Ando com várias ideias. Uma: vestir a nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com a ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. (p.104)

Assim, inserida nesse contexto de trazer às crianças obras que fossem entendidas e apreciadas, a Companhia Editora Nacional [1934] publica, em tradução de Monteiro Lobato, *Contos de Fadas* de Perrault, contendo *Capinha Vermelha*, *As fadas*, *Barba Azul*, *O gato de botas*, *Pele de Asno*, *A Gata Borralheira*, *Riquet Topetudo*, *A bela adormecida* e *Pequeno Polegar*. Apenas *Pele de Asno* não faz parte da obra *Contos de Mamãe Gansa*. Esse conto em verso de Perrault é apresentado em prosa por Lobato. O livro utilizado nesta pesquisa é da 1ª reimpressão (2009) da 2ª edição da obra (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007). Catalogado (CIP) como “1. Contos: Literatura infantil”, o livro contém um sumário e, após os contos, duas páginas com breves apresentações do tradutor e do autor. Na capa são apresentados o título, o nome do autor, a informação “tradução de Monteiro Lobato”, e o nome da editora (Anexo 2). Há também uma ilustração, em cores, de uma fada com sua varinha em frente a um castelo. Em todos os contos, junto ao título, repete-se a imagem da fada e do castelo, e ao longo da narrativa há desenhos, em preto e branco, referentes às histórias contadas. Em *Capinha Vermelha*, há apenas duas imagens: a do lobo, com ar faminto, abrindo a porta e outra do lobo na cama, coberto por lençóis e disfarçado com touca e óculos. As ilustrações não são assinadas.

4.2.1

***Capinha Vermelha* de Monteiro Lobato**

Monteiro Lobato exclui as moralidades de todos os contos que traduz de Perrault. O título dado ao conto, *Capinha Vermelha*, parece mostrar uma preocupação com uma descrição mais detalhada da veste (*chaperon*) usada pela menina; não era um chapéu, mas sim algo que cobria a cabeça e os ombros, como um capuz ou uma capinha. No entanto, tanto a história quanto a personagem ficaram conhecidas no Brasil por *Chapeuzinho*, título dado por todos os outros reescretores analisados nesta dissertação. Quanto às repetições vistas no texto de Perrault (capítulo 3, seção 3.2), Lobato mantém a repetição das informações dadas nos diálogos, porém sem manter frases com estruturas idênticas. Assim, a mãe diz “leve-lhe estes bolos e um pouco de manteiga” (p.7), e a menina informa ao lobo que ia visitar a avó e “levar-lhe uns bolos e um pouco de manteiga que mamãe mandou” (p.7). Ouvindo o barulho à porta, a avó pergunta “quem bate?”, e o lobo

responde “é sua neta Capinha Vermelha! (...) Venho trazer um bolo e um pouco de manteiga que mamãe mandou” (p.8). Quando a verdadeira Capinha chega, o lobo disfarçado pergunta “quem é?”, e a menina diz “é sua neta, Capinha, que vem trazer uns bolos e manteiga que mamãe mandou” (p.9).

O final da narrativa também apresenta a sequência de exclamações da menina e respostas do lobo, mencionando braços, pernas, orelhas, olhos e dentes. Porém, em vez de usar apenas um adjetivo (*grands*) para designar as partes do corpo que via, a menina varia na descrição daquilo que a surpreende, mencionando “braços peludos”, “pernas compridas” e “orelha, olhos e dentes grandes”. Ao final do diálogo, na última resposta do lobo, Lobato mantém a estrutura (“é para melhor...”) que vinha sendo usada nas respostas anteriores, diferentemente do texto fonte, em que Perrault interrompe a repetição (“c’est pour mieux ...”) deixando clara a mensagem (“c’est pour te manger”). Assim, termina o conto, em Perrault e em Lobato (p.10), respectivamente:

— C’est pour te manger.

Et en disant ces mots, le méchant loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea.

— É para melhor te comer – e nhoc !, avançou para a menina e a devorou.

Vemos que Lobato altera o final, sem mencionar a ideia de “le méchant loup” e inserindo a onomatopeia “nhoc”, para indicar o som do lobo devorando a menina rapidamente. Já a onomatopeia “toc-toc”, que é vista no texto fonte, também é encontrada em dois momentos em Lobato, sendo repetida três vezes: “bateu: *toc, toc, toc...*” (p.8 e p.9).

Em termos de conteúdo da narrativa, a tradução é bastante colada à fonte. A menina se encontra na floresta com o “compadre lobo” (p.7) que só não a devora porque havia lenhadores nas proximidades. O lobo pergunta o que ela estava fazendo, e então propõe ir também à casa da avó, mas cada um por um caminho distinto. Capinha vai pelo caminho mais distante, “parando para colher frutas do mato, correr atrás de borboletas e fazer raminhos de flores” (p.7-8). Ao abrir a porta, o lobo “entrou e avançou para a velha e a comeu num instante” (p.8). Ele não se disfarça de avó, apenas deita-se na cama e espera a menina chegar. A passagem com o verbo *déshabiller* e a expressão *en son deshabilité* é traduzida da seguinte forma: “A menina guardou o presente, tirou a capinha e

dirigiu-se para a cama da velha. Ficou logo muito admirada de ver como era sua avó quando ficava de cama” (p.10). Lobato especifica que a menina tirou apenas a capinha (ou seja, ficou mais à vontade na casa da avó) e generaliza o espanto da netinha em relação à avó, mencionando apenas que estava acamada. Amenizando a insinuação sexual e finalizando a narrativa de modo leve, com o recurso jocoso da onomatopeia, Lobato torna o texto mais próprio ao universo infantil.

Em seu projeto de fomentar uma literatura brasileira para crianças, Lobato não elabora um discurso de respeito ou fidelidade ao original; ao contrário, afirma ser necessário realizar cortes, adaptações e “abrasileirar a linguagem”, como vimos em alguns trechos de suas cartas. Dessa forma, podemos explicar a exclusão das moralidades nos contos traduzidos. Elas se voltavam, como já abordado, a uma educação moral das moças da corte francesa no século XVII, não sendo portanto interessantes como literatura infantil brasileira do início do século XX, segundo a concepção lobatiana. Apesar disso, em relação ao conto *Capinha Vermelha* (seu conteúdo e estrutura), o texto fonte é traduzido com poucas modificações; a mais notável é a suavização das expressões relativas ao “despir-se” e à “aparência da avó” (*déshabille/faite en son déshabillé*). Assim, não obstante a ausência da moralidade, Lobato realiza uma tradução do conto em prosa de Perrault, que atende aos postulados de Toury (texto fonte, transferência, relação).

4.3

Katia Canton: o livro como projeto artístico

Seguindo a ordem cronológica, a primeira reescrita contemporânea a ser analisada é a de Katia Canton, publicada em 2005 pela Difusão Cultural do Livro (DCL), editora especializada em LIJ. A edição de *Era uma vez Perrault*, recontada, como informado na capa, por Katia Canton, se destaca pela qualidade da impressão (papel especial) e de seu conteúdo, que mescla os textos (paratextos e contos) a diversas ilustrações, algumas de grandes dimensões ocupando integralmente duas páginas. O cuidado editorial com o volume se alinha à proposta e missão, apresentadas no site da DCL²³, de “transformar o Brasil por

²³ <http://www.editoradcl.com.br/>

meio da educação e democratizar o acesso a livros de qualidade” e de “ser referência no mercado enquanto formadora de opinião, pela excelência em qualidade gráfica por meio de uma linha editorial diversificada”. O projeto educativo da editora sustenta-se na valorização do livro e de sua qualidade, não apenas em termos de conteúdo, mas também, especificamente, em termos estéticos. A integração dos textos de Canton com o trabalho dos ilustradores, aliada à qualidade gráfica, possibilita que a presente edição seja, no mínimo, um exemplo de realização bem sucedida da proposta de valorização do livro enquanto produto.

Na capa do livro, como foi dito acima, o título *Era uma vez Perrault* vem seguido da informação “recontado por Katia Canton”. A obra é classificada (CIP) como “1. Contos – Literatura infanto-juvenil”, e a autoria é creditada a Canton. O título indica que a obra de Charles Perrault foi utilizada como fonte para que a autora elaborasse suas versões das seguintes histórias: *Pele-de-Asno*, *A Bela Adormecida no Bosque*, *Barba Azul*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Gato de Botas* e *Cinderela*. Vemos pelas narrativas escolhidas que a autora selecionou apenas cinco contos da obra *Contos de Mamãe Gansa* (excluindo *As fadas*, *Riquete do Topete* e *O Pequeno Polegar*) e incluiu, em sua coletânea, *Pele de Asno*, conto originalmente em verso, escrito em prosa na versão recontada.

A paulista Katia Canton é autora premiada de LIJ, tendo recebido, dentre outros, o prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil de 1998, por *Maria Martins*, *Mistério das Formas*, e o prêmio FNLIJ Malba Tahan de Melhor Livro Informativo de 2002, por *Brasil*, *Olhar de Artista*. A escritora, PhD em Artes Interdisciplinares pela New York University, desenvolveu sua tese de doutorado, *The fairy tales revisited: an interdisciplinary approach to the Arts*, abordando os contos de fadas na literatura e nas artes visuais e cênicas, e atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP e curadora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. A perspectiva interdisciplinar das pesquisas de Canton também pode ser vista em sua proposta de valorização do livro como um projeto artístico e em seu entendimento de que a LIJ tem forte relação com as ilustrações, as quais “conversam com o texto”. Em

entrevista ao programa Manhã da Globo BH, da Rádio Globo²⁴, Canton explica que a LIJ tem usualmente como característica uma associação entre texto e imagem, e que se faz necessária na boa literatura uma relação harmônica e cuidadosa entre essas duas linguagens, a escrita e a visual. Para a autora, que também é ilustradora, “a LIJ tem que combinar síntese e conteúdo”, e as imagens relacionam-se a essa síntese, não devendo se sobrepor ao texto, mas sim complementá-lo.

Na entrevista, Canton discorre ainda sobre a importância e a função dos livros. Considerando que hoje o público tem acesso a muito conteúdo de diversas formas (televisão, internet, etc.), a escritora valoriza a edição de livros infantis que sejam “um verdadeiro projeto artístico”, considerando que “os livros impressos vão se transformar cada vez mais em pequenos objetos de arte”. Ela menciona o trabalho das editoras nesse processo de elaboração de edições caprichadas. Entendendo que “as grandes obras de literatura infantil acabam ficando na história e servem para todas as idades”, a autora menciona que um belo livro impresso é um luxo porque “é uma possibilidade de silêncio, de suspensão do tempo”, é um momento de usufruto de prazer em que nada mais é necessário, apenas o indivíduo com o objeto. De certa forma, Canton acaba por aproximar públicos e literaturas distinguidos pela classificação *infantojuvenil* e *adulto*, pois, por um lado, ela amplia o possível público alvo da LIJ, incluindo os adultos, e, por outro, atribui como função da LIJ o prazer e a introspeção propiciados pela leitura de um livro, características essas usualmente mais relacionadas à literatura adulta. O caráter educativo da LIJ, por exemplo, não é ressaltado na entrevista.

Em *Era uma vez Perrault*, Canton assina a apresentação, “A era dos contos de fadas”, e a introdução, “Era uma vez Perrault”, nas quais analisa os contos de fadas e sua importância na França do século XVII, e faz uma breve biografia de Perrault e uma apresentação das histórias contidas no livro. Além desses dois paratextos, do sumário e dos contos, há as ilustrações feitas tanto por ilustradores contemporâneos quanto as feitas no século XIX por Gustave Doré (1832-1883), conhecido ilustrador de vários contos de Perrault. Ao final do livro, temos ainda breves apresentações, com fotos, da autora e dos ilustradores Alzira Fragoso, Elisa de Magalhães, Flávia Ribeiro, Luciana Schiller, Luiz Hermano e

²⁴ <http://radioglobo.globo.com/manha-da-globo-bh/2012/04/20/ENTREVISTA-KATIA-CANTON.htm>

Márcia Clayton, além de Doré. Cada um dos artistas contemporâneos foi convidado a criar uma ilustração para um conto do livro. Assim, cada história possui uma ou duas ilustrações em preto e branco de Gustave Doré e a ilustração colorida feita especialmente para a presente edição.

Para o conto *Chapeuzinho Vermelho* foi convidada a artista plástica Elisa de Magalhães, que escolheu trabalhar com fotografia, criando um efeito de sombra, segundo ela, “para reproduzir o clima de erotismo e sedução, de sexualidade e violência e do medo do interdito do pequeno conto” (Canton, 2005, s/n). A própria ilustradora é a modelo da foto. Essa atitude faz parte de sua concepção artística, em que busca trabalhar a duplicidade da fotografia entrevista no modelo e sua sombra, e também no “modelo e fotógrafo, criador e criatura, chapeuzinho vermelho e lobo-mau” (Canton, 2005, s/n). A fotografia de Magalhães com a imagem desfocada dos contornos de uma mulher de costas, na qual predomina a cor vermelha, contrasta com a ilustração de Doré, em que uma menina de olhar inocente, portando chapéu, vestido com avental e um cestinho, se encontra no bosque ao lado do lobo (Anexo 2).

Nos paratextos (introdução e apresentação) do livro, a autora trata da época de Perrault e da “era dos contos de fadas”, mencionando as origens das histórias “que eram recriadas a partir da tradição popular oral” (Canton, 2005, p.9). Canton aborda também a questão do público alvo e da indistinção entre o que era escrito para crianças e para adultos, fato que perdurou até a passagem do século XVII para o XVIII, como já abordado no capítulo 2 (seção 2.3) desta dissertação. Ela menciona ainda que

embora a moda dos contos de fadas incluísse histórias para adultos, muitos escritores começaram a moldá-las para atender especificamente às crianças, tornando-se veículos de civilização, já que a ideologia dos contos preparava as crianças para seus futuros papéis sociais. As histórias são particularmente talhadas para ensinar as meninas como se portar, vestir-se, falar, comer, ser boa esposa. (Canton, 2005, p.12)

Assim, em linguagem simples e acessível, Canton fornece aos leitores um panorama do contexto histórico e social da França de Luís XIV e, após mencionar a proposta ideológica contida nos contos de Perrault, ela salienta que o autor francês era “exímio na criação de moralidades, que fecham cada conto com um poema que resume a lição de moral ou de *civilité* que ele intenciona transmitir ao

leitor (ou ouvinte)” (p.12). Considerando ter “recontado” os contos, Canton valoriza as moralidades, porém realiza uma espécie de transformação, ao afirmar que, em seu livro,

[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. Ao invés de *moralidades*, terminamos cada conto com o que chamamos de *poema da história*. (p.12)

A autora explica sua “criação” de novos finais poéticos como uma transformação de aspecto histórico-cultural, isto é, uma alteração daquilo que considera parte da linguagem e das normas sociais do século XVII, que portanto hoje seriam anacrônicas. Canton menciona, não obstante, o intuito de se manter fiel ao espírito de Perrault, e, para tanto, mantém a apresentação de um poema após o conto, retomando os acontecimentos da história e fornecendo algum tipo de conselho ou orientação.

4.3.1

***Chapeuzinho Vermelho* recontado por Katia Canton**

Podemos considerar que o conto recontado por Canton é uma adaptação do conto de Perrault, pois, como veremos a seguir, há um afastamento do texto fonte que pode ser visto nas diversas alterações realizadas, em especial a inserção de informações, descrições e falas novas ou diferentes das existentes no original. Nesse sentido, adotando uma estratégia tradutória mais livre, pode-se dizer que Canton mantém apenas a estrutura do conto, o desenrolar principal da trama: a mãe de Chapeuzinho pede que ela vá visitar a avó doente; a menina encontra o lobo no bosque; ele chega primeiro à casa da avó e devora a velha senhora; Chapeuzinho chega, e o lobo termina devorando-a também (p.49-54). A história de Canton, porém, começa da seguinte forma:

Era uma vez uma camponesa, linda e meio tímida. Ela adorava ficar em casa, brincar, olhar as estrelas nas noites de lua.
Quando completou 13 anos, ganhou de aniversário um lindo chapeuzinho vermelho de presente de sua avó.
O chapeuzinho lhe caiu muito bem. Ficou uma graça. E a menina se sentiu feliz da vida com ele. (p.49)

Todas as informações narradas nesses três parágrafos são novas ou diferentes em relação ao conto de Perrault. Na sequência, a mãe pede a Chapeuzinho que leve “croissants” e um pote de manteiga fresca para a avó que “está meio doentinha” (p.49). Após encontrar o lobo, a menina responde à pergunta que este lhe faz, pois “não sabia como era perigoso falar com estranhos” (p.49). Há uma omissão do diálogo em que a menina explica ao lobo onde a avó morava e em que ele sugere que cada um vá por um caminho diferente. Em lugar do diálogo, há uma narração: “A menina explicou. Ele se despediu e saiu correndo na frente dela” (p.50). Uma nova narração explica o que fez Chapeuzinho então:

o dia estava lindo, ela se sentia feliz com seu charmoso chapéu vermelho e cantarolava. Resolveu pegar o caminho mais longo para aproveitar as flores, o sol, as borboletas. Simplesmente esqueceu-se do conselho de sua mãe e do cuidado que deveria tomar. (p.50)

Na passagem, há a explicitação de uma ideia nova: o esquecimento do conselho da mãe por parte da menina. O lobo, ao chegar a casa da avó, diz ser a netinha, e, então, a própria avó abre a porta ao lobo. O diálogo tem assim claras diferenças em relação ao texto de Perrault, como vemos:

- Quem é? — perguntou a velhinha com voz fraquinha.
- Sou eu, sua neta — respondeu o animal. A avó, que não escutava muito bem, não percebeu que a voz da netinha estava bem diferente. Mas foi só a pobre senhora abrir a porta que o lobo a engoliu numa abocanhada. (p.50)

Em seguida, o lobo se deita na cama “para fazer a digestão”, e nesse meio tempo chega Chapeuzinho. O lobo pergunta “quem é?”, tentando deixar a voz mais fraca e rouca, como a “de uma avó que se preza”. A menina que “estranhou um pouco aquele timbre de voz”, entrou assim mesmo, e, então, “deitado na cama, coberto até os olhos, o lobo disfarçou-se de avó como pôde” (p.50). A ironia presente nos trechos acima é também uma novidade inserida por Canton. Após entrar na casa, Chapeuzinho não retira qualquer peça de seu vestuário. Ao final, há o diálogo entre a menina e o lobo, no qual ela se espanta com braços, pernas, orelhas, olhos e dentes grandes da falsa avó (p.54). No entanto, não há uma preocupação em manter uma estrutura idêntica nas frases ditas, as quais vão sofrendo ligeiras variações. A menina começa exclamando “vovó, que braços grandes a senhora tem...” (p.51) e depois acaba reduzindo sua fala de espanto para

“vovó, que orelhas grandes...” (p.51), até que, ao dizer “vovó, que dentes grandes...”, o lobo dá a resposta final: “são para te comer!”. “E dizendo isso, o lobo atirou-se sobre a menina e comeu-a inteirinha” (p.54).

Em termos de vocabulário, Canton utiliza-se de vários diminutivos não existentes no texto de Perrault, tais como “velhinha”, “fraquinha” e “inteirinha”. Quanto às formas de tratamento, a mãe utiliza a 3ª pessoa do singular para dirigir-se a Chapeuzinho (*você*). Já o lobo alterna entre *você* e *tu*, ao falar com a menina. Esta trata a avó por *senhora*. Na reescrita, não há fala de Chapeuzinho dirigindo-se à mãe ou ao lobo em que seja possível observar a forma de tratamento utilizada pela personagem.

Por todos os aspectos observados na reescrita, considero que a adaptação, ou história recontada, exclui alguns elementos que poderiam dar alguma conotação sexual, em especial a descrição do ato de tirar a roupa ou alguma peça de roupa, e a menção ao fato de que a menina não sabia que era perigoso parar para escutar um lobo, como vemos no conto de Perrault. Essa descrição é de certo modo generalizada, pois, na história recontada, o narrador diz que Chapeuzinho “não sabia como era perigoso falar com estranhos” (p.49). Também não temos apresentada a imagem de que o lobo foi para a cama para esperar a menina, pois o que se diz na reescrita é que o lobo “deitou-se na cama [da avó] para fazer a digestão” (p.50).

Após o conto, Canton apresenta o seu *poema da história*, no qual há uma mudança do foco da mensagem. Enquanto a moralidade de Perrault menciona um certo tipo de lobo que sem ruído vai atrás das moças entrando até mesmo em suas casas (“maisons”) e alcovas (“ruelles”²⁵), o poema de Canton ressalta especialmente que os conselhos dados pelas mães não podem ser esquecidos, pois só servem para ajudar, uma vez que “são só elas que sabem o que é bom para a gente” (p.54). A mensagem de Canton se alinha ao que foi ressaltado ao longo de sua narrativa, o fato da menina ter se esquecido do conselho de sua mãe. A imagem criada de que são as mães que na verdade sabem o que é melhor para suas filhas não está presente na moralidade de Perrault. No aspecto formal, Canton

²⁵ ruelle (acepção 3) Au XV^e et au XVII^e S., partie de la chambre à coucher où les dames recevaient leurs visiteurs - alcova. In: Dicionário semibilingue para brasileiros: francês. Traduzido por Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

compõe seu poema com três estrofes (duas quadras e um quinteto), diferentemente de Perrault, e com rimas externas misturadas, como vemos a seguir:

Uma menina deve ter muito cuidado!
 Não se pode esquecer um conselho que a mãe dá, mesmo que uma só vez.
 Não que ele tenha que ser um fardo,
 Mas foi feito para ajudar a manter a nossa sensatez.

Meninas puras que nem pérolas,
 Meninas que não têm maldade em mente,
 Vocês devem saber que são só elas
 Que sabem o que é bom para a gente.

Não se deve iludir com as conversas de lobos e homens.
 Eles são charmosos e interessantes,
 Mas podem provocar dores de cabeça incessantes.
 O perigo está solto, atenção!
 Não se pode bobear nunca, não.

Katia Canton utiliza a mesma estrutura em todas as histórias que reconta: uma narrativa em prosa seguida de um poema em verso contendo três estrofes (à exceção de *Barba Azul*, com duas estrofes apenas). Assim, como já mencionado, o conto *Pele de Asno* também passa a obedecer a essa estrutura, sendo recontado em prosa e ganhando um poema em verso. O original de Perrault é um conto em verso em que não há moralidade (poema) ao final, característica exclusiva de seus contos em prosa. Assim, as modificações feitas pela escritora podem ser vistas tanto em seu recontar das histórias, como ocorre em *Chapeuzinho Vermelho*, quanto na própria estrutura formal dos contos, caso de *Pele de Asno*.

Como mencionado no capítulo 2 (seção 2.2), por vezes, obras consideradas adaptações adquirem um status de desprestígio no cenário das reescritas. No entanto, por outro lado, como foi observado a partir das considerações de Lauro Amorim, as adaptações muitas vezes são realizadas por aqueles que possuem prestígio no sistema literário receptor e que, portanto, podem realizar um trabalho mais autoral, oferecendo sua leitura de determinada obra e podendo inclusive fazer jus a direitos autorais pelo trabalho realizado (Amorim, 2005, p.229). Esse é o caso em que se insere a reescrita de Canton. Escritora de grande reconhecimento, por ser autora premiada de LIJ e acadêmica pesquisadora na área, Katia Canton assume um trabalho mais autoral e não de tradução. Os sinais de valorização e reconhecimento de seu trabalho são vistos em seu nome

apresentado na capa do livro; na classificação como autora, segundo a catalogação da obra (CIP); nos paratextos, ambos assinados por Canton; e também no próprio trabalho da editora ao publicar um livro luxuoso, em termos de qualidade gráfica e inserção de ilustrações especiais, por exemplo.

4.4

Mário Laranjeira e a poética da tradução

A segunda reescrita contemporânea objeto de análise nesta pesquisa é a tradução do conto feita por Mário Laranjeira, incluída na obra *Contos e fábulas: Charles Perrault*, publicada em 2007 pela Editora Iluminuras. O índice dessa coletânea subdivide-se em *Contos em versos*, *Histórias ou contos de antigamente com moralidades*, seção em que se encontra *Chapeuzinho Vermelho*, *O labirinto de Versailles*, com 38 fábulas, e *Outros contos em prosa e verso*. A edição contém ainda um posfácio assinado pelo tradutor e a cronologia de Charles Perrault. No verso da folha de rosto, temos a informação de que “este livro, publicado no âmbito do programa de participação à publicação, contou com o apoio do Ministério Francês das Relações Exteriores, da Embaixada da França no Brasil e do Consulado Geral da França em São Paulo.” O fomento à tradução de ampla coletânea de contos e fábulas do autor francês para o português brasileiro se dá não apenas pela atuação de uma editora comercial mas também pelo incentivo do governo francês, interessado na divulgação e no maior conhecimento da obra de Charles Perrault no Brasil.

No posfácio, o tradutor Mário Laranjeira menciona que “[os contos de Perrault] foram traduzidos ou adaptados para numerosas línguas e culturas [e que] mesmo em português, já existem traduções ou adaptações de seus textos” (Perrault, 2007b, p.211). Mas, apesar dessas reescritas em português dos contos, até onde consegui apurar para esta pesquisa, não há em nosso sistema literário receptor uma edição recente (século XXI) contendo essa ampla coletânea das histórias de Charles Perrault. Desse modo, a publicação dessa tradução constituiu-se como um marco em termos de divulgação da obra ficcional do autor francês do século XVII para o público leitor brasileiro de hoje, e, nesse caso, o nome do tradutor envolvido no projeto é um fator que denota a relevância desse empreendimento, como será visto mais à frente.

A tradução de Laranjeira é catalogada (CIP) como “1. Contos – Literatura infanto-juvenil” e “2. Fábulas – Literatura Infanto-juvenil”, e tem ilustrações de Fê, conhecido e premiado ilustrador de obras infantojuvenis. Todas as ilustrações do livro, em um estilo de colagem com ares surrealistas, têm caráter bem humorado e jocoso; nelas são retratados os personagens das histórias e outras figuras com traços ressaltados, como por exemplo, narizes desproporcionais, coroa pequena, etc. (Anexo 2). A capa, em que predomina a cor vermelha, apresenta o título, o nome do autor, a informação “tradução Mário Laranjeira” (em letras muito pequenas), o nome da editora e uma ilustração, do próprio conto *Chapeuzinho Vermelho*, mostrando a menina, com uma capa vermelha e uma cestinha, entrando na casa onde o lobo está deitado na cama. No interior do livro, a arte gráfica é em preto e branco. No conto de Chapeuzinho, há duas ilustrações; a primeira, após o título, mostra um lobo de óculos na cama e Chapeuzinho junto a ele. Nessa ilustração, a menina é diferente da que aparece na capa. Após a moralidade, há a segunda ilustração: apenas a cauda do lobo, o cestinho ao chão e ao fundo, sem nitidez, o que parece ser a casa da avó.

Na *Cronologia* inserida ao final do livro (Perrault, 2007b, p. 213-221), a vida de Perrault é apresentada de modo sucinto, porém com detalhamento de passagens marcantes de sua vida pessoal e profissional, incluindo datas e informações referentes também aos que foram importantes no mundo literário e político da época, como, por exemplo, os editores Jean-Baptiste Coignard e Claude Barbin, o classicista Boileau e o ministro Colbert. Com esse paratexto e também com o posfácio do tradutor, pode-se observar que a edição estende-se a um público adulto. Outra característica que corrobora esse entendimento é a inserção de diversas notas do tradutor em muitos dos contos, o que não é comum quando se trata de literatura infantojuvenil. Em *Chapeuzinho Vermelho* não há notas do tradutor, então, só para citar um exemplo, menciono a nota em que Laranjeira explica um aspecto relativo à tradução do título de um dos contos, *A Gata Borralheira ou A Sapatilha de Vidro*:

Em francês, a palavra “verre” (vidro), que consta no conto de Perrault, é homófona de “vair” (palavra já em desuso, que designava um tipo de “couro”), pois ambas se pronunciavam /ver/. Daí surgiu uma polêmica sobre a matéria com que era feita a sapatilha, “verre” ou “vair” (“vidro” ou “couro”). Balzac, entre outros, defendia a segunda solução, ao passo que Anatole France e outros postulavam pela primeira, como está no texto original. (N.T.) (p.109).

A tradução e os paratextos da edição (as notas do tradutor, o posfácio e a cronologia do autor) revelam uma pesquisa cuidadosa realizada pelo tradutor, que reuniu assim boa parte da obra ficcional de Perrault, tornando-a disponível ao público leitor brasileiro de hoje. Nascido em 1929, professor aposentado da USP, o tradutor Mário Laranjeira contribuiu enormemente para o desenvolvimento da área dos Estudos da Tradução no Brasil, tendo se tornado uma das maiores referências brasileiras na área da tradução. Como afirma John Milton, a obra de Laranjeira, *Poética da Tradução*, resultado de sua tese de doutorado defendida na USP em 1989, “integra as publicações que enxergaram a tradução de um ângulo novo, não vendo a tradução como algo secundário, uma cópia inferior do original, mas sim como uma arte em si, cuja dificuldade exige habilidades e técnicas que são, às vezes, superiores às dos autores do material original” (Milton, 2013, p.13). Laranjeira traduziu importantes escritores e poetas franceses, tais como Gustave Flaubert, Charles Baudelaire e André Gide, tendo sido contemplado com o prêmio Jabuti de tradução, em 1997, por *Poetas de França Hoje*. É também tradutor de alguns clássicos da prosa ensaística francesa, como, por exemplo, obras de Roland Barthes e Blaise Pascal. Sua tradução de *Pensamentos* de Pascal recebeu o Prêmio Paulo Rónai da Fundação Biblioteca Nacional e Ministério da Cultura, em 2001.

Tendo sempre preferido a leitura de poesia à da prosa²⁶, Laranjeira desenvolve em *Poética da Tradução* uma teoria em que aborda justamente a complexidade da tradução poética. Ao considerar as diferenças entre textos informativos, textos em prosa e, finalmente, textos poéticos, o teórico elabora sua tese sobre aquilo que conceitua como *significância*²⁷, “uma espécie de explosão de sentido”. Sua ideia é que

em se tratando de tradução literária e particularmente de tradução de poesia, a tradução não é uma mera troca de significantes com a manutenção do mesmo sentido. A relação significado/significante não é a mesma na prosa científica ou de informação e na poesia. Na poesia essa relação é explodida; o significante não é apenas um veículo, um suporte para o significado, mas adquire certa autonomia. (Faleiros, 2013, p.120)

²⁶ Em entrevista a Álvaro Faleiros, Laranjeira comenta: “Desde a minha mais tenra juventude, fui um devorador de poemas. Sempre preferi a leitura de poesia à da prosa” (Faleiros, 2013, p.121).

²⁷ Na mesma entrevista, Laranjeira menciona que outros autores já usavam o termo *significância*, porém não exatamente na mesma acepção desenvolvida por ele. Dentre os que serviram de inspiração ou de base para o que escreveu, ele cita Henri Meschonnic, Roland Barthes, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, entre outros (Faleiros, 2013, p.120-121).

Em sua teorização, Laranjeira critica enfaticamente a postura dos que, *a priori*, afirmam ser impossível a tradução poética (Laranjeira, 2003, p.23-33). O teórico considera que a visão dualista que opõe objetivamente traduzibilidade à intraduzibilidade ignora a complexidade da atividade tradutória, ao pensar a tradução como uma tarefa de transpor sentidos. Para ele, “a tradução é uma reescritura, noutra língua, de uma leitura do texto. É imprescindível que o sujeito da leitura seja o mesmo da reescritura” (p.31). Assim, o trabalho do tradutor é ler e (re)produzir sua leitura em outra língua e cultura explorando a poeticidade do texto, sua significância. Entendido como um todo, o texto precisa ser traduzido como um todo, sem uma separação dicotômica entre sentido e significante.

Em seu posfácio à edição de *Contos e Fábulas*, Mário Laranjeira apresenta brevemente a biografia do autor e comenta os contos que traduziu. Ao tratar de *Histórias do tempo antigo* ou *Contos da Mãe Gansa*, ele aponta para uma questão tocada por Donald Haase (1999), como mencionado ao final do capítulo anterior (seção 3.3). Laranjeira considera que,

na verdade, essas histórias têm origem numa tradição imemorável e são o que se costuma chamar de criação coletiva. Sua matéria é, em grande parte, retirada de velhas histórias orientais ou medievais, e Charles Perrault começou por contá-las a seus filhos. Depois elas serviram de tema a suas publicações. É dele, pois, o mérito de ter dado ao repertório da *Mãe Gansa* a sua existência literária. Mas faz parte da essência dos contos populares não pertencerem a ninguém em particular. (Perrault, 2007b, p.210-211)

Se consideramos que a essência dos contos não pertence a ninguém em particular, podemos pensar, como propõe Haase, que pode então pertencer a todos que queiram (re)escrever os contos e participar, com suas próprias (re)escritas, dessa forma de “criação coletiva”. Ao final do posfácio, Laranjeira aborda, ainda, o objetivo de seu trabalho. Em poucas palavras, ele explica como sua teoria é posta em prática; sua busca pela homologia da tradução em relação ao original se dá em vários níveis, considerando-se não somente aspectos semânticos, ou “os conteúdos”, mas as diversas características formais (estrutura da escrita em verso ou prosa, ritmos, etc.), como vemos a seguir:

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. É evidente que, em tradução, nunca se pode conseguir identidade com o original; mas tentou-se produzir, em português, um texto tanto quanto possível homólogo ao original de Perrault, isto é, que recupere, com as indispensáveis adaptações para o português, as marcas textuais do original, de modo que provoque no leitor brasileiro um impacto emocional e estético semelhante ao causado pelo texto original no leitor francês. Essa é, ao que nos parece, a função primordial de qualquer tradução literária. (Perrault, 2007b, p. 211)

A ideia de que a reescrita da obra de Perrault é uma tradução literária é central ao pensamento de Laranjeira e estabelece os princípios que norteiam seu trabalho. Como é enfatizado na quarta capa do livro, trata-se de uma “tradução que sem adaptações adocicadas, recupera a fantasia original e seu autêntico sabor popular”. Em se tratando de tradução literária, entendo que o discurso de Laranjeira é de respeito ao original, no sentido de se buscar, com a tradução, a criação, tanto quanto possível, de um texto homólogo ao texto fonte, recuperando suas “marcas textuais”. Pode-se dizer que tal pensamento e perspectiva fornecem as bases teóricas para a área da tradução literária no Brasil hoje. Como sustenta Paulo Henriques Britto, “o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original” (Britto, 2012, p.28). Assim sendo, segundo Britto, o conceito de fidelidade ao texto fonte é de importância central na tradução. É claro que esse conceito pode sofrer mudanças de acordo com épocas ou contextos sociais distintos. Nesse sentido, é preciso “respeitar as convenções do que se entende por tradução, na sociedade e no tempo em que vivemos” (p.29); o que era considerado uma boa tradução literária há um século não é necessariamente o que se almeja realizar nos dias de hoje. Em nosso sistema literário (tradutório) receptor, a visão atual prevalecente é que a qualidade de uma tradução literária vincula-se ao comprometimento do tradutor com os princípios mencionados na teorização de Laranjeira, isto é, com sua capacidade de trabalhar de modo satisfatório a significância da obra literária ou poética.

Apenas como breve observação sobre a parte final do posfácio, citada acima, considero que o impacto causado no público leitor por uma obra e por uma reescrita serão possivelmente distintos em se tratando de sistemas literários com diferenças importantes em termos históricos e culturais. No caso do conto em análise, a própria questão da definição de seu público alvo e dos objetivos na elaboração da obra no sistema de origem, como discutido nesta pesquisa, já

marcam uma diferença importante em relação ao público leitor atual; a recepção (e, a meu ver, o impacto) da obra de Perrault no Brasil de hoje, seja por um público adulto ou infantojuvenil, terá diferenças em relação ao que foi a recepção dos contos na França do século XVII, independentemente da qualidade da tradução. Mas, esse é um campo para um longo debate...

4.4.1

O *Chapeuzinho Vermelho* de Laranjeira: uma tradução literária

Com uma literatura infantojuvenil plenamente desenvolvida no sistema literário brasileiro do século XXI, o discurso de Mário Laranjeira, consonante com a concepção de tradução literária da atualidade, valoriza e respeita o original, no sentido de traduzi-lo integralmente realizando apenas alterações que sejam consideradas necessárias. Como afirma em seu posfácio, o tradutor mantém a estrutura original dos contos que traduz, o que estava em prosa é mantido em prosa e o que estava em verso é traduzido em verso. Desse modo, o conto *Chapeuzinho Vermelho* é traduzido em prosa e em sua totalidade, sem acréscimos ou omissões significativas, e a moralidade, após o conto, é traduzida em verso. Temos assim, conseqüentemente, não apenas o mesmo desenrolar dos acontecimentos da história mas também a presença das “marcas textuais” do conto de Perrault. Vejamos, como exemplo, o início da narrativa, na tradução (p.91) e no texto fonte:

Era uma vez uma menina de Aldeia, a mais bonita que se poderia ver; sua mãe era louca por ela, e avó, mais louca ainda. Essa boa senhora mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho que lhe ficava tão bem que todos a chamavam de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia, sua mãe, tendo acendido o forno para assar pães, e tendo feito também broas, disse-lhe: “Vai ver como está a saúde da tua avó, pois me disseram que ela andava adoentada; leva para ela uma broa e este potinho de manteiga”.

Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon Rouge.

Un jour sa mère ayant cuit et fait des galettes lui dit : – Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade; porte-lui une galette et ce petit pot de beurre.

A tradução começa com a expressão “era uma vez”, e o texto como um todo mantém a mesma estrutura do original, como podemos notar inclusive pela semelhança na extensão dos textos. Como vimos, a partir do pensamento de Laranjeira, na tradução literária é importante trabalhar a significância do texto, aqui neste caso aplicada à prosa (uma prosa literária). A significância é alcançada não apenas pelos “conteúdos” do texto (ou transmissão das informações), mas pelos aspectos formais e estilísticos, como a própria construção frasal, por exemplo. Portanto, na primeira frase do conto, vemos uma ligação de ideias que vão sendo introduzidas de uma certa forma para apresentar a personagem. Laranjeira, então, mantém essa mesma estrutura de encadeamento de novas informações que vão sendo acrescentadas (a menina era de aldeia; ela era a mais bonita; sua mãe era louca por ela; a avó era ainda mais louca por ela). Essa preocupação com os aspectos tanto semânticos quanto formais é vista em todo o conto. No trecho destacado, vemos a manutenção de expressões repetidas (no caso, “chapeuzinho vermelho”, como objeto e como nome da personagem), de tempos verbais e de formas de tratamento, aspecto que será visto logo adiante.

Nesse início do conto é possível notar uma passagem (referente aos pães, ou *galettes*, feitos pela mãe), em que Laranjeira acrescenta uma informação que não está explicitada no original, narrando que a mãe, “tendo acendido o forno para assar pães, e tendo feito também broas”, falou com a filha. Interessante notar que a palavra “galette” é traduzida de modo distinto pelos reescritores. Segundo a acepção do Dicionário da Academia Francesa (1694)²⁸, o termo significa uma “espécie de bolo baixo que se faz quando se assa pão”. A “galette” então é feita a partir dessa massa. Em português, a palavra “broa” significa especificamente “pão ou bolo arredondado (...)”, segundo o Dicionário Houaiss²⁹. Tendo em vista a estratégia tradutória de Laranjeira, podemos considerar a inserção dessa informação e ao mesmo tempo o desdobramento da ação da mãe (ela acendeu o forno para assar pães e fez também broas) como uma escolha para conseguir manter a informação que está no original (“sa mère ayant cuit et fait des galettes lui dit”). Laranjeira, nesse caso, acaba aumentando um pouco o texto, mas provavelmente em sua busca de manter a ideia de que “a mãe assou e fez pães”

²⁸ Dictionnaire de l'Académie française, 1st Edition (1694)

GALETTE. s. f. Espece de gasteau plat que l'on fait quand on cuit le pain. *Manger de la galette.*

²⁹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

(informação que se fosse traduzida dessa forma resultaria em uma frase estranha). Vista desse modo, a diferença apontada não teria por objetivo alterar o original, mas sim manter uma informação descrita no texto em francês.

Em relação às formas de tratamento encontradas nos diálogos, Laranjeira procura uma correspondência, buscando marcar algumas distinções na relação entre os personagens. A mãe, o lobo e a vovozinha utilizam o pronome de 2ª pessoa do singular (*tu*) na fala com Chapeuzinho. Já a menina trata a avó por *senhora* e o lobo por *você*. Nesse caso acaba havendo uma diferença quanto à recepção das falas dos personagens, uma vez que o pronome de tratamento *você*, a princípio, não marca uma deferência da menina em relação ao lobo, pois trata-se de um pronome que, em português, é característico de informalidade e proximidade entre os falantes. Não obstante, em uma análise comparativa no próprio texto alvo podemos entrever uma diferenciação feita pelo tradutor: a 2ª pessoa do singular (*tu*) é utilizada apenas pelos demais personagens quando se dirigem à menina, enquanto somente ela utiliza a forma de tratamento *você*, ao dirigir-se ao lobo. A informalidade ou proximidade maior ficam relacionadas ao ambiente familiar (mãe e avó em relação à menina), já a menina com o lobo adota uma forma nem tão íntima (*tu*) nem tão distante (*senhor*). Em relação à avó, a hierarquia pode ser claramente percebida pelo tratamento *senhora*, uma forma comum com que os mais jovens dirigem-se respeitosamente aos integrantes mais velhos da família. De qualquer modo, há nesse ponto uma questão que inevitavelmente irá gerar uma diferença para o público leitor. Enquanto em francês o pronome *tu* designa a informalidade e a proximidade da relação e o *vous* indica o distanciamento, seja por hierarquia ou formalidade, no português brasileiro as relações cotidianas próximas e informais podem ser marcadas tanto por *tu* quanto por *você*. E ainda, dependendo da região do país, apenas uma forma será a mais utilizada nos diálogos cotidianos, fator que pode levar a um estranhamento por parte de um público leitor que usualmente não utilize a forma *tu* em seus diálogos informais.

Nos diálogos encontramos as repetições vistas no conto, a começar pelas falas da mãe, da menina e do lobo, reiterando a instrução dada pela mãe (1 e 2). Depois também há a repetição da pergunta da avó/lobo querendo saber quem está à porta e a orientação sobre como abri-la (2). Também é repetida a reprodução do som do bater à porta (3). E ao final, ocorre o diálogo entre Chapeuzinho e lobo,

em que ele acaba interrompendo a estrutura da fala que vinha sendo repetida para ir direto ao ponto: “é para te comer” (4). Como vemos a seguir (p.91-93):

- 1.Mãe: leva para ela uma broa e este potinho de manteiga
 1'Chapeuzinho: (...) levar-lhe uma broa com um potinho de manteiga que a minha Mãe mandou
- 2.Vovozinha: Quem é?
 Lobo: É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho (...); estou lhe trazendo uma broa e um potinho de manteiga que a Mamãe mandou para a senhora.
 Vovozinha: Puxa o barbante que o trinco se abre.
 2' Vovozinha: Quem é?
 Chapeuzinho: É sua neta, o Chapeuzinho Vermelho que está lhe trazendo uma broa e um potinho de manteiga que a Mamãe mandou para a senhora.
 Vovozinha: Puxa o barbante que o trinco se abre.
3. Lobo: bateu à porta: toc, toc.
 3' Chapeuzinho: veio bater à porta: toc, toc.
4. Chapeuzinho: Vovozinha, como a senhora tem braços grandes!
 Lobo: É para te abraçar melhor, minha netinha.
 Chapeuzinho: Vovozinha, como a senhora tem pernas grandes!
 Lobo: É para correr melhor, minha netinha.
 Chapeuzinho: Vovozinha, como a senhora tem orelhas grandes!
 Lobo: É para melhor te escutar, minha netinha.
 Chapeuzinho: Vovozinha, como a senhora tem olhos grandes!
 Lobo: É para te ver melhor, minha netinha.
 Chapeuzinho: Vovozinha, como a senhora tem dentes grandes!
 Lobo: É para te comer.

No trecho com o verbo *déshabiller* e a expressão *en son deshabillé*, Laranjeira opta por traduzir da seguinte forma: “Chapeuzinho Vermelho despe-se e vai pôr-se na cama, onde ficou muito espantada com o jeito como a Vovó era sem roupa” (p.92). O tradutor menciona o despir-se de Chapeuzinho, sem especificar ou restringir a ação a apenas uma peça de roupa (como por exemplo faz Monteiro Lobato), e explicita que a menina viu a avó/lobo sem roupa. Por fim, Laranjeira traduz a moral de Perrault, mantendo suas características formais, tais como a mancha gráfica (há versos que começam com maior espaçamento em relação à margem do que outros), o poema sem divisão em estrofes e os 15 versos com rimas externas. Observamos tanto a manutenção de aspectos formais como também o intuito de manter ou (re)produzir aquilo que é dito. Tratando-se de um poema que narra uma situação e um comportamento de “certo tipo de lobo”, o tradutor mantém-se fiel ao texto fonte também nos aspectos semânticos, por

exemplo, sem excluir o vocabulário que possa dar uma conotação sexual, como vemos na tradução de “ruelles” por “quartos reservados” (p.93):

MORAL

*Aqui se vê que muitas crianças,
Principalmente as menininhas,
Bonitas, jeitosas, boazinhas,
Não fazem bem de a toda gente dar confiança,
E que não é coisa que espanta
Se o lobo anda comendo tantas.
Eu digo o lobo, pois tais animais
Não são todos iguais;
Há os que são de amável humor,
Sem ruído, sem fel e sem rancor,
Que, mansos, bons, domesticados,
Das Mocinhas seguem ao lado,
Até nas casas, e nos quartos reservados;
Mas cuidado! É sabido: um Lobo assim meloso
Dos lobos todos é o mais perigoso.*

A acuidade da tradução de Laranjeira, buscando a significância da obra, resulta em um trabalho com valor estético próprio, o qual ajuda a valorizar o campo convencionalmente denominado literatura infantojuvenil, muitas vezes desprestigiado ou desvalorizado em relação à literatura adulta, ou literatura *tout court*. Em sua tradução de um conto infantojuvenil, Mário Laranjeira realiza de modo exemplar e cuidadoso o que ele considera como uma das funções do tradutor literário:

ter (...) a capacidade específica de produzir, em sua língua-cultura, um texto que seja uma peça literária, isto é, que não se limite em contar uma história, em passar uma informação, mas que seja capaz de despertar no leitor o prazer estético, “*le plaisir du texte*”, no dizer de Roland Barthes. (Laranjeira, 2003b, p.120)

4.5

Walcyr Carrasco: a LIJ e uma agenda social

A próxima reescrita a ser analisada apresenta-se como um trabalho diametralmente oposto ao de uma tradução literária como o visto na seção anterior. Trata-se da adaptação de Walcyr Carrasco publicada em 2009 pela

Editora Manole, através do selo Amarilys. Como informa em seu site³⁰, a editora, especializada em livros técnicos e científicos, lançou esse selo, dedicado à literatura, com o “objetivo [de] apresentar ao mercado editorial brasileiro uma grande variedade de títulos nacionais e estrangeiros muito bem selecionados, em publicações com apurado senso estético e esmero gráfico”. Segmentado em áreas como *Biografia*, *Crítica Literária*, *História*, *Literatura Brasileira* e *Literatura Estrangeira*, o selo apresenta também a área *Infantil*, na qual se encontra o livro de Walcyr Carrasco, intitulado *Contos de Perrault: Chapeuzinho Vermelho* e outras histórias.

Classificado (CIP) como “1. Contos: Literatura infantojuvenil”, o livro tem ilustrações da artista plástica e ilustradora de obras infantis Vivian Suppa. Seus desenhos estão na capa, ao longo dos contos e, ainda, em formato de adesivos (em um plástico colado à terceira capa). Na parte superior da capa constam o título, as informações “adaptação de WALCYR CARRASCO”, “ilustrações de Suppa” e a frase “Contém lindos adesivos” (Anexo 2). Na parte inferior, há o nome do selo da editora e uma ilustração do conto *Chapeuzinho*, mostrando o lobo deitado na cama, coberto e usando touca e óculos, e a menina olhando para ele, com o dedo indicador junto aos lábios. Nas páginas do conto, essa ilustração reaparece em maiores dimensões e há ainda mais três desenhos; o primeiro mostrando apenas a cara do lobo (logo após o título) e os outros dois retratando uma cena em que Chapeuzinho está em casa com a mãe e outra em que ela se encontra na floresta com o lobo (Carrasco, 2009, p.1-7). Os traços característicos da ilustradora são vistos em desenhos de cores fortes e definidas, predominando o verde e o vermelho.

O livro apresenta reescritas de três contos: *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida* e *Pele de Asno*. Há também um sumário, um prefácio (não assinado) intitulado *Quem foi o pai da Bela Adormecida* e breves biografias, de uma página cada, intituladas *Sobre a ilustradora, Vivian Suppa* (em que ela se apresenta na 1ª pessoa) e *Walcyr Carrasco*. Com frases curtas e em linguagem simples, os textos são direcionados ao público infantil. No posfácio, os contos de fadas são considerados “narrativas mágicas”, que continuam a ser lidas e relidas pelas

³⁰ <http://www.amarilyseditora.com.br/home/sobre>

crianças de todo o mundo, e o “pai da Bela Adormecida” é apresentado, da seguinte forma:

Muitos desses contos foi Charles Perrault que recuperou da tradição oral, reuniu e tornou eternos nos livros. Este escritor genial, que mexeu e continua a mexer com a imaginação das crianças, nasceu em Paris em 1628 e morreu em 1703. Era de uma família muito rica e foi um estudante brilhante. Chegou a se formar em Direito e trabalhar como advogado. Escreveu obras também para adultos. E foi membro da Academia Francesa de Letras. Mas escrevendo para crianças é que ele se tornou tão conhecido e admirado. (Carrasco, 2009, p.vii)

Perrault é enaltecido como “escritor genial”, e os contos de fadas são considerados literatura infantil desde suas origens. Os três contos apresentados no livro são reescritos em prosa (embora *Pele de Asno* seja originalmente um conto em verso) e em nenhum deles há moralidade após o final. Não há em qualquer dos paratextos contidos no livro informação sobre o trabalho de adaptação feito. Veremos que, além da ausência de moralidade, *Chapeuzinho Vermelho* de Walcyr Carrasco é uma reescrita que se afasta significativamente do conto de Charles Perrault, estando mais próxima, em termos de enredo, do conto dos irmãos Grimm. O leitor do livro, no entanto, não recebe essa informação e, conseqüentemente, tampouco pode saber os objetivos ou motivações para a elaboração de um texto tão distinto daquele escrito pelo, assim chamado, “escritor genial”.

Conhecido roteirista de teledramaturgia brasileira e, ainda, premiado autor de peças teatrais (Prêmio Shell de 2003 por *Êxtase*), Walcyr Carrasco é também autor de LIJ, com mais de 20 obras publicadas e cerca de três milhões de exemplares vendidos. Paulista, nascido em 1951 e formado em jornalismo pela USP, entrou para a Academia Paulista de Letras em 2008. Carrasco escreveu seu primeiro livro infantil, *Quando meu irmãozinho nasceu*, aos 28 anos. Como afirma Samir Thomaz, editor assistente da Ática, ao entrevistar o escritor em 2011³¹, as obras infantojuvenis de Carrasco

são pontuadas por pequenos anti-heróis, personagens que remam contra a maré por possuírem alguma desvantagem em relação ao grupo dominante, mas que também possuem uma garra sobrecomum, mostrando que a diferença é um conceito relativo, dependendo de como é encarada. No limite, seus livros aguçam

³¹ Entrevista: Walcyr Carrasco, movido a paixão por Samir Thomaz (Em: 03/05/2011)
<http://blog.aticascipione.com.br/entrevistas/walcyr-carrasco-movido-a-paixao>

o debate, chamam para o diálogo, sugerem atitudes. Não raro provocam polêmica.

De fato, em suas obras, como, por exemplo, *Meus dois pais*, *Irmão negro*, e *Laís, a fofinha*, Carrasco costuma trabalhar temas sociais e questões delicadas, buscando ajudar as crianças na compreensão e na aceitação das diferenças. Em *Laís*, livro que integra a coleção *Todos Juntos* da Editora Ática, o autor aborda a questão do *bullying* sofrido por uma menina que, embora acima do peso para os padrões estéticos predominantes, deseja ser atriz. Em entrevista ao Jornal de Santa Catarina³², Carrasco considera que é “muito importante contar uma história com que as crianças se identifiquem, cujos personagens estejam próximos de sua vida. Assim poderão conversar sobre a história e, através dela, criar valores”. Há, portanto, em seu trabalho de escritor, a preocupação social e o intuito de auxiliar as crianças no processo de formação de caráter.

Além de autor de suas próprias obras infantojuvenis, Carrasco, segundo informa a seção *Biografia* de seu site³³, já fez diversas “traduções e adaptações de clássicos da literatura como *Os Miseráveis* (Editora FTD), *A volta ao mundo em 80 dias* (Editora FTD), *Contos de Andersen* (Editora Manole) e outros, que lhe valeram diversas menções de ‘Altamente Recomendável’ da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil”. No mesmo site, que não está atualizado com seus últimos trabalhos, na seção *Livros* aparecem as capas de seus livros separadas em subseções “Literatura”, “Crônicas”, “Infanto-juvenis”, “Clássico/Recriação” (em que há apenas um livro, *Iracema em cena*) e “Tradução e Adaptação”, onde são mostradas capas de 16 livros, dentre os quais a edição objeto de análise desta pesquisa. Algumas edições como, por exemplo, *Vinte mil léguas submarinas* e *A megera domada* têm na capa a informação “tradução e adaptação Walcyr Carrasco”, enquanto outras como *Contos de Andersen: O Patinho Feio* e outras histórias e *Contos de Grimm: A Gata Borracheira* e outras histórias informam tratar-se de “adaptação de Walcyr Carrasco”. Portanto, embora o escritor seja considerado tradutor, além de adaptador de LIJ, não encontrei uma obra que seja apresentada como tradução apenas. Assim, possivelmente o trabalho de Carrasco

³² Seção Literatura: *Ficção não é brinquedo* (Em: 26/06/2011)
<http://www.clicrbs.com.br/jsc/sc/impressa/4,1124,3357190,17362>

³³ <http://www.walcyrcarrasco.com.br/biografia.asp>

esteja mais relacionado à elaboração de reescritas que são adaptações de obras estrangeiras, visando alcançar seu público infantojuvenil e seus objetivos específicos, tais como ajudar na criação de valores.

4.5.1

***Chapeuzinho Vermelho* de Walcyr Carrasco: um final feliz?**

Embora a fonte atribuída à reescrita de Walcyr Carrasco seja o conto de Charles Perrault, sua *Chapeuzinho Vermelho* apresenta diversas e importantes modificações em relação à escrita do autor francês. Em termos gerais, o enredo aproxima-se da história dos irmãos Grimm: a mãe de Chapeuzinho pede que ela vá visitar a avó adoentada; a menina, ao passar pela floresta, encontra o lobo, que por sua vez vai correndo à casa da avó, devora a velha senhora e, já disfarçado, espera Chapeuzinho; quando a menina chega, o lobo também a devora; um caçador, que passava pelas redondezas, acaba salvando as duas, tirando-as de dentro da barriga do lobo. No entanto, a semelhança com o conto dos irmãos Grimm se dá apenas nesse espectro geral, especialmente em relação à presença do caçador e ao final feliz da história. A reescrita de Carrasco é bem mais extensa e contém informações e descrições novas, com vários trechos de narração, diferentemente do que vemos tanto na versão francesa do século XVII quanto na versão alemã do século XIX. Como vemos a seguir, assim começa a adaptação (p.1):

Nos tempos em que as pessoas moravam em aldeias pequenas, cercadas por floresta, vivia uma linda menina, adorada pela mãe e pela avó. Tinha uma capinha vermelha com um chapeuzinho que não tirava nunca. Logo, passou a ser conhecida pelo apelido de Chapeuzinho Vermelho.

Sua avó morava longe de sua casa, em outra aldeia, em uma cabana muito próxima à floresta, onde era possível chegar por um caminho que contornava as árvores. A floresta, porém, não era perigosa como pode parecer para nós, habitantes de cidades, capazes de nos assustar diante de qualquer bicho do mato.

Chapeuzinho estava acostumada a passear pelos bosques com o pai e a mãe. Por isso, a história que se segue não é de se estranhar.

O narrador da história cria uma relação de proximidade com o leitor, identificando-se com ele (*nós*) como um “habitante da cidade”, que por tal motivo talvez venha a considerar a floresta um local perigoso. Desse modo, o narrador

explica ao leitor que Chapeuzinho Vermelho, por ser uma menina de aldeia, não iria fazer algo diferente de sua rotina, e, em sua explicação, insere na história uma novidade: a figura do pai. Em nenhuma das escritas ou reescritas do conto analisadas neste trabalho temos esse personagem. Na adaptação de Carrasco, a menina tem um núcleo familiar composto pela mãe e pelo pai. No entanto, embora o narrador diga que a floresta não seria assim um lugar tão perigoso como pode parecer aos leitores acostumados à vida na cidade, a mãe de Chapeuzinho, ao pedir para a filha levar doces e pães para a avó, recomenda: “Siga o caminho que contorna as árvores. Não entre sozinha na floresta. É muito perigoso” (p.2).

Em seu caminho, a menina encontra o lobo e “sem saber que era perigoso [lhe] dar atenção” (p.2) põe-se a conversar com ele. O diálogo apresenta uma conversa diferente entre os dois personagens; o lobo engana Chapeuzinho dizendo que ela deve seguir pelo caminho por dentro da floresta, que seria o mais curto. Ao que a menina responde: “não, a minha mãe disse que é melhor ir por aquele outro” (p.3). Mas o lobo, mais esperto, garante: “talvez sua mãe não conheça estes lados tão bem quanto eu. Pelo atalho da floresta, você chegará mais depressa!” (p.3). E “a menina convenceu-se. De fato, não foi difícil fazê-la mudar de opinião. Andar pela floresta era mais agradável” (p.3). Nessa passagem, ressalta-se que a menina tinha uma recomendação dada pela mãe e acaba não obedecendo ao que lhe fora pedido, sendo facilmente enganada pelo simples prazer de ir por um caminho mais agradável.

O diálogos que ocorrem entre lobo e avó e depois entre Chapeuzinho e lobo não são idênticos, no primeiro, por exemplo, o lobo diz ter trazido “uma cesta de doces e pãezinhos saídos do forno agora há pouco, que a mamãe mandou” (p.4) e, no segundo, a menina diz ter trazido “uma cesta com doces e pãezinhos que a mamãe fez especialmente para a senhora” (p.4). O lobo, após devorar a velha senhora, se disfarça vestindo a camisola e o gorro da avó e deita-se na cama, para esperar Chapeuzinho (p.4). Já no diálogo final entre os dois, há a série de exclamações da menina sobre braços, pernas, orelhas, olhos e dentes grandes. Mas, antes da última resposta do lobo, o narrador justifica a ação que será feita em seguida: “O lobo perdeu a paciência. Saltou da cama, urrando: É para comer você, Chapeuzinho!” (p.5). Por fim, um caçador, ouvindo gritos, vai até a casa e vê o lobo “com a pança estufada”. O caçador atira no lobo e ao ver “que a barriga dele se movimentava, como se houvesse alguém tentando sair lá de

dentro [,] não teve dúvidas. Pegou a faca e abriu a barriga do lobo” (p.5). As duas saem sãs e salvas, e o lobo não acaba morrendo tragicamente como ocorre, por exemplo, no conto dos irmãos Grimm. Com essa lição, “desse dia em diante, Chapeuzinho Vermelho aprendeu a pensar bem ao ouvir conselhos de estranhos e a tomar suas próprias decisões, sem ser convencida por ninguém!” (p.7). Assim, termina a história, sem a moralidade ao fim do conto. A narração final, no entanto, indica um ensinamento passado com a narrativa: devemos saber agir sem nos deixarmos levar por aquilo que outros falam.

Considerando tratar-se de uma adaptação seria esperado encontrar diferenças em relação ao texto fonte. Porém, o desenvolvimento da história, as narrações e os diálogos apresentados afastam-se sobremaneira do conto de Perrault, podendo fazer com que o leitor imagine que o conto do autor francês seja um conto de fadas típico, terminando com o final feliz da heroína. Em termos de conteúdo e dos acréscimos feitos ao longo da narrativa, a adaptação de Carrasco tem um resultado semelhante ao da reescrita de Figueiredo Pimentel, elaborada ao final do século XIX com propósitos moralizantes, como vimos. Não obstante, a reescrita de Pimentel não anuncia o texto fonte utilizado, enquanto Carrasco relaciona sua escrita à de Perrault.

Considerando o que já foi dito sobre a reescrita de Katia Canton, também podemos aplicar a Walcyr Carrasco as considerações de Amorim (2005) em relação a autores que têm legitimidade ou autoridade para realizar adaptações. Walcyr Carrasco é um nome consagrado e de grande popularidade na área de LIJ, como vimos. No entanto, a reescrita de Canton realiza uma leitura própria do conto, e a autora explica sua visão na introdução do livro. Já na reescrita de Carrasco, como não são explicitados nos paratextos da edição os propósitos do adaptador, nem são mencionadas as alterações importantes feitas no conto, há de certo modo o que a tradutora Maria Luiza Borges chama de “edulcoração dos contos de fadas”, como veremos a seguir; pois Walcyr Carrasco menciona Perrault como fonte, mas suaviza as questões mais violentas (a morte como desfecho) e sexuais (o lobo não está à vontade ou despido, mas sim disfarçado “com a camisola e o gorro da avó”).

4.6

Maria Luiza Borges: tradutora das três versões do conto

A três últimas reescritas a serem comentadas são apresentadas como traduções e foram feitas por tradutoras literárias de grande reconhecimento na área. Com especificidades características das propostas das edições em que se inserem, podemos considerar que as traduções seguem a mesma linha de entendimento acerca da atividade tradutória apresentada por Mário Laranjeira. Como veremos, as reescritas mantêm o texto em sua totalidade, sem realizar grandes alterações textuais e sem modificar o enredo ou o desfecho da história, e, ainda, sem excluir a moralidade ao final.

Iniciando em ordem cronológica, a primeira tradução é a de Maria Luiza X. de A. Borges, contida no livro *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros, publicado pela Editora Zahar em 2010. Essa edição faz parte da Coleção Bolso de Luxo da editora. A Zahar, porém, já havia publicado a obra *Contos de Fadas* em uma edição especial, comentada e ilustrada, pela qual Maria Luiza Borges recebeu o Prêmio FNLIJ Monteiro Lobato de melhor tradução jovem, em 2005. Essa edição especial, reeditada em 2013, contém introdução e notas de Maria Tatar, professora e pesquisadora nas áreas de Folclore, Mitologia e Literatura infantojuvenil da Universidade de Harvard. Na obra, o conto *Chapeuzinho Vermelho* apresentado na seção dos contos é o dos irmãos Grimm, mas em apêndice são apresentadas também traduções do conto de Perrault e do conto anônimo *A história da Avó* (Tatar, 2013, p.385-391), o qual, como já visto, pode ter sido uma fonte para a escrita de Perrault. Assim sendo, Maria Luiza Borges assina as traduções das três versões do conto. Tanto em sua edição especial quanto na edição bolso de luxo, ambas coletâneas de contos de vários autores, a editora Zahar apresenta ao público leitor alguns dos contos clássicos da literatura infantojuvenil, ressaltando, na quarta capa, estar oferecendo aos leitores “as mais famosas histórias infantis em suas versões originais, sem adaptações”. E, na edição compacta, há também a sugestão: “Uma charmosa edição de bolso, para acompanhar pais e filhos pelo resto da vida!”. Assim, a tradução de Maria Luiza Borges é apresentada em duas edições de luxo, uma ampliada e outra reduzida, contendo paratextos explicativos e ilustrações de reconhecidos ilustradores de épocas que vão do século XVIII ao século XX.

Catalogada (CIP) como “1. Antologias (Conto de fadas)” e “2. Antologias (Literatura infantojuvenil)”, a edição de bolso da Zahar é apresentada pela escritora brasileira Ana Maria Machado com o texto *Um eterno encantamento*, no qual ela aborda o universo infantojuvenil e o mundo dos contos de fadas, mencionando sua própria experiência como leitora e, posteriormente, como escritora. E, como já exposto no capítulo 3 (seção 3.3), Machado relata o processo de transformação pelo qual os contos de fadas passaram no sistema literário brasileiro, “[deixando] de ser o patinho feio da literatura [e se transformando] em magnífico cisne, em condições de nadar ao lado de seus irmãos no lago artístico” (Perrault, 2010, p.12). Essa edição contém contos de Charles Perrault, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Jacob e Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen e Joseph Jacobs, além do anônimo *A história dos três ursos*. Cada um dos autores é apresentado brevemente antes de seus contos, e, sobre Perrault, comenta-se especificamente o trabalho do autor de registrar “os contos de sua infância”, tendo conseguido produzir uma obra extremamente popular, cujas

histórias antes tidas como vulgares ou grotescas foram inseridas no centro de uma nova cultura literária, que tinha a intenção de civilizar e educar crianças. (...) Únicos em sua maneira de narrar tanto para crianças como para adultos, mesclando conflitos familiares e fantasia com apartes maliciosos e comentários sofisticados, os contos registrados por Perrault incluem *Cinderela*, *Pele de Asno*, *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar*, *Chapeuzinho Vermelho* e *Barba Azul*. (p.18)

A edição contempla, desse modo, cinco contos de *Histórias ou Contos do tempo antigo, com moralidades* (excluindo *As fadas*, *Riquete do Topete* e *A Bela Adormecida no Bosque*), e inclui o conto, originalmente em verso, *Pele de Asno* (excluindo os outros dois contos em verso, *Grisélidis* e *Os Desejos Ridículos*). Esse conto, no entanto, é traduzido em prosa, e nos paratextos da edição não há uma explicação sobre a mudança significativa realizada e nem mesmo a menção de que o texto fonte era em verso. O livro de pequenas dimensões e de cor vermelha tem capa dura, na qual são apresentados os nomes de alguns dos contos traduzidos, o título, a informação “apresentação de Ana Maria Machado” e o nome da editora (Anexo 2). Há ainda ilustrações mostrando quatro personagens, dentre eles Chapeuzinho Vermelho. No interior do livro, há reproduções coloridas de ilustrações antigas. Em *Chapeuzinho*, elas são de Arthur Rackham (1909),

Walter Crane (1875), Gustave Doré (1861), Eugéne Feyen (1846) e Arpad Schmidhammer (s/d). As ilustrações do século XIX e início do século XX envolvem o conto em uma atmosfera de “história de antigamente”.

A tradutora Maria Luiza Xavier de Almeida Borges, goiana, nascida em 1950, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança e teve sua formação na área de Psicologia na PUC-Rio. Segundo informa seu verbete no *Dicionário de tradutores literários no Brasil*³⁴, desde a década de 1990 traduz com frequência para a Zahar, dentre outras editoras, e já traduziu mais de 100 livros de áreas como História, Filosofia, Física, Economia, Política, Psicanálise e Literatura. Na área de tradução literária, além do prêmio já citado anteriormente, Borges recebeu diversas distinções por suas traduções voltadas para o público infantojuvenil, por exemplo, a menção honrosa do Prêmio Jabuti 2002, por *Alice*, edição comentada, de Lewis Carroll. Em entrevista a Jô Gomes dos Reis para a Revista Carta Capital³⁵, a tradutora faz diversas considerações sobre o ofício do tradutor. Assim como Mário Laranjeira, Maria Luiza Borges também revela em seu discurso a intenção de manter as características encontradas no texto fonte. Para ela, uma boa tradução

é a que proporciona ao leitor uma experiência tão próxima quanto possível à que ele teria lendo o original. Quanto mais a tradução “transmite” (estilo, atmosfera, registro, ritmo, humor), melhor. Alguma coisa se perde necessariamente no processo.

Há em sua fala a valorização de uma tradução que preserve a obra, buscando correspondências na língua meta em vários níveis. Não obstante, a tradutora menciona um pensamento muito comum quando o assunto é tradução: a ideia de perda. Mais à frente, na mesma entrevista, ela volta ao tema quando explica que um professor, trabalhando LIJ com seus alunos, “deve saber que uma tradução é uma aproximação, algo que fica sempre aquém da obra original”. Sem exaurir a discussão desse tópico tão polêmico, apenas considero que a tradução enquanto outro texto terá sempre diferenças em relação a sua fonte. Mas por que

³⁴ Maria Luiza X. De A. Borges. In: *Dicionário de tradutores literários no Brasil*. Verbetes publicado em 31/07/2011 por Pablo Cardellino e Walter Carlos Costa.

<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/MariaLuizaXdeABorges.htm>

³⁵ REVISTA CARTA CAPITAL; BORGES, Maria Luiza X. de A. *O segredo de traduzir*. Entrevista a Jô Gomes dos Reis, em 03/12/2010. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/carta-fundamental-arquivo/o-segredo-de-traduzir-2> Acesso em: 05/12/2012.

ficaria sempre aquém? Boas traduções são excelentes leituras de um texto realizadas em outra língua, o que possibilita que leitores tenham acesso a obras em línguas que não conhecem. Além disso, mesmo quando se conhece o idioma pode-se ter prazer com a leitura de uma tradução, observando-se as possibilidades expressivas e poéticas de uma língua e cultura transformando e reescrevendo um texto de outra língua e cultura. E cito como exemplo o próprio objeto de análise desta pesquisa: ler o conto de Perrault reescrito de diversos modos amplia a compreensão da obra, possibilitando novas ideias e percepções que talvez não ocorressem com apenas uma leitura.

Em relação à tradução de LIJ, Borges mostra-se enfaticamente contra simplificações e cortes feitos em traduções que buscam tornar as obras mais acessíveis ou apropriadas às crianças, não vendo motivo para “tratar o leitor, adulto ou criança, com mais condescendência do que o autor da obra o tratou”. Ela ressalva que existem exceções, como o caso de Monteiro Lobato que adaptava para o público infantil obras escritas originalmente para adultos, por exemplo, o *D. Quixote* de Cervantes. Borges comenta ainda que uma boa tradução de um conto de fadas deve ter as características de qualquer outra boa tradução literária, e que para isso “o ideal é que o texto não pareça ter sido traduzido”. Para ela, o tradutor “serve de ponte entre autor e leitor”. Nesse sentido, a tradutora não gosta, por exemplo, de utilizar notas do tradutor, pois as mesmas acabam “estorvando a história”. Ao ser indagada sobre a questão atual do “politicamente correto”, exemplificada com as diferenças entre a versão de Perrault, em que a avó e Chapeuzinho são devoradas, e outras versões, como a dos irmãos Grimm, em que as duas são salvas, ou ainda, versões contemporâneas nas quais sequer o lobo é ferido ou morto, a tradutora faz uma defesa radical de uma reescrita que não altere significativamente a obra original:

Ah, a praga do “politicamente correto”! Fabricar um lobo bonzinho, poupar o bicho e a avozinha, tudo isso é de uma burrice, de uma ignorância sem limites, e prejudicial também. Seria preciso entrar pelas teorias de Melanie Klein, pelos estudos de Bruno Bettelheim adentro para expor a gravidade, até, dessa edulcoração dos contos de fadas, que os impede de exercer seu papel junto à criança às voltas com seus sentimentos, conflitos e desejos nada suaves. É censura deslavada, claro; é deturpação e empobrecimento.

4.6.1

Chapeuzinho Vermelho de Maria Luiza Borges: uma tradução coloquial

A reescrita de Maria Luiza Borges é uma tradução integral do conto de Perrault incluindo a moralidade, sem alterações no enredo ou desenrolar da história, que se inicia assim (Perrault, 2010, p.77):

Era uma vez uma pequena aldeã, a menina mais bonita que poderia haver. Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda. Esta boa senhora mandou fazer para a menina um pequeno capuz vermelho. Ele lhe assentava tão bem que por toda parte onde ia a chamavam Chapeuzinho Vermelho.

Um dia sua mãe, que assara uns bolinhos, lhe disse: “Vá visitar sua avó para ver como ela está passando, pois me disseram que está doente. Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga.

A reescrita começa com “era uma vez” e, nessa narração inicial, Borges não repete “le petit chaperon rouge”, usado no original duas vezes, como objeto e como nome. Ela então apresenta a ideia de que a menina ganhou um “capuz” e passou assim a ser conhecida por Chapeuzinho. E ainda em termos de vocabulário, a palavra “galettes” foi traduzida por “bolinhos”. Na estrutura característica do conto, a tradutora mantém as repetições observadas nas falas e na reprodução do som do bater à porta, como vemos a seguir:

1. Mãe: Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga.

1' Chapeuzinho: (...) e levar para ela um bolinho com um potinho de manteiga que minha mãe está mandando.

2. Vovozinha: Quem está aí?

Lobo: É sua neta, Chapeuzinho Vermelho (...). Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.

Vovozinha: Puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá.

2' Vovozinha: Quem está aí?

Chapeuzinho: É sua neta, Chapeuzinho Vermelho. Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.

Vovozinha: Puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá.

3. Lobo: Bateu: toc, toc, toc.

3' Chapeuzinho: (...) bateu à porta: toc, toc, toc.

4. Chapeuzinho: Minha avó, que braços grandes você tem!

Lobo: É para abraçar você melhor, minha neta.

Chapeuzinho: Minha avó, que pernas grandes você tem!

Lobo: É para correr melhor, minha filha.

Chapeuzinho: Minha avó, que orelhas grandes você tem!

Lobo: É para escutar melhor, minha filha.
 Chapeuzinho: Minha avó, que olhos grandes você tem!
 Lobo: É para enxergar você melhor, minha filha.
 Chapeuzinho: Minha avó, que dentes grandes você tem!
 Lobo: É para comer você.

“E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho e a comeu” (p.81). Como podemos notar nesses trechos citados, a tradutora não faz qualquer distinção na forma de tratamento utilizada pelos personagens. A mãe, a avó e o lobo tratam Chapeuzinho por *você*, e ela, por sua vez, se dirige ao lobo e à avó da mesma forma. Assim, a distinção *vous* e *tu* existente no original é apagada. Borges confere um tom mais coloquial aos diálogos, visto que o pronome de tratamento *você* é característico da oralidade nos tempos atuais. Além da ausência de distinção entre um tratamento mais formal ou respeitoso e uma demonstração de maior intimidade, a tradutora opta também por construções mais coloquiais características da fala; em vez de usar a forma sintética com o pronome clítico “*lhe*” opta por usar a forma oblíqua preposicionada, isto é, a preposição “*para*” seguida do pronome “*ela*”. Assim, Chapeuzinho diz “vou visitar minha avó e levar *para ela* um bolinho...” (p.78). Além disso, a menina também diz, ao se identificar para a avó, “é sua neta (...) Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga” (p.80), omitindo *para quem* ela trazia o bolinho, informação que fica subentendida. Já no original vemos “*c’est votre fille (...) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre*”, e na tradução de Laranjeira, por exemplo, a passagem é traduzida da seguinte forma: “é sua neta (...) que está *lhe* trazendo uma broa e um potinho de manteiga” (Perrault, 2007b, p.92).

No momento em que o lobo chama Chapeuzinho para ir deitar-se com ele, Borges traduz da seguinte forma: “Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola” (p.80). A personagem então viu, ou achou que viu, a avó usando camisola. No entanto, não há uma narração ao longo do conto mostrando que o lobo tenha se disfarçado e vestido as roupas da avó. De qualquer forma, essa escolha tradutória traz a ideia de um disfarce, ainda que seja apenas um engano da menina inocente. Após o trágico desfecho, temos a moralidade, um poema com 15 versos, sem divisão em estrofes e com rimas externas misturadas (p.82):

MORAL

*Vemos aqui que as meninas
E sobretudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar.
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel nem irritação.
Esses doces lobos, com toda educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.
Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,
São entre todos, os mais perigosos.*

4.7**Ivone Benedetti: a paixão por traduzir**

A tradução de Ivone Castilho Benedetti de *Contos de Mamãe Gansa* foi publicada em edição de bolso pela L&PM, em 2012. O livro contém um sumário, uma introdução da tradutora intitulada “Perrault ou a inocente delação de uma época”, os oito contos em prosa (*A Bela Adormecida no bosque, Chapeuzinho Vermelho, Mestre gato* ou *O Gato de Botas, As fadas, Borracheira* ou *A chinelinha de cristal, Riqueti de Topete, Pequeno Polegar*) precedidos pela dedicatória do autor à sobrinha do rei (*A Mademoiselle*), e ainda os três contos em verso (*Griselidis, Pele de Asno, Desejos ridículos*).

Doutora em Literatura Francesa pela USP (2004), a paulistana Ivone Benedetti desenvolveu sua tese sobre a poética medieval e sua tradução, tratando especificamente da obra de Charles d’Orléans, sob a orientação de Mário Laranjeira. Como ela mesmo relata, a experiência que teve nas magníficas aulas de gramática contrastiva do Professor Laranjeira, ainda como aluna no curso de especialização em tradução, “modificou radicalmente [seu] modo de encarar e praticar a tradução”, fornecendo fundamentos que utiliza até hoje. A tradutora o considera assim “uma das pessoas que contribuíram de maneira essencial em [sua] formação” (Benedetti, 2013, p.19). Como veremos, seu trabalho de tradutora alinha-se à perspectiva teórica desenvolvida por Mário Laranjeira. Tradutora

desde 1987, Benedetti conta, em entrevista à Rádio Jovem Pan³⁶, que tem predileção por traduzir autores do século XVII e também dos séculos XVI e XV, citando Voltaire, Giorgio Vasari e Montaigne. Do século XX, destaca Barthes. Ela, que se lançou à tradução com grande paixão, como afirma na entrevista, mais recentemente passou a conciliar a atividade tradutória com a autoria de obras de ficção, lançando um romance, *Imaculada* (2009) e um livro de contos, *Tenho um cavalo alfaraz* (2011).

O trabalho de Benedetti pode ser visto também no âmbito da teoria, especialmente na discussão de temas ligados à profissão do tradutor e às relações entre a teoria e a prática tradutória. Em *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*, livro que organizou com Aldair Sobral, Benedetti assina o prefácio, no qual, dentre outros temas, trata de questões cruciais em relação a posturas teóricas na área da tradução. Ela menciona a necessidade de um posicionamento crítico quando teorias advindas de outros sistemas culturais são trazidas para a nossa realidade brasileira, como por exemplo, a defesa da visibilidade do tradutor proposta por Lawrence Venuti nos Estados Unidos. Benedetti ressalta que “o tradutor é um ser social que, através de suas opções lexicais, sintáticas, estilísticas, nunca deixa de mostrar as suas opções pessoais, compartilhadas por seu grupo social, ditadas por sua vivência” (Benedetti, 2003, p.28). Assim, determinada perspectiva teórica relaciona-se fortemente ao contexto cultural bem como a crenças e valores do tradutor/teórico e do grupo social a que pertence, e, por isso, não pode ser simplesmente adotada em outra cultura sem uma revisão crítica. A proposta de Venuti está inserida em um contexto de cultura hegemônica que tem por norma, ou hábito, o apagamento do outro, do estrangeiro e de suas diferenças; já o Brasil, que nunca foi uma cultura hegemônica, tem uma relação distinta com línguas e culturas estrangeiras. Desse modo, em seu prefácio ao livro, Benedetti traz esse e outros questionamentos relevantes, incitando tradutores e teóricos a pensar a atividade tradutória e a teoria de modo confluyente, considerando-se que a prática ganha com a reflexão e que a teoria surge justamente para refletir sobre a(s) prática(s).

Em *Contos de Mamãe Gansa*, a tradutora realiza um trabalho cuidadoso de tradução literária, nos moldes do mestre Mário Laranjeira, mantendo em prosa o

³⁶ Entrevista a Fernando Zamith Rádio Jovem Pan em 29/09/2009.
<https://ivonebenedetti.wordpress.com/2009/09/29/entrevista-a-radio-jovem-pan/>

que estava em prosa e em verso o que estava em verso. Sendo assim, apenas Benedetti e Laranjeira traduzem *Grisélidis*, *Pele de Asno* e *Desejos Ridículos*, respeitando seus aspectos formais mais relevantes (mantendo os contos em verso). Como vimos, Monteiro Lobato, Katia Canton e, até mesmo, Maria Luiza Borges reescrevem apenas um dos contos em verso (*Pele de Asno*), e suas reescritas são em prosa.

A edição da L&PM é a única dentre as outras analisadas que não contém ilustrações em seu interior. Somente na capa há uma ilustração, feita por Marco Cena, designer gráfico e ilustrador de livros infantis (Anexo 2). Além da ilustração, em tons esverdeados e amarelos, mostrando crianças perdidas em uma floresta, há o título, o nome do autor, o nome da editora e da coleção (Pocket), e a informação de que a obra “inclui *Chapeuzinho Vermelho*, *Gata Borracheira* e *Pequeno Polegar*”. A quarta capa contém a informação “Tradução e introdução de Ivone C. Benedetti” e um texto sobre a obra, no qual são mencionadas características históricas, culturais e literárias relativas aos contos que compõem a edição:

Frequentemente transformados em histórias infantis, os *Contos de Mamã Gansa* encontram-se aqui restituídos à forma dada por Perrault, em que o humor e o fantástico dão o tom principal, sem deixar de lado um verdadeiro retrato da sociedade da época, contendo ainda uma visão de mundo muitas vezes traduzida por “morais da história” irreverentes e maliciosas. A presente edição, com nova tradução, disponibiliza este tesouro da língua e da cultura francesa a leitores de todas as idades, em toda sua riqueza e elegância originais.

Com essa descrição, vemos que a L&PM volta-se a um público adulto que tenha interesse na obra do autor francês do século XVII e em sua forma de retratar a sociedade de sua época. A obra, não obstante, segue sua catalogação usual (CIP), apenas com o acréscimo de sua origem: “1. Literatura infantojuvenil francesa”. Além da informação na quarta capa, a introdução da tradutora também dirige-se aos adultos, constituindo-se como um estudo de caráter historiográfico. Subdividindo “Perrault ou a inocente delação de uma época” em quatro seções (*Perrault, um burguês bem situado*; *Perrault, o escritor*; *Perrault, o polêmico*; e *Perrault, o autor das morais*), Benedetti analisa, respectivamente, o contexto do autor, sua atividade literária, a polêmica entre *antigos* e *modernos*, e a proposta do autor ao elaborar as moralidades (Perrault, 2012, p.7-22). Nessa última parte, ela tece algumas considerações importantes em relação à questão do público alvo.

Considerando a moralidade o “sumo de significado” das histórias apresentadas pelo autor em uma forma que seu público desejava ouvir, Benedetti analisa que:

Não por acaso a obra de Perrault se popularizou entre nós com a exclusão das famosas morais. Se os destinatários fossem as crianças, a moral não se coadunaria com seu público. Se os destinatários fossem adultos, as morais despertariam interesse, mas nem tanto os contos. Em geral, optou-se pelas crianças como público alvo, e as morais foram excluídas. Ou seja: a ambiguidade criada no momento em que Perrault toma um conto para crianças e acrescenta uma moral para adultos acaba prejudicando a divulgação conjunta sempre que o interesse recai na narrativa em si, e não na função que ela desempenhou em determinada época e em dadas circunstâncias. *Sem dúvida, o grande mérito de edições como esta que ora se apresenta é restabelecer essas correlações e possibilitar o entendimento de uma época na qual nasceu um gênero capaz de atravessar os séculos.* (p.19)

A tradutora aponta para o problema, já tratado nesta pesquisa, da ambiguidade do texto de Perrault. Como ela afirma, logo após o trecho citado, “as morais têm um alvo certo: o público feminino de seu tempo” (p.19). Benedetti sugere que reescritas usualmente voltadas para as crianças muitas vezes optavam por excluir as moralidades, essas sínteses de uma visão de mundo tão bem elaboradas por Perrault em sua época, que no entanto não seriam apropriadas a um público infantil. De fato, como vimos, diferentes reescritas voltadas especificamente para as crianças excluem as moralidades, caso das histórias de Figueiredo Pimentel, Monteiro Lobato e Walcyr Carrasco. Além dessas, como já comentado no capítulo 3 (seção 3.3), Ana Maria Clark Peres mostra que grande parte das reescritas analisadas em seu estudo, compreendendo o período de 1953 a 1985, não continham uma moralidade ao final do conto (Peres, 2000, p.186). Essa exclusão não ocorre, no entanto, na tradução de Rosa Freire d’Aguiar, a última reescrita que será analisada nesta pesquisa, que é apresentada em livro voltado para crianças.

Considerando a perspectiva exposta, Benedetti ressalta a importância de sua tradução integral para que o leitor possa ter uma boa compreensão da época e do autor. Como vemos a seguir, no trecho final da introdução, ela informa seus objetivos:

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, 2012, p.22)

Assim como os tradutores Mário Laranjeira e Maria Luiza Borges, Ivone Benedetti também revela em seu discurso a intenção de “reproduzir” aquilo que se encontra no original, ressaltando o desejo de conseguir manter o estilo de Perrault, uma certa “fluência, naturalidade e elegância”. Há ainda uma distinção do nível de dificuldade de seu trabalho, com a menção da complexidade específica encontrada na tradução de poesia. O ideal mencionado por Benedetti remete a um dos princípios básicos de Alexander Tytler, teórico pioneiro na área da tradução ao final do século XVIII. Para Tytler, uma boa tradução deveria “ter toda a fluência e a naturalidade do texto original” (Tytler, 1791, Apud Arrojo, R., 2007)³⁷.

4.7.1

***Chapeuzinho Vermelho* de Ivone Benedetti**

A tradução literária do conto *Chapeuzinho Vermelho* feita por Benedetti busca manter em relação ao original uma homologia em diversos níveis. A história é contada em sua totalidade, sem alterações significativas, iniciando-se assim (p.37):

Era uma vez uma menininha de aldeia, a mais bonita que se podia ver; a mãe era louca por ela, e avó mais louca ainda. Esta última mandara fazer um chapeuzinho vermelho, e este caía tão bem na menina, que em todos os lugares passaram a chamá-la Chapeuzinho Vermelho. Uma dia a mãe dela assou pão e fez uma torta. Então lhe disse:

— Vá ver como a vovó está passando.

Assim como no texto fonte, a tradutora começa com o clássico “era uma vez” e repete a mesma expressão escolhida para o objeto e o nome da personagem (chapeuzinho vermelho). Em relação ao trecho que descreve o que a mãe havia preparado (“sa mère ayant cuit et fait des galettes”), Benedetti desdobra a ação

³⁷ TYTLER, Alexander Fraser. *Essay on the Principles of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 1978[1791].

(assim como vimos na tradução de Laranjeira), descrevendo que a mãe “assou pão e fez uma torta”. Nos diálogos, temos as repetições mantidas, em 1 e 2, com as falas da mãe, da menina e do lobo, reiterando a instrução dada pela mãe; em 2, a pergunta da avó/lobo querendo saber quem está à porta e a orientação sobre como abri-la; em 3, a reprodução do som do bater à porta; e em 4, o diálogo final com a surpresa da menina ao ver o tamanho de braços, pernas, orelhas, olhos e dentes da avó:

1. Mãe: leve uma torta e este potinho de manteiga.

1' Chapeuzinho: (...) e lhe levar uma torta com um potinho de manteiga que minha mãe está mandando.

2. Vovozinha: Quem é?

Lobo: Sua neta, Chapeuzinho Vermelho (...). Estou trazendo uma torta e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.

Vovozinha: Puxa a chavetinha, que a tramelinha cai.

2' Vovozinha: Quem é?

Chapeuzinho: Sua neta, Chapeuzinho Vermelho; estou trazendo uma torta e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.

Vovozinha: Puxa a chavetinha, que a tramelinha cai.

3. Lobo: bate: toc, toc.

3' Chapeuzinho: (...) veio bater à porta. Toc, toc.

4. Chapeuzinho: Vovó, que braços compridos a senhora tem!

Lobo: É para te abraçar melhor, minha neta.

Chapeuzinho: Vovó, que pernas compridas a senhora tem!

Lobo: É para correr melhor, minha menina.

Chapeuzinho: Vovó, que orelhas grandes a senhora tem!

Lobo: É para ouvir melhor, minha menina.

Chapeuzinho: Vovó, que olhos grandes a senhora tem!

Lobo: É para enxergar melhor, minha menina.

Chapeuzinho: Vovó, que dentes grandes a senhora tem!

Lobo: É para te comer.

Nesse trecho final, há uma alteração: são usados dois adjetivos (*compridos* e *grandes*), em vez de apenas um, como no original. A manutenção de uma mesma palavra, nesse caso, pode ser importante para produzir determinado efeito, não sendo apenas uma escolha vocabular relativa à semântica. A tradução de Laranjeira, por exemplo, ao repetir sempre o mesmo adjetivo (*grandes*) ao final de cada frase exclamativa, cria e mantém o suspense e a tensão do momento até o desfecho trágico. Em relação à fala da avó explicando como a neta deveria abrir a porta, a tradutora buscou manter o “sabor” do original, em que se lê “tire la chevillette, la bobinette cherra”. Como mencionado no capítulo 3 (seção 3.2), a

escolha vocabular de Perrault indicaria o intuito de gerar a ilusão de que se tratava de um conto de origem popular. Benedetti usa *chavetinha*³⁸ e *tramelinha*³⁹, que podem gerar um estranhamento ao leitor de hoje, do mesmo modo que o leitor/ouvinte de Perrault também poderia estranhar, uma vez que as palavras não faziam parte da linguagem escrita e, portanto, aceita na época, como vimos, segundo Shavit (1999).

Diferentemente dos outros tradutores e adaptadores do conto, Benedetti marca a fala do lobo com um discurso não padrão; ele diz “quero ir visitar *ela* também; eu *vou ir* por este caminho aqui, você *vai ir* por aquele lá” (p.38). No texto fonte, essa fala também não se encaixa na norma culta: “je veux l’aller voir aussi; je m’y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là”. Há ainda uma marcação na forma de tratamento: a informalidade é vista na fala da avó com a neta (2ª pessoa do singular, *tu*) e também da mãe e do lobo com a menina (3ª pessoa do singular, *você*). Já Chapeuzinho trata a avó respeitosamente por *senhora*.

Quanto ao momento em que a menina tira a roupa e, em seguida, fica impressionada com a aparência da suposta avó, temos na tradução “Chapeuzinho Vermelho tira a roupa e se enfia na cama, mas fica bem espantada ao ver como a vovó era em roupas íntimas” (p.39). Benedetti realiza uma interpretação desse trecho de maneira similar ao entendimento de Maria Luiza Borges, dando a entender que ou o lobo vestiu roupas da avó (embora essa ação não esteja descrita no conto) ou simplesmente a menina achou que a avó estaria com roupas íntimas. Após o conto, temos a moralidade em verso, sem divisão em estrofes, com 15 versos compostos com rimas externas. Benedetti traduz “ruelles” por “alcovas”, não evitando a insinuação sexual existente, como vemos a seguir:

MORAL DA HISTÓRIA

Vemos aqui que os pouco experientes,
E acima de tudo as mocinhas,
Gentis, bem-feitas, bonitinhas,
Fazem mal em ouvir qualquer tipo de gente,
Por isso é que nunca me espanta
Que o lobo chegue a comer tantas.

³⁸ chaveta: 3. peça que segura uma cavilha. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

³⁹ Taramela [substituir por “Tramela”]: 1. Trava, ger. De metal, que gira presa a prego ou similar pregado em porta, postigo, etc. para fechá-los; cravelha, cravelho. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Eu digo “o” lobo, porque há raças
 Que atuam de uma outra maneira;
 Que têm atitude fagueira,
 Sem barulho, raiva, ameaças,
 Que mansos, meigos, e com graça,
 Perseguem as mocinhas novas
 Dentro de casa até, e mesmo nas alcovas;
 Que dó! Quem saberá que esses lobos melosos,
 Entre todos que há são os mais perigosos.

4.8

Rosa Freire d’Aguiar: tradutora e editora

A última reescrita a ser analisada é a tradução de Rosa Freire d’Aguiar apresentada no livro *Chapeuzinho Vermelho*, publicado pela Companhia das Letrinhas em 2012 (4ª reimpressão da 1ª edição publicada em 2007). Como afirma em seu site⁴⁰, a editora Companhia das Letras, com a proposta de “publicar livros que, pela qualidade do texto e da produção gráfica, sejam um convite à leitura”, criou o selo Companhia das Letrinhas em 1992 para

editar livros afinados com a sensibilidade infantil, capazes de mobilizar nas crianças sua capacidade cognitiva, seus desejos de autoexpressão, sua necessidade de organizar o mundo. Livros que sejam para elas uma experiência cada vez mais perceptível de independência.

Assim, voltado para o público infantil, o livro contém apenas o conto, que é apresentado ao longo de várias páginas (em letras grandes) acompanhado de ilustrações que retratam quase todas as cenas descritas. As ilustrações juntamente com o texto assumem a tarefa de contar a história. Em papel *couché*, o livro tem apenas 32 páginas e dimensões grandes, de modo que as ilustrações são bastante valorizadas, pois ocupam por vezes uma ou duas páginas inteiras, por vezes interagem com o texto. Na capa de cor vermelha temos a imagem da pequena Chapeuzinho andando sozinha na floresta, vestindo uma capinha vermelha e levando uma cestinha. Além da ilustração, há o nome do autor, a informação “ilustrações de Georg Hallensleben” e o nome do selo da editora (Anexo 2). Na folha de rosto, além dos nomes fornecidos na capa, encontra-se também a informação “Tradução Rosa Freire d’Aguiar” e uma nova ilustração, em que o

⁴⁰ <http://www.companhiadasletras.com.br/institucional.php>

lobo, com touca na cabeça, e Chapeuzinho aparecem debaixo de cobertas, apenas com o rosto à mostra, ambos olhando para frente. Na quarta capa, há duas ilustrações, a informação “Tradução Rosa Freire d’Aguiar” e um pequeno texto informando o conteúdo do livro:

A primeira versão da história da Chapeuzinho Vermelho publicada em livro, a de Charles Perrault, acompanhada de belas ilustrações e de um glossário repleto de imagens e informações sobre esse clássico da literatura infantil e seu autor.

A tradutora Rosa Freire d’Aguiar, nascida em 1948, é formada em jornalismo pela PUC-Rio e exerceu a profissão durante muitos anos como correspondente em Paris da revista *Isto é* e do *Jornal da República*, de São Paulo. Com mais de 60 obras traduzidas nas áreas de Literatura e Ciências Humanas e Sociais, atualmente é editora e tradutora da Companhia das Letras. Traduz também do espanhol e do italiano, mas sua predileção é a língua francesa, já tendo traduzido autores como Michel de Montaigne, Louis-Ferdinand Céline, Claude Lévi-Strauss e Jean-Pierre Vernant. Deste último, sua tradução de *O universo, os deuses, os homens* recebeu o prêmio da União Latina de Tradução Científica e Técnica em 2001. Também foi premiada com o Jabuti, em 2009, por sua tradução de *A elegância do ouriço* de Muriel Barbery.

De todas as edições analisadas, esta é a única que apresenta apenas o conto de Chapeuzinho. Todas as outras constituem-se como algum tipo de coletânea, desde a tradução literária de Mário Laranjeira, incluindo grande parte da ficção de Perrault, até a adaptação de Walcyr Carrasco, com apenas três contos. Voltado para crianças, o livro da Companhia das Letrinhas fornece a seu público, nas duas últimas páginas, algumas notas explicativas entremeadas por ilustrações antigas, do século XIX e do século XX. Nessas notas, assinadas por Maria Tatar (e traduzidas por Vanessa Rubio), “a moral do Chapeuzinho Vermelho” é explicada em linguagem simples e coloquial, e uma pergunta é feita aos leitores/ouvintes:

Será que *Chapeuzinho Vermelho* é apenas um conto sobre a importância da obediência? Não teria um significado mais profundo? Podemos fazer a pergunta, tendo em vista que a heroína da história aparece nos quatro cantos do mundo e marcou tantas gerações encantadas com sua história. (p.30)

Após a menção da universalidade alcançada pela história, as notas informam sobre a versão dos irmãos Grimm, contendo um final em que a menina é salva, e comentam sobre a existência de novas versões. O livro termina com uma proposta para as crianças, “É a sua vez!”:

Podemos imaginar milhares de fins possíveis para o conto de Perrault. Agora é a sua vez de inventar outras astúcias com que Chapeuzinho Vermelho poderia escapar das garras do lobo...

A presente edição cumpre o papel relevante de apresentar uma tradução literária do conto de Perrault voltada prioritariamente para o público infantil brasileiro de hoje. Como vimos, os textos, as ilustrações e as dimensões do livro são feitos para que as crianças o manuseiem e interajam com a obra, sendo inclusive instadas a trabalhar a criatividade, a pensar novas possibilidades para a história de Chapeuzinho Vermelho. Como veremos a seguir, a tradução de Rosa Freire d’Aguiar segue os mesmos pressupostos observados nas traduções literárias de Mário Laranjeira, Maria Luiza Borges e Ivone Benedetti, isto é, a reescrita busca manter a história em sua totalidade, sem realizar alterações drásticas, como, por exemplo, a mudança no final trágico da personagem ou a exclusão da moralidade.

4.8.1

***Chapeuzinho Vermelho* de Rosa Freire: um livro para crianças**

Virando a primeira página de *Chapeuzinho Vermelho*, à direita vemos a “garotinha” de pé em uma cadeira, olhando-se ao espelho. Ela está em casa com sua mãe ao lado e, em primeiro plano, há um passarinho branco em uma gaiola. Na página esquerda, começa a história (p.2):

Era uma vez uma garotinha de um vilarejo,
a mais bonita que se pode imaginar: a mãe a
adorava, e a avó a adorava mais ainda. Essa boa
senhora tinha mandado fazer para ela um
pequeno capuz vermelho que lhe caía tão
bem que todo mundo a chamava de
Chapeuzinho Vermelho.

O clássico “era uma vez” dá início à tradução de Rosa Freire, que mantém o conto em termos de conteúdo e forma. A alteração na formatação do texto

decorre da proposta editorial de conciliar texto e ilustrações, visando um público específico, como já visto. Vira-se mais uma página, e, de um lado, vemos a pequena Chapeuzinho saindo de seu vilarejo e, de outro, o texto (p.5):

Um dia, a mãe preparou uns
bolinhos e lhe disse:
“Vá ver como a vovó está
passando, pois me contaram que ela
estava doente. Leve para ela um
bolinho e este potinho de manteiga.”

A palavra “galettes” é traduzida por “bolinhos”, sendo apenas descrito que “a mãe preparou uns bolinhos”, na passagem referente ao trecho “sa mère ayant cuit et fait des galettes”. Em relação à forma de tratamento, a mãe e o lobo dirigem-se à menina informalmente tratando-a por *você*. Chapeuzinho trata a avó por *senhora*. Já a avó/lobo trata a menina de modo informal, usando a forma *ocê* (a avó verdadeira) e *tu* (a falsa avó). As repetições nos diálogos encontradas no conto são vistas também nesta reescrita:

1. Mãe: leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga.
1' Chapeuzinho: (...) e levar para ela um bolinho com um potinho de manteiga que mamãe está mandando.
2. Vovozinha: Quem está aí?
Lobo: É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho (...), que está lhe trazendo um bolinho e um potinho de manteiga mandados pela mamãe.
Vovozinha: Puxe o pino, e o trinco abrirá.
2' Vovozinha: Quem está aí?
Chapeuzinho: É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho, que lhe traz um bolinho e um potinho de manteiga que a mamãe mandou.
Vovozinha: Puxe o pino, e o trinco abrirá.
3. Lobo: bateu: toc, toc.
3' Chapeuzinho: (...) bateu à porta: toc, toc.
4. Chapeuzinho: Que braços compridos a senhora tem, vovozinha!
Lobo: É para te abraçar melhor, minha filha!
Chapeuzinho: Que pernas compridas a senhora tem, vovozinha!
Lobo: É para correr melhor, minha filha!
Chapeuzinho: Que orelhas grandes a senhora tem, vovozinha!
Lobo: É para te ouvir melhor, minha filha!
Chapeuzinho: Que olhos grandes a senhora tem, vovozinha!
Lobo: É para te ver melhor, minha filha!
Chapeuzinho: Que dentes grandes a senhora tem, vovozinha!
Lobo: É para te comer.

Em relação à escolha vocabular dos termos usados por Perrault, “bobinette” e “chevillette”, a tradutora opta por palavras que não chegam a causar um estranhamento em relação à linguagem da avó dando instruções para a netinha abrir a porta (“pino” e “trinco”). No diálogo final, há a utilização de dois adjetivos (“compridos” e “grandes”), em vez da repetição de apenas um, como no original, quando a menina observa o tamanho assustador de braços, pernas, orelhas, olhos e dentes da falsa avó. E, ao longo do conto, na passagem com o verbo “deshabiller” e a expressão “en son deshabilité” é dito que “Chapeuzinho se despiu e foi para a cama, onde ficou muito espantada de ver como a avozinha estava diferente” (p.18). O final da frase apresenta uma solução generalizadora, que não vai diretamente para o lado da nudez do lobo (sem roupa) nem tampouco para o lado do disfarce (de camisola). Nessa passagem, há três ilustrações: na 1^a, vemos a menina vestida com capa, calça e sapatos; na 2^a, já sem a calça e os sapatos, ela está tirando a capa e ficando apenas com uma blusa comprida (ou anágua) amarela; e na 3^a, ela está subindo na cama, usando uma cadeira como escada. Nas páginas seguintes, porém, vemos uma grande ilustração em que aparece apenas um olho do lobo, que está escondido embaixo das cobertas e usando uma touca branca.

A tradução de Rosa Freire termina com o final trágico, tal qual o texto fonte, “ao dizer essas palavras o Lobo Mau se jogou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu” (p.23). Em seguida, a moralidade é apresentada em duas páginas: o texto em destaque e a ilustração, sem figuras, apenas servindo como pano de fundo e moldura para os dizeres. Vemos no tratamento dado ao poema o intuito de manter tanto suas características formais como semânticas. Especificamente a escolha vocabular para a tradução de “ruelles” manteve um dos significados possíveis (“ruelas”), sem dar uma conotação mais sexual, vista por exemplo em “alcovas” (na tradução de Ivone Benedetti) ou em “quartos reservados” (na tradução de Mário Laranjeira). Além disso, vemos a manutenção da rima em “ruelas” e “donzelas”, como é visto em Perrault, “ruelles” e “demoiselles”. A tradutora mantém o poema sem divisão em estrofes, contendo 15 versos com rimas externas misturadas, como vemos a seguir (na formatação em que o texto é apresentado):

MORAL DA HISTÓRIA

Aqui vemos que a infância inexperiente,
sobretudo a das senhoritas
bem-feitas, amáveis e bonitas,
faz muito mal de escutar todo tipo de gente,
e que não é causa de estranheza
se há tantas que do lobo viram presa.
Digo o lobo, pois numa progenitura
nem todos têm a mesma natureza:
alguns há de espírito cortês,
calados, sem rancor, sem amargura,
que, em segredo, condescendentes e com doçura,
seguem as jovens donzelas
até nas casas, até nas ruelas.
Mas, ai!, quem não sabe que esses lobos melosos
de todos são os mais perigosos.

Considerações finais

No passado, assim como no presente, reescretores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero, às vezes até mesmo de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que as originais correspondentes conseguiam, e com certeza fazem o mesmo hoje. (Lefevere, 1992, p.5)

Ao iniciar esta pesquisa eu tinha um ponto de partida: imaginava que o conto *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault, cânone da literatura universal, estivesse à disposição para o leitor brasileiro de hoje. Considerando as questões levantadas ao longo do trabalho em relação ao lugar periférico que a LIJ ocupou (e ainda ocupa) em termos de literatura, foi uma boa surpresa encontrar o material que constituiu o *corpus* da pesquisa. Deparei-me com escritores e tradutores de grande reconhecimento no sistema literário (e tradutório) brasileiro, e com edições variadas, muitas delas primando pela qualidade tanto material, gráfica, quanto estética, com a valorização das ilustrações. Com esse *corpus* isoladamente, não seria possível pensar em desprestígio da LIJ. Mas dois pontos devem ser considerados para refletir sobre essa relação entre uma literatura de certo modo periférica e grandes tradutores e escritores ligados a ela.

Em primeiro lugar, não se pode deixar de considerar que os contos de Perrault fazem parte do que se considera clássicos da literatura universal, isto é, fazem parte do cânone literário. Mas esse lugar privilegiado no entanto não impediu que os contos do autor francês, assim como outros contos de fadas e contos populares, fossem por muito tempo reescritos ou refratados na literatura brasileira de modo desvalorizado. Como vimos, a partir da perspectiva apontada por Ana Maria Clark Peres, em seu estudo sobre reescritas realizadas entre 1953 e 1985, ou ainda a partir da melancólica metáfora proposta pela escritora Ana Maria Machado, dizendo que os contos de fadas eram o patinho feio da literatura, os contos de Perrault estavam inseridos em uma massa indistinta de contos tradicionais, folclóricos, de fadas... Enfim, a questão da autoria estava de certo modo apagada. Nessa pesquisa, vimos duas reescritas antigas: a de Figueiredo Pimentel, que em sua proposta educativa e moralizante, apaga completamente a questão da autoria de todos os contos que reescreve; e a de Monteiro Lobato,

inserida em seu projeto literário de criação de uma literatura infantil brasileira, própria às crianças brasileiras de sua época. Lobato, embora faça as modificações que considera necessárias a seu projeto, não apaga o autor quando realiza uma reescrita, tradução ou adaptação.

Então, o segundo ponto a ser considerado para a mudança na própria visibilidade da obra e de seu autor é o fenômeno recente, compreendendo um curto período de oito anos, de 2005 a 2012, em que editoras passaram a lançar e relançar os contos de Perrault, dentre outros contos de fadas e contos populares, marcando fortemente a questão da autoria. Assim, há dez anos não haveria esse material tão farto e significativo para a pesquisa. Nesse sentido, devemos ressaltar a relevância do conceito de patronagem tratado por Lefevere. A ação das editoras em apresentar suas reescritas da obra de Perrault, inclusive paralelamente umas às outras, contribui para tornar visível o escritor e sua obra de uma nova forma. As diversas edições encontradas foram publicadas por grandes editoras ou por editoras menores com propósitos específicos, tais como disponibilizar reescritas antigas. São elas Villa Rica, Companhia Editora Nacional, DCL, Iluminuras, Amarilys, Zahar, L&PM, Companhia das Letrinhas.

Com propósitos distintos, como apresentado ao longo do trabalho, as editoras são as responsáveis pela publicação de reescritas (e retraduições) do conto de Perrault, dentre outros autores de contos de fadas. Assim, a obra de Perrault hoje pode ser lida em um livro infantil, em uma coletânea de contos da literatura infantojuvenil universal, em uma antologia da obra ficcional do autor francês, em um livro de bolso mais voltado para o público adulto, que queira conhecer uma vertente da literatura francesa do século XVII, e, ainda, em livros que apresentam célebres reescritas antigas. Essas possibilidades e reverberações do conto existem pelas reescritas, inseridas em perspectivas ideológicas de seus agentes de patronagem, as editoras e eventualmente outras instâncias (por exemplo, o próprio apoio da embaixada francesa, no caso da tradução de Mário Laranjeira), e poetológicas, entrevistas nas visões dos reescritores, em suas propostas de reescrita, em suas teorizações sobre a atividade tradutória ou sobre a função de uma literatura voltada para crianças ou jovens, por exemplo. Ideologia e aspectos literários ou poéticos não são perfeitamente identificáveis ou separáveis, mas esta pesquisa buscou observar em paratextos (inseridos nas edições) e outros textos (cartas, entrevistas, sites, etc.) o pensamento e as propostas sobre as atividades

tanto de publicação quanto de criação, as quais produzem as reescritas e criam e recriam a imagem de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero...

O que é o conto de Perrault? Na perspectiva, a partir das considerações de Lefevere, entendo que uma obra constitui-se de todas as suas formas, suas reescritas (aí inseridas, traduções, adaptações, antologias, críticas, etc.). A aura universal do conto *Chapeuzinho Vermelho* não se dá apenas pelo texto de Perrault, mas por todas as suas reescritas feitas em épocas distintas e com objetivos distintos. Se uma obra aparentemente possui uma estabilidade, suas reescritas estão em constante movimento, sendo feitas, esquecidas, refeitas, apagadas, repensadas, etc. O modo de ler (e reescrever) Perrault no sistema literário brasileiro atual é distinto do que foi há 100 anos, como vimos. A partir do *corpus* analisado, podemos observar uma valorização da questão da autoria do conto e a fundamental contribuição do entendimento de que a obra de Perrault é uma peça literária e, portanto, deve (e merece) ser traduzida como tal, como vimos nas quatro reescritas que se constituem como traduções literárias, as de Mário Laranjeira, Maria Luisa Borges, Ivone Benedetti e Rosa Freire d'Aguiar, nas quais os tradutores buscam uma homologia em diversos níveis em relação ao texto fonte, recriando suas “marcas textuais”. No entanto, também há espaço para novas leituras a partir de Perrault, como a história recontada por Katia Canton, e há espaço até mesmo para adaptações, como a de Walcyr Carrasco, que por vezes acabam seguindo modelos hoje criticados como uma facilitação desnecessária.

Esta pesquisa procurou tratar do papel das reescritas, dos reescritores e dos agentes de patronagem como elementos centrais na criação de imagens de um autor, de uma obra, imagens que alcançam o público leitor e ouvinte infantojuvenil brasileiro, e também adulto. Para tanto, foi necessário abordar minimamente questões de grande complexidade: a definição ou categorização da infância, as implicações da definição de uma literatura segmentada – infantojuvenil –, além de questões teóricas relativas à atividade tradutória. No entanto, dado o escopo deste trabalho, as análises feitas e os temas discutidos constituem-se como um passo inicial para estudos que possam aprofundar as relações entre a criação de imagens (de reescritas), o impacto que estas produzem em determinado sistema literário e o modo com que contribuem para a formação e a manutenção de cânones.

Referências

- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: UNESP, 2005.
- APPELBAUM, Stanley. "Introduction". In: _____ (ed.). *The Complete Fairy Tales in Verse and Prose/L'intégrale des contes en vers et en prose: a dual-language book*. Edição e Tradução de Stanley Appelbaum. Mineola, Nova York: Dover Publications, 2002.
- ARROJO, Rosemary. *5ed. Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.
- BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge: London, New York, 1998.
- BENEDETTI, Ivone. "Um passeio pelo século XVI". FALEIROS, Álvaro (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra, 2013. p.19-28.
- BENEDETTI, Ivone. "Prefácio". In: _____. ; SOBRAL, Adail (orgs.). *Conversa com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. São Paulo: Parábola, 2003. p.17-31.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução: Arlene Caetano. 27ª reimpressão. São Paulo: Paz e terra, 2012.
- BETTS, Christopher. *Charles Perrault: The Complete Fairy Tales*. Nova York: Oxford University Press, 2009.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRYSON, Bill. *Em casa: uma breve história da vida doméstica*. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALZADA-PÉREZ, María. "Introduction." In: _____ (Ed.) *A Propos of Ideology: Translation Studies on Ideology--Ideologies in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 2003. p. 1-22.
- CANTON, Katia. *Era uma vez Perrault*. São Paulo: DCL, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. v.2. São Paulo: Leya, 2011.
- CARRASCO, Walcyr. *Contos de Perrault: Chapeuzinho Vermelho e outras histórias*. Charles Perrault/adaptação de Walcyr Carrasco. Barueri, SP: Manole, 2009.

- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. 4 ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- _____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 12^a impressão. São Paulo: Moderna, 2011.
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2010.
- _____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 5ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- EGBERT, of Liège. *The Well-laden Ship*. Tradução: Robert Gary Babcock. London: Harvard, 2013. p.vii-xxvii, p.226-228.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem Theory". In: *Polysystem Studies*, [= Poetics Today 11:1], 1990. p. 9-26.
- FALEIROS, Álvaro. "Entrevista – Mário Laranjeira". In: _____. (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra, 2013. p.117-126.
- FAWCETT, Peter. Ideology and Translation. In: BAKER, Mona (Ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome, 1998. p. 106-110.
- GÉLIS, Jacques. "A individualização da criança". In: *História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes*. ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (ed.) Tradução: Hildegard Feist. 6^a reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p. 311-330.
- 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.
- HERMANS, Theo. "Translation Studies and a New Paradigm". In: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. HERMANS, Theo (ed.). London & Sydney: Croom Helm, 1985. p. 7-15.
- HOLMES, James S. "Describing Literary Translations: Models and Methods". In: _____.; Lambert, José; van den Broeck, Raymond (orgs). *Literature and Translation*. Leuven: Acco, 1978.
- KHOLS, Robert. "Culture Defined". In: *Survival kit for overseas living: for American planning to live and work abroad*. 4ed. Maine: Intercultural; London: Nicholas Brealey, 2001. p.25-30.
- LAMBERT, José. "A tradução". Tradução: Marie Hélène Catherine Torres; Álvaro Faleiros. In: *Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. GUERINI, Andréia; TORRES, Marie Hélène Catherine; COSTA, Walter (orgs). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p.183-196.

- LAMBERT, José & van GORP, Hendrik. “Sobre a descrição de traduções”. Trad: Marie Hélène Catherine Torres; Lincoln P. Fernandes. In: *Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. GUERINI, Andréia; TORRES, Marie Hélène Catherine; COSTA, Walter (orgs). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p.197-212.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- LARANJEIRA, Mário. “Entrevista”. In: BENEDETTI, Ivone; SOBRAL, Adail (orgs.). *Conversa com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. São Paulo: Parábola, 2003b. p. 119-123.
- LEFEVERE, André. “Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English”. BASNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon (UK): Multilingual Matters, 1998. p.41-56.
- _____. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- _____. “Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm.” In: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985. p.215-243.
- LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 2vol. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- MARTINS, Marcia. “Descriptive Translations Studies: uma revisão crítica”. Gragoatá – Revista do Instituto de Letras da UFF, Niterói, v.13, 2003. p.33-52.
- _____. *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. 1999. 324f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo.
- MILTON, John. “Poética da tradução, de Mário Laranjeira”. FALEIROS, Álvaro (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra, 2013. p. 13-17.
- O’CONNELL, Eithne. “Translating for Children”. In: LATHEY, Gillian. *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. UK: Multilingualmatters, 2006. p. 15-24.
- OLIVEIRA, Anna Olga; MARTINS, Marcia. “Nísia Floresta e *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*: uma tradução em busca do original”. Scripta Uniandrade, Publicação Semestral da Pós-Graduação em Letras, Curitiba, v. 10, n. 1, jan.-jun. 2012.
- 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. (org.) *Investigating Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2000.

- PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. 4ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2012 (2007).
- _____. *Contos de Mamãe Gansa*. Tradução e introdução: Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012b.
- _____. *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Apresentação: Ana Maria Machado. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Contos de fadas*. Tradução: Monteiro Lobato. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.
- _____. *Contos e fábulas: Charles Perrault*. Tradução e posfácio: Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007b.
- PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Belo Horizonte (MG): Vila Rica, 2006.
- PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro: Quaresma & C^A Livreiros Editores, [1911].
- SEIFERT, Lewis C. “On Fairy Tales, Subversion, and Ambiguity: Feminist Approaches to Seventeenth-Century *Contes des fées*”. In: HAASE, Donald (ed.). *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2004. p. 53-71.
- SHAVIT, Zohar. “Translation of Children’s Literature”. In: LATHEY, Gillian. *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. UK: Multilingualmatters, 2006. p. 25-40.
- _____. “The Concept of Childhood and Children’s Folktales: Test Case – ‘Little Red Riding Hood’”. In: TATAR, Maria (ed.). *The Classic Fairy Tales*. New York, London: Norton, 1999. p. 317-332.
- SHUTTLEWORTH, Mark & COWIE, Moira. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, UK: ST Jerome, 1997.
- TATAR, Maria (ed.). *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- _____. “Introduction: Little Red Riding Hood.”. In: _____. *The Classic Fairy Tales*. New York, London: Norton, 1999. p. 3-11.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TOURY, Gideon. The Notion of “Assumed Translation” – An Invitation to a New Discussion”. BLOEMEN, H.; HERTOOG, E; SEGERS, W. (eds.). *Letterlijkheid, Woordelijkheid / Literality, Verbality*. Antwerpen/Harmelen: Fantom, 1995. p. 135-147. Disponível em:

<http://www.tau.ac.il/~tourney/works/GT-AssumedTranslation.htm> . Acesso em: 08 janeiro 2014.

_____. “A Rationale for Descriptive Translation Studies”. In: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985. p. 16-41.

VIEIRA, Else. “A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos poli-sistemas”. In: *Teorizando e contextualizando a tradução*. VIEIRA, Else (org.). Belo Horizonte: UFMG, 1996a. p.124-137.

_____. “André Lefevere: a teoria das refrações e da tradução como reescrita”. In: *Teorizando e contextualizando a tradução*. VIEIRA, Else (org.). Belo Horizonte: UFMG, 1996b. p.138-149.

Anexo 1

Le Petit Chaperon Rouge (Charles Perrault)⁴¹

Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon Rouge.

Un jour sa mère ayant cuit et fait des galettes lui dit :

– Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade; porte-lui une galette et ce petit pot de beurre.

Le Petit Chaperon Rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre village. En passant dans un bois elle rencontra compère le loup, qui eut bien envie de la manger; mais il n'osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un loup, lui dit :

– Je vais voir ma mère-grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma mère lui envoie.

– Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le loup.

– Oh! oui, dit le Petit Chaperon Rouge, c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là- bas, à la première maison du village.

– Hé bien, dit le loup, je veux l'aller voir aussi; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera.

Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait.

Le loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la mère-grand; il heurte : toc, toc.

– Qui est là ?

– C'est votre fille le Petit Chaperon Rouge (dit le loup, en contre-faisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie.

La bonne mère-grand, qui était dans son lit à cause qu'elle se trouvait un peu mal, lui cria:

– Tire la chevillette, la bobinette cherra.

Le loup tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Il se jeta sur la bonne femme et la dévora en moins de rien ; car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé. Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la mère-grand, en attendant le Petit Chaperon Rouge, qui quelque temps après vint heurter à la

⁴¹ In: APPELBAUM, Stanley. *The Complete Fairy Tales in Verse and Prose/L'intégrale des contes en vers et en prose: a dual-language book*. Edição e Tradução de Stanley Appelbaum. Mineola, Nova York: Dover Publications, 2002. p.132-137.

porte: toc, toc.

– Qui est là ?

Le Petit Chaperon Rouge, qui entendit la grosse voix du loup, eut peur d’abord, mais croyant que sa mère-grand était enrhumée, répondit:

– C’est votre fille, le Petit Chaperon Rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie.

Le loup lui cria en adoucissant un peu sa voix:

– Tire la chevillette, la bobinette cherra.

Le Petit Chaperon Rouge tira la chevillette, et la porte s’ouvrit.

Le loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture:

– Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche et viens te coucher avec moi.

Le Petit Chaperon Rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit:

– Ma mère-grand, que vous avez de grands bras!

– C’est pour mieux t’embrasser, ma fille.

– Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes!

– C’est pour mieux courir, mon enfant.

– Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles!

– C’est pour mieux écouter, mon enfant.

– Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux!

– C’est pour mieux voir, mon enfant.

– Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents!

– C’est pour te manger.

Et en disant ces mots, le méchant loup se jeta sur le Petit Chaperon Rouge, et la mangea.

Moralité

*On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d’écouter toute sorte de gens,
Et que ce n’est pas chose étrange,
S’il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte:
Il en est d’une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces loups doucereux,
De tous les loups sont les plus dangereux.*

Anexo 2

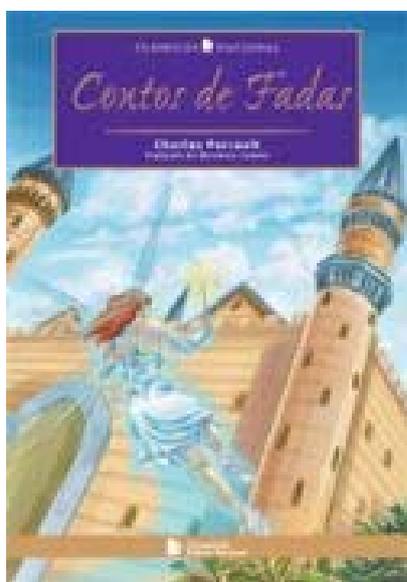
Ilustrações



Figueiredo Pimentel

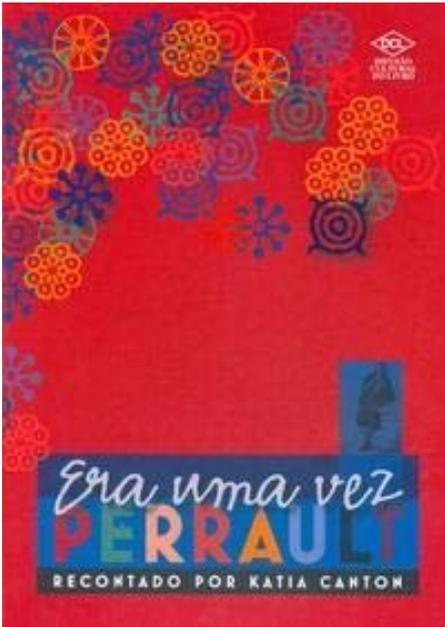


Julião Machado



Monteiro Lobato





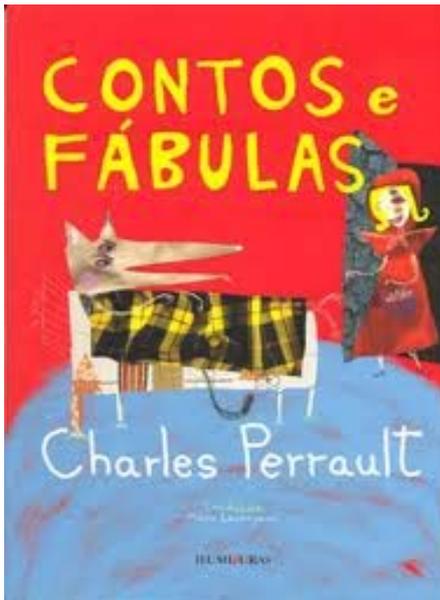
Katia Canton



Gustave Doré



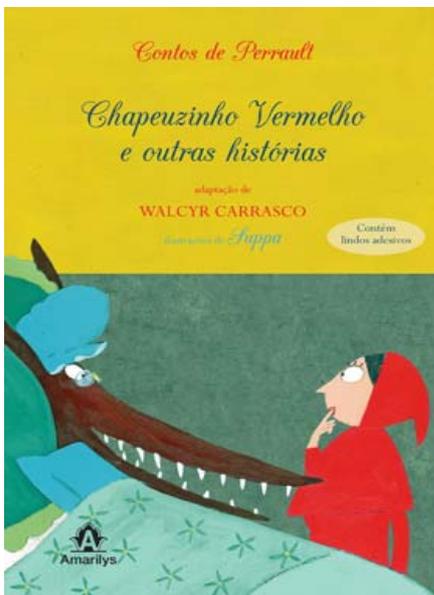
Elisa de Magalhães



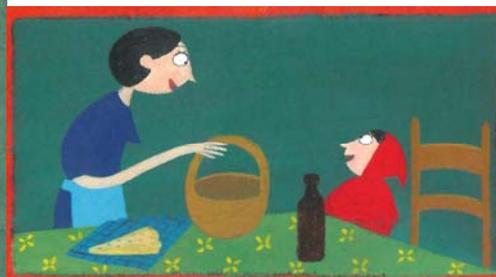
Mário Laranjeira



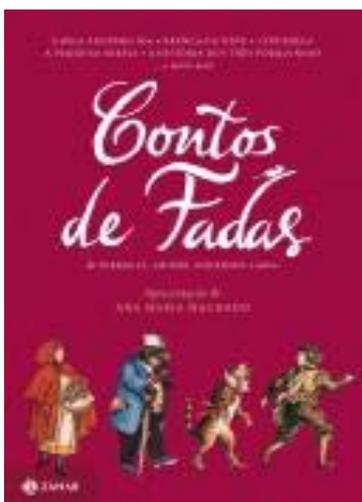
Fê



Walcyr Carrasco



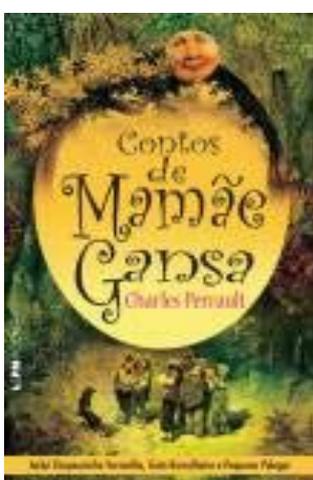
Vivian Suppa



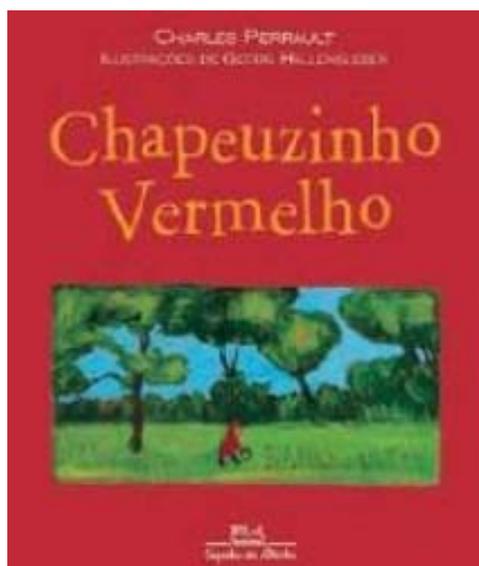
Maria Luiza Borges



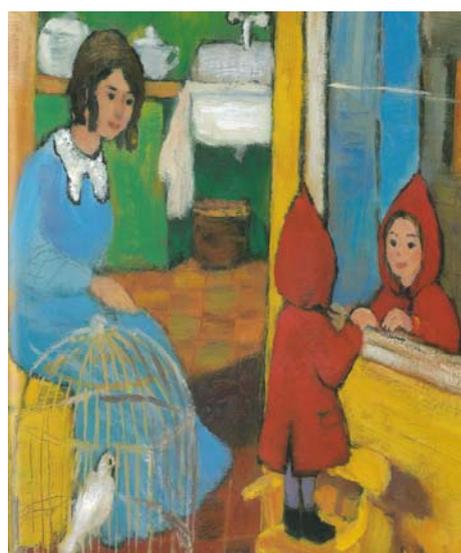
Eugène Feytaud, 1846



Ivone Benedetti



Rosa Freire d'Aguiar



Georg Hallensleben