

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

SANDRO DECOTTIGNIES CERQUEIRA

**A INSTABILIDADE DO GÊNERO CONTOS DE FADA:
RETEXTUALIZAÇÕES DE CHAPEUZINHO VERMELHO**

VITÓRIA
2013

SANDRO DECOTTIGNIES CERQUEIRA

**A INSTABILIDADE DO GÊNERO CONTOS DE FADA:
RETEXTUALIZAÇÕES DE CHAPEUZINHO VERMELHO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos necessários à qualificação para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de pesquisa: Estudos sobre texto e discurso.

Orientadora: Lillian Virgínia Franklin DePaula

VITÓRIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Cerqueira, Sandro Decottignies, 1980-
C416i A instabilidade do gênero contos de fada: retextualizações de
Chapeuzinho Vermelho / Sandro Decottignies Cerqueira. – 2013.
180 f. : il.

Orientadora: Lillian Virginia Franklin De Paula.
Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) –
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Linguística. 2. Tradução e interpretação. 3. Pragmática. 4.
Língua francesa. 5. Língua inglesa. I. DePaula, Lilian. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 80

SANDRO DECOTTIGNIES CERQUEIRA

“A instabilidade do gênero contos de fada: retextualizações de Chapeuzinho Vermelho”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Linguística.

Aprovada em 19 de abril de 2013.

Comissão Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lillian Virgínia Franklin DePaula (UFES)
Orientadora, Presidente da Sessão e da Comissão Examinadora

Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Carmelino (UFES)
Membro Titular Interno da Comissão Examinadora

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza (UFPR)
Membro Titular Externo da Comissão Examinadora

AGRADECIMENTOS

A meu avô, Ronaldo Decottignies, e a minha mãe, Rosita Constancia Decottignies, com imensa saudade, por terem me inspirado a buscar o conhecimento, a me superar cotidianamente e a guiar minha vida pelo amor.

A minha adorada esposa, Emmanuelle Decottignies Cerqueira, por ter me encorajado ao longo da redação desta dissertação e, sobretudo, por me lembrar, a cada dia, da importância de ser fiel a mim mesmo.

A meu primo Juliano Decottignies Custódio, companheiro da vida toda, por ser muito mais do que um irmão, por sempre acreditar em mim e por sempre estar ao meu lado, quando preciso.

Aos meus amigos Belchior Monteiro e Lilian Santos, por terem me ajudado no momento mais crítico da elaboração deste trabalho.

A minha orientadora, professora Lillian DePaula, por ter desde o início acolhido generosa e carinhosamente meu projeto, por ter confiado em mim ao longo desses anos e por ter sabido me ajudar a amadurecer intelectualmente.

À professora Ana Cristina Carmelino, por sempre transmitir entusiasmo, conhecimento e rigor científico, e por ter feito perguntas que em muito contribuíram para as reflexões aqui propostas.

Ao professor Raimundo Carvalho, por ter feito comentários, indagações e questionamentos que me permitiram trabalhar as “cicatrices” do processo de elaboração desta pesquisa, quando da qualificação.

Ao professor Marcelo Paiva de Souza, por ter aceitado participar de minha banca de defesa, dando-me a honra de contá-lo entre meus leitores, e por contagiar tantos alunos, entre os quais me incluo, com a paixão pelos estudos literários.

À professora Lilian Coutinho Yacovenco, por ter sido minha orientadora de iniciação científica tantos anos atrás, incentivando-me a ir adiante na vida acadêmica.

Ao professor Jaime Ginzburg, por ter suscitado reflexões de grande amplitude, que sempre corresponderam a meus valores e engajamentos mais profundos.

A Jô Drumond, por ter sido minha primeira professora de francês, por ter sido essencial para que eu passasse a ensinar e traduzir esse idioma e por ter me acolhido em seu sítio quando eu precisava de tranquilidade para escrever.

A Ana Regina Seno, por ter resolvido o impasse sobre o título desta dissertação.

RESUMO

Este trabalho busca entender as interpretações sobre as quais se baseiam quatro traduções e uma adaptação do *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault, texto cuja estrutura narrativa e cujas particularidades estilísticas não se mostram inteiramente conformes aos modelos correntemente estabelecidos para o gênero conto de fadas. No intuito de explorar as interseções possíveis entre os estudos de tradução e a linguística textual, esta pesquisa fundamenta-se no conceito de *retextualização* proposto por Travaglia (2003) e na teoria da relevância de Wilson & Sperber (2004). Os problemas centrais aqui abordados se referem à maneira como fatores socioculturais influenciam os gêneros textuais e ao uso da adaptação como meio de produzir a equivalência. Tentou-se verificar a que ponto o paratexto constitui uma via de acesso às condições de elaboração da retextualização, como a priorização de certos traços semânticos permitiu o estabelecimento de um significado e em que grau esse processo é afetado pelo enquadramento genérico do texto-fonte. Na discussão proposta, destacam-se os aportes do interacionismo sociodiscursivo de Bronckart (2006) e de outros campos do saber, como os estudos literários e a história, com Genette (2002), Shavit (1986), Hutcheon (2006), Ariès (1973) e Badinter (2010).

Palavras-chave: Linguística; Tradução e interpretação; Pragmática; Língua francesa; Língua inglesa.

RESUME

Ce travail cherche à comprendre les interprétations sur lesquelles se basent quatre traductions et une adaptation du *Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault, un texte dont la structure narrative et les particularités stylistiques ne se montrent pas entièrement conformes aux modèles actuellement établis pour le genre contes de fées. Visant à explorer les intersections possibles entre la traductologie et la linguistique textuelle, cette recherche s'appuie sur le concept de *remise en texte* (*retextualização*) proposé par Travaglia (2004) et sur la théorie de la pertinence de Wilson & Sperber (2004). Les problèmes centraux abordés ici concernent la façon dont des facteurs socioculturels influent sur les genres textuels, ainsi que l'usage de l'adaptation comme un moyen de produire l'équivalence. Nous avons cherché à vérifier jusqu'à quel point le paratexte constitue une voie d'accès aux conditions d'élaboration de la remise en texte, comment l'accent mis sur certains traits sémantiques a permis l'établissement d'une signification et en quelle mesure ce processus est touché par l'étiquetage générique du texte-source. Dans la discussion proposée, on remarquera spécialement les apports de l'interactionnisme sociodiscursif de Bronckart (2006) et d'autres domaines du savoir, tels que les études littéraires et l'histoire, avec Genette (2002), Shavit (1986), Hutcheon (2006), Ariès (1973) et Badinter (2010).

Mots-clés : Linguistique ; Traduction et interprétation ; Pragmatique ; Langue française ; Langue anglaise.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. DIMENSÕES COGNITIVAS E CULTURAIS DA TRADUÇÃO.....	15
2.1 <i>A tradução como modalidade cognitiva e atividade criadora.....</i>	15
2.2 <i>O conceito de equivalência e as fronteiras da adaptação.....</i>	19
2.3 <i>O texto como dialética enunciativa e sua inserção na cultura.....</i>	23
2.4 <i>Ganhos, perdas e ajustes em tradução.....</i>	28
3. RETEXTUALIZAÇÃO, GÊNERO E ADAPTAÇÃO.....	34
3.1 <i>A adaptação como meio de atingir a equivalência.....</i>	34
3.2. <i>O papel do gênero no funcionamento do texto.....</i>	38
3.3 <i>A influência do gênero nas estratégias de retextualização.....</i>	41
3.4 <i>Considerações acerca do gênero “conto de fadas”.....</i>	45
3.5 <i>O Chapeuzinho Vermelho de Perrault: um conto de fadas atípico.....</i>	49
3.6 <i>A adaptação como tentativa de mudar para preservar.....</i>	53
4. TEORIA DA RELEVÂNCIA E CONTEXTO CULTURAL.....	57
4.1 <i>A Teoria da Relevância e a identificação das intenções do falante....</i>	57
4.2 <i>A noção de semelhança interpretativa e a importância do contexto...</i>	61
4.3 <i>O tratamento da ironia no âmbito da Teoria da Relevância.....</i>	65
4.4 <i>O surgimento e a difusão do sentimento de infância.....</i>	68
4.5 <i>Cenas da infância de outros tempos.....</i>	72
4.6 <i>A família, a mulher e a vida cultural na França de Perrault.....</i>	76
5. PARATEXTO: CHAVES DE LEITURA.....	81
5.1 <i>O paratexto como ação pragmática sobre o público.....</i>	81
5.2 <i>O peritexto editorial.....</i>	86
5.3 <i>O nome de autor.....</i>	98
5.4 <i>O aparelho titular.....</i>	101
5.5 <i>Dedicatórias e instância prefacial.....</i>	105
5.6 <i>Epígrafes e notas.....</i>	120

6. PERRAULT E SUAS RETEXTUALIZAÇÕES: UMA LEITURA CRUZADA...	125
6.1 <i>Visão geral do conto</i>	125
6.2 <i>Apresentação da protagonista</i>	127
6.3 <i>Saída de Chapeuzinho para o bosque</i>	133
6.4 <i>Primeiro diálogo entre Chapeuzinho e o Lobo</i>	137
6.5 <i>Chegada do Lobo à casa da Vovó</i>	142
6.6 <i>Chegada de Chapeuzinho à casa da Vovó</i>	146
6.7 <i>Segundo diálogo entre Chapeuzinho e o Lobo</i>	150
6.8 <i>Moral da história / Chegada do caçador</i>	155
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
8. REFERÊNCIAS	169
9. ANEXOS	175
<i>Anexo I: Fac-símile da edição de 1697 de Le Petit Chaperon Rouge</i>	175
<i>Anexo II: Fac-símile da versão adaptada de Cristina Marques (s/d)</i>	177

1. INTRODUÇÃO

O tradutor, especialmente quando lida com o texto literário, caminha em solo pantanoso, tamanho é o caráter fugidio da matéria com que trabalha – a linguagem. Quando avança sobre o chão incerto das palavras e de tudo o que há por baixo delas (as conotações, as alusões, as implicaturas), ele tem de transpor os abismos do tempo e das diferenças culturais. Não que uma tradução “literal” seja completamente impossível ou forçosamente indesejável, mas, quanto mais atenção se dá às distinções entre os contextos de partida e de chegada, fundamento do jogo de implicação presente em variados graus em qualquer atividade linguageira e especialmente naquelas dotadas de finalidades artísticas, tanto mais se percebe que, frequentemente, a terra firme das correlações diretas pode ser uma ilusão provocada por um olhar apressado.

Se traduzir textos é andar sobre terreno pantanoso, adaptá-los para um público de outra época ou lugar é lançar-se em um oceano cuja cartografia mutante desorienta. Teorizar sobre tais atividades, por sua vez, é aventurar-se em um labirinto: as indagações se multiplicam constantemente, o que explica a aparência provavelmente errática das reflexões aqui propostas, que não devem ser enxergadas como uma estrada, mas como uma nuvem. Um estudo científico sobre esse tema não pode se limitar a um juízo de valor sobre uma obra escolhida ao acaso, restringindo-se ao produto e deixando de analisar o processo – e os caminhos necessários para isso raramente são lineares.

A raridade (ou inexistência) de correspondências unívocas parece particularmente bem ilustrada na dinâmica inerente aos gêneros textuais, indissociável da maneira como evoluem as mentalidades e os costumes: um conto de fadas do século XVII, por exemplo, não repousa sobre as convenções que orientam esse tipo de texto no século XXI e não se insere na cultura da mesma forma. As mudanças nas práticas de leitura, nas referências culturais e nas concepções de infância sugerem que, por detrás da aparente uniformidade gerada pelo rótulo “conto de fadas”, superpõem-se camadas de significação que variam de acordo com as épocas e os lugares.

Diante disso, o tradutor se depara com um dilema. Por um lado, não enxerga o problema ou foge dele quem crê que ater-se simplesmente à “imanência” do texto permite uma quimérica repetição do “original” – conceito espinhoso que, de acordo com

DePaula (2011), sempre deve ser lido entre aspas. Por outro lado, buscar equivalências entre sistemas semióticos e antropológicos situados em épocas e espaços afastados implica frequentemente emancipar-se da literalidade. Essa liberdade criadora é inerente à tradução artística, mas o ponto é que as escolhas de que ela se compõe são carregadas de alguma arbitrariedade ou, no mínimo, de diferenças em relação às possibilidades de significação – o que leva a compreender o tão comum olhar “nostálgico” e ressabiado sobre o texto que atravessou fronteiras temporais e linguísticas. Haveria solução para esse impasse, para essa inquietação que faz a tradução parecer impraticável?

Este trabalho buscará explorar os caminhos abertos por essas indagações por meio de um estudo sobre a relação entre *Le Petit Chaperon Rouge*, publicado em 1697 por Charles Perrault em *Histoires ou Contes du Temps Passé*, e versões posteriores dessa narrativa conhecida pelos leitores brasileiros sob o nome de *Chapeuzinho Vermelho*: a adaptação realizada por Cristina Marques (sem data) e duas traduções propriamente ditas, a de Mário Laranjeira (2007) e a de Maria Luiza Borges para a edição comentada de Maria Tatar (2004). Como não há indicação de que essa última foi feita a partir do original francês, incluíram-se a tradução em inglês de Tatar (1999) e a primeira versão inglesa do conto, de Robert Samber, lançada inicialmente em 1729 e apresentada em *The Classic Fairy Tales*, de Opie & Opie (1980)¹.

O *corpus* desta dissertação será, portanto, composto da seguinte maneira: o texto-fonte de 1697 (cujo fac-símile constitui o Anexo I), as traduções em inglês de Samber (Opie & Opie, 1980) e de Tatar (1999), as traduções em português de Maria Luiza Borges (Tatar, 2004) e Laranjeira (2007) e a adaptação de Cristina Marques (s/d – fac-símile no Anexo II). Integrarão o escopo deste estudo não somente os textos, mas também os paratextos pertinentes. Parte desse material paratextual será recolhida em duas reedições contemporâneas de Perrault (2008 e 2011).

Na etapa de elaboração do projeto desta pesquisa, foi feito um levantamento das obras contemporâneas denominadas *Chapeuzinho Vermelho* e atribuídas a Perrault. Nessa busca, efetuada em diversas livrarias de Vitória (ES), a adaptação de Marques (s/d) foi a única que se encaixou no perfil procurado: os outros volumes disponíveis no mercado naquele momento não mencionavam nenhum autor ou se basea-

¹ Cabe ressaltar que a obra de Opie & Opie (1980), por estar citada na bibliografia de Tatar (1999), certamente influenciou a tradução realizada por essa última.

vam na versão dos Irmãos Grimm – sobre a qual serão feitos comentários menos detalhados, notadamente a partir das reflexões de Shavit (1986). No início, Borges (Tatar, 2004) era a única fonte com a qual seria contrastada Marques (s/d). Os textos em inglês foram incluídos com a finalidade de entender melhor a gênese do material encontrado em Tatar (2004), cujo ponto de partida não está explícito. Em um momento posterior, descobriu-se a tradução de Laranjeira (2007), explicitamente feita a partir do texto francês, que permitiu um enriquecimento maior do *corpus*.

Não se cogitou incluir obras que explicitam um distanciamento crítico em relação ao texto-fonte, como *Chapeuzinho amarelo*, de Chico Buarque (1994) ou *Fita verde no cabelo: Nova Velha História*, de Guimarães Rosa (1992) ou, ainda, o longa-metragem de animação *Deu a louca na Chapeuzinho (Hoodwinked!)*, de Cory Edwards (2005): interessa o efeito de neutralidade conferido pelo rótulo “tradução” e a expectativa de semelhança levantada pelo termo “adaptação”, bem como pelo uso do título e do nome do autor do original. Hutcheon (2006) diferencia paródias de adaptações pelo fato de as últimas anunciarem abertamente sua relação com as “fontes”: isso se confirma na adaptação de Marques (s/d), que ostenta o nome de Perrault na capa.

A discussão aqui proposta abordará a relação entre tradução e adaptação, orientando-se pelas reflexões propostas por Hutcheon (2006) em *A theory of adaptation* e, sobretudo, pelo conceito de retextualização proposto por Travaglia (2003) e levando em conta questões relativas ao gênero textual e ao contexto cultural no qual surgiu o conto de Perrault (1697). Esse último ponto será importante para levantar indícios sobre as intenções comunicativas do autor, dado fundamental para a produção da semelhança interpretativa no quadro proposto pela teoria da relevância de Wilson & Sperber (2004). Na tentativa de reconstruir traços pertinentes do contexto comunicativo do final do século XVII, importarão as informações recolhidas por Ariès (1973) e Badinter (2010) e a consideração de elementos do paratexto das obras estudadas, de acordo com as indicações de Genette (2002).

Esta pesquisa é o fruto de uma reflexão começada em 2004, quando uma adaptação de Pinóquio em muito distante do texto-fonte italiano inspirou uma monografia de fim de curso. O pequeno livro, no qual a *professora* Maria Mazzetti (assim ela é apresentada, em meio aos dados técnicos) condensa em pouco mais de uma lauda as aventuras do menino-boneco, porta na capa o nome de Carlo Collodi e tem duas

características marcantes: uma drástica redução do material verbal (o texto de partida se estende por 70 páginas) e uma abundância de julgamentos e conclusões impostas ao leitor – um procedimento autoritário bastante diferente do estilo do autor italiano, mas pouco surpreendente no Brasil de 1970, então em pleno período de repressão em diversas esferas da vida social. No centro das reflexões suscitadas pelo confronto entre a adaptação e o original, estava um conceito então denominado de “apropriação discursiva”.

Em 2010, quando da formulação do projeto de mestrado, uma experiência de mais de sete anos no ensino de língua francesa fez com que Pinóquio se visse acompanhado de *Chapeuzinho Vermelho*, conto que também recebeu uma adaptação (Marques, s/d) na qual o nome do autor aparece com destaque, apesar o enredo exibir grandes diferenças para com o do texto-fonte. O quadro de referência teórica, centrado nos estudos literários durante a confecção da monografia, deslocou-se para os estudos de tradução, a pragmática e a linguística textual (o que não chegou a impedir que Genette passasse a integrar a bibliografia) e, ao mesmo tempo, ampliou-se para buscar informações na história dos costumes.

A orientação da professora Lillian DePaula conduziu à eliminação de Pinóquio, o que teve por objetivo permitir maior aprofundamento na análise do *corpus* (que, como mostrado acima, se alargou, passando a abranger outras traduções do texto de Perault) e a um abandono progressivo da noção de “apropriação discursiva”, que deu lugar à busca do entendimento do processo de leitura que subsidia cada retextualização. Se o trabalho de conclusão de curso se ressentia de um julgamento de valor muito marcado, esta dissertação tenciona elucidar, com mais ponderação, os mecanismos interpretativos que configuram a tradução e a adaptação, a partir de uma leitura cruzada dos textos que integram o *corpus*.

Os problemas de pesquisa que serão aqui tratados são as questões ligadas à influência do gênero e de sua mutabilidade intrínseca sobre as estratégias de tradução, a relação entre tradução e cultura e o emprego da adaptação como estratégia para buscar a equivalência. As hipóteses centrais, como se explicará melhor mais adiante, são duas, a saber: a retextualização é influenciada pelas características do gênero textual em que se enquadra o texto-fonte; o paratexto desempenha papel de destaque na tradução, tanto ao auxiliar o profissional a elaborar o texto-alvo quanto ao fornecer ao estudioso ou ao crítico elementos para analisar o produto deste tra-

balho – no caso do presente trabalho, o paratexto serviu mais como fonte de dados sobre a interpretação que serviu de esteio ao o processo tradutório.

Esta dissertação se compõe de cinco capítulos: o primeiro, intitulado *Dimensões cognitivas e culturais da tradução*, aponta que o próprio funcionamento da linguagem é um mecanismo tradutório; também destaca, por um lado, o fato de que a tradução é a elaboração de um texto, não uma operação meramente linguística e, por outro lado, o caráter inerentemente criativo do trabalho do tradutor. Combate, dessa forma, a chamada “nostalgia do original”, mostrando que a tradução não se resume a um processo entrópico, mas contém possibilidades de ganhos, feitos mediante uma dinâmica dialógica de ajustes entre diferentes sistemas de referência.

O segundo capítulo, *Adaptação, gênero e retextualização*, ao discutir o conceito de equivalência, propõe que ela pode ser buscada mediante procedimentos adaptativos. Interessa-se, ainda, pela importância do gênero na circulação social dos textos e nas estratégias de tradução, entendida como uma retextualização. Realiza, igualmente, uma caracterização rápida do gênero “conto de fadas” e mostra a que ponto *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault (1697) constrói seu sentido justamente pela transgressão dos modelos que orientam a produção desse tipo de texto.

A terceira etapa de desenvolvimento deste trabalho, *Teoria da Relevância e contexto cultural*, faz uma apresentação das principais noções dessa corrente da pragmática cujo propósito é a identificação da intencionalidade², dando ênfase para as noções de semelhança interpretativa, contexto cognitivo e interpretação ecoico-dissociativa, das quais a última permite a detecção da ironia textual. Apresenta, em seguida, um panorama das relações humanas e da vida cultural na França dos tempos de Perrault, com destaque para a compreensão da infância e para a maneira como os contos de fadas eram enxergados.

Nas duas últimas partes deste trabalho, procura-se aplicar as discussões ao *corpus*. O quarto capítulo, *Paratexto: chaves de leitura*, tece considerações sobre como a leitura dos diferentes textos selecionados para esta pesquisa sofre a ação de uma série de discursos que os acompanham: títulos, escolhas editoriais, nome do autor, dedicatórias, prefácios, epígrafes e notas. No quinto e último, efetua-se uma incur-

² Como se verá adiante, o termo *intencionalidade* não implica necessariamente a busca de um sentido unívoco, pois a polissemia constitui parte dos propósitos comunicativos de uma ampla gama de textos.

são pelo texto de Perrault, apontando as soluções encontradas por suas diversas retextualizações. Como se perceberá, a segmentação do objeto de estudo foi orientada por sua estruturação interna e pelo objetivo de permitir o cotejamento entre o original e a adaptação de Marques (s/d).

Este trabalho constatou que o texto de Perrault constrói seu sentido pela incongruência com as expectativas associadas aos contos de fadas, e destaca a influência da evolução histórica desse gênero textual sobre as decisões dos tradutores e adaptadores. Percebeu-se que cada retextualização deixa entrever uma interpretação diferente, situada em diversos pontos de um espectro de possibilidades vinculado, de um lado, à polissemia constitutiva da obra de Perrault e, de outro lado, aos fatores históricos e culturais envolvidos na produção dos significados. O paratexto mostrou-se de grande utilidade para aprofundar a análise dos textos e perscrutar as várias facetas do original postas em evidência em cada uma das leituras que deram nascimento aos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa.

2. DIMENSÕES COGNITIVAS E CULTURAIS DA TRADUÇÃO

2.1 *A tradução como modalidade cognitiva e atividade criadora*

Situada em algum lugar entre a arte e a técnica, a tradução é uma atividade semiótica das mais intrincadas e uma das mais disseminadas no cotidiano, frequentemente onde sequer se suspeita. Menos perceptível em determinadas modalidades, como a leitura de textos antigos dentro de um mesmo idioma ou as diversas práticas de recepção e produção textual³, ela muitas vezes só chama atenção quando considerada problemática ou insuficiente. Aos olhos de grande parte do público, bons trabalhos de tradução devem ser invisíveis como uma vidraça perfeitamente limpa e polida. Tal perspectiva faz com que seja ignorado o processo que leva a semelhantes consecuições.

Para Bassnett (2003, p. 31), a atividade tradutória se vê desvalorizada e atingida em sua qualidade por conta de concepções redutoras, tais quais as da crítica que baliza sua avaliação unicamente pela proximidade com o original ou que trata o texto traduzido como se fosse uma obra escrita na língua de chegada. A autora mostra que essa depreciação do ofício do tradutor tem longas raízes na história: até o início do século XIX, a tradução era vista por alguns como um método para o desenvolvimento do estilo de um escritor; nessa época, em ligação com o espírito do imperialismo, predominava ainda a ideia de tradutor-servo, que remonta à Idade Média. Segundo Bassnett (2003, p. 23-24), essas posições colonialistas influenciam diretamente a maneira ambígua pela qual as traduções são encaradas no século XX: Por um lado, o tradutor seria um subordinado do autor do texto de partida – nesse sentido, para que dignificar o trabalho do escravo, estudando suas técnicas? (É nesse horizonte que se preconiza “abnegação” ao tradutor.) Por outro lado, a tradução seria uma atividade pragmática que permite “elevar” um texto de uma cultura inferior – dentro dessa ótica, a análise do processo de tradução também se torna indesejável, pois atinge o centro do sistema hierárquico.

Evidentemente, a tradução também é um signo de prestígio, e o discurso editorial costuma valorizar o fato de que a obra de determinado autor ultrapassou as fronteiras de sua comunidade linguística, sendo acolhida em diversos países. Mas o enor-

³ Steiner (1992, p. 28-29).

me contingente de alunos de língua estrangeira que se declaram motivados pelo desejo de travar um contato direto com textos “originais” expõe a desconfiança de que são alvo as traduções, de modo mais intenso no que se convencionou designar “senso comum”. Ao questionar o menosprezo de que os tradutores são alvo há longa data, não se quer defender que cabe a eles “sentar na cadeira do autor”. Essa expressão holandesa mencionada por Willemsen (1986, p. 57) se refere ao comportamento daqueles que tomam para si a obra alheia, produzindo algo distante do que seria um correspondente espontâneo do texto-fonte. Não se trata, aqui, de impor limites entre um “certo” e um “errado” ou de negar o caráter autoral da atividade de tradutor: esse profissional sempre exerce sua criatividade, pelo próprio grau de complexidade com que tem de lidar. Há, no entanto, balizas demarcatórias em sua atuação, como se tentará discutir adiante. Assim, cabe ressaltar que qualquer traço da noção de “apropriação discursiva”, que estava na origem desta dissertação, não deve ser compreendido como uma tomada de posição no sentido de relegar o tradutor a uma função mecânica: seu trabalho é feito de escolhas e, como se espera demonstrar, uma subserviência absoluta ao texto de partida é não somente indesejável mas, mais fundamentalmente, impossível.

Se o senso comum considera que o processo tradutório exige apenas o domínio de dois idiomas, Bassnett (2003, p. 35) aponta o vasto conjunto de critérios extralinguísticos nele mobilizado, o que o faz pertencer mais propriamente à semiótica do que à linguística. Esta pesquisa fundamenta-se, sobretudo, nas ciências da linguagem, mas recorre a outros campos do saber, tendo em vista que as questões aqui levantadas demandam conhecimentos de diversas ordens. Com efeito, a transposição de vocábulos aparentemente simples, não raro, requer que se leve em consideração um conjunto de critérios linguísticos, estilísticos, sociais e pragmáticos. *Yes e hello*, os exemplos levantados por Bassnett (2003, p. 40-43), ilustram bem essa complexidade: a inserção dessas palavras no sistema lexical e semântico do francês, do alemão e do italiano, assim como sua percepção nas culturas em que essas línguas são faladas, não são as mesmas que na Grã-Bretanha ou nos EUA.

Como proceder, então, para transpor barreiras culturais tão sutis e presentes em lugares tão inesperados? Há uma diferença clássica e quase intuitiva entre a tradução na qual incumbe ao leitor se aproximar do universo de referências do autor e aquela que adapta diversos elementos do texto de modo a torná-lo mais próximo do

público-alvo. Essa distinção entre o *verbum pro verbo* e soluções menos apegadas à literalidade foi objeto de muitas reflexões ao longo da história e chegou a Lawrence Venuti (2004), que aborda as questões políticas e ideológicas envolvidas na escolha do material a ser traduzido e sua relação com a língua e a cultura de chegada. Para o estudioso americano, a transposição de uma obra para outra comunidade produz um “resíduo doméstico” (*domestic remainder*): a leitura feita pelo novo público se baseia em outras referências e produz, portanto, variações que alteram a significação existente no contexto de partida.

Para ilustrar seu ponto de vista, Venuti (2004, p. 477-484) cita o exemplo de poetas italianos que, em seu contexto de origem, recusavam o uso de floreios literários mas que, ao serem passados para o inglês, adquiriram traços classicizantes porque o tradutor havia “italianizado” o inglês, produzindo estruturas sintáticas rebuscadas onde o texto-fonte se valia de um registro coloquial. O autor defende que, para que o público possa ler a tradução como o estrangeiro lê o original, o “resíduo doméstico” deve introduzir o contexto em que o texto-fonte surgiu. Ressalte-se que essa semelhança será sempre parcial e inevitavelmente influenciada pelo ambiente cultural dos novos leitores – que, por sua vez, têm formações e interesses heterogêneos e não terão nem o mesmo entendimento, nem a mesma avaliação do texto-alvo.

Para esta pesquisa, no entanto, o mais importante na explanação de Venuti (2004) é a afirmação de que o “resíduo doméstico” é inerente à própria inserção do idioma na cultura. Um olhar apressado enxergaria na tradução “literal” menor interferência no texto; esse procedimento, porém, pode levar ao efeito oposto, por carecer da mediação necessária a uma compreensão mais justa. Para traduzir, portanto, em numerosos casos há que modificar a superfície, ou seja, não se limitar à literalidade, tendo em vista o objetivo visado pelo texto e as diferenças entre a cultura de partida e a de chegada. As piadas e os títulos de filmes ilustram bem esse ponto: no primeiro caso, se o efeito humorístico é produzido por um jogo de palavras que não funciona na língua-alvo, verter palavra por palavra é contraproducente; no segundo caso, são numerosos os exemplos de produções cinematográficas que, ao serem exportadas, recebem nomes irreconhecíveis para os espectadores de seus países de origem, mas adequados ao novo contexto em que circularão.

Ao falar da tradução de textos literários, Campos (1992, p. 35) aprofunda a compreensão das intervenções necessárias para dar conta de suas finalidades estéticas, enfatizando a importância da liberdade criadora.

[...] para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele "que é de certa maneira similar àquilo que ele denota"). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.

O tradutor pode também trazer a estranheza para dentro do idioma, como fez o mesmo Haroldo de Campos (1982, 2000, 2004a e 2004b) em suas surpreendentes transcrições de textos bíblicos e em seu trabalho sobre a poesia de Maiakóvski. Schnaiderman (2003, p. 63) relata que esse último levou Jakobson a sentir, no português, traços da fonética russa. Tal consecução, evidentemente, orienta-se também pelo respeito às assonâncias e aliterações presentes no texto-fonte e não por uma observância estrita e estreita de seu conteúdo lexical – a qual, de certa forma, constitui uma miragem, pois a tradução literal não é uma tradução “ao pé da letra”.

É preciso lembrar que os jogos com a sonoridade constituem elemento importante da estética lírica e que sua disponibilidade, no idioma de partida, comanda grande parte da criação mesma do poema original. Os versos exploram os efeitos semânticos criados pelos sons da língua e não se deve atribuir a cada um de seus elementos lexicais o caráter de absolutamente indispensável. Paz (1990, p. 20) salienta que a tradução da poesia percorre um caminho semelhante à criação poética, mas na direção oposta, e dela resulta um texto *análogo*, e não idêntico ao original.

Tendo isso em vista, é imprescindível atinar para o fato de que forma e conteúdo não são estanques e que sua separação é, a bem dizer, manobra eminentemente didática. A noção de “núcleo invariante”, de uso corrente nos estudos de tradução, não pode mascarar o fato de que o plano da expressão contém parte importante do significado: os mesmos eventos, contados de duas maneiras diferentes, não mantêm completa identidade entre si. Reduzir uma narrativa aos elementos da fábula é, assim, tão equivocado quanto perdê-los de vista em considerações estilísticas de nível microscópico. Esse argumento voltará a ser levantado adiante.

2.2 O conceito de equivalência e as fronteiras da adaptação

As reflexões acima desembocam em um impasse: na busca de uma fidelidade que atenda à interação entre os aspectos semânticos e estéticos do texto-fonte, a fuga das transposições literais fáceis pode redundar em redução da semelhança interpretativa (para empregar um termo menos carregado de julgamento do que “distorção”). Este trabalho foi inicialmente impulsionado pela seguinte questão: é possível determinar o limite para essas modificações, uma forma de chegar a um meio-termo entre “domesticar” e “estrangeirizar”, uma forma de distinguir entre a liberdade defendida por Campos (1992) e por Paz (1991) e a usurpação criticada por Willemsen (1986)⁴? Não se lançou essa empreitada com a pretensão de atingir respostas definitivas, mas não é para isso que se faz uma pergunta.

Talvez um primeiro passo para explorar essa indagação seja desmontar algumas armadilhas frequentes nas discussões sobre o tema aqui abordado. Assim, de acordo com Bassnett (2003, p. 52-53), oposições como tradução x reprodução e tradução literal x tradução livre não concebem o processo tradutório como uma transformação semiótica⁵. Para superar essas dicotomias, Bassnett (2003, p. 52-57) discute as contribuições de diversos estudiosos, situados em perspectivas bastante variadas. Não se tentará, aqui, contextualizar a fala de cada um deles dentro dos lugares teóricos que eles ocupam; ainda assim, é profícuo sinalizar os vários tratamentos dados recebidos pelo termo *equivalência*.

Assim, a autora lembra que Neubert (1967) distingue entre o estudo da tradução como processo e como produto e salienta o papel central do problema da equivalência, hierarquizando-a da seguinte forma: a *semântica* (relação entre os signos e o que eles representam) tem prioridade sobre a *sintaxe* (relação entre os próprios signos), mas ambas são modificadas e condicionadas pela *pragmática* (relação entre os signos, o que eles representam e seus utilizadores). O tradutor efetua um trabalho de decodificação e recodificação a fim de chegar aos efeitos de sentido do texto-fonte. Dessa forma, explica Bassnett (2003, p. 57), o xingamento italiano *porca Ma-*

⁴ Na verdade, uma observação semelhante à crítica de Willemsen (1986) se encontra justamente em Paz (1990, p. 20): “En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema.”

⁵ “As transformações semióticas (Ts) são substituições dos signos que codificam uma mensagem por signos de outro código, mantendo (tanto quanto possível em face da entropia) a informação invariante em relação a um dado sistema de referência.” Ludskanov *apud* Bassnett (2003, p. 42).

donna, ao ser vertido para o inglês, pode tornar-se *fucking hell*, pois a ofensa e o choque, na primeira cultura, são obtidos pela blasfêmia; na segunda, pela conotação sexual. Popovič (1976), por sua vez, desdobra sua noção de equivalência em quatro tipos: *linguístico* (nível lexical, sobretudo), *pragmático* (nível da expressão, gramatical), *estilística* (identidade expressiva e funcional) e *textual* (forma e formulação). Nida (1964), finalmente, estabelece uma tipificação mais reduzida, falando em equivalência *formal*, a que se vincula à forma e ao conteúdo, e *dinâmica*, a que busca produzir um efeito equivalente – trata-se das traduções “não literais” e das passagens entre gênero textuais.

De acordo com Bassnett (2003, p. 54-55), Broeck (1986) pondera que a noção de equivalência é excessivamente empregada e constitui um obstáculo à teoria. Com efeito, há certo exagero nesse termo, cuja etimologia sugere a obtenção de um “valor igual”: Jakobson (1975, p. 65) destaca que há associações e conotações que não se consegue transferir integralmente em nenhum dos três tipos de tradução que ele diferencia (intra-lingual, inter-lingual e inter-semiótica, que voltarão a ser comentadas adiante). Todavia, é preciso cautela para que a noção de intraduzibilidade não se dissolva em elucubrações subjetivas e indefiníveis sobre a “natureza” ou a “alma” de uma obra literária⁶ – segundo Bassnett (2003, p. 56), Popovič (1976) frisa que seu conceito de “núcleo invariante” não corresponde a um “espírito” do texto. Tendo em mente esses fatores, a tradução será aqui considerada um empreendimento de sucesso relativo, mas nem por isso inexequível.

Assim, como atingir esse cerne a partir do qual poderão ser julgadas as soluções encontradas por aquele cuja tarefa é levar um autor a vencer as barreiras de seu próprio idioma? Para Steiner (1992, p. 5), muito embora uma análise abrangente deva atentar para o léxico e para a sintaxe, esses aspectos não são mais que instrumentos e o fundamental é estabelecer a qualidade intencional do discurso. Não é uma tarefa simples, quando se pensa nos diferentes níveis de significação ativados pela escrita dotada de finalidades artísticas; Steiner (1992, p. 6) demonstra que a repetição de palavras solenes e veementes em um texto sério pode assumir caráter cômico e não há meio perfeitamente seguro de determinar se esse efeito é provocado intencionalmente ou se ocorre à revelia do autor. Mounin (2008, p. 144-168)

⁶ Como se verá em capítulo posterior, Hutcheon (2006, p. 10-12) tece comentários semelhantes quando discorre sobre o cerne que deve ser transposto em uma adaptação.

adverte contra o perigo da superinterpretação que enxerga conotações e nuances de sentido onde a língua-fonte tem apenas metáforas gastas e imperceptíveis em seu funcionamento usual.

O fato, entretanto, é que existe uma zona cinzenta entre a análise aprofundada e o delírio interpretativo, ou seja, é impossível decidir matematicamente onde acaba a primeira e onde começa o segundo. Tais imprecisões são inerentes a um objeto como a literatura, em que a multiplicidade de sentidos é um valor constitutivo e não um defeito a ser combatido; nem por isso paralisam as investigações nesse campo – apenas conduzem a uma distância crítica salutar: é evidente que a polissemia não é um “vale-tudo”, mas a semântica não é uma ciência exata. Foi essa percepção que propiciou a superação dos primeiros estágios desta pesquisa, ainda perpassados por certo desejo normativo, pela tentativa de estabelecer limites a uma atividade inerentemente criadora como é a tradução.

Se os percalços antepostos a uma hermenêutica da tradução não a inviabilizam, não deixam de ser numerosos: Steiner (1992, p. 10) sublinha que explicações detalhadas da sintaxe não dão conta do sentido, que mantém laços estreitos com a tonalidade (efeitos de palavras-chave e construções de frase), a qual funciona como superfície de referência a valores semânticos e éticos. Segundo o autor, a dicção do texto literário possui camadas de períodos anteriores que servem de chave para a interpretação, mas a dificuldade para o leitor está em que as palavras essenciais têm uma aparência atemporal, como se fossem imediatamente acessíveis.

O que acaba de ser exposto pode soar como uma digressão, mas visa evidenciar que a opacidade da linguagem cria dificuldades até para a leitura dentro de um mesmo idioma, situando a questão da equivalência dentro de sua real complexidade. Na medida em que a possibilidade de traduzir não se declina em uma lógica binária de sim ou não, mas em uma escala de viabilidade que comporta muitos graus, assim também é essencial defender-se de enxergar a equivalência como uma identidade completa entre dois textos. Bassnett (2003, p. 60) concorda que essa semelhança absoluta não existe sequer entre duas versões na língua-meta, menos ainda entre elas e a fonte – a equivalência é, assim, uma dialética entre os signos e as estruturas interiores e exteriores dos textos de partida e de chegada. Essa colocação não simplifica o problema, para dizer o mínimo, porém ajuda a traçar as estratégias que serão seguidas no âmbito deste trabalho, já referidas previamente: a

decisão de abordar questões extratextuais e a ênfase na necessidade da adaptação ao traduzir.

Com isso em vista, percebe-se que o simples decalque da literalidade do original frequentemente não produz um sentido análogo ao que pode ser construído na situação de partida, como ilustra o que se passa com textos literários e humorísticos. Para discutir as questões levantadas por esse fato, esta dissertação se baseia no conceito de *retextualização* desenvolvido por Neuza Travaglia (2003), que define o processo tradutório como sendo a retomada de um texto prévio e, ao mesmo tempo, um texto novo que se constitui em um processo comparável à produção do original. Para essa autora, a *textualização* (*mise en texte*, ou seja, “colocação em texto”) se orienta pelo sentido a ser alcançado e pela atividade dialógica que leva até ele, o que evidencia o fato de que a tradução não deve ser enxergada como um produto derivado de uma operação mecânica de decodificação e transposição, mas da elaboração de um sentido em uma dinâmica de recriação de significados.

Para Travaglia (2003, p. 16), a língua existe unicamente em suas manifestações textuais; assim, ela não é um instrumento inerte, mas algo construído pelos falantes⁷ e em constante evolução: trata-se de um código constituído, mas não de um objeto morto e imutável. Assim, paralelamente a sua estabilidade, que lhe permite ser aprendida e traduzida, a língua demonstra certa instabilidade, que multiplica as opções à disposição do falante, impulsiona as mudanças estruturais e, às vezes, cria a necessidade de retraduzir. Também o texto é simultaneamente um produto e um processo constantemente exposto à intervenção dos falantes. Dentro dessas concepções, ela rejeita a separação entre língua e discursos – aliás, prefere nomear esse último conceito sempre no plural, a fim de dar conta da multiplicidade que ele envolve. Destaca, ainda, a ideia de que os acontecimentos discursivos não somente acionam os recursos expressivos da língua, mas também modificam os processos de significação que eles desencadeiam.

Outro aspecto mencionado pela autora é o de que esses acontecimentos estão sempre ligados a condições específicas de realização. Essa ancoragem sócio-histórica de toda ação de linguagem constitui o campo de ação dos sujeitos da enunciação: imprescindíveis ao acontecimento discursivo, eles participam ativamente da

⁷ O termo “falantes”, no texto de Travaglia (2003), se refere aos participantes da interação verbal, seja ela realizada oralmente ou por escrito.

construção do sentido, que se faz por um processo de ajustamento mútuo de conhecimentos e expectativas. A pesquisadora afasta-se, portanto, de uma concepção dos falantes como pontos de origem e de destino de uma comunicação linear. Trata-se de seres portadores de uma formação ideológica que influi no modo como eles reconstroem ou detectam os discursos.

Esta pesquisa considerará que a proposta de Travaglia (2003) constitui um quadro amplo que sintetiza de modo eficaz a concepção de equivalência que mais se ajusta aos objetivos aqui estabelecidos. No que se refere à oposição “tradução estrangeirizadora” x “tradução domesticadora”, entende-se que não cabe a esta pesquisa arrogar-se uma posição normativa e decretar qual dos dois procedimentos é o mais certo: importa, antes, tentar perceber, a partir dos indícios colocados pelos diferentes textos e paratextos que compõem seu *corpus*, quais foram os princípios norteadores de cada retextualização. Parece mais adequado enxergar e eventualmente avaliar uma empreitada tradutória dentro dos objetivos que ela se propõe.

2.3 O texto como dialética enunciativa e sua inserção na cultura

O fio condutor das reflexões de Travaglia (2003) é que a tradução é uma atividade textual, o que tem por corolário que o tradutor, ao realizar seu trabalho, deve levar em conta os fatores de textualização ligados ao funcionamento discursivo do texto de chegada, tendo em mente que lida com unidades de sentido e não apenas com unidades de atividade comunicativa. Um procedimento atomizante, que perca de vista a significação do todo textual e se contente com a transposição de frases, poderá resultar em algo incoerente – não se pode perder de vista que a textualidade não se estabelece *a priori*, mas em uma negociação levada a cabo pelos sujeitos da enunciação entre os quais o tradutor é um elemento-chave, pois é simultaneamente receptor e produtor do texto. Dentro de sua parcela de responsabilidade e orientado pelo contexto em que está inserido, ele produz um texto que é um produto e um processo (um “objeto materializado” e um “arranjo de marcadores linguísticos”, nas palavras de Travaglia, 2003, p. 30).

Nessa concepção, o sentido não é um “artefato” que se mantém mais ou menos incólume ao ser transportado de um lugar para outro⁸, pois ele é reconstruído por meio de modificações e adaptações em que o autor do texto-fonte, embora fundamental, é destituído do trono absoluto que outras visadas teóricas lhe atribuíam. De modo semelhante, a compreensão (que constitui o primeiro passo para a tradução interlingual e é, por si só, como argumenta Steiner (1992, p. 28-29), um tipo de tradução) não é a transmissão de objetos de um indivíduo para outro, mas a recriação de um sentido que tem como plano de fundo da formação discursiva do sujeito interpretante e sobre o qual o falante exerce um controle limitado.

Bassnett (2003, p. 50) também sustenta que o tradutor, para encontrar equivalentes às intenções do original, não pode considerar o material verbal isolado e deve se orientar pelo ambiente cultural e cognitivo do leitor, pois o sentido do texto não se produz “em si”. A autora alerta, igualmente, para o perigo de tentar impor a cultura e os valores da língua de partida na língua de chegada. Pode-se indagar se a própria “cultura do livro” não transcenderia essas diferenças, se um mundo conectado em tantos níveis não teria relativizado essas diferenças; pode-se acrescentar que os públicos não estão presos a territórios e que o estrangeiro muitas vezes está ao lado. Esses questionamentos são, em grande parte, válidos; mas lhes escapa, um pouco, a dimensão política da tradução: se muitas referências culturais dos países ditos “centrais” (leia-se “hegemônicos”) são difundidas nos países periféricos, o mesmo não ocorre no sentido inverso – pelo menos não com a mesma intensidade. Assim, por exemplo, ao preparar uma edição de um romance brasileiro para um público estrangeiro, o tradutor deve refletir sobre os conhecimentos de que dispõe seu receptor, a fim de traçar as estratégias que levem a uma recriação eficaz.

⁸ A etimologia de *tradução* – “lat. *tradūco* e *transdūco, is, xi, ctum, cēre* ‘conduzir além, transferir; divulgar, verter’” (Houaiss & Villar, 2009, p. 1.863) – sugere uma transferência mecânica de sentidos de um código a outro. Parece, assim, ligada a duas das metáforas conceituais mais importantes exploradas por Lakoff & Johnson (2002): IDEIAS COMO OBJETOS e LÍNGUA COMO CANAL. Essa forma de conceber a atividade tradutória está presente em diversas expressões nas quais ela aparece como um transporte: “passar um texto de uma língua para outra”, “dizer algo *em* um idioma”, “*deformar* o sentido” etc. A noção de *retextualização* usada por Travaglia (2003), por sua vez, é mais próxima da realidade do tradutor, pois substitui a metáfora da *transposição* pela de *reconstrução*. O étimo de *texto*, por sua vez, revela outra metáfora: o *tēxtus, us* que significa ‘narrativa, exposição’ tem suas raízes no particípio passado do verbo latino *tēxo, is, xūi, xtum, ěre* ‘tecer, entrelaçar, fazer tecido’ (HOUISS & VILLAR, 2009, p. 1.840). Pode-se dizer, assim, que a retextualização traz à mente a composição de um tecido que se aproxime de um modelo importado, ainda que fabricado com fibras nativas. Feitas essas considerações, percebe-se que, nesta pesquisa, o termo *tradução* não será considerado inadequado ou preterido em favor de *retextualização*.

Essas reflexões conduzem de volta a uma indagação lançada acima: como navegar entre diferentes mundos culturais – levando o texto ao leitor ou o leitor ao texto? A escolha do procedimento é determinada, em boa parte, pelo público-alvo e pela especificidade do gênero do texto a ser traduzido (que prevê uma imagem de leitor prototípico): como se poderá verificar na análise do *corpus*, quando a obra se destina a crianças, adolescentes ou ao que se convencionou designar de “massa”, há um uso mais abundante de procedimentos adaptativos; edições eruditas, por sua vez, parecem tender à tradução estrangeirizadora, normalmente acompanhada de aparato paratextual visando a uma descoberta mais aprofundada do contexto de origem.

A “estranheza” de um texto cuja configuração difere dos hábitos estabelecidos na língua de chegada, por outro lado, pode funcionar como elemento legitimador ao sugerir, pelo estilo inabitual, uma estrita “fidelidade” ao texto de partida – entenda-se, com isso, uma tendência ao palavra-por-palavra. Há quem considere que um tradutor verdadeiramente fiel é aquele que se mantém colado à superfície do texto, ainda que faça isso em detrimento mesmo da naturalidade da mensagem e da compreensão por parte do interlocutor: trata-se da percepção de muitos chineses que, ao recorrer ao serviço de interpretação simultânea, preferem que o profissional verta cada termo “diretamente”. As traduções “ao pé da letra”, entretanto, não devem ser condenadas de forma peremptória, pois têm grande importância no estudo de línguas estrangeiras, análises contrastivas e estudos eruditos: estão presentes em trabalhos que apresentam traduções justalineaes ou interlineares, nas quais o original, uma tradução palavra-por-palavra e uma tradução “normalizada” na língua de chegada ocupam colunas paralelas ou linhas intercaladas, concebidas de modo a facilitar a confrontação entre elas.

No intuito de defender a tese de que a tradução é uma retextualização, Travaglia (2003, p. 45-60) revisa diversas concepções de tradução, criticando aquelas que opõem forma e conteúdo e privilegiam a forma. Para ela, a questão essencial da tradução é a da equivalência, conceito que, como visto anteriormente, varia de acordo com os tradutores e os teóricos e depende inteiramente do processo de estabelecimento do sentido por meio da interpretação. A autora se opõe às concepções que sugerem a existência de um sentido único, pré-determinado e fixo e recorre à teoria interpretativa da *École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs*, à teoria do texto

palimpsesto de Arrojo (1986) e à noção de *forme-sens* (forma-sentido) de Meschonnic (1973) para firmar a ideia de que a tradução se realiza no plano textual-discursivo. A noção de que forma e sentido constituem uma unidade dialética fundamenta a compreensão de que o texto não pode ser traduzido como se fosse uma sequência de elementos linguísticos puramente formais. Assim, a produção do original é a textualização (*mise en texte*) de uma intenção comunicativa, a qual é posta em ação a cada leitura – o tradutor opera um procedimento semelhante ao reconstruir, em outro idioma e em outro contexto sociocultural, os sentidos dessa textualização prévia.

Travaglia (2003, p. 65-73) demonstra, portanto, que a elaboração da tradução tem fundamentalmente as mesmas etapas que a do original: planejamento, textualização e revisão, que não correspondem a fases isoladas entre si e que envolvem conjuntos análogos de conhecimentos linguísticos e extralinguísticos. A retextualização envolve, pois, a consideração das “condições de produção do discurso, ou seja, dos sujeitos e da situação” e dos “fatores de coerência que são em última instância critérios de textualidade” (p. 74). O conceito de retextualização leva, assim, à consideração de contribuições teóricas oriundas da linguística textual e da análise do discurso.

Travaglia (2003, p. 74) afirma que a coerência equivale à própria textualidade e prefere não hierarquizar os outros fatores que estabelecem essa última, mas indica que, na sequência temporal da produção do acontecimento discursivo, aparecem inicialmente a intencionalidade e a aceitabilidade. Após eles, vêm o conhecimento linguístico e o conhecimento de mundo, os quais, por sua vez, abrangem o conhecimento partilhado, a focalização, as inferências, a consistência, a relevância, a informatividade e a intertextualidade. Esses fatores são perpassados pela situacionalidade e por questões de ordem pragmática. A compreensão de sua importância demonstra que, se a tradução não for entendida como retextualização, ela não pode se concretizar efetivamente.

Costa Val (1999) destaca a importância do receptor na produção da coerência, que também é tida por ela como um elemento fundamental na própria definição da textualidade. Beaugrande & Dressler (*apud* Paveau & Sarfati, 2006, p. 196), por sua vez, sustentam que a coerência não se estabelece no plano linguístico, mas no das representações que constroem o mundo do texto. No que tange ao fenômeno aqui abordado, esses dois argumentos significam que o tradutor deve não somente do-

minar o código linguístico, mas também levar em conta as referências culturais do texto-fonte e as do público-alvo, bem como as expectativas do leitor. Nesse sentido, a pragmática enriquece a reflexão sobre o processo tradutório, pois permite ultrapassar o âmbito do significado convencional do sistema linguístico e estudar as intenções comunicativas ligadas a uma situação concreta. O reconhecimento da intencionalidade se torna, desse modo, primordial.

Identificar os sentidos pretendidos no texto-fonte, a fim de reconstruí-los na retextualização, requer um trabalho de interpretação: a palavra *intérprete* permite a analogia entre a ideia de *representar* e *traduzir*, de acordo com Steiner (1992, p. 28). Ele afirma que raramente se percebe a que ponto o processo envolvido na tradução entre idiomas diferentes se identifica com o que ocorre na leitura de obras do passado (constituídas em um código linguístico que é, simultaneamente, o “mesmo” e um “outro” – pense-se na relação estabelecida entre um leitor brasileiro e um texto escrito em português do século XVI). Em um caso, a barreira mais evidente é a língua; no outro, o tempo; habitualmente, para ambos, colocam-se os dois tipos de obstáculos, ainda que com graus distintos de visibilidade. O tradutor/intérprete deve lançar mão de recursos semelhantes (conhecimentos os mais variados, obras de referência diversas...), e há “penumbras e margens de fracasso características⁹” (STEINER, 1992, p. 29): falsos cognatos e mudança de significado das palavras ao longo da história, por exemplo.

O autor adverte que esse último caso é fonte frequente de erros, pois as mudanças semânticas provocadas pelo passar dos anos não têm marcas externas. A pesquisa filológica é de grande ajuda e soluciona a maior parte dos mal-entendidos; o que se quer enfatizar, porém, é a falsa transparência dos idiomas naturais: com efeito, leitores incautos ignoram que a língua é como o rio de Heráclito e os múltiplos níveis de interpretação solicitados na leitura meticulosa de um texto do passado. Para Steiner (1992, p. 33-35), ao lado dessas alterações diacrônicas, é preciso levar em conta as diferentes modalidades de variação linguística¹⁰ e o fato de que a linguagem verbal é

⁹ “[...] characteristic penumbras and margins of failure.” Salvo indicação em contrário, a tradução de todos os textos cujos originais forem retranscritos por meio de notas de rodapé é de nossa responsabilidade.

¹⁰ Steiner (1992, p. 42-45) menciona um exemplo bastante elucidativo: Há línguas em que homens e mulheres usam vocabulário e gramática diferentes, mas o mais interessante e difícil de observar é como homens e mulheres utilizam *diferentemente* as *mesmas* palavras e construções sintáticas (além de falarem em quantidades bastante desiguais). Isso cria barreiras sutis à intercompreensão: o en-

meio de comunicação mas, da mesma forma, serve para a afirmação da identidade e para a exclusão, para jogos de poder e de autopreservação. Ele chama a atenção, assim, para a importância dos usos políticos da polissemia e para o fato de que ideologias concorrentes dão significados desiguais aos mesmos termos, o que cria dificuldades para o tradutor. Sobre essas “várias línguas” existentes em cada idioma, Steiner (1992, p. 47) assevera: “o ‘léxico pessoal’ em cada um de nós inevitavelmente qualifica as definições, conotações, movimentos semânticos correntes no discurso público. O conceito de um idioma normal ou padrão é uma ficção de base estatística¹¹.” Para o autor, esse lado privado da língua se relaciona a um fator importante, o de que o ser humano não fala apenas para se comunicar, mas também para esconder e calar. É em função desses fatores que se disse, no início deste capítulo, que processos tradutórios estão presentes onde menos se suspeita.

2.4 Ganhos, perdas e ajustes em tradução

Em última análise, o recurso ao conceito de retextualização torna desnecessário o emprego de termos como “perda” e “ganho”. Não obstante, tendo em vista que a tradução se insere em uma relação com o texto-fonte, tais noções aparecem em muitos dos autores consultados. Steiner (1992, p. 29), por exemplo, afirma que a fluidez e a opacidade da linguagem fazem com que ocorra uma rarefação e uma distorção da mensagem quando da tradução interlingual e da leitura de textos antigos. Ao comentar as diferenças entre a edição original de *Cymbeline* e uma lançada no século XX, o autor destaca determinadas palavras no texto e lança algumas interrogações: Qual o sentido delas na época? Era esse o que lhes atribuía Shakespeare? Quantos de seus contemporâneos realmente o entendiam? Ao fazer isso, demonstra não somente a importância do contexto histórico, mas também do individual. Essas questões assinalam o papel relevante do contexto comunicacional e do paratexto, o qual fornece pistas sobre o processo interpretativo efetuado por editores e tradutores e serve de baliza para a leitura, como se verá em capítulo posterior.

tendimento entre homens e mulheres se faz por meio de um trabalho sem fim e nunca pleno de tradução mútua, no qual ocorrem numerosas rupturas na comunicação.

¹¹ “The ‘personal lexicon’ in every one of us inevitably qualifies the definitions, connotations, semantic moves current in public discourse. The concept of a normal or standard idiom is a statistically-based fiction [...]”

Willemsen (1986, p. 62-63), que verteu para o holandês obras de Machado de Assis e Guimarães Rosa, compartilha desse olhar um tanto melancólico segundo o qual é comum que a tradução não consiga alcançar a integralidade do original:

“[...] a triste verdade é que o tradutor tantas vezes só pode ficar aquém do original [...] O tradutor [...] tem de conhecer o país do escritor, até com a região ou cidade do escritor, e as particularidades linguísticas correspondentes. Tem de saber sobre a época do escritor, a história e a literatura de seu país, bem como, a eventual tradição literária em que se situa o escritor. [...] É preciso saber como as pessoas de seu país convivem, quais as relações entre homem e mulher, qual o cheiro do país [...] das ruas, das pessoas, da comida, da bebida, tudo.” Grifo nosso.

O ideal por ele estabelecido, aliás, é extremamente exigente e pode dar a impressão de que a retextualização “perfeita” seria a reconstrução “completa” de uma enunciação prévia, consecução tão improvável quanto o projeto do obscuro poeta simbolista Pierre Menard, personagem de Jorge Luis Borges (1972) que tentou, na França dos anos 1930, reescrever um Dom Quixote perfeitamente idêntico ao livro do século XVII. O conto em que ele aparece é escrito na forma de uma resenha que não pode ser levada a sério – tanto o segundo parágrafo, em que o narrador se apoia sobre a autoridade literária de nobres europeias, quanto a insignificância dos trabalhos listados como sendo a “obra visível” desse autor fictício insinuam as intenções irônicas do texto. É nesse contexto que o narrador apresenta a obra “subterrânea, a interminavelmente heroica” de Menard, a reconstrução do Quixote palavra por palavra, insistindo em que o projeto inacabado de Menard não resultava em uma cópia do original de Cervantes, e sim em um texto “quase infinitamente mais rico”.

Talvez o propósito central do conto (se é que isso pode ser atribuído a uma obra literária) seja zombar da leitura projetiva e extremamente subjetiva do narrador. Para este trabalho, porém, interessa observar como nele se demonstra, através do involuntário ridículo das pretensões de Pierre Menard, o caráter irrepetível da enunciação: o intento de escrever “o” Quixote, e não uma versão diferente dele, revela-se inviável, quer Menard pudesse “ser” Miguel de Cervantes, quer continuasse sendo ele mesmo. Com efeito, Borges salienta o papel da figura do enunciador e do contexto histórico na construção do sentido, uma vez que o mesmo material verbal assume um significado completamente diferente, a depender de ter sido redigido por um escritor espanhol do século XVII em sua língua materna ou por um poeta francês que viveu mais de 300 anos depois. (No caso de Perrault, é instigante perceber a influência exercida sobre a leitura pelo deslizamento de sua imagem: um moderno em seu tempo, hoje ele é um clássico.)

As ressalvas feitas por Steiner (1992), mencionadas acima, e as elevadas exigências da meta traçada por Willemsen (1986), exemplificadas *ad absurdum* por Pierre Menard, evidenciam as dificuldades da retextualização. Mas a tradução pode ser mais do que mera repetição imperfeita do original. Em *Las versiones homéricas*, Borges (1996, p. 239-243) afirma que seu “oportuno desconhecimento do grego” lhe permitiu ter uma experiência estética mais rica com a *Odisséia* do que com *Dom Quixote*: foi através de diferentes traduções que ele descobriu a epopeia grega, que se tornou para ele “um feito móvel, [...] um longo sorteio experimental de omissões e de ênfases”. Já sua leitura da obra de Cervantes se deu somente em espanhol, sob o peso de um original definitivo, “um monumento uniforme”, perante o qual todo desvio – e, nesse sentido, qualquer tradução – lhe parece um sacrilégio. O escritor argentino rejeita a noção de *texto definitivo* e destaca a dificuldade (e, em casos como o de Homero, a impossibilidade) de distinguir com clareza o que pertence à língua e o que pertence ao poeta, a fim de mostrar como diversas traduções de um mesmo texto podem ser todas fieis, não obstante suas diferenças.

Essa visão elogiosa do que muitos enxergam como desacordo é, no entanto, longe de ser consensual: Bassnett (2003, p. 60-61) aponta que o baixo estatuto da tradução tradicionalmente costuma levar o debate a se concentrar nas perdas. A autora indica, contudo, que há ganhos possíveis em termos de clareza e riqueza, por exemplo. Com efeito, segundo ela, muitas traduções são feitas para “melhorar” o texto de partida ou traduções anteriores, precisando que, de acordo com Newman (1914), a avaliação de qualquer versão é culturalmente marcada e só pode ser feita tendo-se em conta seu processo de criação ou sua função em um dado contexto. Nesse sentido, não há tradução definitiva. No caso da presente pesquisa, como se verá adiante, uma das portas de acesso às condições de produção será o paratexto.

Além das possibilidades de enriquecimento textual na tradução, o obstáculo constituído pela “intraduzibilidade” é bastante relativo. Na literatura, ele pode ser contornado com os procedimentos compensatórios mencionados por Willemsen (1986, p. 61-62), que consistem em realizar jogos com a polissemia ou a sonoridade das palavras a fim de equilibrar a perda de um traço estético do mesmo tipo no texto-fonte. Além disso, a perspectiva melancólica da perda não está necessariamente no ponto de partida da transcrição, tal como proposta por autores como Campos (1992). Por outro lado, no que tange à noção de intraduzibilidade, não é demais lembrar que

Mounin (2008, p. 191) alerta para certo tipo de superinterpretação em que incorrem os que advogam a impossibilidade de dar conta de nuances supostamente contidas em determinados componentes textuais: há casos em que os teóricos e tradutores que assumem essa postura de nostalgia do original acabam por projetar conotações, trocadilhos e alusões onde não há senão a linguagem corrente em seu funcionamento usual.

É preciso, entretanto, compreender que esse tipo de engano é um risco inerente a uma atividade que, segundo Travaglia (2003, p. 33-45), se funda sobre a interpretação de um sujeito que se situa na dupla posição de leitor e autor e necessariamente coloca um pouco de si no seu trabalho. É preciso, ainda, lembrar outro componente fundamental no planejamento da retextualização – o leitor, sem o qual a enunciação não se realiza: a busca da equivalência deverá, portanto, se orientar pelos conhecimentos partilhados pelo público e à disposição dele. Como se viu acima, essa ênfase no coenunciador também é proposta por Bassnett (2003, p. 48-49), para quem muitas vezes é preciso aceitar certa margem de intraduzibilidade e a ausência de uma convenção social parecida na língua-alvo, considerar o leque de expressões disponíveis e seus contextos de uso, juntamente com o contexto particular e encontrar algo que corresponda ao núcleo invariante – sem perder de vista a língua e cultura de origem.

Nesse sentido é que a produção da coerência é frequentemente submetida a estratégias adaptativas, em função das diferenças entre os idiomas e os contextos socio-culturais envolvidos. O termo *adaptação* se refere muitas vezes à tradução intersemiótica, que Jakobson (1975, p. 65) descreve como sendo a passagem entre diferentes sistemas de signos, mas corresponde igualmente à *adequação* do texto a determinado público. É, assim, uma *paráfrase*, comparável à tradução intralingual também mencionada pelo teórico russo em sua classificação triádica que inclui, ainda, a tradução interlingual ou tradução propriamente dita. Essa reformulação dentro do mesmo código verbal constitui, em alguns casos, etapa necessária à retextualização e, portanto, não está separada dela por uma fronteira clara e inequívoca.

Levando em conta as limitações de espaço deste trabalho, a fundamentação teórica por ele seguida e, sobretudo, a preferência por manter um fio condutor dentro das ciências da linguagem, o *corpus* não inclui nenhuma adaptação para mídias audiovisuais e a única forma de tradução intersemiótica que será apresentada neste traba-

lho são as ilustrações que acompanham os contos. Feita essa ressalva, outras considerações devem ser tecidas no intuito de melhor definir o ângulo a partir do qual serão vistos os fenômenos aqui abordados: a paráfrase nunca constitui uma pura repetição, seja por se inserir em uma estratégia discursiva do sujeito ou simplesmente por estar atravessada por sua subjetividade, seja, mais fundamentalmente, porque, como indica Jakobson (1975, p. 65), não existe equivalência absoluta entre duas unidades linguísticas, mesmo as consideradas sinônimas.

A tradução não é um mero transporte, mas um novo texto e uma transformação entre idiomas e universos referenciais; é, portanto, comum afirmar que ela opera inevitavelmente mudanças no significado. Porém, esse ponto de vista merece uma observação que, apesar de talvez um pouco desconcertante, será fundamental para os desdobramentos destas reflexões: ao menos no que se refere à tradução literária, é preciso ter em mente que o “sentido” é o resultado de um processo enunciativo sempre novo e, portanto, não se “encontra” em algum lugar entre as linhas. Dito de outra forma, ao avaliar a fidelidade de uma retextualização, o sujeito não pode fetichizar sua própria interpretação e considerá-la absoluta, uma vez que ela é submetida a condicionantes sócio-históricas e, portanto, perfila-se ao lado de outras em um horizonte de possibilidades: embora o texto não possa significar qualquer coisa, quem nele enxerga um sentido único certamente padece de uma miragem.

Jakobson (1975, p. 69) sublinha o fato de que as línguas não diferem nas ideias que elas permitem veicular, uma vez que nem a ausência de vocabulário específico constitui obstáculo à comunicação; na verdade, o que as distingue é o que elas obrigam a dizer. Os exemplos concretos apontados pelo autor se referem à marcação de gênero e número em substantivos e deixam claro que uma das dificuldades da tradução ocorre quando se deve passar para um idioma que obriga a explicitar informações desse tipo ausentes do texto-fonte. Isso, evidentemente, está condicionado à escolha de uma interpretação em detrimento da outra e altera o leque de possibilidades semânticas. Problemas dessa ordem podem ser irrelevantes na maioria das ocasiões; quando se trata de literatura, todavia, determinadas categorias gramaticais, como a oposição entre masculino e feminino, podem se ver imbuídas de elevado potencial significativo e constituir percalços na elaboração de uma retextualização.

Tendo em vista as inevitáveis modulações produzidas pela retextualização e o fato de que ela frequentemente impõe escolhas sobre que informações são realmente prioritárias, percebe-se a que ponto a tradução é uma leitura ativa, um tipo bastante singular de criação, amarrada ao texto de partida, um exercício de crítica e humildade. Essa última é compreendida, aqui, não como “submissão”, mas como “abertura”, e pode se concretizar por meio da ousadia. Bassnett (2003, p. 73), assim, rejeita que as investigações na área se orientem por dicotomias como “científico” × “criativo”, afirmando que teoria e prática não estão em conflito e que as decisões do tradutor diante do sistema de referências com o qual ele lida são atos criativos. Para a autora, a teoria não deve ter uma função normativa, mas investigar sobre o processo de construção do sentido, a partir de uma reflexão sobre a ideia de equivalência.

É precisamente sobre os limites da equivalência que este trabalho buscará discorrer. A partir da comparação entre diversas versões de *Chapeuzinho Vermelho*, será investigada a maneira como foram interpretadas certas particularidades dessa narrativa, como a linguagem e o desfecho trágico. Parte da argumentação recairá sobre o posicionamento do texto de Perrault diante do gênero “conto de fadas”, da tradição oral camponesa e da sensibilidade de sua época, bem como sobre a maneira como esse autor explorou determinados elementos paratextuais. Antes de chegar a essas etapas, porém, será necessário discutir melhor a relação entre tradução, retextualização e adaptação, objeto do próximo capítulo.

3. ADAPTAÇÃO, GÊNERO E RETEXTUALIZAÇÃO

3.1 A adaptação como meio de atingir a equivalência

Conforme exposto acima, a retextualização, tal como definida por Travaglia (2003), busca reconstruir a ação do texto sobre o leitor, em vez de se contentar em representar seus aspectos representacionais. Para tanto, o tradutor planeja seu trabalho como o autor do original, ponderando elementos linguísticos, situacionais e culturais. Tais fatores são indissociáveis da textualidade e imprescindíveis à produção de uma relação entre o receptor e o novo texto que seja análoga à que existia no contexto inicial. Esse conceito se assemelha ao “princípio do efeito equivalente” definido por Nida (2004, p. 129) nos seguintes termos:

Uma tradução de equivalência dinâmica visa a uma naturalidade completa na expressão e tenta relacionar o receptor a modos de comportamento relevantes dentro do contexto de sua própria cultura; ela não exige que ele entenda os padrões culturais do contexto da língua de origem para compreender a mensagem. Evidentemente, há graus variados de tais traduções de equivalência dinâmica¹².

No lado oposto desse procedimento, encontra-se o que o autor chama de “equivalência formal”, que segue de mais perto a literalidade do original e que pode necessitar de notas explicativas para ser convenientemente interpretada. Nida (2004 – originalmente publicado em 1964) propõe a dicotomia formal x dinâmico, mas a substitui pela oposição formal x funcional em escrito lançado em 1969 (VENUTI, 2004, p. 121). Nesse segundo momento, ele entende a tradução como um processo de decodificação e recodificação no qual o texto na língua de partida é submetido a um processo de análise, transferência e reestruturação para, enfim, transformar-se em um novo texto na língua de chegada (BASSNETT, 2003, p. 41-42).

Essa reestruturação pode implicar a adaptação do material verbal de modo a dar conta da intenção do enunciador, que é mais importante do que o conteúdo semântico imanente do material verbal usado no idioma inicial. Para esclarecer esse argumento, é proveitoso retomar o caso mencionado acima, Bassnett (2003, p. 40-41) explica que a frase inglesa *Hello*, quando entendida como uma saudação amigável de chegada (e não, por exemplo, uma expressão de contato telefônico) e comparada

¹² “A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understand the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message. Of course, there are varying degrees of such dynamic-equivalence translations.”

às opções disponíveis em francês, será vertida como a pergunta retórica *Ça va?* – a qual, devido a diferenças culturais, nem sempre funciona como *How are you?* ou *How do you do?*, expressões usadas em circunstâncias mais formais. A autora refere igualmente que Firth (1970) destaca a importância do contexto situacional na produção do sentido e dos padrões de conduta social ligados a determinados enunciados, indicando que a tradução deve levar em conta a intencionalidade, e não as palavras consideradas individualmente.

O que se retém do exposto acima é o caráter crucial da adequação ao contexto cultural de chegada – a consideração do universo do interlocutor é um fator decisivo para o estabelecimento da enunciação e torna-se um elemento vital quando do planejamento da tradução. Para Bassnett (2003, p. 44), palavras simples permitem ilustrar a veracidade do princípio defendido por Sapir, de acordo com o qual cada língua representa uma realidade diferente: mesmo aquilo que pode ser considerado como equivalente, em certo nível, pode se revelar desigual, em termos de função ou de valor no contexto cultural em que se insere. Assim, *butter* e *burro*, que designam “manteiga” em inglês e italiano, divergem pelas características intrínsecas e pelos usos desse produto, que não são os mesmos no Reino Unido e na Itália. Hjelmslev (*apud* Mounin (2008, p. 46)) adota postura semelhante ao afirmar que o mesmo referente possui diversas significações de acordo com as associações que lhe atribui cada civilização:

O “cão” receberá uma descrição semântica inteiramente diferente entre os esquimós, onde é sobretudo um animal de tração, entre os pársis, para os quais é um animal sagrado, em determinada sociedade hindu onde é rejeitado como pária, e em nossas sociedades ocidentais entre as quais é sobretudo um animal doméstico, treinado para a caça ou para guarda¹³.

Outras diferenças se situam no plano da relação do falante com o objeto: o que em determinado contexto se reveste de uma aura de exotismo pode ser corriqueiro e banal, em outro. Tais fatores, evidentemente, criam complexidades no cálculo do “efeito equivalente”. Bassnett (2003, p. 46) relaciona, na lista de dificuldades do trabalho do tradutor, as palavras com um grande leque de significados como *spirit*¹⁴ – a

¹³ “Le « chien » recevra une description sémantique tout à fait différente chez les Eskimos, où il est surtout un animal de trait, chez les Parses, où il est animal sacré, dans telle société hindoue, où il est réprouvé comme paria, et dans nos sociétés occidentales dans lesquelles il est surtout l’animal domestique, dressé pour la chasse ou la vigilance.”

¹⁴ De acordo com Bassnett (2003, p. 46), a palavra *spirit* pode significar “demônio”, “anjo”, “deus, deuses”, “fadas, elfos”, “parte da personalidade”, “fantasma”, “vivacidade, animação”, “traço distintivo de um grupo”, “intenção, sentido de um documento” ou “álcool”. Um texto que brinque com essa po-

dependem do tipo de texto em que figuram, elas podem exigir a consideração de três fatores: o uso particular na frase em si mesma e na frase em relação com outras, o texto global e os contextos culturais da frase.

A literatura institui uma relação estreita entre a forma e o conteúdo, insere-se de modo complexo na vida cultural de seu tempo e envolve muitas camadas de informação implícitas. Não surpreende, portanto, que ela seja o domínio discursivo em que mais se multiplicam esses complicadores da atividade tradutória, fundamentada em um trabalho interpretativo cujas fronteiras são indefiníveis. Para Steiner (1992, p. 7-8), a determinação do valor semântico se faz em círculos concêntricos potencialmente infinitos e ligados à definição de linguagem: o entendimento de uma palavra se define pelo trecho em que ela se encontra, o qual toma seu sentido pleno dentro do texto inteiro e, de modo mais fundamental, dentro da obra do autor; a compreensão dessa última, por sua vez, é esclarecida pelo contexto cultural literário, que, em última análise, se insere na sensibilidade da época. Esse movimento em constante expansão lembra a tradução total proposta por Willemssen (1986), citado acima.

Steiner (1992, p. 7-8) considera que a sensibilidade da época é o aspecto mais vital para a determinação do sentido e, no entanto, o menos conhecido. Em função disso, o autor se indaga se as reflexões na área da literatura e da tradução literária, por mais que primem pelo rigor, não seriam fadadas a sempre constituir, em última análise, apenas conjecturas, em função de todas as ordens de dados que podem, eventualmente, ser considerados. Este trabalho tentará, em capítulo posterior, lançar luz sobre o ambiente cultural da época em que surgiu o *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault, no intuito de esclarecer suas intenções comunicativas.

O questionamento feito por Steiner (1992) refere-se aos aspectos mais profundos da faculdade humana de compreensão, que é, em última análise, um dispositivo de tradução. Talvez a única resposta possível passe por uma problematização da pergunta: o entendimento é inevitavelmente circunscrito aos limites que lhe impõe sua inserção na história. Soma-se a isso que o alcance de um enunciado tem dimensões que escapam mesmo ao sujeito que lhe dá origem, devido ao fato (nunca suficientemente destacado) de que a enunciação não é um ato solitário e só se realiza mediante a participação do coenunciador. A miragem do sentido primordial, único e ab-

lissemia, que não coincide plenamente com a do vocábulo português *espírito* ou com a do francês *esprit*, pode exigir do tradutor um grande esforço de adaptação.

soluto não deve se sobrepor ao reconhecimento de que a textualidade é um processo dialógico.

Seja como for, a colocação de Steiner (1992) leva obliquamente à reflexão sobre a noção de intraduzibilidade. Em *Les problèmes théoriques de la traduction*, obra publicada inicialmente em 1963, Mounin (2008) se debruça sobre o aparente paradoxo colocado pelo fato de que a tradução existe, apesar de numerosas contribuições da linguística estruturalista apontarem para a conclusão de que os diferentes idiomas são impenetráveis entre si. Ressalte-se que quando Mounin (2008) escrevia, o gerativismo chomskiano ainda dava seus primeiros passos; ainda assim, o autor recorre à noção de universais da linguagem para contestar os profetas da impossibilidade de traduzir. Mounin (2008, p. 58) afirma que a única forma de resolver esses problemas conceituais é aceitando, e não evitando, aquilo que, em um primeiro olhar, impede a tradução. Ele discorre, assim, sobre a acessibilidade do sentido em diferentes visadas teóricas, empreendendo um exame crítico da hipótese Sapir-Whorf. Demonstra tanto a insuficiência de uma abordagem puramente sistêmica da semântica quanto o excesso do postulado do solipsismo e alerta, ainda, para a inconsistência do recurso a uma distinção confortável entre pragmática e semântica para compreender a conotação. Ressaltando que o caráter arbitrário do signo linguístico recobre não somente o léxico, mas também a sintaxe, Mounin (2008, p. 189-223) refuta a ideia de que esses aspectos da linguagem orientam uma “visão de mundo” e afirma que as convergências culturais e os universais linguísticos reduzem o que se costuma classificar como intraduzível, conceito predominantemente construído sobre a generalização de exceções e sobre expectativas desmesuradas¹⁵.

Em suma, Mounin (2008) analisa diversos obstáculos interpostos à possibilidade de traduzir e conclui que, embora a experiência subjetiva contenha singularidades in-comunicáveis e não haja uma compatibilidade integral entre idiomas diferentes, ainda assim a tradução é factível no que diz respeito às situações compartilhadas pelos sujeitos da enunciação. O sucesso da tradução, assim, é relativo, “variável nos ní-

¹⁵ “Se quiséssemos retomar um por um, polemicamente, [...] os exemplos clássicos alegados contra a possibilidade de traduzir, faríamos, com certo número deles, o catálogo interessante da *supertradução*: o medo de não traduzir o suficiente levando a traduzir demais.” (“Si l’on voulait reprendre un par un, polémiqument, [...] les exemples classiques allégués contre la possibilité de traduire, on ferait, avec un certain nombre d’entre eux, le catalogue intéressant déjà de la *surtaduction*: la peur de ne pas traduire assez poussant à traduire trop.”) Mounin (2008, p. 191).

veis da comunicação que ela atinge¹⁶” (MOUNIN, 2008, p. 278) e nunca definitivo, em função da dialética própria à linguagem verbal. Para o autor, o trabalho do tradutor jamais é inapelavelmente inviável nem está perfeitamente acabado. Esse aspecto de obra inconclusa, diga-se de passagem, também marca o original.

O caráter minoritário da maior parte do que se tem por intraduzível e, sobretudo, sua dependência em relação a fatores sócio-históricos, liga-se a um ponto fundamental já evidenciado acima: o papel do coenunciador na produção do sentido. De acordo com o público-alvo, são definidos os ajustes a que deve submeter-se o texto do qual se tenta produzir um “equivalente” interpretativo em outro idioma e dentro de outro quadro de referências culturais. Quanto mais distante do contexto de partida, portanto, maior o grau de adaptação requerido – é assim que as versões destinadas ao público infanto-juvenil podem comportar consideráveis modificações no estilo ou até no enredo, ao passo que as edições eruditas e, de modo mais nítido, as publicações bilíngues, frequentemente se aproximam da literalidade, lançando mão de material paratextual (prefácios, notas explicativas) no intuito de esclarecer o ambiente cultural do texto-fonte e evitar interpretações desviantes por anacronismo ou desconhecimento de dados relevantes. Essas estratégias tradutórias e editoriais deixam entrever escolhas e intenções que configuram a produção de sentido.

3.2 O papel do gênero no funcionamento do texto

É inevitavelmente em uma relação com os gêneros textuais em circulação em determinada sociedade que ocorre a inserção de qualquer material verbal em determinada cultura. Quer se trate de conformidade (o texto corresponde a modelos preestabelecidos), quer se trate de incongruência (o texto não se enquadra convenientemente em nenhum padrão usual), as práticas textuais consolidadas servirão de quadro de referência para a interpretação e, conseqüentemente, para a tradução. O gênero textual, por sinal, é apontado por Bassnett (2003) como um dos questionamentos necessários, por exemplo, na tradução da poesia da antiguidade grega: uma vez que o significado de determinadas modalidades literárias daquele período difere dos parâmetros contemporâneos, uma reestruturação profunda pode ser operada com vistas à reprodução da intenção do original e de seus efeitos sobre a audiência

¹⁶ “[...] variable dans les niveaux de la communication qu’elle atteint.”

que o recebeu inicialmente. Nesse sentido, levando em conta que, nas práticas literárias contemporâneas, a narração de aventuras é habitualmente feita em forma de prosa, é possível conceber que a tradução “domesticadora” de uma epopeia grega, originalmente redigida em versos, seja feita em forma de prosa. Trata-se de um procedimento análogo a uma adaptação para o cinema, que teria por objetivo suscitar, junto à nova audiência, um “efeito semelhante” ao produzido no contexto inicial. Evidentemente, esse tipo de procedimento se destinaria a um público mais amplo, e não a helenistas experientes, para quem a narração versificada não causa estranhamento.

No caso do presente trabalho, a relação entre tradução e gênero textual se deve a duas razões específicas: 1) a rotulação de um texto como pertencente a um gênero cria um horizonte de expectativas cognitivas, orientando o processamento inferencial e a interpretação como um todo, o que tem consequências importantes para a tradução; 2) os gêneros, na condição de modalidades de inserção cultural de textos, têm um caráter histórico e, por conseguinte, não são cristalizações rígidas – eles passam por mudanças que podem criar a necessidade de retraduzir um texto ou de adaptá-lo a um novo contexto social.

Para Travaglia (2003, p. 16) a língua não é um instrumento inerte e imutável; ao contrário, ela é construída pelos falantes e está em constante evolução. Assim, paralelamente a seu caráter estável, que permite sua aprendizagem e a tradução, ela tem também um caráter instável, que cria as múltiplas opções à disposição do falante e promove mudanças estruturais no código, o que às vezes cria a necessidade de retradução¹⁷. Meurer et al. (2008, p. 7-10) explicam que o gênero se situa na confluência da língua com o discurso e as estruturas sociais, tendo passado a ocupar lugar de destaque na própria maneira como a linguagem é concebida. Os autores afirmam que, de modo geral, ele é definido de forma relativamente próxima por diferentes estudiosos, apesar de algumas diferenças de ênfase e abordagem e de uma grande heterogeneidade terminológica: fala-se em “gênero textual”, “gênero discursivo” ou “do discurso”, e termos relacionados a esse conceito (“sequência textual”, “tipo textual” e “modalidade textual”; “esfera social”, “comunidade discursiva” e “ambiente discursivo”) também se apresentam igualmente variados. Esta pesquisa em-

¹⁷ Como bem indicou o Prof. Raimundo Carvalho durante a qualificação deste trabalho, o original também precisa ser atualizado, por meio de novas edições com atualizações de ortografia, pontuação e estabelecimento do texto de toda ordem.

pregará apenas a expressão *gênero textual*, entendendo-a como “categoria distintiva de discurso de qualquer tipo, falado ou escrito, com ou sem aspirações literárias” (Swales *apud* Marcuschi, 2008, p. 147).

Seria inviável estabelecer uma lista dos gêneros existentes: a classificação dos textos empíricos se faz mais ou menos intuitivamente, sempre em função de sua inserção em práticas sociais. Essas categorias de atividade verbal portam indexações sociais e, juntamente com as peculiaridades do contexto imediato, imprimem marcas no texto empírico, de acordo com Bronckart (2006, p. 144-147). Para Marcuschi (2008, p. 154), toda atividade verbal se realiza, necessariamente, dentro de um gênero, e este não é uma entidade formal, e sim uma modalidade de alcançar determinado objetivo dentro de uma situação particular. O autor afirma ainda que os gêneros orientam decisões relativas ao léxico, ao registro de língua e aos temas, entre outros fatores, delimitando um universo referencial e estabelecendo obrigações e interditos. Carmelino (2007, p. 12), por sua vez, ressalta a importância do contexto na definição do que “deve (ou não) ser dito e como fazê-lo” – a autora também sublinha que, no caso da escrita, diferentemente do que ocorre na interação face a face, o contexto de uso é diferente do de produção. Esse fato parece ter grande relevância para o estudo das obras que constituem o *corpus* deste trabalho, como se verá em capítulo posterior.

Machado (2006, p. 241-242) afirma a correlação entre gêneros e condições de produção e sustenta que é necessário adaptar-se ao gênero escolhido, à situação e ao interlocutor, e elenca vários elementos influenciados por essa necessidade: entre eles, destacam-se os conteúdos verbalizados e os efeitos que se almeja produzir sobre o receptor, bem como os papéis sociais destinados aos coenunciadores – a autonomia do autor existe, embora limitada e sujeita a diversas determinações. Machado (2006, p. 250-251) também mostra, todavia, que é a estabilização de determinadas formas comunicativas, inseridas dentro de *atividades sociais*, que leva à constituição dos gêneros ao longo da história – assim sendo, o gênero pode se modificar, em decorrência do acúmulo de processos individuais nos quais o produtor adapta o gênero à situação. Marcuschi (2008, p. 151) é outro que aborda o caráter histórico dos gêneros, descrevendo-os como entidades dinâmicas que não se compartimentam de forma estanque. Bronckart (2006, p. 143-144) evidencia igualmente a influência dos gêneros nas escolhas feitas pelos falantes, mas chama atenção pa-

ra o fato de que as configurações em que elas se encontram são momentâneas, ligadas a determinadas formações sociais. É nesse sentido que o autor conclui ser impossível classificar os gêneros de forma estável e definitiva: dentro desse processo de *adoção* e *adaptação* dos modelos textuais disponíveis, as variantes estilísticas individuais podem vir a alterar o próprio gênero – ou seja, as inovações introduzidas por alguns enunciadores, ao longo do tempo, acabam por se difundir e tornar-se prática generalizada, promovendo uma modificação dos gêneros existentes ou a criação de novas modalidades textuais¹⁸.

O gênero textual não é definido por propriedades estritamente linguísticas, mas por uma relação complexa entre determinadas práticas sociais e o texto empírico que nelas se insere – com efeito, o mesmo material linguístico pode servir a gêneros textuais distintos, em função do enquadramento que ele recebe de elementos paratextuais¹⁹, do suporte²⁰ ou da situação concreta de enunciação. Segundo Carmelino (2007, p. 22) o gênero constitui uma prática social que norteia o leitor²¹ no estabelecimento da interação entre as informações do texto e elementos co-textuais e contextuais e na produção ativa do sentido.

3.3 A influência do gênero nas estratégias de retextualização

Antes de passar a uma caracterização mais detalhada (ainda que sem pretensão de ser exaustiva) do gênero textual particular em que se enquadra o *corpus* deste trabalho, buscar-se-á demonstrar a relação entre gênero e retextualização. Arrojo

¹⁸ Nas palavras de Bronckart (2006, p. 144): “os gêneros mudam necessariamente com o tempo ou com a história das formações sociais de linguagem. [...] como toda obra humana, os gêneros são objeto de avaliações, ao término das quais eles se encontram afetados (nas representações coletivas) por diversas *indexações*: referencial (qual atividade geral o texto pode comentar?); comunicacional (para que tipo de interação esse comentário é pertinente?); cultural (qual é o ‘valor socialmente agregado’ ao domínio de um gênero?) etc. Essa situação explica por que não podemos estabelecer relação direta entre espécies de agir de linguagem e gêneros de textos, sendo as tentativas feitas nesse sentido decorrentes de uma adesão não crítica (ou excludente da história) às indexações sociais sincrônicas. Essa situação explica também a *impossibilidade de classificação estável e definitiva dos gêneros*.”

¹⁹ A paratextualidade, que será abordada mais detidamente em capítulo posterior, corresponde ao “conjunto das relações que o texto propriamente dito estabelece com os segmentos de texto que compõem uma obra. O paratexto engloba título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, finais ou de rodapé, epígrafes, ilustrações e outros sinais que circundam o texto. O paratexto constitui um dos lugares privilegiados da dimensão pragmática da obra, porque revela tentativas de ação sobre o leitor.” Koch et al. (2007, p. 123).

²⁰ De acordo com Marcuschi (2008, p. 174), “há casos complexos em que o suporte determina a distinção que o gênero recebe”.

²¹ “O gênero significa muito pelo seu propósito comunicativo, isto é, pelos objetivos do falante e pela natureza temática tratada.” Carmelino (2007, p. 22).

(2007, p. 32-33) atenta para esse aspecto, ao comentar o poema *This is just to say*, de Williams:

This is just to say

I have eaten
the plums
that were in
the icebox
and which
you were probably
saving
for breakfast
Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold²²

Williams fornece um bom exemplo de intergenericidade: seu poema efetua um jogo com um tipo de texto dotado de função “prática”, mas a apresentação em forma de versos orienta a leitura, indicando sua intenção literária. Redigido em forma de um bilhete coloquial no qual o enunciador pede desculpas por ter comido as ameixas que estavam na geladeira, esse material verbal, ao ser transposto para o português contemporâneo, deverá receber um tratamento condizente com seu enquadramento genérico. Caso se tratasse efetivamente de uma mensagem que relata um fato concreto, uma tradução literal seria a mais adequada. (Ainda assim, o termo *icebox* pode ser considerado um tanto problemático pois, além de ser um coloquialismo para “geladeira”, ele designa originalmente um equipamento que não corresponde aos modelos atuais desse eletrodoméstico, mas a um armário dotado de isolamento térmico e refrigerado com blocos de gelo, comercializado entre os meados do século XIX e a década de 1930.) Por outro lado, em sendo o texto classificado como um poema (como é o caso, em vista da disposição gráfica do material verbal), as “ameixas” podem assumir um caráter metafórico, o que acarreta outra leitura e exige, talvez, alguma adaptação.

O primeiro ponto que merece atenção é que o inglês diferencia *plum* (fresca) de *prune* (seca) e, embora o português permita distinguir entre esses produtos por meio de qualificativos, é frequente o emprego do termo não adjetivado para designar qualquer um dos dois – a resolução da ambiguidade, quando necessária, fica a cargo do contexto. No caso em questão, usar apenas “ameixa” deixaria em suspenso se a

²² “Este bilhete é só para lhe dizer que eu comi as ameixas que estavam na geladeira e que provavelmente você estava guardando para o café da manhã. Desculpe-me, elas estavam deliciosas, tão doces e geladas.” Tradução de Arrojo (2007, p. 32) do texto lido como se fosse um bilhete.

referência é feita a uma fruta suculenta e sensual, ou seca e enrugada. Além disso, se o público-alvo vive em uma região onde esse produto é exótico, a manutenção dessa referência criaria uma conotação de estranhamento ausente do texto de partida, e talvez seja mais adequado optar pelo nome de outro alimento. Outros efeitos de sentido poderiam ser atribuídos ao fato de que, no início do século XX, o acesso a alimentos frios era consideravelmente mais raro do que hoje, o que aumenta a tentação representada pelas frutas na geladeira: essa conotação dificilmente seria percebida por alguém que considera corriqueiro o fato de dispor de gelo em casa.

Como mostrado acima, é comum que a retextualização de obras provenientes de períodos recuados opere modificações com o objetivo de propiciar um efeito equivalente junto a determinado público-alvo. O caso de Williams evidencia a que ponto o enquadramento em um gênero atua como parâmetro da atividade tradutória e orienta as adaptações tidas como necessárias. No que toca ao *corpus* desta pesquisa, pode-se compreender que, se *Le Petit Chaperon Rouge* é lido como um texto voltado para uma audiência composta por crianças, certos conteúdos e certos aspectos estilísticos serão interpretados em função das expectativas geradas por essa rotulação e poderão ser enfatizados, alterados ou desconsiderados. Como se verá no último capítulo, as diferenças entre as retextualizações do conto podem ser satisfatoriamente atribuídas a concepções divergentes da modalidade discursiva em foco. Estão em jogo, nessa questão, a hierarquização das informações textuais e seu processamento inferencial, que se orienta pelo princípio de relevância, tal como definido por Wilson & Sperber (2004), objeto do capítulo seguinte.

Outro ponto que precisa ser retomado é que, em função de seu caráter histórico e de sua constante evolução, o gênero não deve ser visto como um dado definitivo: aquilo que, em determinada época, era tido como impróprio em uma modalidade textual, pode vir a deixar de sê-lo – o processo inverso também pode ocorrer. Assim, em períodos anteriores da história da literatura, em que a definição da lírica passava pelo emprego de métrica regular, adequação a formas fixas e escolha de temas “nobres” e “elevados”, o texto de Williams não teria sido classificado como um poema²³. Inversamente, o conto de Perrault, com seu final trágico e suas potenciais insinuações eróticas, foi publicado em um volume do final do século XVII destinado a crian-

²³ A bem dizer, o tom coloquial adotado pelo autor e a temática inusitada por ele escolhida fazem com que *This is just to say* tenha, até hoje, um estatuto intergenérico.

ças (ao menos em um nível explícito, como se verá), mas é visto por muitos como inadequado para o público infantil no Brasil do século XXI, e isso deve explicar a circulação restrita de traduções “diretas” do original francês: o mais encontrado são adaptações bastante livres, frequentemente sem menção ao nome de Perrault. Com efeito, como será mostrado no capítulo 6, cada retextualização de *Chapeuzinho Vermelho* deixa entrever uma percepção do que é importante ou conveniente para seu público-alvo.

A mutabilidade da concepção dos gêneros ao longo do tempo revela, deste modo, que o conto de fadas dos séculos XVII e XVIII não é completamente compatível com o tipo de literatura que recebe essa denominação atualmente. Nesse sentido, as narrativas do tempo de Perrault ensejam recategorizações bastante profícuas. Um exemplo significativo de reinterpretação genérica é o filme *Snow White: A Tale of Terror*, de 1997, dirigido por Michael Cohn, em que as aventuras de Branca de Neve são mostradas sob seus ângulos sombrios. Curiosamente, a película recebeu, no Brasil, o título *A Floresta Negra*, o que de certa forma tira a ênfase da referência ao clássico²⁴. O grande público, desconhecedor das primeiras versões orais e escritas dessa história e habituado a adaptações “açucaradas” como a da Disney, pode considerar que a tradução intersemiótica de Cohn é “afastada” do texto-fonte, mas não se pode afirmar peremptoriamente que ela contém um maior número de supressões, inserções e modalizações de elementos do mesmo texto-base do que o longa-metragem de animação. Quando o senso comum enxerga um “afastamento” no filme de 1997, tem por parâmetro certa representação esquemática do enredo de Branca de Neve baseada na ideia, largamente difundida, de que se trata de uma narrativa destinada a divertir e educar crianças, não a assustá-las. É dentro dessas expectativas do público que são consideradas “legítimas” as inserções efetuadas na trama dos contos de fadas quando recebem uma adaptação cinematográfica “infantil”.

Em suma, o que se espera demonstrar com os exemplos acima é a relação entre gênero e tradução e a necessidade de adaptações que dela pode decorrer por conta da dinâmica inerente aos gêneros textuais e da sua inserção no sistema cultural

²⁴ *Red Riding Hood*, filme de Catherine Hardwicke (2011), estabelece uma relação de intertextualidade com *Chapeuzinho Vermelho*, mas não se limita a reinterpretar o conto de fadas: a protagonista não é uma criança e o enredo aborda questões estranhas tanto ao texto de Perrault quanto ao dos Irmãos Grimm (casamento arranjado, paixão romântica). Curiosamente, o título escolhido para o mercado brasileiro (*A Garota da Capa Vermelha*) também dissimula a referência ao clássico: com efeito, o nome do longa-metragem em inglês apenas retira a primeira palavra de *Little Red Riding Hood*.

mais amplo. Todo texto, ao ser produzido, se vê confrontado às expectativas criadas pelo gênero. Isso nem de longe significa que a produção textual se limita a uma obediência passiva a modelos pré-estabelecidos: na verdade, o sentido se constrói no espaço situado entre o que já é conhecido e a parcela de novidade que o texto propõe. De modo mais amplo, são as experiências de transgenericidade e as transgressões aos parâmetros estipulados pelo cânone que impulsionam a criação de novos gêneros e a transformação dos já existentes. Assim, no caso de *Chapeuzinho Vermelho*, interessa verificar qual a relação estabelecida com o cânone do gênero, tanto no texto-fonte quanto nas retextualizações. As “adequações” promovidas pelos tradutores e adaptadores podem, assim, se orientar pelo objetivo de atualizar um texto antigo às evoluções experimentadas pelo gênero. O próprio texto de Perrault (1697), nunca é demais enfatizar, é uma retextualização da tradição oral.

3.4 Considerações acerca do gênero “conto de fadas”

Antes de aprofundar a definição de adaptação e sua relação com a tradução, porém, será necessário delinear melhor o conceito de “contos de fadas”, que foi se alterando ao longo do tempo. De acordo com Opie & Opie (1980, p. 17-18), o termo muito provavelmente veio da França: não de Perrault (1628-1703), mas de Madame d’Aulnoy (ca. 1650-1705), que publicou *Contes de fées* em 1698. O casal de folcloristas europeus comenta a evolução da apreciação do gênero, relatando que a Condessa d’Aulnoy escrevia contos para a diversão de seus amigos e que, em 1748, Pluche (1688-1761) pensava que as crianças deveriam ser afastadas de “todos os contos de fadas, histórias de roubos e assassinatos, de aprisionamentos e execuções²⁵”. Opie & Opie (1980, p. 18) especificam que Pluche não advertia contra aquilo que hoje se conhece como conto de fadas, mas contra histórias que falavam de fadas e que no século XVIII ainda eram vistas por muita gente como sendo parcialmente verdadeiras. Já Madame de Beaumont (1711-1780), francesa que se instalou na Inglaterra e lá se tornou governanta, representa outra corrente de escritores: ela se interessava por educação e concebia as crianças como um público dotado de especificidades, não como pequenos adultos.

²⁵ “[...] all Fairy-Tales, Stories of Thefts and Murders, of Imprisonments and Executions.” Pluche *apud* Opie & Opie (1980, p. 18).

Ainda de acordo com Opie & Opie (1980, p. 31-34), o conto de fadas foi perdendo prestígio ao longo do século XVIII e o recuperou em 1823, com a publicação da tradução em inglês do primeiro tomo dos *Kinder- und Hausmärchen* (Contos da Criança e do Lar) dos Irmãos Grimm, que foram os primeiros a registrar essas histórias sem tentar melhorá-las e, pelo seu cuidado em indicar a fonte, lançaram a base para os estudos de folclore²⁶. Tatar (1999, p. xi-xii) defende que, apesar de muito frequentemente menosprezados, os contos de fadas têm importante papel na formação de crianças e grande presença em produtos midiáticos destinados a todas as idades; além disso, assim como outros gêneros de menor prestígio (a exemplo da ficção “produzida para mulheres”), eles registram um esforço para lidar com questões reais e encará-las de modo digno. Como se verá abaixo, essa é a concepção de Bettelheim (2010), que defende a valorização do papel formador desempenhado por esse ramo da literatura infantil. Para Tatar (1999, p. xi-xii), entretanto, tão equivocada quanto a ideia de que os contos de fadas são uma literatura “inofensiva” e culturalmente insignificante, que pode ser lida sem um olhar crítico, é a elevação dessas narrativas à categoria sacralizada de ícones culturais. Aos olhos da autora, a idealização (por figuras do porte de Charles Dickens e W. H. Auden, por exemplo) da “pureza” e da “simplicidade” das crianças corrobora uma sobrevalorização mistificadora que impede de abordar esses textos de modo aprofundado e de enxergar que, assim como a “arte elevada”, eles estão inseridos na história da cultura, “moldando nossos valores, códigos morais e aspirações²⁷” (TATAR, 1999, p. xii).

Opie & Opie (1980, p. 18-19) explicam que, hoje, considera-se que o conto de fadas se caracteriza por ser inacreditável e que, com efeito, esse gênero possui elementos imaginários, sobrenaturais, inacreditáveis, ainda que não trate de fadas nem contenha personagens desse tipo. Mas os autores desfazem a ideia, bastante difundida, de que tais contos são narrativas simplórias e açucaradas, apontando que eles contêm numerosos eventos desagradáveis e que muitos sequer têm final feliz. Opie & Opie (1980, p. 13-14) argumentam que o ponto central dessas histórias é mais filosófico do que a realização de veleidades que ocorre em romances populares, uma

²⁶ Opie & Opie (1980, p. 34) informam também que Hans Christian Andersen (1805-1875) se tornou notável como criador de novos contos de fadas que rapidamente passaram a ser transmitidos oralmente, a ponto de os Grimm coletarem uma de suas histórias sem se dar conta disso, em 1843; se seus primeiros tradutores não entenderam seu humor e passaram dele uma imagem sentimental que não correspondia ao seu estilo em norueguês, nem por isso sua escrita deixou de contribuir para que os contos de fadas ganhassem força no século XIX.

²⁷ “[...] shaping our values, moral codes, and aspirations.”

vez que, nos contos de fadas, os desejos frequentemente se voltam contra aqueles que os proferem e a mágica não transforma os personagens, mas os mostram como realmente são – os encantamentos rebaixam nobres, mas não elevam as classes baixas: Cinderela era uma herdeira, Branca de Neve e Bela Adormecida têm sangue azul. Opie & Opie (1980, p. 16-17) apontam, ainda, que fadas-madrinhas não aparecem do nada para resolver tudo, pois sua ação muitas vezes se limita ao aconselhamento e seu poder não lhes permite mudar a situação ou corrigir os vilões – estes, aliás, não têm salvação; apenas recebem o sofrimento que impuseram aos outros. Os autores explicam que a emblemática transformação do sapo em príncipe é a quebra de um feitiço que havia mudado a forma, e não a alma, de um personagem que já era bom e nobre.

Para Bettelheim (2010, p. 42-43), só um racionalismo embotado critica o “irrealismo” dos contos de fadas, pois uma reflexão mais detida percebe que esse gênero lida com processos internos do indivíduo, e não com o mundo concreto. Com efeito, o autor demonstra que a mágica dessas narrativas guarda afinidades com o funcionamento cognitivo infantil e encarna melhor sua verdade psicológica do que explicações objetivas: não é à toa que a linguagem desses contos evidencia seu caráter simbólico, o que é inconscientemente compreendido pelas crianças, para as quais versões suavizadas ou simplificadas são desinteressantes e sem sentido. Como demonstram Opie & Opie (1980, p. 19-20), as histórias tradicionais não são suaves nem sentimentais e, em vez de pregar um moralismo simplório, sublinham a importância da presença de espírito, da gentileza, da disposição a ouvir conselhos e da coragem e oferecem recompensas concretas – riqueza, vida confortável e um parceiro ideal. Os pesquisadores também assinalam o anacronismo de certa leitura dos contos, argumentando que aspectos que hoje parecem “românticos”, como a grande profusão de madrastas, nada mais são do que reflexos das condições concretas da vida na época em que as histórias surgiram (nesse caso, os casamentos sucessivos provocados pela menor expectativa de vida).

Segundo Tatar (1999, p. 3), os contos de fadas, de origem camponesa, são narrativas aceleradas marcadas pelo humor escatológico, pela ação melodramática e pela violência despudorada, que serviam para divertir e distrair trabalhadores cansados em suas tarefas cotidianas. A autora lembra que, desde a antiguidade, os compiladores dessas histórias (majoritariamente, homens) as atribuem a narradoras do sexo

feminino; assim, em sua obra *Contes en vers*, de 1694, Perrault dizia que os contos vinham de governantas e avós; muitas das fontes consultadas pelos Irmãos Grimm eram amigas da família ou servas que conheciam o folclore. Tatar (1999, p. x) salienta que essa associação com artes domésticas e figuras femininas contribuiu para a depreciação desse gênero textual, contra a qual Bettelheim (2010) dedica uma parte considerável de seus esforços.

Evidentemente, a conceituação não é fácil. Tatar (1999, p. ix) ressalta que os contos de fadas são fenômenos multifacetados e, embora possam ser atribuídos a um autor ou compilador, são o fruto de esforços coletivos: *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho* não são uma única história, mas toda uma gama de variantes que circulam em diversas culturas, com mudanças em muitos níveis diferentes: nome e caracterização dos personagens, natureza e sequenciação dos eventos e desfecho, por exemplo. Para Opie & Opie (1980, p. 21-22), dada a complexidade do fenômeno que os contos representam, o melhor é estudar cada história separadamente, evitando teorias gerais e demasiado ambiciosas.

Apesar de considerar essa ressalva, este trabalho usará como parâmetro as definições desse gênero propostas por Bettelheim (2010, p. 39-66); tendo em mente, contudo, que a perspectiva desse autor não considera suficientemente a evolução dos contos de fadas, ou seja, o fato de que eles nem sempre foram o que são nos dias presentes. Mesmo sem esquecer que as concepções educacionais e as práticas de leitura atuais já não são as mesmas que as de 1976, ano em que o psicólogo austro-americano lançou a obra aqui mencionada, ainda assim é largamente aceita, até hoje, sua tese de que os contos de fadas se destinam a um público infantil, junto ao qual desempenham uma função educadora e formadora, e têm no “final feliz” um de seus traços fundamentais. Isto é, não se recriminará Bettelheim (2010) por ter uma visão a-histórica dos contos de fadas, mas se considerará que ele tem a virtude de efetuar um corte sincrônico e apresentar o conceito contemporâneo desse gênero, ajudando a apreciar o *corpus* desta pesquisa.

3.5 O Chapeuzinho Vermelho de Perrault: um conto de fadas atípico

De acordo com Bettelheim (2010, p. 13-36), a literatura infantil contemporânea tem por objetivo divertir e/ou informar, mas não atende às necessidades psicológicas profundas de seu público. Para ser significativa, uma história destinada a crianças deve reconhecer os dramas vividos por elas e lhes dar confiança: com suas diversas camadas de sentido acumuladas ao longo dos séculos, os contos de fadas cumprem muito bem esse papel. Esse gênero, dentro da ótica adotada pelo autor, oferece exemplos que ajudam a compreender como solucionar as dificuldades e a lidar com aspectos mais sombrios da personalidade. Bettelheim (2010, p. 20) afirma que as narrativas contemporâneas “evitam [...] abordar esses problemas existenciais²⁸” e costumam ocultar o mal, cujo confronto com a virtude os contos de fadas apresentam por meio de personagens monovalentes (bons ou maus), em uma polarização que ajuda a criança a construir sua personalidade. O educador matiza essas colocações, indicando que há contos amorais, como *O Gato de Botas* e *João e o Pé de Feijão*, cujo efeito, segundo ele, é mostrar que os fracos podem vencer.

Bettelheim (2010, p. 25-26) destaca, no entanto, que os contos de fadas agradam e impressionam, sobretudo, por terem qualidades artísticas que falam à sensibilidade das crianças, por serem investidos de uma polissemia que permite a cada leitor viver por meio deles uma experiência única e sempre renovada. Por sinal, o autor defende que, se a história for explicada à criança, perderá não apenas seu encanto, mas também seu poder de contribuir na resolução autônoma do problema de que oferece uma ressonância inconsciente. Ele destaca, ainda, a importância de mostrar a forma original do conto, para que ele atinja plenamente seu sentido e seu impacto, bem como seu poder encantatório, sustentando que “contentar-se em citar os episódios essenciais de um conto é como querer fazer que alguém aprecie um poema do qual lhe damos o resumo²⁹” (BETTELHEIM, 2010, p. 35). O autor lamenta, assim, o fato de que as jovens gerações são lesadas ao não terem sequer a oportunidade de conhecer os textos originais e serem expostas somente às versões cinematográficas e televisivas, que embelezam e simplificam os contos, minando sua força e esvaziando sua significação profunda.

²⁸ “[...] évitent [...] d’aborder ces problèmes existentiels.”

²⁹ “Se contenter de citer les épisodes essentiels d’un conte, c’est exactement comme si on voulait faire apprécier un poème en le résumant.”

É patente que o autor não problematiza a noção de “forma original do conto”: embora nem sempre deixe isso explícito, sua referência são as versões literárias que atingiram o *status* de “clássicos” – textos de nomes consagrados como Perrault e os Irmãos Grimm. Trata-se, sem dúvida, de um efeito de sua visada sincrônica, opção que peca por fetichizar obras que são retextualizações historicamente situadas de narrativas preexistentes vindas de tradições orais ou escritas e que não são, a rigor, “originais”. O que interessa a esta pesquisa, todavia, é o fato de que o psicanalista propõe um conceito de conto de fadas dotado de uma coerência interna e correspondente à maneira como esse gênero é entendido dentro das práticas textuais contemporâneas. Essa compreensão serve de parâmetro e é de grande utilidade para estudar as diferentes retextualizações que integram o *corpus* desta pesquisa.

A insistência de Bettelheim (2010, p. 35) sobre a importância da forma “original” (agora devidamente entre aspas) leva a pensar no comentário feito por Tatar (1999, p. x), de que a tipologia Aarne-Thompson, apesar de suas limitações, é uma “ferramenta conveniente para definir o cerne estável de uma história e para identificar as características sujeitas a variação local³⁰”. Em que pese o interesse de perceber afinidades entre diferentes textos, é preciso cautela para que não se superestime a importância do núcleo da narrativa, em detrimento do que poderia ser considerado como “detalhes” ou “contingências formais”. A bem dizer, o sentido de um conto muda de acordo com o seu desfecho, com as escolhas lexicais e sintáticas, as quais podem, inclusive, servir como pistas do gênero a que pertence um texto. Por exemplo, há um efeito produzido pelo fato de o *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault (1697) se concluir de maneira trágica, sem que a heroína escape por sua própria astúcia, como supostamente ocorria em versões orais anteriores (que serão comentadas posteriormente), e sem que sua salvação seja assegurada pela intervenção do caçador introduzido pelos Irmãos Grimm. Assim, embora o conjunto de narrativas que apresentam o encontro da menina com o Lobo tenha uma genealogia comum, referir-se a elas como simples “variantes” traz o risco de obnubilar suas singularidades, que constituem grande parte de seu interesse.

Para concluir a caracterização do gênero em foco, é útil retomar Bettelheim (2010, p. 44-45), segundo o qual histórias divertidas, fábulas e contos de advertência se ca-

³⁰ “Despite certain limitations, the tale-type index is a convenient tool for defining the stable core of a story and for identifying those features subject to local variation.”

racterizam por terem uma finalidade de entreter ou de moralizar e, embora muitas vezes recebam o rótulo “conto de fadas”, o traço distintivo desse gênero é sua capacidade de reconfortar e dar esperança por meio do final feliz. O psicanalista austro-americano defende, ainda, que esse efeito só é garantido quando são os pais que narram a história à criança, repetidas vezes. Os contos transmitem ensinamentos por via indireta e são mais efetivos em termos psicológicos, pois passam pela obtenção autônoma de um verdadeiro amadurecimento, não pela imposição de verdades. Segundo Bettelheim (2010, p. 57-66), os mitos ajudam a formar o superego, colocam exigências morais de forma direta e explícita por meio da apresentação de acontecimentos únicos na vida de seres excepcionais; já os contos de fadas são mais propícios à integração da personalidade como um todo, o que explica por que eles mostram eventos extraordinários como se eles fossem banais e pudessem advir a qualquer um. Esse contraste se torna mais nítido quando se tem em consideração que os heróis míticos têm sempre um nome e, frequentemente, um destino trágico, ao passo que os protagonistas dos contos de fadas (anônimos ou designados por nomes comuns) encontram uma resolução positiva, um final feliz para os conflitos com que se deparam.

A que ponto o texto de Perrault (1697) se encaixa nas concepções de Bettelheim (2010)? O desfecho trágico cria um afastamento do modelo defendido pelo psicanalista; a adição de uma *moralité* ao fim do conto, por sua vez, o aproxima da fábula. Tamanhas incongruências devem ser compreendidas como “falhas” ou como parte de um projeto de dizer baseado no descumprimento das exigências do gênero? De modo mais amplo, tendo em vista o caráter gradual da evolução que conduziu à transformação de narrativas orais camponesas em contos de fadas, cabe indagar se, no fim do século XVII, a conclusão positiva desse tipo de histórias era efetivamente enxergada como uma necessidade. Elementos de resposta podem ser encontrados na própria obra de Perrault (1697): *A Bela Adormecida*, *Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As Fadas*, *Cinderela*, *Riquet à la Houppe* e *O Pequeno Polegar*, todos esses textos têm um final feliz, o que mostra que essa convenção mencionada por Bettelheim (2010) era adotada pelo autor francês e que o fato de Chapeuzinho Vermelho ser simplesmente devorada pelo Lobo se sobressai como um rompimento voluntário das normas do conto de fadas. Esse fator, portanto, não deve ser atribuído ao processo formativo do gênero (como poderia ser feito com relação ao acrés-

cimo de uma moral a cada uma das histórias mencionadas, que também se verifica em numerosos contos de Madame d'Aulnoy³¹). Essa dimensão histórica das atividades textuais, sempre em constante transformação, escapa ao educador austro-americano, ainda que esse “deslize” seja compreensível dentro dos objetivos terapêuticos por ele perseguidos.

Em suma, o que se espera ter demonstrado a esse respeito são dois pontos: em primeiro lugar, mais fundamentalmente, o gênero em questão não foi sempre o que é hoje, e uma leitura anacrônica, baseada na fetichização das práticas culturais contemporâneas, induz a uma interpretação falha. Em segundo lugar, o *Petit Chaperon Rouge* de Perrault (1697), com seu final infeliz e sua *moralité* explícita, à moda de La Fontaine, não deve ser considerado um conto de fadas exemplar dentro dos parâmetros estabelecidos por Bettelheim (2010); criticá-lo nesse sentido, como faz o psicanalista, é cegar-se à intencionalidade do autor. Que fique claro que o termo “intencionalidade” não é empregado, aqui, para sugerir que o texto literário tem um sentido único e claramente determinável. Trata-se, antes, de perceber como determinada obra se insere dentro das práticas culturais de seu tempo, propiciando certo leque de possibilidades interpretativas e sinalizando os sentidos que não são cabíveis. De acordo com Shavit (1986, p. 9-10), a estrutura na narrativa de Perrault (1697) e a linguagem nela empregada criam um efeito irônico. Este trabalho testará as considerações da pesquisadora israelense à luz da teoria da relevância, que será apresentada sucintamente no próximo capítulo.

Como anunciado acima, o propósito da caracterização do gênero “conto de fadas”, esboçada acima, é ajudar a esclarecer quais podem ser os parâmetros que orientam a retextualização de uma obra enquadrada nessa categoria textual e as adequações por ela requeridas. Pela problematização desse enquadramento e pela relativização dos conceitos que a sustentam, evidencia-se a dimensão histórica da produção de significados. Paralelamente, a ideia de um sentido “original” único e estável vem do esquecimento da opacidade inerente à própria linguagem e o julgamento de uma adaptação apenas em termos de sua fidedignidade nega *a priori* qualquer desvio em relação a determinada leitura do texto-fonte e obscurece algumas das questões em tela, em especial aquelas ligadas ao papel do coenunciador na produção do sentido.

³¹ Versões digitalizadas de várias obras da autora estão disponíveis na página da Bibliothèque nationale de France, no endereço <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=madame+d%27aulnoy> (acesso em: 19 mar.2013).

Com efeito, diferenças de fundo cultural entre os contextos de partida e de chegada podem requerer ajustes mais ou menos consideráveis no texto. O grau de intervenção também varia ao longo da história: Bassnett (2003) aponta que, se hoje o público tende a rejeitar traduções que suprimem partes do texto, trocam-nas de ordem ou promovem inserções de trechos novos, houve períodos em que essas práticas eram correntes.

3.6 A adaptação como tentativa de mudar para preservar

Dentro da estrutura argumentativa aqui proposta, o retorno à questão da adaptação significa a volta a algumas das perguntas centrais desta pesquisa: que leitura do texto serve de subsídio a essas modificações cujo objetivo é assegurar a semelhança interpretativa? É possível averiguar a pertinência dessa leitura? Evidentemente, indagações tão fundamentais dificilmente podem encontrar uma resposta definitiva. Tal ambição foge ao escopo deste trabalho, mas constitui a chama que o anima.

A adaptação é, assim, o que distingue a retextualização do *verbum pro verbo* rechaçado por Cícero. Vinay e Darbelnet (2004, p. 84-93) a incluem entre os procedimentos mobilizados na tradução, da qual eles identificam duas estratégias: a primeira, que eles considerem preferível, é a *tradução direta*, realizada por meio de empréstimo, decalque e tradução literal³²; a segunda, que, segundo os autores canadenses, só deve ser adotada quando a primeira se mostra impraticável, incompreensível ou provoca mudança de sentido, é a *tradução oblíqua*, que se faz mediante a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação, as quais são determinadas pelo gênero textual. Não é necessário, aqui, detalhar todos esses procedimentos; o que interessa é ressaltar que, para Vinay & Darbelnet (2004, p. 90-91), a

³² Uma observação de Vinay & Darbelnet (2004, p. 86-87) vem ao encontro dos pontos de vista defendidos neste trabalho: “Em princípio, uma tradução literal é uma solução única, que é reversível e completa em si. É mais comum quando se traduz entre línguas da mesma família (p. ex. entre o francês e o italiano) e ainda mais quando estas partilham a mesma cultura. Se traduções literais ocorrem entre o francês e o inglês, é porque conceitos metalinguísticos comuns também revelam coexistência, ou seja, períodos de bilinguismo, com a imitação consciente ou inconsciente ligada a certo prestígio intelectual ou político, e outros fatores semelhantes.” (“In principle, a literal translation is a unique solution which is reversible and complete in itself. It is most common when translating between two languages of the same family (e.g. between French and Italian), and even more so when they also share the same culture. If literal translations arise between French and English, it is because common metalinguistic concepts also reveal physical coexistence, i.e. periods of bilingualism, with the conscious or unconscious imitation which attaches to a certain intellectual or political prestige, and such like.”)

adaptação constitui uma modalidade específica de equivalência situacional, necessária quando uma referência do texto de partida não existe ou tem outro sentido na cultura do texto-alvo.

O exemplo dado pelos autores é o de um pai inglês que volta de uma longa viagem e beija os lábios de sua filha – na Inglaterra, tal gesto é uma demonstração de afeto; em francês, a tradução literal da frase que descreve essa cena criaria conotações que não estavam presentes no original, e seria mais adequado falar em “abraço” na versão destinada a um público francófono que não fosse conhecedor desse traço cultural inglês. O que ocorre, nesse caso, não é uma censura relacionada a um decoro melindroso, mas a compreensão de que a manutenção das palavras exatas evocaria um envolvimento incestuoso que não teria nenhuma pertinência no texto-fonte. A substituição do “beijo” pelo “abraço” é uma forma de obter um *efeito equivalente* (Nida, 2004), levando em conta o *resíduo doméstico* (Venuti, 2004) – mas que fique bem claro que as colocações de Vinay & Darbelnet (2004) foram publicadas antes do surgimento dessas expressões, retomadas aqui no sentido de estabelecer uma ponte entre esses teóricos. Willemsen (1986) também ilustra como a vinculação da prosa à cultura cria a necessidade de adaptação quando da passagem de uma língua para outra. Mencionando os desafios encontrados na tradução de Guimarães Rosa, ele comenta, a respeito de uma cena corriqueira no Brasil rural:

No Brasil, na província, a porta de casa está sempre aberta. O visitante bate palmas para anunciar a sua visita. Na Holanda, na província, a porta de casa está fechada, o visitante toca a campainha ou bate na porta, e bater palmas é sinal de alegria, e mais nada. (Willemsen, 1986, p. 60.)

Outra autora que se interessou por essa temática foi Hutcheon (2006, p. 15-16), para quem a “simplicidade desorientadora” da palavra adaptação, que designa tanto o processo quanto o produto, mostra a dificuldade de definir o conceito que ela encerra. Segundo a pesquisadora, “como produto, uma adaptação pode receber uma definição formal, mas como processo – de criação e de recepção – outros aspectos têm de ser considerados³³”. A argumentação de Hutcheon (2006) discorre frequentemente sobre casos de tradução intersemiótica, que não correspondem ao foco deste trabalho, mas é interessante reter sua proposta de estudar as adaptações *como adaptações* e não como obras autônomas, o que implica considerá-las como palimpsestos do original, mas não significa que o único critério de análise deva ser a

³³ “As a product, an adaptation can be given a formal definition, but as a process – of creation and of reception – other aspects have to be considered.”

fidelidade, pois há várias intenções por trás de uma adaptação: copiar o texto-fonte, homenageá-lo, questioná-lo, apagá-lo da memória... ou um pouco de cada. Embora a autora não explique o aparente paradoxo pelo qual algo poderia ser eliminado pelo movimento mesmo que o traz de volta, pode-se supor que as inevitáveis transformações aportadas pela adaptação fazem com que o novo texto se aproprie do antigo, substituindo-se a ele e, nesse sentido, ocultando-o parcialmente. Como mencionado acima, Jakobson (1975, p. 65-66) alerta para o fato de que a tradução sempre introduz algum tipo de variação. No caso da versão adaptada escolhida para o *corpus* desta pesquisa, todavia, há algo mais do que perífrases e sinônimos: existe a supressão, a inserção e a modificação de elementos da narrativa. Mais interessante do que um julgamento de valor sobre o texto de Marques (s/d), porém, será indagar os fatores que orientam sua leitura de *Chapeuzinho Vermelho*.

Hutcheon (2006, p. 10-11), por sua vez, indica igualmente que os críticos e o público aludem às noções dificilmente teorizáveis de “espírito”, “tom” e “estilo” para definir o que deve ser captado para que uma adaptação tenha sucesso. Para a autora, certos elementos, como os temas e os personagens, são facilmente adaptáveis; já a *história* é considerada pela maioria das teorias da adaptação como o cerne que deverá ser transposto entre diferentes gêneros e suportes, o que dá origem a dois pontos de vista opostos: para alguns, em especial para os adaptadores e os teóricos, o enredo pode ser considerado independentemente de sua corporificação particular; para outros, notadamente para o público, isso é impossível. Com efeito, segundo Hutcheon (2006, p. 10-11), as unidades separadas da história podem ser adaptadas, sofrendo diversas modificações em termos de velocidade, ordem e focalização, por exemplo, o que pode se dar com a inserção ou a supressão de elementos; “em outros casos, pode ser que o ponto de partida ou a conclusão sejam totalmente transfigurados na adaptação³⁴” (HUTCHEON, 2006, p. 15-16), o que resulta em uma mudança de ênfase ou até em uma alteração no significado da história. São precisamente esses os fenômenos que se encontram no livro adaptado: além da modificação do desfecho, há uma aceleração da narrativa e grande ênfase nos acontecimentos, com a supressão das passagens descritivas e explicativas do texto de Perrault.

³⁴ “In other cases, it might be the point of departure or conclusion that is totally transfigured in adaptation.”

Como articular as reflexões sobre a relação entre tradução e gênero com as considerações de Hutcheon (2006) e a proposta de Travaglia (2003), segundo a qual a retextualização é governada pela intencionalidade do texto de partida? A Teoria da Relevância de Wilson & Sperber (2004) fornece uma chave de compreensão do processo de interpretação, subsidiando o cálculo dos sentidos pretendidos pelo autor (ou daqueles que podem ser considerados *plausíveis*) e a elucidação da leitura, a qual, em última instância, determina a tradução. O próximo capítulo relacionará essa teoria à compreensão do contexto cultural da época de Perrault, determinante para a produção do significado.

4. TEORIA DA RELEVÂNCIA E CONTEXTO CULTURAL

4.1 A Teoria da Relevância e a identificação das intenções do falante

Entre as orientações que o gênero textual propicia ao receptor, está uma série de expectativas quanto ao tipo e à hierarquia das informações que devem ser processadas, ou seja, que devem ser consideradas pertinentes dentro do objetivo do falante³⁵. O objetivo da teoria da relevância de Wilson & Sperber (2004), que será apresentada de modo sucinto neste capítulo, é servir de quadro para a detecção da intencionalidade³⁶, guiando a interpretação que fundamenta e constitui a atividade tradutória. No caso específico de *Chapeuzinho Vermelho*, a Teoria da Relevância ajudará a pôr à prova a observação de Shavit (1986, p. 9-17) de que a narrativa escrita por Perrault (1697) contém traços irônicos. Para o leitor médio contemporâneo, essa característica é incompatível com os contos de fadas; a confirmação de sua presença, portanto, corroboraria os comentários feitos acima, quando foi afirmado que o texto do século XVII não pode ser categorizado confortavelmente de acordo com os rótulos atualmente disponíveis, o que tem impactos diretos em sua retextualização.

Travaglia (2003, p. 92-93) inclui a relevância entre os pontos que devem ser levados em conta na reconstituição do sentido, argumentando que os diferentes segmentos de um texto devem estar ligados a um tópico discursivo para que a coerência possa se estabelecer. Para a autora, esse fator de textualização depende das diferenças culturais entre os contextos de partida e de chegada e se relaciona com outros: conhecimentos compartilhados, focalização e informatividade. Ela cita, assim, o exemplo hipotético de um romance regionalista brasileiro que contenha o termo “coronel”: se sua tradução em francês se contentar em verter essa palavra como *colonel*, impedirá a correta compreensão do leitor, aos olhos do qual terá havido uma fuga ao tema. Será necessário, portanto, buscar uma solução para que se compreenda que se faz referência a um líder político e não a um militar. Dentro da argumentação aqui desenvolvida, uma solução adaptativa também poderia ser cogitada.

³⁵ O termo “falante” (*speaker*), na Teoria da Relevância, significa enunciador e se refere tanto a interações orais quanto escritas.

³⁶ A respeito do termo “intencionalidade”, reitera-se o esclarecimento feito na introdução.

A tradução visa dar conta da intencionalidade, e é por isso que a Teoria da Relevância é compatível com o conceito de retextualização e tem grande utilidade para este trabalho. Segundo Wilson & Sperber (2004), essa perspectiva teórica tem por objetivo propiciar um tratamento fecundo da expressão e do reconhecimento de intenções, o que se faz mediante um processo de inferência no qual o significado linguístico do enunciado é apenas um dos elementos. A busca pela relevância faz parte do funcionamento do aparelho cognitivo humano e o ouvinte se vale, para esse fim, das expectativas levantadas pelo enunciado, cuja precisão e previsibilidade normalmente são suficientes. Os autores afirmam que o grau de relevância dos diferentes estímulos (*inputs*) disponíveis é avaliado dentro das expectativas do indivíduo que, ao processá-los dentro do contexto de pressupostos em que está inserido, procura alterar sua representação do mundo de um modo que ele considere válido. Entre as diferentes categorias dessas mudanças, denominadas EFEITOS COGNITIVOS POSITIVOS, destaca-se a IMPLICAÇÃO CONTEXTUAL, aquela que deriva da interação entre o contexto e o enunciado. Cumpre destacar que, como se verá adiante, o contexto com o qual opera o tradutor, muitas vezes, é artificial, ou seja, constituído não pela experiência direta, mas pela erudição.

Ainda de acordo com Wilson & Sperber (2004, p. 609-613), outro quesito importante para a avaliação da relevância de um enunciado é o esforço cognitivo necessário ao seu processamento e o efeito por ele proporcionado. No caso da comunicação inferencial, existe um nível adicional de intenção: além da intenção de informar algo, há a intenção de informar dessa primeira intenção. O objetivo é que o propósito comunicativo fique claro, o que requer um ESTÍMULO OSTENSIVO que capte a atenção do interlocutor, focalizando-a por meio de expectativas de relevância. O estímulo ostensivo gera a PRESSUPOSIÇÃO DE RELEVÂNCIA ÓTIMA, ou seja, a dupla mensagem de que ele vale o esforço cognitivo envolvido em seu processamento e é compatível com o que o comunicador quer e pode produzir. Se a relevância é inversamente proporcional ao esforço requerido, então o falante deve formular seu enunciado de modo a levar o ouvinte a uma interpretação congruente com aquela por ele pretendida. Assim, um enunciado ambíguo, que se abre para duas interpretações igualmente plausíveis, requer um esforço extra de processamento e não é dotado da pressuposição de relevância ótima.

Nesse ponto, poder-se-ia alegar que essa necessidade de facilitar a interpretação, embora válida para a comunicação usual, não é aplicável à literatura, regida por outros propósitos que não simplesmente os de informar. Com efeito, a noção de que há usos “ordinários” e “especiais” da linguagem está profundamente arraigada no senso comum; essa distinção, todavia, gera um problema aparentemente insolúvel: o da fronteira entre esses dois funcionamentos dicotômicos. A teoria da relevância lança luz sobre essa questão de duas formas: em primeiro lugar, ela demonstra que o funcionamento do aparelho cognitivo humano é o mesmo em qualquer caso, e isso fica particularmente claro no tratamento da ironia, como se verá adiante. Em segundo lugar, e este é um comentário feito no âmbito deste trabalho, ao afirmar que a avaliação da relevância se faz em função das expectativas do sujeito, essa vertente teórica permite uma aproximação com a noção de gênero: o mais exato, portanto, não é dizer que a literatura requer um processamento especial, mas sim que ela se orienta por outras expectativas de relevância, nas quais a polissemia é um valor, não um defeito. Para Wilson & Sperber (2004, p. 620-621), o significado de que as palavras se revestem em seu contexto específico de uso pode ser literal (*literal*), aproximativo (*loose*) ou metafórico (*metaphorical*). As explicaturas têm, assim, um grau de indeterminação relacionado à força das implicaturas, a qual está diretamente ligada ao modo como diferentes enunciados realizam sua relevância: instruções técnicas têm implicaturas fortes e em número reduzido; metáforas, por outro lado, têm uso aproximativo e sugerem um leque de implicaturas possíveis, todas relativamente fracas. A isso os autores chamam EFEITO POÉTICO.

No caso específico do *corpus* desta pesquisa, cumprirá verificar se Shavit (1986) tem razão ao afirmar que o texto de Perrault (1697) comporta dois níveis de leitura direcionados, cada um, a dois públicos distintos (crianças e adultos cultos). Isso será feito mediante a identificação de estímulos ostensivos e dentro da compreensão de que o grau de visibilidade desses estímulos não é uma propriedade imanente do material verbal, mas está diretamente ligado ao leitor, a seus conhecimentos prévios e suas referências culturais. É em função desses elementos do contexto cognitivo do receptor que o tradutor experiente orienta seu trabalho. O objetivo desse profissional, segundo Carvalho Neto (2010, p. 39), é produzir um texto que forneça não somente a CODIFICAÇÃO CONCEITUAL pertinente, mas também a CODIFICAÇÃO PROCEDIMENTAL necessária. Dentro da Teoria da Relevância, considera-se que os

enunciados codificam a informação linguística de duas maneiras: a codificação conceitual refere-se às representações mentais veiculadas; a codificação procedimental refere-se ao modo como essas informações devem ser manipuladas. O processo inferencial se realiza através do tratamento dessas duas ordens de dados.

Para Silveira (*apud* Nazário, 2011, p. 61-62) o ouvinte determina a possível intenção do falante com base na expectativa de que a informação a ser transmitida merece ser processada. Segundo Gonçalves (2006, p. 60), a produção de uma quantidade adequada de EFEITOS CONTEXTUAIS (inferências resultantes da dinâmica entre informações novas e dadas) busca mobilizar o mínimo possível de esforço de processamento mental. Esse é o princípio da relevância, que determina a extensão das suposições que servem de esteio à comunicação entre os interlocutores e guia a constituição do contexto, o qual é uma instância mental e não um conjunto de informações de caráter enciclopédico e externas aos indivíduos. Como se dá esse processo? De acordo com Alves & Carvalho Neto (2006, p. 15), a EXPLICATURA (informação explícita) é submetida a duas codificações, conceitual e procedimental, cuja configuração fornece os elementos necessários ao processamento inferencial da IMPLICATURA (informação implícita). No nível pragmático, a FORMA PROPOSICIONAL, que constitui a representação mental oriunda do processamento lexical, sintático e semântico de um enunciado, corresponde à explicatura. A implicatura, por sua vez, resulta das suposições feitas acerca da relação entre a explicatura e o CONTEXTO INFERENCIAL (conjunto de informações disponíveis nos ambientes cognitivos dos interlocutores).

Carston (2004, p. 633) explica que, no modelo cognitivo que serve de base à teoria da relevância, a arquitetura da mente humana é modular e contém um decodificador do significado linguístico que provê dados para um processador pragmático. De acordo com Wilson & Sperber (2004, p. 613-614), o processo para inferir a intenção do falante se decompõe em várias subtarefas pragmáticas: decodificação linguística, enriquecimento desse significado no nível explícito (teste de hipóteses relativas à desambiguação das referências e às implicaturas, por exemplo) e complementação do mesmo no nível implícito. A economia de esforço cognitivo e a busca de relevância guiam o processo de compreensão, que se encerra quando essa expectativa é satisfeita ou deixada de lado. Wilson & Sperber (2004, p. 614-615) defendem que o conteúdo explícito de um enunciado não se limita ao que resulta da decodificação linguística – o processo que permite identificá-lo não difere do usado para a recupe-

ração das implicaturas, e contém três subtarefas que não são consecutivas, mas ocorrem simultaneamente dentro de um quadro de expectativas sempre sujeitas a ajustes ou desenvolvimentos:

- a. Construir uma hipótese sobre o conteúdo explícito (EXPLICATURAS) via decodificação, desambiguação, resolução de referência e outros processos de enriquecimento pragmático.
- b. Construir uma hipótese apropriada sobre as suposições contextuais pretendidas (PREMISSAS IMPLICADAS).
- c. Construir uma hipótese apropriada sobre as implicações contextuais pretendidas (CONCLUSÕES IMPLICADAS).³⁷

Wilson & Sperber (2004, p. 617-618) explicam, ainda, que tanto as explicaturas quanto as implicaturas (que, na teoria da relevância, são premissas e conclusões implícitas) são acessadas por meio de um processo flexível de ajuste de hipóteses em ordem de acessibilidade. A construção das explicaturas, que é a interpretação do significado das palavras dentro do contexto específico em que elas ocorrem, inclui processos léxico-pragmáticos guiados pela busca de relevância (em especial por meio de implicações contextuais) e pode ser direcionada a um estreitamento (*narrowing*) ou a um afrouxamento (*loosening*) em relação ao significado prototípico. Os autores tecem diversas considerações sobre o estabelecimento do significado lexical, que não correspondem ao foco deste trabalho; ainda assim, parece admissível estender esse modelo de raciocínio à compreensão do texto como um todo, guiada pela intencionalidade que o ouvinte atribui ao falante.

4.2 A noção de semelhança interpretativa e a importância do contexto

Entrando em um domínio mais específico, Alves & Carvalho Neto (2006, p. 15) esclarecem que a comunicação humana ocorre em duas modalidades: USO DESCRITIVO (relações entre uma representação mental e um conjunto de representações mentais ou de relações materiais) e USO INTERPRETATIVO (relação de semelhança entre duas representações mentais, da qual o discurso indireto é um representante típico). Quando duas formas proposicionais compartilham as mesmas propriedades lógicas, fala-se em SEMELHANÇA INTERPRETATIVA; é isso que a tradução busca propiciar, ao

³⁷ “a. Constructing an appropriate hypothesis about explicit content (EXPLICATURES) via decoding, disambiguation, reference resolution, and other pragmatic enrichment processes.
b. Constructing an appropriate hypothesis about the intended contextual assumptions (IMPLICATED PREMISES).
c. Constructing an appropriate hypothesis about the intended contextual implications (IMPLICATED CONCLUSIONS).”

veicular tanto as explicaturas quanto as implicaturas do texto-fonte. Nesse sentido, a tradução direta é um enunciado que guarda completa semelhança interpretativa com o original no contexto *imaginado* para ele.

Há, portanto, variáveis culturais nesse processo comunicativo entre dois idiomas e a avaliação da semelhança interpretativa, portanto, deve levar em conta não somente os aspectos linguísticos, mas também questões de ordem pragmática. Como se viu acima, tais concepções se harmonizam com as propostas de Travaglia (2003, p. 74), para quem a coerência equivale à textualidade e depende, em grande parte, da relevância, a qual se relaciona diretamente aos conhecimentos partilhados pelas culturas das línguas envolvidas na tradução e a fatores textuais como focalização e informatividade: o tradutor que ignorar essas diferenças de cunho sociocultural pode desorientar o leitor e dar a impressão de que está fugindo do tópico. A autora também salienta o fato de que o sistema linguístico orienta o estabelecimento das diversas relações necessárias ao sentido do texto e, dessa forma, só pode ser dissociado dos componentes pragmáticos para fins analíticos e didáticos. Assim, a teoria da relevância ultrapassa o meramente linguístico e evidencia a dimensão processual do trabalho do tradutor e os elementos de subjetividade nele envolvidos, o que ajuda a compreender suas decisões, de acordo com Carvalho Neto (2006, p. 108-109).

Vale lembrar que, para esse autor, o contexto não é algo externo, mas se compõe das informações mentalmente disponíveis, em dada situação, para o processamento inferencial realizado pelos interlocutores, extraídas do ambiente concreto, da memória ou da interação entre os dois. Em outras palavras, o contexto é uma instância mental individual, e não um conjunto de dados externos, objetivos, de caráter universal e “enciclopédico”. É isso que explica por que o mesmo enunciado pode ensejar interpretações diferentes e por que, tão frequentemente, dois falantes podem experimentar tanta dificuldade ao tentarem se compreender. É possível dizer que a Teoria da Relevância explica, dessa maneira, a não transparência da linguagem.

Quando o ambiente cognitivo do tradutor não dispõe de certas informações conscientes ou potencialmente conscientes necessárias ao processamento interpretativo do texto, torna-se imprescindível o recurso à erudição: o processo requer mais reflexão e análise; a intuição perde espaço. Nesses casos, Carvalho Neto (2006, p. 110-111) fala em CONTEXTO ARTIFICIAL. Trata-se de uma instância mental que só pode ser construída por meio de uma relação de semelhança interpretativa: o tradutor deve

elaborar uma representação do ambiente cognitivo do texto de partida e ponderar os efeitos contextuais produzidos junto ao público inicial; somente assim, poderá criar um texto-alvo que propicie à nova audiência “uma interpretação semelhante e igualmente acessível àquela *imaginada* para o TP [texto de partida]” (Alves & Carvalho Neto, 2006, p. 17 – grifos no original). Mounin (2008, p. 242) acena com um raciocínio análogo quando defende o recurso à história como meio de acesso às significações do passado longínquo, no intuito de proceder a uma etnografia de civilizações que deixaram de existir. Essa é uma das finalidades deste capítulo, que apresentará um panorama da vida na França dos séculos XVII e XVIII.

Carvalho Neto (2006, p. 113-114) menciona a importância dessas preocupações de caráter macrotextual no trabalho de tradutores experientes (“expertos”, em suas palavras) em uma investigação sobre o procedimento adotado por dois desses profissionais ao lidar com um texto considerado sagrado – objeto, portanto, “sensível”, cuja retextualização exige cautela especial. Para o pesquisador, ressalte-se, essa sensibilidade não é uma propriedade imanente do texto, mas o resultado das atitudes dos interlocutores em relação a ele. Nesse sentido, em princípio, todo texto pode ser considerado sensível e esse parece ser o caso do *corpus* deste trabalho, haja vista a evolução histórica dos conceitos de família e infância, os embates conceituais a respeito do que é ou não apropriado para o público infantil e as discussões acerca do conceito de “fidelidade” em tradução.

No que tange aos critérios macrotextuais, o registro linguístico tem papel determinante. Um aspecto raramente explicitado nas traduções de textos antigos é o fato de que elas podem se orientar por duas estratégias opostas: arcaizante e modernizante. Na primeira, a retextualização busca produzir em seu público-alvo o efeito que o original supostamente teria sobre leitores contemporâneos. Seria o caso, por exemplo, de uma tradução de Machado de Assis em francês que adotasse um vocabulário e uma sintaxe que imitassem o comportamento daquele idioma na segunda metade do século XIX. A consecução de semelhante obra exigiria um vasto conhecimento das línguas e dos sistemas literários envolvidos e seria notável por sua delicada complexidade, mas se exporia a uma crítica essencial: em termos pragmáticos, esse verniz envelhecido daria demasiado destaque a um elemento não essencial e, a bem dizer, muito provavelmente alheio à fonte. Em última análise, tornaria o texto refém de uma projeção do leitor-tradutor.

O segundo procedimento, por sua vez, tenta produzir um texto que tenha sobre os leitores contemporâneos um impacto semelhante ao que o texto-fonte produziu sobre o seu público inicial. Apesar da aparência “menardiana” desse objetivo, ele é o que mais se aproxima dos conceitos de retextualização e de efeito equivalente, norteadores desta pesquisa. Evidentemente, a atualização do discurso literário sempre implica, como exposto acima, opções adaptativas às quais se pode reprovar algum grau de arbitrariedade. O questionamento radical e irresponsável de Steiner (1992, p. 7-8) sobre a possibilidade de aceder plenamente à significação não faz mais que aprofundar a incerteza. Retornando à dimensão dos conhecimentos acessíveis e reconhecendo seus limites inescapáveis, tome-se a indicação de Travaglia (2003, p. 65-73) de que o primeiro passo da tradução é o processo interpretativo que busca reconstituir o projeto de dizer do original. Para evitar a leitura projetiva e efetivamente compreender o texto a ser traduzido, portanto, é preciso tentar reconstruir o contexto de partida – o ponto crucial, que leva de volta a Steiner (1992, p. 7-8), é estipular um limite razoável no que toca à quantidade de dados a serem mobilizados para tanto.

Convém observar que, no que diz respeito ao *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault (1697), o dilema habitualmente colocado pela necessidade de optar entre a estratégia arcaizante e a modernizante é relativizado: segundo Shavit (1986, p. 13), em sua explanação sobre a evolução dessa narrativa e suas transformações ao longo do tempo, o autor criou em seu texto uma ilusão de ingenuidade e antiguidade, empregando recursos estilísticos que davam a impressão de que se tratava de um velho conto tradicional dirigido a crianças. Mais detalhes serão fornecidos no capítulo 6, que porá à prova a afirmação da pesquisadora israelense de que o autor francês teria introduzido, em sua narrativa, elementos que propiciam um efeito irônico. Tendo em vista a simplicidade costumeiramente associada à literatura infantil, tal característica corroboraria a percepção de que o texto do século XVII não pode ser comodamente rotulado como pertencente a um gênero voltado para a infância. Para averiguar essa leitura, que não deixa de ser surpreendente, é preciso compreender como a teoria da relevância concebe o funcionamento dos enunciados irônicos.

4.3 O tratamento da ironia no âmbito da Teoria da Relevância

De acordo com Araújo (2006, p. 158-159), a teoria da relevância ultrapassa não só a definição tradicional da ironia, segundo a qual o significado é o oposto do que se diz, mas também a abordagem griceana, que apresenta o fenômeno como a produção de uma implicatura que é o oposto do conteúdo explícito, efetuada por meio de uma violação deliberada da máxima da qualidade – a qual estipula que o falante não deve afirmar o que acredita ser falso nem aquilo para o qual não possui evidência adequada. Wilson & Sperber (2004, p. 621) propõem que o processamento da ironia não exige um funcionamento cognitivo especial, mas se baseia em mecanismos interpretativos gerais e no princípio da relevância: trata-se de um caso especial de uso interpretativo da linguagem, denominado INTERPRETAÇÃO ECOICA. O uso interpretativo é aquele em que um enunciado representa outro enunciado ou pensamento e, como foi dito acima, seu tipo mais comum é o discurso indireto³⁸; um enunciado ecoico, por sua vez, “alcança a maior parte de sua relevância ao expressar a atitude do falante para com opiniões que ele tacitamente atribui a outra pessoa³⁹” (WILSON & SPERBER, 2004, p. 621). Segundo os autores, o posicionamento assim expresso será de caráter dissociativo: contrariedade, ceticismo, amargura ou deboche.

Araújo (2006, p. 160-163) sustenta que o reconhecimento dessa intenção crítica se faz por meio de pistas contextuais que permitem captar a atitude de rejeição do enunciador com relação ao conteúdo manifesto. Para Wilson & Sperber (2004, p. 622), a identificação da ironia pode se basear no conhecimento partilhado entre o falante e o ouvinte, exigindo uma habilidade metarrepresentacional mais complexa que a necessária, por exemplo, no processamento da metáfora: o ouvinte deve ser

³⁸ Sobre a relação entre tradução e discurso indireto, que tangencia a problemática abordada neste capítulo, são esclarecedores os comentários feitos pelo prof. Fernando Afonso de Almeida em palestra ocorrida no Rio de Janeiro em maio de 2011: Ao contrário da citação e do discurso relatado, a paródia e o pastiche não explicitam a relação nem encaixam o outro, mas criam uma sobreposição por meio de uma alusão irônica. Assim, a cópia, o resumo, a adaptação e a tradução são discursos de reformulação que promovem a adequação de um conteúdo a determinado público ou situação: as marcas explícitas de referência ao outro texto se encontram normalmente no nível paratextual, ou seja, fora do texto propriamente dito. De modo mais geral, a tradução é uma operação de reformulação realizada por meio de uma transcodificação, que tem margem a ser tendenciosa. O fato de não ter um discurso encaixado a aproxima da paródia; o fato de ter um propósito específico a aproxima da adaptação. Diferentemente da citação, a tradução usualmente não evidencia o contraste das vozes, e seu sucesso é tradicionalmente medido pelo grau de “invisibilidade” do tradutor. O prof. Raimundo Carvalho, por sua vez, durante a qualificação desta dissertação, afirmou que a citação também é um procedimento que pode introduzir uma retomada enviesada do discurso alheio: dependendo do recorte, ela pode fazer com que um autor diga até mesmo o inverso do que ele disse no contexto original.

³⁹ “An utterance is echoic when it achieves most of its relevance by expressing the speaker’s attitude to views she tacitly attributes to someone else.”

capaz de perceber o posicionamento do enunciador diante de um pensamento ou discurso de outrem, que ele introduz em sua própria fala, sem o assinalar. Esse mecanismo interpretativo é, pois, semelhante ao envolvido no tratamento de enunciados ilocucionários ou atitudinais. Dois comentários suplementares: a determinação da perspectiva adotada pelo falante diante do enunciado que ele ecoa pode ainda ser enfatizada por meio da entonação, na língua oral; na escrita, marcas tipográficas, ainda que insuficientes para dar conta de toda a gama de entonações existentes, podem também servir para amplificar esse propósito significador. Além disso, é interessante somar a teoria da relevância a considerações sobre o paratexto, que aumenta o grau de conhecimento partilhado entre o público e o enunciador.

Aos olhos de Araújo (2006, p. 163), o processamento dessa intenção irônica do falante repousa sobre três condições: “(i) o reconhecimento do enunciado enquanto ecoico; (ii) a identificação da fonte ecoada; e, finalmente, (iii) a identificação de uma atitude tácita de dissociação em relação ao pensamento (ou enunciado) atribuído”. O público se orienta pelo princípio da relevância, buscando efeitos contextuais pertinentes mediante o menor custo de processamento mental: a inconsistência entre o conteúdo explícito e seu contexto particular leva o leitor a detectar o caráter ecoico-dissociativo do enunciado e a interpretá-lo de forma não literal. Para tanto, uma ou mais fontes contextuais devem fornecer subsídios para que o conteúdo expresso crie um efeito de incoerência aparente.

Entre os conceitos desenvolvidos dentro da Teoria da Relevância, serão especialmente importantes para o tratamento do *corpus* desta pesquisa os seguintes: semelhança interpretativa, interpretação ecoico-dissociativa, efeitos contextuais, codificação conceitual e codificação procedimental. Eles constituem um quadro para refletir não somente sobre a tradução da ironia, mas também sobre como os contextos “artificiais” e o gênero textual influenciam as decisões do tradutor/adaptador. A análise buscará identificar a presença de indícios textuais e paratextuais que demonstrem ironia no texto de Perrault (1697), o qual, de acordo com Shavit (1986, p. 9-13), comporta dois níveis de leitura e se destina explicitamente a crianças e tacitamente a adultos, dentro da atitude ambígua que a alta sociedade francesa do final do século XVII nutria para com os contos de fadas. Serão cotejados trechos do texto-fonte com as diversas traduções selecionadas e com a adaptação de Marques (s/d). Um dos objetivos será avaliar a semelhança interpretativa na veiculação dos eventuais

traços de ironia, os quais, se confirmados, configuram o sentido do conto pelo estabelecimento de uma incongruência para com os padrões predominantes do gênero ao qual ele supostamente pertence. Seguindo o exemplo de Araújo (2006), verificar-se-á como o texto-alvo reconstrói as codificações conceituais e procedimentais que servem de pistas para a percepção da atitude crítica do enunciador em face do dito.

Conforme dito acima, a recuperação da intencionalidade depende de informações presentes no contexto mental dos participantes de determinada interação verbal. Ora, no caso de uma obra estrangeira antiga, é muito grande a distância entre o ambiente cognitivo do enunciador e o do tradutor. É nesse sentido que Alves & Carvalho Neto (2006, p. 14-17) falam em *contexto artificial*, que é obtido não pela experiência do sujeito em seu próprio espaço-tempo histórico, mas construído através do recurso à erudição. As vias de acesso a esses dados, que provavelmente constituíam conhecimentos compartilhados entre autor e leitor na época de surgimento do texto-fonte, serão o paratexto e pesquisas de cunho histórico. No caso deste trabalho, como se verá adiante, a história que interessa não são as grandes narrativas oficiais, mas a reconstrução do cotidiano da época de Perrault, tal como empreendido por Ariès (1973) e Badinter (2010).

De acordo com Steiner (1992, p. 30-31), a história é uma construção verbal que tem como condição de existência um trabalho de tradução diacrônica não só dos discursos, mas também dos indícios físicos do passado, que devem ser localizados no contexto verbal da consciência. Com efeito, a lembrança cultural e a individual não são absolutas, mas se formam inevitavelmente por um processo que envolve ênfase, compressão e omissão. O autor afirma, ainda, que a codificação do passado muda de acordo com a cultura e com as gerações e adverte que, se hoje há certa tendência a deixar de lado o passado, é a criação da “ficção real” da história que permite a existência da arte e da literatura, diretamente vinculadas à capacidade de traduzir através do tempo e de dar sentido à existência.

Para esta pesquisa, interessa entender como certas características do texto-fonte funcionavam no ambiente cultural da transição entre os séculos XVII e XVIII. Isso porque, naquela época, a maneira de lidar com as crianças (que hoje têm um papel central nas famílias de diversos estratos sociais) não se caracterizava pelo zelo contemporâneo. Na verdade, certos aspectos daquele período podem chocar quem está habituado aos costumes atuais. Em função desse quadro, que será detalhado na

próxima seção, que efeito o leitor/ouvinte seiscentista ou setecentista poderia sentir diante do desfecho trágico e das alusões sexuais presentes no conto de Perrault (1697), que a princípio se destinava a um público infantil? Em outras palavras, seria possível pensar que, pragmaticamente, esses traços teriam um impacto menos chocante naquele tempo? Esses questionamentos ajudarão a avaliar se há mais probabilidade de produzir um efeito equivalente por meio das modificações realizadas na adaptação de Marques (s/d) ou por meio das traduções que compõem o restante do *corpus* desta pesquisa e se mostram mais próximas da literalidade. Passa-se, então, a um breve exame da transformação de mentalidade mencionada acima.

4.4 O surgimento e a difusão do sentimento de infância

Shavit (1986, p. 3) destaca que a sociedade não se dá conta de que, em termos históricos, a percepção da infância como uma etapa crucial da vida e a importância atual dos livros infantis são fenômenos relativamente recentes. De acordo com a autora, esse filão literário era praticamente inexistente até o século XVIII e só conheceu um real desenvolvimento após a segunda metade do século XIX. De fato, esse impulso à criação de textos voltados para as crianças dependeu do surgimento de uma nova visão dos primeiros anos de vida do ser humano. Tal como evidenciado por Ariès (1973) e corroborado por pesquisadores que vieram em sua esteira, o processo histórico que levou a essa mudança cultural se iniciou no século XVII e culminou no século XIX. As concepções predominantes até então eram bastante diferentes das atuais. Shavit (1986, p. 4) aponta que, muito embora a pesquisa de Ariès (1973) tenha como cenário a França e não haja um paralelismo perfeito com outros países europeus, como a Alemanha e a Inglaterra, ainda assim é possível verificar a mesma evolução dos costumes e da noção de infância em toda a Europa ocidental.

Shavit (1986, p. 5) alerta que mudanças culturais não ocorrem do dia para a noite; na verdade, fenômenos históricos novos não correspondem ao surgimento de algo absolutamente desconhecido anteriormente, mas podem consistir na alteração de apenas alguns traços de fatos de sociedade preexistentes. A autora destaca que um fator importante, nesse processo, é o reconhecimento da transformação, o que geralmente leva tempo: a mudança na concepção da infância, assim, se deu em um

arco de dois séculos – e seria ingênuo supor que o processo se estagnou. Ariès (1973) mostra que, até o século XVII, as diferenças entre crianças e adultos, ainda que existissem, não eram percebidas: essa ignorância conceitual estava vinculada à elevada mortalidade infantil, à baixa expectativa de vida e à teologia da época, que não estipulava subdivisões na duração da existência humana.

O tema central de que se ocupa Philippe Ariès (1973), em *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, é a evolução da percepção da criança a partir do século XVII e o papel da educação na formação da mente e da razão. Élisabeth Badinter (2010), por sua vez, em *L'amour en plus: histoire de l'amour maternel XVII^e XX^e siècle*, trata da evolução do olhar social sobre a mulher do século XVII em diante. As questões abordadas pelo historiador e pela filósofa são, portanto, intimamente ligadas, em vista das funções preponderantes que as mulheres sempre desempenharam na educação familiar.

Ariès (1973, p. 13) explica que, desde a Idade Média, a transmissão do saber e dos valores é assegurada pela aprendizagem das crianças, que, até o século XVIII, convivem intensamente com os adultos, os quais lhes comunicam conhecimentos práticos (*savoir-faire*) e regras de vida comum (*savoir-vivre*). O ponto destacado pelo autor é que, durante grande parte da história europeia, não havia a consciência atual sobre as singularidades da infância: tal fato se encontra respaldado por indícios linguísticos e iconográficos e, sobretudo, por fontes textuais que atestam as concepções filosóficas e éticas de autores medievais e modernos.

Dessa forma, Ariès (1973, p. 47) relata que os pensadores da Antiguidade e da Idade Média, que escreviam em latim, referiam-se às diferentes etapas da vida humana por meio de uma vasta terminologia. A tradução em francês dos textos desses autores, no século XVI, evidenciou o quanto a língua corrente era limitada, quando comparada ao latim erudito. Um tradutor da época testemunha das suas dificuldades: “Há maior dificuldade em francês do que em latim, pois em latim, há sete idades, designadas por diversos nomes [em mesmo número que os planetas], dos quais só se tem três em francês, a saber, infância, juventude e velhice⁴⁰” (ARIÈS, 1973, p. 43). Essa classificação tríplice pode dar a entender o contrário do que se vem argu-

⁴⁰ “Il y a plus grande difficulté en français qu'en latin, car en latin, il y a sept âges nommés par divers noms [autant que de planètes], desquels il n'y en a que trois en français : c'est à savoir enfance, jeunesse et vieillesse.”

mentando; porém, Ariès (1973, p. 42-43) especifica que os termos *puer* e *adoles-cens* eram usados indistintamente na correspondência em latim de instituições educacionais francesas do século XVII e que a palavra francesa *enfant* era usada sem consideração de fenômenos biológicos – a ideia de infância era, então, ligada à ideia de dependência. Assim, um dicionário do início do século XVIII diz a respeito desse vocábulo:

Enfant é também um termo de amizade usado para cumprimentar ou agradecer alguém ou para levá-lo a fazer algo. Assim, quando se diz a alguma pessoa de idade “adeus, minha boa mãe” (“tchau, vovó”, na fala moderna de Paris), ela responde “adeus, meu *enfant*” (“adeus, meu rapaz” ou “adeus, pequeno”). Ou ela dirá a um criado “meu *enfant*, vá me buscar aquilo”. Um mestre dirá a operários que ele põe para trabalhar “vamos, *enfants*, trabalhem”. Um capitão dirá a seus soldados “coragem, *enfants*, aguentem firme”. Os soldados da primeira fileira, os mais expostos, eram chamados “os *enfants* perdidos.” (FURETIÈRE *apud* ARIÈS, 1973, p. 45)⁴¹

Ariès (1973, p. 45) reporta que, ao mesmo tempo, nas famílias de classe social mais elevada, o vocabulário da infância já tendia a designar a primeira idade e, ainda que haja registro do uso do termo *jeune fille* (moça) no século XVIII para se referir a uma menina de menos de cinco anos, a expressão *petit enfant* começava a tomar sua acepção atual já no século XVII. Com efeito, esse período presenciou o desenvolvimento de uma literatura moral e pedagógica direcionada à infância que já diferenciava pequenos, médios e grandes. Mas o estabelecimento dessa consciência é um processo de longa duração e, de acordo com o autor, faltava vocabulário para distinguir as crianças menores das maiores tanto em francês quanto em inglês. A fim de atender às novas necessidades comunicativas, o francês emprestou palavras de línguas estrangeiras (*bambino, pitchoun...*) ou da gíria. O termo *bébé* é importado do inglês *baby* somente no século XVIII.

Qual a significância de tal fator? Ao examinar os exemplos clássicos dos termos que designam “neve” no idioma dos esquimós e daqueles que descrevem as diferentes pelagens de cavalo entre os *gauchos* argentinos, Mounin (2008, p. 191-223) recusa a ideia de que o léxico modela a percepção do mundo, mostrando como esquiadores

⁴¹ “Enfant est aussi un terme d’amitié dont on se sert pour saluer ou caresser quelqu’un ou l’amener à faire quelque chose. Aussi quand on dit à quelque personne d’âge ; adieu ma bonne mère (salut, grand-mère, dans le parisien moderne), elle répond, adieu mon enfant (adieu mon gars ou adieu petit). Ou elle dira à un laquais : mon enfant, allez me querir cette chose. Un maître dira à des ouvriers qu’il met en besogne, allons, enfants, travaillez. Un capitaine dira à ses soldats : courage, enfants, tenez ferme. On appelait les soldats du premier rang, les plus exposés : les enfants perdus.” Ressalte-se que a palavra *enfant* foi mantida inalterada na citação acima porque, em francês moderno, ela designa não somente “criança”, mas também, quando se encontra no plural, designa “filhos”, independentemente de sua idade.

e equinocultores franceses também dispõem de soluções linguísticas para as mesmas aplicações. A relação entre vocabulário e visão de mundo, portanto, não é uma determinação daquele sobre esta, mas, antes, o inverso: a importância de determinada prática para um grupo social comanda o surgimento de ferramentas comunicativas apropriadas. Dessa forma, seria ingênuo atribuir ao código linguístico qualquer “domínio” sobre as concepções vigentes em qualquer cultura, mas é pertinente afirmar que a transformação do idioma reflete, no caso em tela, a visibilidade obtida pelas especificidades das diferentes etapas da infância.

Quanto ao plano iconográfico, Ariès (1973, p. 53-55) aponta que não existe, na arte medieval, representação gráfica da criança: ela é um adulto em miniatura, de baixa estatura. Segundo o autor, esse traço está ligado ao fato de que a infância é, então, percebida como um tempo de transição que passa rápido e do qual logo se perde a lembrança. A partir do século XIII, já se percebe uma evolução para uma reprodução mais realista e sentimental: no início, limitada a pinturas do menino Jesus, que aparece em cenas familiares, de demonstração de carinho com a Virgem Maria. Trata-se de uma percepção da infância carregada de ternura e ingenuidade que não existia, por exemplo, na consciência coletiva do século XI. A partir do século XIV, a representação dessa infância sagrada se estende a outros ícones (Virgem Maria, santos) e, ainda que demore a sair do campo religioso (o que aconteceu também com as paisagens e as cenas domésticas), o grupo da Virgem com a criança vai adquirindo traços mais profanos, tomando um aspecto progressivamente mais cotidiano.

Ariès (1973, p. 59) prossegue mostrando que, nos séculos XV e XVI, vai surgindo uma iconografia laica que continua a apresentar a criança dentro da família ou do grupo, raramente sozinha. Isso ilustra, antes de tudo, que no cotidiano as crianças viviam misturadas aos adultos. Segundo o autor, para que a criança se torne um tema completo na pintura francesa e flamenga, é preciso esperar o século XVII, que verá uma banalização dos retratos de crianças, representando cenas laicas (leitura, por exemplo) – nesse período, percebe-se que os filhos da nobreza e da burguesia já não se vestem como os adultos e usam roupas diferentes de acordo com as etapas de seu crescimento. Na iconografia religiosa, a partir do século XVI as crianças não são mais representadas sem a companhia de adultos, mas em geral acompanhadas da mãe, o que é um indício do maior espaço que elas conquistavam na fa-

mília. No final desse século, o surgimento dos numerosos retratos de crianças nuas (os *putti*), embora ligado à retomada de influências da Antiguidade e de seu gosto pela nudez, se estendeu para além do classicismo, demonstrando ser reflexo de algo mais profundo.

Para Badinter (2010, p. 55-57), o sentimento de especificidade da infância não estava socialmente difundido antes dos anos 1760, década de publicação do *Émile*, de Rousseau, que teve grande influência na constituição da família moderna, cujo fundamento é o amor materno. Assim, se os lares do século XVII já diferiam dos da Idade Média, algumas transformações profundas ainda seriam necessárias para a consolidação da mudança histórica. De acordo com a autora, a teologia cristã de então pinta uma imagem negativa da criança; Santo Agostinho discorria no século V sobre a oposição entre a perfeição à qual todo adulto deve tender e a imperfeição da criança, associada ao pecado e à corrupção. Em função de tais concepções, os pedagogos pregavam frieza na educação e a atmosfera nas famílias e nas escolas era rígida. Badinter (2010, p. 63-64) relata ainda que, assim como Santo Agostinho, Descartes pensa que a infância afasta de Deus e é o lugar do erro, da fraqueza do espírito. Para esse pensador do século XVII, a criança, cuja alma se guia somente por sensações de prazer e de dor, não tem outros pensamentos que não as impressões inscritas pelo corpo. A filosofia cartesiana postulava que é preciso toda uma vida para destruir os maus hábitos em termos de caráter e inteligência e que o homem, para se aproximar do modelo divino, deve expurgar a criança que se encontra adormecida dentro dele.

4.5 Cenas da infância de outros tempos

Segundo Ariès (1973, p. 141-176), dados levantados sobre o século XVI e o início do século XVII mostram um caminho que vai do “despudor à inocência”⁴² (ARIÈS, 1973, p. 141). A ausência completa do sentimento moderno da infância se manifestava pela desinibição e até pela grosseria: era comum que adultos tocassem nas genitálias dos meninos e os encorajassem a se tocar em público; as primeiras ereções do Rei, quando este era criança, eram objeto de admiração na Corte, e só quando ele completou sete anos é que se começou a lhe ensinar o pudor e a discri-

⁴² “De l’impudeur à l’innocence.”

ção. As crianças também eram associadas a brincadeiras cujo cunho sexual se tornava patente pela linguagem, pelos gestos e por carícias íntimas (*attouchements*).

No que tange ao cotidiano das crianças e à sua relação com as gerações precedentes, Ariès (1973, p. 90-94) menciona um relato sobre a infância de Luís XIII. Embora se tratasse do Delfim da França, seu caso não deixa de ser típico da realidade do início do século XVII, pois os príncipes não recebiam um tratamento diferente do das outras crianças da nobreza, que, por sua vez, viviam ainda de modo bastante similar aos filhos da burguesia. Em 1605, toda noite, o futuro rei (então com quatro anos) ouvia de sua babá contos e fábulas, dos quais se lhe explicava que não se tratava de histórias verdadeiras – uma preocupação nova na educação das crianças. Esse aspecto inspira um questionamento: seria essa uma das razões pelas quais a *moralité* de Perrault (1697) “quebra o encanto” do conto, sublinhando o caráter metafórico do lobo? Tal ideia pode ser, ao menos parcialmente, corroborada pelo fato de que a epístola dedicatória que precede a coletânea é dedicada à sobrinha de Luís XIV, Élisabeth-Charlotte d’Orléans (1676-1744), apelidada “Mademoiselle”. O capítulo seguinte, dedicado ao estudo do paratexto do *corpus*, discutirá essa questão.

Prosseguindo, Ariès (1973, p. 95-117) revela que a educação de Luís XIII foi inicialmente assegurada por mulheres, que lhe ensinavam dança, música, leitura e escrita. Aos sete anos de idade, quando ele não era mais considerado criança, o papel foi assumido por homens, com quem ele aprendeu a equitação, a caça e o manejo das armas. Mas, após essa etapa, as diversões infantis só foram abandonadas muito aos poucos e, até os 13 anos, o filho de Henrique IV e de Maria de Médici continuou em contato intenso com o mundo das mulheres, especialmente em função da leitura de contos feita por sua babá. Desde os cinco anos, porém, e isso é o que melhor mostra como as diferenças entre os papéis reservados a cada idade eram menos marcadas do que hoje, ele participava de diversões de adultos: bailes, jogos de sociedade, lutas de animais e comédias teatrais em que o humor vulgar não estava ausente... Quanto aos jogos de azar, é preciso destacar que o século XVII não lançava sobre eles nenhuma condenação moral; a reprovação a esse tipo de diversão data do século XIX.

Uma etapa intermediária no surgimento do sentimento de infância foi o fenômeno do *mignotage*. O termo designa o comportamento dos adultos que tinham grande convívio com as crianças e as tratavam como fonte de diversão, um pouco como se elas

fossem animais de estimação. Segundo Ariès (1973, p. 180-182), uma exasperação contra essa atitude se forma a partir do século XVI. No final do século XVII, a influência dos moralistas sobre a nobreza já havia grandemente reduzido o *mignotage*; ele, porém, começava a se disseminar nas classes populares. Aparece, então, o discurso de que as crianças não devem ser vistas como uma recreação e que é importante preocupar-se com sua formação moral. Badinter (2010, p. 80), por outro lado, indica que ainda no século XVIII persistiam a familiaridade sexual e certo desprezo pelos pequenos, vistos como bonecos.

Desde o século XV, no entanto, de acordo com Ariès (1973, p. 149-151), observa-se a emergência de moralistas e educadores que acabaram por se mostrar à frente de seu tempo: Gerson observou a infância e suas práticas sexuais e escreveu reflexões direcionadas aos confessores, incitando-os a incutir nas crianças o sentimento de culpa em relação a seu despertar sexual, por volta dos 10-12 anos. A educação, assim, deveria preservar a castidade e mudar os maus hábitos, evitando que as crianças se beijassem, que dormissem juntas na mesma cama ou que a compartilhassem com adultos. Essas ideias se difundiram no regulamento dos institutos religiosos, nos quais se operava uma vigilância contínua, mas foi necessário muito tempo para que tais regras viessem a ser efetivamente aplicadas.

Ariès (1973, p. 152-153) relata ainda que, no século XVI, para proteger as crianças, emerge a ideia de conceber obras especialmente dedicadas a elas, notadamente pela produção de versões purificadas de livros clássicos. Essa é uma etapa importante e, segundo o autor, pode-se até afirmar que o respeito pela infância começou no fim desse século. No século XVII, não se trata mais de alguns moralistas isolados, mas de um movimento global (literatura moral, pedagógica, novas práticas, novas iconografias) que vai, aos poucos, impondo uma noção nova: a inocência infantil, da qual uma nova literatura vai se apropriar. Manuais de educação católica fazem uma aproximação entre anjos e crianças: os jesuítas e os jansenistas exprimem uma concepção moral segundo a qual a infância reflete a pureza divina. Essa valorização da infância acarreta uma série de deveres para com ela e florescem escritos e instituições em que se desenvolve uma educação e uma disciplina estritas. Assim, surgem no século XVII obras de civilidade dedicadas às crianças; no século XVIII, essas obras tomam um tom sentimental cuja doçura não deixa de ser consubstancial à razão e à dignidade que se pretendia despertar na criança.

Para Ariès (1973, p. 60-62), essa nova sensibilidade surge antes que a situação material se reflita no plano material: entre os séculos XIII e XVII, não houve mudanças significativas nas condições demográficas e a mortalidade infantil continuava elevada. O enraizamento mais profundo do cristianismo na consciência comum levava então à percepção de que aqueles “seres frágeis e ameaçados⁴³” (ARIÈS, 1973, p. 66) também tinham uma alma imortal. As transformações ideológicas ocorrem, assim, cerca de um século antes do avanço nas práticas de higiene, que levou a uma redução dos óbitos precoces e a uma difusão do controle da natalidade. Segundo o autor, o contexto demográfico explica a apologia da juventude (tempo que precede a velhice) nos séculos XVI e XVII: no século XIX, a idade preferida foi a infância e, no século XX, a adolescência.

Com efeito, Badinter (2010, p. 65) relata que, antes de meados do século XVIII, a criança não constituía o centro da família: ela tinha um estatuto insignificante ou era sentida como um incômodo, uma infelicidade. Isso provocava um índice considerável de infanticídio, abandono e indiferença, sobretudo reflexo de situações insuportáveis de miséria e desamparo. Numerosas crianças de diferentes meios sociais, assim, eram deixadas aos cuidados de babás desde o aleitamento, e esse hábito se espalha na burguesia no século XVII. Os camponeses, por sua vez, guardavam as crianças em casa, mas a autora considera que isso era provavelmente reflexo da dificuldade de viver na cidade, especialmente para as mulheres que trabalham. No que tange à mortalidade infantil, Badinter (2010, p. 139) relata que a França dos séculos XVII e XVIII testemunhava um *laissez-faire* descuidado, um sucedâneo inconsciente do aborto que fazia com que, a cada 1.000 bebês que nasciam, 720 chegassem à idade de um ano, 574 aos cinco anos e 525 aos dez anos. A autora especifica que as crianças guardadas e alimentadas por suas mães morriam duas vezes menos do que as deixadas com babás.

Ariès (1973, p. 15) afirma que, até o século XVII persistiu uma tolerância ao infanticídio camuflado e realizado em segredo e somente no século XVIII é que se para de deixar as crianças morrer ou de ajudá-las a morrer. Desse modo, o grande número de crianças e a alta taxa de mortalidade geravam uma indiferença com relação à fragilidade da infância. De acordo com o autor, não havia, como hoje, a percepção de que a criança é um ser humano completo. Essa desconsideração pelos pequenos

⁴³ “[...] êtres fragiles et menacés”.

não é surpreendente e resultava das condições demográficas; na verdade, o que impressiona é a aparição precoce do sentimento da infância nesse contexto desfavorável. A ideia de desperdício demográfico necessário só desaparecerá na França a partir do século XVIII, com o malthusianismo e o controle dos nascimentos.

Badinter (2010, p. 153), por outro lado, esclarece que, nessa época, surge o movimento dos fisiocratas, que visava aumentar a produção de homens e, para tanto, exortava à preservação da pequena infância, até então vítima de grande negligência. O aumento do interesse por essa primeira etapa da vida servia, em última análise, ao objetivo de contribuir à riqueza do Estado, mas a maneira de atingir tal finalidade passava sobretudo por uma via indireta: a partir de 1760, moralistas, médicos e administradores dirigem às mulheres um discurso que as valoriza e lhes dá um papel único, respeitável e nobre na sociedade. Segundo a autora, é nesse momento que se começa a enfatizar o amor materno e a considerá-lo como algo natural e primordial. Esses argumentos não encontraram uma aceitação imediata de toda a parcela feminina da população, o que se pode comprovar pela insistência com que eles foram repetidos ao longo de todo o século XIX e até a Segunda Guerra.

4.6 A família, a mulher e a vida cultural na França de Perrault⁴⁴

A evolução de mentalidade aqui descrita se deu em diversos níveis. Segundo Ariès (1973, p. 22-24), no fim do século XVII e no século XVIII, há um recuo da família, que sai da vida coletiva e dirige-se para a esfera privada, para a intimidade. Essa transformação se reflete na organização das casas, cujos cômodos vão aos poucos se especializando. Paralelamente, desenvolve-se um novo sentimento entre os membros da família, centrado nas mulheres e nas crianças, com o crescimento do interesse pela educação das crianças e a elevação do estatuto da esposa. Essa configuração emerge, particularmente, em Florença. Badinter (2010, p. 100-105), por sua vez, relata que, no século XVII, nobres francesas buscavam emancipação prati-

⁴⁴ Durante a elaboração desta pesquisa, a busca de informações sobre o ambiente cultural da França do final do século XVII, em que Perrault escreveu *Le Petit Chaperon Rouge*, teria sido desejável contar com edições críticas ou com obras dedicadas à história da literatura francesa daquele período. Isso não ocorreu em função da dificuldade de acesso a tais fontes bibliográficas no Brasil e do exíguo tempo de realização desta pesquisa. Cabe ressaltar, porém, que se considerou que o uso de tais fontes de informação não era imprescindível, uma vez foram encontrados, em Shavit (1986), Ariès (1973) e Badinter (2010), os dados necessários para o esclarecimento das questões primordiais dentro da argumentação aqui adotada.

cando a arte de viver sem crianças, hábito que foi mais tarde incorporado pela burguesia. Elas tinham o desejo de brilhar em uma vida social refinada, e a cidade era o lugar do saber, da cultura e do diálogo. A situação era bem diferente no campo: as mulheres ficavam na fazenda com os bebês e as crianças, sem acesso aos salões frequentados por pessoas de espírito.

Com efeito, segundo Badinter (2010, p. 107), o meio de emancipação feminina era o intelecto, a capacidade de se fazer respeitar e ter controle sobre o amor e o desejo do outro. Esse ideário de liberdade e soberania se difunde em Paris e na *province*, sendo satirizado por Molière. O fato de um grande dramaturgo ironizar as *Précieuses*, essa primeira geração de feministas *avant la lettre*, só evidencia a importância que suas ideias ganhavam na França do século XVII. O teólogo e escritor Fénelon (1651-1715) julgava que a curiosidade científica se aparentava a um despudor sexual e defendia que se refreasse o *esprit* das mulheres. De acordo com Badinter (2010, p. 110-111), as mulheres tiveram de ser autodidatas para contornar as dificuldades que encontravam para ter acesso ao saber: é preciso lembrar que a educação intelectual lhes era proibida e que o ensino dispensado às meninas foi medíocre até o século XIX, pois seu destino, tradicionalmente, era se tornarem esposas devotas e mães de família dedicadas. A solução, assim, era aprender na vida social (salões, conferências, diálogos), e a grande carência intelectual de que elas partiam⁴⁵ fazia com que poucas chegassem a se tornar reais eruditas, daí o nome pejorativo desse movimento.

Badinter (2010, p. 113) aponta que o desinteresse das *Précieuses* pelas tarefas domésticas, bem como suas ambições intelectuais, encontraram uma forte resistência masculina. Molière, Rousseau, Montaigne e Fénelon são alguns exemplos de homens célebres que clamavam que os estudos distraíam as mulheres das funções naturais: a maternidade e o matrimônio. As pioneiras do feminismo, no entanto, prosseguiram sua luta e abandonam progressivamente o preciosismo. A partir dos anos 1660, algumas delas se destacam em disciplinas científicas: é o caso de Madame de Grignan, Madame Dacier, Madame de La Sablière, Madame de Motteville, Madame de Montpensier, Madame de La Fayette e Madame de Sévigné. A maioria delas é desconhecida atualmente, mas sua fama, na época, teve um forte efeito de

⁴⁵ No século XVII, segundo Badinter (2010, p. 111), o analfabetismo atingia 79% dos homens e 85% das mulheres. A rigor, dentro dessas circunstâncias, é até difícil falar em “leitor” como categoria social; o que não nega, entretanto, a existência de uma classe letrada e sua influência na sociedade.

emulação. No século XVIII, o comportamento agressivo das primeiras *Précieuses* se apazigua, reflexo de mais lucidez e autonomia intelectual. É chegado o tempo das mulheres filósofas, que já contam com o apoio de intelectuais como Voltaire, d'Alembert ou Condorcet. Badinter (2010, p. 116) relata que, para Madame du Châtelet, o saber era mais importante para as mulheres do que para os homens, pois eles tinham outros meios de chegar à glória. Para alcançar a liberdade, essas filósofas tinham de se submeter a um longo e laborioso processo que exigia uma independência com relação à vida conjugal e à maternidade.

O último ponto relativo ao contexto cultural na época de Perrault a ser tratado neste capítulo é a relação com os contos tradicionais. Para Ariès (1973, p. 134-135), esse tipo de literatura se dirigia tanto às crianças quanto aos adultos: Madame de Sévigné (1626-1696), por exemplo, era ávida consumidora de histórias de fadas (*féeries*) e Colbert (Ministro da Economia de Luís XIV) apreciava escutá-las. Na segunda metade do século XVII, as classes altas tinham uma relação dúbia com esse tipo de literatura: ela é considerada demasiado simples, mas se torna um gênero da moda, declinado em recitações ingênuas. Surgem, então, edições direcionadas, ao menos em tese, a crianças, como a de Perrault (1697), e outras, mais sérias e filosóficas, destinadas a adultos. Ariès (1973, p. 135-136) menciona Mademoiselle L'Héritier (1664-1734), sobrinha de Perrault, entre os autores que ajudaram a registrar a tradição oral em um estilo arcaizante. Segundo o autor, no fim do século XVIII, quando a leitura já havia substituído a recitação oral, os contos antigos suscitavam na alta sociedade uma curiosidade de caráter arqueológico. Uma edição popular (*Bibliothèque Bleue*) de 1784 reunia os contos de Perrault e de outros autores. Aos poucos, a nobreza e a burguesia relegaram esse gênero aos camponeses e às crianças, que haviam sido seu primeiro público e acabaram por se tornar o último. Essa situação só começou a se reverter a partir do lançamento da coletânea dos Irmãos Grimm, na Alemanha, em 1823.

Shavit (1986, p. 9-10), por sua vez, afirma que essa atitude das classes intelectualizadas já começava a se manifestar desde a metade do século XVII. Para a pesquisadora, a relação que os adultos da alta sociedade mantinham para com esse tipo de literatura se baseava em um acordo tácito com o escritor, que devia fingir escrever para crianças. Seria o caso das *Histoires ou contes du temps passé*, cuja significação se estabelece pela existência de mais de um nível de interpretação. Embora

fizesse parte de uma onda de obras similares publicadas na França entre os séculos XVII e XVIII, a coletânea de Perrault (1697) chamou a atenção por não ter sido assinada por ele (ponto que será comentado no próximo capítulo, dedicado à análise do material paratextual do *corpus*) e também por apresentar um estilo sofisticado e irônico. Shavit (1986, p. 12) defende que a aceitabilidade desse texto estava ligada à percepção da criança como fonte de diversão para os adultos e que a evolução do conceito de infância comandou as alterações que ele sofreu posteriormente.

Com efeito, Shavit (1986, p. 7) defende que há um paralelo entre a transformação no olhar da sociedade sobre as crianças e o nascimento e a evolução da literatura infantil. A autora recorre precisamente a Ariès para descrever o primeiro processo e frisa o fato de que as mudanças nas mentalidades e nesse filão literário (que só floresceu realmente depois da segunda metade do século XIX) continuam em curso. Assim, à medida que, de um período para outro, difere a compreensão das capacidades e necessidades das crianças, alteram-se os textos destinados a elas. Shavit (1986) se serve justamente do exemplo de numerosas variantes de *Chapeuzinho Vermelho* para ilustrar esse argumento e situa a obra de Perrault (1697) em um momento histórico anterior ao estabelecimento da noção “educacional” que impulsionou o desenvolvimento da literatura infantil e orientou seus textos canônicos. A seleção do *corpus* deste trabalho se orienta, em parte, pelo mesmo motivo, mas o interesse se concentra na indagação sobre a influência de fatores culturais sobre as decisões de editores, tradutores e adaptadores, que retomam clássicos da literatura infantil e os transformam de acordo com suas próprias concepções do que seja conveniente ao público infantil e, evidentemente, do que seja aceitável para os pais das crianças, os quais são, em última análise, os prováveis compradores das obras impressas. Parece plausível supor que fatores mercadológicos exercem uma influência sobre as escolhas editoriais e as estratégias de retextualização.

Shavit (1986, p. 7) caracteriza a versão de Perrault como “mimadora” (*coddling*), a dos Irmãos Grimm como “pensante” (*reasoning*) e as do século XX como “protetoras” (*protective*). A ideia é que, no século XVII, a visão da criança como uma fonte de diversão para os adultos permitiu que Perrault jogasse com os dois públicos de seu texto; no século XIX, os Grimm fizeram um conto dotado de preocupações pedagógicas, estimulando seus leitores à reflexão; no século XX, finalmente, há certa dúvida quanto à capacidade de compreensão das crianças, aliada a um grande cui-

dado em preservá-las de conteúdos violentos ou sexuais. Como se verá adiante, o último comentário é válido para a adaptação de Marques (s/d), encontrada na livraria em 2010.

Para esta pesquisa, o importante é destacar que, como indica Shavit (1986, p. 7-8), o conto de Perrault (1697) tem indícios textuais e paratextuais de que não era direcionado *somente* a crianças. Mas o fato de os pequenos serem o público oficial expõe, ao menos parcialmente, a maneira como eles eram vistos naquele tempo: nem com o desprezo com que eram desconsiderados na Idade Média, nem com as precauções de que são cercados hoje. O próximo capítulo, ao se debruçar sobre as indicações que o paratexto fornece a respeito da pragmática do texto-fonte e de suas retextualizações, sugere que Perrault não era completamente desprovido de intenções pedagógicas. É de se esperar que tal dubiedade se encontre também nas traduções e na adaptação – o que será investigado na parte final desta pesquisa.

5. PARATEXTO: CHAVES DE LEITURA

5.1 O paratexto como ação pragmática sobre o público

De acordo com Genette (2002, p. 7-8), criador do termo *paratexto*, o texto literário usualmente é acompanhado de um conjunto de produções (nome de autor, título, prefácio, ilustrações etc.) que o prolongam e constituem um quadro de referência, influenciando e maneira como ele é recebido. O autor faz uma pergunta que demonstra a importância crucial de cada um desses elementos: “reduzidos somente ao seu texto e sem o recurso de nenhum manual de instruções, como leríamos o *Ulisses* de Joyce se ele não se intitulasse *Ulisses*?”⁴⁶ (Vale lembrar que nenhum personagem do romance se chama Ulisses.)

Antes de prosseguir na conceituação, é preciso explicitar a pertinência dessa noção para as reflexões aqui propostas. Carvalho Neto (2006) buscou entender o trabalho dos tradutores recorrendo aos comentários e paratextos por eles escritos. Esse material, segundo o pesquisador, forneceria indícios sobre o processo tradutório e, de modo mais geral, ajuda a compor o que ele chama de “contexto artificial”, conforme definido na seção 4.2. Segundo o autor, o profissional experiente se antecipa às dificuldades de compreensão que podem ser enfrentadas pelo leitor e adota os procedimentos necessários para que ele tenha condições de efetuar convenientemente o processamento inferencial do texto. Como se verá adiante, o aparelho paratextual participa da codificação procedimental necessária ao processamento inferencial e uma das maneiras como isso pode ocorrer, na tradução de um texto proveniente de uma época e/ou cultura afastadas, é pela explicitação (em notas ou no prefácio) de informações que integravam o contexto cognitivo dos interlocutores originais.

Feito esse esclarecimento, é preciso lembrar que, segundo Genette (2002, p. 9-10), a época, a cultura, o gênero, o autor, a obra e a edição constituem fatores que fazem variar a amplitude e o peso do paratexto. Nem todos os seus elementos têm presença obrigatória ou são necessariamente lidos pelo público; alguns deles, na verdade, se dirigem somente a parte do público. Os traços importantes no estudo dos diferentes componentes dessa dimensão textual são sua localização; sua data

⁴⁶ “[...] réduits à son seul texte et sans le recours d’aucun mode d’emploi, comment lirions-nous l’*Ulysse* de Joyce s’il ne s’intitulait pas *Ulysse* ?”

de aparição ou desaparecimento; seu modo de existência – verbal ou outro; seu destinador e seu destinatário e, finalmente, as funções de sua mensagem. Esse último ponto é capital, pois a natureza do paratexto é funcional. Os papéis que ele pode vir a desempenhar são variáveis e se definem empiricamente, por gêneros ou por espécies, embora se possa estabelecer regularidades ligadas às relações de dependência entre funções e estatutos.

Koch et al. (2007, p. 123) indicam que o paratexto constitui um campo fértil para estudar como a obra tenta agir sobre o leitor. Com efeito, Genette (2002, p. 411-412) explica que o paratexto professa implícita e espontaneamente que o ponto de vista do autor e/ou do editor está correto. Não interessa – ou, mais honestamente, não é possível – determinar se esse ponto de vista está certo; o fato é que ele constitui o fundamento e a alma da prática paratextual. Como será visto nas seções subsequentes, os títulos, os prefácios e as notas, entre outros elementos encontrados em Opie & Opie (1980), Tatar (1999 e 2004), Laranjeira (2007) e Perrault (1697, 2008 e 2011) exercem uma influência sobre a leitura dos contos de fadas.

A esse respeito, Genette (2002, p. 410-411) esclarece ainda que o paratexto, embora situado em uma zona de limites indecisos entre o texto e seu exterior, possui seu território e seus traços distintivos e não convém estendê-lo indiscriminadamente, no sentido de afirmar que “tudo é paratexto”. Segundo o autor, a propriedade essencial do paratexto é justamente seu caráter funcional e não estético⁴⁷, ligada ao fato de ele ser de responsabilidade do autor e do editor (e, eventualmente, de um terceiro que recebe a chancela deles). Tudo isso evidencia sua ligação com a Teoria da Relevância, cujo principal interesse é a elucidação dos mecanismos de identificação da intencionalidade. Genette (2002, p. 14) afirma, também, que o estatuto pragmático de um elemento paratextual se define pelas suas características situacionais: “natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem”⁴⁸. Esse último ponto significa que o paratexto pode dar uma informação, fazer conhecer uma intenção ou uma in-

⁴⁷ “Quelque intention esthétique qui s’y vient investir de surcroît, le paratexte n’a pas pour principal enjeu de ‘faire joli’ autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l’auteur.” (“Seja qual for a intenção estética de que ele venha a se investir acessoriamente, o paratexto não tem como principal objetivo o de ‘embelezar’ o texto, e sim de garantir que ele tenha um destino conforme ao desígnio do autor.”) Genette (2002, p. 412).

⁴⁸ “[...] nature du destinataire, du destinataire, degré d’autorité et de responsabilité du premier, force illocutoire de son message [...]” Genette (2002, p. 14).

terpretação, exprimir uma decisão (caso da adoção de um pseudônimo ou da escolha de um título, por exemplo), indicar um compromisso (pense-se nos deveres ligados ao gênero ou no anúncio contido em indicações como “Tomo I”), emitir um conselho ou uma injunção ou, ainda, efetuar uma ação performativa (como acontece com uma dedicatória).

Em suma, Genette (2002, p. 8) estabelece que o paratexto funciona como um limiar⁴⁹ entre o texto e o mundo externo, apresentando sempre algum tipo de comentário e configurando-se em um espaço de transição e de transação que visa a uma leitura conveniente “aos olhos do autor e de seus aliados.”⁵⁰ É fundamental, contudo, lembrar o aviso de Genette (2002, p. 216) de que o paratexto autoral não deve ser lido *au premier degré*. O autor pode, com efeito, fazer um paratexto irônico, no qual afirma algo que não deve ser lido com seriedade.

Sempre de acordo com Genette (2002, p. 8-11), o paratexto se apresenta sob a forma de duas categorias fundamentais, a depender de sua localização. Quando ele se encontra em volta do texto, no mesmo volume, designa-se PERITEXTO: enquadram-se aí o título, o prefácio, os títulos de capítulos, as notas etc. Quando se encontra no exterior do livro, ao menos originalmente, fala-se em EPITEXTO: trata-se de um universo potencialmente infinito que inclui elementos cuja função paratextual é difusa, indireta e de limites indefiníveis – entrevistas com o autor, resenhas jornalísticas, correspondência, diário etc. Genette (2002, p. 348) comenta que, diferentemente do peritexto, insuficientemente considerado pela crítica literária, o epitexto sempre foi amplamente utilizado pelos estudiosos dessa área.

Para Opie & Opie (1980, p. 25), o estudioso atual tem a sorte de poder cotejar os contos de Perrault com predecessores dos quais ele muito provavelmente não tinha conhecimento. Independentemente dessa inegável vantagem em termos historiográficos, o levantamento desse tipo de informação não parece condizente com a proposta desta pesquisa, especialmente no que se refere à noção de contexto cognitivo dentro da Teoria da Relevância, que o conceitua como uma instância mental e não como um conjunto de dados enciclopédicos. Não há dúvida sobre a importância

⁴⁹ O termo empregado por Genette (2002) é *seuil* (e, por sinal, dá o título à sua obra aqui citada: *Seuils*). Esse vocábulo significa o batente da porta e o chão em volta da entrada de um imóvel; designa também “começo” ou “patamar”, entre outras acepções. Trata-se, portanto, justamente de um espaço de passagem entre o exterior e o interior.

⁵⁰ “[...] aux yeux de l’auteur et de ses alliés [...]”. Genette (2002, p. 8).

hermenêutica do epitexto; porém, este trabalho não se deterá sobre ele, em vista do exposto acima e da dificuldade de encontrar e eleger os elementos epitextuais efetivamente pertinentes.

Genette (2002, p. 15) esclarece ainda que o paratexto pode ser público ou privado, por um lado, e oficial ou oficioso, em função do grau de assunção da responsabilidade do autor ou do editor. No caso desta pesquisa, somente será tratado o paratexto público oficial, por três razões principais: a falta de acesso a determinados documentos do paratexto privado (correspondência pessoal dos autores, por exemplo), a importância menor de que ele se reveste, por conta de sua circulação restrita (que faz com que ele só influa na leitura de um pequeno círculo de leitores, quando da publicação da obra) e, por fim, a necessidade de evitar um crescimento desmesurado do *corpus*.

O paratexto geralmente é verbal, como esclarece Genette (2002, p. 13), mas outros elementos podem se revestir de valor paratextual: ilustrações, propriedades materiais (tipográficas) e fatos cujo conhecimento por parte do público influenciam a leitura, por exemplo. Segundo Genette (2002, p. 14), há um valor paratextual em qualquer contexto (seja ele do autor, do gênero ou histórico) que esteja explícito ou tenha “notoriedade pública”. Os dados que o compõem não devem ser obrigatoriamente compartilhados pela integralidade do público para que se atribua a eles o estatuto de paratexto: o que conta é que, uma vez conhecidos, eles exerçam uma influência sobre a produção de sentido.

Genette (2002, p. 410-411) não menciona em seu trabalho práticas paratextuais como a tradução (especialmente quando supervisionada pelo autor) e a ilustração, advertindo que, embora essa última tenha grande valor de comentário e recaia sobre a responsabilidade do autor quando ele a realiza, encomenda ou aceita em vida, seu estudo das ilustrações excede os limites do literário. Por essa razão, os comentários feitos sobre as ilustrações que constam no *corpus* desta pesquisa ocorrerão de modo ocasional e desprezioso. No sentido do que Genette (2002) expõe, as únicas figuras sobre as quais Charles Perrault tem responsabilidade são as gravuras realizadas por Antoine Clouzier para a edição de 1697.



L E

PETIT CHAPERON
ROUGE
CONTE.


 L estoit une fois
une petite fille de
Village, la plus
jolie qu'on eut scû voir;

Imagem 1. Primeira página da edição de 1697 de *Le Petit Chaperon Rouge*.

A respeito desse tema, Bettelheim (2010, p. 95) afirma que as ilustrações, quase onipresentes nos livros infantis contemporâneos, distraem as crianças e as privam de ter uma experiência subjetiva da história, o que atrapalha o processo de criação de um sentido pessoal. Uma opinião diametralmente oposta é emitida por Tatar (2004, p. 14), para quem as obras de nomes consagrados como Gustave Doré, Walter Crane e George Cruikshank, que acompanham os textos da coletânea, “proporcionam não só prazer visual como vigorosos comentários sobre os contos, interrompendo o fluxo da história em momentos críticos e oferecendo oportunidades para maior reflexão e interpretação”. Em Tatar (1999), por outro lado, a introdução e o comentário prévio a *Chapeuzinho Vermelho* não fazem nenhum comentário sobre as ilustrações. O conteúdo da instância prefacial parece influenciado por uma escolha editorial: Tatar (1999) é um livro constituído apenas de texto e claramente destinado a um público universitário; Tatar (2004) é um volume ricamente ilustrado, com reproduções coloridas de desenhos e gravuras de vários autores e de vários períodos.

Quanto a Opie & Opie (1980), embora haja abundantes ilustrações antigas, testemunhando a persistência dos contos, os únicos comentários a respeito delas se encontram em legendas que, em sua grande maioria, se contentam em indicar a fonte.

5.2 O peritexto editorial

Para Genette (2002, p. 21-23), a apresentação material e espacial da obra exerce, por si só, um efeito de comentário. O autor informa que, na idade clássica, grandes formatos como o *in-quarto* (cujas páginas tinham as dimensões do A4 atual) eram associados a obras de maior prestígio e seriedade; a partir do século XIX, obras importantes já eram produzidas em formatos mais portáteis. Indica ainda que o formato de bolso, hoje, não é realmente um formato, mas uma indicação com dois sentidos: preço acessível (relativo e frequentemente ilusório) e pertencimento a uma coleção. Esse segundo aspecto funciona como uma indicação de gênero e como um sinal de que se trata de uma reedição, o que faz com que a menção “de bolso” geralmente sugira que a obra já é consagrada. Genette (2002, p. 27-31) afirma ainda que a capa e seus anexos podem conter um grande número de informações variadas (nome ou pseudônimo do autor, título da obra, indicação de gênero, retrato do autor, data, preço e muitas outras) e que algumas contracapas “mudas” podem conferir à obra um ar de nobreza.

No caso do *corpus* desta pesquisa, o fac-símile consultado infelizmente não apresenta imagem da capa e da contracapa da edição de 1697 nem indica suas medidas exatas. Entretanto, supondo que não se tenha procedido a uma ampliação ou redução do original, ele sugere tratar-se de um *in-octavo* (com páginas em A5, ou seja, metade do A4), formato menos “sisudo” para os padrões da época. A edição de 2008, denominada *Les contes de Perrault – Tome I*, por sua vez, apresenta-se como um volume luxuoso: 25,8 x 32 cm, capa dura em papel vermelho que simula a aparência de couro, floreios dourados em relevo e uma versão colorida das famosas gravuras realizadas por Gustave Doré em 1869, mostrando o encontro de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo. A indicação “Tome I” prenuncia uma sequência. Na contracapa, apenas uma versão simplificada e sem cores da gravura da capa e uma reprodução do que seria a assinatura de Perrault. Não há nenhuma outra menção;

esse “silêncio” contribui para criar uma aura majestosa, como se se tratasse de um volume antigo.

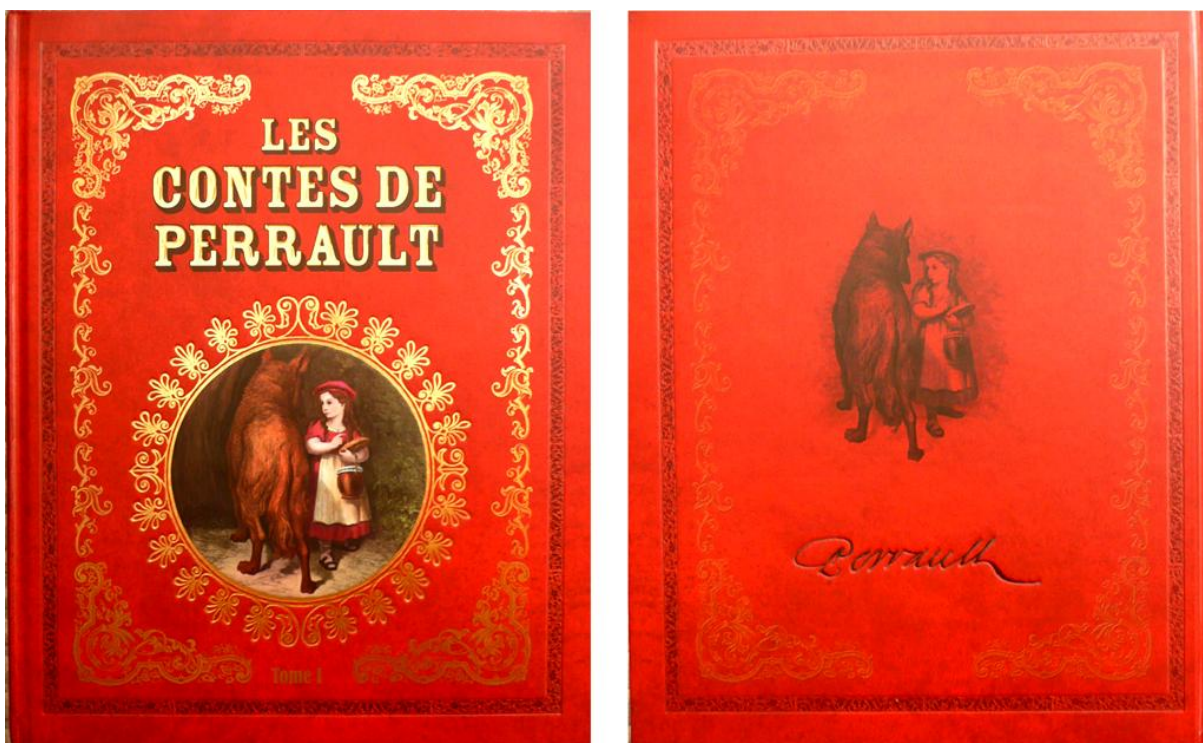


Imagem 2. Capa e contracapa da edição de 2008.

Já a edição de 2011 tem dimensões menos grandiosas: 14,6 x 21 cm. Intitulada *Neuf Contes*, destina-se à distribuição gratuita a alunos do CM1 (equivalente, no sistema educacional francês, da terceira série do ensino fundamental brasileiro) e apresenta uma capa bastante simples e colorida, com os nomes dos contos presentes no volume, mas não na ordem em que eles se sucedem no interior do livro. Acima do título, a indicação *Un livre pour l'été* (“Um livro para o verão”) destaca o pertencimento a um projeto do Ministério da Educação francês. Abaixo do título, o nome de Charles Perrault. A escolha de fontes de impressão não-serifadas, somada à profusão de cores, gera um efeito de “modernização” que contrasta com a “pompa” da edição de 2008. A contracapa também dispensa qualquer tipo de texto, talvez por se tratar de uma publicação sem finalidades comerciais: contenta-se em apresentar o número de ISBN e em destacar seu caráter institucional com os logotipos da República Francesa, do Ministério da Educação Nacional, Juventude e Vida Associativa, do SCÉRÉN-CNDP-CRDP (*Services, Culture, Éditions, Ressources pour l'Éducation Nationale – Centre National de Documentation Pédagogique – Centres Régionaux*

de *Documentation Pédagogique*) e da *Fondation Total* (ligada ao grupo petrolífero Total), essa última apresentada como tendo fornecido apoio.



Imagem 3. Capa e contracapa da edição de 2011.

Opie & Opie (1980) é um volume de 12,8 x 19,1 cm em cuja capa constam somente o nome dos autores (Iona & Peter Opie) e o título *The Classic Fairy Tales*, escritos sobre o desenho de um rolo, sobreposto a uma ilustração feita por Walter Crane por volta de 1875, em que se vê Chapeuzinho Vermelho conversando com o Lobo na floresta – os dois são observados por dois lenhadores, ao fundo. A fonte usada para a indicação dos nomes dos autores lembra o estilo *Art Nouveau* (a referência temporal implícita é a transição entre os séculos XIX e XX). As escolhas tipográficas e a seleção da imagem parecem solidarizar-se com *Classic* do título da obra, pois remetem a um tempo bastante anterior ao da publicação. Na contracapa, encontra-se outra ilustração de W. Crane, desta vez representando o protagonista de *João e o Pé de Feijão*. Também sobre o desenho de um rolo, encontra-se um texto que apresenta o conteúdo da obra, destacando o fato de ela empreender algo nunca feito até então: apresentar os mais importantes contos de fadas não em versões adoçadas, e sim com o texto mais antigo em língua inglesa. A abundância de imagens de diversos períodos históricos é igualmente enfatizada.



Imagem 4. Capa e contracapa de Opie & Opie (1974).

A capa de Tatar (1999), obra de 13 x 21,3 cm, apresenta a pintura *The Enchanted Prince*, de Maxfield Parrish (1934), que retrata uma jovem moça e um enorme sapo. Os dois personagens se encaram serenamente em uma floresta imponente e banhada de uma luz dourada e delicada. Sobre essa imagem, o título *The Classic Fairy Tales*; abaixo dela, as indicações *Edited by Maria Tatar* e *A Norton Critical Edition*. Destacam-se, assim, a consagração dos textos apresentados (*classic*); o caráter editorial do trabalho de Tatar (*edited*) e o fato de que o volume se destina a um público interessado em um estudo aprofundado (*critical edition*). A contracapa reforça essa estratégia, insistindo na persistência e na amplitude geográfica dos contos de fadas, anunciando que Tatar dá a eles um tratamento aprofundado e esclarecendo o conteúdo do volume: diversas versões de cada conto, todos precedidos de uma introdução, textos de autores consagrados como Andersen e Wilde, ensaios críticos e uma bibliografia selecionada. Segue-se a essa apresentação uma explicação das características das edições críticas da Norton, a fonte da ilustração e o nome da editora W. W. Norton, abaixo do qual se lê “New York London”.

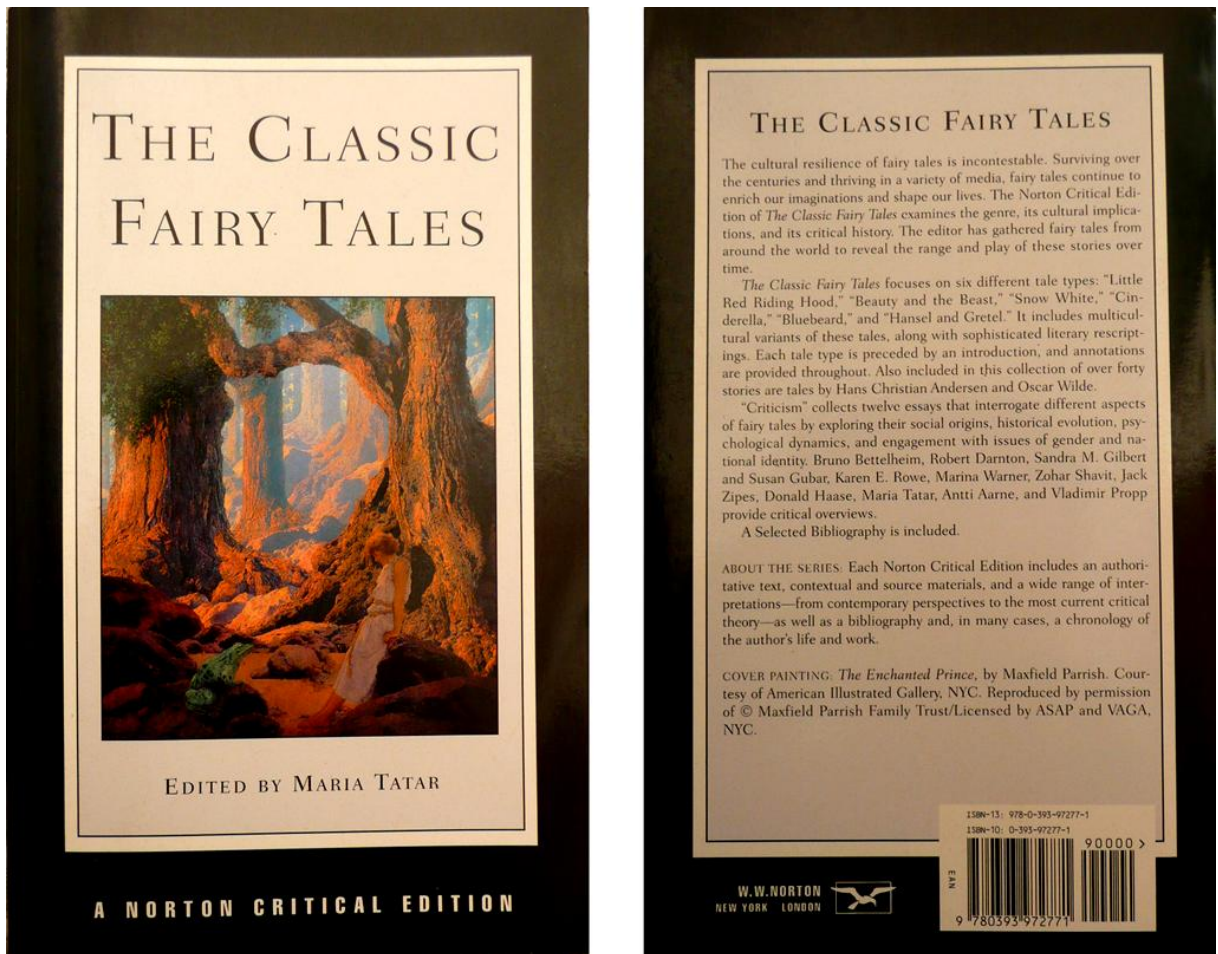


Imagem 5. Capa e contracapa de Tatar (1999).

Tatar (2004), por outro lado, tem não só dimensões consideravelmente maiores (21,2 x 26,6 cm), mas também imagens de vários autores, remetendo a diversos contos. Uma *Chapeuzinho Vermelho* de capa esvoaçante se situa imediatamente acima do título, *Contos de Fadas – edição comentada & ilustrada*, abaixo do qual são indicadas as principais histórias contidas no volume: *A Bela Adormecida, Branca de Neve, Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, O Pequeno Polegar... e muito mais!* O uso do ponto de exclamação já indica uma estratégia discursiva diferente da adotada na edição de 1999, voltada a acadêmicos. Após isso, há a indicação *edição, introdução e notas MARIA TATAR* e o nome da editora. A contracapa, ornada com imagens que aludem a outros contos renomados, enfatiza a influência cultural dos contos de fadas e a importância de Tatar, chamada de “autora”; chama atenção, também, para as ilustrações compiladas e ressalta a importância da obra, “instigante e original, verdadeiro tesouro para o leitor brasileiro” que “não pode faltar em bibliotecas, escolas e na sua casa”. A injunção à compra, aqui, é direta, diferente do que ocorre nos outros casos em tela. Após esse discurso de convencimento, repete-se o

título e a descrição do conteúdo, dessa vez com a inclusão de outros contos e a menção aos nomes dos autores clássicos. Por fim, há um anúncio de Alice, de Lewis Carroll, “publicado na mesma série”.



Imagem 6. Capa e contracapa de Tatar (2004).

Ao adotar ilustrações baseadas em colagens que misturam fotografias, recortes e desenho, Laranjeira (2007) aposta em uma estratégia gráfica mais ousada, dando um ar contemporâneo ao livro que reúne parte importante da obra de Perrault. Nesse volume de 16 x 23 cm, o título *Contos e fábulas*, assim como o nome do autor e o do tradutor são grafados com uma fonte que sugere terem sido escritos à mão. Percebe-se, a esse respeito, o fato de que as letras que se repetem no título (O, S e A) não são idênticas. Essas escolhas, junto com as cores primárias fortes, remetem a um universo infantil estilizado. A ilustração, de autoria de Fê, é reveladora: mostra Chapeuzinho Vermelho entrando no quarto da Vovó, onde o Lobo a espera debaixo das cobertas. A composição foge a uma representação realista, com o deslocamento dos elementos dos rostos dos personagens. É importante frisar, ainda, que se trata do único caso em que o nome do tradutor aparece na capa, provavelmente por se tratar de um pesquisador de grande prestígio e experiência, o que aporta um valor paratextual considerável.

A contracapa é bastante simples e se limita a um rápido elogio da coletânea, mas tem vários aspectos que chamam atenção: primeiramente, afirma-se que se trata da “mais célebre e difundida *recopilação* de contos infantis tradicionais”. Na sequência, lê-se “toda Europa”, um deslize gramatical incongruente com a formação do tradutor e com a maneira como ele traduz e escreve seu *Posfácio* – tem-se, aqui, um indício forte de que Laranjeira não é o autor desse paratexto. O trecho mais notável, contudo, é a afirmação de que o leitor tem em mãos uma tradução “sem adaptações adocicadas” que “recupera a fantasia original e seu autêntico sabor popular”.

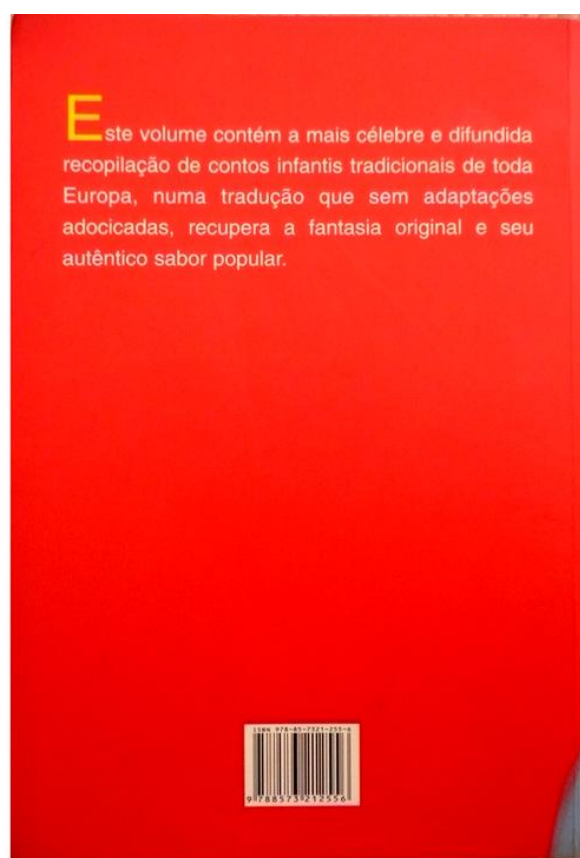
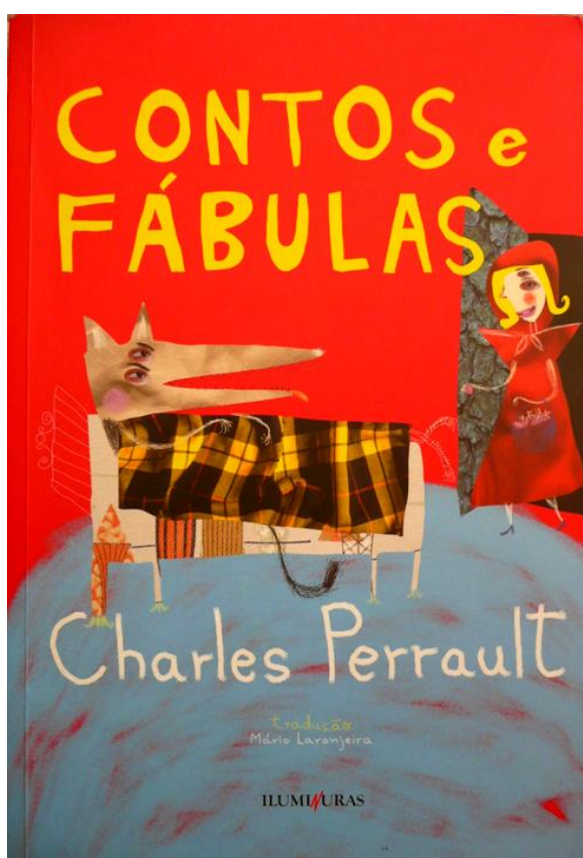


Imagem 7. Capa e contracapa de Laranjeira (2007).

O livro de Laranjeira (2007) é, dentre os que compõem o *corpus* desta pesquisa, o único cuja capa possui abas. Na primeira delas, encontra-se um marca-páginas destacável, mostrando o Lobo e Chapeuzinho, e um texto de apresentação em que se afirma que Perrault “criou as bases de um novo gênero que faria história: o dos contos de fadas”. O dualismo que opõe heróis virtuosos e vilões terríveis é exaltado e os contos de fadas são descritos como uma “literatura que faz até hoje crianças e adultos viajarem pelo reino da fantasia”, “clássicos entre os clássicos” que “remetem aos primórdios da humanidade”.

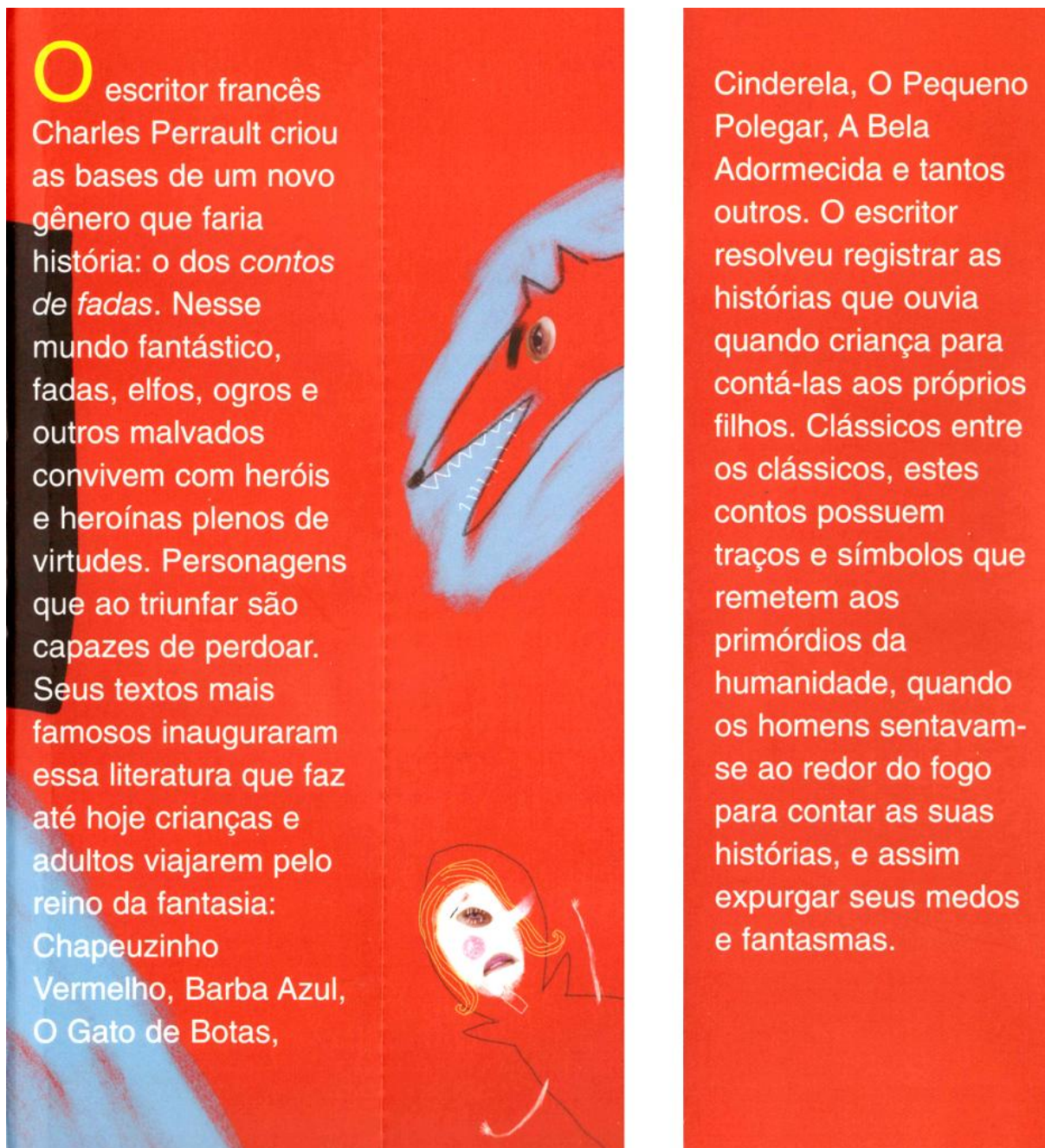


Imagem 8. Abas da capa e da contracapa de Laranjeira (2007).

Como visto acima, Chapeuzinho só não é o elemento principal na capa de Tatar (1999) e na da edição de 2011, o que mostra a que ponto o conto que leva seu nome é emblemático. Na de Tatar (2004), a personagem ocupa uma posição de destaque, logo acima do título da obra. Em duas das outras, Opie & Opie (1980) e Laranjeira (2007), ela aparece ao lado de seu antagonista.

Na capa da versão de Marques (s/d), a protagonista se despede de sua mãe antes de ir para o bosque. A mesma ilustração orna também a primeira página do conto. No alto, encontra-se uma indicação de coleção, “Clássicos todolivro”, cujo logotipo é

composto por uma elipse azul, com efeito de textura polida, envolta por uma moldura dourada e decorada com uma coroa. A capa indica, ainda, o título *Chapeuzinho Vermelho* e o nome de Charles Perrault. Já a contracapa apresenta a coleção Clássicos Todolivro, valendo-se de uma estratégia discursiva de valorização dos contos de fadas:

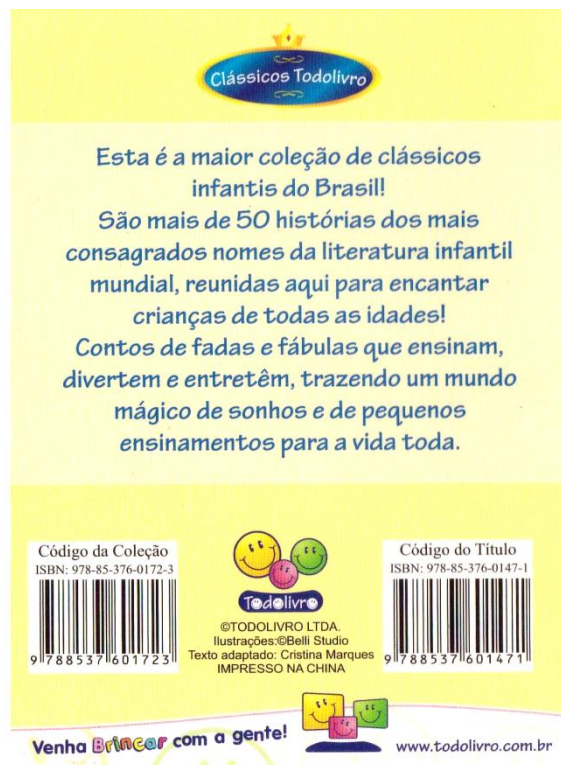


Imagem 9. Capa e contracapa de Marques (s/d).

Os argumentos empregados engrandecem “a maior coleção de clássicos infantis do Brasil”, a qual comporta mais de 50 títulos “dos mais consagrados nomes da literatura infantil mundial” que vão “encantar crianças de todas as idades”. Na sequência, afirma-se que os contos são não somente divertidos, mas também instrutivos. Os pontos de exclamação e o grande número de repetições lexicais e semânticas (infantis/infantil/crianças; encantar/mundo mágico; ensinam/ensinamentos; divertem/entretêm) fazem esse curto texto funcionar como uma forte injunção à aquisição do livro. Alguns de seus elementos (o uso de termos como “consagrados” e “literatura infantil mundial”) sugerem que seus destinatários mais prováveis são os pais, e não as crianças pequenas às quais a publicação se destina. O estímulo à compra é reforçado com uma frase situada na parte de baixo: “Venha *brincar* com a gente!”, na qual cada letra da palavra grifada aparece com uma cor diferente, sugerindo dinamismo e alegria. No outro canto, também ao pé da página, encontra-se o ende-

reço eletrônico da editora, que convida à descoberta dos outros lançamentos e ofertas promocionais da editora.

Um dos pontos mais instigantes é o fato de Cristina Marques, responsável pelo texto adaptado, ser mencionada muito discretamente, entre os créditos das ilustrações e a menção IMPRESSO NA CHINA, em caracteres visivelmente menores do que os utilizados no texto de apresentação. Não há indicação de quem teria sido encarregado da tradução. A posição dos elementos paratextuais, aqui, é de grande relevância: ao passo que o nome de Perrault é ostentado na capa, o de Marques fica praticamente “escondido” na contracapa, mergulhado no meio de dados técnicos. Essa “ocultação” do tradutor, que só não ocorre em raras exceções, é objeto de um comentário jocoso de Mounin (2008, p. vii): “A operação pela qual um texto escrito em uma língua se torna suscetível de ser lido em outra língua é talvez um ato vagamente indecente, pois a educação exige que ele não seja notado.”⁵¹

Outros elementos do peritexto editorial de que fala Genette (2002) são a página de título e seus anexos. Quanto a essa primeira, ela está ausente na versão adaptada de Marques (s/d). A de Laranjeira (2007) retoma os dados presentes na capa, adicionando a composição do posfácio às responsabilidades de Laranjeira e atribuindo as ilustrações a Fê. Em Tatar (2004), constam as mesmas informações que na capa, acrescidas da identificação da tradutora, Maria Luiza X. de A. Borges, e da cidade de publicação. Tatar (1999) também rearranja os elementos textuais presentes na capa, somando as menções *texts* e *criticism* sob o título, a indicação *Harvard University* sob o nome da autora, a designação da editora e das cidades de *New York* e *London*. O objetivo, aqui, parece ser o de reivindicar o caráter acadêmico da obra. Opie & Opie (1980) segue uma direção semelhante, pois as informações da capa se veem acompanhadas de uma epígrafe (que será comentada adiante) e das indicações *Oxford University Press, New York and Toronto*.

Em Perrault (2011), há menos informação do que na capa: o único texto disponível é *Un livre pour l'été – Neuf Contes – Charles Perrault*. A edição de 2008 apresenta o título, informa que o autor das ilustrações é Gustave Doré, dá o nome e o endereço da editora (prática pouco comum atualmente) e indica o ano de publicação em alga-

⁵¹ “L’opération par laquelle un texte écrit dans une langue se trouve susceptible d’être lu dans une autre langue est sans doute un acte vaguement indécent, puisque la politesse exige qu’on ne le remarque pas.”

rismos romanos. A estratégia discursiva, nesse caso, cria uma aura de antiguidade para o volume. O livro de 1697, finalmente, informa os seguintes dados: o aparelho titular, o nome e o endereço do editor, a explicitação de que a obra foi publicada com *Privilège de Sa Majesté* e a indicação do ano em algarismos romanos. O nome de Perrault não é mencionado.

HISTOIRES
OU
CONTES
DU TEMPS PASSE.

Avec des Moralitez.



A PARIS,
Chez CLAUDE BARBIN, sur le
second Peron de la Sain-
te-Chapelle, au Palais.

Avec Privilège de Sa Majesté.

M. DC. XCVIL

Imagem 10. Página de título da edição de 1697.

Ressalte-se que o “privilégio”, nesse caso, designa algo bem concreto. Genette (2002, p. 37) explica que

[...] sob o Antigo Regime, as páginas que seguiam o título (ou às vezes as últimas) eram em princípio dedicadas à publicação do “privilégio”, pelo qual o rei concedia ao autor e a seu livreiro o direito exclusivo de venda da obra.

Certas edições modernas reproduzem esse texto, que nunca é desprovido de interesse histórico.⁵²

No caso de Perrault (1697) esse anexo se encontra no fim do volume. Segue abaixo sua reprodução:

Extrait du Privilège du Roy.

PAR Grace & Privilège du Roy, Donné à Fontainebleau, le 28. Octobre 1696. Signé, LOUVER, & Scelé: Il est permis au Sieur P. DARMANCOUR, de faire Imprimer par tel Imprimeur ou Libraire qu'il voudra choisir, un Livre qui a pour titre, *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralités*; & ce pendant le temps & espace de six années consécutives, avec défense à tous Imprimeurs & Libraires de Nôtre Royaume, ou autres: d'Imprimer ou faire imprimer, vendre & distribuer ledit Livre sans son consentement, ou de ceux qui auront droit de lui;

pendant ledit temps, sur les peines portées plus au long par ledit Privilège: Et ledit Sieur P. Darmancour, a cedé son Privilège à Claude Barbin, pour en jouir par luy, suivant l'accord fait entr'eux.

Registré sur le Livre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris le 11. Janvier 1697.

Signé, P. AUBOUIN,
Syndic.

Les Exemplaires ont esté fournis.

Imagem 11. *Extrait du Privilège du Roy* da edição de 1697.

O fator mais notável, aqui, é que novamente não há menção ao nome de Perrault. Na verdade, o “privilégio” é concedido a Pierre Darmancour, terceiro filho de Perrault, então com 18 anos. É ele, portanto, que figura como o autor da obra, ao menos nessa primeira edição de 1697. Esse instigante dado paratextual será tratado na próxima seção.

⁵² “[...] sous l’Ancien Régime, les pages suivant le titre (ou parfois les toutes dernières) étaient en principe consacrées à la publication du « privilège », par lequel le roi accordait à l’auteur et à son libraire le droit exclusif de vente de l’ouvrage. Certaines éditions modernes en reporduisent le texte, dont l’intérêt historique n’est jamais nul.”

5.3 O nome de autor

De acordo com Genette (2002, p. 41), se hoje o nome do autor parece um elemento necessário e “natural”, é preciso atentar para alguns fatos importantes: na antiguidade clássica, o anonimato era uma prática bastante difundida; os manuscritos antigos e medievais não dispunham de local próprio para a inscrição do nome do autor (essa informação, assim como o título da obra, encontrava-se nas primeiras ou nas últimas linhas do texto, mas não era obrigatória); o livro impresso não impôs esses elementos paratextuais tão rápida e intensamente quanto outros. Genette (2002, p. 42) afirma, ainda, que a localização paratextual do nome do autor, atualmente, é ao mesmo tempo errática, pois se dissemina, junto com o título, em todo o epitexto, e circunscrita quando se trata do peritexto, pois seus lugares preferenciais são a página de título e a capa (onde toma dimensões proporcionais à fama do autor).

Genette (2002, p. 43-44) salienta que o onimato – neologismo que designa o oposto do anonimato – não deve ser considerado uma banalidade neutra e esclarece que não interessa, ao estudo do paratexto, se o nome do autor corresponde ou não ao indivíduo que realmente escreveu a obra: o que conta é como o funcionamento da obra é afetado por essa inscrição, feita pelo editor. A edição de 1697, como visto acima, configura um caso de pseudonímia. Essa, segundo Genette (2002, p. 50-51), se insere em um conjunto amplo de práticas que têm em comum o fato de não apresentarem a identidade legal do autor da obra, mas diferem entre si: anonimato, apócrifo, apócrifo consentido, plágio, plágio consentido (*ghost writing*), suposição de autor e atribuição a autor imaginário, do qual só existe o nome.

Parece razoável ver na atribuição da coletânea de contos a Pierre Darmancour um exemplo de apócrifo consentido. Mas para compreender o estatuto funcional desse jogo em torno da autoria, diversas questões devem ser ponderadas. De acordo com Genette (2002, p. 52-53), o pseudônimo geralmente aparece no paratexto como um nome de autor e, em princípio, o leitor não possui meios de avaliar sua autenticidade. Assim, para entender o efeito que ele produz, convém distinguir o *efeito da escolha de determinado pseudônimo* em particular (sua identidade ou as alusões que ele comporta – mesmo que seja visto como o nome real do autor) do *efeito-pseudônimo* (o leitor deve saber que se trata de um pseudônimo). O segundo efeito é necessariamente influenciado pelo primeiro.

De acordo com Shavit (1986, p. 9-13), Perrault esforçou-se em esconder o fato de que era o autor dos contos, cujo texto sofisticado e irônico não parecia ser a obra de um rapaz de dezessete anos, muito embora os círculos literários da época demonstrassem pouca dúvida sobre de quem era o pai, e não o filho, que os havia escrito. Opie & Opie (1980, p. 29) fornecem numerosos indícios nesse sentido: Perrault se interessava por contos tradicionais, pois havia publicado *Les souhaits ridicules* em 1693 e *Peau d'Ane* em 1694; há um manuscrito datado de 1695 (quando Pierre Darmancour tinha somente 16 ou 17 anos) de cinco dos oito contos de *Histoires ou Contes du Temps Passé*; Pierre Darmancour nunca mostrou propensões literárias (tornou-se soldado e faleceu em 1700); apesar de alguns contemporâneos terem falado da obra como sendo da autoria de Darmancour, há muitas outras pessoas que deviam saber que a obra pertencia a Perrault (mas eram estranhamente reservadas quanto a isso); o obituário de Darmancour não contém alusão aos contos, ao passo que, no de Perrault, consta que ele é o autor de *La Belle au Bois Dormant*, publicado em 1696.⁵³

Shavit (1986, p. 9-13) contextualiza essa polêmica em torno da autoria da obra dentro da relação dúbia que as classes intelectualizadas da França tinham com os contos de fadas, na segunda metade do século XVII: ao mesmo tempo em que havia uma percepção de que esse tipo de histórias convinha somente às crianças e às classes mais baixas, o gênero estava na moda e havia uma produção abundante de coletâneas, todas escritas por mulheres ou jovens no modelo de narrativas tradicionais e ingênuas. Para Shavit (1986, p. 12), portanto, esse “jogo” se explicaria pelo elevado status social e pela extensa produção bibliográfica “séria” de Perrault, que era membro da Academia Francesa e teria se valido desse expediente para fazer crer que os textos haviam sido escritos para crianças, o que permitia que as classes intelectualizadas os “aceitassem” como uma forma de diversão. Tatar (2004, p. 356), que afirma que “a maioria dos estudiosos considera improvável que Pierre Darmancour (sic), então com dezoito anos, tenha escrito as histórias”, compartilha da ideia de que “um cortesão sofisticado não poderia associar seu nome a contos de fadas”,

⁵³ Opie & Opie (1980, p. 29) relatam, ainda, que edições não autorizadas foram impressas em Amsterdã, atribuindo os contos ao “filho de M. Perreault” (sic); já em 1721, a viúva do editor lançou uma edição em que Perrault recebe o crédito pelos contos. O livro contém uma história extra, de Mlle L'Héritier, parente de Perrault, que pode ter dado pistas sobre a real autoria.

mas afirma que o interesse de Perrault pelo folclore era uma de suas características “modernistas”.

O posfácio – não assinado – da edição de 2011 segue uma direção semelhante. Sua primeira parte, que se intitula justamente *Qui était l’auteur des contes de Perrault?*, também descarta a hipótese de que P. Darmancour seja o autor dos contos, argumentando que, cinco anos após a morte de Perrault, uma nova edição já os atribuía ao pai. O texto começa lembrando a estreita relação que existia entre os escritores franceses seiscentistas e a corte de Versalhes, que gravitava em torno de Louis XIV, e apontando que Perrault escreveu seus contos no fim de sua vida. Em seguida, aponta os salões como o centro da vida cultural de então, comenta a moda dos contos no fim do século XVII e menciona a *Querelle des Anciens et des Modernes*, na qual Perrault se confrontou a Boileau, para quem os grandes nomes da Antiguidade grega e latina eram insuperáveis. No âmbito dessa peleja intelectual, o posfácio de 2011 estima que a atribuição de *Histoires ou Contes du Temps Passé* a P. Darmancour tem duas explicações:

Em primeiro lugar, o temor de um novo ataque dos “Antigos”, particularmente de Boileau, que teria tentado ridicularizar aquelas “bagatelas”, como se pôde ler em um diário. Em segundo lugar, para deixar pensar que os contos, sendo escritos por um rapaz, se dirigem mais às crianças do que às pessoas que frequentam os salões.⁵⁴

Há outra forma de ler essa manipulação da autoria, que não se substitui às indicadas acima, mas pode enriquecê-las. Iniciador da *Querelle des Anciens et des Modernes*, Perrault tomou o partido dos que defendiam uma literatura adaptada a seu tempo e a criação de novas formas literárias. Se hoje ele é um clássico, em sua época ele era um moderno. Nesse sentido, o uso do nome de um homem jovem poderia sinalizar a relevância dos contos para a sua época e a ideia de que eles não eram uma exclusividade feminina. O fato de ser viúvo desde 1678 e de ter criado sozinho três filhos, de estar aposentado desde 1683 e de já ter 69 anos (idade avançada para a época – Perrault só viveria mais seis anos) quando da publicação de *Histoires ou Contes du Temps Passé*, por outro lado, sugerem uma personalidade mais ligada à educação das crianças e menos preocupada com a manutenção de uma reputação literária calcada em valores tradicionalistas.

⁵⁴ “En premier lieu, la crainte d’une nouvelle attaque des « Anciens », en particulier Boileau, qui aurait tenté de ridiculiser ces « bagatelles », comme on put le lire dans un journal. En second lieu, pour laisser penser que les contes s’adressent davantage aux enfants qu’aux personnes qui fréquentent les salons, si c’est un jeune homme qui les a écrits.” In Perrault (2011, p. 128).

Nas outras obras que compõem o *corpus*, a autoria é diretamente atribuída a Perrault. Na edição de 2008, não há nenhuma menção ao nome de Pierre Darmancour. O efeito-pseudônimo, assim, é sumariamente eliminado. A edição de 2011, por sua vez, aborda detidamente a questão da autoria, como visto acima. O tema também recebe destaque em Opie & Opie (1980, p. 25-30), na apresentação de Perrault. Surpreendentemente, em Tatar (1999, p. 306), a única menção a Darmancour – sem referência direta ao apócrifo consentido – se encontra na seção *Criticism*, espécie de apêndice situado no fim do livro, em um texto de Karen E. Rowe. No caso da adaptação de Marques (s/d), o nome de Perrault aparece na capa, apesar de o texto se aparentar mais ao dos Irmãos Grimm, como se verá no próximo capítulo. A função provável, aqui, é a de legitimação por meio da autoridade de um autor estrangeiro consagrado como o iniciador de uma tradição.

5.4 O aparelho titular

Genette (2002, p. 59-60) fala em *aparelho titular*, em função da complexidade dessa instância paratextual, e explica que, de acordo com Hoek (1973), o que hoje em dia é chamado de título corresponde a uma seleção arbitrária da massa textual e gráfica da página de título. Em alguns casos, como a designação pela qual são conhecidas várias obras antigas e clássicas, tem-se um objeto artificial: no caso das primeiras, porque muitas delas sequer tinham título; no caso das segundas, porque esse título, originalmente, era muito mais longo do que o normalmente veiculado atualmente. Frequentemente modificado quando da tradução, o título também costuma sofrer uma erosão com o passar do tempo – trata-se de um processo inevitável nos longos títulos-sumários do classicismo e do século XVIII. O público póstumo, bem mais do que o autor ou o editor, costuma ser o principal fator que interfere nessa modificação, que normalmente promove uma abreviação.

Tomando como exemplo uma obra de Voltaire, *Zadig ou la Destinée, histoire orientale*, Genette (2002, p. 60) passa em revista as ponderações de dois estudiosos do assunto, para enfim fazer sua proposta, que será adotada neste trabalho. Hoek (1973) faz uma primeira subdivisão entre *título* (*Zadig ou la Destinée*) e *subtítulo*

(histoire orientale), à qual Duchet⁵⁵ responde acrescentando um terceiro elemento, o *segundo título*, e precisando que o *subtítulo* habitualmente é introduzido por uma definição genérica (Zadig + la Destinée + histoire orientale). Hoek (1981) reformula então sua nomenclatura em uma análise triádica: *título* (Zadig) + *título secundário* (ou la Destinée) + *subtítulo* (histoire orientale). Genette (2002, p. 60-61), para quem a distinção entre *título secundário* e *subtítulo* não é forte o suficiente, estabelece *título* (Zadig), *subtítulo* (ou la Destinée) e *indicação genérica* (histoire orientale), dos quais só o primeiro é obrigatório no sistema cultural contemporâneo. Há muitos estados defectivos (em que um ou dois elementos estão ausentes) ou mesmo indefinidos (frequentemente, a indicação genérica integra-se ao subtítulo; em muitos casos, integra-se também ao título ou até o constitui). Há ainda títulos mistos, com indicação da forma e do conteúdo.

Genette (2002, p. 61-62) considera que rotular esses constituintes é menos importante do que identificá-los e refletir sobre suas interações, seus efeitos. Para o autor, a indicação genérica⁵⁶ se define de maneira funcional, ao passo que o título e o subtítulo, de maneira formal. Dentro de uma estrutura *título + subtítulo*, os elementos podem ser vistos como mais ou menos integrados: *Ariel ou la Vie de Shelley* está mais para título duplo do que *Madame Bovary, mœurs de province*, em que os trechos separados pela vírgula são mais fortemente cindidos. A despeito das configurações gráficas, “ou” produz mais conjunção do que disjunção.

Genette (2002, p. 102) indica que a localização habitual da indicação genérica é a capa ou a página de título, mas ela pode ser retomada em outros pontos da obra; além disso, ela pode ser fornecida ou reforçada pela inserção do livro em uma coleção. No *corpus* desta pesquisa, Perrault (2011), Tatar (1999) e Marques (s/d) se reivindicam como parte de uma coleção: no primeiro caso, como visto acima, a menção *Un livre pour l'été* cria um enquadramento institucional (dando aos contos um estatuto genérico parcialmente pedagógico); no segundo caso, a rubrica *A Norton Critical*

⁵⁵ Infelizmente, Genette (2002) não fornece os dados bibliográficos desse debate (seu livro, por sinal, não tem uma seção dedicada a isso), de modo que as obras aqui mencionadas não poderão aparecer nas referências bibliográficas desta dissertação.

⁵⁶ Espera-se ter deixado claro, dentro da discussão proposta no capítulo 3, que o termo “gênero” se refere, aqui, a uma prática social que interessa a esta pesquisa, sobretudo, pelo efeito que seu caráter instável produz nas diferentes retextualizações. Apesar de não se ter tentado abordar exhaustivamente a relação entre os contos de fadas e domínios discursivos / esferas sociais como a pedagogia e a literatura, parece razoável admitir que ela contribui para a configuração dos trabalhos de tradução e adaptação que constituem o *corpus* desta dissertação.

Edition aporta um caráter acadêmico e, assim, uma situação igualmente intergenérica; no terceiro caso, a etiqueta *Clássicos Todolivro* visa afirmar o pertencimento do texto ao cânone da literatura infantil mundial. A análise dos textos, no capítulo seguinte, permitirá verificar a influência do gênero sobre as estratégias de retextualização.

A presença da indicação genérica e sua autonomia em relação ao título, de acordo com Genette (2002, p. 98), variam de acordo com as épocas e os gêneros. Seu estatuto é oficial e pouco importa se ela é apropriada ou não: o que conta é o efeito de sentido produzido sobre o destinatário – o público, que é uma categoria mais ampla que o conjunto de leitores e que participa da difusão da obra. Ou seja, o fundamental é a intenção sinalizada pela decisão do autor e do editor, que dividem a responsabilidade por essa instância de comunicação (mesmo que não o tenham produzido) e se tornam, assim, seus destinadores.

É importante ressaltar que a análise dos títulos interessa mais pelo efeito de comentário que eles exercem sobre a obra do que por uma obsessão classificatória, explicitamente rejeitada por Genette (2002, p. 196). As funções desempenhadas por essa instância paratextual são, assim, identificar a obra (obrigatória e inseparável das outras), descrever seu conteúdo e/ou sua forma (função facultativa, mas inevitável), portar conotações⁵⁷ (voluntárias ou não, sempre inevitáveis), seduzir o público (o que tem eficácia duvidosa e sempre depende do receptor).

No que tange à edição de 1697, lê-se em sua página de título *Histoires ou Contes du Temps Passé: Avec des Moralitez*, que pode ser analisado da seguinte forma: título duplo (*Histoires ou Contes du Temps Passé*) com indicação genérica, como era comum no classicismo, de acordo com Genette (2002, p. 82), e subtítulo (*Avec des Moralitez*). Essa subdivisão parece mais adequada por conta das escolhas tipográficas e gramaticais: os caracteres usados para *Histoires* e para *Contes* têm as mesmas dimensões, sugerindo que o sintagma *du Temps Passé* se refere a esses dois termos, não apenas a *Contes*, que o precede imediatamente. Além disso, a conjunção “ou” cria um efeito de ambivalência: *Histoires* remete, de certa forma, para algo real e *Contes*, para o mundo da ficção; o fato de as narrativas alegadamente provirem de um passado recuado reforça essa ambivalência (que funciona como um re-

⁵⁷ Genette (2002, p. 95) observa que as conotações dos títulos são carregadas não somente de intenções, mas também de efeitos involuntários.

curso estilístico⁵⁸). Como a indicação genérica já está integrada ao título duplo, o trecho *Avec des Moralitez* funciona como um comentário que anuncia parcialmente o conteúdo educativo da obra, justificando sua leitura. Curiosamente, porém, a obra de Perrault é frequentemente identificada por uma inscrição que aparece no frontispício, não na página de título: *Les contes de ma mère l'Oye*. Essa expressão, segundo o posfácio da edição de 2011, referia-se no tempo de Perrault às histórias simples que as amas contavam às crianças.



HISTOIRES
OU
CONTES
DU TEMPS PASSE.

Avec des Moralitez.



A PARIS,
Chez CLAUDE BARBIN, sur le
second Peron de la Sain-
te-Chapelle, au Palais.

Avec Privilège de Sa Majesté.

M. DC. XCVIL

Imagem 12. Frontispício e página de título da edição de 1697.

As edições contemporâneas também insistem na integração da indicação genérica ao título: a de 2008 (*Les contes de Perrault*) associa a esse procedimento a ênfase no autor; na de 2011 (*Neuf contes*), o nome de Perrault está tão próximo do título

⁵⁸ “Essa tradicionalização do discurso através da ligação com gêneros tradicionais é uma estratégia para conferir autoridade ao texto.” Bauman & Briggs *apud* Koch et al. (2007, p. 91).

que quase se integra a ele – esses dois exemplos são particularmente curiosos quando se tem em mente que Perrault assinou os contos com o nome de seu filho.

No caso das coletâneas, Opie & Opie (1980) e Tatar (1999) têm exatamente o mesmo título (*The Classic Fairy Tales*), o que demonstra por que Genette (2002, p. 80) diz que a função designadora do título é falha – fica claro, aqui, que o nome do autor se torna um elemento indispensável para a identificação da obra. O que chama atenção, aqui, é o destaque dado à consagração do gênero, e o fato de que a coincidência do título insere Tatar (1999) em uma forte relação intertextual com Opie & Opie (1980). Tatar (2004), por sua vez, apresenta uma estrutura mais complexa de título com indicação genérica (*Contos de Fadas*) seguido de um subtítulo (*Edição comentada & ilustrada*) que não deixa de estabelecer certo caráter intergenérico. Laranjeira (2007), que reúne diversos trabalhos de Perrault, opta pela simplicidade da designação *Contos e Fábulas*, mais uma vez insistindo no pertencimento genérico. A seção que traz a tradução da obra de 1697 se chama *Histórias ou Contos de Antigamente com Moralidades*. Apesar de seguir de perto o original, é notável como essa tradução suprime os dois pontos e sugere um longo título único, em vez de uma estrutura em duas partes. Marques (s/d), finalmente, se contenta em exibir o nome da protagonista (*Chapeuzinho Vermelho*) da narrativa apresentada.

5.5 Dedicatórias e instância prefacial

Há uma diferença entre a dedicatória de exemplar (que não entrará no escopo deste trabalho) e a dedicatória de obra, de acordo com Genette (2002, p. 120-123), que explica que, durante o classicismo, a literatura não era exercida como uma profissão e existia, então, a prática de dedicar a obra a um protetor ou benfeitor adquirido ou esperado, o que constituía muitas vezes uma fonte de renda para o autor. Essa dedicatória podia ser um enunciado breve ou um texto desenvolvido em *epístola dedicatória* e, aparentemente, essa prática um tanto degradante era abandonada quando o escritor alcançava a glória. Genette (2002, p. 126) esclarece que a epístola dedicatória clássica podia ir além do elogio do dedicatário e recobrir funções de prefácio. Afirma, ainda, que dois traços desse elemento paratextual desaparecem no começo do século XIX: sua função econômica e sua apresentação em forma de epístola. A partir do século XIX, a epístola dedicatória só continua a existir em razão de sua

função prefacial, e seus destinatários não são mais atribuídos por razões econômicas.

Segundo Genette (2002, p. 131-132), determinadas épocas, determinados gêneros e determinados autores têm mais propensão a dedicar obras do que outros. Perrault, como se pode ver nas obras compiladas em Laranjeira (2007), não poupava dedicatórias: fez duas para sua novela *Grisélidis*, uma para *Pele de Asno*, uma para *Os Desejos Ridículos* e uma para *Histoires ou Contes du Temps Passé*. A epístola dedicatória desse último trabalho se insere, portanto, em uma prática quase sistemática.

Genette (2002, p. 134) aponta que a dedicatória é feita, em princípio, com a concordância dos destinatários e que eles podem ser de dois tipos (não mutuamente exclusivos): públicos e privados. Mas o funcionamento discursivo da dedicatória de obra é amplo: ela visa também, no mínimo, ao leitor. Sua função própria é a de demonstrar publicamente uma relação que faz com que o dedicatário passe a ter certa responsabilidade sobre a obra, o que exerce uma influência sobre a produção de sentido; sua dinâmica discursiva pode, porém, se assemelhar à do prefácio.

No caso de *Histoires ou Contes du Temps Passé*, a edição de 1697 contém uma *Épître* intitulada *À Mademoiselle* e assinada por P. Darmancour, cujo objetivo principal parece ser o de contribuir para o estabelecimento da autoria fictícia (o nome de Darmancour é repetido duas vezes no *Privilège du Roy*; não há sequer uma ocorrência do de Perrault), salientar o caráter educativo dos contos e afirmar que eles são dignos da atenção de sua dedicatária, Élisabeth-Charlotte d'Orléans, sobrinha de Louis XIV que era conhecida pelo apelido de *Mademoiselle*. A ideia de que Perrault também buscasse obter favores financeiros com essa dedicatória não é de todo descartável: embora já fosse um autor consagrado, ele vinha perdendo fontes de renda desde 1680, como indica Laranjeira (2007).

Genette (2002, p. 180) demonstra que o efeito de cada elemento paratextual sobre o leitor é influenciado pela posição. Seu momento é o da publicação; com o tempo, ele pode perder sua função pragmática e desaparecer ou se integrar à obra. Pode-se supor que é por isso que as edições contemporâneas consultadas (2008 e 2011) não trazem a *Épître*, que deve ter sido considerada deslocada dentro da proposta editorial, provavelmente em razão do jogo feito em torno da autoria.



MADemoiselle



ADemoiselle,

*On ne trouvera pas étrange
qu'un Enfant ait pris plaisir
à ij*

EPITRE.

*moindres Familles, où la
louable impatience d'instruire
les enfans, fait imaginer des
Histoires dépourvues de raison,
pour s'accommoder à ces mêmes
enfans qui n'en ont pas encore,
mais à qui convient-il mieux
de connoître comment vivent
les Peuples, qu'aux Personnes
que le Ciel destine à les conduire?
Le desir de cette connoissance
à poussé des Heros, & même
des Heros de vostre Race,
jusque dans des huttes & des
cabanes, pour y voir de*

EPITRE.

*fir à composer les Contes de
ce Recueil, mais on s'étonnera
qu'il ait eu la hardiesse de vous
les presenter. Cependant, MADemoiselle,
quelque disproportion qu'il y ait
entre la simplicité de ces Recits,
& les lumieres de vostre esprit,
si on examine bien ces Contes,
on verra que je ne suis pas aussi
blamable que je le parois d'abord.
Ils renferment tous une Morale
très-sensée, & qui se découvre
plus ou moins, selon le degré de*

EPITRE.

*prés & par eux-mêmes ce qui
s'y passoit de plus particulier:
Cette connoissance leur ayant
paru nécessaire pour leur
parfaite instruction. Quoi qu'il
en soit, MADemoiselle,*

*Pouvois-je mieux choisir pour
rendre vrai-semblable,*

Ce que la Fable a d'incroyable?

*Et jamais Fée au tems jadis
Fit-elle à jeune Créature,
Plus de dons, & de dons exquis,*

Que vous en a fait la Nature.

EPITRE.

*pénétration de ceux qui les
lisent; d'ailleurs comme rien
ne marque tant la vaste
estenduë d'un esprit, que de
pouvoir s'élever en même
temps aux plus grandes choses,
& s'abaisser aux plus petites;
on ne sera point surpris que
la même Princesse, à qui la
Nature & l'éducation ont rendu
familier ce qu'il y a de plus
élevé, ne dédaigne pas de
prendre plaisir à de semblables
bagatelles. Il est vray que ces
Contes donnent une image
de ce qui se passe dans les
à iij*

EPITRE.

*Je suis avec un très profond
respect,*

MADemoiselle,

De Vostre Altesse Royale,

*Le très-humble & très-obéissant
serviteur,
P. DARMANCOUR.*

Imagem 13. Epístola dedicatória da edição de 1697.

Naturalmente, a adaptação de Marques (s/d) não traz a *Épître* de 1697, que também está ausente nas coletâneas, em função de sua própria configuração. Opie & Opie (1973), de modo geral, não fazem nenhuma dedicatória. Já em Tatar (1999), lê-se *For Lauren and Daniel*, discretamente inscrito em uma página par, acima das informações técnicas da publicação. Na edição brasileira (Tatar, 2004), a dedicatória *Para Lauren e Daniel* recebe grande ênfase, situando-se em uma página ímpar, sem o acompanhamento de nenhum outro elemento peritextual. O público geral não tem informação sobre esses dedicatários, apresentados somente pelo primeiro nome.

Tal “intimidade” sugere que se trata de familiares de Maria Tatar (são seus filhos). Qual seria a relevância (na compreensão que Sperber & Wilson, 2004, têm desse termo) de inserir dedicatários privados em uma obra destinada à grande distribuição? Certamente, não se trata de uma mensagem estritamente pessoal, destinada somente a Lauren e Daniel, caso em que teria sido feita uma dedicatória de exemplar. O valor pragmático dessa dedicatória de obra é a de sinalizar que a autora fez a compilação pensando em sua própria família, o que funciona como uma estratégia sutil para sugerir que a obra é do interesse de pais e mães. Laranjeira (2007), por outro lado, que não faz uma dedicatória pessoal, traduz a da edição de 1697, restituindo o seu texto integral e fornecendo, por meio de notas, as informações contextuais de maior relevância para o entendimento do efeito pretendido por Perrault.

Laranjeira, 2007, p. 81-82

À SENHORITA¹

Senhorita,

Não se há de estranhar que uma Criança² 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 desdigne 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 paciência 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? O desejo desse conhecimento levou Heróis, e mesmo Heróis de vossa Raça, até a palhoças e cabanas para ali ver de perto e por eles mesmos o que se passava de particular: tendo-lhes parecido esse conhecimento necessário para a sua perfeita instrução. Seja como for, SENHORITA,

*Existe opção melhor para tornar verossímil
O que a Fábula tem de incrível?
E jamais Fada de antanho
Fez a uma jovem Criatura,
Nem tantos dons, nem dons tamanhos,
Como para vós fez a Natura?*

*Sou, com o mais profundo respeito,
SENHORITA,
De Vossa Alteza Real,*

O muito humilde e
muito obediente servidor
P. DARMANCOUR

¹ Última filha de Philippe d'Orléans, irmão de Luís XIV, e de Charlotte-Elisabeth de Bavière, Elisabeth-Charlotte d'Orléans, nascida a 13 de setembro de 1676, viria a desposar, no dia 13 de outubro de 1698, Léopold-Joseph-Dominique-Hyacinthe de Lorraine et de Bar. É irmã caçula de Philippe, futuro Regente.

² Pierre Perrault, filho de Charles, dito Pierre Darmancour, nascido a 21 de março de 1678.

No que se refere ao conteúdo, percebe-se que a extensa dedicatória assinada por P. Darmancour adquire as características de um prefácio. Antes de refletir sobre as estratégias discursivas aqui desenvolvidas, é necessário apresentar melhor esse tipo de peritexto, o qual, de acordo com Genette (2002, p. 164), deve ser compreendido como uma *instância prefacial*. Esse texto liminar, cuja presença não é obrigatória, pode se situar antes ou depois da obra⁵⁹ e ser denominado de várias maneiras: *introdução, primeiras palavras, prólogo, apresentação, preâmbulo, posfácio, últimas palavras, post-scriptum* etc. Cada uma dessas manifestações carrega matizes próprios, em especial em situação de ocorrência conjunta, como quando acontece de haver um “prefácio” seguido de uma “introdução”.

Mais uma vez, Genette (2002, p. 181) destaca que, em geral, no estudo do paratexto, o importante não é determinar o autor empírico do prefácio, mas refletir a partir de seu autor putativo. Ele propõe, dentro da consideração de elementos peritextuais e epitextuais, classificar os prefácios por meio do cruzamento de duas ordens de dados: 1) o papel exercido pelo prefaciador – autoral (autor da obra), “atorial” (*actorial*: personagem da obra) e alógrafo (terceiro); e 2) o regime discursivo – autêntico, fictício e apócrifo. Genette (2002, p. 182-186) entende as ressalvas que podem ser emitidas à universalidade da pertinência da diferença entre fictício e apócrifo, uma vez que ela vai de encontro à sua proposta de tomar o paratexto tal qual ele se apresenta. Ele estabelece, então, que *apócrifo* está ligado à descoberta ou à confissão ulterior da impostura e *fictício*, ao funcionamento dos textos romanescos (que se estende sobre seus paratextos) e à interação entre diferentes dados paratextuais, que pode indicar ao leitor a ficção elaborada.

Com efeito, Genette (2002, p. 186) sustenta que os elementos de paratexto podem aparecer em momentos distintos e podem se contradizer entre si; a própria forma como o paratexto se coloca pode indicar que ele não deve ser lido de maneira crédula – cabe ao leitor dar um sentido a esse conjunto. O estudioso também admite que os exemplos que ele fornece de prefácios apócrifos são simplesmente teóricos e provisórios, pois servem para diferenciar entre fictício e apócrifo, na ausência da identificação de casos típicos concretos. De qualquer forma, uma vez que os dife-

⁵⁹ Genette (2002, p. 164) desconsidera o significado próprio do prefixo *pre-* para dar conta da dimensão global desses discursos situados em torno do texto.

rentes tipos de prefácio se misturam, Genette (2002, p. 196) rejeita a obsessão classificatória.

Não haverá, portanto, por parte deste trabalho, preocupação em estabelecer um rótulo único para a dedicatória-prefácio da edição de 1697, que tem um status indeciso e mutante: quando do lançamento, situa-se entre autoral autêntico (nenhum elemento peritextual permite perceber a ficção empreendida) e autoral apócrifo (para os leitores que, de posse de elementos epitextuais, sabiam que Perrault era o autor dos contos); para o público das edições contemporâneas em que ela consta, como é o caso de Laranjeira (2007), a mensagem destinada a *Mademoiselle* aparece entre autoral apócrifo e alógrafo apócrifo. Quanto às coletâneas que apresentam instâncias prefaciais de responsabilidade dos compiladores, como Opie & Opie (1980), Tatar (1999 e 2004) e Laranjeira (2007), elas são todas alógrafas autênticas. Perrault (2011) também apresenta um posfácio alógrafo autêntico, de responsabilidade do editor porque não assinado.

O destinatário do prefácio, segundo Genette (2002, p. 197-198), são os leitores ou um destinatário-intermediário que os representa, por intermédio do qual eles recebem a mensagem que lhes é dirigida – essa segunda situação é a das epístolas dedicatórias com função prefacial, como a assinada por P. Darmancour. Quanto às funções, fluidas e permeáveis entre si, pois sujeitas a interpretação, Genette (2002, p. 199-200) explica que elas são determinadas pela consideração do lugar em que o prefácio se situa no livro, do momento em que ele aparece e da natureza do destinatário. Assim, o prefácio autoral assuntivo original visa fazer com que o texto seja lido (por que ler) e, se possível, bem lido (como ler).

O “por que ler” pode ser obtido por meio da arte sutil da *captatio benevolentiae*, de acordo com Genette (2002, p. 200-202) A estratégia mais evidente para valorizar a obra sem recorrer a uma indelicada elevação do autor é exaltar o assunto, mesmo afirmando a insuficiência do tratamento que ele recebeu. Normalmente, quando se trata de valorizar o talento do escritor, recorre-se ao prefácio alográfico. A modéstia do autor quanto à sua capacidade de tratar convenientemente o tema que o ocupa serve para evitar ou neutralizar as críticas ao seu trabalho. Recurso mais usado em obras não ficcionais, é, todavia, precisamente essa retórica que se encontra na *Épître*, assinada por P. Darmancour:

On ne trouvera pas étrange qu'un enfant ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recueil ; mais on s'étonnera qu'il ait eu la hardiesse de vous les presenter. Cependant, Mademoiselle, quelque disproportion qu'il y ait entre la simplicité de ces recits & les lumieres de votre esprit, si on examine bien ces Contes, on verra que je ne suis pas aussi blamable que je le parois d'abord. Ils renferment tous une Morale très-sensée, & qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent [...] on ne sera point surpris que la même princesse à qui la nature et l'éducation ont rendu familier ce qu'il y a de plus élevé ne dédaigne pas de prendre plaisir à de semblables bagatelles. (Perrault, 1697, p. 4-6?)

Na tradução de Laranjeira (2007, p. 81):

Não se há de 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 [...] 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.

Genette (2002, p. 212) também aponta que, desde o século XIX, o discurso de exaltação passou para outros suportes e perdeu espaço nos prefácios, cedendo lugar para a orientação à leitura – frequentemente em prefácios alógrafos muito semelhantes a ensaios críticos, que constituem uma modalidade eficaz de valorização. Dizer *como ler* pressupõe o *por que ler*, esse tipo de argumentação, por sinal, muitas vezes apresenta os conselhos de leitura como informações. Genette (2002, p. 224) coloca que uma das funções mais importantes do prefácio autoral original é declarar a intenção do autor, reconhecendo que “tal abordagem é, aparentemente, contrária a certa vulgata moderna⁶⁰” que despe o autor de qualquer autoridade sobre o “sentido verdadeiro” ou mesmo que nega a existência desse sentido, mas relativizando a universalidade dessa posição teórica e insistindo em que até os que a professam têm uma interpretação de suas próprias obras. Genette (2002, p. 215) afirma que os autores costumam ter uma ideia precisa do público que visam e do que querem evitar – para guiar o leitor, primeiramente é preciso determiná-lo.

Os aparelhos paratextuais – alógrafos – de Opie & Opie (1980) e de Tatar (1999), como visto acima, sugerem fortemente que se trata de obras destinadas a adultos. Tatar (2004) parece abarcar também leitores mais jovens – ainda que não exatamente crianças –, e o fato de ser um volume ilustrado é significativo. A edição de

⁶⁰ “Une telle démarche est apparemment contraire à certaine vulgate moderne [...]”

2008, ornada com as célebres gravuras de G. Doré, demonstra a mesma amplitude de público. A de 2011, quanto a ela, se destina explicitamente a crianças de cerca de 9 anos (média de idade dos alunos do CM1, aos quais o livro foi distribuído).

Já no caso da obra de 1697, não há nenhuma afirmação peremptória: se autores como Shavit (1986) e Tatar (2004) enxergam nos contos traços estilísticos que dão a entender que os textos se destinam a crianças, por outro lado a dedicatória-prefácio, embora anuncie suas narrativas como servindo à instrução das crianças, indica que elas também convêm aos adultos, sem o que não teriam sido enviadas à consideração de uma nobre de 21 anos. O que Shavit (1986, p. 8-9) e Ariès (1973, p. 134-136) dizem a respeito da relação dúbia que as classes letradas da França de então tinham com os contos de fadas apenas aumenta a ambiguidade do jogo estabelecido por Perrault.

A definição genérica é outra função do prefácio autoral original, derivada da declaração de intenção, segundo Genette (2002, p. 227). No caso da edição de 1697, como se pode ver na citação acima, existe uma defesa do caráter instrutivo dos contos, “bagatelas” que não deixam de encerrar uma moral “muito sensata”, a ser descoberta pelos leitores em função de sua perspicácia. Quantos aos prefácios autorais ulteriores ou tardios, eles podem também servir para assumir uma autoria que havia sido negada. Perrault, que lançou *Histoires ou Contes du Temps Passé* no fim de sua vida, não teve tempo de fazer isso.

O prefácio da edição de 2011, assinado pelo Ministro da Educação da França, Luc Chatel (*in* Perrault, 2011, p. 5-6), apresenta o autor de *Le Petit Chaperon Rouge* como um “moderno” e ressalta o caráter educativo de sua obra ficcional:

Com esse “livro para o verão”, os alunos das escolas da França descobrirão, portanto, um clássico da infância, mas também um texto profundamente moderno. Não é Perrault um dos nossos primeiros Modernos, ele que soube tomar a prosa para transcrever relatos populares e deles extrair todo o seu poder simbólico e educativo? Pois não devemos esquecer que é em uma perspectiva pedagógica que ele escreveu seus *Contos da mamãe Gansa*, destinados primeiramente a seus filhos. [...] A força desse contador de histórias, que já é um clássico, mas que nunca sairá de moda, influenciou considerável e duradouramente nossa literatura e nosso imaginário. Hoje, todos pensam conhecer seus *Contos*, mas poucos conhecem sua versão primeira. É a essa viagem rumo ao texto original, rumo a histórias de uma grande profundidade e a relatos de uma imensa riqueza, que convidamos todos os nossos alunos da terceira série este ano.⁶¹

⁶¹ “Avec ce « livre pour l’été », c’est donc un classique de l’enfance, mais aussi un texte profondément moderne que vont découvrir les écoliers de France. Perrault n’est-il pas le premier de nos Modernes,

A forma como o Ministro caracteriza a obra de Perrault demonstra a importância da noção de gênero textual e sua ligação com a circulação social dos textos e, por conseguinte, com a maneira como eles são transmitidos ao longo dos tempos. Chatel descreve o texto de Perrault como um “clássico da infância” e um “patrimônio literário”, uma “herança” que deve ser transmitida às “jovens gerações” pela escola e pelas famílias.

Genette (2002, p. 240), que comenta longamente os prefácios autorais, defende que os outros tipos de prefácio têm outras funções. No *Prefácio*, Opie & Opie (1980) destacam como a literatura infantil, que até meados do século XIX ainda era menosprezada pela crítica, tornou-se objeto de interesse de intelectuais de diversos campos. Em seguida, argumentam que sua coletânea representa uma realização até então inédita, ao reunir as primeiras versões publicadas em língua inglesa dos contos mais conhecidos, mantendo inclusive a ortografia original, e oferecendo reproduções de ilustrações realizadas em diferentes períodos. Há, também, uma série de agradecimentos a acadêmicos, museus e bibliotecas que colaboraram na consecução da obra.

Os autores dedicam boa parte de sua *Introdução* a desfazer os lugares-comuns mais difundidos acerca dos contos de fadas: a grande quantidade de eventos desagradáveis neles contidos e os exemplos de finais infelizes, a limitada presença da mágica e o fato de que não somente ela não costuma consistir na realização de veleidades, mas sobretudo de como as transformações de Cinderela ou do Príncipe-Sapo não fazem senão revelar uma verdade escondida. (Esses aspectos foram discutidos no capítulo 3.) No que tange ao estudo dos contos, os autores atentam para a importância de considerar essas narrativas como objetos multifacetados e em constante renovação, que não podem ser apreendidos por teorias demasiado abrangentes. Após tal argumentação, encontra-se uma apresentação dos principais nomes dos contos de fadas, começando por Perrault, descrito como aquele que deu existência literária a histórias que até então sobreviviam pela tradição oral, obtendo

lui qui sut s'emparer de la prose pour retranscrire des récits populaires et en dégager toute la portée symbolique et éducative ? Car n'oublions pas que c'est dans une perspective pédagogique, à destination d'abord de ses enfants, qu'il écrivit ses *Contes de ma mère l'oye*. [...] La force de ce désormais classique mais indémodable conteur a considérablement et durablement influencé notre littérature et notre imaginaire. Tout le monde croit aujourd'hui connaître ses Contes mais peu en connaissent la version première. C'est à ce voyage vers le texte originel, vers des histoires d'une grande profondeur et des récits d'une immense richesse, que nous invitons tous nos écoliers de CM1 cette année." Itálicos no original.

grande sucesso por razões aparentemente contrárias entre si, dentro da ótica defendida por Opie & Opie (1980, p. 26):

A habilidade literária empregada na narração dos contos é universalmente reconhecida; no entanto, também parece que os contos foram anotados, de modo mais amplo, da forma que o escritor os ouviu, a evidência para isso está não somente na simplicidade dos contos e no uso de palavras que eram, naquela época, descritas como “populaire” e “du bas peuple”, mas no fato de que, como em outros contos que são genuinamente tradicionais, há passagens vestigiais, supérfluas para o enredo, e que não iluminam o resto da narrativa: passagens que não teriam sido incluídas – ou que não teriam sido incluídas do jeito como foram – se o autor tivesse a intenção de fazer uma obra de arte. [...] A façanha de Perrault foi que ele aceitou os contos de fadas no nível deles. Ele os recontou sem impaciência, sem deboche e sem sentir que eles requeriam algum engrandecimento, como uma história-quadro, apesar de ter terminado cada conto com uma *moralité* rimada.⁶²

Chama atenção, aqui, o contraste entre “sem deboche” das palavras de Opie & Opie (1980, p. 26) e a análise feita por Shavit (1986, p. 13-16), para quem a linguagem empregada nos contos, ao inserir elementos populares e “ingênuos” em meio a toques sutis de ironia, revelava uma atitude dupla em relação ao gênero, característica dos salões literários de então. O estudo dos textos permitirá melhor comparar essas duas leituras. Opie & Opie (1980, p. 25-34) falam ainda, em sua introdução, da questão da autoria dos contos, valendo-se dos argumentos apresentados no subcapítulo 5.3, antes de comentar a obra de Madame d’Aulnoy, de Madame de Beaumont, dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen. Na apresentação de *Little Red Riding Hood*, os autores destacam a inexistência de registro escrito anterior ao manuscrito de Perrault datado de 1695 e a rapidez com que a narrativa se tornou conhecida. As diferentes conclusões da história em versões publicadas no século XIX também são objeto de comentários, que serão retomados no próximo capítulo.

Tatar (1999, p. ix), por sua vez, começa sua *Introdução* citando Angela Carter, para quem os contos de fadas não são histórias únicas, mas um vasto feixe de variantes, resultado de um esforço coletivo e acumulado no tempo. Após elencar os elementos sujeitos à variação em cada narrativa, Tatar (1999, p. ix-x) destaca a presença de

⁶² “The literary skill employed in the telling of the tales is universally acknowledged; yet it also appears that the tales were set down very largely as the writer heard them told. The evidence for this lies not only in the simplicity of the tales, and in the use of words which at that time were described as ‘populaire’ and ‘du bas peuple’, but in the fact that, as in other tales that are genuinely traditional, there are passages that are vestigial, that are superfluous to the plot, and that do not illuminate the rest of the narrative: passages that would not have been included – or not have been included in the way they have been included – if the author had been attempting a work of art. [...] Perrault’s achievement was that he accepted the fairy tales at their own level. He recounted them without impatience, without mockery, and without feeling that they required any aggrandizement, such as a frame-story, though he did end each tale with a rhymed *moralité*.” Grifos nossos.

uma estrutura de enredo básica nas diferentes versões em que elas se declinam. A autora menciona ainda o fato de que, embora a imensa maioria das compilações tenha sido feita por homens, os contos habitualmente foram atribuídos a narradoras do sexo feminino e de classes populares, o que por muito tempo não contribuiu para o prestígio do gênero. Tatar (1999, p. xi-xii) alerta que esses fatores levam os contos de fadas a serem vistos como insignificantes ou, inversamente, a serem sacralizados, o que obstrui a percepção de como eles se inserem na dinâmica cultural de seu tempo. Segundo a autora, é esse último aspecto que levou estudiosos de diversos campos do saber a se debruçar sobre tais histórias e a afirmar seu poder de influência, seja ela positiva ou negativa – esse debate, em que se destacam questões relativas às relações entre homens e mulheres, conduziu à produção de novas versões e ao resgate de outras, antigas porém menos célebres. Cada título aparece, portanto, em um caleidoscópio de múltiplos estilos e épocas na coletânea proposta por Tatar (1999, p. x-xii), em cuja opinião os contos tradicionais apostam mais fortemente no contraste e no conflito do que no sentimentalismo.

Na introdução ao arco de histórias agrupadas sob a denominação *Little Red Riding Hood*, Tatar (1999, p. 10-11) apresenta *The Story of Grandmother*, em que a heroína come a carne e bebe o sangue da avó, pensando que se trata de uma refeição acompanhada de vinho, faz um *strip-tease* para o Lobo e escapa de ser devorada alegando precisar ir ao banheiro. Embora registrada apenas em 1885, essa narrativa recolhida por Paul Delarue (1959) seria, aos olhos da pesquisadora, mais representativa das antigas raízes camponesas dos contos de fadas do que o texto de Perrault, de acordo com Tatar (1999, p. 4):

[...] em parte porque o folclorista, ao registrá-la, não estava investido na produção de um manual de boas-maneiras altamente literário destinado a crianças aristocráticas e se esforçou para capturar exatamente as palavras do contador camponês, e em parte porque as tradições orais são notoriamente conservadoras e preservam o sabor das narrativas como elas circulavam séculos atrás. [...] Perrault [...] eliminou vulgaridades, fraseados grosseiros e elementos de enredo deslocados [...] referências às funções corporais, os duplos sentidos picantes e as lacunas na lógica narrativa. Como Delarue aponta, Perrault removeu os elementos que teriam chocado a sociedade de sua época [...]⁶³

⁶³ “[...] in part because the folklorist recording it was not invested in producing a highly literary book of manners for aristocratic children and worked hard to capture the exact wording of the peasant raconteur, and in part because oral traditions are notoriously conservative and often preserve the flavor of narratives as they circulated centuries ago. [...] Perrault [...] eliminated vulgarities, coarse turns of phrase, and unmotivated plot elements [...] to bodily functions, the racy double entendres, and the

É impactante como Opie & Opie (1980, p. 26) e Tatar (1999, p. 4) avaliam diferentemente os contos de Perrault: se as duas leituras reconhecem igualmente o esmero com que ele foi escrito, elas fazem uma apreciação completamente diferente de sua proximidade com os gêneros tradicionais. A existência de elementos supérfluos vestigiais das narrativas orais é afirmada em um caso e negada no outro; o mesmo se dá, mas em sentido inverso, com a estimativa do grau de intervenção efetuado por Perrault. Esses pontos de vista serão testados no próximo capítulo, sempre com a ressalva de que os autores fazem referência ao conjunto das *Histoires ou Contes du Temps Passé*, e não apenas a *Le Petit Chaperon Rouge*.

Na sequência de sua *Introdução*, Tatar (1999, p. 4-6) comenta os erros cometidos pela heroína do texto de Perrault, que a levaram a ser devorada; após isso, argumenta que a instrumentalização da história (e de sua violência) para a finalidade moralizante de Perrault e dos Irmãos Grimm é estranha aos contos de fadas. Essa inadequação, segundo a autora, constituiu uma perda para essa narrativa e levou autores modernos a buscar revigorá-la por meio da contestação da lição que ela tenta passar, da transformação da protagonista ou da reabilitação do Lobo. Tatar (1999, p. 7) critica também as leituras alegóricas que buscam no conto uma verdade atemporal e universal: seu grande número e suas conclusões absolutamente diferentes as desacreditam. Outro aspecto digno de nota é a afirmação de que o significado do conto para a criança que o ouve é fortemente influenciado pela maneira como o adulto o encena.

A ideia de que a leitura em voz alta dos contos de fadas pode propiciar ser uma modalidade intensa de interação entre crianças e adultos também se encontra em Tatar (2004, p. 8-15), cuja *Introdução* pressupõe o conhecimento das narrativas consagradas e sugere destinar-se a um leitor experiente. A autora evoca ainda a expressividade das antigas ilustrações, a origem dos contos como subliteratura voltada para adultos e sua transformação em elemento de educação infantil. Embora mencione as críticas à violência presente nessas histórias, Tatar (2004, p. 10-12) exalta seus efeitos positivos na construção da identidade – processo no qual desempenha grande importância o final feliz, apresentado como constitutivo do gênero. Dá, por outro lado, exemplos de como a amoralidade e a ausência de uma mensagem clara, em

gaps in narrative logic. As Delarue points out, Perrault removed those elements that would have shocked the society of his epoch [...]” Grifos nossos.

muitas dessas narrativas, podem surpreender certos leitores (adultos) e acarretar uma reescritura utilitarista. A autora insiste na ineficácia das tentativas de pôr os contos de fadas a serviço de prescrições de comportamento, asseverando que o valor deles está em suscitar a reflexão, por meio de um processo diferente para cada indivíduo. Como na edição de 1999, Tatar (2004, p. 13) menciona as experiências de Angela Carter, Luciano Pavarotti e Charles Dickens com *Chapeuzinho Vermelho* e assevera:

Cada um desses leitores reagiu de maneira muito diferente a uma história que estamos acostumados a considerar como um conto moral sobre os perigos de se desviar do caminho correto. Muitas vezes é a experiência de ler em voz alta ou recontar que produz as ressonâncias e reações mais intensas.

Essa ênfase na importância da leitura em voz alta precede a indicação de que a coletânea não se destina apenas a uma fruição solitária, silenciosa, por parte de leitores adultos, mas também a um compartilhamento com os pequenos; ecoa, assim, a injunção presente na contracapa, de que se trata de uma obra que “não pode faltar em bibliotecas, escolas e na sua casa”. De acordo com Tatar (2004, p. 14):

Os contos de fadas deste volume não exigiram intervenções editoriais numa época anterior, precisamente porque eram atualizados pelos que os narravam o amoldados ao contexto cultural em que eram contados, ao apresentar as versões “clássicas” dos contos, este volume oferece textos inaugurais que talvez não sejam de todo transparentes para os leitores de hoje. Eles fornecem a base para o recontar, mas em muitos casos exigirão a intervenção dos adultos.

No início da apresentação de *Chapeuzinho Vermelho*, Tatar (2004, p. 28) esclarece por que preferiu a versão dos Irmãos Grimm, posicionando o texto de Perrault em um apêndice no final do livro, onde ele figura após *A História da Avó*:

Charles Perrault publicou a primeira adaptação literária de *Chapeuzinho Vermelho* em 1697, mas poucos pais se dispunham a ler aquela versão do conto para os filhos, pois termina com o “lobo mau” jogando-se sobre Chapeuzinho Vermelho e devorando-a. Na versão dos Irmãos Grimm, a menina e sua avó são salvas por um caçador, que manda o lobo desta para melhor após efetuar uma cesariana com uma tesoura.

Na sequência, a autora comenta a trajetória do conto, afirmando que Perrault e os Grimm suavizaram a narrativa camponesa, reduzindo sua brutalidade e suas alusões eróticas, e a puseram a serviço de uma finalidade moralizante. Evoca as várias interpretações que a história ensejou e menciona rapidamente as versões alternativas presentes na edição de 1999, bem como algumas adaptações para o cinema.

A instância prefacial de Tatar (2004) inclui ainda comentários sobre os autores, indicando os contos com que eles contribuíram para a coletânea: no caso de Perrault, *Cinderela*, *Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar* e *Chapeuzinho Vermelho*. Sua apresentação menciona inicialmente suas origens ilustres, sua formação e sua ligação com o poderoso ministro Colbert; também discute a questão da autoria dos contos e sua adequação à cultura literária da Corte, os dois níveis de leitura que eles comportam e a frequente inconsistência entre as *moralités* e os textos aos quais elas eram apostas. Há, ainda, uma referência à *Querelle des Anciens et des Modernes* na qual se afirma que a posição “radical” de Perrault “o lançava contra figuras do porte de Boileau e Racine, e em última análise contra Luís XIV, que apoiava o retorno dos escritores contemporâneos à Antiguidade clássica em busca de inspiração” (p. 355).

No caso de Laranjeira (2007, p. 209-211), o *Posfácio* faz uma apresentação de Perrault, sobrevoando sua produção literária, elencando os principais fatos de sua bibliografia (com destaque para sua relação com os grandes personagens políticos de sua época) e resenhando brevemente as obras pertencentes à edição em questão – *Contos em Versos*, *Histórias ou Contos de Antigamente*, *O Labirinto de Versalhes*, *O Espelho ou A Metamorfose de Orante* e *A Pintura*. Esse tipo de explanação é bastante encontradiço em prefácios alográficos. Genette (2002, p. 267), no entanto, pondera que quando o tradutor assina um prefácio comentando sua própria tradução, esse texto perde seu caráter alográfico. Com efeito, ao final de seu *Posfácio*, Laranjeira (2007, p. 211) justifica o lançamento de sua obra e expõe uma poética calcada sobre uma filosofia que se propõe a buscar o que foi apresentado acima como o “princípio do efeito equivalente”, procedendo às adaptações que porventura se mostrarem necessárias:

A arte de Perrault, quer nos contos em verso, quer nas peças em prosa, prima pela limpidez e pela naturalidade que fizeram dele, ao mesmo tempo, um autor clássico e popular. Seus contos foram traduzidos ou adaptados para numerosas línguas e culturas. Mesmo em português, já existem traduções ou adaptações de seus textos. [...] 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, forma mantidos os mesmos ritmos, as mesmas métricas, as rimas, os mesmos tipos 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. A tradução que se limitasse a veicular informações, conteúdos semânticos, não seria, por certo, uma tradução literária, e não daria uma contribuição artística à língua-cultura de chegada. Laranjeira (2007, p. 211. Grifo nosso.)

Laranjeira (2007) resume dessa forma sua maneira de compreender a fidelidade em tradução, renunciando a qualquer pretensão totalizante e sublinhando a unidade entre forma e conteúdo. Nota-se, particularmente, o compromisso assumido em guardar fidelidade ao estilo de Perrault. Outro aspecto que chama atenção é o uso da palavra *adaptação* com duas acepções diferentes: em um primeiro momento (“traduzidos ou adaptados”), como um tipo de texto que difere da tradução; em um segundo momento (“as indispensáveis adaptações para o português”), como um procedimento microtextual que serve à formulação da tradução. É interessante lembrar, aqui, a inscrição presente na contracapa de Laranjeira (2007) – provavelmente alógrafa –, segundo a qual a tradução foi feita sem “adaptações adocicadas”. A alusão parece ser a procedimentos adaptativos mais amplos, como os efetuados por Marques (s/d). Essa oscilação no uso do termo *adaptação*, muito longe de constituir uma contradição, deixa clara a complexidade que lhe é inerente, já discutida no capítulo 3: a bem dizer, como se espera ter demonstrado, esta dissertação não busca resolver a ambiguidade do vocábulo em questão, e sim explorar as possibilidades que ela abre à reflexão.

A análise da retextualização de Laranjeira (2007), no próximo capítulo, buscará interrogar quais as soluções encontradas na perseguição dos objetivos por ele professados. No que se refere ao restante do *corpus* desta pesquisa, não há nenhum comentário a respeito da tradução dos contos em Opie & Opie (1980). A mesma lacuna se encontra em Tatar (1999) e em Tatar (2004), o que não deixa de surpreender, uma vez que a tradução foi empreendida pela própria compiladora.

Após o *Posfácio*, Laranjeira (2007, p. 213-221) traz uma *Cronologia* da vida de Perrault, na qual ele apresenta os traços que considera relevantes para que o leitor reconstitua, por um processo de semelhança interpretativa, a situação de aparecimento das obras apresentadas na coletânea. Trata-se, portanto, de um contexto artificial que apresenta a vida familiar, profissional e literária de Perrault, bem como suas relações com os poderosos de seu tempo, sua participação na *Querela dos Antigos e dos Modernos* e eventos importantes da França de então.

5.6 Epígrafes e notas

As epígrafes são citações (habitualmente alógrafas) situadas nas bordas da obra e uma vez que, de acordo com Genette (2002, p. 150), seu conteúdo nem sempre é perfeitamente ligado ao texto que elas abrem ou encerram, o fator mais importante é a escolha do autor. Ressalte-se que não há obrigatoriedade de indicação de referência e que essa atribuição não é necessariamente verdadeira. Além disso, o responsável pela epígrafe é o autor da obra, que não pode indicar outro epigrafador.

Depender de sua posição em que elas se encontram, as epígrafes podem produzir um efeito de expectativa (inicial) ou de conclusão com recurso à autoridade (final). Para Genette (2002, p. 159-163), suas funções são semelhantes às do prefácio: 1) a mais direta e bastante recente é a de comentário e justificação do título; 2) a mais canônica é a de comentário da obra – frequentemente enigmático e até aleatório; 3) a mais oblíqua é a de caução indireta por parte do epigrafado; 4) a mais forte das funções oblíquas é a de indicação do gênero ou da tendência do texto.

Genette (2002, p. 163) explica que o uso das epígrafes varia com as épocas: relativamente escassas no classicismo e no realismo, elas abundavam no romantismo, especialmente na ficção em prosa, e em jovens escritores dos anos 1960-70 que queriam sinalizar suas afinidades intelectuais. No caso do *corpus* desta pesquisa, somente Opie & Opie (1980), fazem (amplo) uso desse recurso paratextual: na primeira página após a capa, encontram-se as seguintes epígrafes:

‘DEVEM TER BATIDO UMA VARINHA MÁGICA NOS OPIES para lhes dar a brilhante ideia para este livro . . . O resultado é um volume extraordinariamente fascinante e rico’
SUPLEMENTO LITERÁRIO DO TIMES
‘ESTE MAGNÍFICO LIVRO deveria estar em cada lar e escola onde há crianças novas; ele agradará imensamente tanto adultos como crianças’
THE TEACHER
‘NÃO HÁ COMO ELOGIAR SUFICIENTEMENTE *The Classic Fairy Tales*, selecionados, introduzidos e anotados por acadêmicos ímpares da área de literatura infantil, Iona e Peter Opie’
NEW YORKER⁶⁴

⁶⁴ “‘SOME WAND MUST HAVE BEEN WAVED OVER THE OPIES to give them the brilliant idea for this book . . . The result is a volume of extraordinary fascination and richness’ TIMES LITERARY SUPPLEMENT
‘THIS MAGNIFICENT BOOK should be in every home and school where there are young children; both adults and children will get immense pleasure from it’ THE TEACHER
‘IT IS NOT POSSIBLE TO PRAISE TOO HIGHLY *The Classic Fairy Tales*, selected, introduced and annotated by the peerless scholars of children’s literature, Iona and Peter Opie’ NEW YORKER” Opie & Opie (1980, primeira página após a capa). Grifos nossos.

Pelas escolhas lexicais, fica explícito que as epígrafes cumprem a função de exaltar a obra (tarefa que, como esclarece Genette (2002, p. 210), não incumbe ao autor), ao convocar citações de periódicos literários prestigiosos. Cada uma delas, porém, exerce um papel específico: a primeira faz um elogio mais geral e superlativo, destacando a iniciativa e sua consecução; a segunda faz uma indicação de público (crianças novas), para logo em seguida ampliá-la; a terceira, finalmente, põe em evidência o tipo de trabalho realizado pelos compiladores e sua importância acadêmica. Tal enaltecimento, por sua vez, justifica e reverbera o *Classic* do título.

As três páginas seguintes de Opie & Opie (1980) contêm, respectivamente: 1) uma apresentação dos autores, redigida em terceira pessoa, que o percurso acadêmico do casal de folcloristas e, por não estar assinada, deve ser considerada de responsabilidade do editor; 2) uma gravura mostrando uma fada com um recém-nascido; e 3) a página de título, na qual, junto com os nomes dos compiladores, o título, o nome da editora e o local de publicação, se encontra outra epígrafe:

‘As histórias infantis são feitas por gente grande; tudo que as crianças fazem é preservar, invejosamente, o texto.’

ROBERT LOUIS STEVENSON⁶⁵

A frase de Stevenson (autor, no século XIX, de livros de aventuras de grande sucesso como *O Médico e o Monstro* e *A Ilha do Tesouro*) reforça os sinais anteriormente dados no sentido de que contos de fadas são assunto para adultos. O discurso aqui adotado prenuncia o conteúdo do *Prefácio*, comentado acima.

Seguem-se a página de dados catalográficos, um curto prefácio, o índice e, depois, duas páginas contendo oito epígrafes (retiradas de apresentações de antigas coleções de contos de fadas e da correspondência ou de obras de escritores renomados) e uma ilustração de autoria de Rex Whistler, feita para a diversão das crianças, que representa Cinderela, quando olhada em um sentido, ou a Fada Madrinha, quando girada 180°.

⁶⁵ “‘It is grown people who make the nursery stories; all children do, is jealously preserve the text.’ ROBERT LOUIS STEVENSON” Opie & Opie (1980, página de título).

'The recollection of such reading as had delighted him in his infancy, made him always persist in fancying that it was the only reading which could please an infant . . . "Babies do not want (said he) to hear about babies; they like to be told of giants and castles, and of somewhat which can stretch and stimulate their little minds".'

Mrs. Thrale, *Anecdotes of Samuel Johnson*, 1786

'Think what you would have been now, if instead of being fed with tales and old wives' fables in childhood, you had been crammed with geography and natural history!'

Charles Lamb to Samuel Coleridge, 23 October 1802

'Independently of the curious circumstance that such tales should be found existing in very different countries and languages, which augurs a greater poverty of human invention than we would have expected, there is also a sort of wild fairy interest in them, which makes me think them fully better adapted to awaken the imagination and soften the heart of childhood than the good-boy stories which have been in later years composed for them.'

Walter Scott to Edgar Taylor, 16 January 1823

'I foresee that the Andersen and Fairy Tale fashion will not last; none of these things away from general nature do.'

Mary Russell Mitford to Charles Boner, 28 January 1848

'Some persons, indeed, consider our once popular nursery fictions calculated to make children idle, and indisposed for the acquirement of knowledge; but, if such be their effects, we would respectfully ask how it happens that the present generation is so superlatively sensible, seeing that it was, in infancy, a greedy devourer of the dainties of Mothers Bunch and Goose?'

Advertisement for Rosewarne's fairy tale booklets, c. 1850

'Let him know his fairy tale accurately, and have perfect joy or awe in the conception of it as if it were real; thus he will always be exercising his power of grasping realities: but a confused, careless, and discrediting tenure of the fiction will lead to as confused and careless reading of fact. Let the circumstances of both be strictly perceived, and long dwelt upon, and let the child's own mind develop fruit of thought from both. It is of the greatest importance early to secure this habit of contemplation, and therefore it is a grave error, either to multiply unnecessarily, or to illustrate with extravagant richness, the incidents presented to the imagination.'

John Ruskin, introduction to *German Popular Stories*, 1868

'Never, in all my early childhood, did any one address to me the affecting preamble, "Once upon a time!" I was told about missionaries, but never about pirates; I was familiar with humming-birds, but I had never heard of fairies. Jack the Giant Killer, Rumpelstiltskin and Robin Hood were not of my acquaintance, and though I understood about wolves, Little Red Ridinghood was a stranger even by name. So far as my "dedication" was concerned, I can but

11

think that my parents were in error thus to exclude the imaginary from my outlook upon facts. They desired to make me truthful; the tendency was to make me positive and sceptical. Had they wrapped me in the soft folds of supernatural fancy, my mind might have been longer content to follow their traditions in an unquestioning spirit.'

Edmund Gosse, *Father and Son*, 1907

'If you really read the fairy-tales, you will observe that one idea runs from one end of them to the other—the idea that peace and happiness can only exist on some condition. This idea, which is the core of ethics, is the core of the nursery-tales.'

G. K. Chesterton, *All Things Considered*, 1908



Cinderella and the Fairy Godmother. Reversible head drawn by Rex Whistler to amuse a child.

12

Imagem 14. Terceira e quarta páginas de epígrafes em Opie & Opie (1980).

É notável o arco temporal coberto pelas citações, datadas de 1786, 1802, 1823, 1848, 1850, 1868, 1907 e 1908. No plano do conteúdo, a sequência heterogênea produz uma polifonia na qual os contos de fadas ora são não descritos como elementos importantes na constituição da sensibilidade, da imaginação e da ética, ora são criticados por conterem informações inverossímeis ou menosprezados como uma moda passageira. Essas epígrafes funcionam, por sua vez, como um anúncio da argumentação desenvolvida na *Introdução* (discutida no subcapítulo precedente), que legitima o estudo dos contos de fadas.

As notas, por sua vez, de acordo com Genette (2002, p. 321-326), são elementos paratextuais marginais e de leitura facultativa, que não se destinam necessariamente a todos os leitores. Diferem do prefácio por serem locais e se referirem a um trecho do texto, não à sua totalidade. A despeito dessa distinção, há uma semelhança

e uma continuidade no que concerne aos destinatores e às funções possíveis. Essas últimas variam de acordo com o estatuto do destinador (autor, tradutor, editor) e com características temporais (original, tardio, póstumo): definições ou explicações de termos do texto, tradução de citações, referências de citações, esclarecimentos de caráter histórico ou argumentos suplementares, entre outros.

Genette (2002, 326-334) esclarece que as notas autorais originais podem se revestir de uma função de complemento, digressão ou comentário, o que lhes permitiria, em princípio, integrar o texto. Essa ligação íntima faz com que elas não sejam exatamente um paratexto – a não ser em obras de ficção, nas quais elas quebram o regime enunciativo e assumem um caráter paratextual mais forte. As notas alógrafas, por sua vez, normalmente são de responsabilidade do editor e constituem um comentário exterior e geralmente póstumo sobre o qual o autor não tem responsabilidade. Genette (2002, p. 339-340) acrescenta que grande parte dessas notas, hoje, tem um caráter neutro e se interessa em esclarecer ou informar sobre a história do texto e sobre as apreciações ou as interpretações do autor.

O *corpus* desta pesquisa apresenta quantidade bastante limitada de notas: completamente ausentes em Opie & Opie (1980), em Laranjeira (2007) e nas edições de 1697 e 2008 de Perrault, cumprem apenas a função de esclarecer o significado de alguns vocábulos no volume lançado em 2011 e virão, assim, integradas ao texto no próximo capítulo. Em Tatar (1999), embora presentes em grande quantidade, sua função se limita à indicação das fontes bibliográficas dos textos compilados e dos comentários citados nas introduções críticas.

É em Tatar (2004) que as notas, abundantes, desempenham um papel de destaque: na *Introdução*, a autora lhes dá a função de “enriquecer a experiência de leitura, fornecendo sugestões para pontos em que adulto e criança podem contemplar possibilidades alternativas, improvisar novos rumos ou imaginar finais diferentes” (TATAR, 2004, p. 14). Com efeito, em uma das notas apostas ao *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm, Tatar (2004, p. 28) informa, por exemplo, que a cor da roupa da personagem foi uma invenção de Perrault:

Críticos da psicanálise muito exploraram a cor vermelha, equiparando-a a pecado, paixão, sangue, sugerindo com isso certa cumplicidade da parte de Chapeuzinho Vermelho em sua sedução. Essas ideias, contudo, foram refutadas por folcloristas e historiadores, que mostraram que a cor vermelha só foi introduzida na versão literária do conto escrita por Perrault.

As notas de Tatar (2004) também estabelecem diversas comparações entre o texto dos folcloristas alemães e o do *autor* francês do século XVII: as diferenças salientadas são o conteúdo da cesta levada pela menina e os conselhos detalhados de prudência e polidez que a mãe dá a Chapeuzinho, na versão dos Grimm. Outras notas adicionadas ao conto se referem a possibilidades interpretativas de determinados aspectos do texto dos Grimm e não são relevantes aqui.

Com as notas presentes em outros contos de Perrault incluídos na coletânea, Tatar (2004) enriquece a percepção do leitor: em *Cinderela* (p. 37-49), chama-se a atenção para a mistura entre traços irônicos e intenções moralizadoras no texto francês (que, inclusive, nessa história, em *Barba Azul* e em *O Gato de Botas*, se reflete na escrita de duas *moralités*, uma edificante e outra jocosa). Uma das notas de *Pele de Asno* (p. 213-228) igualmente menciona os traços de ironia criados por Perrault e seu distanciamento das narrativas orais. O texto que introduz *O Pequeno Polegar* (p. 255-269) também se refere a essa ambivalência entre “o melodrama característico do conto de fadas e a sátira social” é atribuída ao “profundo cinismo de Perrault em relação aos códigos sociais da época em que vivia” (p. 255). Com esses elementos paratextuais, Tatar (2004) faz do autor de *Le Petit Chaperon Rouge* um personagem complexo e intrigante.

Como se espera ter demonstrado acima, o paratexto exerce um impacto pragmático ao trabalhar na construção de variados objetos do discurso: o autor em seu contexto cultural, o tradutor e sua poética, o compilador e seu trabalho didático e historiográfico. No próximo capítulo, ao abordar os textos que compõem o *corpus* desta pesquisa, buscar-se-á fazer interagir essas duas ordens de dados (textuais e paratextuais) a fim de lançar um pouco de luz sobre os processos envolvidos na retextualização.

6. PERRAULT E SUAS RETEXTUALIZAÇÕES: UMA LEITURA CRUZADA

6.1 Visão geral do conto

A última parte desta pesquisa procederá ao cotejamento entre o conto e suas diferentes retextualizações. O *corpus* está apresentado em partes de comprimento desigual porque foi segmentado de modo a permitir o estabelecimento de um paralelo entre a versão de Marques (s/d) e a de Perrault (2011). No que se refere aos aspectos formais, o texto francês consta em ortografia atualizada: preferiu-se mostrar a edição de 2011 para facilitar a leitura e para incluir as notas de esclarecimento de vocabulário; além disso, o Anexo I contém um fac-símile da impressão de 1697. A primeira versão inglesa, de Robert Samber, por outro lado, aparece tal como transcrita por Opie & Opie (1980), com a ortografia inglesa vigente em 1729. Quanto às ilustrações da adaptação de Marques (s/d), elas não serão objeto de comentário sistemático neste capítulo, mas poderão ser consultadas no Anexo II: em função do exposto nos subcapítulos 2.4 e 5.2, não se terá a pretensão de fazer um estudo detalhado dessas imagens.

Os textos serão dispostos todos juntos, na mesma página sempre que possível, a fim de criar uma leitura “estereoscópica”: em função dessa necessidade, as transições entre os diferentes subcapítulos poderão conter espaços “vazios”, diferentemente do que ocorreu nos capítulos anteriores. Em muitos casos, infelizmente, a configuração do texto de Marques (s/d) criou recortes um tanto longos, que não puderam ser apresentados em apenas uma lauda; buscou-se, então, evitar que o trecho de uma retextualização ficasse dividido de uma página para outra, o que provocaria descontinuidade visual e diminuiria a legibilidade: para evitar isso, a seção que seria assim fragmentada foi deslocada para a página seguinte.

No que tange aos aspectos metodológicos, os conceitos trabalhados anteriormente servirão de suporte para trazer à luz a intencionalidade que governa o texto-fonte e cada uma de suas retextualizações: buscar-se-á identificar os efeitos contextuais propiciados pelas codificações conceituais e procedimentais dos diferentes textos, bem como verificar a existência de trechos em que se pode apontar a existência de ironia por meio de uma interpretação ecoico-dissociativa. Os conceitos da Teoria da Relevância não serão usados em longas análises formais e esquemáticas, mas ser-

virão como um dos apoios para entender como cada uma das retextualizações procura efetuar a semelhança interpretativa, ou seja, atingir um efeito equivalente: se por meio de uma tradução estrangeirizadora ou por meio de uma tradução domesticadora. É por intermédio dessa leitura que se tentará definir de que maneira o texto de Perrault foi lido em cada caso.

As considerações feitas no capítulo anterior, no qual se tratou dos diversos aparatos paratextuais, já assinalaram a concepção do público-alvo de cada uma das obras que integram o *corpus* e a maneira como elas efetuam o enquadramento genérico de *Chapeuzinho Vermelho*. Estabeleceram (ainda que às vezes muito pouco, como na adaptação de Marques (s/d)), igualmente, os contextos artificiais dentro dos quais os textos devem ser considerados. Esses elementos prenunciam as estratégias que poderão ser adotadas em cada caso: espera-se, em vista do que foi exposto nos capítulos anteriores, que a edição adaptada da Todolivre tome um maior grau de liberdade em relação ao texto de Perrault (1697), em função da maior distância entre o contexto cognitivo dos leitores visados e do público inicial. Da mesma maneira, em edições com perfil mais “erudito”, como as de Tatar (1999 e 2004) e Laranjeira (2007), a expectativa é encontrar uma tentativa de restituição mais “integral” dos procedimentos estilísticos adotados pelo escritor francês do século XVI.

Um aspecto importante do conto é seu caráter autoral: se é verdade que Perrault, ao escrever *Histoires ou Contes du Temps Passé*, ajudou a preservar a tradição oral, também é preciso lembrar que, como indica Shavit (1986, p. 9-16), sua coletânea alcançou rápida notoriedade porque seu texto ao mesmo tempo bastante simples e elegante a distinguia das muitas compilações que apareceram na mesma época. O tom “ingênuo” que poderá ser verificado nas transcrições abaixo contrasta com sutis intervenções irônicas em termos de linguagem e na estrutura da narrativa, e parece ser, sobretudo, um recurso estilístico de aproximação com um gênero tradicional.

A primeira versão escrita de *Le Petit Chaperon Rouge* de que se tem registro é, como já foi dito mais de uma vez, um manuscrito de Perrault datado de 1695 e seu livro lançado em 1697. Entretanto, nenhum dos estudiosos consultados para a elaboração desta pesquisa pôs em dúvida a ideia de que o conto preexistia nas tradições orais camponesas. O ponto central, aqui, é destacar que Perrault não se contentou em realizar um registro da tradição oral, mas efetuou um trabalho com a marca de sua autoria. Os traços mais manifestamente pessoais são a cor vermelha da vesti-

menta que dá nome à protagonista (cf. Tatar, 2004, p. 28) e o desfecho trágico de suas aventuras. Esse último ponto voltará a ser comentado no subcapítulo 6.7.

Opie & Opie (1980) indicam que, contrariamente a muitos contos de fadas, *Chapeuzinho Vermelho* não contém nada de mágico, fora o fato de haver um animal falante, o que aproxima essa narrativa da fábula. Não é, porém, somente esse aspecto que cria esse efeito de intergenericidade: a presença de uma *moralité* rimada, que encerra o sentido da história e acentua seu caráter metafórico – algo inaceitável dentro dos critérios de Bettelheim (2010) –, também registra as etapas iniciais do processo de estabelecimento de um novo modelo textual.

6.2 Apresentação da protagonista

Texto-fonte (Perrault, 2011, p. 11)
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 ¹ rouge, qui lui seyait ² si bien, que partout on l'appelait le petit Chaperon rouge.
¹ Ancienne coiffure enveloppant la tête et tombant sur les épaules. ² Allait.
Tradução Samber (Opie & Opie, 1980, p. 122)
There was upon a time a little country girl, born in a village, the prettiest little creature that ever was seen. Her mother was beyond reason excessively fond of her, and her grandmother yet much more. This good woman caused to be made for her a little red Riding-Hood; which made her look so very pretty, that every body call'd her, <i>The little red Riding-Hood</i> .
Tradução Tatar (Tatar, 1999, p. 11)
Once upon a time there was a village girl, the prettiest you can imagine. Her mother adored her. Her grandmother adored her even more and made a little red hood for her. The hood suited the child so much that everywhere she went she was known by the name Little Red Riding Hood.
Tradução Borges (Tatar, 2004, p. 336)
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 aonde ia a chamavam Chapeuzinho Vermelho.
Tradução Laranjeira (Laranjeira, 2007, p. 91)
Era uma vez uma menina de Aldeia, a mais bonita que se poderia ver; sua mãe era louca por ela, e a 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.
Adaptação (Marques, s/d, p. 3)
Era uma vez uma menina conhecida como Chapeuzinho Vermelho.

Apresentar as questões especificamente tradutórias envolvidas no texto em tela começa pela tradução do nome da protagonista, que é também o título da história: já não se trata, aqui, de verificar a função pragmática da escolha de determinado aparelho titular, mas de entender como *Le Petit Chaperon Rouge* foi vertido para o inglês e para o português. Em francês, *chaperon* não designa uma peça de vestuário

de uso corrente. Os responsáveis pela edição de 2011 demonstram entender que, diferentemente do que acontecia com leitores do século XVII, esse termo antigo não faz parte do contexto cognitivo de seu público-alvo – é por essa razão que o explicam logo em sua primeira nota: “antiga cobertura que envolve a cabeça e recai sobre os ombros”. Tal esclarecimento foi considerado relevante, ou seja, capaz de produzir um efeito cognitivo positivo sobre seu receptor. Na edição de 1697, esse tipo de intervenção era desnecessário porque o conhecimento da palavra em questão era compartilhado pelo autor e pelos leitores; o livro de 2008, aparentemente destinado tanto a crianças quanto a adultos, também dispensa esse elemento de paratexto.

Definições de dicionário podem ser úteis: de acordo com o *Trésor de la Langue Française informatisé*, esse vocábulo significa, no conto de Perrault, uma “cobertura para a cabeça terminada por uma cauda, usada por homens e mulheres da Idade Média”⁶⁶. O público anglófono conhece a personagem como *Little Red Riding Hood*. Para o *Oxford English Dictionary*, *riding-hood* é “um capuz largo que era originalmente usado para cavalgar, mas que, em costume mais recente, forma uma peça de vestuário infantil e feminino para ambientes externos”⁶⁷. Em função disso, na primeira nota referente ao conto, Tatar (2004, p. 28) comenta que “no título em inglês, ‘Little Red Riding Hood’, a referência é a capuz. Os títulos francês e alemão da história – ‘Le Petit Chaperon Rouge’ e ‘Rotkäppchen’ – sugerem gorros e não capuzes.” Na tradução de Borges (Tatar, 2004), entretanto, consta que a Vovó “mandou fazer para a menina um pequeno *capuz* vermelho”, o que causa certa dissonância com o fato de o apelido da protagonista ser *Chapeuzinho Vermelho*. Laranjeira (2007) evita esse efeito e reproduz a repetição contida no texto de Perrault ao usar “chapeuzinho” para se referir ao presente recebido pela menina.

Em vista disso, a transformação de um “gorro” ou “capuz” em “chapéu”, na versão brasileira (em Portugal, o conto se chama *Capuchinho Vermelho*) pode soar estranha, mas convém atentar para o fato de que, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *chapéu* é um termo polissêmico e não designa somente uma “peça de vestuário provida de copa e abas, destinada a cobrir a cabeça”, mas também

⁶⁶ “Coiffure à bourrelet terminée par une queue que portaient les hommes et les femmes du Moyen Âge.” Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr/>> Acesso em: 25 mar. 2013.

⁶⁷ “A large hood originally worn while riding, but in later use forming an article of out-door costume for women and children.” Murray et al. (2000, p. 910).

“qualquer cobertura ou coroamento que se destina a proteger, rematar ou reforçar” (Houaiss & Villar, 2009, p. 448). É por isso que, no Brasil, essa palavra pode designar um guarda-chuva ou um guarda-sol. Por outro lado, observa-se que a gravura de Épinal que ilustra a edição de 2011 mostra a heroína usando um pequeno chapéu:



Imagem 15: Chapeuzinho Vermelho representada em uma gravura de Épinal.

A primeira menção à avó também apresenta um aspecto interessante: em Tatar (1999), é ela quem faz (“made”) o capuz para sua neta; em Tatar (2004), todavia, ela “mandou fazer” o presente. Essa segunda opção, também adotada por Robert Samber (“caused to be made”) e Laranjeira (“mandou fazer”) é mais próxima do texto de Perrault, que usa uma construção (“fit faire”) em que o verbo *faire* (em sua forma

flexionada *fit*) se associa a um infinitivo (no caso, o próprio verbo *faire*) para indicar que o sujeito gramatical não realiza pessoalmente a ação designada. Essa diferença entre as duas traduções de Tatar revela que Borges (Tatar, 2004), ao fazer seu texto em português, não se baseou unicamente na tradução em inglês de Tatar (1999), mas provavelmente consultou outras versões, quiçá o original francês.

Mas a passagem mais interessante da apresentação do conto é, talvez, “sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore”. A repetição do adjetivo *folle* poderia ter sido evitada por meio de uma simples elipse (“sa mère en était folle, et sa mère-grand, bien plus encore”) – o estilo límpido de Perrault indica que ela é propositalmente empregada como um recurso expressivo. Com efeito, Shavit (1986, p. 18) considera que esse trecho, cuja localização nas primeiras linhas do conto é crucial, avisa ao leitor mais perspicaz que o texto não deve ser levado a sério. De fato, a ambiguidade da segunda parte da frase cria um efeito humorístico que olhos menos atentos dificilmente perceberiam. De acordo com Yamanashi (*apud* Araújo, 2006, p. 166), repetições “desnecessárias” agem como um estímulo ostensivo e assinalam a postura crítica do enunciador para com o conteúdo proposicional explícito. Ou seja, para uma interpretação coerente com o princípio de relevância, o leitor atribui ao enunciado um caráter ecoico-dissociativo – de modo sutil, o narrador sinaliza para seu público não declarado (adultos) sua atitude crítica diante da narrativa que se inicia. Cumpre observar que tal procedimento não engendra um sentido específico: Araújo (2006) destaca que a ironia constitui uma “comunicação fraca”, fundada sobre a existência de um grande número de implicaturas pouco fortes – trata-se de um efeito poético, para retomar as palavras de Wilson & Sperber (2004).

Há, porém, outra forma de enxergar essa repetição: ela contribui para a “musicalidade” da narrativa, juntamente com a reiteração do sintagma “petit chaperon rouge”, funcionando como um elemento que cria a “ilusão do conto oral” de que fala Shavit (1986, p. 13)⁶⁸. Esses dois efeitos reforçam as indicações paratextuais por meio das quais Perrault atribui a autoria a P. Darmancour e, em última análise, à Mamãe Gansa. Pode-se objetar que esse jogo feito com o uso do nome de um jovem diminui a percepção da ironia textual: os “deslizes” do narrador, como as repetições desnecessárias de palavras, passariam a ser postas na conta da inexperiência do escritor. Ora, Shavit (1986, p. 12) explica que, nos círculos literários em que circulou inicial-

⁶⁸ “[...] illusion of the oral tale [...]”.

mente o livro de Perrault, não havia dúvidas de que era ele o autor dos textos – a ironia resultante da interpretação ecoico-dissociativa ficava, portanto, assegurada.

Dentre as retextualizações selecionadas, apenas Laranjeira (2007) fornece as marcas textuais necessárias à apreensão da intencionalidade irônica: “sua mãe era louca por ela, e sua avó mais louca ainda”. Robert Samber não só evita a repetição “folle / plus folle encore”, mas também o próprio correspondente inglês do termo “folle”: a passagem em questão se torna, em seu texto, “her mother was beyond reason excessively fond of her, and her grandmother yet much more”. Em Tatar (1999), o verbo *to adore* se encarrega de apresentar sem ambiguidades os laços afetivos entre a protagonista, sua mãe e sua avó. Ausentes, portanto, a noção de “loucura” e sua polissemia. Borges (Tatar, 2004), por sua vez, emprega o adjetivo “louca”, mas bloqueia a produção da interpretação ecoico-dissociativa ao usar uma elipse a fim de não repeti-lo: “Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda.”

A solução encontrada por Laranjeira (2007) para esse trecho é a que melhor permite a obtenção de um efeito equivalente. Mas não interessa a esta pesquisa estabelecer um julgamento de valor sobre as outras traduções: o que se quer destacar é que há disponibilidade, nas línguas-alvo, de meios lexicais que permitem a reprodução do traço irônico do texto-fonte; o fato de ele não ter sido recuperado indica que ele não foi percebido ou foi descartado, provavelmente por não ser tido como pertinente (relevante) no gênero “conto de fadas”. As indicações paratextuais não são igualmente conclusivas para cada caso: no caso do texto de Samber, sequer estão disponíveis; no de Tatar (1999), por outro lado, a afirmação, feita no *Prefácio*, de que Perrault inseriu a narrativa em um manual de boas-maneiras para crianças aristocráticas parece indicar uma percepção de que seu *Chapeuzinho Vermelho* não dava lugar para brincadeiras direcionadas a leitores adultos. Curiosamente, algumas notas de Tatar (2004), mencionadas no capítulo anterior, apontam o humor velado e a sátira social em outras histórias do autor; outras, porém, traem uma percepção diferente, como esta, a respeito de *Cinderela*:

Perrault, que estava profundamente imbuído da ideia de que contos de fada recompensam a virtude, fez questão de frisar a delicadeza da heroína. Seu conto incorpora muitas prescrições comportamentais, o que revela o quanto as crianças eram seu público-alvo. Tatar (2004, p. 42). Grifos nossos.

Em Laranjeira (2007, p. 211), o *Posfácio* dá indicações explícitas a respeito de como o tradutor buscou obter um efeito equivalente. Destaca-se um trecho, já citado no

capítulo precedente: o autor fala da “tentativa de ficar o mais próximo possível do texto original, seja do ponto de vista dos conteúdos, seja do ponto de vista formal [...] com as indispensáveis adaptações para o português”.

Nenhuma das questões discutidas acima se coloca na adaptação de Marques (s/d), que sintetiza a apresentação da personagem a apenas uma frase, provavelmente buscando uma adequação a determinada imagem do leitor visado: crianças pequenas, recém-alfabetizadas, que provavelmente lerão sozinhas. Como se poderá verificar no Anexo II, a opção pela caixa-alta e a simplicidade das ilustrações dão suporte a essa ideia.

6.3 Saída de Chapeuzinho para o bosque

Texto-fonte (Perrault, 2011, p. 11)
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.
Tradução Samber (Opie & Opie, 1980, p. 123)
One day, her mother having made some custards, said to her, Go my little <i>Biddy</i> , for her Christian name was <i>Biddy</i> , go and see how your grandmother does, for I hear she has been very ill, carry her a custard, and this little pot of butter. <i>The little red Riding-Hood</i> sets out immediately to go to her grandmother, who lived in another village. As she was going through the wood, she met with <i>Gossop Wolfe</i> , who had a good mind to eat her up, but he did not dare, because of some faggot-makers that were in the forrest.
Tradução Tatar (Tatar, 1999, p. 11-12)
One day, her mother baked some cakes and said to her: "I want you to go and see how your grandmother is faring, for I've heard that she's ill. Take her some cakes and this little pot of butter." Little Red Riding Hood left right away for her grandmother's house, which was in another village. As she was walking through the woods she met old Neighbor Wolf, who wanted her to eat her right there on the spot. But he didn't dare because some woodcutters were in the forest.
Tradução Borges (Tatar, 2004, p. 336)
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." Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente para a casa da avó, que morava numa outra aldeia. Ao passar por um bosque, ela encontrou o compadre lobo, que teve muita vontade de comê-la, mas não se atreveu, por causa dos lenhadores que estavam na floresta.
Tradução Laranjeira (Laranjeira, 2007, p. 91)
Um dia, sua mãe, tendo acendido o forno para assar pães, e tendo feito também umas 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". Chapeuzinho Vermelho pôs-se imediatamente a caminho para ir à casa da vovó, que morava numa outra Aldeia. Ao passar por um bosque, encontrou o compadre Lobo, que ficou com uma enorme vontade de comê-la; mas não quis arriscar, por causa de alguns Lenhadores que estavam na Floresta.
Adaptação (Marques, s/d, p. 3-5)
Um dia, sua mãe pediu que ela levasse uma cesta de doces para sua vovó, que morava do outro lado do bosque. Caminhando pelo bosque, a menina encontrou o Lobo.

De acordo com Shavit (1986, p. 13) o trecho "sa mère ayant cuit et fait des galettes" ("sua mãe, depois de ter assado e feito uns bolinhos") participa da criação de um efeito de "antiguidade" que confere a seu texto a aparência de um conto oral tradicional. O título da coletânea de Perrault, *Histoires ou Contes du Temps Passé*, corrobora a ideia de que ele situa suas narrativas em um passado remoto. A estratégia adotada é, novamente, a de uma repetição "desnecessária", dessa vez pelo uso de dois verbos que, nessa frase, podem ser considerados sinônimos. Na busca pela relevância, o leitor atento compreende essa redundância não como um descuido, mas como um recurso linguístico que serve de codificação conceitual e procedimental, direcionando o processo inferencial. Tal intencionalidade somente pode ser identificada por um ouvinte com mais experiência e provavelmente passaria despercebida

da para uma criança. É nesse sentido que se efetua o jogo com dois públicos de que fala Shavit (1986, p. 13-16). Tal fenômeno também se verifica atualmente, em produções cinematográficas que têm forte apelo junto ao público infantil, mas não se direcionam exclusivamente a ele. Um exemplo é *Shrek Terceiro*⁶⁹, que contém referências direcionadas ao público adulto e dificilmente identificáveis por crianças, como um mago cujos trejeitos e cuja linguagem satirizam um psicólogo corporativo que trabalha no setor de recursos humanos.

Esses traços estilísticos do texto-fonte criam um efeito arcaizante ou até mesmo uma inconsistência potencialmente geradora de ironia – que não é necessariamente humorística e pode, em alguns casos, apenas assinalar um recuo crítico do enunciador em face do dito. Em Perrault, esse distanciamento se dá em relação aos contos tradicionais e reflete a atitude dúbia que as classes letradas francesas do final do século XVII nutriam para com esse gênero. Tais características não podem ser recuperadas em nenhuma das retextualizações, que corrigem a relativa estranheza desse trecho, geralmente empregando somente um verbo: *to make* em Samber, *to bake* em Tatar (1999) e *assar* em Borges (Tatar, 2004). Laranjeira (2007) lida com a co-presença de *cuire* e *faire* introduzindo complementos diferentes para cada um deles: “sua mãe, tendo acendido o forno para assar pães, e tendo feito também umas broas”. A longa explicação, se não produz uma impressão de “antiguidade” no plano da linguagem, remete ao cotidiano mais laborioso das donas de casa de outrora e acaba por atingir um relativo efeito equivalente.

Um aspecto que chama atenção na tradução de Samber é que ela dá nomes à heroína e ao Lobo: Bidy e Gossop Wolfe. Trata-se de um acréscimo que não se verifica em nenhuma das outras versões selecionadas e que representa algumas das práticas tradutórias do século XVIII. Não há indicações paratextuais que explicitem o motivo pelo qual isso ocorre, mas o ponto crucial é que esse procedimento vai de encontro às afirmações de Bettelheim (2010, p. 65) e de Opie & Opie (1980, p. 18), segundo os quais uma das características dos contos de fadas é o fato de os personagens serem anônimos ou terem nomes genéricos/descritivos. Segundo Opie & Opie (1980, *idem*), isso se dá porque, nesse tipo de texto, a situação é mais importante do que o caráter dos personagens, que são psicologicamente bastante simples e não evoluem nesse quesito. Nesse sentido, Samber se distancia ligeiramente do

⁶⁹ *Shrek the Third*, filme de Chris Miller e Raman Hui. Paramount Pictures, 2007.

gênero conto de fadas: ao “batizar” a protagonista e seu algoz, dá a seu texto outro perfil, tornando-o a narração de um acontecimento individual e diminuindo seu estatuto metafórico.

Com efeito, Opie & Opie (1980, p. idem) afirmam que parte do efeito dos contos de fada vem de que eles se situam em um passado longínquo e não identificado (“era uma vez...”), no qual impera outra lógica. É por isso que a especificação do tempo ou do lugar até diminuiria a credibilidade (em termos psicológicos) do conto. Os autores mencionam uma versão de *Chapeuzinho Vermelho* publicada em 1840 que situa a história na Inglaterra, próximo à Floresta de Hampshire. Dentro da argumentação proposta neste trabalho, esse tipo de “localização” (assim como os nomes dos personagens, introduzidos por Sember) aproxima o texto de outros gêneros, como aquele conhecido no Brasil rural como “causo”, que normalmente se inicia por procedimentos discursivos por meio dos quais o narrador tenta convencer o ouvinte da “veracidade” dos eventos relatados.

Outro acréscimo feito por Sember está na maneira mais afetuosa como a mãe fala a Chapeuzinho Vermelho: a inserção da frase “go my little Bidy” parece reveladora de uma relação entre os membros da família um pouco diferente daquela mostrada por Perrault. Infelizmente, na elaboração desta pesquisa, não se teve acesso a uma obra que trate com detalhes da evolução do conceito de infância na Inglaterra, como fazem Ariès (1973) e Badinter (2010) para a França. De qualquer forma, é importante sublinhar que, se Sember se deu a liberdade de adicionar esse trecho, foi certamente porque ele lhe pareceu relevante no contexto cultural em que sua tradução circularia. Tatar (1999), Borges (Tatar, 2004) e Laranjeira (2007), por outro lado, embora se encontrem em um contexto cultural que dá às crianças um lugar central na família e enfatiza a importância do afeto, não fazem esse tipo de adequação. A explicação mais consistente para isso passa por uma mudança nas práticas de tradução e, sobretudo, pelo objetivo de colocar o texto de Perrault como representante de outras circunstâncias históricas e culturais.

No trecho em que Sember adiciona um nome próprio ao Lobo, Perrault fala do *compère le Loup*. A palavra *compère* (compadre) é usada por La Fontaine em algumas de suas fábulas para se referir aos animais falantes postos em cena, o que não deixa de criar ecos intragenéricos. Tatar (1999) entende que o traço relevante, aqui, é a indicação de intimidade e opta por *old Neighbor*, tanto Borges (Tatar, 2004)

quanto Laranjeira (2007) escolhem *compadre* – a palavra portuguesa, a exemplo do vocábulo francês, pode ser empregada em um sentido mais abstrato de amizade.

A tradução das *galettes* de que fala Perrault também dá ensejo a soluções bastante heterogêneas em cada uma das versões: *custard* em Samber (Opie & Opie, 1980), *cake* em Tatar (1999), *bolinhos* em Borges (Tatar, 2004), *broas* em Laranjeira (2007) e *doces* em Marques (s/d). A passagem de uma tradição culinária para outra costuma expor de modo agudo as dificuldades da busca de equivalência: a bem dizer, cada uma dessas especialidades culinárias tem suas singularidades – um *cake* inglês e um *cake* americano não evocam a mesma imagem mental nos dois lados do Atlântico, e diferenças maiores podem ser imaginadas para um *gâteau* francês ou um *bolo* brasileiro. Semelhantes considerações poderiam ser tecidas a respeito de *beurre*, vertido como *butter* em inglês e como *manteiga* em português (exceto na adaptação de Marques (s/d), que fala apenas em *doces*): a manteiga é justamente o exemplo usado por Bassnett (2003, p. 44), ao abordar as dificuldades da tradução relacionadas ao nível referencial. A autora mostra como *butter* e *burro* designam, para britânicos e italianos, produtos distintos não somente em suas características intrínsecas, mas também em seus usos.

De qualquer forma, o traço pertinente ou núcleo invariante, aqui, não parece ser a referência a um alimento específico, mas a noção de algo saboroso, tradicional e feito em casa – esse podia ser o caso até mesmo da manteiga, cuja produção artesanal era muito mais frequente no século XVII. É nesse sentido que se explicam e se justificam as variações observadas: uma obsessão em dar conta das particularidades de uma *galette* francesa seria mesmo contraproducente para a obtenção de um efeito equivalente, pois o “resíduo doméstico” criaria uma noção de exotismo ausente no texto-fonte.

Por fim, atente-se para o fato de que a adaptação de Marques (s/d), mais uma vez, promove uma compressão dessa passagem, acelerando a narração pela substituição do discurso direto pelo discurso indireto e pela supressão de trechos descritivos. Verifica-se, ainda, a incidência de um fenômeno observado por Shavit (1986, p. 16-31) ao analisar versões contemporâneas de *Chapeuzinho Vermelho*: em função das evoluções do conceito de infância, da ideia de que as crianças têm uma sensibilidade

de que deve ser preservada, “eventos inadequados⁷⁰” (SHAVIT, 1986, p. 29) como a doença da avó são mencionados de forma eufemística ou simplesmente evitados.

6.4 Primeiro diálogo entre Chapeuzinho e o Lobo

<p>Texto-fonte (Perrault, 2011, p. 11-12)</p> <p>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. – Eh 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. »</p> <p>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.</p>
<p>Tradução Samber (Opie & Opie, 1980, p. 123-124)</p> <p>He asked of her whither she was going: The poor child, who did not know how dangerous a thing it is to stay and hear a Wolfe talk, said to him, I am going to see my grandmamma, and carry her a custard pye, and a little pot of butter my mother sends her. Does she live far off? Said the Wolfe. Oh! ay, said <i>the little red Riding-Hood</i>, on the other side of the mill below yonder, at the first house in the village. Well, said the Wolfe, and I’ll go and see her too; I’ll go this way, and go you that, and we shall see who will be there soonest.</p> <p>The Wolfe began to run as fast as he was able, the shortest way; and the little girl went the longest, diverting her self in gathering nuts, running after butterflies, and making nose-gays of all the little flowers she met with.</p>
<p>Tradução Tatar (Tatar, 1999, p. 12)</p> <p>He asked where she was going. The poor child, who did not know that it was dangerous to stop and listen to wolves, said: “I’m going to see my grandmother and am taking her some cakes and a little pot of butter sent by my mother.”</p> <p>“Does she live very far away?” asked the wolf.</p> <p>“Oh yes,” said Little Red Riding Hood. “She lives beyond the mill that you can see over there. Hers is the first house you come to in the village.”</p> <p>“Well, well,” said the wolf. “I think I shall go and see her too. I’ll take the path over there, and you take the path over there, and we’ll see who gets the first.”</p> <p>The wolf ran as fast as he could on the shorter path, and the little girl continued on her way along the longer path. She had a good time gathering nuts, chasing butterflies, and picking bunches of flowers that she found.</p>
<p>Tradução Borges (Tatar, 2004, p. 336-337)</p> <p>Ele lhe perguntou para onde ela ia. A pobre menina, que não sabia que era perigoso parar e dar ouvidos a um lobo, respondeu:</p> <p>“Vou visitar minha avó e levar para ela um bolinho com um potinho de manteiga que minha mãe está mandando.”</p> <p>“Sua avó mora muito longe?” perguntou o Lobo.</p> <p>“Ah! Mora sim”, respondeu Chapeuzinho Vermelho. “Mora depois daquele moinho lá longe, bem longe, na primeira casa da aldeia.”</p> <p>“Ótimo!” disse o lobo. “Vou visitá-la também. Vou por este caminho aqui e você por aquele caminho ali. E vamos ver quem chega primeiro.”</p> <p>O lobo pôs-se a correr o mais que podia pelo caminho mais curto, e a menina seguiu pelo caminho mais longo, entretendo-se em catar castanhas, correr atrás das borboletas e fazer buquês com as flores que encontrava.</p>

⁷⁰ “Unsuitable events”.

Tradução Laranjeira (Laranjeira, 2007, p. 91-92)

Perguntou aonde ela ia; a pobre criança, que não sabia que era perigoso parar para ficar escutando um Lobo, disse-lhe: “Vou visitar a minha Vovó, e levar-lhe uma broa com um potinho de manteiga que a minha Mãe mandou para ela”. – “Ela mora muito longe?” perguntou o Lobo. – “Ah! sim”, disse o Chapeuzinho Vermelho, “é depois daquele moinho que você está vendo lá longe, longe, na primeira casa da Aldeia”. – “Pois bem”, disse o Lobo, “eu também quero ir visitá-la; eu vou por este caminho aqui, e tu, por aquele ali, e a gente vai ver quem chega primeiro”. O Lobo saiu correndo com toda a força pelo caminho que era mais curto, e a menina foi pelo mais comprido, brincando de colher flores e avelãs, correndo atrás das borboletas e fazendo brinquedos com as florezinhas que encontrava.

Adaptação (Marques, s/d, p. 5-6)

– Onde vai, Chapeuzinho? – perguntou o Lobo.
– Vou à casa da Vovó levar uma cesta de doces – respondeu Chapeuzinho.
– Muito bem, boa menina! Por que não leva flores também?
Enquanto Chapeuzinho colhia as flores, o Lobo correu para a casa da Vovó.

Na ficção, como em qualquer tipo de produção verbal, os objetos de discurso vão sendo constituídos à medida que o enunciador os retoma: esse processo se chama *referenciação*⁷¹. No caso do texto de partida, a protagonista é construída discursivamente pela repetição frequente de seu apelido (*le Petit Chaperon Rouge*) e por três outras formas: *une petite fille de village*, *la pauvre enfant* e *petite fille*. As retextualizações restituíram essas estratégias da seguinte forma: em Samber (Opie & Opie, 1980), *a little country girl*, *the little red Riding-Hood*, *the poor child* e *the little girl*; em Tatar (1999), *a village girl*, *Little Red Riding-Hood*, *the poor child* e *the little girl*; em Borges (Tatar, 2004), *uma pequena aldeã*, *Chapeuzinho Vermelho*, *a pobre menina* e *a menina*; em Laranjeira (2007), finalmente, *uma menina de Aldeia*, *Chapeuzinho Vermelho*, *a pobre criança* e *a menina*. (Essa comparação não inclui a adaptação de Marques (s/d), que condensa fortemente a narrativa, não seguindo as palavras de Perrault – seria, assim, forçado estabelecer paralelos entre sintagmas de cada texto.)

⁷¹ Souza (2010) destaca que a referência pode ser concebida a partir de duas perspectivas: a lógico-semântica e a sociocognitiva interacionista. Na primeira, os referentes são concebidos como *objetos de mundo* e a referenciação se restringe a correlações anafóricas entre componentes da superfície textual. Na segunda, os referentes são concebidos como *objetos de discurso* e a referenciação é uma prática de construção colaborativa de representações dinâmicas, continuamente em progressão no texto. Mondada & Dubois (2003), nesse sentido, apontam para a dialética entre a instabilidade constitutiva da língua (que não mantém uma relação especular com o mundo) e os processos de estabilização (que são necessários para o funcionamento cognitivo dos discursos dentro das práticas sociais). Souza (2010) ressalta, entretanto, que os objetos de discurso não constituem mera transformação subjetiva dos objetos de mundo – trata-se, efetivamente, de pontos de vista teóricos distintos: não existe um “mundo real” fora de uma produção discursiva baseada em uma percepção historicamente determinada. É dentro desse quadro que se opera a passagem de uma discussão sobre a *referência* (ligada a uma questão de representação do mundo) para uma discussão sobre a *referenciação* (ligada às relações intersubjetivas e sociais dentro das quais as versões de mundo são “publicadas”). Dentro desse quadro conceitual, portanto, os objetos não preexistem ao discurso e não têm estrutura fixa, pois são continuamente (re)constituídos na interação – muitos referentes, por sinal, sequer possuem “contrapartes” no universo extramental.

Como se vê, variações instigantes ocorrem entre o texto-fonte e suas retextualização: Perrault reitera o adjetivo *petit(e)*, retomado sistematicamente como *little* nas duas versões em inglês, mas em certos pontos substituído por traços morfológicos e semânticos em português: a terminação –zinho, que produz o diminutivo, e a escolha do substantivo *menina*, que sugere alguém mais jovem do que uma *moça*. Com efeito, o vocábulo francês *fille* admite diversas traduções: filha, moça, menina, garota, por exemplo. Acompanhado do qualificativo *petite*, indica uma idade menos avançada; com hífen, traduz-se como *neta*. Na tradução de Borges (Tatar, 2004), a primeira ocorrência desse termo (*une petite fille de village*) evita o uso de *menina* (*uma pequena aldeã*); Laranjeira (2007) evita o adjetivo (*uma menina de Aldeia*).

Outro ponto importante é que a tradução de *la pauvre enfant* por *the poor child* cria, em inglês, um efeito poético ausente na fonte: em francês, *pauvre enfant* exprime certa compaixão pelo sujeito de que se fala, ao passo que *enfant pauvre* faz simplesmente uma constatação sobre sua situação econômica. Em português, esse trecho se torna *pobre menina*, em Borges (Tatar, 2004), e *pobre criança*, em Laranjeira (2007), o que gera um sentido mais específico, a exemplo do que ocorre em francês. O sintagma *poor child*, por sua vez, abre a possibilidade de duas implicaturas diferentes, ambas igualmente admissíveis nesse ponto da narrativa – tem-se, aqui, um exemplo concreto das potencialidades criadoras da tradução.

Nessa cena do primeiro diálogo entre a menina e o Lobo, o texto de Perrault introduz o que se poderia considerar um “ensinamento indireto” que evidencia o caráter metafórico do conto: “il est dangereux de s’arrêter à écouter un loup” – “é perigoso parar e dar ouvidos a um lobo”, na tradução de Borges (Tatar, 2004). Esse tipo de inserção revela, aos olhos de estudiosos como Tatar (1999, p. 4-6), as intenções pedagógicas da história. Mas um aspecto notável é que não se trata de um conselho que Chapeuzinho recebe da mãe, mas de uma observação feita pelo narrador a seus ouvintes. Aliás, antes de sair de casa, a heroína não é advertida sobre como agir na floresta ou sobre os eventuais perigos que pode lá encontrar.

Esse ponto é importante e será retomado adiante; desde já, porém, é preciso enfatizar que se tem aqui um traço de que, no final do século XVII, ainda não estava completamente estabelecida a noção de que as crianças devem ser instruídas pelos adultos. De acordo com Shavit (1986, p. 25), é a mudança na percepção da infância que levou os Irmãos Grimm (Tatar, 2004, p. 28-36) a fazer a mãe dar uma série de

recomendações bastante detalhadas à jovem garota. O que se verifica é que, para o contexto cultural em que escreviam os autores alemães, havia relevância em explicitar essa necessidade de orientação por parte das famílias. Se, na adaptação de Marques (s/d), Chapeuzinho não recebe nenhum conselho, isso pode se explicar de duas maneiras: não somente pela compressão da narrativa, mas também pelo fato de que a necessidade de ensinar os pequenos é hoje, em grande parte, considerada evidente, razão pela qual seria uma informação dispensável, que não aporta efeitos cognitivos positivos a um leitor contemporâneo. A brevidade do texto de Marques (s/d) sugere fortemente a primeira explicação, mas não exclui a segunda.

Entretanto, a frase que se abre com *la pauvre enfant / the poor child / a pobre menina/criança* pode ensejar uma leitura irônica aos olhos de um leitor mais experiente e já familiarizado com o texto: sendo os lobos criaturas grandes e assustadoras, a reação que eles habitualmente suscitam junto a crianças pequenas é a de medo – a falta de reação da heroína pode evidentemente ser compreendida dentro de sua ingenuidade, mas não deixa de gerar uma dissonância cognitiva perante as expectativas do público. É dentro desse quadro que se abre a possibilidade para uma interpretação ecoico-dissociativa, reveladora de uma atitude crítica do narrador diante do conteúdo manifesto e geradora de um efeito irônico: a “pobre menina” não era tão inocente assim e estava participando do jogo de sedução do Lobo. Mais à frente, será comentada a reação de Bettelheim (2010) a essa ambiguidade da narrativa.

Na resposta dada por Chapeuzinho ao Lobo, quando questionada se a casa da avó ficava longe, Perrault usa uma interjeição seguida de uma palavra afirmativa (“Oh! oui”), procedimento no qual é seguido de perto pelo “Oh yes” de Tatar (1999) e pelo “Ah! sim” de Laranjeira (2007). Borges (Tatar, 2004) cria um tom mais coloquial com a reiteração de “morar” (comum no português brasileiro corrente). Como tal repetição não ocorre com o *demeurer* presente na pergunta do Lobo, a tradutora busca ativamente um modo de naturalizar o discurso da personagem. Laranjeira (2007), ao usar diretamente “sim” na réplica da protagonista, dá a esse trecho de seu texto um registro simultaneamente literário e infantil – apesar do desconhecimento de pesquisas nesse sentido, é razoável afirmar que as crianças (falantes de português brasileiro) têm mais propensão do que os adultos a responder afirmativamente com “sim”, sem repetir o verbo. Mas é em Samber (Opie & Opie, 1980) que se encontra a variação

mais inovadora: no lugar de *yes*, verifica-se o uso de *ay* – expressão de lamento que enfatiza a distância até a casa da avó.

Esse primeiro diálogo também revela os pronomes de segunda pessoa que os personagens empregam em sua interação verbal: o Lobo diz *tu* a Chapeuzinho, que, por sua vez, diz *vous* ao Lobo e, como se verá na próxima cena, também à avó. Em francês moderno, o *vouvoiement* é corrente nos contatos com desconhecidos (especialmente mais velhos), nos contextos profissionais e em ocasiões de maior formalidade; o *tutoiement*, por outro lado, é empregado quando se fala com crianças, nas relações informais e na vida familiar. No passado, contudo, o *vouvoiement* também era exigido às crianças que se dirigiam a um familiar de uma geração precedente e ocorria mesmo entre marido e mulher. Em inglês moderno, não existe uma distinção T-V e a formalidade pode ser marcada por outros meios (*sir, madam, Mister, Mistress*). Na tradução de Samber (Opie & Opie, 1980), a frase em que Chapeuzinho diz *vous* ao Lobo é modificada, evitando o uso de pronome da segunda pessoa; *you* é, porém, a solução encontrada na fala do Lobo à menina e desta à “avó”. Em Tatar (1999), o tratamento é sempre *you*; em Borges (Tatar, 2004), também se evita o uso de pronome da menina para o Lobo, mas *você* é a forma usada tanto do Lobo para ela, quanto dela para a “avó”. Laranjeira (2007) é o único tradutor que busca criar um efeito paralelo: em seu texto, a mãe e o Lobo tratam Chapeuzinho de *tu*; Chapeuzinho trata o Lobo e a “avó” de *você* – trata-se de uma formalidade marcada de modo mais discreto do que seria uma oposição *você x o(a) senhor(a)*. Na adaptação de Marques (s/d), o uso quase exclusivo do discurso indireto impede de determinar os pronomes usados, mas a flexão verbal da fala do Lobo sugere o uso de *você*; no segundo diálogo com a menina, como se verá, o pronome objeto empregado é *te*, provavelmente associado a *você* em um registro coloquial.

No texto-fonte e nas traduções, o Lobo aposta uma corrida com Chapeuzinho e a induz a tomar o caminho mais longo, de modo a chegar antes dela. Em Marques (s/d), o Lobo usa de outro artifício para ludibriá-la e ganhar tempo: sugere diretamente que ela leve flores à avó, mais ou menos como ocorre no texto dos Irmãos Grimm, como se pode ver em Tatar (2004, p. 32). Mas a particularidade da versão adaptada é a de mostrar um antagonista que já conhecia sua presa e a chama pelo nome. Isso também acontece na versão alemã. Na ilustração desse encontro, que se encontra em fac-símile no Anexo II, a menina demonstra certo espanto diante de

um Lobo que usa roupas humanas, em muito diferente do que aparece na figura que orna a edição de 1697.

6.5 Chegada do Lobo à casa da Vovó

<p>Texto-fonte (Perrault, 2011, p. 12)</p> <p>Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la mère-grand ; il heurte³ : Toc, toc. « Qui est là ? – C’est votre fille le petit Chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant 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 chevillette⁴, la bobinette⁵ cherra⁶.»</p> <p>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.</p> <p>³ Il frappe. ⁴ Petite cheville en bois ou metal utilisée pour boucher un trou. ⁵ Loquet de la porte fixe, bloqué par la cheville. ⁶ Futur du verbe choir, tomber.</p>
<p>Tradução Samber (Opie & Opie, 1980, p. 124-125)</p> <p>The Wolfe was not long before he came to the grandmother’s house; he knocked at the door <i>toc toc</i>. Who’s there? Your grand-daughter, <i>The little red Riding-Hood</i>, said the Wolfe, counterfeiting her voice, who has brought a custard pye, and a little pot of butter <i>mamma send you</i>. The good grandmother, who was in bed, because she found herself somewhat ill, cried out, Pull the bobbin, and the latch will go up. The Wolfe pull’d the bobbin, and the door open’d; upon which he fell upon the good woman, and eat her up in the tenth part of a moment; for he had eaten nothing for above three days before.</p>
<p>Tradução Tatar (Tatar, 1999, p. 12)</p> <p>The wolf did not take long to get to Grandmother’s house. He knocked: Rat-a-tat-tat. “Who’s there?”</p> <p>“It’s your granddaughter, Little Red Riding Hood,” said the wolf, disguising his voice. “And I’m bringing you some cake and a little pot of butter sent by my mother.”</p> <p>The dear grandmother, who was in bed because she was not feeling well, called out: “Pull the bolt and the latch will open.”</p> <p>The wolf pulled the bolt, and the door opened wide. He threw himself on the good woman and devoured her in no time, for he had eaten nothing in the last three days.</p>
<p>Tradução Borges (Tatar, 2004, p. 337)</p> <p>O lobo não demorou muito para chegar à casa da avó. Bateu: Toc, toc, toc.</p> <p>“Quem está aí?”</p> <p>“É sua neta, Chapeuzinho Vermelho”, disse o lobo, disfarçando a voz. “Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga para a senhora que minha mãe mandou.”</p> <p>A boa avó, que estava de cama por andar adoentada, gritou: “Puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá.”</p> <p>O lobo puxou a lingueta e a porta se abriu. Jogou-se sobre a boa mulher e a devorou num piscar de olhos, pois fazia três dias que não comia.</p>
<p>Tradução Laranjeira (Laranjeira, 2007, p. 92)</p> <p>O Lobo não demorou a chegar na casa da Vovó; bateu à porta: Toc, toc. – “Quem é?” – “É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho (disse o Lobo imitando a voz da menina); estou lhe trazendo uma broa e um potinho de manteiga que a Mamãe mandou para a senhora”. A boa Vovó, que estava acamada porque se sentia um pouco mal, gritou-lhe: “Puxe o barbante que o trinco se abre”. O Lobo puxou o barbante e a porta se abriu. Ele se atirou sobre a boa senhora e devorou-a num piscar de olhos, pois fazia três dias que não comia.</p>
<p>Adaptação (Marques, s/d, p. 9-11)</p> <p>Bateu à porta e, imitando a voz de Chapeuzinho Vermelho, pediu para entrar. Assim que entrou, deu um pulo e devorou a Vovó inteirinha.</p>

Outro aspecto do plano lexical interessante para esta pesquisa é a construção do objeto discursivo que é a personagem da Avó. Perrault emprega expressões como *la bonne mère-grand* e *la bonne femme*, em que a recorrência do adjetivo *bonne* é significativa, mas usa, na maior parte das vezes, *mère-grand*. De acordo com o dicionário *Le Petit Robert*, o primeiro registro desse termo é de 1435; quase um século antes, portanto, de *grand-mère* (1529), forma que viria a suplantá-lo e chegar ao francês corrente. Um dos traços relevantes dessa escolha é o de contribuir para a criação de um efeito de antiguidade.

Nas retextualizações em inglês, Samber (Opie & Opie, 1980) opta por *the good grandmother* e *the good woman*, por um lado, e por uma alternância entre *grandmother* (termo neutro que aparece nas falas da mãe e do narrador) e *grandmamma* (termo mais afetivo que ocorre na fala da menina e na do Lobo, quando quer se fazer passar por ela) – semelhante variação acontece entre *mother* e *mamma*. Com esse recurso, percebe-se que Samber cria da protagonista a imagem de uma criança pequena, reduzindo a ambiguidade presente no texto de Perrault, que não indica sua idade – como mostrado no subcapítulo 4.4, a palavra *enfant* tinha, no tempo de Perrault, um sentido menos preciso do que hoje. Tatar (1999), por sua vez, se decide por um registro mais neutro: *grandmother* e *mother* em todo o texto – não existe, aqui, o procedimento estilístico de “infantilizar” Chapeuzinho, nem o verniz de “antiguidade” do *mère-grand* do texto-fonte. Nas outras referências à avó, Tatar escolhe não reproduzir a repetição do adjetivo *bonne* e cria uma nuance de afetividade ao colocar *the dear grandmother* ao lado de *the good woman*.

As traduções em português também encontram soluções variadas: Borges (Tatar, 2004), no trecho acima, constrói a primeira vítima do Lobo como *a boa avó* e *a boa mulher* – mostrando, mais uma vez, independência em relação a Tatar (1999); no restante do texto, o termo escolhido é *avó*, tão neutro quanto *grandmother*. Nas réplicas de Chapeuzinho, *avó* e *mãe* aparecem sempre acompanhados do possessivo, o que é muito natural na expressão de crianças. Laranjeira (2007), por sua vez, cria um sistema de referência mais complexo, em que se superpõem diversas conotações: na passagem em questão aqui, *a boa Vovó* e *a boa senhora* (opção que traz um traço semântico de idade avançada que não existe em *mulher* nem em *femme*), *avó* na fala da Mãe, *Vovó* no discurso do narrador e na conversa de Chapeuzinho com o Lobo e *Vovozinha* no diálogo final, quando a heroína se vê diante do vilão

disfarçado. Com relação à Mãe, Chapeuzinho diz *mãe* quando está no bosque com o Lobo e *mamãe* quando pensa estar falando com a avó – o Lobo também diz *mamãe* quando se faz passar pela menina.

A onomatopeia da batida na porta merece um pequeno comentário: quase todas as retextualizações se contentam em reproduzir o *toc, toc* de Perrault – Borges (Tatar, 2004) adiciona um terceiro *toc* –, mas Tatar (1999) dá a esse trecho feições mais locais ao adotar uma opção mais “domesticadora”: *rat-a-tat-tat*.

O diálogo entre o Lobo e a Vovó começa pela indagação “qui est lá?”, vertida tanto por Samber (Opie & Opie, 1980) quanto por Tatar (1999) como “who’s there?”. Laranjeira (2007), assim como os tradutores para o inglês, se mantém em um registro padrão de língua: “quem é?”, talvez a expressão mais corrente para pedir a identidade de quem bate à porta. A solução mais “literal” de Borges (Tatar, 2004), “quem está aí?”, por outro lado, aporta uma nuance diferente, sugerindo que a Avó se assustou com uma visita inesperada. Esse traço semântico se encontra potencialmente em “qui est là?” e em “who’s there?”, uma vez que os verbos *être* e *to be* significam tanto *ser* como *estar*; em português, a lexicalização dessa diferença semântica ilustra bem o ponto de vista de Jakobson (1975, p. 69), já mencionado acima, segundo o qual as línguas diferem não pelo que elas *permitem* comunicar, mas pelo que elas *obrigam* a dizer. A tradução de “qui est là?” obriga a uma escolha entre *ser* e *estar* – essa escolha é governada pelo princípio da relevância, e as decisões tomadas por Laranjeira (2007) e por Borges (Tatar, 2004) revelam o processo interpretativo que as subsidia: no primeiro caso, destacou-se a forma corriqueira da pergunta; no segundo caso, trouxe-se à tona sua virtualidade dramática.

Na artimanha usada pelo Lobo para enganar a Vovó também transparecem estratégias de retextualização ligeiramente diferentes: os verbos empregados por Perrault e por Samber (Opie & Opie, 1980), *contrefaire* e *to counterfeit*, comportam ambos não só a noção de imitação fraudulenta, mas também a de falsificação; as escolhas de Tatar (1999) e de Borges (Tatar, 2004), *to disguise* e *disfarçar*, põem em destaque a noção de simulação. Laranjeira (2007) e Marques (s/d), por sua vez, procedem a um acréscimo no sentido de tornar esse trecho mais explícito: “imitando a voz *da menina*” e “imitando a voz *de Chapeuzinho Vermelho*” (grifos nossos). Esse tipo de expansão deixa entrever, por um lado, a relevância atribuída a essa passagem e, por

outro lado, a percepção da necessidade de orientar o ouvinte mediante a adição de uma codificação conceitual complementar.

Essa chegada do Lobo à casa da Vovó contém a célebre frase “tire la chevillette, la bobinette cherra”, que será repetida na próxima cena. A quantidade de notas aposta a essa réplica na edição de 2011 mostra que, apesar de famosa, a passagem é um tanto hermética para jovens leitores contemporâneos – com esse recurso paratextual, os responsáveis pela edição de 2011 se antecipam às dificuldades experimentadas por falantes do século XXI e impedem que a mudança linguística constitua um obstáculo à compreensão. O verbo *choir*, por exemplo, deixou de ter uso corrente e foi substituído por *tomber* no francês atual – hoje, suas formas flexionadas são ainda menos conhecidas que seu infinitivo. Quanto a *chevillette* e *bobinette*, Shavit (1986, p. 13) explica que essas eram, no século XVII, palavras tipicamente infantis, inaceitáveis em francês escrito, com as quais Perrault não só dava a ilusão de um conto oral ingênuo, mas também reforçava a ideia do público “oficial” do seu texto.

A instrução dada pela Vovó é, no presente, obscura até para franceses adultos, não só pelo vocabulário, mas pela própria ação que ela designa. Concretamente, trata-se de indicar que a porta está trancada, mas pode ser aberta do lado de fora quando se puxa um pino situado em um orifício da porta, sobre o qual repousa um trinco móvel. Esse tipo de sistema de fechadura, aparentemente encontradiço na França rural do século XVII, é extremamente raro hoje em dia – afasta-se, assim, do contexto mental do público contemporâneo e exige grande esforço cognitivo, o que contribui para que soe quase como uma fórmula mágica. As notas da edição de 2011 servem, portanto, para esclarecer a leitura, removendo essa camada de “mistério” ausente do texto-fonte. No plano estilístico, “tire la chevillette, la bobinette cherra” pode ser apreciado como se fosse um verso: apresenta uma rima interna (-ette) e aliterações em /t/, /b/ e /j/.

Carvalho Neto (2006, p. 121) afirma que o tradutor, na busca da semelhança interpretativa, deve possibilitar aos leitores do texto-alvo o estabelecimento de inferências análogas àquelas que estão ao alcance dos receptores do texto-fonte. A produção do efeito equivalente requer que se dê conta tanto da referência a uma situação análoga quanto dos aspectos estéticos dessa frase que, com suas duas ocorrências em momentos dramáticos do conto, é um de seus elementos-chave. Quais foram as soluções encontradas em cada retextualização? Samber (Opie & Opie, 1980) propõe

“pull the bobbin, and the latch will go up”, em que se destacam as aliterações em // e /b/. Em Tatar (1999), “pull the bolt and the latch will open” se compõe de duas orações que apresentam a mesma alternância de sílabas tônicas e átonas, uma assonância em /o/ e uma aliteração em ///. A escolha de Borges (Tatar, 2004), “puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá” tem uma aliteração discreta em //l/ e não chega a apresentar um desenho melódico facilmente identificável. Laranjeira (2007), com seu “puxa o barbante que o trinco se abre”, atinge grande musicalidade e promove aliterações em /b/, /k/ e /r/. A adaptação de Marques (s/d), que recorre ao discurso indireto e resume essa passagem em uma linha, não reproduz essa réplica. Nenhuma das traduções parece ter buscado usar um vocabulário tipicamente infantil.

6.6 Chegada de Chapeuzinho à casa da Vovó

Texto-fonte (Perrault, 2011, p. 12-14)

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 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 déshabillé⁷.

⁷ Robe d'intérieur, vêtement de nuit.

Tradução Samber (Opie & Opie, 1980, p. 125)

After that he shut the door, and went into the grandmother's bed, expecting *the little red Riding-Hood*, who came some time afterwards, and knock'd at the door *toc toc*, Who's there? *The little red Riding-Hood*, who hearing the big voice of the Wolfe, was at first afraid; but believing her grandmother had got a cold, and was grown hoarse, said it is your grand-daughter, *The little red Riding-Hood*, who has brought you a custard pye, and a little pot of butter mamma sends you. The Wolfe cried out to her, softening his voice as much as he could, Pull the bobbin, and the latch will go up. *The little red Riding-Hood* pull'd the bobbin, and the door opened.

The Wolfe seeing here come in, said to her, hiding himself under the clothes, Put the custard, and the little pot of butter upon the stool, and come into bed to me. *The little red Riding-Hood* undressed her self, and went into bed, where she was very much astonished to see how her grandmother looked in her night-cloaths:

Tradução Tatar (Tatar, 1999, p. 12-13)

The he closed the door and lay down on Grandmother's bed, waiting for Little Red Riding Hood, who, before long, came knocking at the door: Rat-a-tat-tat.

“Who's there?”

Little Red Riding Hood was afraid at first when she heard the gruff voice of the wolf, but thinking that her grandmother must have caught cold, she said: “It's your granddaughter, Little Red Riding Hood, and I'm bringing you some cake and a little pot of butter sent by my mother.”

The wolf tried to soften his voice as he called out to her: “Pull the bolt and the latch will open.”

Little Red Riding Hood pulled to bolt, and the door opened wide. When the wolf saw here come in, he hid under the covers of the bed and said: “Put the cakes and the little pot of butter on the bin and climb into bed with me.”

Little Red Riding Hood took off her clothes and climbed into the bed. She was astonished to see what her grandmother looked like in her nightgown.

Tradução Borges (Tatar, 2004, p. 337)
Depois fechou a porta e foi se deitar na cama da avó, à espera de Chapeuzinho Vermelho, que pouco tempo depois bateu à porta. Toc, toc, toc. “Quem está aí?” Ouvindo a voz grossa do lobo, Chapeuzinho Vermelho primeiro teve medo, mas, pensando que a avó estava gripada, respondeu: “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho. Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.” O lobo gritou de volta, adoçando um pouco a voz: “Puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá.” Chapeuzinho Vermelho puxou a lingueta e a porta se abriu. O lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se na cama debaixo das cobertas: “Ponha o bolo e o potinho de manteiga em cima da arca, e venha se deitar comigo.” Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ela ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola.
Tradução Laranjeira (Laranjeira, 2007, p. 92)
Em seguida fechou a porta, foi deitar-se na cama da Vovó e ficou esperando Chapeuzinho Vermelho que, algum tempo depois, veio bater à porta. Toc, toc. “Quem é?” O Chapeuzinho Vermelho, que ouviu a voz grossa do Lobo, ficou com medo de início, mas julgando que a Vovó estivesse resfriada, respondeu: “É sua neta, o Chapeuzinho Vermelho, que está lhe trazendo uma broa e um potinho de manteiga que a Mamãe mandou para a senhora”. O Lobo gritou, afinando um pouco a voz: “Puxa o barbante que o trinco se abre”. O Chapeuzinho Vermelho puxou o barbante e a porta se abriu. O Lobo, vendo-a entrar, disse, escondendo-se na cama, debaixo das cobertas: “Põe a broa e o potinho de manteiga em cima da arca e vem deitar-te comigo”. Chapeuzinho Vermelho despe-se e vai pôr-se na cama, onde ficou muito espantada com o jeito como a Vovó era sem roupa.
Adaptação (Marques, s/d, p. 11-12)
Depois, colocou a touca, os óculos e se cobriu, esperando Chapeuzinho. Quando Chapeuzinho chegou, o Lobo pediu para ela chegar mais perto.

Após devorar a Vovó, o Lobo se deita na cama, esperando Chapeuzinho. É importante destacar que a preposição escolhida por Perrault (“dans le lit”) é uma codificação conceitual que indica que o Lobo se pôs debaixo das cobertas; estivesse ele por cima, ler-se-ia “sur le lit”. Samber (Opie & Opie, 1980) dá conta desse aspecto ao escolher “into the grandmother’s bed”; Tatar (1999), porém, sugere uma imagem diferente ao escrever “on Grandmother’s bed”. Borges (Tatar, 2004) e Laranjeira (2007), que dizem “na cama”, fazem uma opção menos determinada, uma vez que, em português, a preposição *em* permite duas implicações. A desambiguação ocorre imediatamente depois, quando o vilão se esconde na cama “debaixo das cobertas”.

Marques (s/d), por sua vez, acrescenta detalhes sobre o procedimento adotado pelo Lobo para se disfarçar: “colocou a touca, os óculos”. Essas informações não constam no texto de Perrault e mostram que a adaptação não foi feita somente por meio de supressão e compactação. Na verdade, o *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm tem um trecho muito semelhante: depois de devorar a Vovó, o Lobo “vestiu as roupas dela, enfiou sua touca na cabeça, deitou-se na cama e puxou as cortinas” (Tatar, 2004, p. 33).

Nesta cena, o diálogo precedente é espelhado e a heroína retoma as frases ditas anteriormente pelo antagonista, o qual, por sua vez, repete as réplicas da “boa senhora”. Trata-se de mais uma constatação de que Perrault usa a repetição como recurso expressivo, o que provavelmente está ligado a seu objetivo de se aproximar do modelo dos contos tradicionais, identificado por Shavit (1986, p. 8-16). Muitas narrativas orais comportam cenas ou passagens duplicadas como forma de criar um efeito de musicalidade e de facilitar a memorização da história, como se fosse um refrão musical. Já a versão de Marques (s/d), assim como a dos folcloristas alemães, não contém o espelhamento das duas ocorrências da frase “tire la chevillette...”, pois permite compreender que o Lobo deixa a porta da casa aberta.

Neste ponto do enredo, o Lobo precisa enganar Chapeuzinho, para atraí-la para dentro da casa e fazê-la deitar-se na cama com ele. Como ela já o havia encontrado na floresta algum tempo antes, toda cautela era necessária para não afugentá-la, mas o vilão comete um pequeno deslize ao responder quando ela bate à porta: a voz que assusta a menina foi qualificada por Perrault como “grosse voix”. Entre os numerosos sentidos do adjetivo francês *gros*, encontram-se as ideias de “grande” (*une grosse pierre*), “gordo” (*il est gros*), “intenso” (*de gros bisous*) e “rude” (*de gros mots*). As línguas-alvo do *corpus* não têm itens lexicais que funcionam como paralelos exatos de *gros*, cobrindo toda a sua polissemia; nesse sentido, a decisão do tradutor se orienta pelo princípio da relevância, ou seja, pela seleção do traço semântico considerado mais pertinente. Samber (Opie & Opie, 1980) fala em “big voice”, qualificando a voz do Lobo, em parte, por uma metonímia do sujeito que a emite. Tatar (1999), por sua vez, verte a expressão como “gruff voice”, destacando as noções de aspereza e dureza. Tanto Borges (Tatar, 2004) quanto Laranjeira (2007) optam por “voz grossa”, qualificação mais corrente em português.

Perrault expressa da seguinte maneira o raciocínio de que se vale Chapeuzinho para tentar explicar para si mesma a voz da “Vovó”: “croyant que sa mère-grand était enrhumée”. Laranjeira (2007) traduz essa frase como “julgando que a Vovó estivesse resfriada”; Tatar (1999) e Borges (Tatar, 2004) optam, respectivamente, por “thinking that her grandmother must have caught cold” e “pensando que a avó estava gripada”. Em todos os casos, fez-se referência a uma afecção das vias respiratórias e implicou-se que tal seria a causa na alteração da voz. Samber (Opie & Opie, 1980), talvez orientando-se pela expectativa de que seu público se constituía de cri-

anças que poderiam não atinar para essa intenção comunicativa, torna explícita a relação entre as duas ideias: “believing her grandmother had got a cold, *and was grown hoarse*” (grifos nossos). Um acréscimo desse tipo se orienta por uma avaliação de relevância, fundamentada por determinada imagem do leitor.

Para ludibriar a heroína, o Lobo tenta dissimular sua identidade. Em Perrault, ele faz isso “en adoucissant un peu sa voix”. O codificador conceitual *un peu* destaca a dificuldade encontrada pelo vilão. Samber (Opie & Opie, 1980) destaca o esforço por ele empreendido: “softening his voice *as much as he could*” (grifos nossos). Tatar (1999), ao usar o verbo *to try*, chega a pôr em dúvida o êxito que ele teve em disfarçar quem era: “tried to soften his voice” – com efeito, o traço considerado pertinente, aqui, é o de *tentativa*, o que abre espaço para a conclusão implicada de que ele não conseguiu. Borges (Tatar, 2004) e Laranjeira (2007) reproduzem a locução adverbial *um pouco* e diferem apenas na escolha do verbo que designa o procedimento adotado pelo Lobo: falam, respectivamente, em *adoçar* (evidenciando a noção de suavização) e em *afinar* (aludindo à imitação de uma voz feminina).

No final do trecho em questão, a edição de 2011, mais uma vez, se antecipa aos possíveis problemas de compreensão do leitor contemporâneo e explica que *déshabillé* era uma peça de vestuário – em francês atual, o termo significa “despido”. Mas trata-se, aqui, de uma ação que ultrapassa o simples esclarecimento: ao se servir de um recurso paratextual para “abafar” o traço semântico de “nudez” contido na formação de *déshabillé*, os responsáveis do livro destinado a crianças parecem tentar diminuir as conotações sexuais presentes no texto de Perrault. O efeito poético gerado pela dubiedade dessa palavra é reforçado pela presença do verbo *se déshabiller* (despir-se) na mesma frase. Nenhuma das retextualizações promove esse espelhamento, o que reduz a possibilidade de estabelecimento das implicaturas. No geral, as soluções encontradas para *déshabillé* também se mostram dotadas de pouca ambiguidade: Samber (Opie & Opie, 1980) opta por um hiperônimo (*night-cloaths*), ao passo que Tatar (1999) e Borges (Tatar, 2004) empregam substantivos mais específicos: *nightgown* e *camisola*, respectivamente. Laranjeira (2007), por sua vez, consegue uma solução que dá conta dos múltiplos sentidos potenciais do original francês, apontando discretamente para suas alusões eróticas ao escolher o sintagma *sem roupa* – o qual, convém destacar, não significa necessariamente *nu em pelo* e pode evocar, também, o uso de roupa de baixo ou de trajes próprios para dormir.

6.7 Segundo diálogo entre Chapeuzinho e o Lobo

<p>Texto-fonte (Perrault, 2011, p. 14)</p> <p>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. »</p> <p>Et en disant ces mots, ce méchant loup se jeta sur le petit Chaperon rouge, et la mangea.</p>
<p>Tradução Samber (Opie & Opie, 1980, p. 125)</p> <p>So she said to her, <i>Grandmamma, what great arms you have got!</i> It is the better to embrace thee my pretty child. <i>Grandmamma, what great legs you have got!</i> It is to run the better my child. <i>Grandmamma, what great ears you have got!</i> It is to hear the better my child. <i>Grandmamma, what great eyes you have got!</i> It is to see the better my child. <i>Grandmamma, what great teeth you have got!</i> It is to eat thee up. And upon saying these words, this wicked Wolfe fell upon <i>the little red Riding-Hood</i>, and eat her up.</p>
<p>Tradução Tatar (Tatar, 1999, p. 13)</p> <p>“Grandmother,” she said, “what big arms you have!”</p> <p>“The better to hug you with, my child.”</p> <p>“Grandmother, what big legs you have!”</p> <p>“The better to run with, my child.”</p> <p>“Grandmother, what big ears you have!”</p> <p>“The better you hear with, my child.”</p> <p>“Grandmother, what big eyes you have!”</p> <p>“The better to see with, my child.”</p> <p>“Grandmother, what big teeth you have!”</p> <p>“The better to eat you with!”</p> <p>Upon saying these words, the wicked wolf threw himself on Little Red Riding Hood and gobbled her up.</p>
<p>Tradução Borges (Tatar, 2004, p. 337-338)</p> <p>Disse a ela:</p> <p>“Minha avó, que braços grandes você tem!”</p> <p>“É para abraçar você melhor, minha neta.”</p> <p>“Minha avó, que pernas grandes você tem!”</p> <p>“É para correr melhor, minha filha.”</p> <p>“Minha avó, que orelhas grandes você tem!”</p> <p>“É para escutar melhor, minha filha.”</p> <p>“Minha avó, que olhos grandes você tem!”</p> <p>“É para enxergar você melhor, minha filha.”</p> <p>“Minha avó, que dentes grandes você tem!”</p> <p>“É para comer você.”</p> <p>E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu.</p>
<p>Tradução Laranjeira (Laranjeira, 2007, p. 92)</p> <p>Então lhe disse: “Vovozinha, como a senhora tem braços grandes!” – “É para te abraçar melhor, minha netinha.” – “Vovozinha, como a senhora tem pernas grandes!” – “É para correr melhor, minha netinha.” – “Vovozinha, como a senhora tem orelhas grandes!” – “É para melhor te escutar, minha netinha.” – “Vovozinha, como a senhora tem olhos grandes!” – “É para te ver melhor, minha netinha.” – “Vovozinha, como a senhora tem dentes grandes!” – “É para te comer”. E dizendo isso, o Lobo mau se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.</p>
<p>Adaptação (Marques, s/d, p. 12-14)</p> <p>– Vovó, que orelhas grandes! – disse Chapeuzinho.</p> <p>– É para te ouvir melhor! – disse o Lobo.</p> <p>– Que olhos enormes, vovó! – disse Chapeuzinho.</p> <p>– É para te ver melhor! – disse o Lobo.</p> <p>– Que nariz comprido! – disse Chapeuzinho.</p> <p>– É para te cheirar! – disse o Lobo.</p> <p>– E essa boca, vovozinha? Que grande! – disse Chapeuzinho.</p> <p>– É para te devorar! – disse o Lobo.</p> <p>Então o Lobo pulou da cama e correu para pegar Chapeuzinho.</p>

Na última sequência do conto, Chapeuzinho se admira com o corpo do Lobo escondido debaixo das cobertas. De acordo com Opie & Opie (1980, p. 119), “o diálogo final sozinho [...] eleva a história ao status de clássico”⁷². Numerosas questões de tradução podem ser destacadas nessa cena, a começar por sua frase de abertura, que introduz a primeira fala da menina. O singelo “elle lui dit” de Perrault foi vertido por Tatar (1999) com um “she said” intercalado na frase, que dispensa a referência ao interlocutor. A solução de Laranjeira, “lhe disse”, é um perfeito correlato do texto-fonte: assim como *lui*, *lhe* é um pronome complemento de objeto indireto de terceira pessoa do singular que não especifica o gênero. Há, aqui, uma espécie de neutralidade em face do que fazem Samber (Opie & Opie, 1980) e Borges (Tatar, 2004), quando escrevem “she said to her” e “disse a ela”, respectivamente. Com efeito, se Chapeuzinho é o sujeito da frase, “ela” e “her” se referem ao Lobo disfarçado de avó: tal escolha adiciona camadas de significação novas e inesperadas, pois mergulha no engano da protagonista o próprio narrador que, até aqui, onisciente.

No famoso diálogo, a forma como cada texto marca a alternância das vozes constitui uma escolha editorial que revela a maneira como o público é enxergado. Perrault escreve toda a cena em um só parágrafo e julga que os vocativos são suficientes: como se pode ver no Anexo I, as aspas no trecho acima foram inseridas pela edição de 2011, pois não constam do original de 1697. Samber (Opie & Opie, 1980), embora também faça uma apresentação “compacta”, busca facilitar a legibilidade ao distinguir as falas de Chapeuzinho das do Lobo por meio de itálicos. Tatar (1999) e Borges (Tatar, 2004) separam as vozes com aspas e saltos à linha, “empilhando” as frases e acentuando seu paralelismo sintático, cuja importância será mencionada adiante. Laranjeira (2007), por sua vez, reproduz o diálogo em um só parágrafo, mas marca de modo bem evidente a separação dos interlocutores, usando aspas e travessões. Marques (s/d), finalmente, não se contenta em usar travessões e saltos à linha, e sistematicamente assinala o enunciador a cada frase. Exemplifica, assim, o fenômeno descrito por Shavit (1986, p. 27-31), que mostra que as revisões efetuadas em diferentes publicações intituladas “Chapeuzinho Vermelho” são governadas pelas suposições dos editores sobre, de um lado, os conteúdos que convêm às crianças e, de outro, por sua capacidade de entendimento.

⁷² “[...] the final dialogue alone [...] is what raises the story to the classic level.”

No original e nas traduções, a menina explora as diferentes partes do corpo do Lobo na seguinte sequência: braços, pernas, orelhas, olhos e dentes. A adaptação de Marques (s/d) menciona orelhas, olhos, nariz e boca; guarda, portanto, mais proximidade com o texto dos Irmãos Grimm (Tatar, 2004), que elenca orelhas, olhos, mãos e boca. A progressão concebida por Perrault, ao incluir também os membros superiores e inferiores, sugere um contato mais íntimo entre Chapeuzinho e o Lobo, até porque ela se deitou com ele debaixo das cobertas – o que cria alusões eróticas perceptíveis para um leitor adulto. Em Grimm e Marques, porém, são mencionadas apenas partes do rosto e a menina apenas se aproxima da cama: é por isso que, nessas versões, o vilão salta da cama para abocanhá-la.

O diálogo é composto por frases que apresentam uma estrutura regular, na qual variam somente os substantivos empregados por Chapeuzinho e os verbos presentes na fala do Lobo. Esse paralelismo sintático ajuda a criar a semelhança com os contos orais, nos quais ele funciona como recurso mnemônico. Tatar (2004, p. 13), em sua *Introdução*, enfatiza a importância da dicção e do ritmo nesse tipo de narrativa:

Como as histórias dessa coletânea pertenceram outrora a uma tradição oral e eram destinadas a ser lidas em voz alta e alteradas, procurei recapturar o ritmo da narrativa oral, usando expressões, dicção e ritmo que nos lembram e essas histórias eram outrora assim transmitidas, para uma audiência de jovens e velhos.

De fato, a recorrência de esquemas sintáticos confere certa musicalidade e certa previsibilidade às falas dos personagens, ajudando a captar a atenção do leitor/ouvinte. No texto de Perrault o adjetivo *grand(e)s* – que por sinal ecoa *mère-grand* – é reiterado ao longo de todo o diálogo, assim como Samber (Opie & Opie, 1980) faz com *great*, Tatar (1999) faz com *big* e Borges (Tatar, 2004) e Laranjeira (2007), com *grandes*. Essas repetições preparam o impacto da conclusão, na qual a “dicção” é interrompida na última réplica do antagonista, que sela a condenação da heroína. De acordo com Opie & Opie (1980, p. 121), o conto de Perrault “termina de forma abrupta e nada sentimental”⁷³; as escolhas estilísticas reforçam isso: a última frase do Lobo, ao suprimir o advérbio *mieux*, quebra o paralelismo e acentua a brutalidade da cena. Samber (Opie & Opie, 1980), Borges (Tatar, 2004) e Laranjeira (2007) também procedem assim. Em Tatar (1999), não ocorre uma ruptura nesse ponto. Mas é em Marques (s/d) que esse efeito está completamente ausente: as réplicas da protagonista apresentam estruturas que não se repetem uma única vez; os

⁷³ “[...] ends with unsentimental abruptness [...]”.

adjetivos empregados pela menina também variam: *grandes, enormes, comprido, grande* – a musicalidade irregular afasta o livro adaptado dos padrões da oralidade.

A expressão consagrada para se referir ao Lobo, vilão presente em outras histórias infantis, é empregada no final dessa cena pela única vez em Perrault (*méchant loup*) e Laranjeira (*lobo mau*). Samber (Opie & Opie, 1980) e Tatar (1999) optam por *wicked wolf*, e não pelo mais corrente, *bad wolf*, atribuindo mais relevância ao traço de perfídia presente em *wicked* do que à simples maldade de *bad*. Em Borges (Tatar, 2004), a escolha de *lobo malvado* sugere um adulto que fala a crianças – embora esta pesquisa não disponha de bases estatísticas e objetivas para suportar tal afirmação, não parece impróprio apontar que esse adjetivo ocorre com mais frequência em textos direcionados ao público infanto-juvenil. Marques (s/d) não apõe qualificativos ao Lobo. O mesmo ocorre no texto dos Grimm: “o lobo saltou fora da cama e devorou a coitada da Chapeuzinho Vermelho” (Tatar, 2004, p. 34). O narrador marca seu posicionamento diante dos fatos relatados, focalizando não a reprovação do vilão, mas a compaixão pela menina.

Voltando ao campo das isotopias, o narrador de Perrault retoma, em “et la mangea” o *manger* empregado pelo Lobo em sua última fala, assim como se dá com o *to eat up* de Samber (Opie & Opie, 1980) e o *comer* de Borges (Tatar, 2004) e de Laranjeira (2007). Em Tatar, o verbo *to eat* proferido pelo vilão se transforma em *to gobble up*: nessa transformação, o acréscimo da noção de avidez, agressividade e velocidade foi considerado mais relevante do que o efeito estilístico da reiteração. Marques (s/d), mais uma vez, apresenta o comportamento observado por Shavit (1986) nas versões contemporâneas da história que evitam mostrar eventos que possam chocar a sensibilidade do leitor: a heroína sequer chega a ser engolida pelo Lobo.

Opie & Opie (1980) comentam que, nos numerosos textos que contaram a história depois de Perrault, há diversos desfechos: a protagonista morre, consegue escapar por conta própria, é salva sozinha ou junto com a avó, entre outras possibilidades. Para esta pesquisa, a falta do final feliz presente nas outras narrativas de *Histoires ou Contes du Temps Passé* indica um elemento destoante já naquela época e naquela obra. O que se quer evidenciar, aqui, é que a morte da heroína constitui um projeto de dizer do autor, e não uma trivialidade inserida em uma sensibilidade de época (para retomar o aspecto destacado por Steiner (1992, p. 7)) muito diferente da atual. Opie & Opie (1980, p. 15) explicam, por exemplo, que a *Cinderela* de Perrault

é uma versão suavizada de narrativas anteriores que continham aspectos sombrios. Tatar (1999, p. 4) tece comentário semelhante sobre *Le Petit Chaperon Rouge*. Não é algo diferente que sugere a brutalidade de *A História da Avó*, já evocada no subcapítulo 5.5: embora não termine com a morte da protagonista, o conto apresenta uma cena de canibalismo, alusões à sexualidade e referências escatológicas.

A incongruência do desfecho trágico com o gênero “contos de fadas”, aliás, levou muitos estudiosos a discutir se Perrault realmente se baseara na tradição oral, como aponta Shavit (1986, p. 13). Ela argumenta (p. 13-16) que o autor francês procurou conferir a seu texto traços arcaizantes e infantis, tal como evidenciado em algumas passagens acima, a fim de realizar seu jogo com duas categorias de destinatários: no plano do conteúdo manifesto, ele enfatizava seus leitores “oficiais”, as crianças; com a dubiedade da estrutura narrativa, acenava suas intenções satíricas para seu público “oficioso”, adultos de classes elevadas que se divertiam com narrativas ingênuas, desde que o narrador “fingisse” se dirigir aos pequenos. Tatar (2004, p. 356) também aponta essa característica:

Os Contos da Mamãe Gansa de Perrault são únicos em sua maneira de narrar a história tanto para crianças quanto para adultos. Por um lado, as tramas oferecem conflito familiar e um melodrama fantasioso que atrai a imaginação da criança. Por outro, oferecem apartes maliciosos e comentários sofisticados que se destinam a leitores adultos.

O complexo jogo de sentidos elaborado por Perrault se inseria em práticas de leitura da corte francesa do final do século XVII, como mostrado no capítulo 4. Mas, se é possível apontar nesse autor uma apreensão crítica dos contos de fadas, isso não deve ser entendido como uma negação peremptória de que ele tenha, também, atribuído um caráter educativo a suas *Histoires ou Contes du Temps Passé*: o que caracteriza a comunicação irônica e, de modo mais amplo, o discurso literário, é justamente a sobreposição de diversas camadas de sentido, e não a transmissão criptografada de mensagens unívocas. Ou seja, ao anunciar, na epístola dedicatória, que seus contos encerram “uma Moral muito sensata e que se descobre mais ou menos segundo o grau de penetração de quem os lê” (Laranjeira, 2007, p. 81), Perrault não faz um gracejo. A Teoria da Relevância ensina, justamente, que a ironia não é o fato de “dizer o contrário do que se pensa”, como poderia propor uma definição calcada no senso comum, e sim a demonstração de uma apreensão crítica do dito. Essa intencionalidade é assinalada por meio de indícios textuais e sua identificação repousa, em parte, sobre o leitor. Perrault compôs, portanto, uma coletânea que pode ser

lida *au premier degré* por crianças, que nela encontrarão princípios morais ou simplesmente um passatempo, e *au second degré* por adultos, que nela verão traços de um humor sutil e de crítica social velada – isso ficará mais claro no subcapítulo 6.8.

6.8 Moral da história / Chegada do caçador

Texto-fonte (Perrault, 2011, p. 14)
<p>MORALITÉ On voit ici que de jeunes enfants, Surtout de jeunes filles Belles, bien faites, et gentilles⁸, 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 privés⁹, 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.</p> <p>⁸ Jolies. ⁹ Familiers.</p>
Tradução Samber (Opie & Opie, 1980, p. 125)
∅
Tradução Tatar (Tatar, 1999, p. 13)
<p>MORAL From this story one learns that children, Especially young girls, Pretty, well-bred, and genteel, Are wrong to listen to just anyone, And it's not at all strange, If a wolf ends up eating them. I say a wolf, but not all wolves Are exactly the same. Some are perfectly charming, Not loud, brutal or angry, But tame, pleasant, and gentle, Following young ladies Right into their homes, into their chambers, But watch out if you haven't learned that tame wolves Are the most dangerous of all.</p>

<p>Tradução Borges (Tatar, 2004, p. 338)</p> <p>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.</p>
<p>Tradução Laranjeira (Laranjeira, 2007, p. 93)</p> <p>MORAL Aqui se vê que muitas crianças, Principalmente as menininhas, Bonitas, jeitosas, boazinhas, Não fazem bem de a toda gente dar confiança, E 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.</p>
<p>Adaptação (Marques, s/d, p. 16-18)</p> <p>Um caçador que passava perto da casa ouviu o barulho e foi ver o que era. O Lobo tentou fugir, mas o caçador atirou e matou o Lobo. Chapeuzinho apareceu e disse que o Lobo havia engolido a Vovó. O caçador abriu a barriga do Lobo e tirou a Vovó sã e salva.</p>

O texto de Perrault se encerra com um poema que informa a “moral da história” cuja interação com o conto é vista por Shavit (1986, p. 14) como a principal sinalização ao leitor adulto das intenções irônicas e satíricas do narrador, até então parcialmente mascaradas por uma linguagem com traços arcaizantes e infantis e pelo uso de estruturas narrativas tradicionais. As traduções de Borges (Tatar, 2004) e Laranjeira (2007) procedem a certos ajustes para produzir versos rimados como o de Perrault, buscando dar conta do conteúdo e da forma. Tatar (1999) opta por versos brancos, demonstrando atribuir mais relevância à restituição das ideias veiculadas do que a esse aspecto da maneira como elas são apresentadas. Isso não significa, contudo, que Tatar (1999) se contentou em efetuar um trabalho “passivo”.

Esta pesquisa não tem a pretensão de fazer uma análise exaustiva dos poemas acima, mas apenas identificar como o princípio da relevância guiou as retextualizações na busca de soluções, em alguns pontos. Na primeira linha, Perrault fala em “jeunes enfants” – o uso do qualificador permite delimitar um pouco o sentido desse substantivo, cuja polissemia, na França do *Ancien Régime*, já foi comentada no subcapítulo 4.4. Tatar (1999) e Laranjeira (2007) escrevem “children” e “crianças”, ao passo que Borges (Tatar, 2004) opta por um termo mais específico: “meninas”. A determinação do gênero nominal enfatiza a ligação da *Moral* com as desventuras da heroína e influencia a escolha de “finas”, dois versos abaixo.

Perrault descreve as meninas a quem se destinam os conselhos dessa parte final do conto “belles, bien faites, et gentilles”. Uma nota referente a essa última palavra, na edição de 2011, afirma que ela significa “bonitas”, sugerindo que se tem, nesse caso, uma enumeração de quase sinônimos. Mas o fato é que o adjetivo *gentil* já comportava, no século XVII, numerosas outras acepções, ligadas à amabilidade, ao bom comportamento e ao pertencimento à nobreza. Os sentidos evidenciados pelas diferentes traduções revelam os traços semânticos considerados mais relevantes: assim, em Tatar (1999), lê-se “pretty, well-bred, and genteel”, que sugere a possibilidade de que a protagonista pertença a uma classe social mais elevada; Borges (Tatar, 2004) opta por “lindas, elegantes e finas”, que vai um pouco na mesma direção (*genteel* alude à aristocracia de modo mais direto que *finas*); Laranjeira (2007), por sua vez, com “bonitas, jeitosas, boazinhas”, enfatiza a beleza e a ingenuidade.

O conselho que Perrault introduz, na sequência, diz que as meninas em questão “font très mal d’écouter toute sorte de gens”. A versão de Tatar (1999) põe em destaque a noção de erro: as mocinhas estão “wrong to listen to just anyone”. Borges (Tatar, 2004) atribui maior relevância à ideia de obrigação, ao enunciar “não devem a qualquer um escutar”. Laranjeira (2007), finalmente, também formula esse trecho na negativa e sublinha a necessidade de prudência: “não fazem bem de a toda gente dar confiança”.

Constatando que muitas meninas não atinam para a importância de velar por sua segurança, Perrault apresenta a consequência: “il en est tant que le loup mange”. Tatar (1999) desconsidera o codificador conceitual de quantidade *tant*: “a wolf ends up eating them”. O mesmo ocorre na formulação de Borges (Tatar, 2004), na qual o mais notável é, talvez, a substituição do verbo *comer* pela expressão “virar o jantar”.

Ainda que a busca da rima com “escutar” seja a razão mais provável dessa escolha, há que se notar que a solução de Laranjeira (2007), “o lobo anda comendo tantas” contém, potencialmente, as alusões sexuais de que *comer* se reveste em português coloquial. Tais sentidos secundários não estão presentes em *manger* e constituem, assim, um enriquecimento do texto – pertinente, em função do erotismo latente do conto de Perrault.

Quando descreve as características do Lobo, Perrault menciona sua habilidade em ganhar a confiança alheia por meio de um temperamento agradável: “privés, complaisants et doux”. A edição de 2011 explica que *privés* significa *familiers*, uma vez que esse adjetivo é usualmente empregado em oposição a *public*, o que o tornaria pouco conforme às expectativas de relevância dos leitores. O tipo de lobo ao qual se faz referência é mostrado como “domesticado” em Tatar (1999) – “tame, pleasant, and gentle” – e em Laranjeira (2007) – “mansos, bons, domesticados”. Tem-se, aqui, uma alusão a sua ferocidade natural. Borges (Tatar, 2004), por sua vez, salienta a artimanha de lobos “doces” que agem “com toda educação” para com suas vítimas.

Uma relativa cumplicidade pode ser atribuída a essas vítimas, pelas escolhas lexicais de Borges (Tatar, 2004) e de Laranjeira (2007), que escrevem respectivamente, “acompanham as jovens senhoritas pelos becos afora e além do portão” e “das Moçinhas seguem ao lado, até nas casas, e nos quartos reservados”. Esse traço pode ser implicado em Perrault e em Tatar (1999), mas são dotados de menor relevância do que nas traduções em português, pois o simples uso dos verbos *suivre* e *to follow* (que Laranjeira qualifica com *ao lado* e Borges substitui por *acompanhar*) constitui um estímulo menos ostensivo.

Nas sentenças finais, o narrador de Perrault afirma que não é nenhuma novidade que os “lobos” que afetam uma doçura exagerada são os mais nocivos: “Mais hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux, de tous les loups sont les plus dangereux”. Ao empregar a expressão de lamento *hélas* e logo mencionar que o erro que selou a condenação de Chapeuzinho foi ignorar algo que constitui um conhecimento generalizado, abrem-se duas implicaturas, igualmente prováveis e entre as quais não há necessidade de escolher: ou a heroína era realmente muito ingênua, ou foi conivente, o que torna admissível uma interpretação irônica da interjeição – trata-se de uma ambiguidade cuja percepção depende do leitor.

O *qui ne sait* de Perrault não encontra eco em Tatar (1999) nem em Borges (Tatar, 2004), que escrevem, respectivamente, “But watch out if you haven’t learned that tame wolves are the most dangerous of all” e “Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos são, entre todos, os mais perigosos”. No caso da primeira, a substituição de *hélas* por *watch out* parece se orientar pela compreensão de que o traço relevante do lamento é o de chamar a atenção para um fato e funcionar como advertência, o que é reforçado pelo *if* que vem logo em seguida, sugerindo que o ouvinte não saiba quão perigosos são os lobos domesticados. Nas retextualizações, portanto, somente Laranjeira (2007) estabelece um indício textual que suporta uma leitura irônica: “Mas cuidado! É sabido: um Lobo assim meloso dos Lobos todos é o mais perigoso”. Nota-se, contudo, que o comentário feito a respeito de *watch out* se aplica a *cuidado*.

Na versão adaptada, a *moralité* dá lugar ao salvamento da protagonista e da Vovó pelo caçador, espécie de *deus ex machina* introduzido na narrativa pelos Irmãos Grimm. De acordo com Tatar (1999), o acréscimo dessa figura remodelou completamente a protagonista. No caso de Marques (s/d), a adoção do “final feliz” dos folcloristas alemães promove a adequação do texto às expectativas do leitor médio brasileiro, que desconhece o desfecho da versão de Perrault e provavelmente o rejeitaria, em função das obrigações e dos interditos atualmente associados ao do gênero “conto de fadas”.

O caçador do texto de Marques (s/d) é um herói que por sorte se encontrava nos arredores e vai ao socorro de Chapeuzinho por iniciativa própria. Sua representação gráfica é particularmente interessante: visto de uma perspectiva baixa que acentua sua estatura, ele tem um olhar firme e atento, um rústico chapéu de pele. Em uma das mãos, uma arma; na outra, a rédea com que segura os cães. Estes, por sinal, também têm porte altivo e sugerem bravura. Nota-se, entretanto, que seus dentes não aparecem, ao contrário do que acontece com o Lobo – a objetivo é, provavelmente, evitar que eles ganhem uma imagem de agressividade exagerada. A sequência conta a condenação do vilão, que não é mostrada em imagem: “O Lobo tentou fugir, mas o caçador atirou e matou o Lobo”. A repetição do sintagma “o Lobo” evita o uso do pronome anafórico “o”, talvez considerado de difícil compreensão para o público. É então que Chapeuzinho reaparece e o final feliz se completa, com o salvamento da Vovó. Todos esses eventos são encadeados de modo quase igual na versão dos Irmãos Grimm: o Lobo, porém, não morre a tiros.

Mas a *moralité* não está ausente apenas na versão adaptada: Samber (Opie & Opie, 1980) também a suprime, o que faz pensar no comentário de Genette (2002, p. 12), segundo o qual elementos paratextuais podem surgir e desaparecer a qualquer momento, por decisão do autor ou alheia ou, ainda, “em função do desgaste do tempo”⁷⁴. *Les Contes de Perrault*, o luxuoso volume de 2008, apesar das opções editoriais que lhe conferem uma aparência “antiga”, igualmente elimina a *moralité*. Não há elementos paratextuais que expliquem a decisão de Samber e dos responsáveis pela edição de 2008, mas é razoável supor que eles tenham considerado e esse trecho não pertencia ao conto, mas constituía um apêndice desnecessário ou desprovido de pertinência, o que justificaria sua exclusão. Essa intervenção se orienta por uma avaliação de relevância ligada às expectativas geradas pelo enquadramento genérico: segundo Carmelino (2007, p. 15), o grau de explicitação da informação se insere no planejamento textual e constitui ponto importante no estudo dos gêneros. Com efeito, tal como explanado por Bettelheim (2010), esse tipo de explicitação do sentido da narrativa normalmente se encontra em fábulas, e não em contos de fadas – nos quais eles seriam não só deslocados, mas também prejudiciais. A ineficácia educativa das *moralités* anexadas por Perrault a suas *Histoires ou Contes du Temps Passé* é assim comentada por Tatar (2004, p. 12):

A falta de clareza ética [*dos contos de fadas*] não representou problema para muitos dos compiladores que juntaram contos de fadas em coletâneas. Em 1697, ao publicar *contos da Mamãe Gansa*, Charles Perrault acrescentou a cada um pelo menos uma lição moral, por vezes duas. Frequentemente, contudo, essas conclusões morais não se harmonizavam com os eventos da história e vez por outra não ofereciam nada além de uma oportunidade para um comentário social aleatório e digressões sobre caráter. As diretrizes comportamentais explícitas acrescentadas por Perrault e outros tendem a não funcionar quando visam crianças.

Shavit (1986) prefere tentar desvendar as intenções macrotextuais desse “corpo estranho”: segundo ela, o desenlace trágico de *Chapeuzinho Vermelho* rompe a estratégia de manutenção da ilusão de um conto oral e indica ao leitor adulto a manipulação efetuada sobre o modelo tradicional. De acordo com a autora, a chave para essa interpretação é a *moralité*, que explicita que o Lobo não é um animal voraz, mas uma metáfora para homens que se aproveitam de mocinhas ingênuas⁷⁵.

⁷⁴ “[...] en vertu de l’usure du temps”.

⁷⁵ “The ironical interpretation of the ending by the moral negates the possibility, suggested by Soriano, that the tragic ending indicates a warning story (Soriano claims that it is a warning story, as wolves were a real danger at the time).” (“A interpretação irônica do final promovida pela moral da história

Um aspecto da estrutura narrativa pode reforçar ou, ao contrário, relativizar essa inocência da protagonista – o olhar do leitor é, aqui, determinante: no original e nas traduções, Chapeuzinho estava ciente de que o Lobo ia à casa da Vovó, pois ele lhe dissera isso, quando de seu encontro na floresta. (A situação é diferente na versão de Marques (s/d) e na dos Irmãos Grimm, nas quais o antagonista simplesmente induz a menina a perder tempo.) A cena do segundo diálogo entre Chapeuzinho e o vilão permite uma interpretação irônica (ecoico-dissociativa) porque, a bem dizer, é bastante implausível: ela poderia, sem tanta dificuldade, desconfiar do ocorrido – até porque um lobo não se parece em nada com uma velha senhora⁷⁶. É talvez com esses fatores em mente que Bettelheim (2010, p. 257) assevera, ao falar sobre essa passagem final da história:

Como, em resposta a essa tentativa de sedução direta e óbvia, Chapeuzinho não esboça o mínimo movimento para escapar ou resistir, pode-se concluir que ela é idiota ou que ela deseja ser seduzida. Nos dois casos, ela certamente não é um personagem com o qual o público teria vontade de se identificar. Tais detalhes, em vez de apresentarem a heroína como ela é (uma menina ingênua, encantadora, que é induzida a desconsiderar as advertências da mãe e que se diverte inocentemente), lhe dão toda a aparência de uma mulher decaída.⁷⁷

Para Bettelheim (2010, p. 257), Perrault peca por tolher a imaginação do ouvinte, ao evidenciar que o Lobo não passa de uma metáfora, o que transforma em simples conto de advertência o que poderia ser um texto dotado de significados em muitos níveis. Na opinião do psicanalista, essa delimitação do sentido impede o leitor de exercer uma compreensão criativa, estabelecer uma significação pessoal e perceber

nega a possibilidade, sugerida por Soriano, de que o final trágico indica um conto de advertência (Soriano afirma que se trata de um conto de advertência, uma vez que lobos eram um perigo real naquela época.) Shavit (1986, p. 14).

⁷⁶ James Thurber tira desse fato um efeito cômico, concluindo da seguinte maneira sua paródia *The Little Girl and the Wolf*: “Quando a menininha abriu a porta da casa de sua avó, ela viu que havia alguém na cama com uma touca e uma camisola. Ela não estava a menos do que sete metros e meio da cama quando viu que não era sua avó, e sim o lobo, porque até de touca um lobo não parece mais com uma velhinha do que aquele leão dos filmes da MGM parece com o Presidente da República. Então a menininha tirou uma pistola automática de sua cesta e matou o lobo a tiros. *Moral: Hoje em dia, não é tão fácil enganar menininhas como era antigamente.*” (“When the little girl opened the door of her grandmother’s house she saw that there was somebody in bed with a nightcap and nightgown on. She had approached no nearer than twenty-five feet from the bed when she saw that it was not her grandmother but the wolf, for even in a nightcap a wolf does not look any more like your grandmother than the Metro-Goldwyn lion looks like Calvin Coolidge. So the little girl took an automatic out of her basket and shot the wolf dead. *Moral: It is not so easy to fool little girls nowadays as it used to be.*”) Thurber in Tatar (1999, p. 17.)

⁷⁷ “Comme la fillette, en réponse à cette tentative de séduction directe et évidente, n’esquisse pas le moindre mouvement de fuite ou de résistance, on peut croire qu’elle est idiote ou qu’elle désire être séduite. Dans les deux cas, elle n’est certainement pas un personnage avec lequel on aurait envie de s’identifier. De tels détails, au lieu de présenter l’héroïne telle qu’elle est (une petite fille naïve, séduisante, qui est incitée à négliger les avertissements de sa mère et qui s’amuse innocemment, en toute bonne foi), lui donnent toute l’apparence d’une femme déçue.”

seu próprio amadurecimento ao reler o conto e descobrir novas possibilidades. Dentro de sua perspectiva psicanalítica, Bettelheim (2010, 254-277) exprime claramente sua preferência pela versão dos Irmãos Grimm, que constitui, a seus olhos, um conto de fadas legítimo, pois estabelece a identificação do público com a protagonista, permite sua redenção ao final da história e não tenta especificar o sentido a ser apreendido.

Porém, como explicado no capítulo 3, o *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault, com seu desfecho trágico, se constrói justamente pela transgressão dos imperativos do gênero em que costuma ser categorizado. Nisso, distingue-se inclusive das narrativas encontradas na mesma obra, o que sugere que o “final feliz” era item obrigatório dos contos de fadas já naquela época – ou seja, a ausência desse traço não significa que o texto de 1697 se situa em uma etapa anterior do estabelecimento do gênero, em que tal característica ainda não era vista como indispensável. A presença de uma *moralité*, por outro lado, pode ser compreendida como pertencente a uma fase de transição na evolução dos contos, uma vez que os textos de Madame d’Aulnoy também apresentavam esse tipo de elemento. O importante, dentro do entendimento desta pesquisa, é que Perrault seja lido dentro de sua proposta e não rechaçado por não corresponder a exigências que ele não tinha a intenção de cumprir, como demonstram os indícios aqui mencionados; além disso, não se pode perder de vista que os gêneros textuais, por estarem inseridos em práticas sociais e culturais, são essencialmente construções instáveis, provisórias, mutantes.

No que tange mais diretamente ao comentário de Bettelheim (2010, p. 257), há que atentar para o fato de que, no texto de Perrault, a mãe de Chapeuzinho não lhe dá um conselho, uma advertência sequer. Na versão dos Irmãos Grimm, a menina recebe instruções detalhadas para ser diligente, cautelosa e cortês, o que, de acordo com Shavit (1986, p. 17), é relacionado à evolução do conceito de infância e das práticas educacionais nos 115 anos que separam as *Histoires ou Contes du Temps Passé* e os *Kinder- und Hausmärchen*: com efeito, no final do século XVII, o sentimento de que os adultos são responsáveis por orientar as crianças, embora já existisse, era menos intenso do que no início do século XIX.

A preferência de Bettelheim (2010) pela versão dos Irmãos Grimm é um caso exemplar do fenômeno descrito por Hutcheon (2006, p. xiii): frequentemente, quando o público toma contato com o original, ele já conhece de longa data determinada adap-

tação, a qual se reveste da “autoridade” de que gozaria, em princípio, o texto que lhe deu origem. Ressalte-se que, como dito acima, *Le Petit Chaperon Rouge* não é um “original” no sentido idealizado (a bem dizer, nenhuma produção discursiva o é), pois constitui uma transformação de narrativas orais, mais ou menos da mesma forma como *Rotkäppchen* e inúmeras paródias e imitações se apropriaram do que Perrault escrevera. No caso do psicanalista austro-americano, importa destacar que são seus objetivos de terapeuta que o levam a estabelecer critérios de avaliação que dão a primazia à versão dos Grimm: nunca é demais enfatizar que, embora os contos de fadas possam desempenhar funções educativas, suas raízes camponesas e sua presença nos salões literários da aristocracia lhes conferem outras camadas de leitura e um leque muito mais amplo de significados.

Em sua *Introduction: Little Red Riding Hood*, Tatar (1999, p. 3-10) também se debruça sobre as diferenças entre o texto de Perrault e o dos Irmãos Grimm mas, diferentemente de Bettelheim (2010), não adere à versão dos alemães e explicita o quanto eles também manipularam a estrutura do conto de fadas para adequar a história às suas finalidades pedagógicas. A autora esclarece que, a despeito da impossibilidade de extrair do conto esse ensinamento moral unívoco, tanto Perrault quanto os Grimm tornaram a heroína responsável por sua desgraça. Tatar (1999, p. 6) assevera que o intuito pedagógico encadeia como causa e efeito eventos que, na tradição oral voltada para adultos, podiam não ter nenhuma conexão lógica obrigatória: a violência gratuita voltada para a diversão é desviada para objetivos disciplinadores, mas o fato de ela ter um propósito não a elimina nem a diminui. A estudiosa afirma que certa pedagogia do medo gerou, no século XIX, versões assustadoras de *Chapeuzinho Vermelho*, destacando que esse conto surgiu como um entretenimento adulto, um melodrama eivado de humor mundano e que, ao ser transformado em material educativo para crianças, tomou uma seriedade desproporcionada.

A avaliação feita por Tatar (1999, p. 6) constitui um indício paratextual eloquente, que lança luz sobre sua tradução e explica, ao menos em parte, a ausência de diversos sinalizadores das possibilidades irônicas do texto francês. É em função dessa interpretação ecoico-dissociativa que se questiona: a *moralité* redigida por Perrault deve ser lida unicamente como uma lição de um manual de boas-maneiras?

Carston (2004, p. 633) ensina que há uma diferença entre o conteúdo explícito de um enunciado e o que ele acarreta no nível implícito. Ora, o *corpus* desta pesquisa é

constituído de textos literários, cuja expectativa de relevância é a produção de um grande número de implicaturas (efeito poético), e não a transmissão de mensagens inequívocas. Assim, o discurso educativo, que constitui o sentido com o qual se contentam as crianças, é ressignificado pela atitude crítica do enunciador, percebida somente pela parte mais experiente do público, com base nos aspectos da linguagem e da estrutura narrativa. Curiosamente, o texto de Perrault, a oposição dessa *moralité* – que aparentemente estipula de forma autoritária um sentido “correto” – é o fator que propicia aquilo que Bettlheim (2010) louva nos contos de fada: uma experiência que se renova a cada vez que os leitores se embrenham, junto com a menina, em um bosque que nunca é o mesmo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou demonstrar que *Le Petit Chaperon Rouge*, de Perrault, fornece indícios textuais que problematizam sua categorização como um conto de fadas, tal como esse gênero é concebido atualmente. A ausência do final feliz é o sinal mais evidente dessa quebra das expectativas habitualmente associadas a esse tipo de narrativa. Por se tratar de um texto do século XVII, quis-se verificar como suas singularidades se inseriam na cultura daquele momento histórico, o que exigiu um conhecimento melhor das condições de vida e das relações humanas de então. Tal investigação foi motivada, de um lado, pela proposta de Travaglia (2003) de que a tradução é uma retextualização, o que guarda afinidades com o princípio do efeito equivalente defendido por Nida (2004), e, de outro lado, pela percepção de que o gênero determina parcialmente a escolha das estratégias de recriação literária. A intenção era saber se as peculiaridades do texto de Perrault teriam impacto em sua época ou se faziam parte de uma sensibilidade muito distante da contemporânea.

Sugestões de resposta para essas indagações se encontravam em Shavit (1986, p. 8-31), cujo trabalho sobre várias versões de *Chapeuzinho Vermelho* indica que as transformações pelas quais o texto passou não têm nada de aleatório e que, entre os muitos fatores que as governam, encontra-se a influência dos modelos literários e dos conceitos de infância predominantes em cada época. Perrault, segundo a autora, escreveu um conto que destoava de todas as coletâneas publicadas naquele momento. A sugestão de Shavit (1986) de que a obra do francês seria perpassada por intenções irônicas foi testada e confirmada mediante a aplicação de conceitos da Teoria da Relevância de Wilson & Sperber (2004).

Mas a mesma Teoria da Relevância, ao esclarecer como o contexto cognitivo do ouvinte é parte integrante do processo inferencial, permitiu compreender que cada retextualização fez do original uma leitura específica – fazendo dele vários textos diferentes –, atribuindo-lhe diferentes propósitos comunicativos e reconstruindo-o à sua própria maneira. Dessa forma, entendendo que o texto literário se caracteriza pela polissemia e que a interpretação irônica é uma possibilidade entre outras, buscou-se encontrar no paratexto, tal como propõe Genette (2002), uma porta de acesso aos sentidos perseguidos em cada uma das versões estudadas.

O princípio da relevância governa a seleção dos traços do texto-fonte que são considerados pertinentes: as diferentes traduções e a adaptação que compõem o *corpus* estabeleceram de um modo específico a relação entre o texto de Perrault e o amplo espectro de possibilidades coberto pelo rótulo “conto de fadas”: Samber (Opie & Opie, 1980), parece se dirigir a leitores jovens e realiza acréscimos e modificações para aumentar a clareza e a expressividade da narrativa, permitindo-se eliminar a *moralité*. Tatar (1999) faz uma leitura mais “séria”, que enfatiza os aspectos moralizantes da história e não demonstra ter dado destaque aos codificadores que permitem a produção de um efeito irônico. Borges (Tatar, 2004) adota um tom coloquial, busca atender ao objetivo de se permitir ler tanto por crianças quanto por adultos e dá consideravelmente menos ênfase aos traços de ironia e outros subtextos do que Laranjeira (2007). Marques (s/d), por sua vez, visa um público de crianças menores, pelo que evita traços de violência e atribui grande relevância à facilidade de compreensão; por aspectos estruturais e estilísticos, aproxima-se muito mais da versão dos Grimm do que da de Perrault: a “normalização” do conto, feita pela introdução do final feliz, revela o objetivo de se adequar aos imperativos genéricos hoje vigentes.

A grande variedade de soluções encontradas não significa, porém, que alguns dos textos do *corpus* são contos de fadas mais “típicos” do que outros: o que importa é como, em cada caso, foi enxergado o vínculo entre a obra de Perrault e o gênero em questão e como esse próprio gênero foi compreendido. O paratexto permitiu, em graus desiguais, aceder à leitura que subsidiou cada uma das retextualizações e às estratégias discursivas por elas postas em marcha. De modo geral, essas transformações demonstram a riqueza de significados dessa história que atravessou os séculos. E confirmam o que dizem Opie & Opie (1980): os contos participam da dinâmica das culturas em que se inserem e se modificam com o passar do tempo; não são, portanto, fósseis que deveriam registrar fielmente o passado ou restos imperfeitos de algo que outrora foi íntegro e puro. É nesse sentido que Hutcheon (2006, p. 31) faz uma analogia entre a adaptação de narrativas a diversos ambientes culturais e a adaptação das espécies aos ambientes naturais: as histórias mudam constantemente e “se adaptam tanto quanto são adaptadas”⁷⁸.

O que esta pesquisa também constatou é que os gêneros se definem formalmente, por características de composição textual, e funcionalmente, por finalidades discursivas.

⁷⁸ “[...] stories adapt just as they are adapted.”

sivas que lhes são próprias. Mas os rótulos são objeto de reivindicação e contestação, e o conjunto denominado “contos de fadas” abarca textos dotados de propósitos comunicativos diversos, cujo inventário não se manteve o mesmo ao longo dos tempos. Essa heterogeneidade é uma característica inerente que ajuda a explicar as alterações do gênero – das quais as diferentes retextualizações incluídas no *corpus* desta pesquisa constituem uma evidência. Isso pode ser ilustrado por uma analogia com outro campo de estudos: a sociolinguística laboviana, ao buscar explicar a evolução dos sistemas linguísticos, demonstra que a variação sincrônica é um dos motores da mudança diacrônica – somam-se a ela fatores não linguísticos, de ordem cultural, como a dinâmica das identidades sociais e geográficas. Semelhante raciocínio pode ser estendido aos gêneros textuais: sua heterogeneidade constitutiva é o que impulsiona sua mudança ao longo das épocas. Como expressão do espírito de seu tempo, eles também estão sujeitos a diversas influências.

Apesar de envolver numerosas transformações do texto, a adaptação é, acima de tudo, um processo de inserção cultural, uma parte fundamental da tradução cuja importância varia, sobretudo, em função do público-alvo. As múltiplas intervenções por ela promovidas guardam um paralelo com práticas tradutórias que, de acordo com Bassnett (2003, p. 21-24), já foram consideradas mais legítimas em outros tempos: supressões, inserções, correções e alterações de ordem. A adaptação é, portanto, bem mais do que uma simples *técnica*, se esse termo é entendido como uma operação mecânica efetuada em um plano estritamente verbal; mas ela não chega a constituir um gênero à parte, como se poderia pensar, uma vez que é inevitavelmente enxergada em função dos tipos de textos em circulação em determinada sociedade. O que ocorre é que o conhecimento prévio do original cria uma camada de sentido suplementar: segundo Hutcheon (2006, p. 21), é o estabelecimento dessa intertextualidade que faz a adaptação ser lida *como adaptação* e não como um texto original, e é dentro dessa relação que o leitor lhe atribui maior ou menor aceitabilidade.

É importante, contudo, ressaltar que o interesse em avaliar a semelhança interpretativa entre Perrault e Marques (s/d) não implica a pressuposição de que o segundo seja necessariamente elaborado com o objetivo de buscar a maior equivalência possível com o primeiro: não se trata, assim, de uma consecução fracassada, mas da perseguição de propósitos comunicativos completamente diferentes sinalizados pela inscrição paratextual “texto adaptado” e pelos indícios de que o público visado são

crianças pequenas. Como dito no início deste trabalho, em obras destinadas a tais audiências, é mais frequente a tradução “domesticadora”, que lança mão de um maior número de procedimentos adaptativos macrotextuais – aos quais leitores com maior repertório (e, sobretudo, com conhecimento do original) muitas vezes têm menos tendência a aderir. Hutcheon (2006, p. xiii) menciona diversos fatores que demonstram o equívoco dos estudos que se orientam pela noção de “fidelidade”, entre os quais se destacam dois: o primeiro é que a noção de autoridade ou prioridade do original é desafiada pelo fato de que ele pode ser visto ou lido *após* a versão adaptada; o segundo, mais fundamental, é que há várias motivações por trás da adaptação e poucas envolvem fidedignidade.

A linguística textual, a teoria da relevância e os estudos sobre o paratexto forneceram um aparato conceitual e metodológico eficaz para lidar com as questões levantadas no início da realização deste trabalho e se mostraram em consonância com a visão de tradução como um processo de retextualização. Com esta dissertação de mestrado, espera-se ter ajudado a colaborar com a integração entre os estudos de tradução e outros campos da Linguística e das ciências sociais.

8. REFERÊNCIAS

ALVES, Fábio; CARVALHO NETO, Geraldo Luiz de. *O princípio de relevância e a tradução de contextos artificiais: aspectos intuitivos, analíticos e reflexivos no desempenho de tradutores novatos e experientes*. In: Tradução & Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores, nº 15, p. 13-25. Anhanguera: SARE, 2006.

ARAÚJO, Tereza Xavier Labiapari. “A tradução da ironia: uma análise à luz da Teoria da Relevância”. In: ALVES, Fábio; GONÇALVES, José Luiz (orgs.). *Relevância em tradução: perspectivas teóricas e aplicadas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Seuil: Paris, 1973.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2007.

BADINTER, Elisabeth. *L'Amour en plus: histoire de l'Amour maternel XVII^e XX^e siècle*. 21.ed. Flammarion: Paris, 2010.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Trad. Théo Carlier. Saint-Amand-Montrond: Robert Laffont, 2010.

BORGES, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”, in *Obras completas I*, Barcelona: Emecé, 1996, p. 239-243.

_____. “Pierre Menard, autor del Quijote”, in *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BROECK, Raymond van den. “Generic Shifts in Translated Literary Texts”. In: *New Comparison*, nº 1, p. 104-117. Coventry: University of Warwick, 1986.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano*. Trad. Anna Rachel Machado, Maria de Lourdes Meirelles Matencio et al. Campinas: Mercado de Letras, 2006.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. 13.ed. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1994.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMANN, Boris. *Poemas/Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Bere'shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

_____. *Qohélet: O-que-sabe*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

CARMELINO, Ana Cristina. “‘Ditos opinativos’: modos de avaliar.” In: CARMELINO, Ana Cristina; PERNAMBUCO, Juscelino; FERREIRA, Luiz Antônio (orgs.). *Nos caminhos do texto*. Franca: Unifran, 2007.

CARSTON, Robyn. “Relevance Theory and the Saying / Implicating Distinction”. In: HORN, Laurence R. & WARD, Gregory (eds.). *The Handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 633-656.

CARVALHO NETO, Geraldo Luiz de. “Traduzindo contextos ‘artificiais’: evidências de comportamento reflexivo/analítico no trabalho de um tradutor experto”. In: ALVES, Fábio; GONÇALVES, José Luiz (orgs.). *Relevância em tradução: perspectivas teóricas e aplicadas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

_____. *Metarrepresentação em tradução: uma análise relevantista dos processos inferenciais de tradutores expertos na tradução de textos sensíveis (sagrados)*. Belo Horizonte, 2010. 353 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – UFMG.

COSTA VAL, Maria da Graça. *Redação e textualidade*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DE PAULA, Lillian. *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*. Vitória: EDUFES, 2011.

FIRTH, John Rupert. *The Tongues of Men and Speech*. London: Oxford University Press.

GENETTE, Gérard. *Introduction to paratext*. In: *New Literary History*, vol. 22, nº 2, p. 261-272. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

____. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

GONÇALVES, José Luiz. “Teoria da Relevância, Cognição e competência do tradutor”. In: ALVES, Fábio; GONÇALVES, José Luiz (orgs.). *Relevância em tradução: perspectivas teóricas e aplicadas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Taylor & Francis Group, 2006.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: _____. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 63-72.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Ana Christina; CAVALCANTI, Monica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coord. trad. Maria Sophia Zanotto. São Paulo: Educ, 2002.

MACHADO, Anna Rachel. “A perspectiva interacionista sociodiscursiva de Bronckart”. In: MEURER, José Luiz; BONNINI, Adar; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola editorial, 2006, p. 237-259.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MARQUES, Cristina. *Chapeuzinho Vermelho*. China: Todolivro, sem data.

MAZZETTI, Maria. *Pinóquio*: adaptação da história de Carlo Collodi. Ilustrações de T. Izawa e S. Hijikata. Rio de Janeiro: Record, 1970.

MERRIAM-WEBSTER on-line dictionary. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/>> Acesso em: 25 mar. 2013.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'Écriture – Poétique de la Traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

MEURER, José Luiz; BONNI, Adar; MOTTA-ROTH, Désirée. “Prefácio”. In: _____. *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola editorial, 2006, p. 7-10.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Daniele. “Construção dos objetos de discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referência”. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; GIULLA, Alena (orgs). *Referência*. Coleção clássicos da linguística I. São Paulo: Contexto, 2003. p.17-52.

MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 2008.

MURRAY, James A. H.; BRADLEY, Henry; CRAIGIE, W. A.; ONIONS, C. T. (eds.). *The Oxford English Dictionary*. 2.ed. Vol. XIII. Oxford: Clarendon Press, 2000.

NAZÁRIO, Maria de Lurdes. “Estudo pragmático: a teoria da relevância no processo comunicativo”. In: REVELLI (Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG – Inhumas), v. 3, nº 2, out. 2011, p. 56-67.

NEUBERT, Albrecht. “Elemente iner allgemeinen Theorie der Translation”. In: *Actes du X^e Congrès International des Linguistes*, p. 451-456. Bucarest II: 1967.

NEWMAN, Francis. “Homeric Translation in Theory and Practice”. In: _____. *Essays by Mathew Arnold*. London: Oxford University Press 1914.

NIDA, Eugene. *Towards a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

_____. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The translation studies reader*. New York: The Taylor & Francis e-Library, 2004.

OPIE, Iona; OPIE, Peter. *The classic fairy tales*. New York: Oxford University Press, 1980.

PAVEAU, Marie-Anne; SARFATI, Georges-Élia. “As linguísticas discursivas”. In: _____. *As grandes teorias da linguística: da gramática comparada à pragmática*. São Carlos: Claraluz, 2006.

PAZ, Octavio. *Tracución, Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.

PERRAULT, Charles. “Le Petit Chaperon Rouge”. In: *Histoires ou contes du temps passé avec des moralitez*. Paris: Claude Barbin, 1697.

_____. *Les contes de Perrault*, tome I. Paris: Atlas, 2008

_____. *Neuf contes*. Boulogne-Billancourt: Vincent imprimeries, 2011.

- ____. *Contos e fábulas*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- POPOVIČ, Anton. *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton, Alberta: University of Alberta, 1976.
- SOUZA, Cláudia Nívia Roncarati de. *Cadeias do texto: construindo sentidos*. São Paulo: Parábola editorial, 2010.
- ROSA, João Guimarães. *Fita verde no Cabelo: Nova Velha História*. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.
- SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. London: The University of Georgia Press, 1986.
- LE PETIT ROBERT: Dictionnaire de la Langue Française. Ed.2.1. CD-ROM. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001.
- SCHNAIDERMAN, Boris. "Haroldo de Campos e a transcrição da poesia russa moderna". In: *Revista Fragmentos*, nº 25, p. 61-68. Florianópolis: UFSC, 2003.
- STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. 2.ed. - Oxford: Oxford University Press, 1992.
- TATAR, Maria. *The classic fairy tales*. Norton: New York, 1999.
- ____. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Edição, introdução e notas Maria Tatar; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: Edufu, 2003.
- UNIVERSITÉ DE LORRAINE. *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr/>> Acesso em: 25 mar. 2013.
- VENUTI, Lawrence. "Translation, community, utopia". In: ____ (org.). *The translation studies reader*. New York: The Taylor & Francis e-Library, 2004.
- VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. "A methodology for translation". Trad. Juan C. Sager e M.-J. Hamel. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The translation studies reader*. New York: The Taylor & Francis e-Library, 2004.
- WILLEMSEN, August. "O autor da obra alheia". In: *Revista Fragmentos*, nº 1, p. 53-65. Florianópolis: UFSC, jan.-jun. 1984.

WILSON, Deirdre; SPERBER, Dan. "Relevance theory". In: HORN, Laurence R. & WARD, Gregory (eds.). *The handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 607-632.

9. ANEXOS

ANEXO I

Fac-símile da edição de 1697 de *Le Petit Chaperon Rouge*



L E

PETIT CHAPERON
ROUGE
C O N T E.



L estoit une fois
une petite fille de
Village, la plus
jolie qu'on eut sçû voir;

48 *Le petit*
sa mere en estoit folle, &
sa mere grand plus folle
encore. Cette bonne fem-
me luy fit faire un petit
chaperon rouge, qui luy
seïoit si bien, que par tout
on l'appelloit le Petit cha-
peron rouge.

Un jour sa mere ayant
cui & fait des galettes, luy
dit, va voir comme se por-
te ta mere-grand, car on
m'a dit qu'elle estoit ma-
lade, porte luy une galette
& ce petit pot de beurre.
Le petit chaperon rouge
partit aussi-tost pour aller
chez

chaperon rouge. 49
chez sa mere-grand, qui
demeuroit dans un autre
Village. En passant dans
un bois elle rencontra
compere le Loup, qui eut
bien envie de la manger,
mais il n'osa, à cause de
quelques Bucherons qui
estoit dans la Forest. Il
luy demanda où elle al-
loit; la pauvre enfant qui
ne sçavoit pas qu'il est
dangereux de s'arrester à
écouter un Loup, luy dit,
je vais voir ma Mere-
grand, & luy porter une
galette avec un petit pot

50 *Le petit*
de beurre que ma Mere
luy envoie. Demeure-t-el-
le bien loin, lui dit le
Loup? Oh ouy, dit le pe-
tit chaperon rouge, c'est
par de-là le moulin que
vous voyez tout là-bas,
là-bas, à la premiere mai-
son du Village. Et bien,
dit le Loup, je veux l'al-
ler voir aussi; je m'y en
vais par ce chemin icy,
& toy par ce chemin-là,
& nous verrons qui plû-
tost y sera. Le Loup se mit
à courir de toute sa force
par le chemin qui estoit le

chaperon rouge. 51
plus court, & la petite fil-
le s'en alla par le chemin
le plus long, s'amufant à
cueillir des noisettes, à
courir après des papillons,
& à faire des bouquets des
petites fleurs qu'elle ren-
controit. Le Loup ne fut
pas long-temps à arriver
à la maison de la Mere-
grand, il heurte: Toc, toc,
qui est-là? C'est vôtre fille
le petit chaperon rouge (lit
le Loup, en contrefaisant
sa voix) qui vous apporte
une galette, & un petit pot
de beurre que ma Mere
E ij

52 *Le petit*
vous envoie. La bonne
Mere-grand qui estoit
dans son lit à cause qu'elle
se trouvoit un peu mal, luy
cria, tire la chevillette, la
bobinette chera, le Loup
tira la chevillette, & la
porte s'ouvrit. Il se jeta sur
la bonne femme, & la de-
vora en moins de rien; car
il y avoit plus de trois jours
qu'il n'avoit mangé. En-
suite il ferma la porte, &
s'alla coucher dans le lit
de la Mere-grand, en at-
tendant le petit chaperon
rouge, qui quelque temps

chaperon rouge. 53
 après vint heurter à la 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 Mere-grand estoit enrhumée, répondit, c'est vostre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette & un petit pot de beurre que ma Mere vous envoie. Le Loup luy cria, en adoucissant un peu sa voix ; tire la chevillette, la bobinette chera. Le petit chaperon rouge tira la-

E iij.

54 *Le petit*
 chevillette, & la porte s'ouvrit. Le Loup la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : mets la galette & le petit pot de beurre sur la huche, & viens te coucher avec moy. Le petit chaperon rouge se deshabille, & va se mettre dans le lit, où elle fut bien estonnée de voir comment sa Mere-grand estoit faite en son deshabilité, elle luy dit, ma mere-grand que vous avez de grands bras ! c'est pour mieux t'embrasser,

chaperon rouge. 55
 ma fille : ma mere-grand que vous avez de grandes jambes ? c'est pour mieux courir mon enfant : ma mere-grand que vous avez de grandes oreilles ? c'est pour mieux écouter mon enfant. Ma mere-grand que vous avez de grands yeux ? c'est pour mieux voir, mon enfant. Ma mere-grand que vous avez de grandes dents ? c'est pour te manger. Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, & la mangea.

E iiij.

56

MORALITE.

ON voit icy que de jeunes
 enfans,
 Sur tout de jeunes filles,
 Belles, bien faites, & gentilles,
 Font tres-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 mesme sorte ;
 Il en est d'une humeur accorte,
 Sans bruit, sans fiel & sans courroux,
 Qui privez, complaisans & doux,
 Survant les jeunes Demoiselles,
 Jusque dans les maisons, jusque
 dans les ruelles ;
 Mais hélas ! qui ne sçait que ces
 Loups doucereux,
 De tous les Loups sont les plus dangereux.

ANEXO II

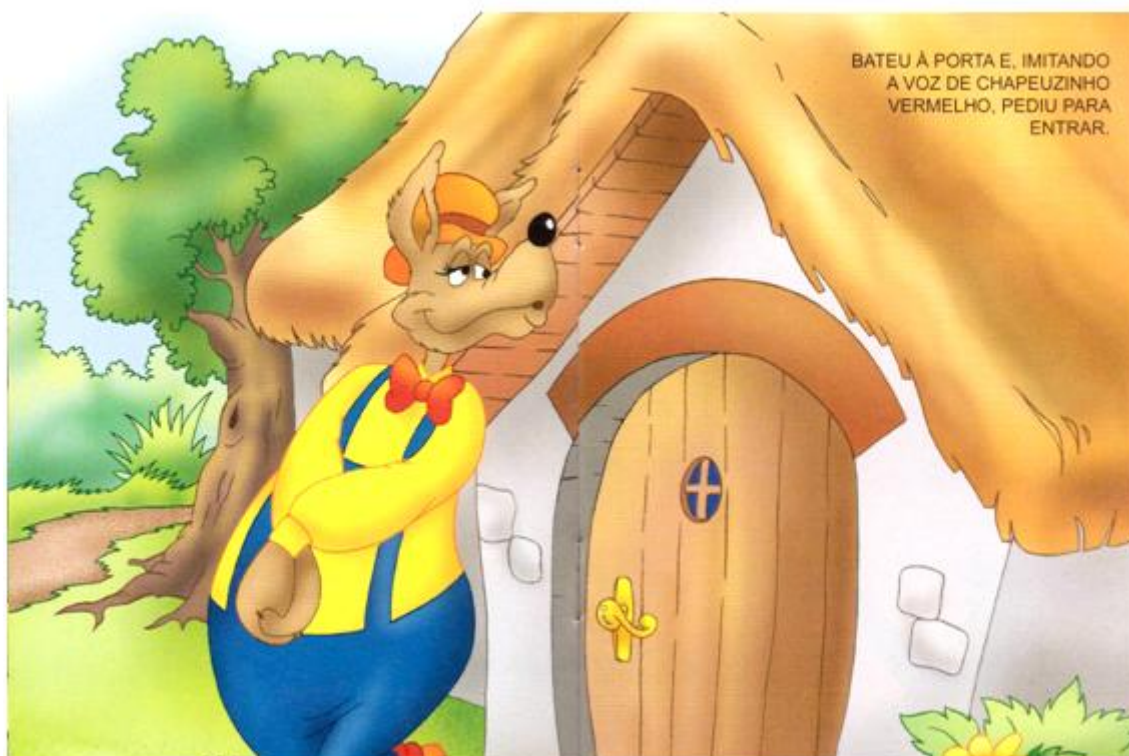
Fac-símile da versão adaptada de Cristina Marques (s/d)



ENQUANTO CHAPEUZINHO
COLHIA AS FLORES, O LOBO
CORREU PARA A CASA DA VOVO.



BATEU À PORTA E, IMITANDO
A VOZ DE CHAPEUZINHO
VERMELHO, PEDIU PARA
ENTRAR.



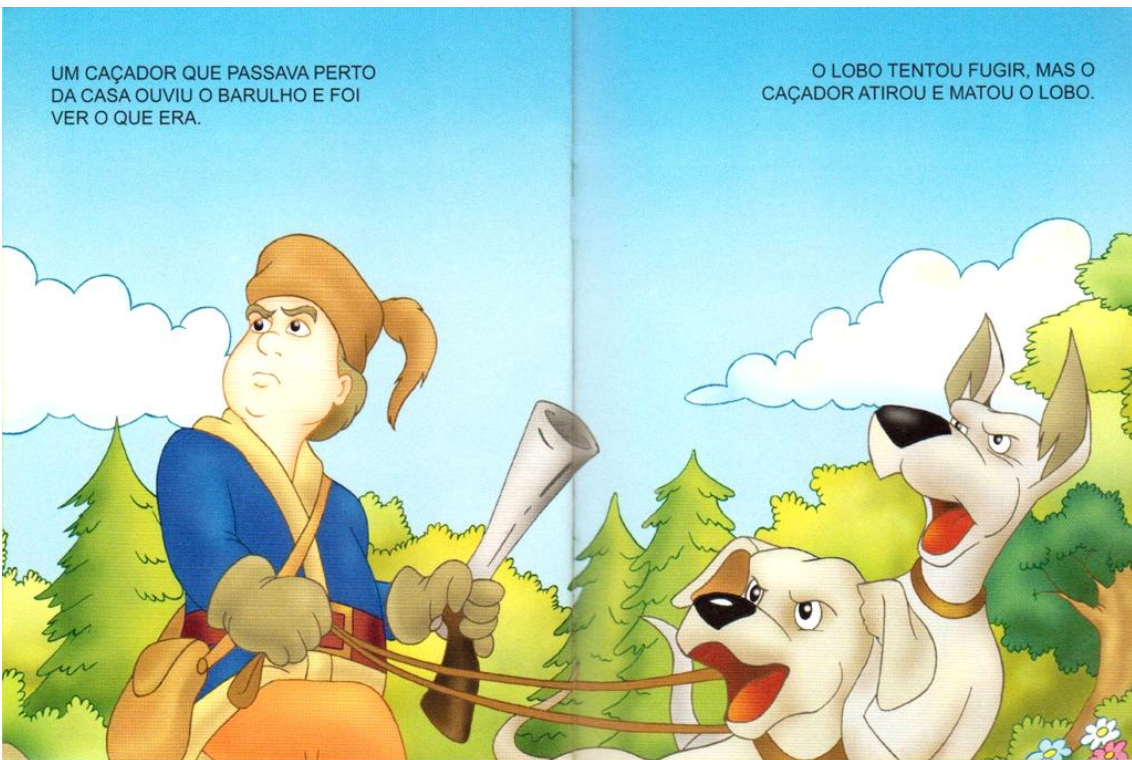


ASSIM QUE ENTROU, DEU UM PULO
E DEVOROU A VOVÓ INTEIRINHA.
DEPOIS, COLOCOU A TOUCA,
OS ÓCULOS
E SE COBRIU, ESPERANDO CHAPEUZINHO.




QUANDO CHAPEUZINHO CHEGOU,
O LOBO PEDIU PARA ELA CHEGAR
MAIS PERTO.
- VOVÓ, QUE ORELHAS GRANDES! - DISSE
CHAPEUZINHO.
- É PARA TE OUVIR MELHORI! - DISSE O LOBO.


- QUE OLHOS ENORMES, VOVÓ!
- É PRA TE VER MELHOR!
- QUE NARIZ COMPRIDO!
- É PARA TE CHEIRAR!
- E ESSA BOCA, VOVOZINHA? QUE GRANDE!
- É PRA TE DEVORAR!








Clássicos Todolivre

Esta é a maior coleção de clássicos infantis do Brasil! São mais de 50 histórias dos mais consagrados nomes da literatura infantil mundial, reunidas aqui para encantar crianças de todas as idades! Contos de fadas e fábulas que ensinam, divertem e entretêm, trazendo um mundo mágico de sonhos e de pequenos ensinamentos para a vida toda.

Código da Coleção
ISBN: 978-85-376-0172-3

0 9788537601723


Todolivre
©TODOLIVRO LTDA
Ilustrações: CBell Studio
Texto adaptado: Cristina Marques
IMPRESSO NA CHINA

Código do Título
ISBN: 978-85-376-0147-1

9 788537601471

Venha **brincar** com a gente!



www.todolivre.com.br