



**A Fábula “A Cigarra e a Formiga”
e as Fronteiras da Tradução**

Fabiana da Silva Pereira

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas

Porto – 2017

INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO



**A Fábula “A Cigarra e a Formiga”
e as Fronteiras da Tradução**

Fabiana da Silva Pereira

Dissertação de Mestrado

**apresentada ao Instituto de Contabilidade e Administração do Porto para
a obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação
Especializadas, sob orientação da Mestre Especialista Laura Tallone**

“Esta versão contém as críticas e sugestões dos elementos do júri”

Porto – 2017

INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO

Resumo:

A conjugação da fábula com a tradução torna-se muito pertinente para a compreensão dos seus limites e fronteiras em relação com a adaptação, a recriação e a transmutação. Trata-se de um género literário bastante flexível que, neste âmbito, é utilizado com o propósito de ilustrar as dificuldades que apresentam as suas variadas manifestações e de que forma podem, ou não, constituir tradução.

A presente dissertação irá seguir esta linha de raciocínio recorrendo a uma abordagem diacrónica breve da fábula, com particular foco n“*A Cigarra e a Formiga*”, por ser uma das fábulas mais populares, culminando com a análise comparativa das versões de Félix María Samaniego, de Miguel Torga e de Arturo Pérez-Reverte. Para além disso, dá-se também destaque às diversas manifestações da fábula de Esopo que passam pelo cinema, pela música, e pelas artes plásticas, entre outros.

Palavras chave: Tradução; Fábula; Tradução Intersemiótica; Tradução Intermedial.

Abstract:

The combination of fable and translation becomes very relevant to understand the limits and boundaries of the former, in contrast with the notions of adaptation, recreation and transmutation. Within this context, this flexible literary genre turns out to be instrumental to illustrate the difficulties posed by its multiple manifestations, as well as the way in which these can, or cannot, be instances of translation.

The present dissertation follows this line of reasoning through a brief diachronic approach of the fable, with particular focus on "The Grasshopper and The Ants" — one of the most popular fables —, followed by a comparative analysis of the versions of Félix María Samaniego, Miguel Torga and Arturo Pérez-Reverte. In addition, it discusses the different configurations of Aesop's fable, including media as diverse as the cinema, music and the plastic arts, among others.

Key words: Translation; Fable; Intersemiotic Translation; Intermedial Translation.

*Se busca un traductor
que sepa coser
que separe los hilos del texto, que lo desgarré amorosamente en trapos
que sepa bordar
que descubra los colores, los relieves, que cambie las agujas si hay hilos
gruesos y los hay finos, que recame, que enhebre, que deshebre y pesebre, que
dé respuntes, encuentre el grado cero y en un pronto se enardezca y vuelva
a la calma cuando el tejido del texto lo exija.*

*Se busca un traductor
que no sólo borde sino también aborde lenguajes, códigos, señales, guiños,
cuerdas, broches, corchetes y pendientes.*

*Se busca un traductor que haya probado todos los transbordadores del
mundo incluso sin haberse movido de su casa.*

Se busca un traductor que sepa abrir la puerta.

Se busca un traductor que confunda la palabra con el paladar.

*Se busca un traductor que no se paralice y se mueva al ritmo de la lengua
que se mueve, que se mueve se mueve sin embargo se mueve, que sea capaz
de revolcarse y revolverse en las inmensas sábanas del lenguaje.*

*Se busca, ante todo, un traductor que reniegue de los dogmas, de los policías
del idioma.*

Se busca un traductor, un errabundo. Se busca a Penélope o a Ulises.

Mario Merlino, Anuncio por palabras

Dedicatória

A todas as pessoas que, apesar das adversidades da vida,
nunca baixaram os braços e alcançaram os seus sonhos.

Agradecimentos

À minha orientadora, Mestre Especialista Laura Tallone, pelo apoio, pela força, pela paciência, por acreditar sempre em mim e nas minhas capacidades, pela disponibilidade, pela dedicação, e por ser uma grande fonte de inspiração para a vida e um ótimo exemplo de profissionalismo.

À Pipa, pela companhia e pelo carinho.

À minha mãe e irmã, Margarida e Raquel, pela paciência e compreensão durante os meus momentos de desespero, e também pelas iguarias anti-*stress*.

Ao meu pai, Francisco, por me incentivar a não desistir de lutar.

Ao Fábio, por me ter possibilitado esta oportunidade.

A todos os que, de uma maneira ou outra, me apoiaram e não me permitiram fraquejar.

A todos os que não me apoiaram e acreditaram que eu nunca seria capaz, deixando-me ainda mais orgulhosa de mim própria por lhes provar o contrário.

Índice Geral

Introdução	1
Capítulo 1 – Origens, Estrutura e Desenvolvimento da Fábula na Europa	4
1.1. Antiguidade	9
1.2. Idade Média	12
1.3. Idade Moderna	13
1.4. Idade Contemporânea	16
Capítulo 2 – A Tradução Intersemiótica e Intermedial	19
2.1. Definições	20
2.2. Tradução, Adaptação e Recriação. Limites e Fronteiras	30
2.3. Os Cruzamentos entre a Literatura e as Outras Artes	37
Capítulo 3 – A Cigarra e a Formiga	44
3.1. A Cigarra e a Formiga e as Suas Múltiplas Adaptações	45
3.1.1. A Cigarra e a Formiga na Literatura	46
3.1.2. A Cigarra e a Formiga na Música e na Ópera	52
3.1.3. A Cigarra e a Formiga nas Artes Plásticas	53
3.1.4. A Cigarra e a Formiga no Cinema e no Ballet	55
3.1.5. A Cigarra e a Formiga em Medalhas, Selos de Correio e no Pictograma	58
3.2. A Versão de Samaniego	60
3.3. A Versão de Torga	62
3.4. A Versão de Pérez-Reverte	63
Conclusão	68
Bibliografia	70
1. Fontes Primárias	70
2. Fontes Secundárias	70
2.1. Fontes em Formato Físico	70

2.2. Fontes em Formato Digital	71
3. Bibliografia Complementar	83
Anexos	85
Anexo 1 - Fábula de Samaniego, La cigarra y la hormiga	85
Anexo 2 - Fábula de Torga, Fábula da fábula	87
Anexo 3 - Fábula de Pérez-Reverte, Canción de Navidad	88
Lista de Anexos em Formato Digital	91
Apêndice	92
Versão Portuguesa de “Canción de Navidad” de Arturo Pérez-Reverte	92
Índice de Autores	95

Índice de Ilustrações

Figura 1 – <i>La Cigale et la Fourmi</i> de Gustave Doré	51
Figura 2 – <i>La Cigale et la Fourmi</i> de Ignaz Stern	53
Figura 3 – <i>La Cigale</i> de Edouard Bisson	54
Figura 4 – <i>Les Cigales et les Fourmis</i> , litografia de Paul Gauguin	54
Figura 5 – <i>The Ant and the Grasshopper</i> de Jacob Lawrence	55
Figura 6 – Selo húngaro de 60 florins	58
Figura 7 – <i>La cigarra y la hormiga</i> , pictograma	59

Durante séculos, todas as crianças alguma vez leram ou ouviram fábulas: contos breves em que os animais falam e agem como seres humanos, espelhando os nossos sentimentos e com frequência as nossas piores características. A fábula faz parte do cânone da literatura infantojuvenil em numerosos países. Ela é repetida, transformada e recriada vezes sem conta, não só pela literatura, mas também pela música, a pintura, a escultura, o cinema... Perante tanta diversidade, cabe perguntar se todas as diferentes versões da mesma fábula podem ser consideradas ou não traduções. Se tudo for tradução, então como é que esta se define? Se o não for, onde estão as suas fronteiras? Foram estas questões que deram início à pesquisa representada neste estudo.

A presente dissertação focaliza-se na área da tradução, tendo em atenção o género literário da fábula. Contudo, a intenção não será a de fazer a sua análise enquanto género literário, apesar da sua necessária contextualização, mas a de utilizar algumas das diversas manifestações da fábula, em diferentes línguas e meios, para abordar as fronteiras entre a tradução, a adaptação, a transmutação, utilizando noções elaboradas no seio dos Estudos de Tradução, em particular da Tradução Intersemiótica.

Deste modo, no trabalho são problematizadas diferentes versões da fábula "A Cigarra e a Formiga", nomeadamente os textos "La Cigarra y la Hormiga" de Félix María Samaniego, "Canción de Navidad" de Arturo Pérez-Reverte e "Fábula da Fábula" de Miguel Torga, bem como diversos exemplos encontrados no ballet, no cinema, na música e nas artes visuais, entre outros, numa tentativa de conhecer melhor os âmbitos da tradução e da adaptação.

A pesquisa desenvolvida para o presente trabalho teve os seguintes objetivos: descrever os diferentes formatos da fábula na Idade Antiga, Média, Moderna e Contemporânea; analisar a evolução desse género literário ao longo do tempo, focando nalguns exemplos pontuais em períodos em que a fábula teve maior difusão; reunir as diversas definições de tradução intersemiótica e de tradução intermedial, para tentar diferenciar entre tradução, adaptação, recriação e transmutação, passando de seguida a analisar mais em

detalhe a fábula "A Cigarra e a Formiga" e a examinar as distinções entre as versões mais famosas desta fábula, de forma a determinar de que forma os textos contemporâneos representam os textos clássicos.

Relativamente à estrutura do presente trabalho, este divide-se em três capítulos. Assim, no Capítulo 1, o tema do trabalho é contextualizado: abordam-se as origens da fábula e seu desenvolvimento na Europa, passando pela Antiguidade Clássica, pela Idade Média, Moderna e Contemporânea, dando um especial relevo a este género literário na Grécia, Roma, França e Espanha. Descrevem-se as suas principais características e distinguem-se as variações na sua estrutura, nomeadamente o uso de animais para representar, criticar e ridicularizar os comportamentos humanos, bem como a localização da lição de moral quando ela está presente.

No Capítulo 2, a própria tradução interlinguística, a tradução intersemiótica e a tradução intermedial são problematizadas, em particular no que diz respeito aos cruzamentos entre a literatura e as outras artes. Neste capítulo são também abordados os limites e fronteiras entre tradução e adaptação, através de uma breve análise da literatura produzida nesta matéria.

Finalmente, no Capítulo 3 concentra-se o cerne desta dissertação, ao focar-se em torno da fábula "A Cigarra e a Formiga" nas versões de Esopo e de La Fontaine. Dão-se também diversos exemplos de tradução intersemiótica no que respeita a esta fábula em particular, recorrendo a diversas configurações do conto na música e nas artes visuais. Este capítulo termina com uma exposição mais aprofundada da versão de Samaniego (o mais moderno recriador do género), assim como das de Torga e Pérez-Reverte, que podem ser consideradas exemplos subversivos do género. Da "fábula" de Pérez-Reverte é incluída em apêndice uma versão portuguesa, a fim de facilitar a sua compreensão e ilustrar, pelo menos em parte, os desafios que um texto desta natureza coloca ao tradutor.

Com o desenvolvimento desta dissertação, espera-se iluminar um pouco os âmbitos da tradução, da adaptação e da recriação. Contudo, não devem esperar-se respostas últimas nem demarcações precisas destas atividades. As perguntas iniciais continuarão sem resposta definitiva. Tentar fixá-las, para além de estar muito além das nossas possibilidades e do alcance deste trabalho, afigura-se um trabalho menos profícuo do que

a própria procura. Quantas vezes, numa viagem, o percurso é muito mais interessante do que o destino final!

Capítulo 1 - Origens, Estrutura e Desenvolvimento da Fábula na Europa

Por tratar-se, provavelmente, de um dos géneros literários de maior longevidade e que "mais continuidade apresenta ao longo da história humana" (Moreira, 2014: 225¹), seguir o desenvolvimento da fábula clássica através dos séculos afigura-se uma tarefa árdua e complexa – que excederia os limites desta pesquisa –, semelhante a percorrer "uma árvore que se ramifica infinitamente" (Van Dijk, 2003: 268). Assim, a nossa abordagem diacrónica incidirá por força nalguns períodos nos quais a fábula teve particular vitalidade.

Na sua etimologia, o termo 'fábula' deriva do latim *fabula*, que significa 'narração', 'história' ou 'conto', cuja raiz se encontra no verbo latino *fari*, com o significado 'falar, contar histórias, narrar' (Pereira e Neves, s.d.: 2-3), e no grego *phao*, que significa 'contar algo'.

Trata-se de um texto literário "narrativo, alegórico e curto, escrito em prosa ou em verso, no qual as personagens são geralmente animais [...]" (Silva, 2014: s.p.). Esses animais têm um "comportamento antropomórfico" (*id., ibid.*), o que significa que são personagens dotadas de idiossincrasias humanas tendo em atenção que falam, cantam, dançam, sorriem e conseguem expressar um sem-número de emoções.

Dado que esses textos eram utilizados para criticar as pessoas e os costumes e vícios dos seus contemporâneos, os fabulistas disfarçavam as personagens das suas narrativas sob a forma de animais, para deste modo se esquivarem a possíveis perseguições e agressões (*id., ibid.*). Conforme assinala Baptista (2003: 123), os animais são representados como portadores dos vícios, sentimentos, atitudes, virtudes e defeitos do Homem. Assim, estas pequenas histórias fazem com que o Homem se encante e se divirta, com frequência rindo até de si próprio sem sequer se aperceber (*id., ibid.*: 124).

¹ Todas as traduções são nossas, exceto indicação em contrário.

Levando isto em conta, podem caracterizar-se as personagens das fábulas como personagens-tipo, “porque representam um modo de ser de um conjunto de pessoas” (Alfredina, 2005: s.p.), ou encarnam um único atributo, do qual podem tornar-se símbolos: o leão costuma representar a força; a raposa, a astúcia traiçoeira e a formiga, o trabalho árduo.

Porém, na fábula, as personagens não são só animais. Ruiz Rodríguez (2010: 22) afirma que “[...] podemos encontrar seres humanos, tais como crianças malcriadas, ciumentas ou egoístas, ou também objetos ou elementos de diferentes origens”, nomeadamente na fábula “A Panela de Ferro e a Panela de Barro” de La Fontaine, ou “El diamante y el Cristal” do hoje esquecido fabulista espanhol, Juan Eugenio Hartzenbusch.

Outra particularidade essencial deste género literário é que, geralmente, abarca uma lição de moral no final da história, ou, em outras palavras, uma mensagem, um ensinamento, que o autor pretende transmitir como desfecho da sua obra. Por outro lado, “[a]creditava-se que a moralidade seria mais fácil de assimilar, quanto maior fosse a alegria e a distração contida na história dos animais que possuíam características humanas” (de Figueiredo, 2011: 40).

A localização da lição de moral no texto é utilizada para uma possível taxonomia da fábula. De acordo com Guijarro Zabalegui e López Sáez (1998: 329), se a moral se encontrar no início, trata-se de uma *adfabulación*; se no final, de uma *posfabulación*. Em contrapartida, Braga Onelley e de Almeida Peçanha (2010: 176) argumentam que se a moral estiver expressa no início, dá-se o nome de *promýthion*, e no final, *epimýthion*. No caso de Moreira (2014: 228), este refere *promitios* encontrando-se a moralidade no início da história, e *epimitios* quando se utiliza para concluir a história.

Conjuntamente, existem fábulas que deliberadamente omitem a lição de moral explícita, deixando ao leitor a tarefa de encontrar o elemento de identificação com as personagens.

[A] moralidade, na sua dimensão mais apropriada, tem que ser de entendimento próprio de quem lê a fábula, [...] pois só o ouvinte na sua amplitude pessoal e íntima poderá determinar o que crê ser a moralidade em cada fábula. [...] o espectador é responsável pela assunção concreta de uma moral através daquilo que lhe é dado

escutar. Ao invés da moralidade esopiana que se estabelece como norma universalmente determinada, logo a ser adotada (Rodrigues, 2012: 27).

Nalguns casos, a fábula, embora não inclua uma lição de moral desenvolvida, conclui com uma máxima, que condensa o propósito pedagógico da história e que, em muitos casos, se torna um provérbio ou ditado com um funcionamento autónomo. Assim, na fábula “A Lebre e a Tartaruga”, a primeira tinha por hábito fazer troça dos movimentos lentos da segunda. Esta, cansada de ser motivo de chacota para deleite da Lebre, desafiou-a para uma corrida. No tiro de partida, a Lebre desapareceu num ápice e, para demonstrar o quão ridícula era a Tartaruga, deitou-se a dormir uma sesta até que ela a alcançasse. Adormeceu profundamente, e a Tartaruga conseguiu ultrapassá-la e ganhar a corrida. A lição de moral que se depreende na versão de Esopo é “devagar se vai ao longe” (Pinheiro, 2012: 185-6).

Semelhantemente, na fábula “A Raposa e as Uvas”, a primeira deparou-se com uma vinha muito alta, repleta de uvas amadurecidas e vistosas, deixando-a desejosa de as comer. A Raposa tentou subir a vinha, mas como não as conseguiu alcançar e a subida era muito acentuada, acabou por desistir. Porém, sem antes as desdenhar dizendo que as uvas estavam verdes (*id., ibid.*: 99). Portanto, a lição de moral esopiana que se compreende é que “[a]queles que são incapazes de atingir uma meta tendem a depreciá-la, para diminuir o peso de seu insucesso” (“A Raposa e as Uvas”, s.d.). O conhecido provérbio português “quem desdenha quer comprar” também pode ser associado a esta fábula.

Nas histórias de Esopo a lição de moral está situada no final; já em Fedro podemos ver, muitas vezes, uma lição de moral implícita ou então referenciada no início dos seus textos (Braga Onelley e de Almeida Peçanha, 2010: 176). Um exemplo é a fábula “Vipera et Lima” (A Víbora e a Lima), onde o fabulista começa os dois primeiros versos com a lição de moral “Mordaciorum qui improbo dente appetit, Hoc argumento se describi sentiat”, ou seja, “(Aquele) que cobiça com dente ímprobo (perverso) um mais mordaz do que ele, compreenda (sinta) que ele é descrito por este argumento” (Elias, 2013: s.p.).

No que concerne à temática do género literário em questão, ela é de uma grande variedade, podendo contemplar questões como “a morte, os erros e vícios a emendar, as virtudes” (Guijarro Zabalegui e López Sáez, 1998: 327-8), “a inveja, a avareza, a

arrogância, a mentira” (Ruiz Rodríguez, 2010: 22), “a vitória da fraqueza sobre a força, a bondade sobre a astúcia e a derrota de preguiçosos” (“Confabulando: De onde surgiram as Fábulas?”, s.d.). Deste modo, pode-se afirmar que a fábula tem um caráter didático-moral, na qual o propósito é o de transmitir valores morais.

Com ou sem moralidade, para Van Dijk (2003: 264) a fábula “é um género flexível e multifuncional, sendo isto precisamente a sua maior força e a razão da sua vitalidade”. Este autor distingue as fábulas das anedotas e dos mitos, enfatizando a importância da narração, da ficção e da metáfora nas histórias.

En estos dos últimos respectos [ficticio y metafórico] las fábulas difieren de las anécdotas y los mitos. Las anécdotas puedes inventarlas y los mitos parecen ser fantásticos también, pero lo que es relevante es que se presentan como si realmente ocurrieran, mientras que la ficcionalidad de las fábulas es evidente. Además, las anécdotas y los mitos se toman literalmente. Las fábulas, sin embargo, no dicen lo que cuentan. La fábula de la cigarra y la hormiga [...] no trata de dos insectos, sino de la prudencia, o del egoísmo, depende de hacia quién va la simpatía o del autor o del lector (*id., ibid.*).

Agregada à sua realidade distorcida e à fantasia, a fábula é capaz de revelar verdades irrefutáveis, levando muitas vezes o leitor a espelhar-se nas personagens e/ou na própria história, e a identificar-se nelas (Guijarro Zabalegui e López Sáez, 1998: 328). É importante o facto de a ficção ir de encontro com as experiências do leitor. Embora as fábulas não reportem a vida quotidiana, elas também não se separam totalmente dessa realidade, apesar de não serem um espelho dela.

Por norma, nestas histórias existe um narrador que as conta cronologicamente, fazendo uso da terceira pessoa. Elas não estão focalizadas num período de tempo em particular, sendo intemporais (Ruiz Rodríguez, 2010: 22). Os títulos dos textos deste género literário habitualmente enunciam as personagens da história desvendando o mínimo possível da narrativa, para não antecipar o tema da mesma (Luna, 2011: s.p.).

As fábulas assentam sobre uma estrutura dupla. Desde o título é possível observar-se um contraste opositivo entre personagens, que se encontram sempre numa situação de disparidade social, ou seja, são evidentes uma posição alta e uma posição baixa e

desfavorável (Ruiz Rodríguez, 2010: 22-3); um contraste entre o forte e o fraco; um antagonismo entre o querer e o poder. Apesar desta característica, o objetivo não é o de salientar a vitória ou o fracasso de nenhuma das partes, mas sim criticar esse contraste e expor a sua hipocrisia, revelando um conceito mais realista (Braga Onelley e de Almeida Peçanha, 2010: 176).

Uma outra classificação da fábula clássica baseia-se, já não na presença e localização da moral, mas na sua estrutura. Assim é possível aludir aos seguintes cinco géneros, conforme os enuncia Guijarro Zabalegui e López Sáez (1998: 328-9):

- Esópicas, provenientes de Esopo e copiadas por Fedro;
- Milesianas, contos ou romances sem uma moral, com o único propósito de entreter;
- Mitológicas, esclarecem a origem dos mitos e dos deuses mitológicos que possuíam o destino dos homens e governavam a Terra;
- Literárias, com destaque para o estilo da escrita, nomeadamente as *Fábulas Literarias* de Iriarte, obra que por sua vez inspirou o francês Florian;
- Morais, de que são exemplo as fábulas de Samaniego.²

Moreira menciona ainda que as fábulas podem ser classificadas como agonais e etiológicas (2014: 229).

Na visão de Adrados, a fábula [...] apresenta um tipo fixo de organização que contém: situação, *agón* e conclusão. A situação é o início, a apresentação do problema. O *agón* é o conflito e a conclusão é constituída por uma ação ou palavra da última personagem que intervém. As fábulas que possuem essa estrutura formal são chamadas de agonais [...]. Geralmente apresentam um embate entre duas personagens que se desenvolve e se resolve por meio de palavras ou ações. [...] há ainda as fábulas [...] etiológicas [que] [...] consistem apenas em um relato e, em geral, apresentam uma personagem que reage diante de determinada situação. Dependendo do desenvolvimento da ação, as fábulas [etiológicas] podem apresentar nuances de proximidade com as fábulas [agonais] (*apud.* de Souza, 2010: 88-9).

² Existem mais dois tipos de textos narrativos alegóricos – a parábola e o apólogo –, ambos habitualmente confundidos com a fábula. A parábola compara “a ficção com a realidade”, no que toca a questões religiosas e lições éticas e, assim, transmite uma “lição de sabedoria”. É diferente da fábula e do apólogo visto que as personagens são sempre seres humanos. O apólogo transmite um ensino da vida com acontecimentos idênticos aos que acontecem na realidade, sendo as personagens “pessoas, objetos ou animais, seres animados ou inanimados”. É diferente da fábula porque aborda, na sua grande maioria, acontecimentos da vida real, e é diferente da parábola pois engloba qualquer tipo de questões, não se limitando apenas às que esta se limita (Rodrigues, 2010: 48).

Este género literário, “desenhando um arco diacrónico [...] estende[-se] da antiguidade clássica até à contemporaneidade”, perdurando até aos dias de hoje (Pereira e Neves, s.d.: 2). Assim sendo, nas páginas seguintes apresenta-se um sintético panorama cronológico do desenvolvimento da fábula, com início na Idade Antiga, passando pela Idade Média e Moderna, e culminando na Contemporânea.

1.1. Antiguidade

Já na Grécia Antiga, nas obras épicas atribuídas a Homero era possível se observar as emoções do Homem assemelhadas às dos animais, como também era visível a comparação entre a valentia dos heróis e a robustez dos monstros (Baptista, 2003: 124). “Algumas fábulas famosas desta época clássica atribuem-se a Homero [...]” (Guijarro Zabalegui e López Sáez, 1998: 329) que, apesar de o seu género literário não ser efetivamente a fábula, as comparações que escrevia com animais já continham, de forma concisa, o gérmen do género.

Nos seus primórdios, a fábula surgiu na Idade Antiga, mas gozava de uma estima muito reduzida. O género literário era empregue como um simples recurso retórico, ou escrito quase como uma paródia de situações muito amplas. Era visto com um único propósito: o de servir de exemplo, e para quem o exortasse, o objetivo era o de influenciar quem escutasse. Posteriormente, a utilização do género, conforme supradito, caiu em desuso (Moreira, 2014: 228).

No mundo greco-romano, os professores – que eram escravos – usavam as fábulas como forma de ensino da conduta ética às crianças que tinham ao seu encargo. Nesse tempo, com o Paganismo, os religiosos acreditavam que era impossível evitar-se o próprio destino, ou seja, o ser humano não tinha qualquer liberdade individual, e era quase como um “refém” da ordem natural de acontecimento das coisas. Já com o Determinismo, existia a filosofia de que todos os acontecimentos, inclusivamente o mental, eram explicados pela determinação, ou seja, por relações de causalidade (“Determinismo”, s.d.) que se encadeavam inexoravelmente. Deste modo, pode-se afirmar que o Determinismo tem este aspeto em comum com o Paganismo. Com a chegada do Cristianismo,

introduziu-se o conceito de “livre arbítrio”, que estabeleceu não só uma rutura com as crenças anteriores, mas entregou ao ser humano a liberdade e a responsabilidade pelos seus próprios atos, e gerou a possibilidade de o Homem mudar a sua natureza com um julgamento moral. Desta mudança de mentalidade advém, em parte, a popularidade que a fábula foi adquirindo a partir da Idade Média.

A questão sobre qual região originou a fábula poderá ser discutível. Existem investigações que conduzem a sua génese à antiga Mesopotâmia, onde se encontravam nas bibliotecas das escolas, em tábuas de argila (Ruiz Rodríguez, 2010: 20); outras investigações se direcionam à Índia, com a mais antiga coleção de fábulas indianas conhecida – o *Panchatantra* (Guijarro Zabalegui e López Sáez, 1998: 329); mas também existem investigações que levam à Grécia de Esopo, ao Egito e a Babilónia.

No período arcaico, época em que a Grécia atravessou uma época de grande desenvolvimento a nível cultural, político e social, e em que a democracia começou a florescer e a escrita foi renovada, a fábula era escassa. Era frequente a existência de apenas algumas alusões a fragmentos de poetas como Sólon, Semónides de Amorgos e Íbico de Régio (Braga Onelley e de Almeida Peçanha, 2010: 180).

No entanto, as fábulas adquiriram prestígio no mundo greco-romano com Esopo, o principal e lendário fabulista de narrativa curta, onde o seu cuidado não se centrava tanto nas personagens, mas sim nas lições de moral e naquilo que poderiam vir a ensinar (*id.*, *ibid.*: 179). Entre os romanos, destacam-se Horácio e a sua famosa fábula “O Rato do Campo e o Rato da Cidade”; “Fedro, que copiou Esopo e foi famoso durante a Idade Média; Apuleio; Énio” (Guijarro Zabalegui e López Sáez, 1998: 329); e Bábrio, um poeta romano que compunha fábulas em grego.

“O Gavião e o Rouxinol”, do poema com oitocentos e vinte e oito versos *As Obras e os Dias*, escrito por Hesíodo na Grécia antiga, é a mais antiga fábula documentada. O objetivo de criar esse texto foi o de incitar uma reflexão sobre a justiça na mente de quem o lesse. Todavia, foi Demétrio de Faleros, a partir do período helenístico, quando Roma havia ganho o legado da Grécia, “quem publicou a primeira coleção de fábulas historicamente comprovada”: a *Coletânea de Discursos Esópicos* (Ruiz Rodríguez, 2010:

20), de onde surgiram “todas as coleções de fábulas da tradição greco-latina” (Braga Onelley e de Almeida Peçanha, 2010: 181).

Em Roma, Fedro e Aviano foram os principais escritores por detrás da evolução da fábula (*id., ibid.*), sendo que o segundo elaborou aproximadamente quarenta fábulas, no século IV, apesar de um grande número serem adaptações dos contos de Fedro (Ruiz Rodríguez, 2010: 21). O primeiro compôs cento e trinta e cinco fábulas, das quais quarenta e sete abordavam temas de Esopo. Este fabulista tinha a pretensão de gerar mais esplendor a nível estilístico no género literário, compondo em versos. Porém, as suas intenções eram somente deixá-lo melhor delineado, aproximando-se, mesmo assim, da língua coloquial (Braga Onelley e de Almeida Peçanha, 2010: 181-2). Não foi por acaso que a fábula só se integrou como um género autónomo por si só, após Fedro publicar a sua compilação (Moreira, 2014: 229).

Nas escolas retóricas da antiguidade já se parafraseavam fábulas, semelhantemente aos dias atuais em que se fazem paráfrases de fábulas antigas (Van Dijk, 2003: 270). No que concerne às variações, existem diferentes tipos que podem ir desde “[...] alterar a natureza e/ou o número de personagens”, acrescentar ou eliminar motivos narrativos, até hispanizar a geografia, os costumes, a cozinha ou a economia do texto (*id., ibid.*: 270-1).

As fábulas novas foram trabalhadas por Fedro, Bábrio e pelos alunos das escolas retóricas da antiguidade. Devido a contar fábulas deste género e também até por constar nelas, Esopo tem uma grande influência neste fenómeno (*id., ibid.*: 272).

É possível encontrar as fábulas criadas na Idade Antiga nos dias de hoje. Poderão estar visivelmente transformadas pelos motivos aqui abordados, mas o conteúdo moral mantém-se, na maioria dos casos, intacto (Ruiz Rodríguez, 2010: 20).

1.2. Idade Média

Na Idade Média, as fábulas eram usadas como um meio de difusão de exemplos morais e normas cristãs. “A importância dada à moralidade era tanta que os [...] [escrivães redigiam] as lições finais das fábulas com letras vermelhas ou douradas para [as] destacar” (Andrea, *et al.*, 2011: s.p.). Autores e coleções como Romulus, Syntipas, Dositeo e Isopete foram os responsáveis por o género literário começar a ter uma maior divulgação (Ruiz Rodríguez, 2010: 21).

Em França, no século XI, surgiram os seguintes primeiros textos: as *Chansons de Geste*, pequenos poemas épicos que retratavam heróis³; as sátiras, entre elas o *Le Roman de Renard*, inspiradas nas fábulas de Esopo, sendo o conjunto mais famoso de histórias de animais; e o *Roman de la Rose*, um poema francês medieval alegórico sobre o amor (“Literatura Francesa - História da Literatura Francesa”, s.d.).

Es en el siglo XII, con la colección de sesenta y tres fábulas de María de Francia, cuando la fábula comienza a ser lo más parecida a la de nuestros días, donde animales, cosas o personas tienen problemas que no saben solucionar de manera correcta y ello les trae consigo serios problemas (Ruiz Rodríguez, 2010: 21).

Nos séculos XIII e XIV, circulavam pela Europa várias coleções de fábulas indianas que pertenciam a uma tradição autónoma e diferente, o *Hitopadexa* e o *Panchatantra* (já referido no início do capítulo). Estas coleções tiveram um grande alcance devido às suas traduções árabes, judaicas, espanholas e sicilianas. Em virtude do contato com as culturas árabe e judaica, a literatura espanhola estava repleta de fábulas nesses mesmos séculos (Guijarro Zabalegui e López Sáez, 1998: 329).

O *Panchatantra* foi traduzido para castelhano no século XIII⁴ com o título *Kalila e Dimna*, sendo uma influência de peso “[...] na história da fábula em geral, e na Península Ibérica em particular”. Esta coleção tem a particularidade de representar o momento em que a fábula greco-latina e a indiana se juntam (Van Dijk, 2003: 264-5).

³ Ao mesmo tempo, a literatura popular criou os *fabliaux* – poemas narrativos curtos de carácter erótico ou humorístico com personagens reais e vulgares (“Literatura Francesa...”, s.d.).

⁴ Chave para a difusão da tradição referida, foi a Escola de Tradução de Toledo que surgiu no século XII. Foi a primeira escola espanhola com traduções da língua árabe para a latina.

Contudo, Van Dijk (2003: 269) identifica a circulação da fábula greco-latina na literatura espanhola em formatos distintos, nomeadamente traduções, paráfrases, variações, anti-fábulas ou fábulas novas. No ano de 1438, aproximadamente, em Espanha traduziram-se numerosas fábulas antigas e, nos anos posteriores, empregaram-se no ensino das línguas. Apenas posteriormente foram aplicadas no seu sentido moralista ao longo dos séculos.

1.3. Idade Moderna

Desde a Idade Moderna, a escrita em geral e a fábula em particular foram alvo de transformações, em grande parte devido ao papel que as crianças desempenhavam na sociedade.

Na era renascentista, a criança não era vista como hoje em dia é, sendo tida apenas como um pequeno adulto que participava e intervinha nos mesmos eventos reservados aos adultos, inclusive na literatura. “Até então, a criança era considerada tão-somente como um ser em construção, que valia apenas pelo que viria a ser” (de Figueiredo, 2011: 23).

Neste período, a literatura provinha do conhecimento oral do povo, ou seja, passava de boca em boca, designando os textos, portanto, como anónimos.

Até ao século XVII não existia uma definição específica sobre a infância.

[S]egundo Bettelheim [...], a infância é a fase em que a criança precisa de ajuda para encontrar um significado para a vida, desenvolver sua personalidade e suas convicções, e a literatura é parte importante nesse processo. A leitura precisa dar acesso “ao significado mais profundo e àquilo que é significativo para ela neste estágio do desenvolvimento” [...]: os contos precisam entreter e despertar a curiosidade das crianças, estimulando acima de tudo a imaginação: “através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em quaisquer sociedades, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil” (*apud.* de Araújo Rodrigues, 2012: 20-1).

Nessa época, os laços de afetividade entre a família e a criança eram negligenciados e a família tinha simplesmente o papel de transmitir os bens e o nome da linhagem.

Contrariamente ao que acontece hoje em dia, as crianças careciam de cuidados próprios e específicos dos quais, nessa época, ainda não eram alvo. Consequentemente, a taxa de mortalidade infantil era elevada.

No início do século XVIII, contudo, a perspetiva do que era a criança passou a ser separada da do adulto. A criança passou a ser considerada um ser humano com necessidades e particularidades próprias, com direito a receber uma educação especial que a preparasse para a vida adulta.

Passou-se a ter em vista uma escrita mais apropriada para crianças, e procedeu-se à adaptação das diversas histórias que já haviam sido criadas. Eliminaram-se os traços de violência e tudo o que fosse considerado pejorativo à educação infantil, como por exemplo, a brutalidade contida nos contos dos Irmãos Grimm, que eram extremamente sangrentos e frios.

Em reverso ao[s] contos de fadas destinados às crianças, com um teor inocente e, acima de tudo, inofensivo, os Grimm optam por nos alertar não quanto às dificuldades que enfrentaremos em um momento que está por vir ou a lidar com os sentimentos, mas quanto à confiança e ambição, exemplificando que há uma linha tênue entre a cobiça, a crueldade e a violência (Beatriz, 2016: s.p.).

Sem embargo, esta adaptação não causou nenhuma alteração drástica na fábula a nível da sua preservação enquanto àquilo que representa. Os textos modernos mantêm-se conforme eram nos tempos antigos (Luna, 2011: s.p.). Mas são cada vez mais as crianças as que vão conformando o público-leitor deste tipo de literatura.

Ainda na Idade Moderna, a escrita tinha particularidades próprias e distintas. Um equilíbrio entre fantasia e realidade era essencial em virtude de serem ambas muito importantes, posto que a fantasia ajudava a compreender a realidade e, inconscientemente, ajudava a criança a ter esperança na vida.

Na época renascentista, escritores como Leonardo da Vinci, Napoleão, Sá de Miranda e Alciato deram origem a grandes fábulas (Ruiz Rodríguez, 2010: 21). No século XVII, assinala-se a época clássica da literatura, realçando-se França e Jean de La Fontaine, com

a reputação de ser um dos maiores fabulistas de todos os tempos (“Literatura Francesa...”, s.d.).

La Fontaine introduziu a fábula de forma definitiva na literatura ocidental, e apesar de inicialmente ter escrito somente para adultos, o escritor é considerado uma leitura indispensável para todas as crianças. “O lobo e o Cordeiro”, “A Raposa e o Esquilo”, “O Leão e o Rato” e “A Cigarra e a Formiga” são algumas das fábulas imortalizadas pelo autor (Andrea, *et al.*, 2011: s.p.).

Considerando que o fabulista pertencia à corte francesa, ele usava as fábulas como meio de crítica à sociedade que o rodeava. Nelas eram discretamente evidenciados o snobismo e a imbecilidade das pessoas, personificando os animais com tais características. Como já evidenciado, La Fontaine escreveu as suas próprias fábulas, mas também reescreveu algumas outras em francês, tais como as fábulas de Esopo e as de Fedro, tornando possível a sua divulgação transversalmente pela Europa (de Figueiredo, 2011: 23).

Simultaneamente, nesta época, foram escritos os textos de Sebastián Mey, Rabelais, John Gay, Lessing, Passeroni, Iriarte e de Samaniego (Guijarro Zabalegui e López Sáez, 1998: 330).

Ainda assim, todos os autores supramencionados caíram no esquecimento, excetuado Jean de La Fontaine, que originou o autêntico Século de Ouro das fábulas (*id.*, *ibid.*), e Jean-Pierre Claris de Florian, originador de uma coleção de cem fábulas de lição de moral pública ou privada, muitas vezes inspiradas nas fábulas literárias de Tomás de Iriarte. Por outro lado, Florian inspirou John Gay e Félix María de Samaniego, “[...] de quem se diz que não fazia mais que traduzir as fábulas de La Fontaine” (Moreira, 2014: 225).⁵

Punto de partida e inspiración para las fábulas de Samaniego, [...] fueron no solamente el Esopo griego y el Fedro latino sino también las colecciones del inglés Gay y del francés La Fontaine, que a su vez se remonta [...] a modelos clásicos [...] (Van Dijk, 2003: 268-9).

⁵ Na Alemanha, o género literário foi iniciado por Gotthold Ephraim, e na Polónia por Ignacy Krasicki.

Contudo, durante o Barroco, as fábulas foram menosprezadas e esquecidas concebendo-se a ideia que eram exclusivamente adequadas para mentes incultas e fúteis (Guijarro Zabalegui e López Sáez, 1998: 330). “Desde o século XVIII, a função das fábulas tornou-se menor na literatura moderna, particularmente a partir do Romantismo, embora tenham existido alguns autores, como por exemplo, R. Tagore, que as adotaram” (*id., ibid.*).

Traduções das fábulas de Esopo e Fedro surgiram em Portugal no século XVII, sendo textos construídos em prosa e em verso (de Figueiredo, 2011: 43). Manuel Mendes da Vidigueira foi um dos tradutores que privilegiou o país com o género literário, ao construir uma coleção de noventa e dois textos intitulada *Vida e Fabulas do Insigne Fabulador Grego Esopo*. Esta coleção foi muito importante também para o país quanto à difusão das fábulas, e foi várias vezes editada e imprimida até ao começo do século XX (Morais, 2014: s.p.).

1.4. Idade Contemporânea

A fábula começou a ascender plenamente após o século XVIII. Na Idade Contemporânea, a maioria dos textos foram provenientes de Espanha, onde se publicaram ilustres coleções. Félix María de Samaniego e Tomás de Iriarte foram dois dos fabulistas com maior sucesso e divulgação. No entanto, Ramón de Campoamor y Campoosorio, Fernando Badía, Concepción Arenal de Carrasco e Juan Eugenio Hartzenbusch também contribuíram para a ascensão deste género literário, embora com publicações de coleções menos famosas. Houve o cuidado de se traduzir estes sucessos para todas as línguas ibéricas, excluindo a língua portuguesa e incluindo o catalão, galego e o basco. Além disso, também passaram a existir muitas fábulas inseridas noutros géneros literários, sendo título de exemplo a poesia (Van Dijk, 2003: 267).

No século XIX, com exceção da França, a fábula conseguiu alcançar o mundo inteiro (Ruiz Rodríguez, 2010: 21). Textos com temas concretos foram os que alcançaram maior sucesso. Deste modo, destacaram-se a Rússia com Ivan Krylov, conhecido como o “La Fontaine Russo” por ser o mais famoso fabulista da sua nacionalidade; a Espanha, com Cristóbal de Beña e a sua obra *Fábulas Políticas*; e o México com José Rosas Moreno. Nos EUA, evidenciou-se Ambrose Bierce com *Esopo Emendado e Outras Fábulas*

Fantásticas, uma sátira política, e na Grã-Bretanha, Beatrix Potter (“Fábula”, s.d.). Neste século, segundo Van Dijk, “em Espanha havia uma “abundante produção fabulística” criativa [...]. Por vezes, as fábulas, mesmo sendo novas, inspiravam-se clara e diretamente na tradição greco-latina” (2003: 272-3).

No início do século XX, mais precisamente em 1945 aquando do início da Segunda Guerra Mundial, o autor inglês George Orwell publicou o famoso romance satírico *Animal Farm*. Esta obra, comparada a uma fábula em que as personagens principais são animais que se revoltam contra os seus donos (humanos), é tida como uma metáfora e uma sátira em que retrata a traição por parte dos soviéticos na Revolução. “O livro narra uma história de corrupção e traição e recorre a figuras de animais para retratar as fraquezas humanas e demolir o “paraíso comunista” proposto pela Rússia na época de Stalin” (“Animal Farm”, s.d.).

No mesmo século, Ramón de Basterra retirou o carácter humano às personagens dos seus textos, e passou a utilizar máquinas, cambotas, pistões, cabos e guindastes, em substituição dos animais. Desta maneira, ele integrou a segunda e a terceira Revolução Industrial e as Vanguardas nas fábulas. Jean Anouilh, com a sua coleção bastante vendida de quarenta e três fábulas, rejuvenesceu, assim, o género. Também Jean Chollet compôs numerosas fábulas com inspiração na atualidade (“Fábula”, s.d.).

Uma prova de que a fábula não se extinguiu neste século, é constituída pelas compilações de Helmut Arntzen, Rudolf Kirsten, Wolfdietrich Schnurre e James Thurber. Da escrita de Arntzen era característica a ligação entre tradição, ironia e um certo questionamento dessa mesma tradição. Já nas fábulas de Kirsten, são visíveis as tradições de Esopo e de Lessing, e nas de Schnurre as tradições do passado não superado. Nos textos de Thurber, evidenciava-se um humor picante que demonstrava a típica fraqueza moral da sociedade moderna e dos homens, com uma tendência para a sátira e a ironia (“Visão geral da história do género. – Fábulas”, s.d.).

Um fenómeno também mais moderno é a anti-fábula, que ocorre quando a história se encontra invertida comparativamente àquela que já conhecíamos. Os fabulistas contemporâneos escrevem estes textos com o intuito de demonstrar que o que acontecia nas fábulas antigas já não é o que atualmente se verifica (Van Dijk, 2003: 271). Exemplos

deste formato são os casos das versões da fábula “A Cigarra e a Formiga” escritas por Miguel Torga e por Arturo Pérez-Reverte, que serão abordadas no capítulo 3 do presente trabalho.

No início do século XXI, o género literário sofreu uma imprevista revolução literária devido à obra *Protesto Occidental* de Sabatino Scia, com mais de duas centenas de fábulas. Nestes textos, os animais comunicam entre si através da fala, e usam os estratagemas do Homem para se tentarem libertar das situações problemáticas em que sempre se encontram. São personagens idênticas às das fábulas de Esopo, mas com a diferença de não ser pretendido que provoquem uma lição de moral (“Fábula”, s.d.).

As fábulas dos dias de hoje já não são só histórias que retratam os vícios do Homem, da sociedade, ou os problemas da natureza. Atualmente, também retratam os vícios que as pessoas manifestam espontaneamente.

La fábula es, en definitiva, un género literario que podría continuar utilizándose a lo largo de los años debido a la utilidad que tiene, esto es, la de reflejar el comportamiento humano mediante otros elementos, con el fin de poner de manifiesto situaciones sociales desfavorables o injustas que, probablemente, nunca desaparecerán (Amezaga Gómez, 2015: 10-1).

Capítulo 2 - A Tradução Intersemiótica e a Tradução Intermedial

Independentemente da nomenclatura utilizada, adaptação, cruzamento *inter artes* ou artes comparadas, a tradução intersemiótica e a tradução intermedial não são fenómenos novos. Basta pensar nas composições musicais do século XIX "inspiradas" em obras pictóricas (*Quadros de uma Exposição*, de Mussorgski, ou *24 Caprichos de Goya*, de Mário Castelnuovo-Tedesco, por exemplo), na infindável quantidade de arte pictórica baseada em episódios bíblicos ao longo da história do mundo ocidental, ou, já no século XX, na passagem de romances ou de peças de teatro para o cinema.

Contudo, quando atualmente se fala em tradução e em cruzamento entre diferentes linguagens, é inegável, devido à sua omnipresença, falar-se também na Internet. Esta, ao longo dos anos, foi capaz de evoluir rapidamente, alterando rotinas e comportamentos e criando novas formas de comunicação e de alcance de informação, que têm vindo a transformar a vida das pessoas. A Internet é, portanto, mais que um meio de comunicação ou de busca de conhecimentos – é um campo de acolhimento de diferentes *média* e, conseqüentemente, o espaço ideal para o seu cruzamento e hibridação.

Relativamente às novas formas de comunicação nos dias de hoje, as redes sociais e os blogues, por exemplo, não são desconhecidos para os utilizadores da Internet. Com o crescimento da sua popularidade, muitas pessoas desenvolveram as suas competências linguísticas para poderem alcançar um território ainda maior e mais abrangente de comunicação. Simultaneamente, o interesse pela tradução desta nova geração tecnológica formou-se progressivamente.

Com todo este desenvolvimento tecnológico e comunicativo, gerou-se a necessidade de estudar o fluxo dos textos e signos entre os diferentes *média*, ou seja, o campo da intersemiótica (Medeiros, Teixeira e Gonçalves, 2016: 1). Conseqüentemente, a adaptação, a recriação, e a transmutação, por exemplo, foram também estudados e desenvolvidos, tendo em vista que são conceitos que envolvem a intersemiótica e a tradução. Todos estes processos também são relevantes de abordar relativamente às fábulas, tendo em mente que os contos eram do conhecimento oral entre adultos, sendo

natural a existência de muitas adaptações, recriações, transmutações, entre outros, para que a literatura alcançasse as versões infantis da atualidade (de Araújo Rodrigues, 2012: 19).

2.1. Definições

Segundo Bassnet “é fácil de ver que estamos a viver numa época de mudanças sociais rápidas e radicais” (1991: IX), e, conforme esta autora argumenta no ensaio *The Manipulation of Literature* de Theo Hermans de 1985, no qual foi uma das colaboradoras de sua escrita, “a tradução, tal como a crítica, a edição e outras formas de reescrita, é um processo de manipulação” (*apud.* Bassnet, 1991: XII).

A palavra ‘traduzir’ deriva do latim *traducĕre*, e segundo o Dicionário Priberam significa “fazer passar (uma obra) de uma língua para outra; trasladar; verter; exprimir; interpretar e manifestar-se”⁶. Devido à sua evolução e às suas transformações, o termo alcançou um conjunto de aceções muito vasto e, segundo Vasconcellos, “além do original “transferir” quer dizer, entre outras coisas, também transpor, [...], revelar, explicar, [...] explanar, representar [e] simbolizar” (*apud.* Segala, 2010: 26).

“Assim, traduzir designa, de modo restrito, uma operação de transferência linguística e, de modo amplo, qualquer operação de transferência entre códigos ou, inclusive, dentro de códigos” (Guerini e Costa, 2006: 2).

Susan Bassnett menciona que a tradução é genericamente entendida como a passagem de um texto de uma língua de origem para um texto de uma língua de chegada, sendo que o significado e a estrutura entre os dois se mantêm tão semelhantes quanto possível. Menciona ainda que a tradução é, erradamente, tida como um processo mecânico e recusada como um processo criativo (1991: 2).

De acordo com Di Paola, a tradução é polissémica, dado que

⁶ <https://www.priberam.pt/dlpo/traduzir>

[n]o sólo concierne la traslación de una lengua a otra, sino que se asocia a numerosas acepciones que la sitúan en la sinonimia de la transformación, de la reproducción, de la multiplicidad y de la difusión. Por lo tanto, su valor implícito caracteriza no sólo la traslación de una lengua a otra, sino también el acto de transformar, de recrear y reescribir (2012: 2).

Comparativamente a Bassnett e Di Paola, Hawkes apresenta uma visão um pouco díspar no que concerne a definir o conceito de tradução, afirmando que esta “[...] tem um núcleo central de atividade linguística, que pertence principalmente à semiótica, ciência que estuda os sistemas ou estruturas dos signos, os processos dos signos e as funções dos signos” (*apud.* Bassnett, 1991: 13).

A tradução exige pesquisas intensas e cuidadas, e carece de uma atenção redobrada no sentido em que não se traduz palavra a palavra ou frase a frase, mas um texto, independentemente do seu tamanho, como um todo. Conforme distingue Cicero já no século I a.C., "se eu traduzir palavra por palavra, o resultado vai parecer grosseiro, e se for forçado pela necessidade eu não altero nada na ordem ou no texto, vai parecer que eu me afastei da função de um tradutor" (*id., ibid.*: 43-4). Também Purvey afirma que “o tradutor deve traduzir “segundo a frase” (significado) e não apenas seguindo as palavras” (*id., ibid.*: 47).

Gorlée defende que o maior problema da tradução é saber distinguir as barreiras do que é construtivo e destrutivo entre culturas diferentes (2015: 27), o que pode pôr em causa, muitas vezes, a qualidade do trabalho de um tradutor.

As línguas sofreram várias transformações ao longo do tempo. Uma multiplicaram-se com o passar dos anos, outras desapareceram (como algumas línguas indígenas americanas). No entanto, um facto muito importante a se ter em conta ao proceder ao ato de traduzir é o das línguas não se separarem das culturas, visto que o profissional não faz apenas a tradução em si, mas funciona como um moderador e como uma ponte entre culturas. Todo o trabalho feito tem que ter em consideração o público e a cultura alvo.

Edward Sapir defende que a língua e a sociedade são uma só, porque dependem uma da outra para existirem (*apud.* Bassnett, 1991: 13), e isto faz com que o trabalho dos tradutores seja mais complexo ao “traduzir não só palavras, mas também culturas”

(Segala, 2010: 13). Sapir reitera ainda que “os seres humanos estão à mercê da língua que se tornou uma forma de expressão para a sua sociedade” (*apud.* Bassnett, 1991: 13).

Em conformidade com de Oliveira Agra, um tradutor tem que ter sempre em vista a face da língua e a da cultura ao remeter-se ao ato tradutório (2007: 2). Lotman completa ideologicamente de Oliveira Agra, ao afirmar que “nenhuma língua pode existir a menos que esteja inserida no contexto da cultura; e nenhuma cultura pode existir se não tiver no seu centro, a estrutura da língua natural” (*apud.* Bassnett, 1991: 14).

Language, then, is the heart within the body of culture, and it is the interaction between the two that results in the continuation of life-energy. In the same way that the surgeon, operating on the heart, cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril (Bassnett, 1991: 14).

Portanto, e conforme afirma Bassnett, não se pode definir tradução apenas como uma mera transmissão de textos entre línguas diferentes. A tradução é também uma ferramenta de “negociação entre textos e entre culturas, um processo em que ocorrem todos os tipos de transações mediadas pela figura do tradutor” (*apud.* Guerini e Costa, 2006: 6).

Umberto Eco partilha da opinião da teórica anterior, e realça ainda que o ato de traduzir não passa apenas por duas ou mais línguas distintas, mas também por duas culturas, ou duas enciclopédias, sendo necessário que o profissional da área dê tanta relevância aos aspetos linguísticos como aos culturais (*id., ibid.: 7*).

Assim sendo, a tarefa do tradutor acarreta uma grande responsabilidade. Ele está encarregue de fazer o transporte de sentidos e de contextos entre culturas e línguas, com a particularidade de não os poder alterar, ou seja, têm que ser mantidos desde o texto de origem até ao texto de chegada (de Oliveira Agra, 2007: 1).

Consequentemente, sempre que o tradutor mantém a cultura do texto de origem numa tradução, ele estará a fazer com que determinada cultura, de sociedades contemporâneas ou até mesmo antigas, sejam eternizadas através da literatura, por exemplo (Sales e Procópio, 2012: 15), e mesmo através dos códigos visuais, sonoros ou gestuais.

Tendo em conta a visão de Dinda L. Górlée (2004: 41), podemos definir semiótica de uma forma mais vasta e não tão concisa. Na semiótica reside “o estudo e análise de todas as práticas – verbais, não-verbais, ou uma combinação das duas – nas quais criaturas vivas, humanas e não-humanas, comunicam”. Por conseguinte, a semiótica é a ciência que pode “descrever, explicar, bem como prever o pensamento humano como atuante no processo dos signos” (*id., ibid.*: 42). Eco refere que a “semiótica abarca tudo o que pode ser tido como signo” (*apud.* Baiccbi, 2013: 174).

Deste modo, é importante reter que traduzir representa um campo muito mais vasto do que fazer uma simples replicação de textos. É um processo onde é exigido re-imaginar e reformular o símbolo original, para assim enriquecer o texto de destino (Górlée, 2015: 26).

Conforme assinala Peirce, a semiótica é composta por três partes essenciais; o signo, o objeto, e o intérprete. O teórico concebe como semiótica tanto a ação do próprio signo como o processo da sua interpretação e, de acordo com o que o filósofo enfatiza, o significado da semiótica é o de “ação ou influência que [...] envolve uma cooperação [entre as suas três partes] [...] que não pode ser solucionada em pares” (*apud.* Górlée, 2004: 64-5).

De acordo com o pensamento de Diniz, toda a prática semiótica tem um sistema de sentido muito particular, sendo o objeto de estudo da tradução intersemiótica a forma de como cada signo representa um outro signo e as relações entre eles (*apud.* de Lima, 2011: 19).

Para Roman Jakobson “o significado de qualquer palavra ou frase é sempre um fato semiótico” (*apud.* Segala, 2010: 7). Segundo este autor, podemos classificar a tradução em três variedades distintas:

[t]radução Intralingual ou reformulada (uma interpretação de signos verbais por meio de outros signos na mesma língua); Tradução Interlingual ou tradução adequada (uma interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua); [e] Tradução Intersemiótica ou transmutação (uma interpretação de signos verbais por meio de significados de signos não verbais) (*apud.* de Oliveira Agra, 2007: 4).

A tradução intersemiótica, ou transmutação, teve um maior impulso, ainda nos anos 50 do século XX, através dos estudos de Jakobson (1959), compilados em língua inglesa no livro *The Translation Studies Reader*, cuja primeira edição é do ano 2000, apesar de nos dias de hoje ainda ser uma matéria em desenvolvimento acadêmico (de Souza Galdino, 2013: 47-8), como é exemplo o presente trabalho. Este gênero de tradução favorece um engrandecimento dos signos, imagens e sentidos presentes numa obra, bem como oferece a viabilidade de interação e comunicação entre diferentes artes (da Silva, 2011: 130).

Seja intralíngua, interlíngua ou intersemiótica, é possível observar-se a existência de reescrita ou recodificação na tradução, que envolve “reimaginar, repensar, remodelar e recontextualizar” o que se compreende de um texto (Gorlée, 2004: 102-3).

Dinda Gorlée consagrou muitos dos seus estudos à tradução intersemiótica de Jakobson. Ela argumenta que os tradutores “traduzem signos de texto de uma língua e cultura para outra, conseqüentemente criando um ambiente de signos inovador repleto de signos intuitivos, dinâmicos e variáveis” (*id., ibid.*: contracapa). Não é viável descrever diretamente o termo ‘signo’ como ‘signo linguístico’; contudo, pode ser definido como um fenómeno que desperta interesse e cativa o público-alvo, seja ele auditivo, visual ou olfativo, por exemplo. Deste modo, o signo semiótico consegue atingir o seu propósito, isto é, o de transmitir uma mensagem a alguém capaz de o interpretar (*id., ibid.*: 21).

Apesar de existirem vários códigos (como Gorlée evidencia anteriormente, o visual, o auditivo/sonoro, o olfativo, mas também o verbal e o gestual), o visual é o mais utilizado, juntamente com o verbal e o gestual. O código olfativo é o mais escasso de todos, o que não põe em causa a veracidade da sua existência. Dentro do campo dos códigos, existe ainda o tátil, como é exemplo o braille, utilizado por pessoas cegas ou com visão reduzida.

Para Morris, os signos não se relacionam apenas numa dimensão, mas numa tricotomia de dimensões. A primeira denomina-se “dimensão sintática” e consiste na relação entre signos-veículos distintos; a segunda, designada “dimensão semântica”, trata da relação que os signos têm com os objetos; por fim, a “dimensão pragmática” que aborda a relação signo-intérprete (*apud.* Gorlée, 2004: 41). Dinda Gorlée (*ibid.*: 53) complementa afirmando que dentro desta tricotomia, a primeira e a segunda dimensão estão agregadas à última, e são, conseqüentemente, ocultadas por ela.

É de notar que os textos não são apenas textos, ou seja, não são apenas palavras ou frases prontas a serem lidas e interpretadas. Conforme reitera Gambier (2013: 2), os textos não são monomodais como muitas pessoas acreditam que são; eles também comportam um lado bastante visual e, de acordo com este teórico, os signos podem ser classificados nos três tipos distintos seguintes:

[...] *linear signs* (verbal code, numbers, symbols); *iconic signs* (photos, still images, satellite, microscope and X-ray images, drawings, terminological charts and maps); *iconographic signs* (charts, plans, diagrams, tables and sketches).

Conforme já evidenciado no presente trabalho, Roman Jakobson cunhou a expressão “tradução intersemiótica” e, de acordo com este teórico, ela acontece quando há uma tradução “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura” (*apud.* Bassnet, 1991: 15). É na passagem da língua verbal para a não-verbal ou vice-versa, onde os signos formam novos sentidos e novas estruturas (de Faria, 2012: 29). Jakobson defende que traduzir não é apenas transportar uma mensagem de uma língua para a outra, mas recodificar a mensagem e que, no caso da tradução intersemiótica, esse processo é definido pelo sistema de signos de chegada. Para este teórico, a semiótica é o foco da tradução, tendo em atenção que a primeira é usada para decifrar signos. Deste modo, a transferência de códigos torna-se o maior problema do estudo dos signos e da semiose, que necessita de uma forte capacidade humana para codificar (Frawley, 2000: 251).

Eco apoia a teoria de Jakobson quando afirma que a tradução intersemiótica não é o mesmo que traduzir de uma língua natural para outra, mas sim entre sistemas semióticos distintos e diversos, “como quando, por exemplo, se ‘traduz’ um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadradinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia” (*apud.* Botelho, 2016: 16). Dentro de um sistema de signos desconhecido ao sistema original, é a tradução intersemiótica que define os caminhos escolhidos (de Lima, 2011: 85).

Para Rónai, a tradução intersemiótica é aquela a que nos entregamos ao procurarmos interpretar o significado de uma expressão fisionômica, um gesto, um ato simbólico mesmo desacompanhado de palavras. É em virtude dessa tradução que uma pessoa se

ofende quando outra não lhe aperta a mão estendida ou se sente à vontade quando lhe indicam uma cadeira ou lhe oferecem um cafezinho (*apud.* Guerini e Costa, 2006: 22).

Jakobson acrescenta ainda que a tradução intersemiótica “envolve mensagens equivalentes em códigos diferentes” (*apud.* de Oliveira, 2013: 228), mas não é apenas uma mera transposição de códigos. Plaza acredita que este género de tradução se foca principalmente nas transmutações intersígnicas, para além de se preocupar com a passagem de signos linguísticos para signos não linguísticos (Coutinho, s.d.: 4).

Diniz tem uma definição de tradução intersemiótica muito semelhante aos escritores anteriores. Para ele a tradução intersemiótica define-se

[...] como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que incorpora. (*apud.* Passos, 2010: 18)

Gorlée reitera que os símbolos são signos que apenas têm significado quando decifrados de forma inteligente e, segundo Peirce “todos os pensamentos são conduzidos em signos que têm [...] a mesma estrutura das palavras ou símbolos” (*apud.* Gorlée, 2004: 58). Um signo que não é interpretado, converte-se num não-signo e desvanece porque a finalidade de um signo é ser interpretado para se poder desenvolver (Gorlée, 2004: 167).

Os signos, de acordo com Peirce, podem ser

[...] something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. The sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object (*apud.* Baiccbi, 2013: 174).

Considerando que a tradução intersemiótica se dá entre sistemas de signos distintos, é importante ter em vista as conexões entre os sentidos, os meios e os códigos envolvidos na realização desta mesma tradução (Segala, 2010: 29). Os signos são criados em função dos códigos verbais de que irão fazer parte, para depois serem articulados no sistema

sensorial do Homem (Segala, 2010: 29). A título de exemplo de tal facto, existe a tradução de uma língua oral para a legendagem de um vídeo, sendo um signo extremamente útil para os surdos.

Tendo isto em atenção, pode-se afirmar que a tradução intersemiótica pode abranger tradução, adaptação ou transmutação, em que o signo pertencente a um sistema de significação, passa a ser desenvolvido por um sistema semiótico completamente diferente (de Brito Carvalho, 2013: 35).

Sales e Procópio complementam ao afirmar que os signos devem sofrer uma transmutação para que tenham representantes num sistema de sentido diferente (2012: 4). Deste modo, pode-se argumentar que a tradução intersemiótica procura fazer uma representação do texto original através do texto traduzido. A título de exemplo, a já referida obra *Pictures at an Exhibition* (Quadros de uma Exposição) que foi escrita originalmente para piano por Mussorgsky, tornando-se uma tradução a partir da orquestração por Ravel e uma representação musical dos quadros incluídos na obra. As versões mais recentes desta mesma peça, nomeadamente em música rock⁷, também são traduções na medida em que representam a obra original. Todas estas adaptações fizeram com que fosse possível o reconhecimento e popularidade da obra através dos anos.

Tendo em conta que, na área da tradução, a forma como se tratam as línguas é a mesma em que se tratam os sistemas semióticos, é possível afirmar que também é tradução (intersemiótica) quando se adapta um texto a um filme, a um vídeo, a uma banda desenhada, a um pictograma, a uma música, entre outros (Guerini e Costa, 2006: 5).

Os exemplos são infindáveis. Alguns, escolhidos ao acaso, incluem o romance *Pride and Prejudice* de Jane Austen, com adaptações para o cinema, televisão e teatro; o romance *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald também com adaptações para o cinema; a banda desenhada *The Walking Dead* de Robert Kirkman com adaptações para a televisão e jogos de vídeo; o romance *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo adaptado para cinema e televisão; e a fábula alvo de análise no presente trabalho, “A Cigarra e a Formiga”, com adaptações para o cinema, a música e as artes plásticas, entre outros.

⁷ Existe uma versão de *Pictures at an Exhibition*, gravada pela banda de rock Emerson, Lake & Palmer em 1971.

A particularidade que todas as adaptações têm é que nem sempre é possível fazer uma tradução justa ao original, devido a os signos e a transmutação transporem mensagens de forma diferente.

Assim, Tradução e Adaptação repousam no limiar entre dois universos significativos: no primeiro, a relação de códigos é interlinguística e, no segundo, intersemiótica. Quando se fala em adaptação fílmica como um processo de tradução, entende-se que o material textual verbal, *grosso modo*, transmuta-se em material textual não verbal (Sales e Procópio, 2012: 7).

Nos dias atuais, a tradução intersemiótica alcançou uma grande influência e um grande poder no que concerne aos grupos sociais, em virtude da transferência das culturas na tradução. Este acontecimento é notório na literatura, mas quando feita a adaptação de um texto para o cinema, o impacto é extraordinário, visto que existe um grande número de pessoas que se dedicam à leitura, mas um número ainda maior das que procuram e preferem assimilar uma história através do mundo audiovisual (*id., ibid.*: 14).

A tradução intermedial define-se pela tradução de signos verbais entre diferentes *média* (Scott, 2012: 13), como por exemplo, romance para peça de teatro, peça de teatro para cinema, entre outros. De acordo com Rajewski, “intermedial designa configurações que têm a ver com o cruzamento de fronteiras entre *média*” (*apud.* Rodrigues, 2013: 3-4).

Numa tradução intermedial, o texto de destino pode ser transmutado de formas completamente diferentes das línguas naturais, ou seja, para línguas artificiais, como é o caso de uma ópera adaptada para cinema, ou para dança, por exemplo (Gorlée, 2015: 25).

De acordo com Bal e Morra, o vocábulo ‘intermedial’ significa a tradução através dos *média*, e abarca a intertextualidade, a intersemiótica e a interdisciplinaridade, o que pode levar a alterações de género, de *média* e de tema do texto original. Por vezes a tradução intermedial leva-nos à tradução intercultural, sendo necessária uma abordagem entre nações, etnias, subjetividades, histórias, políticas e éticas diferentes (*apud.* Di Paola, 2015: 118). Conjuntamente, tradução intermedial significa desafiar e ultrapassar a barreira dos *média*, podendo existir um envolvimento intracultural e transcultural, como

é o que acontece na tradução de um romance para um filme (Millán e Bartrina, 2017: 262).

Di Paola afirma que “a intermedialidade acontece nas artes reproduzidas a partir da interligação entre *média* e linguagens” (2015: 7). Portanto, o termo não concerne apenas ao que é genericamente definido como ‘artes’ – música, dança, teatro, entre outros – mas também aos *média* e aos seus textos (Clüver, 2006: 18). O texto intermedial recorre a vários sistemas de signos e/ou *média* fazendo com que as características visuais, musicais, verbais, dos signos lhes sejam fundamentais e indispensáveis (*id., ibid.*: 20).

Segundo Segala, tradução intermedial engloba a tradução interlingual e a tradução intersemiótica (*apud.* Segala e de Quadros, 2015: 359). No caso de Millán e Bartrina, eles referem que “a tradução é uma interação cultural convencional que, modal e medialmente, transfere textos de uma entidade de comunicação para um grupo alvo diferente do grupo alvo inicialmente pretendido” (2017: 261).

Any translation is a struggle with the material dimensions of language, and intermedial translation especially - because it concerns itself primarily with the physical medium - makes the reader more aware of the materiality of the text. Changing from one medium to another, perhaps even more than translation proper (within a single medium) from one language to another, is always a matter of violence, disruption, and distortion (Aichele, 2001: 63).

Quando um objeto está disponível para o acolhimento por parte de vários *média*, de acordo com Karl Prümm, dá-se o fenómeno de “multimedialidade” (Clüver, 2006: 33), e Segala reitera que a tradução intermedial pode ser vista como um quarto tipo distinto de tradução dos identificados por Jakobson, mais precisamente, ela está difundida nos três tipos de tradução apontada pelo teórico (*apud.* Segala e de Quadros, 2015: 358).

É necessário o tradutor possuir um elaborado “dicionário conceitual” para que seja capaz de construir significados em distintas modalidades semióticas, mas também em diferentes *média* e géneros multimodais (Lemke, 2013: 30).

2.2. Tradução, Adaptação e Recriação. Limites e Fronteiras

A tradução é um verdadeiro ato de comunicação que ocorre porque existe uma necessidade de compreender e/ou de ser compreendido. Para tal, é essencial reter que traduzir não consiste em apenas um código, mas sim em dois códigos que podem ser completamente desiguais – o código da língua de partida, e o código da língua de chegada (Brisset, 2000: 343-4).

Metaforicamente, para Derrida, traduzir não é nada menos que “o romper do hímen, a penetração ou violação do texto de origem” (*apud.* Bassnett, 1991: XV), e o simples pensamento pode ser considerado uma tradução, tendo em conta que pensar é transmutar signos (Sales e Procópio, 2012: 1). Para Octavio Paz, o pensamento analógico que, segundo Souza (2010: s.p.) “envolve a representação mental que fazemos das relações existentes entre objetos e/ou pessoas”, está associado à escrita de poesia. Tais pensamentos podem ser racionais, irracionais, ou até mesmo completamente desfasados da realidade, mas servem de inspiração para a escrita, sendo então “traduzidos” para o papel.

[...] por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. Como se pode ver, o próprio pensamento já é intersemiótico (*apud.* de Sousa Silva, 2015: 20).

Durante muito tempo, o ato de traduzir foi utilizado, na grande maioria dos casos, como um meio de ensino de línguas estrangeiras, e não era abordado como operação cultural (Bassnett, 1991: 1). Atualmente, esta visão está ultrapassada, ou seja, há um grande investimento na tradução enquanto tradução em si. Além disso, este conceito tem agora uma maior amplitude e é entendido como transmutação entre línguas, mas também entre linguagens (Sales e Procópio, 2012: 7).

Se tentarmos definir tradução enquanto atividade, Theodore Savory utiliza o termo ‘arte’; Eric Jacobsen, por sua vez, usa o termo ‘ofício’; mas também pode ser empregue o termo

‘ciência’. Já Horst Frenz também define a tradução como ‘arte’, mas explica que não é qualquer arte – “tradução não é uma arte criativa nem uma arte imitativa, mas posiciona-se entre estas duas” (*apud.* Bassnett, 1991: 4-5).

Contudo, Susan Bassnett relembra que a tradução está intimamente ligada com o contexto em que se insere, logo, é inútil debater qual é a definição precisa de tradução (*ibid.*: 9). A autora refere ainda que “traduzir é muito mais que substituir as partes lexicais e gramaticais entre idiomas” (*ibid.*: 25), e para Venuti (2000: 215) a tradução é independente, não tendo a necessidade de ser relacionada ao texto original, e possuindo os seus próprios significados e contextos diferentes.

Traduzir é, na sua aceção mais conservadora e tradicional, fazer a ponte de significados e de mensagens de uma língua para outra, onde esses significados e mensagens têm que se manter o mais fiéis possível ao texto original. Na adaptação já é um pouco diferente, ou seja, é um processo de reescrita com mudanças significativas onde o texto de chegada fica diferente do texto de partida, mas ambos mantêm uma estreita relação, podendo ser associados um ao outro em qualquer instante.

De acordo com Venuti,

[a]n adaptation, in contrast, might depart widely from its prior materials, submitting them to various kinds of manipulation and revision. Nonetheless, a translation can never simply communicate in whole or in part the text that it translates; it can only inscribe an interpretation that inevitably varies the form and meaning of that text. Translation can be regarded as intercultural communication only if we recognize that it communicates one interpretation among other possibilities (*apud.* de Oliveira, 2013: 222).

Amorim adiciona que a adaptação é mais flexível que a tradução, visto que a primeira permite modificações ou omissões, mas a segunda reproduz a informação total com um elevado nível de rigor e fidelidade relativamente ao texto original (*apud.* de Oliveira, 2013: 226).

Conforme o que já foi abordado no presente trabalho, Roman Jakobson define tradução intersemiótica como transmutação. O termo deriva do latim *transmutare*, e significa um

“ato que promove mudança ou converte algo em outra coisa” (de Araújo Serrão, 2010: 17). Jakobson define que na transmutação se verifica um processo de recodificação e de transferência proveniente de origem distinta, compreendendo duas mensagens semelhantes dentro de dois códigos díspares (*apud.* Francisco, 2015: 22-3).

De acordo com Plaza (*apud.* Meneghello, 2014: 309), transmutação envolve a representação das relações entre objetos, a relação mútua estabelecida entre os sentidos e a transferência de formas, enquanto para Balogh o termo designa a

[...] leitura e interpretação de signos de um determinado sistema linguístico por meio de outro sistema linguístico. Leitura esta contextualizada, que sugere a criação de uma outra obra a partir de uma matriz ou a recriação de uma obra segunda, em um meio diferente do da inicial (*apud.* Santos, 2006: 13).

Igualmente Guzzi (2012: 49) refere que a transmutação define “de forma mais exata a passagem da materialidade homogênea do verbal – o texto de partida – para as materialidades heterogêneas do sincrético e seus diferentes suportes (filme, minissérie, seriados)”.

De acordo com Silva (2013: 151), a transmutação abrange atos tradutórios como a adaptação de literatura para cinema, por exemplo, sendo um processo bastante amplo que não se define como um processo pura e unicamente verbal.

No que concerne à adaptação, Baker e Saldanha (2009: 3-4) afirmam que esta é empregue quando o contexto cultural original não existe no de destino, forçando o tradutor a, de alguma forma, recriar. Em regra geral, procura que o autor do texto original seja invisível, isto é, que transforme os traços próprios de autoria e de identidade cultural, de forma a que, no texto de chegada, não sejam perceptíveis quaisquer elementos que identifiquem o escritor (Segala, 2010: 47). Posto isto, é possível afirmar que o “adaptador” é visível no texto de chegada, sendo um contraste com a tradução, na qual o tradutor, por norma, permanece invisível.

Conforme afirma Hutcheon, a tradução assemelha-se à adaptação no que concerne à transcodificação entre sistemas de comunicação distintos. A tradução tem a capacidade de transformar o sentido literal do texto, bem como algumas nuances, associações

presentes nele e também o seu significado cultural. Na adaptação as mudanças focalizam-se mais a nível dos *média*, do género e da cultura (*apud.* Botelho, 2016: 22).

As marcas culturais e sociais do texto original são adaptadas para a língua de destino da tradução, mas principalmente para a cultura a que se destina, de maneira a que a sua leitura e compreensão seja clara e plena, não restando dúvidas sobre o significado de uma palavra ou uma expressão que pertença ao público de origem, mas não ao público-alvo. É essencial haver uma preocupação em se adaptar a fluidez, o ritmo e as imagens para o idioma do texto-alvo, e tudo isto tem que ser realizado de forma a que a tradução tenha um aspeto natural, frisando que irá remeter-se à língua do leitor e não à do autor (Segala, 2010: 46).

Brezolin reitera que o tradutor deve possuir um profundo conhecimento cultural das línguas com que trabalha para que o seu trabalho possa ser considerado credível. Deste modo, fazer adaptações em contexto desportivo ou político, por exemplo, pode ser crucial no que tange a causar o mesmo efeito aos leitores da adaptação da mesma maneira que causaria aos leitores do original (*apud.* de Oliveira Abbate, 2010: 73).

Nesta visão, a adaptação é entendida como uma exteriorização do processo cultural em mudança constante (Camati, 2009: 295), e de acordo com Venuti também pode ser vista como

[...] uma interpretação que constrói uma forma e sentido no texto de partida de acordo com crenças, valores e representações da língua e cultura de chegada [...] [,] essa atividade é uma forma de comunicação transcultural que deve procurar não relações [...] entre textos de partida e de chegada, mas saber que essas relações estão sujeitas às exigências de um trabalho interpretativo que é determinado pelas língua e cultura de chegada. Há, dessa forma, uma visão da adaptação como um processo de recontextualização: de um contexto – de partida – a outro – de chegada (*apud.* de Amorim, 2013: 25).

No entanto, existem adaptações nas quais se conservam, intencionalmente, certos aspetos da língua original. Baker e Saldanha (2009: 24) denominam este processo como “foreignization”, onde a adaptação oferece aos leitores a oportunidade de experienciar a

“otherness” de um texto estrangeiro, o que por sua vez exige que esses leitores sejam intérpretes inteligentes (Gorlée, 2015: 66).

Sendo a circulação pela arte através da união de tipologias e épocas distintas uma das maiores contribuições da adaptação (de Brito Carvalho, 2013: 35), neste processo, é possível analisarem-se sistemas de signos e *média* distintos pertencentes a um texto, tendo em conta que o processo compreende os seus elementos da narrativa e a intermedialidade (Passos, 2010: 18). Fazer uma adaptação é, antes de mais, fazer uma comparação, onde há uma relação, um confronto, uma aproximação, e depois, um afastamento. A adaptação não apaga o texto original, mas desmantela-o (da Costa Pina, 2014: 150).

Hutcheon reitera que

[a] adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira (*apud.* Botelho, 2016: 78).

Para Robert Stam, o processo de adaptação assemelha-se ao processo de reciclagem, onde textos produzem outros textos, analogicamente ao vidro que produz outro vidro, ou ao papel que produz outro papel. Na adaptação existe uma transformação e uma transmutação a nível intertextual (*apud.* da Costa Pina, 2014: 152). Este professor universitário ainda refere que “[...] uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento” (*id., ibid.*).

Da mesma maneira que o texto de origem tem um público-alvo específico, o texto adaptado também o tem. Trata-se de um público de destino cujos gostos e consumos são fatores relevantes, havendo assim um contacto ainda mais próximo com cada leitor, não impedindo, porém, que a adaptação seja alvo de outro público além do inicialmente pretendido (*apud.* da Costa Pina, 2014: 153). Por conseguinte, é irrevogável que o texto original funcione como forma de prisão sobre o texto adaptado. Mesmo assim, este último é também um texto autónomo devido ao seu processo de domesticação, de onde advêm as discrepâncias em relação ao original (*apud.* Metz, s.d.: 10).

De acordo com a perspectiva de Zeni, a adaptação é também releitura. Quando se relê um texto de origem, existem aspetos que vão ser enfatizados e relacionados com o resto do seu conteúdo e forma, originando uma nova, embora provisória, leitura desse mesmo texto (*apud.* da Costa Pina, 2014: 155).

Na adaptação, o texto original deve ser alvo de diálogo tanto quanto o seu contexto, podendo, dessa forma, atualizar o texto, mas também assinalar os valores que nele constam (*apud.* Curado, 2007: 2), sendo então capaz de “restituir o essencial do texto e do espírito” (*id., ibid.*: 13).

Hutcheon declara que

[s]een as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account of biography to a fictionalized narrative or drama (*apud.* Francisco, 2015: 18).

Portanto, podemos afirmar que a adaptação não trata de copiar *ipsis verbis* o texto de origem, mas de reler o mesmo, dando a possibilidade – tal como acontece na tradução, mas em menor medida – ao tradutor de introduzir a sua própria perspectiva (política, ideológica, ética), conhecimento do mundo e subjetividade no que está a recontar, de acordo com a cultura de chegada (Botelho, 2016: 15).

O adaptador/tradutor procura os sentidos contidos num texto e analisa os seus equivalentes noutra natureza de natureza semiótica diferente. Assim, o adaptador fará trocas, remissões, alterações, modificações e omissões entre os dois textos, concebendo este trabalho de adaptar um texto literário para um texto fílmico como uma reescrita ou uma recriação (da Silva Pinho, 2015: 8).

Deste modo, e conforme Hutcheon, é perceptível que a adaptação é também considerada como um método de recriação que se apodera do texto original para recriá-lo (*apud.* de Amorim, 2013: 22), no qual o tradutor deve propagar, o mais corretamente possível, a mensagem do autor, tendo “autorização” para a ajustar e transformar essa mesma

mensagem sempre com a preocupação de ser fiel ao texto original, e, ao mesmo tempo, sempre com atenção ao contexto histórico, temporal, social e cultural do público-alvo (Dias, 2015: 72).

De acordo com Campos, recriação é o mesmo que transposição criativa (*apud.* de Melo, 2006: 24), e completa ainda afirmando que “a tradução de textos criativos será sempre recriação” (*apud.* Santos, 2006: 34), “uma vez que a articulação de seus signos linguísticos de maneira imprevisível é possível, quer dizer, uma vez que a leitura e a interpretação desses signos propiciam a criação de uma coisa nova” (Santos, 2006: 34).

Para o tradutor poder ser visto como o autor de um novo texto traduzido, é necessário que o mesmo recorra à recriação, ou seja, que execute a reconstrução desse mesmo texto (de Melo, 2006: 35). O melhor texto passível de ser alvo de uma recriação é aquele que apresenta mais possibilidades de ser de difícil compreensão na língua e cultura de chegada (Santos, 2006: 34).

Para Lefevère, recriação é a tradução de textos, principalmente os literários, e Giraud descreve que no ato de recriar “passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do mesmo texto” (*apud.* da Silva Pinho, 2015: 21). Neste sentido, recriação pode ser considerada como sinónimo de tradução, atendendo que a primeira está sempre em contacto próximo com o texto recriado (de Carvalho, 2015: 23).

Mediante a afirmação de McFarlane, é possível existir recriação dentro de adaptação. A título de exemplo, temos as adaptações da literatura para o cinema, em que, por exemplo, as emoções e as sensações, que são muito exploradas num livro, tornam-se mais complicadas de serem transmitidas, com a mesma exatidão, para os ecrãs. Portanto, é necessário o recurso à recriação dessas mesmas emoções e sensações (*apud.* Botelho, 2016: 23).

2.3. Os Cruzamentos entre a Literatura e as Outras Artes

A controvérsia sobre a relação entre a literatura e outras artes tem uma longa tradição (Tavares e Steil, 2015: 7), e quando abordada, de forma subentendida aborda-se também a intersemiótica e intermedialidade, tal como se aborda a tradução, a adaptação, a recriação e a transmutação.

O estudo *inter artes* tem sido alvo de uma crescente evolução, com foco nas inter-relações da literatura com as outras artes. Contudo, as ligações intermediais também se envolvem com os diferentes *média*, onde a palavra pouca importância tem (Clüver, 2007: 20).

O termo ‘arte’ tem a origem latina *ars* e significa “técnica ou habilidade para despertar emoções estéticas” (Coimbra, 2014: s.p.). A arte origina-se sempre que o ser humano sente a necessidade de comunicar e/ou de se expressar, por conseguinte, a arte pode ser definida como um meio de expressão (Jiménez, 2014: s.p.), que por sua vez está ligada com a expressão artística.

Segundo o Dicionário inFormal, expressão artística

[é] uma forma de o ser humano expressar suas emoções, sua história e sua cultura através de alguns valores estéticos, como beleza, harmonia, equilíbrio. A arte pode ser representada através de várias formas, em especial na música, na escultura, na pintura, no cinema, na dança, entre outras (“Expressão artística”, 2013: s.p.).

Nesse caso, podemos afirmar que o ser humano não se expressa e comunica apenas por palavras, mas também através das cores, dos sons, das formas, e dos movimentos, por exemplo (Jiménez, 2014: s.p.), apesar de a linguagem ser utilizada na sua comunicação com todas as artes (Torop, 2002: 11).

O ser humano usa a arte para expor a sua visão sobre o mundo, sendo ela real ou utópica, expressando pensamentos, emoções, conhecimentos e sentimentos (Selva Más, 2011: s.p.). Assim sendo, as obras de arte podem ser vistas como livros, mas que se encontram escritas com signos muito diferentes das palavras (“El arte en la literatura y la literatura en el arte”, 2015: s.p.).

O vocábulo ‘literatura’, com a raiz etimológica latina *litteris*, que significa ‘letras ou palavras’, é considerado a arte da palavra (Coimbra, 2014: s.p.). Segundo Paúls, de todas as artes, “a literatura é, decididamente, aquela que mais se interrelaciona com as outras” (2009: s.p.), sendo que todas se influenciam umas às outras. Como muitos artistas se deixaram influenciar por obras literárias ao longo dos anos, será correto afirmar que a literatura sempre funcionou como base para as artes (Ortíz, *et al.*, 2008: s.p.). Consequentemente, será possível verificarem-se textos inspirados, por exemplo, em pinturas ou em peças de teatro, como também na música ou em quadros inspirados em textos literários, ao longo da história da literatura (“El arte en la literatura...”, 2015: s.p.).

Este relacionamento não se produziu recentemente, tendo em conta que, já há muito tempo, o texto literário se interliga, principalmente, com a poesia, o teatro e o cinema, consideradas formas de arte bastante antigas (Vieira, 2007: 9). Jürgen E. Müller sugere que “nós deveríamos entender a conexão indissolúvel dos vários *média* como uma fusão e interação dos diferentes processos mediais” (*apud.* Clüver, 2007: 27).

É evidente a relação entre a literatura e a música quando pensamos que ambas refletem as mesmas preocupações sociais, mas também é possível verificar-se que, em termos de escrita, as letras das músicas são estruturadas tal como um poema, tendo o mesmo estilo e o mesmo ritmo. Um outro aspeto que cruza estas duas artes é o facto de ambas despertarem o imaginário aquando da sua leitura ou audição, quase que de uma forma forçosa ou obrigatória, devido a nenhuma possuir ilustrações (Surber, s.d.). Um exemplo histórico da ligação entre literatura e música é a referência ao Harlem Renaissance dos anos 20, onde os principais escritores foram influenciados pelo jazz, devido à opressão e ao racismo de que ambos – autores e músicos – eram alvo. Um outro exemplo é a Guerra do Vietnam, quando os autores criavam livros sobre a própria guerra, e os músicos compunham música sobre o mesmo tema (*id.*, *ibid.*).

A relação entre a literatura e o cinema é, provavelmente, o cruzamento que melhor reflete a realidade de todo o artista ambicionar capturar a essência de uma obra de arte, noutra tipo de manifestação artística. Filmes como *The Great Gatsby*, *Pride and Prejudice*, *The Color Purple* e *Twelve Years a Slave* são romances adaptados para cinema, mas, como referido anteriormente, também existem séries de televisão provenientes da literatura, como é o caso da banda desenhada (Surber, s.d.). No entanto, os livros infantis também

são um ótimo exemplo de tradução intermedial, no sentido em que contêm muitas ilustrações justapostas com texto, e muitos destes géneros de livros são dependentes tanto do texto, como das imagens, para fazerem sentido (Clüver, 2007: 27).

O cruzamento entre literatura e pintura, conforme já evidenciado anteriormente no presente trabalho, existe ao longo da história. Não fosse verdade que, já durante o Renascimento do século XIV, os autores escreviam e também pintavam. Por vezes, os escritores e os pintores uniam esforços para conseguirem obter um trabalho o mais homogêneo possível (Surber, s.d.). Segundo Helmut Hatzfeld, pode-se definir este cruzamento de acordo com os seguintes quatro prismas: em primeiro lugar, é o de a pintura ajudar à compreensão de um texto; por sua vez, a literatura ajuda a compreender um pintor ou uma pintura; em segundo lugar, é o de as obras pictóricas esclarecerem o paralelismo entre as formas linguísticas e literárias, da mesma maneira que os aspetos formais do texto esclarecem as formas artísticas; por último, as diferenças fundamentais entre as duas artes, explicarem as disparidades entre elas mesmas (Paúls, 2009: s.p.). Um exemplo de relação entre literatura e pintura é a enciclopédia de Plínio, o Velho, onde ele escreve sobre uma lenda que atribui a origem da pintura a Dibutade, uma jovem que tentou captar a imagem do homem que amava e que ia partir para a guerra, ao desenhar o contorno do rosto dele na parede. Mais tarde, o pai dessa jovem, preencheu os traços desenhados pela filha com argila, criando, assim, uma escultura (Gabrieloni, 2007: s.p.).

O estudo da intermedialidade que envolve a literatura e também o conceito da literatura como um meio verbal tem recebido atenção (Clüver, 2007: 32). Mas ao longo da história, existiram diferentes abordagens relativamente ao cruzamento artístico-literário (Paúls, 2009: s.p.). Simónides de Ceos e Plutarco conceituavam a poesia como “uma pintura que falava, e a pintura como uma poesia que silenciava” (Paúls, 2009: s.p.). Estas duas artes foram primeiramente comparadas por Platão (que correlacionava a poesia, a pintura, a música, a dança, entre outros), por Aristóteles, e por Horácio (mais conhecido pelo *ut pictura poesis*, ou seja, “como a pintura, é a poesia”, mas também pelas suas regras e limites para as artes em geral) (*id.*, *ibid.*). Também ainda no classicismo do século XVI, Luis Alfonso de Carvalho assemelhou estas mesmas duas artes ao afirmar que “as pinturas dos antigos foram alteradas para letras, pelos poetas” (*id.*, *ibid.*).

[...] Dryden afirma que la expresión y las palabras son en la poesía como los colores en la pintura y que el fin del poeta es alcanzar la perfección de las palabras tal como el del pintor es alcanzar una perfecta combinación de los colores (*apud.* Gabrieloni, 2007: s.p.).

Segundo Lichtenstein, a partir do Renascimento, começou-se a comparar as artes entre si de uma forma genérica e de uma forma restrita. A primeira consiste na aproximação das artes consoante a sua relação com os sentidos, e a última está limitada à relação entre pintura e escultura (*apud.* Siqueira, 2015: 167). Esta dupla forma de comparação é alvo de uma inter-relação, na medida em que só assim se explica verdadeiramente o *paragone* que detém uma estreita relação ao conceito *ut pictura poesis* de Horácio. Ao favorecer as artes da imagem, o filósofo também as relacionou com as artes da linguagem, sendo que os estudiosos do Renascimento alteraram o seu mote para “a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema” (*id., ibid.*: 168).

Foi no século XVII que a poesia se começou a inserir nas obras pictóricas de forma a complementar representações verbais (Clüver, 2007: 23).

Na segunda metade do século XVIII, por ação de Baumgarten e de Winckelmann, surgiu, na Alemanha, a Estética, termo proveniente do latim *Aesthética*. Este fenómeno tem a ambição de agregar todas as artes num domínio teórico equivalente (Paúls, 2009: s.p.), e para ser interpretado e entendido de forma precisa, tem que se ter em atenção as perspetivas intermediais (Clüver, 2007: 16). G. Ephrain Lessing, conhecido pelo seu clássico da teoria estética *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* de 1766, define os limites das artes e recusa aceitar a definição trazida pela Estética. O poeta alemão determina que, “as artes, para além de serem diferenciadas pelo meio em que se inserem, também implicam a diferença dos objetos e dos modos de imitação” (*apud.* Paúls, 2009: s.p.). Paúls corrobora essa visão afirmando que cada arte é uma mimese (2012: s.p.). A título de exemplo, a pintura emprega a cor, a textura e o material de forma justaposta para que o público-alvo a consiga contemplar de uma só vez, sendo considerada histórica na medida em que captura um momento exato e o imortaliza. Já a literatura usa consecutivamente a linguagem podendo imitar apenas objetos consecutivos, sendo considerada descritiva na medida em que copia um acontecimento de um momento (Paúls, 2009: s.p.).

Aquando do Romantismo, Georg Wilhelm Friedrich Hegel apresentou a seguinte divisão tripartida sobre as formas de arte, relativamente à sua forma e conteúdo: arte simbólica, perceptível na arquitetura, consistia na procura; arte clássica, perceptível na escultura, consistia na harmonia; e arte romântica, perceptível na poesia, pintura e música, consistia no rompimento da mesma harmonia onde o conteúdo transpunha a forma (*apud.* Paúls, 2009: s.p.).

Foi durante o século XIX, que a relação histórica entre palavras e quadros, e entre escrita e pintura, atingiu o seu auge. Desta forma, Théophile Gautier e Joris-Karl Huysmans denominaram de ‘transposição’ o processo de inter-relação das artes, mas Baudelaire preferiu associar o termo ‘tradução’ (*apud.* Gabrieloni, 2007: s.p.).

No século XX, a arte e a literatura passaram a ser consideradas distintivamente através da forma, expressão, imitação ou comunicação (Paúls, 2009: s.p.), e a partir da segunda metade deste século, a literatura conseguiu afirmar-se fortemente nos *média*, sobretudo através da televisão, mas também do rádio, do telemóvel, do computador, dos jogos de vídeo, entre outros (Vieira, 2007: 9).

Como observa Claus Clüver [...], “o século XX foi marcado por um alto grau de interactividade entre as artes”. Esta tendência da prática artística, ainda visível atualmente, está centrada nas formas mistas, isto é, em criações que configuram interação ou a reunião de diferentes mídias. O carácter predominantemente misto das artes contemporâneas pode ter impulsionado o debate sobre a intermedialidade; contudo, como argumenta Clüver, o fenómeno intermediático não é recente na produção literária: “os escritores sempre tiveram tendência para atravessar não apenas as fronteiras nacionais e linguísticas, mas ainda as que separam as artes” (*apud.* Tavares e Steil, 2015: 8).

Este feito também foi possível graças à consideração tida pelos textos que, nos anos 60, sofreram uma grande evolução, transformando e reutilizando o termo ‘texto’ em conceitos como ‘textualidade’, ‘intertexto’, ‘autotexto’ e ‘intratexto’ (Clüver, 2006: 15-6).

Foi no século XX que a poesia se desenvolveu plenamente a nível dos *média*, onde os textos passaram a ter vertentes visuais, auditivas e cinéticas. O objetivo da poesia, neste século, era o de se tornar cada vez mais interativa até ao ponto de o recetor poder decidir a direção dos acontecimentos. Quanto mais a poesia estivesse inserida na era digital eletrónica dos *média*, mais hipóteses tinha de se disseminar por todo o mundo (Clüver, 2007: 20-1).

O cruzamento da literatura com as outras artes também pode ser nomeado conforme o termo grego *ekphrasis*, segundo o qual um texto descreve uma arte visual. Segundo Gabrieloni (2007: s.p.), o conceito não é recente sendo que as suas primeiras menções datam o século II, apesar de ser ainda por muitos desconhecido. Michael Riffaterre afirma que o conceito difere da tradução entendida como equivalente, na medida em que a *ekphrasis* por norma tem o objetivo de ser uma versão melhorada relativamente ao original (*apud.* Gabrieloni, 2007: s.p.).

Schneck propone desplazar la definición de écfrasis que se considera canónica en la modernidad («la descripción de una obra de arte visual») por la de «traducción» de ciertas propiedades y efectos desde un medio (en términos generales, el visual) a otro (el verbal), es decir, por la «traducción de un modo de experiencia a otro modo de experiencia» (Gabrieloni, 2007: s.p.).

No período helenístico, *ekphrasis* descrevia um objeto ou uma cena, para aquilo que estivesse ausente, ficasse evidente através das palavras. Mais tarde, e até ao século II d. C., o conceito foi alvo de um uso mais limitado, uma vez que foi associado à descrição de obras de arte. Uma outra transformação do significado do termo ocorreu a meio do século XX, quando adquiriu o caráter de género literário com a teoria de Leo Spitzer (*id.*, *ibid.*). Este romanista fez com que os estudos da palavra e das imagens abordassem as representações verbais do visual, e sugeriu que *ekphrasis* fosse definida como “a representação verbal composta por sistemas de signos não-verbais”. Deste modo, pode-se afirmar que algumas formas deste conceito correspondem à tradução intermedial e/ou intersemiótica (Clüver, 2007: 23-4).

Atualmente, as investigações académicas direcionam-se cada vez mais para o cruzamento dos géneros e dos *média* (*id.*, *ibid.*: 13), como é exemplo o presente trabalho.

While discussions comparing what much later came to be considered as “the arts” have a long history that reaches back to antiquity, serious and influential academic studies concerned with the interrelations of the arts began to be published around the middle of the twentieth century (Clüver, 2007: 21).

Logo, a cultura contemporânea segue uma escrita discursiva, mas também medial, onde um texto pode conter formas semióticas desiguais, e a sua mensagem é manifestada em diferentes sistemas de signos (Torop, 2002: 3).

A relação entre a literatura e as outras artes é uma relação de conveniência, na medida em que uma aproveita-se das outras, e vice-versa, para se destacarem. A literatura usa as outras artes tornando-as elementos fulcrais nas suas obras, e as outras artes usam a literatura como fonte de inspiração das suas criações artísticas (Sillas, 2012: s.p.). No entanto, exatamente o mesmo tema pode ser representado por todas as artes, incluindo a literatura (Elena, 2012: s.p.).

Capítulo 3 - A Cigarra e a Formiga

Conhecida mundialmente, a fábula *A Cigarra e a Formiga* nasceu das mãos de Esopo, na Grécia Antiga, com a lição de moral concentrada em valorizar aqueles que trabalham arduamente e que planeiam o futuro. O conto retrata uma previdente Formiga que trabalha sem descanso à procura de comida durante o verão, para não passar fome durante o inverno, e uma despreocupada Cigarra que passa o tempo a cantar, sem ouvir as advertências da Formiga no sentido de se precaver contra os rigores do frio iminente. Numa leitura tradicional, e atendendo à moral explícita da história, esta fábula pode ser entendida como apologia do trabalho recompensado, e como advertência sobre os riscos de não nos precavermos para o futuro. Porém, a partir de uma leitura mais contemporânea, pode-se afirmar que a fábula faz um contraste entre duas classes sociais, bem como uma caracterização simplista delas: por um lado, a classe operária, representada pela Formiga, focada no trabalho e na sobrevivência material, sem imaginação nem aspirações espirituais; pelo outro, a classe dos artistas e intelectuais, ociosos e improdutivos, dado não aportarem nada ao funcionamento prático da sociedade, e que acabam por se tornarem num lastro que as "formigas" deste mundo devem escolher entre socorrer ou deixar afundar.

Ao longo do tempo, a história foi objeto de numerosas adaptações, nomeadamente em verso por poetas da Antiguidade como Bábrio e Flávio Aviano, da Idade Média como Eustache Deschamps, e em prosa, por Syntipas, e pelo autor clássico Aftónio de Antioquia. Depois do Renascimento, vários poetas neolatinos inspiraram-se na fábula para construírem as suas obras, tais como, Gabriele Faerno (1510-1561), Hieronymus Osius (1530-1575) e Candidus Pantaleon (1540-1608) ("The Ant and the Grasshopper", s.d.). É de notar que, conforme a versão de Esopo, a grande maioria das adaptações tem como personagens principais uma Cigarra e uma Formiga, mas existem exceções. Existem fábulas em que é um escaravelho, um grilo, ou até mesmo um mosquito que substitui a Cigarra.

Devido à notoriedade alcançada pela versão de La Fontaine, que ainda hoje faz parte do cânone da literatura infantojuvenil, nela costumam basear-se as adaptações posteriores,

cujos diversos autores têm vindo a recriar ou reelaborar a história de diversas formas, sempre preservando a intenção crítica que é característica deste subgénero literário. Como é possível verificar, o alvo dessa intenção crítica terá algumas variantes, e poderá ir desde a censura das "misérias" da natureza humana à condenação de uma organização social injusta. Em qualquer caso, contudo, todas elas podem ser interpretadas à luz de um discurso que parte de uma posição ideológica, facto que, em última análise, é constatável em qualquer tipo de texto.

No presente trabalho, para além dos textos de Esopo e de La Fontaine, o foco recai nas versões de Félix María Samaniego, Miguel Torga e Arturo Pérez-Reverte, sendo estas duas últimas, conforme já referido no presente trabalho, anti-fábulas. No seu sentido emblemático, as versões de Esopo, La Fontaine e Samaniego destacam-se, na medida em que são os textos mais lidos ao longo do tempo, e que também serviram de base com mais frequência para adaptações de outros artistas. As três têm uma lição de moral bastante semelhante, onde a Formiga é exposta como má e egoísta, visto que, por exemplo, na versão de La Fontaine ela “convida” a Cigarra a “dançar” sozinha no inverno, e na versão de Esopo o mesmo acontece quando a Cigarra pede algo para comer, e as Formigas lhe viram costas e continuam a trabalhar. Contudo, a versão de Samaniego transparece uma pequena diferença, em que o narrador reprova o comportamento da Formiga criticando-a enquanto gananciosa, e descrevendo a Cigarra como ingénua e respeitadora.

3.1. A Cigarra e a Formiga e as Suas Múltiplas Adaptações

Conforme já referido, a fábula "A Cigarra e a Formiga" é um exemplo perfeito do cruzamento entre artes. Na maioria das suas adaptações, existe uma aprovação visível do comportamento da segunda personagem, muito influenciada também pelo muito antigo *Livro dos Provérbios*. Um livro onde existem provérbios que descrevem a Formiga como um exemplo a seguir, sendo ela inteligente porque mesmo não tendo quem a vigie e obrigue, ela procura e armazena comida, e, apesar de as formigas não serem dos insetos mais fortes, mesmo assim conseguem fornecer comida (“The Ant...”, s.d.).

3.1.1. A Cigarra e a Formiga na Literatura

Na literatura encontramos numerosíssimas versões da fábula esopiana.

- Na história "A Formiga" (em inglês, "Zeus and the Ant") pertencente a Esopo, a personagem já não é assim tão heroica. Trata-se de um homem muito focado na sua agricultura, mas que não conseguia alcançar os seus objetivos, resolvendo roubar as colheitas dos vizinhos. Consequentemente, recebeu o castigo de se transformar naquilo que hoje em dia é uma formiga. Mas, apesar de a sua aparência se alterar, o comportamento continuou o mesmo, sendo que continua a recolher as frutas das outras pessoas, guardando-as para si próprio ("The Ant...", s.d.).

As adaptações dentro da literatura questionavam várias vezes a utilidade do trabalho da Cigarra.

- Já na época medieval, Marie de France escreveu a fábula "La Fourmi et le Criquet", que retrata uma Cigarra cujo trabalho era cantar para que todos se sentissem bem. Mas, apesar de animar todos os insetos, reclamava também que ninguém iria fazer o mesmo por ela, ninguém iria ajudá-la se necessário, ao que a Formiga lhe pergunta porque haveria de lhe dar comida, se ela não lhe podia dar auxílio (*id., ibid.*).
- No final do século XV, mais precisamente em 1499, o escritor neolatino Laurentius Abstemius criou o conto "De Culice Cibum et Hospitium ab Apetente", no qual as personagens eram um Mosquito e uma Abelha. No entanto, esta história estava evidentemente relacionada com a fábula "A Cigarra e a Formiga", visto que o Mosquito pede ajuda à Abelha em troca de ensinar música aos seus filhos, mas ela responde que prefere ensinar-lhes um ofício útil (*id., ibid.*). Esta ideia reflete o pensamento burguês da época, cuja ascensão social resultou da atividade mercantil e da acumulação de riqueza, e que não considerava a arte como um valor de câmbio (uma *commodity*), sendo, portanto, inútil.

- Mais tarde, no século XXI, Slade and Toni Morrison, criam o livro de literatura infantil *Who's Got Game? The Ant or the Grasshopper?* (2003), no qual a Cigarra – um artesão –, debate-se sobre a arte e o seu valor (“The Ant...”, s.d.).
- No século XIX, mais precisamente em 1808, na Rússia, Ivan Krylov escreveu o texto *The Dragonfly and The Ant*, que serviu de inspiração para outras adaptações. Em 1851, Anton Rubinstein adaptou-a para voz e piano, e em 1864, serviu de base para uma adaptação alemã intitulada "Der Ameise und die Libelle" (*id., ibid.*). Este conto alemão foi também adaptado, em 1913, para um filme de animação russo (“Die Ameise und die Heuschrecke”, s.d.). O texto de Krylov foi ainda utilizado por Dmitri Shostakovich em *Two Fables of Krylov* (1922), para adaptações com mezzo-soprano, coro feminino e orquestra de câmara e, igualmente na Rússia em 1913, por Ladislav Starevich, na curta-metragem *Strekoza i Muravey*, e em 1927, estando o cineasta já em França, na *La Cigale et la Fourmi* (“The Ant...”, s.d.).
- Em 1810, Pierre-Louis Ginguené inclui no seu livro *Fables nouvelles*, o conto “La Cigale et les Autres Insectes”, onde fica claro que o autor não considera as artes importantes ao narrar a história de uma Cigarra que pede aos outros insetos para seguirem o seu exemplo de atividade artística, mas eles acham que tal só aconteceria se tivesse alguma utilidade social (*id., ibid.*).
- Contudo, oito anos depois, Thomas Bewick incluiu a fábula "A Gnat and a Bee" na sua edição de *Fábulas de Esopo*, onde conclui que aqueles que cantam tristemente para animar os outros devem demonstrar àqueles encarregues da educação das crianças o quão importante é elas se juntarem ao mundo artístico (*id., ibid.*).
- Em contrapartida, no século XX essa utilidade foi contestada por George Topîrceanu com a "Balada Unui Greier Mic" (em inglês, "The Ballad of a Small Grasshopper"), onde um grilo canta todo o verão e o outono, mas no inverno, como não procurou anteriormente por comida, pede auxílio a uma formiga, que recusa ajudá-lo por ele ter perdido o seu tempo durante todo o verão (*id., ibid.*).

- Na obra de Jacques-Melchior Villefranche com o nome *Fables* de 1851, o escritor conta a história de uma Formiga que perde tudo o que armazenou e pede ajuda a uma Abelha. Entretanto esta revela que já havia abrigado a Cigarra, e ajuda a Formiga dizendo que “todos os que sofrem merecem ser ajudados de forma igual” (“The Ant...”, s.d.).

A fábula "A Cigarra e a Formiga" foi também alvo de várias paródias.

- O primeiro exemplo foi o de Tristan Corbière, que redigiu um poema em 1873, chamado "Le Poète et la Cigale", no qual a Formiga trabalha incansavelmente na sua poesia, enquanto a Cigarra, a sua amada, vive de forma imprudente e ainda desvaloriza as proezas do poeta (*id.*, *ibid.*).
- Em 1962, Jean Anouilh cria duas fábulas, uma denominada "La Fourmi et la Cigale", onde a Formiga é uma dona de casa atormentada pelo pó até ao fim dos seus dias, mas no que concerne à Cigarra, ela simplesmente contrata uma empregada. Na outra, intitulada "La Cigale", a Cigarra trabalha como música, sendo que o seu agente é uma Raposa que a tenta enganar, mas ao não conseguir, acaba por cantar sozinho (*id.*, *ibid.*).
- Por sua vez, em 1990, Pierre Perret criou a fábula "*La Cigale et la Fourmi*", onde emprega o calão urbano com o objetivo de ridicularizar a Cigarra enquanto “rainha da tabela de êxitos” desleixada (*id.*, *ibid.*).

Estas últimas três adaptações da fábula prefiguraram a versão de Pérez-Reverte – abordada mais à frente no presente trabalho – dado que partilham das mesmas particularidades, tais como, o facto de a Formiga trabalhar até ficar com a “língua de fora”, o de a Cigarra não ser enganada, mas sim ainda sair vitoriosa da história, e o uso do calão.

Com o passar dos tempos, o foco principal dos artistas alterou-se, passando a ser mais habitual a ênfase nas personagens, que se tornaram maiores e passaram a usar roupa, aproximando-se assim ainda mais dos humanos.

- O livro *Choix de Fables de La Fontaine, Illustrée par un Groupe des Meilleurs Artistes de Tokio*, criado em 1894, retrata a fábula ilustrada, na qual um dos insetos, que interpreta a Formiga, está vestido com um traje azul. Por sua vez, Félix-Sébastien Feuillet de Conches cria uma ilustração representativa da cultura chinesa, *La Cigale et la Fourmi*, onde se pode ver uma mulher com roupas velhas em frente a uma outra que está a trabalhar numa roca de fiar (“The Ant...”, s.d.) .
- Em 1924, W. Somerset Maugham escreve um conto que inverte a tão conhecida lição de moral da fábula, intitulado "The Ant and The Grasshopper", onde os dois insetos são irmãos. A Cigarra não trabalha e gasta tudo o que tem, enquanto a Formiga trabalha imenso e ainda ajuda o irmão. Apesar de o primeiro gastar mais do que tinha e dar problemas à Formiga, no final acaba por herdar uma fortuna. Este conto conseguiu uma adaptação cinematográfica em 1951 com o título *Encore*, e também uma adaptação televisiva em 1960 chamada *Somerset Maugham Hour* (*id.*, *ibid.*).
- Não seria esta a única vez em que uma fábula abordava conflitos entre irmãos, já que em 1928, James Joyce escreveu "The Ondt and the Gracehoper", um conto sobre dois irmãos gémeos (*id.*, *ibid.*).
- Após a fábula ser introduzida na política por Walt Disney em 1934 – conforme se faz referencia (mais) abaixo – mais tarde, em 1994, Jim Quinn produziu uma nova adaptação intitulada *The Ant and the Grasshopper*, na qual o escritor atacou a administração de Bill Clinton nos Estados Unidos da América: quando a Cigarra, ao ver que a Formiga estava confortável no inverno – devido ao seu trabalho árduo – convoca uma conferência de imprensa para questionar porque é que uns estavam quentes e tinham comida, e outros estavam ao frio e com fome. No final, a Formiga tem que pagar uma multa, e para isso o governo penhora-lhe a casa (*id.*, *ibid.*).
- A sátira de Roland Bacri com o nome *Fable Electorale* (1995), também se enquadra no mesmo campo, onde a Cigarra é um político não-eleito, e quando a Formiga o questiona sobre o que fez durante as eleições, ele responde que cantou o hino nacional (*id.*, *ibid.*).

- Em 2008, uma nova adaptação, também com o nome *The Ant and the Grasshopper*, foi criada por Michelle Malkin, que satirizou as políticas de “Barack Cicada” resultando em novas adaptações para outros países. A Cigarra, mais uma vez, não se preocupou em armazenar comida para o inverno, aconselhando a Formiga a fazer como ela, dizendo que não valia a pena se incomodar com tanto trabalho. No final, a Cigarra junta-se ao governo como cobrador de impostos, e vai rapidamente atrás das posses da Formiga, que, no entanto, havia seguido o conselho da “amiga” (“The Ant...”, s.d.).

Apesar de durante séculos, a Cigarra ter sido apontada como uma personagem fraca e defeituosa por não ser trabalhadora como a Formiga, no século XVIII, mas mais abundantemente no século XX, verificou-se uma inversão dos papéis, em que a Formiga passou a ser vista como impiedosa, ingrata e egoísta.

- Um exemplo claro é a versão de Félix María de Samaniego, na qual, como já referido no presente trabalho, o autor descreve a Cigarra como *codiciosa* e avarenta mesmo com quem é educado.

Em repercussão ao facto de já no século XVII os cristãos entenderem o dever de caridade – que a Formiga não sentia –, nos anos 80 do século XX, a mesma personagem começou a ser “atacada” nas várias adaptações.

- A título de exemplo, Jean-Jacques Boisard escreveu "La Cigale et la Fourmi", que termina com a frase “Amasser est d'un fol, et jouir est d'un sage” (Amontoar é de loucos, mas desfrutar é de sábios), tendo em conta que todos morremos e que devemos gozar enquanto estamos vivos (*id.*, *ibid.*).
- Esta ambiguidade havia sido também anteriormente exposta na ilustração de figuras humanas intitulada *La Cigale et la Fourmi* (1867) de Gustave Doré (ver Figura 1), onde duas crianças olham com amabilidade para uma mulher que tem um mandolim nas mãos, e a sua mãe olha para o chão enquanto está a tricotar, uma atividade associada à falta de piedade (*id.*, *ibid.*).

- Em 1982, Janosch escreve a história "Die Fiedelgrille und der Maulwurf" (traduzida para inglês no ano seguinte, intitulada "The Fiddling Cricket and The Mole"), onde um Grilo toca violino para todos os animais desfrutarem durante o verão, mas quando o inverno chega ninguém o ajuda. No final, acaba por ser ajudado pela Toupeira que gosta muito de música ("The Ant...", s.d.).



Figura 1 – *La Cigale et la Fourmi* de Gustave Doré

- O conto "Brother Grasshopper", criado por John Updike em 1987, fala sobre dois cunhados, um que vive de forma conservadora e comedida, e o outro que esbanja o seu dinheiro em férias de família. No entanto, o cunhado esbanjador morre, e o outro apercebe-se que sem a sua generosidade não teria herdado memórias tão bonitas (*id., ibid.*).
- Através da Liga Contra o Cancro francesa, a fábula também serviu como campanha de sensibilização contra o tabagismo. Em 1991 foi criado um poema nomeado "La Cigale, Le Tabac et La Fourmi", onde a Cigarra se encontra desesperada por fumar um cigarro, e ao pedir um à Formiga ela responde-lhe que já que fumou durante todo o verão, agora que tossisse (*id., ibid.*).
- Apesar de a fábula original valorizar aqueles que trabalham muito, conforme já referido, Françoise Sagan critica na sua sátira "La Fourmi et la Cigale" de 1998, esses mesmos trabalhadores áduos. Retrata a Formiga, que depois de juntar demasiada comida todo o inverno, incentiva a Cigarra a comprar-lhe alguma na estação seguinte (*id., ibid.*), sublinhando, deste modo, a ideologia capitalista, onde o que tem valor é a lei da oferta e da procura.

3.1.2. A Cigarra e a Formiga na Música e na Ópera

A fábula "A Cigarra e a Formiga" não despertou o interesse apenas de escritores, mas também de artistas de variados quadrantes, como é o caso da música, das artes plásticas, do ballet e do pictograma, por exemplo.

Entre 1730 a 1999, existiram grandes adaptações musicais, englobando compositores como Jacques Offenbach, com *Six Fables de La Fontaine* (1842) para soprano e pequena orquestra; Charles Lecocq, com *Six Fables de Jean de La Fontaine* (1900) para voz e piano, tal como André Caplet com *Trois Fables de Jean de La Fontaine* (1919); Charles Trenet acompanhou Django Reinhardt e o *Hot Club de France* em 1941 no instrumental de um vídeo da fábula; Marie-Madeleine Duruflé compôs "La Cigale et la Fourmi" em quinto lugar em *6 Fables de La Fontaine*, para vozes femininas a capella (1960); Antal Dorati adaptou o conto para o instrumental *5 Pieces for Oboe* em 1980; Ida Gotkovsky compôs a primeira fábula de *Hommage à Jean de La Fontaine* para coros mistos e orquestra em 1995 (ver Anexo Digital 4); e Isabelle Aboulker compôs a quarta peça em *Femmes en fables* (1999) para voz aguda com piano (ver Anexo Digital 5) ("The Ant...", s.d.).

No ano de 1941, Joseph Jongen adaptou a fábula para coro infantil e piano, e em 1964, Rudolf Koumans adaptou as *Vijf Fabels van La Fontaine*, para coro escolar e orquestra (*id.*, *ibid.*).

O cantor Leon Rosselson cria a música *The Ant and the Grasshopper* (1975), onde critica a Formiga por ser arrogante, por deixar os outros morrer, e por ela querer desfrutar tanto da vida (*id.*, *ibid.*). Conforme referido anteriormente, e tal como acontece na fábula de Samaniego, este é um outro exemplo de uma evidente inversão dos papéis tradicionais das personagens da história.

Dois anos mais tarde, em 1977, a fábula foi traduzida pelo húngaro Dezsó Kosztolányi para a sua língua nativa, e foi adaptada por Ferenc Farkas para mezzo-soprano, coro misto de quatro partes e quatro guitarras ou piano (*id.*, *ibid.*).

Posteriormente, em 1995, na Catalunha, Xavier Benguerel i Godó adaptou a fábula para orquestra no conto musical infantil *7 Fábulas de La Fontaine*, e, oito anos depois, Karim Al-Zand também a adaptou para o instrumental *Four Fables for flute, clarinet and piano* (“The Ant...”, s.d.).

As adaptações da fábula também foram bem-sucedidas na ópera no século XIX. Ferdinand Poise criou uma peça de um ato intitulada *La Cigale et la Fourmi*, em 1870, e Edmond Audran produziu uma peça de três atos em 1886 em Paris, em 1890 em Londres, e no ano seguinte em Nova Iorque, com o mesmo nome que a peça de Poise (*id., ibid.*).

Em 1989, a ópera infantil de 30 minutos de Shawn Allen, *The Ant and the Grasshopper*, termina de uma forma invulgar – depois da Formiga ajudar a Cigarra, as duas se tornam parceiras musicais durante o inverno (*id., ibid.*).

3.1.3. A Cigarra e a Formiga nas Artes Plásticas

Nas artes plásticas também se encontram diversas manifestações da fábula em discussão no presente trabalho. É na escultura e na pintura que o comportamento antropomórfico das personagens – referido no capítulo 1 – mais se destaca. Até então, o uso dos insetos era apenas um disfarce das verdadeiras intenções dos artistas que, conforme já evidenciado, era falar dos seres humanos, sendo que nas artes plásticas esse disfarce cai em desuso. Os artistas param com o fingimento e expõem a nu as virtudes e os defeitos humanos. Um exemplo do século XIX, do cruzamento da literatura com a escultura, foram as duas estátuas com o nome *La Cigale et la Fourmi*, produzidas por Ignaz Stern (ver Figura 2), onde uma representa a Cigarra encolhida a tremer de frio, e outra representa a Formiga com um ar radiante (*id., ibid.*).



Figura 2 – *La Cigale et la Fourmi* de Ignaz Stern

Apesar de o foco dos artistas se ter alterado com o passar dos tempos – conforme mencionado anteriormente – antes dessa alteração, na pintura, o foco centrava-se em retratar na tela, os insetos e o frio do inverno.

Entre os pintores destacam-se Jules-Joseph Lefebvre, Edouard Bisson e Henrietta Rae, que, representando a Cigala, criaram obras distintas, mas com o mesmo nome – *La Cigale*.

O primeiro pintou, em 1872, um nu feminino no meio de folhas de árvore, visivelmente vulnerável e com frio. O seguinte (ver Figura 3) pintou, em 1890, um retrato feminino na neve, com um mandolim na mão, a tremer de frio. E a última, no ano seguinte, pintou também um nu feminino entre folhas de árvore, com um mandolim às costas, encolhido devido



Figura 3 – *La Cigale* de Edouard Bisson

ao frio, amparando-se numa árvore. Numa grande fração dos textos, os dois insetos eram descritos como sendo do sexo feminino, o que fez com que as pinturas fossem também representações do mesmo gênero, tal como se pode confirmar nos exemplos supramencionados. Tal realidade reflete também a consideração tida pela mulher nesta época, em que era vista como um ser inútil, preguiçoso e fraco, tal como a Cigarra. Mas a pintura de Jehan Georges Vibert, intitulada *La Cigale et la Fourmi*, do ano 1875, foi uma exceção dado os insetos serem do gênero masculino e a Cigarra ter um instrumento musical às costas, enquanto a Formiga repreende a primeira (“The Ant...”, s.d.).



Figura 4 – *Les Cigales et les Fourmis*, litografia de Paul Gauguin

No ano de 1889, a litografia de Paul Gauguin, *Les Cigales et les Fourmis*, (ver Figura 4) desafiou o número de personagens tradicional da fábula, onde apresenta não duas, mas várias. Observam-se algumas mulheres pobres, no chão, e outras a caminhar por detrás delas, com comida à cabeça. Também na

pintura de Victor Gabriel Gilbert, *La Cigale et la Fourmi*, podemos encontrar três mulheres – uma jovem e as outras duas, idosas. Uma das idosas, com fraco aspeto, em jeito de peditório, e as outras duas mulheres a negar-lhe ajuda (“The Ant...”, s.d.).

Jacob Lawrence elaborou um desenho a tinta, intitulado *The Ant and the Grasshopper* (1969) (ver Figura 5), onde a Cigarra chora em frente à Formiga desfalecida, enquanto esta fecha a porta do seu armazém, transmitindo assim a imagem que o desmazelo não é a única causa de pobreza (*id., ibid.*). Pode-se afirmar que esta adaptação do conto é mais original comparativamente às restantes apresentadas no presente trabalho, tendo em conta que a maioria apresenta a improvidência, o desmazelo e o ócio como

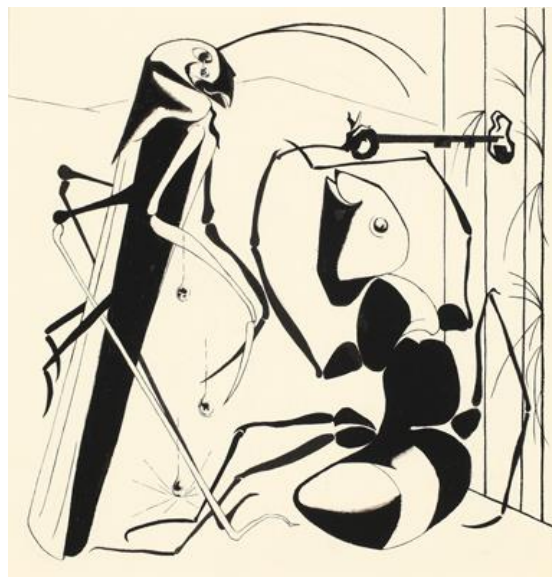


Figura 5 – *The Ant and the Grasshopper* de Jacob Lawrence

algo desprezível ao Homem que, conseqüentemente, o levará à ruína, ou até mesmo à morte. No entanto, a variante de Jacob Lawrence apresenta a antinomia de que, para além da preguiça, o excesso de trabalho, a ambição e a avareza também são causadores de pobreza.

3.1.4. A Cigarra e a Formiga no Cinema e no Ballet

A fábula esopiana foi adaptada para o cinema numa curta-metragem de George Méliès em 1897, intitulada *La Cigale et la Fourmi*. Outras adaptações com o mesmo nome foram a curta-metragem de Georges Monca em 1910, e a curta-metragem muda de Louis Feuillade no ano anterior. Durante esses anos, mais precisamente em 1908, a Itália não foi exceção no que toca às adaptações do conto para cinema, sendo que intitularam como *La cicala e La Formica* o filme de Mario Caserini, e o filme de Renato Molinari em 1919 (“The Ant...”, s.d.).

Conforme supracitado, Walt Disney introduziu esta fábula na política com a curta-metragem *The Grasshopper and the Ants* em 1934 (ver Anexo Digital 6), onde aborda o problema da imprevidência pelo olhar de Franklin D. Roosevelt e o seu New Deal (“The Ant...”, s.d.). É perceptível uma Cigarra esbanjadora que cospe tabaco para o chão, tal como as pessoas negras faziam, mas também é visível um fator característico da própria época: um sistema de divisão de trabalho representado pelas Formigas. Na história deste pequeno filme, a Cigarra é ajudada por uma espécie de “assistência social” das Formigas, e em troca dessa ajuda, a Formiga-Rainha diz-lhe “only those who work may stay, so take your fiddle and play”, o que transparece a ideia utilitária das Formigas a respeito da arte. Para elas, a música não se trata apenas de um prazer espiritual, mas sim de uma ferramenta graciosa para as ajudar a desenvolver mais e melhor o seu trabalho, sendo, deste modo, a sua função sempre subordinada à produtividade.

Também no ano 1941, Friz Freleng adaptou a fábula no seu desenho animado da Warner Bros, chamado *Porky's Bear Facts*. Nele, o Porky Pig é um trabalhador dedicado e o seu vizinho – um Urso – é o oposto. Quando o mau tempo chega, o Urso vê que não tem mantimentos, mas no final o Porky Pig ajuda-o, apesar de isso não ser o suficiente para ele aprender a lição (*id., ibid.*).

A curta-metragem *The Grasshopper and the Ant*, na qual as personagens são silhuetas, foi criada em 1954 por Lotte Reiniger, no Reino Unido (ver Anexo Digital 7). As personagens principais da história são vistas como humanos sem o serem, e as restantes personagens são vistas como animais e insetos. A Formiga recusa ajudar a Cigarra, deixando-a para morrer. Mas os Esquilos salvam-na em troca de ela tocar violino para eles. No final, a Formiga tenta juntar-se à festa e os Esquilos afastam-na, mas a Cigarra pede-lhe para se juntar a eles (*id., ibid.*). Deste modo, a história espelha mais uma vez, uma Cigarra imprevidente e uma Formiga impiedosa, que mais tarde “prova do seu próprio veneno” através dos animais que ajudaram a Cigarra. Estes dizem-lhe que, já que ela não havia tido tempo para ouvir a música da Cigarra durante o verão, por estar tão preocupada em juntar comida, agora poderia ir comê-la sozinha. Este facto, demonstra uma reviravolta da história original em que a Formiga manda a Cigarra dançar já que havia cantado todo o verão, mas, nesta adaptação, a Formiga é alvo de amabilidade por parte da Cigarra, demonstrando assim a caridade desta com quem lhe havia feito mal. O facto de os animais que ajudaram a Cigarra terem mandado a Formiga comer sozinha o

que havida juntado, foi alguns anos mais tarde refletido na versão fabulística de Miguel Torga – analisada mais abaixo no presente trabalho –, quando o autor termina dizendo “que quem não cantava morria de fartura”.

Em 1977, foi criada uma adaptação humorística da fábula "A Cigarra e a Formiga", introduzida num episódio de *The Muppet Show* (ver Anexo Digital 8), onde no final a Cigarra vai-se embora num carro desportivo e a Formiga é esmagada (“The Ant ...”, s.d.). Mais uma vez há aqui uma relação com a anti-fábula narrada por Pérez-Reverte.

A Bug's Life foi lançado pela Pixar Animation Studios, em 1988. Um filme que retrata um grupo de Cigarras que são cruéis com uma colónia inteira de Formigas. Estas, cansadas de se rebaixarem e de sofrerem, chamam os outros insetos para ajudá-las a enfrentar as Cigarras. Uma diferença evidente nesta adaptação em relação à fábula de Esopo é que, apesar de as formigas trabalharem também arduamente para juntar alimentos, no filme elas fazem-no porque são obrigadas pelas cigarras que as maltratam. Um perceptível antagonismo que faz o espectador perceber que nesta história não é a Cigarra que pede por comida e que é rudemente rejeitada pela Formiga, mas sim as Cigarras que têm poder sobre as Formigas, descartando-se, portanto, de terem que trabalhar. Assim, este filme possibilita a leitura ideológica de que a classe trabalhadora é esmagada por uma classe parasitária, ou seja, as Cigarras que não querem ter nada a ver com produtividade, vivem do trabalho dos que se esforçam para sobreviver – as Formigas.

No século XX, em 1904 a fábula renasceu como ballet através de Jules Massenet. Uma peça com o nome *Cigale*, onde a Cigarra tem misericórdia para com a Formiga no momento em que ela mais precisa, mas quando chega a vez de esta retribuir a ajuda, não o faz, deixando a Cigarra para morrer (*id., ibid.*). Este ballet reflete um aspeto muito interessante para o género literário onde, tal como Homero incluiu o que viria a ser mais tarde a fábula, no género épico, no ballet de Massenet existe um cruzamento com outro género literário, a tragédia.

Outras adaptações da fábula para o ballet foram a de Henri Sauguet, intitulado *La cigale at la fourmi* de 1941, e a de Francis Poulenc no terceiro episódio de *Les Animaux Modèles* em 1942 (*id., ibid.*).

No século seguinte, o ballet *La C et la F de la F* adapta a fábula *A Cigarra e a Formiga* (ver Anexo Digital 9), no qual os bailarinos interpretam o texto através da coreografia de Herman Diephuis (“The Ant ...”, s.d.).

3.1.5. A Cigarra e a Formiga em Medalhas, Selos de Correio e no Pictograma

Um outro tipo de adaptação do século XX, inseriu-se na coleção de medalhas emblemáticas de variadíssimas fábulas, de Jean Vernon, entre as quais existe uma que retrata "A Cigarra e a Formiga". Nela é visível a Formiga com as patas sobre umas frutas, e a seguinte frase: “*Vous chantiez? J'en suis fort aise. Eh bien! Dansez maintenant.*” (*id., ibid.*).

A fábula foi também adaptada em vários selos, por distintos países. Em 1958, na Hungria, criou-se um selo de 60 florins para divulgar uma campanha de poupança (ver Figura 6). No ano seguinte, foram criados vários selos representativos de contos, sendo que, na Mongólia, se produziu um selo de 1,50 Tugrik (*id., ibid.*).



Figura 6 – Selo húngaro de 60 florins

Para além de todas as adaptações já supraditas, a fábula alvo de análise no presente trabalho foi também recriada em pictograma.

Os pictogramas existem desde os tempos primitivos em que o Homem traçava pequenos desenhos nas paredes das grutas e das cavernas. Através deles podemos representar ideias através de símbolos ou imagens, substituindo assim o uso de texto. Deste modo, as histórias tornam-se visualmente menos extensas e podem ser entendidas por falantes de diversas línguas.

No blog Orientación Andújar⁸ – criado com o intuito de disponibilizar recursos educativos para pessoas interessadas em aprender espanhol – foi criada uma série de contos com pictogramas, incluindo um pictograma de 2009, representativo da fábula A

⁸ <http://www.orientacionandujar.es/>

Cigarra e a Formiga, mais especificamente da versão de Samaniego (ver Figura 7). O pictograma é um caso particularmente interessante, na medida em que comporta uma dupla adaptação. Por um lado, é alvo de uma tradução intermedial, sendo que existe uma mudança de *médium*, uma transposição de um texto de um sistema de signos para outro diferente (Guimarães, 2003: 73), ou seja, do escrito para o visual, e pelo outro lado, adapta-se a um público-alvo específico – o infantojuvenil. É possível afirmar-se que este pictograma em particular funciona como um “texto autónomo”, sendo que através das imagens é possível a compreensão de toda história sem o recurso a palavras escritas.

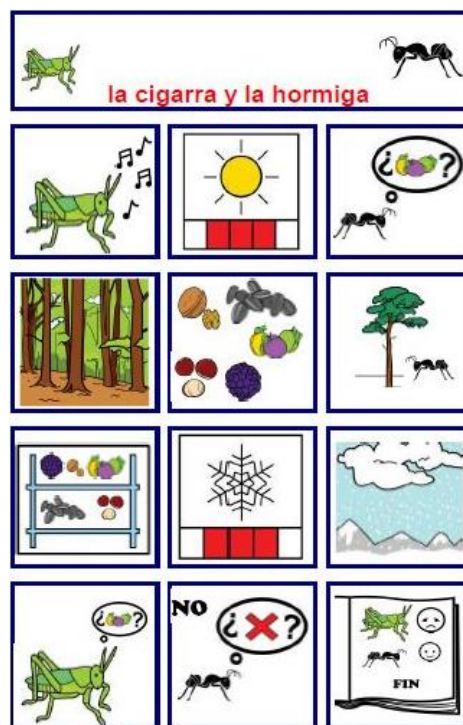


Figura 7 – *La cigarra y la hormiga*, pictograma

De acordo com Haroldo de Campos,

[p]ictogramas são signos de comunicação visual, gráficos e sem valor fonético, de natureza icônica figurativa e de função sinalética. São autoexplicativos e apresentam como principais características: concisão gráfica, densidade semântica e uma funcionalidade comunicativa que ultrapassa as barreiras linguísticas (*apud.* Moro, 2016: 18).

Depois de uma análise mais pormenorizada do pictograma, pode-se afirmar que o mesmo transparece a sua mensagem de forma clara e objetiva. A ideia tradicional da fábula original é mantida, ou seja, aqueles que não fazem providências para os tempos mais difíceis, acabam por sofrer as consequências. Nos diferentes quadrados, é possível observarem-se vários elementos que nos transportam para diferentes passagens da fábula escrita, como por exemplo, a da Cigarra que apenas cantava durante o verão; a da Formiga que procura arduamente por alimentos, encontra-os e armazena-os em sua casa para se preparar para a chegada do inverno; e à chegada do inverno e do frio, em que a Cigarra pede ajuda à Formiga, mas esta nega-lhe tal ajuda, finalizando a história com a Cigarra triste e a Formiga contente.

Devido à notoriedade que alcançou a fábula de La Fontaine, a maioria das adaptações abordadas no presente trabalho provêm dela, mas, apesar de as adaptações à versão esopiana serem poucas, elas também existiram. Em 1920 destacou-se o cruzamento com a música no *Aesop's Fables Interpreted Through Music* em Nova York, de Mabel Wood Hill e em 2009, com várias peças de ópera curtas. No ano seguinte, Lefteris Kordis adaptou a fábula no seu "Aesop Project" para octeto e voz. O *Aesop's Fables Studio* produziu, na América, uma série de desenhos animados, entre eles *The Ants and the Grasshopper*, em 1921 ("The Ant ...", s.d.).

Considerando todos os exemplos supramencionados, pode-se afirmar que o género literário em discussão no presente trabalho é bastante rico, e que, particularmente, a fábula "A Cigarra e a Formiga" é um conto muito "fértil", tendo dado azo a variadíssimas manifestações ao longo do tempo.

Também é de notar a importância desta mesma fábula no sentido em que, devido à sua versatilidade, ela proporciona a cada autor a hipótese de criar uma leitura ideológica, ou seja, um enredo e uma conclusão que enfatizam determinadas características, qualidades ou defeitos, de acordo com a postura do autor. Tal pode ser verificado nas versões que realçam as qualidades da Formiga, ou seja, a poupança, a previsão para o futuro, a disciplina, o espírito de sacrifício, ou então nas versões em que o oposto é evidenciado, tal como quando a formiga é egoísta, impiedosa, sem sentido de caridade e capaz de abandonar a Cigarra, mesmo tendo a consciência que iria resultar na sua morte.

3.2. A Versão de Samaniego

Félix María Serafín Sánchez de Samaniego Zabala, nasceu em Espanha, em 1745 e faleceu aos 55 anos, em 1801, no seu país. Este escritor deve a sua fama às suas fábulas com finalidade didáctica. Proveniente de uma família com muitas posses, descendente da nobreza, Samaniego estudou Direito na Universidade de Valladolid, apesar de nunca chegar a concluir o curso ("Félix María Samaniego", s.d.).

Viveu muitos anos em França, mas foi quando regressou a Espanha que passou a morar com o seu tio-avô, um conde, que lhe transmitiu os seus valores e ideais nobres. Começou a ler as primeiras fábulas aquando da sua junção à *La Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, que tinha o objetivo de promover o desenvolvimento cultural (“Real Sociedad Bascongada de Amigos del País”, s.d.), e ao *El Real Seminario Patriótico Vascongado para Caballeros Alumnos de Vergara*, uma instituição de ensino superior destinada a educar filhos de nobres, funcionários estaduais e militares (“Seminario de Nobles de Vergara”, s.d.). Contudo, Samaniego era um *bon vivant*, que gostava muito da vida social e da música.

Publicou a sua primeira coleção de fábulas no ano de 1781, constituída por cinco livros, intituladas *Fábulas en verso castellano*, mas só em 1784 é que foi publicada uma versão definitiva em Madrid, com o título *Fábulas morales*, composta por nove livros com 157 fábulas (“Félix María Samaniego”, s.d.).

O escritor foi enormemente inspirado por Esopo, Fedro, La Fontaine e John Gay, e os seus contos possuíam um estilo simples e uma métrica variada, transparecendo a sua inerente espontaneidade e graça. O século XVIII ficou marcado por várias fábulas de Samaniego, sendo as principais, contos como *La lechera*, *La paloma*, *Congreso de ratones*, *La codorniz*, *Las moscas*, *El asno y el cochino*, *El perro y el cocodrilo*, entre outros.

Samaniego escreveu ainda uma outra fábula bastante conhecida – *La cigarra y la hormiga* (ver Anexo 1). Nela, é evidente o favorecimento do trabalhador árduo que faz provisões a pensar no futuro, recorrendo à poupança – traços característicos da Formiga – e um desfavorecimento do preguiçoso que não quer trabalhar, nem se previne para um possível futuro difícil – tal como a Cigarra.

No entanto, para o escritor, não é só a improvidência da Cigarra que está errada, mas também o egoísmo e a falta de solidariedade e compreensão da Formiga, resultante do seu trabalho árduo excessivo, chegando a chamar-lhe de *codiciosa*. Ao fazê-lo, Samaniego emite um juízo de valor próprio que marca a sua opinião perante a personagem, o que não é tão evidente nas outras duas versões em análise no presente trabalho.

Esta versão da fábula, tem muitas semelhanças com a fábula original, onde a Cigarra pede à Formiga por um pouco de comida, mas tal pedido é rejeitado. No entanto, uma diferença se destaca, em que na versão de Samaniego, a Cigarra é muito educada no seu pedido e ainda promete, sob seu nome, pagar com juros.

A versão de Félix María de Samaniego é claramente uma adaptação da fábula originada por Esopo. Consoante o que já foi definido no capítulo anterior, a *La cigarra y la hormiga* é uma reescrita da versão esopiana, com mudanças visíveis e significativas, e que, apesar disso, ambas comportam uma inter-relação facilmente identificável. O mesmo não deixa de acontecer com as versões dos subcapítulos seguintes.

3.3. A Versão de Torga

Adolfo Correia da Rocha, de pseudónimo Miguel Torga, foi um prestigioso poeta e escritor do século XX, em Portugal. Nasceu em 1907, em Vila Real, e faleceu em 1995, aos 87 anos. Ao longo da sua vida publicou mais de cinquenta livros. Recebeu vários prémios importantes, sendo um deles o Prémio Camões em 1989 (“Miguel Torga” 1, s.d.), um prémio atribuído a autores que contribuem para o enriquecimento do património literário e cultural da língua portuguesa (“Prémio Camões”, s.d.). Miguel Torga foi o primeiro escritor a ganhar este prémio, e também foi indicado para o Prémio Nobel da Literatura.

Em 1928 entrou na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra e publicou o primeiro dos seus livros intitulado *Ansiedade*. A profissão de médico serviu para Torga estar em contacto com os mais desfavorecidos, com quem teve sempre um comportamento comprometido e solidário.

Reflete-se, em muitos dos seus poemas, uma inspiração genesíaca, ou seja, a sua convicção que o Homem deve ser fiel à Terra que representa a base da vida, personificando-a como um ventre materno. Para ele, a Terra é a ligação com o sagrado (“Miguel Torga” 2, s.d.).

Torga criou o poema irónico "Fábula da Fábula" (ver Anexo 2), publicado no seu Diário VIII em 1959 que é visivelmente uma versão crítica da fábula "A Cigarra e a Formiga". Nesta versão, não é só a lição de moral que é contestada, mas também a pertinência do género literário, sendo que o título – "Fábula da Fábula" – indica uma metapoesia (Costa, s.d.: 4-5).

Comparativamente, a versão de Torga conservou alguns elementos da fábula original, mas também alterou outros. Na primeira, os insetos são mantidos, mas Torga não especifica quantos nem quais, visto "que não vale a pena fixar o nome". Um elemento que desapareceu foram as estações do ano, tendo em conta que na versão original a Cigarra canta no verão, e no inverno passa frio e fome. Também é omitido o pedido de ajuda da Cigarra à Formiga na versão de Torga, mas, no entanto, o autor aproveitou o final subentendido da versão original, e escreveu-o de forma explícita dizendo "que quem cantava morria de fome". Acrescentou ainda o final como forma de crítica e como reviravolta escrevendo "que quem não cantava morria de fartura", fazendo assim uma subversão relativamente à lição de moral original (*id., ibid.*).

Desta forma, compreende-se que apesar de a versão original criticar severamente aqueles que não trabalhavam nem faziam provisões para o futuro, sentenciando-os à morte, Torga reprova essa visão radicalista, e explicita que cantando ou não cantando, todos morremos, ao que se pode afirmar que o poeta defende a Cigarra e condena a Formiga por procurar a fartura.

3.4. A Versão de Pérez-Reverte

O escritor Arturo Pérez-Reverte Gutiérrez nasceu em Espanha, em 1951. Antes de escrever romances, foi repórter de guerra em países como o Líbano e Moçambique, por exemplo, durante vinte anos. Enquanto jornalista testemunhou situações extremas como violações e torturas, sendo que tal acontecimento afetou a sua visão da existência, tornando-a bastante pessimista e sombria, o que se reflete na sua escrita ("Arturo Pérez-Reverte", s.d.).

Pérez-Reverte desconsidera por completo a doutrina e a prática cristã, acreditando que a visão do paganismo acerca do mundo é a mais louvável. Enquanto romancista, Reverte explora frequentemente

[t]emas como o cansaço do herói, a aventura, a amizade, a viagem como perigo, a morte [como a] última viagem, e a cultura e a memória como única salvação que permite compreender a realidade, suportar a dor e conhecer a identidade da pessoa e do mundo (“Arturo Pérez-Reverte”, s.d.).

No ano de 1998, o autor escreveu um artigo intitulado *Canción de Navidad* (ver Anexo 3), publicado no jornal espanhol *El Semanal*, com a intenção de criticar a fábula "A Cigarra e a Formiga". Posteriormente, este mesmo artigo foi compilado no seu livro *Con Ánimo de Ofender*, de 2001.

Tal como acontece na versão debatida no subcapítulo anterior, existem elementos da fábula de Esopo que se mantêm, mas outros que sofreram alterações propositadas. Logo no início, o escritor assume uma posição *captatio benevolentiae* quando expressa que “[a] lo mejor ya conocen la historia. O les suena”, crendo assim que diante tal declaração sincera e aberta, os leitores não iriam censurar as suas falhas (“*Captatio benevolentiae*”, s.d.). Desta forma, Pérez-Reverte também destaca a questão da transmissão oral quando refere “ouviram” em vez de “leram”, transformando assim a história num texto coloquial.

Nesta versão, e contrariamente à de Torga, o escritor explicita que as personagens principais são uma “cigarra muy canalla” e uma “hormiga curranta”. Também as estações do ano são evidenciadas no texto do novelista, tendo em conta que na história “hacía un calor que se iba de vareta” enquanto a formiga ia “amontonando provisiones para el invierno”. O final do conto demonstra toda a irreverência de Pérez-Reverte, e também uma certa negação da tradição literária iniciada na Antiguidade, sendo que o autor não faz nenhuma questão de ser fiel à lição de moral tradicional, por achar que a mesma já não corresponde à verdade. Deste modo, termina o conto com uma grande reviravolta, insinuando que o mesmo já está ultrapassado. Quando a Formiga pensa que se vai vingar da Cigarra, esta bate-lhe à porta “vestida con un abrigo de visón que te cagas, y con un Rolls Royce esperándola en la calle”. Em oposição ao que a Formiga pensava, a Cigarra não lhe pede ajuda, mas despede-se dela porque havia conhecido um grilo rico que a ia levar a viajar por todo o mundo. Então, a Formiga, revoltada, faz uma reflexão final:

[s]e me ha olvidado decirle a la cigarra que, ya que va a Grécia, pregunte si todavía vive allí un tal Esopo. Un señor mayor, que escribe. Y si se lo encuentra, que le dé recuerdos de mi parte. A él y a la madre que lo parió.

Para além disto, a versão pode ser denominada “irreverente” também pelo que pode ser considerado o primeiro aspeto que se destaca inevitavelmente na sua leitura – o uso do calão⁹ – uma característica constante na escrita de Pérez-Reverte. Com o calão, o autor consegue atingir duas funções; a função de sobressaltar o leitor, no sentido de se certificar que a sua atenção à leitura não esmorece; e a função humorística.

A crítica contida na fábula de Reverte não se destina exclusivamente às personagens, mas à época em que se insere, fazendo assim uma alusão à conhecida *cultura del pelotazo* da Espanha dos anos noventa. Este fenómeno consistia na crença da obtenção célere de dinheiro, do culto da estupidez, do sucesso rápido e fácil, e da convicção que o trabalho de nada servia.

Apesar de esta versão poder ser considerada uma adaptação do conto originário de Esopo, o romancista não se autointitula como autor, mas como “repetidor” da fábula original num registo puramente oral.

"A Cigarra e a Formiga" é uma história extremamente flexível uma vez que, conforme já exemplificado, sem deixar de ser reconhecível, podem-se alterar as personagens principais por outros insetos, a lição de moral, as estações do ano, o início ou o final da história, por exemplo, e mesmo assim ela será sempre adaptada e inserida na época pretendida, fazendo, todavia, todo o sentido, ensinando e demonstrando sempre mais alguma coisa nova que ainda não havia sido transmitida. O conto prima pela sua flexibilidade também no sentido em que é possível, conforme já exposto, a sua adaptação em variadíssimos suportes e *média* diferentes.

⁹ A tradução do texto em questão para a língua portuguesa apresenta um grande desafio devido ao uso do calão. Enquanto que em espanhol, será considerada uma escrita normal, sem provocar escândalo ou estranheza, tendo em conta que é a realidade do espanhol falado nas ruas, o leitor português ficará bastante escandalizado. Os portugueses estão habituados a uma “filtragem” da linguagem em que é proibido dizer palavrões, tal como na televisão ou na rádio, sendo isto, na realidade, uma convenção. Portanto, numa possível tradução do texto de Pérez-Reverte para português, existirá uma certa necessidade de recorrer a essa “filtragem” – como poderá ser visível na tradução em apêndice.

Trata-se de uma história que cria a possibilidade de diferentes interpretações de acordo com a já referida leitura ideológica, mas também devido ao passar dos anos, visto que uma adaptação escrita no século XVII será alvo de uma interpretação no século XXI, por exemplo.

Considerando o cerne do presente trabalho – as fronteiras da tradução – e toda a argumentação nele exposta, pode-se concluir que a adaptação e a tradução estão separadas por uma linha ténue, sendo frequentemente gerada uma confusão entre os dois conceitos, dificultando a sua distinção.

A tradução pode ser definida como sendo a transmissão de um texto de uma determinada língua para um texto de outra língua diferente, ou então, como sendo a transformação de um texto para outro tipo qualquer de suporte ou *média*. Os vários e diferentes tipos de adaptações da fábula expostos no presente trabalho, diferenciam-se consoante estas definições. O ato tradutório, conforme já evidenciado, comporta processos como a intersemiótica e a intermedialidade, onde um texto pode ser adaptado para uma música ou para um ballet, e mesmo assim tratar-se de tradução. Consequentemente, mediante todos os argumentos apresentados, pode-se considerar as manifestações da fábula esopiana, instâncias de tradução.

Se apenas se entendesse a tradução interlinguística como a passagem de uma mensagem do texto A para o texto B, as diferentes manifestações não seriam consideradas traduções. Mas, de acordo com Susan Bassnett (*apud.* Guerini e Costa, 2006: 6), tradução não passa apenas pela transferência de textos em idiomas distintos, e segundo Di Paola (2012: 2), para além de a tradução ser a passagem de um idioma para outro, é também um processo de transformação, recriação e reescrita. Então, alargando mais o espectro, e dizendo que uma tradução é qualquer texto representativo de um outro texto, então as diferentes manifestações são traduções da fábula esopiana, o que coincide com a visão de Guerini e Costa (2006: 5) de que a adaptação de um texto para um filme, para uma música, por exemplo, se trata de tradução. O tradutor não só recria o texto numa língua diferente, mas também consegue readaptar, re-imaginar, remodelar, reconstruir o próprio texto, e adapta o tema, espaço, tempo e os conceitos da língua de origem para a língua de chegada. Muitas vezes, na tradução existe um propósito de reatualizar o texto, ou seja, um texto antigo pode ser traduzido, nos dias de hoje, atribuindo-lhe uma interpretação conforme a

realidade em que vivemos. Deste modo, o texto de origem mantém-se, mas consegue abranger o leitor de uma forma diferente.

À luz do ponto de vista de Edward Sapir (*apud*. Bassnett, 1991: 13), a tradução depende e existe em consonância com a sociedade, não existindo uma sem a outra. Assim, para que uma tradução e/ou adaptação faça sentido, elas têm de ir de encontro com a cultura-alvo, podendo-se afirmar que é o que acontece com todas as adaptações expostas no presente trabalho. A título de exemplo, La Fontaine usou a fábula de Esopo para criticar a “sua” corte, e, fora dessa sociedade, a sua versão não surte o mesmo efeito.

As diferentes adaptações da fábula também podem ser consideradas instâncias de tradução à luz do pensamento de Roman Jakobson e da “sua” tradução intersemiótica. Este tipo de tradução, conforme já definido, rege-se pela passagem de um sistema de signos para outro completamente diferente, sendo um tipo de tradução que representa o texto original através do texto traduzido. A obra *Pictures at an Exhibition* – anteriormente referida – tornou-se num exemplo puro de tradução intersemiótica, na qual as suas adaptações, tal como as diferentes manifestações da fábula esopiana, possibilitaram a sua disseminação e reconhecimento ao longo dos tempos.

Assim, torna-se evidente que a fábula "A Cigarra e a Formiga" é um verdadeiro exemplo de inspiração para variadíssimas adaptações, nas quais, apesar do cunho próprio dos artistas, existe uma preocupação em difundir a mensagem de Esopo, mesmo que com pequenas alterações. Deste modo, à luz do ponto de vista de Botelho (2016: 15), que refere que na adaptação é introduzida a perspetiva que cada tradutor tem da vida, e juntamente à luz do ponto de vista de Dias (2015: 72) de que adaptar é propagar a mensagem do texto de origem, também se pode considerar as diferentes manifestações abordadas no presente trabalho como instâncias de tradução.

Após uma necessária e pertinente contextualização, o presente trabalho teve porém como objetivo, mais do que uma caracterização da fábula enquanto género literário – tarefa aliás quase ciclópea, atendendo à multiplicidade de manifestações em diversas culturas e períodos históricos – a análise da sua articulação com a tradução, no sentido amplo em que ela é entendida atualmente pelos Estudos de Tradução, evidenciando, através de uma abordagem que não pôde deixar de ser diacrónica, alguns exemplos das variadas configurações, em diferentes meios e suportes, que a fábula adquiriu em certos períodos nos quais teve particular destaque.

A fábula é, portanto, um dos géneros literários com maior longevidade ao longo dos tempos. Surgida na Antiguidade com uma finalidade exclusivamente didática, na Idade Média passou a ser utilizada como meio de difusão de exemplos morais e de normas cristãs, até cair num certo menosprezo durante a Idade Moderna, ao ser considerada apenas própria para mentes incultas e fúteis. Foi preciso assim esperar até à Idade Contemporânea para, devido fundamentalmente à pena de La Fontaine, a fábula recuperar o prestígio de outrora e ser reincorporada ao cânone literário.

Como é fácil perceber, a fábula sofreu diversas transformações através dos séculos, tanto na forma e no tom, como na função desempenhada e no público-leitor. Contudo, as principais características nucleares – que permitem a adscrição ao género de textos muito díspares – mantiveram-se quase sempre constantes, i.e., o uso de animais com comportamentos e sentimentos humanos e a intenção do autor de retratar os vícios dos seus contemporâneos.

Hoje em dia, tantos séculos depois de terem sido criadas, as mesmas fábulas continuam a ser adaptadas, reescritas, transmutadas ou, em última instância, traduzidas. É por esse motivo que se trata de um género particularmente rico para ilustrar de que forma se podem aplicar as diversas conceções mais atuais daquilo que constitui tradução. Afigurou-se, portanto, importante abordar alguns exemplos que pudessem representar exemplos de

tradução intersemiótica e intermedial, tentando, se possível, examinar as fronteiras entre estas e a tradução interlinguística no sentido mais ortodoxo.

O presente trabalho pretendeu recolher da literatura recente as principais definições destas modalidades de tradução. Assim, enquanto na tradução propriamente dita parece enfatizar-se a preservação do conteúdo do texto (a "mensagem") e da maior quantidade possível de características formais, a adaptação é entendida como um processo de reescrita que, embora sem quebrar a relação entre texto de partida e texto de chegada, produz mudanças significativas a diversos níveis (formais, estruturais e estilísticos, entre outros). Por outro lado, a tradução intersemiótica refere-se à passagem do texto para um sistema de signos diferente, podendo existir imbricações e entrecruzamentos entre diversos códigos, nomeadamente do verbal para o não verbal (música, artes visuais) e vice-versa.

Por ser uma das fábulas mais populares, "A Cigarra e a Formiga" tem tão grande variedade de manifestações que é possível encontrá-la traduzida, adaptada ou transformada nos mais diversos *média* e nos mais diversos suportes, oferecendo incontáveis exemplos de praticamente todos os tipos de tradução. O corpus escolhido na presente dissertação, atendendo aos limites no alcance desta e às línguas de trabalho da autora, tentou dar amostras, tão variadas quanto possível, dessas múltiplas configurações.

Este estudo não teria sido possível antes da frequência do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas do ISCAP. Este curso revelou-se fundamental para ultrapassar as noções mais conservadoras e restritivas da tradução e alargar os horizontes desta atividade a áreas antes não imaginadas. Se, para esta autora, traduzir sempre foi entendido como o estabelecimento de pontes entre línguas e culturas, hoje é possível afirmar que essas pontes se tornaram mais amplas, mais variadas e infinitamente mais enriquecedoras.

Tal enriquecimento comporta, contudo, a responsabilidade, quase a obrigação, de continuar a explorar novos caminhos. Um desses caminhos poderá passar por aprofundar as formas expressivas adotadas pela fábula na cultura de língua portuguesa, analisando de que forma ela pode ter contribuído para a construção do nosso património literário e artístico.

1. Fontes Primárias

Pérez-Reverte, A. (2006). "Canción de Navidad", in *Con ánimo de ofender*, Madrid: Punto de lectura, pp. 82-84.

Samaniego, F. M. (1841). "La cigarra y la hormiga", in *Fabulas*, Madrid: Librería de la Sra. Viuda de Calleja e hijos, pp. 12-13.

Torga, M. (1999). "Fábula da fábula", in *Antologia Poética*, Lisboa: D. Quixote, 5ª edição, pp. 331-332.

"La cigarra y la hormiga" (2009). in "Fábulas con pictogramas". *Orientación Andújar*, recurso electrónico disponível em <<http://www.orientacionandujar.es/2009/05/05/fabulas-con-pictogramas/>>, acedido em 28 de agosto de 2017.

2. Fontes Secundárias

2.1. Fontes em Formato Físico

Aichele, G. (2001). *The Control of Biblical Meaning: Canon as Semiotic Mechanism*. Harrisburg, PA: Trinity Press International.

Baiccbi, A. (2013). "Film and Literary Titles: An Analysis of 'Threshold Items' in Different Modes of Communication", in Montagna, Elena (ed.), *Readings in Intersemiosis and Multimedia*. Como: Ibis, pp. 169-90

Baker, M., & Saldanha, G. (eds.) (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. (2nd ed.), London & New York: Routledge.

Bassnett, S. (1991). *Translation Studies*. London: Routledge.

Brisset, A. (2000). “The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity”, in Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, pp. 343-75

Frawley, W. (2000). “Prolegomenon to a Theory of Translation”, in Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, pp. 250-63

Gambier, Y. (2013). “Moves towards Multimodality and Language Representation in Movies”, in Montagna, Elena (ed.), *Readings in Intersemiosis and Multimedia*. Como: Ibis, pp. 1-12.

Gorlée, D. L. (2004). *On Translating Signs: Exploring Text and Semio-translation*. Amsterdam: Rodopi.

Gorlée, D. L. (2015). *From Translation to Transduction: The Glassy Essence of Intersemiosis*. Tartu: University of Tartu Press.

Lemke, J. (2013). “Transmedia Traversals: Marketing Meaning and Identity”, in Montagna, Elena (ed.), *Readings in Intersemiosis and Multimedia*. Como: Ibis, pp. 13-34

Millán, C., & Bartrina, F. (2017). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Scott, C. (2012). *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press.

Venuti, L. (2000). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

2.2. Fontes em Formato Digital

“A Raposa e as Uvas”. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrônico disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Raposa_e_as_Uvas>, acessado em 18 de maio de 2017.

Alfredina, N. (2005). “Fábula: Animais Dão Lição de Moral”. *Pesquisa Escolar - UOL Educação*, recurso eletrônico disponível em <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/fabula-animais-dao-licao-de-moral.htm>>, acessado em 09 de dezembro de 2016.

Amezaga Gómez, I. (2015). “La fábula en educación primaria. El caso de La cigarra y la hormiga”. (Trabajo de Fin de Grado. Escuela Universitaria de Magisterio de Bilbao), recurso eletrônico disponível em https://addi.ehu.es/bitstream/10810/17645/5/TFG_Amezaga_Gomez.pdf, acessado em 26 de janeiro de 2017.

Andrea, *et al.* (2011). “O Papel dos Animais nas Fábulas”. *Blogger*, recurso eletrônico disponível em <http://www.graudez.com.br/litinf/textos.htm>, acessado em 20 de janeiro de 2017.

“Animal Farm”. (s.d.) *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrônico disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Animal_Farm, acessado em 18 de fevereiro de 2017.

“Arturo Pérez-Reverte”. (s.d.) *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrônico disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Arturo_P%C3%A9rez-Reverte, acessado em 29 de agosto de 2017.

Baptista, D. M. S. (2003). “Imagens Animais nos *Sermones* Horacianos”. *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, 123-158, recurso eletrônico disponível em <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/imagensanimais.pdf>, acessado em 02 de dezembro de 2016.

Beatriz (2016). “Os Irmãos Grimm e sua Importância no Mundo dos Contos de Fadas”. *Pavê*, recurso eletrônico disponível em <https://oblogpave.wordpress.com/2016/08/29/os-irmaos-grimm-e-a-sua-importancia-no-mundo-dos-contos-de-fadas/>, acessado em 17 de fevereiro de 2017.

Botelho, M. J. (2016). “A Literatura em Movimento: Um Estudo Comparativo entre a Obra *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, e suas Respectivas Adaptações para a Sétima Arte” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Viçosa), recurso eletrônico disponível em <http://www.locus.ufv.br/handle/123456789/8206?show=full>, acessado em 22 de julho de 2017.

Braga Onelley, G., & de Almeida Peçanha, S. F. G. (2010). “O Relato Fabulístico na Grécia Antiga e em Roma”. *Politeia: História e Sociedade*, 10(1), 175-185, recurso eletrônico disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/view/651>, acessado em 08 de dezembro de 2016.

Camati, A. S. (2009). “Sonho de uma Noite de Verão no Cinema: Travessias e Transações Intermediáticas”. *Revista da Anpoll*, 2(27), 289-313, recurso eletrônico disponível em

<<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/152/162>>, acessido em 19 de julho de 2017.

“Captatio benevolentiae”. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrônico disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Captatio_benevolentiae>, acessido em 31 de agosto de 2017.

Clüver, C. (2006). “Inter Textus/Inter Artes/Inter Media” (versão portuguesa sem indicação do tradutor). *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 14, 10-41, recurso eletrônico disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>>, acessido em 02 de agosto de 2017.

Clüver, C. (2007). “Intermediality and Interarts Studies”. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, 19-37, recurso eletrônico disponível em <http://www.kultur.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/IMSB23/20141/changing_borders_dragen_dragen_.pdf>, acessido em 02 de agosto de 2017.

Coimbra, G. (2014). “Literatura”. *Prezi*, recurso eletrônico disponível em <<https://prezi.com/pem-bmvocgyw/literatura/>>, acessido em 04 de agosto de 2017.

“Confabulando: De Onde Surgiram as Fábulas?”. (s.d.). *Blogger*, recurso eletrônico disponível em <<http://confabulandonaalfabetizacao.blogspot.pt/p/de-onde-surgiram-as-fabulas.html>>, acessido em 15 de novembro de 2016.

Costa, P. C. (s.d.). “Num «Fabulário Ainda por Encontrar» – A Fábula na Poesia Portuguesa do Século XX”. *História Crítica da Fábula na Literatura*, capítulo 7, recurso eletrônico disponível em <<http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>>, acessido em 28 de agosto de 2017.

Coutinho, J. A. (s.d.). “Literatura, Cinema e Tradução: Um Breve Estudo do Filme Romance”. *Universidade Federal da Paraíba*, recurso eletrônico disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Uf-Zt5eBr80J:www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/Modalidade_1datahora_25_05_2014_20_01_58_idinscrito_748_878e373d112ee3163f942679756d2538.pdf+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt>, acessido em 20 de julho de 2017.

Curado, M. E. (2007). “Literatura e Cinema: Adaptação, Tradução, Diálogo, Correspondência ou Transformação?” *RevistaTemporis[ação]*, 1(9), 88-102, recurso eletrônico disponível em <<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/5990/4093>>, acessado em 02 de julho de 2017.

da Costa Pina, P. K. (2014). “Literatura e Quadrinhos em Diálogo: Adaptação e Leitura Hoje”. *Revista Ipotesi*, 18(2), 149-164, recurso eletrônico disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2016/01/13_Literatura_e_quadinhos_em_di%C3%83%C2%A1logo1.pdf>, acessado em 02 de julho de 2017.

da Silva Pinho, A. J. (2015). “*Sinais de Fogo*”, do Romance ao Cinema: A Adaptação e a (Re)construção de Significações” (Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta), recurso eletrônico disponível em <<http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4480>>, acessado em 22 de julho de 2017.

da Silva, A.C. S. (2011). “Com a Palavra, a Imagem: O Processo de Transcrição de Miguilim em Mutum”. *RevLet - Revista Virtual de Letras*, 3(2), 130-140, recurso eletrônico disponível em <<http://www.revlet.com.br/artigos/106.pdf>>, acessado em 19 de julho de 2017.

de Amorim, M. A. (2013). “Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação Intercultural: Estado da Arte e Perspectivas Futuras”. *Itinerários - Revista de Literatura*, (36), 15-33, recurso eletrônico disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>>, acessado em 19 de julho de 2017.

de Araújo Rodrigues, B. L. (2012). “Rapunzel vs. Enrolados: As Faces da Apartação e da Tradução entre o Conto de Fadas e a Animação” (Monografia de Licenciatura, Universidade Estadual de Campinas), recurso eletrônico disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=54612>>, acessado em 05 de julho de 2017.

de Araújo Serrão, R. (2010). “Sabor, Emoção e Tradução em *Como Água para Chocolate*” (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual da Paraíba), recurso eletrônico disponível em <<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2492>>, acessado em 20 de julho de 2017.

de Brito Carvalho, A. C. T. (2013). “Do Romance ao Filme: A Metaficção como Estratégia de Constituição da Forma nas Narrativas *Bufo & Spallanzani*” (Tese de Doutorado, Universidade

Federal da Paraíba), recurso eletrônico disponível em <http://tede.biblioteca.ufpb.br/handle/tede/6244>>, acessado em 20 de julho de 2017.

de Carvalho, L. M. (2015). “Shakespeare Reciclado: Uma Adaptação Cinematográfica de *A Megera Domada* no Filme *10 Coisas que Eu Odeio em Você*” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo), recurso eletrônico disponível em <http://repositorio.ufes.br/handle/10/3305>>, acessado em 20 de julho de 2017.

de Faria, L. R. A. (2012). “Caderno de Dramaturgia: Uma Proposta de Trabalho a Partir de “Noite de Reis”, De William Shakespeare” (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes), recurso eletrônico disponível em http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284348/1/Faria%2C%20Luis%20Roberto%20Arthur%20de_M.pdf>, acessado em 20 de julho de 2017.

de Figueiredo, M. J. A. M. (2011). “Era Uma Vez: Histórias Clássicas e Contemporâneas Aplicadas ao Ensino Pré-escolar” (Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior), recurso eletrônico disponível em <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/2099?mode=full>>, acessado em 15 de dezembro de 2016.

de Lima, G. L. (2011). “Literatura Comparada e Tradução Intersemiótica: O Tema da Violência Urbana em *O matador e o Homem do Ano*” (Dissertação de Mestrado, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI, campus de Frederico Westphalen), recurso eletrônico disponível em <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/22.pdf>>, acessado em 02 de julho de 2017.

de Melo, R. F. (2006). “A Gesticulação Semiótica de E.E. Cummings na Tradução de Augusto de Campos” (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Ceará), recurso eletrônico disponível em <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/ronilsonferreirademelo.pdf>>, acessado em 20 de julho de 2017.

de Oliveira Abbate, F. A. (2010). “Traduzindo Saul Bellow: Nas Trilhas de *By the Saint Lawrence*”. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, (21), 65-80, recurso eletrônico disponível em www.pgskroton.com.br/seer/index.php/traducom/article/download/1922/1827>, acessado em 19 de julho de 2017.

de Oliveira Agra, K. L. (2007). “A Integração da Língua e da Cultura no Processo de Tradução”. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, recurso eletrônico disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/agra-klondy-integracao-da-lingua.pdf>>, acessado em 13 de março de 2017.

de Oliveira, J. M. (2013). “Tradução ou Adaptação? Uma Análise da Versão do Poema “O Corvo” para os Quadrinhos”. *Scientia Traductionis*, (14), 221-231, recurso eletrônico disponível em <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/33484>>, acessado em 20 de julho de 2017.

de Sousa Silva, J. (2015). “A Transmutação da Personagem Lolita de Nabokov da Literatura para o Cinema” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará), recurso eletrônico disponível em <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/12649>>, acessado em 19 de julho de 2017.

de Souza Galdino, A. L. (2013). “O Guarani de Alencar: Do Texto Clássico aos Quadrinhos: Tradição e Mídia” (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Montes Claros), recurso eletrônico disponível em <http://www.cch.unimontes.br/ppgl/admin/arquivos_upload/banco_dissertacoes/80.pdf>, acessado em 02 de julho de 2017.

de Souza, L. N. (2010). “A Fábula e o Efeito-Fábula na Obra Infantil de Monteiro Lobato”. (Tese de Doutorado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis), recurso eletrônico disponível em <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/103637>>, acessado em 10 de dezembro de 2016.

“Determinismo”. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrônico disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Determinismo>>, acessado em 21 de julho de 2017.

Di Paola, M. (2012). “El Arte que traduce: sobre *On Translation* de Antoni Muntadas”. *Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição*, recurso eletrônico disponível em <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Modesta.Paola.pdf>>, acessado em 14 de março de 2017.

Di Paola, M. (2015). “El arte que traduce. 1995-2015. La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte” (Tese de Doutorado, Universitat de Barcelona), recurso eletrônico disponível em <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66764>>, acessado em 20 de julho de 2017.

Dias, J. (2015). “Sagrada Melancolia: Tradução para inglês” (Trabalho de Projeto de Mestrado, Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto), recurso eletrónico disponível em <<http://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/7793?locale=en>>, acedido em 19 julho de 2017.

“Die Ameise und die Heuschrecke”. (s.d.). *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*, recurso eletrónico disponível em <https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Ameise_und_die_Heuschrecke>, acedido em 18 de agosto de 2017.

“El arte en la literatura y la literatura en el arte”. (2015). *Artium – Biblioteca y Centro de Documentación*, recurso eletrónico disponível em <<http://catalogo.artium.org/book/export/html/10424>>, acedido em 08 de agosto de 2017.

Elias, L. (2013). “Uipera et Lima”. *Blogger*, recurso eletrónico disponível em <<http://paraisolatim.blogspot.pt/2013/05/latim-cultura-e-lingua-em-oficinas.html>>, acedido em 23 de setembro de 2017.

“Expressão Artística”. (2013). *Dicionário inFormal*, recurso eletrónico disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br/express%C3%A3o%20art%C3%ADstica/>>, acedido em 04 de agosto de 2017.

“Fábula”. (s.d.). *Wikipedia, la enciclopedia libre*, recurso eletrónico disponível em <<https://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1bula>>, acedido em 11 de dezembro de 2016.

“Félix María Samaniego”. (s.d.). *Biografías y Vidas, La enciclopedia biográfica en línea*, recurso eletrónico disponível em <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/samaniego.htm#header>>, acedido em 17 de setembro de 2017.

Francisco, E. C. (2015). “A Transmutação de Linguagens pelo Viés da Crítica Genética: Literatura e Cinema”. *Revista Eletrônica Falas Breves*, vol. 2, pp. 13-24, recurso eletrónico disponível em <<http://www.falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/27/33>>, acedido a 02 de julho de 2017.

Gabrieloni, A. L. (2007). “Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas”. *1611: Revista de historia de la traducción*, (1), recurso eletrónico disponível em <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gabrieloni.htm#>>, acedido em 03 de agosto de 2017.

Guerini, A., & Costa, W. C. (2006). “Introdução aos Estudos da Tradução” (Dissertação de Licenciatura e Bacharelato, Universidade Federal de Santa Catarina), recurso eletrônico disponível em http://www.libras.ufsc.br/hiperlab/avalibras/moodle/prelogin/adl/fb/logs/Arquivos/textos/estudos_da_traducao/Introd.%20Estudos%20da%20Tradu%C3%A7%C3%A3o.pdf, acessado em 14 de março de 2017.

Guijarro Zabalegui, M., & López Sáez, G. (1998). “Valor literario-pedagógico de la fábula (Estudio comparativo de Leonardo da Vinci y Félix María Samaniego)”. *Revista Complutense de Educación*, 9(2), 327-340, recurso eletrônico disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150253>, acessado em 11 de dezembro de 2016.

Guimarães, M. H. (2003). “A Queda de Ícaro, de Brueghel e Schimmernde Inselchen im Meer, de Robert Walser – Uma Viagem ao Mundo da Tradução Intersemiótica”. *Polissema: Revista de Letras do ISCAP*, (3), 68-81, recurso eletrônico disponível em http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/1698/1/A_Polissema_2003.pdf, acessado em 20 de julho de 2017.

Guzzi, C. P. (2012). “Riscando o Molde: A Função Poética como o Modelo Estruturante na Transposição da Minissérie *Hoje é Dia de Maria*”. *Cadernos de Letras da UFF*, Dossiê: Palavra e Imagem (44), 47-65, recurso eletrônico disponível em <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/44/dossie2>, acessado em 20 de julho de 2017.

Jiménez, M. (2014). “La literatura y su relación con las artes”. *SlideShare*, recurso eletrônico disponível em https://prezi.com/n2gjjkxu4o_8/la-literatura-y-su-relacion-con-las-artes/, acessado em 04 de agosto de 2017.

“Literatura Francesa - História da Literatura Francesa”. (s.d.). *História do Mundo*, recurso eletrônico disponível em <http://historiadomundo.uol.com.br/francesa/literatura-francesa.htm>, acessado em 16 de dezembro de 2016.

Luna, V. (2011). “Fábulas (Marly Aparecida G. Souto)”. *Blogger*, recurso eletrônico disponível em <http://portuguesveronicaluna.blogspot.pt/2011/11/fabulas-marly-aparecida-gsouto.html>, acessado em 09 de dezembro de 2016.

Ortíz, R. M., *et al.* (2008). “La literatura como base de otras artes”. *SlideShare*, recurso eletrônico disponível em <<https://es.slideshare.net/xiu/la-literatura-como-base-de-otras-artes>>, acessado em 04 de agosto de 2017.

Medeiros, D. P., Teixeira, F., & Gonçalves, M. M. (2016). “Metodologia de Tradução Intersemiótica Aplicada ao Design Gráfico”. *Revista Vincci - Periódico Científico da Faculdade SATC*, 1(1), 23-38, recurso eletrônico disponível em <<http://revistavincci.satc.edu.br/ojs/index.php/Revista-Vincci/article/view/48/6>>, acessado em 02 de julho de 2017.

Meneghello, H. C. (2014). “A Transposição Intersemiótica”. *In-Traduções Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC*, 6(10), 307-318, recurso eletrônico disponível em <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/2931/3506>>, acessado em 19 de julho de 2017.

Metz, F. C. (s.d.). “A Posição-sujeito em Tradução Intersemiótica: Elite da Tropa 2 e Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro”, recurso eletrônico disponível em <http://www.ucpel.tche.br/senale/cd_senale/2013/Textos/trabalhos/85.pdf>, acessado em 02 de julho de 2017.

“Miguel Torga” 1. (s.d.) *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrônico disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_Torga>, acessado em 28 de agosto de 2017.

“Miguel Torga” 2. (s.d.). *Prof2000*, recurso eletrônico disponível em <<http://www.prof2000.pt/users/jsafonso/port/torga.htm>>, acessado em 17 de setembro de 2017.

Morais, A. P. (2014). “Cultura - Séculos de Fábula Portuguesa num Catálogo Online”. *Instituto de Estudos de Literatura e Tradição - patrimónios, artes e culturas*, recurso eletrônico disponível em <<https://ielt.fctsh.unl.pt/pt/imprensa/jornais/140>>, acessado em 19 de fevereiro de 2017.

Moreira, L. A. (2014). “Tradición clásica: dos fábulas revisitadas”. *Arquías. Revista humanística para las lenguas en cambio*, Año I, (1), 225-241, recurso eletrônico disponível em <https://scholar.google.com/scholar_url?url=http://www.academia.edu/download/40237970/Revista_Arquias.pdf%23page%3D225&hl=pt-PT&sa=T&oi=gsb-gga&ct=res&cd=0&ei=GAmFWJL2CNS9mAHqIKegDQ&scisig=AAGBfm0luKxvVsRBUM-PC2WIe6YPzs3vTA>, acessado em 21 de novembro de 2016.

Moro, G. H. M. (2016). “Pictograma e Pictografia: Objeto, Representação e Conceito”. (Tese de Doutorado, Universidade Tecnológica Federal do Paraná) , recurso eletrônico disponível em <<http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/1942>>, acessado em 29 de agosto de 2017.

Passos, L.R. (2010). “A Imagem pelas Palavras: O Processo Narrativo de Luiz Vilela e seu Desdobramento Hipertextual no Cinema e na Televisão” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais), recurso eletrônico disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-83WG44>>, acessado em 20 de julho de 2017.

Paúls, E. G. (2009). “La literatura y las demás artes”. *Hypotheses*, recurso eletrônico disponível em <<http://peripoietik.es.hypotheses.org/61>>, acessado em 03 de agosto de 2017.

Paúls, E. G. (2012). “La literatura y las demás artes”. *SlideShare*, recurso eletrônico disponível em <https://pt.slideshare.net/ElenaGallardo/tema-2-literatura-y-otras-artes-11845407?from_action=save>, acessado em 04 de agosto de 2017.

Pereira, P. A., & Neves, M. (s.d.). “A Inscrição da Fábula na Narrativa Portuguesa Contemporânea: Heranças e Metamorfoses”. *História Crítica da Fábula na Literatura Portuguesa*, capítulo 9, recurso eletrônico disponível em <<http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>>, acessado em 18 de novembro de 2016.

Pinheiro, C. (2012). *Fábulas de Esopo Ilustradas*, recurso eletrônico disponível em <<https://lerebooks.files.wordpress.com/2012/12/fabulasdeesopo.pdf>>, acessado em 19 de fevereiro de 2017.

“Prémio Camões”. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrônico disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9mio_Cam%C3%B5es>, acessado em 28 de agosto de 2017.

“Real Sociedad Bascongada de Amigos del País”. (s.d.). *Wikipedia, la enciclopedia libre*, recurso eletrônico disponível em <https://es.wikipedia.org/wiki/Real_Sociedad_Bascongada_de_Amigos_del_Pa%C3%ADs>, acessado em 17 de setembro de 2017.

Rodrigues, F. M. (2013). “Intermedialidade e Transmídia: o Desdobramento da Narrativa em Assassin’s Creed II”. *Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura*, Eixo 5 - Entretenimento Digital, recurso eletrônico disponível em <http://abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo_5_Entretenimento_Digital/25807arq06295785670.pdf>, acessado em 19 de julho de 2017.

Rodrigues, M. A. B. F. (2010). “Tradição e Modernidade: Os Contos Tradicionais nos Meandros das Novas Tecnologias” (Dissertação de Mestrado, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), recurso eletrônico disponível em <https://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/676/1/msc_mabfrodrigues.pdf>, acessado em 11 de dezembro de 2016.

Rodrigues, M. F. D. (2012). “Estudo-Fábulas” (Trabalho de Projeto de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), recurso eletrônico disponível em <<https://run.unl.pt/handle/10362/7387>>, acessado em 15 de fevereiro de 2016.

Ruiz Rodríguez, A. B. (2010). “La fábula en la educación primaria”. *Pedagogía Magna*, (5), 19-26, recurso eletrônico disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3391385.pdf>>, acessado em 11 de dezembro de 2016.

Sales, K. L. B., & Procópio, E. (2012). “Adaptação Fílmica como Tradução: Transmutação de Signos entre Sistemas Semióticos”. *Revista Philologus*, Ano 18, nº54, pp. 37-52, recurso eletrônico disponível em <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/18\(54\)37-52.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/18(54)37-52.html)>, acessado em 10 de abril de 2017.

Santos, D. C. F. (2006). “Um Olhar Sobre o Fantástico: Análise das Estratégias de Construção do Universo Maravilhoso de Hoje é Dia de Maria” (Monografia de Bacharelato, Universidade Federal da Bahia), recurso eletrônico disponível em <<https://ateve.files.wordpress.com/2011/02/santos-debora.pdf>>, acessado em 20 de julho de 2017.

Segala, R. R. & de Quadros, R. M., (2015). “Tradução Intermodal, Intersemiótica e Interlinguística de Textos Escritos em Português para a Libras oral”. *Cadernos de Tradução*, 35(2), 354-386, recurso eletrônico disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp2p354/30718>>, acessado em 24 de março de 2017.

Segala, R. R. (2010). “Tradução Intermodal e Intersemiótica/Interlingual: Português Brasileiro Escrito para Língua Brasileira de Sinais” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina), recurso eletrônico disponível em <<http://portal.sme.prefeitura.sp.gov.br/Portals/1/Files/20023.pdf>>, acessado em 7 de março de 2017.

Selva Más, J. D. (2011). “La literatura como base de otras artes”. *SlideShare*, recurso eletrônico disponível em <<https://pt.slideshare.net/crevillent/la-literatura-en-otras-artes>>, acessado em 04 de agosto de 2017.

“Seminario de Nobles de Vergara”. (s.d.). *Wikipedia, la enciclopedia libre*, recurso eletrônico disponível em <https://es.wikipedia.org/wiki/Seminario_de_Nobles_de_Vergara>, acessado em 17 de setembro de 2017.

Sillas, L. (2012). “El arte y la literatura, una relación constante”. *Cambio de Michoacán*, recurso eletrônico disponível em <<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/editorial-7262>>, acessado em 04 de agosto de 2017.

Silva, D. (2014). “Fábula”. *Estudo Prático*, recurso eletrônico disponível em <<http://www.estudopratico.com.br/fabula/>>, acessado em 18 de novembro de 2016.

Silva, D. N. (2013). “Diálogos Intermédias, ou Política de Identidades em Sala de Aula”. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 52(1), 147-163, recurso eletrônico disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132013000100009>, acessado em 28 de junho de 2017.

Siqueira, J. S. (2015). “Do *Ut Pictura Poesis* à Narrativa de Clarice Lispector”. *Letras*, 25(51), 167-186, recurso eletrônico disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23553/13909>>, acessado em 04 de agosto de 2017.

Souza, A. L. (2010). “Pensamento Analógico e Nossas Atitudes”. *Cognando*, recurso eletrônico disponível em <<http://scienceblogs.com.br/cognando/2010/12/pensamento-analogico-e-nossas-atitudes/>>, acessado em 06 de agosto de 2017.

Surber, K. (s.d.). “Connecting Literature to Other Art Forms”. *Study.com*, recurso eletrônico disponível em <<http://study.com/academy/lesson/connecting-literature-to-other-art-forms.html>>, acessado em 04 de agosto de 2017.

Tavares, E. F., & Steil, J. (2015). “Literatura, Cultura e Outras Artes: Percursos Críticos, Interpretativos e Metodológicos”. *Letras*, 25(51), 7-11, recurso eletrônico disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23543/13900>>, acessado em 03 de agosto de 2017.

“The Ant and the Grasshopper”. (s.d.). *Wikipedia, the free encyclopedia*, recurso eletrônico disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ant_and_the_Grasshopper>, acessado em 10 de agosto de 2017.

Torop, P. (2002). “Intersemiosis y traducción intersemiótica”. *Cuicuilco, Revista de ciencias antropológicas*, 9(25), 2-30, recurso eletrônico disponível em <<http://www.redalyc.org/pdf/351/35102502.pdf>>, acessado em 03 de agosto de 2017.

Van Dijk, G. (2003). “La pervivencia de la fábula greco-latina en la literatura española e hispanoamericana”. *Myrtia. Revista de Filología Clásica*. (18), 261-273, recurso eletrônico disponível em <<http://revistas.um.es/myrtia/article/view/36891>>, acessado em 21 de novembro de 2016.

Vieira, A. S. (2007). “Apresentação”. *Letras*, nº34, pp. 9-11, recurso eletrônico disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11929/7350>>, acessado em 03 de agosto de 2017.

“Visão Geral da História do Gênero. – Fábulas”. (s.d.). *Cantinho Infantil, MiniWeb Educação*, recurso eletrônico disponível em <http://www.miniweb.com.br/cantinho/infantil/38/didaticos_fabulas.html>, acessado em 12 de dezembro de 2016.

3. Bibliografia Complementar

Baker, M. (1998). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London: Routledge.

Baker, M., & Malmkjær, K. (Eds.). (2001). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.

“Fabliaux”. *Wikipedia, la enciclopedia libre*, recurso eletrônico disponível em <<https://es.wikipedia.org/wiki/Fabliaux>>, acessado em 16 de dezembro de 2016.

“O Romance de Renart”. *Biblioteca Digital Mundial*, recurso eletrónico disponível em <<https://www.wdl.org/pt/item/594/>>, acedido em 16 de dezembro de 2016.

“Período Arcaico”. *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrónico disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_Arcaico>, acedido em 14 de fevereiro de 2017.

“Romance da Rosa”. *Wikipédia, a enciclopédia livre*, recurso eletrónico disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Romance_da_Rosa>, acedido em 16 de dezembro de 2016.

Anexo 1 – Félix María Samaniego, "La cigarra y la hormiga",.

12



FABULA II

LA CIGARRA Y LA HORMIGA.



QUANTANDO la Cigarra
 Pasó el verano entero,
 Sin hacer provisiones
 Allí para el invierno.
 Los frios la obligaron
 A guardar el silencio,
 Y á acogerse al abrigo
 De su estrecho aposento.

Vióse desproveyda
 Del preciso sustento,
 Sin mosca, sin gusano,
 Sin trigo, sin centeno.
 Habitaba la hormiga
 Allí tabique en medio,
 Y con mil espresiones
 De atencion y respeto
 La dijo: Doña Hormiga,
 Pues que en vuestros graneros
 Sobran las provisiones

Para vuestro alimento,
 Prestad alguna cosa
 Con que viva este invierno
 Esta triste Cigarra,
 Que alegre en otro tiempo,
 Nunca conoció el daño,
 Nunca supo temerlo.
 No dudeis en prestarme,
 Que fielmente prometo
 Pagaros con ganancias,
 Por el nombre que tengo.
 La codiciosa Hormiga
 Respondió con denuedo,
 Ocultando á la espalda
 Las llaves del granero:
 ¡ Yo prestar lo que gano
 Con un trabajo inmenso!
 Dime pues, holgazana,
 ¿ Qué has hecho en el buen tiempo?
 Yo, dijo la Cigarra,
 A todo pasajero
 Cantaba alegremente,
 Sin cesar un momento.
 ¡ Ola! ¿ Con que cantabas
 Cuando yo andaba al remo?
 Pues ahora que yo como
 Baila, pese á tu cuerpo.



Anexo 2 – Miguel Torga, "Fábula da fábula"

Era uma vez
uma fábula famosa,
Alimentícia
E moralizadora,
Que, em verso e prosa,
Toda a gente
Inteligente
Prudente
E sabedora
Repetia
Aos filhos,
Aos netos
E aos bisnetos.
À base duns insectos
De que não vale a pena fixar o nome,
A fábula garantia
Que quem cantava
Morria
De fome.
E, realmente...
Simplesmente,
Enquanto a fábula contava,
Um demónio secreto segredava
Ao ouvido secreto
De cada criatura
Que quem não cantava
Morria de fartura.

Canción de Navidad

A lo mejor ya conocen la historia. O les suena. El caso es que estaba la hormiga dale que te pego, curranta como era, acarreando granos de trigo y todo cuanto podía a su hormiguero, sudando la gota gorda porque era agosto y hacía un calor que se iba de vareta. Iba y venía la prójima de un lado para otro, con esa seriedad metódica y disciplinada que tienen las hormigas *comme il faut*, amontonando provisiones para el invierno. Tan atareada iba que hasta pasaba mucho de un hormigo que estaba buenísimo y le decía cosas. Adiós, reina mora, piropeaba el fulano rozándola con las antenas. Quién pudiera abrirte las seis patas a la vez. Y ella, cargada con su grano de trigo o su hojita de perejil, no se daba por enterada y seguía a lo suyo, up, aro, up, aro, obsesionada con aprovisionarse la despensa, que luego viene el invierno y pasa lo que pasa.

Cada día, la hormiga pasaba por delante de una cigarra que tenía un morro que se lo pisaba, la tía, todo el rato tumbada a la bartola debajo de una mata de romero, acompañándose con la guitarra mientras cantaba canciones de Alejandro Sanz y cosas así. Quién te va a curar el corazón partío, decía la muy canalla, choteándose de la pobre hormiga cuando ésta pasaba cerca. A veces, cuando

se había fumado un canuto e iba más puesta, la cigarra llegaba incluso a increpar a la hormiga. Adiós, curranta, estajanovista, le decía la muy perra. Que no paras. Otras veces se despelotaba de risa, y le tiraba chinitas a la hormiga, más que nada por joder, y le decía echa por la sombra, sudorosa, que trabajas más que Juanjo Puigcorbé. Hay que ser gilipollas para andar de arriba abajo acarreado trigo, con la que está cayendo. Tontadelpijo.

La hormiga, claro, se ponía de una mala leche espantosa. A veces se paraba y amenazaba con el puño a la cigarra. Vete a mamársela a alguien, decía. Y respondía la cigarra: pues oye, igual voy, ya que tú no tienes tiempo. Otras pasaba de largo rechinando los dientes, o lo que tengan las hormigas en la boca. Ya vendrá el invierno, mascullaba encorvada bajo el peso de su carga. Ya vendrá el invierno, hijaputa, y te vas a enterar de lo que vale un peine. Tú canta, canta. Que el que en agosto canta, en diciembre Carpanta. Pero la cigarra se despelotaba de risa.

Total, que llegó el invierno y como se veía venir cayó una nevada de cojones. Y la hormiga se frotaba las manos en su hormiguero calentito, junto a la estufa, y contemplaba la despensa llena. Y pensaba: ahora vendrá esa chocholoco pidiendo cuartelillo, muerta de hambre y de frío. Ahora vendrá haciéndome el numerito para que me compadezca. Pero conmigo va lista. Le van a ir dando. Ésa palma en mi puerta como que hay Dios.

Y entonces, estando la hormiga en bata y zapatillas, con la tele puesta viendo *Tómbola*, suena el timbre de la puerta. Y la hormiga se levanta despacio, recreándose en la suerte. Ahí está esa guarra, piensa. Tiesa de hambre y

de frío. A ver si le quedan ganas de cantar ahora. El caso es que abre la puerta, y cuál no será su sorpresa cuando se encuentra en el umbral a la cigarra vestida con un abrigo de visón que te cagas, y con un Rolls Royce esperándola en la calle.

—He venido a despedirme —anuncia la cigarra—. Porque mientras tú trabajabas, yo me ligué a un grillo del Pepé que está podrido de pasta. Pero podrido, tía.

—Venga ya —dice la hormiga, estupefacta.

—Te lo juro. Y Manolo (porque el grillo se llama Manolo y es un cielo) me ha retirado y me ha puesto un piso que alucinas, vecina. Y ahora me voy a Londres a grabar un disco.

—No jodas.

—Como te lo cuento. Y luego Manolo me lleva a un crucero por el Mediterráneo, ya sabes: Italia, Turquía, Grecia... Ya te escribiré postales de vez en cuando. Chao.

Y la cigarra se sube el cuello de visón y se larga en el Rolls Royce. Y la hormiga se queda de pasta de boniato en la puerta. Y luego cierra despacito, y se va meditando de vuelta a la estufa y la tele, y se sienta, y mira la despensa, y luego mira otra vez hacia la puerta. Y se acuerda del hormigo del verano, que al final se lió con otra hormiga amiga suya, una tal Matilde. Mecachis, piensa. Se me ha olvidado decirle a la cigarra que, ya que va a Grecia, pregunte si todavía vive allí un tal Esopo. Un señor mayor, que escribe. Y si se lo encuentra, que le dé recuerdos de mi parte. A él y a la madre que lo parió.

Lista de Anexos em Formato Digital

Anexo Digital 4 – Trecho de *Hommage à Jean de La Fontaine*, de Ida Gotkovsky, para coros mistos e orquestra, registo de 1995.

Anexo Digital 5 – Trecho de *Femmes en fables* (1999), de Isabelle Aboulker, para voz aguda e piano.

Anexo Digital 6 – Curta-metragem *The Grasshopper and the Ants*, de Walt Disney (1934).

Anexo Digital 7 – *The Grasshopper and the Ant*, curta-metragem de Lotte Reiniger (1954).

Anexo Digital 8 – Episódio de *The Muppet Show* (1977).

Anexo Digital 9 – *La C et la F de la F*, bailado de 2004 coreografado por Herman Diephuis.

Cantiga de Natal

Provavelmente já conhecem a história. Ou soa familiar. Era uma vez uma formiga, a típica gaja trabalhadora, que não parava até ficar com a língua de fora a carregar grãos de trigo, e tudo mais que podia, para o seu formigueiro, enquanto transpirava rios de sal, castigada pelo sol de agosto. A fulana ia e vinha, para lá e para cá, com aquela seriedade metódica e disciplinada que têm as formigas *comme il faut*, a acumular mantimentos para o inverno. Ia tão atarefada que até passava por um musculado formigo, e nem se apercebia que o fulano lhe dizia certas coisas. Até já, boazona, mandava-lhe piropos, a roçar-lhe com as antenas. Pudera abrir-te as seis patas de uma vez. E ela, carregada com o seu grão de trigo ou a sua folhinha de salsa, continuava o seu um-dois, um-dois, obcecada com o abastecimento da despensa, porque rápido chegava o inverno e vai-se lá saber.

Todos os dias, a formiga passava à frente de uma cigarra que tinha uma cara de pau... A gaja passava o tempo todo de papo para o ar debaixo de um arbusto de alecrim, acompanhada da guitarra a cantar canções do Salvador Sobral e essas coisas. Amar pelos dois, dizia a idiota, a gozar da pobre formiga quando esta passava por perto. Às vezes, quando tinha fumado um paiva e ficava mais alterada, massacrava a formiga até mais não poder. Até já, proletária, trotskista, dizia-lhe a cabra. Vais ter um AVC. Noutras alturas, partia-se a rir às gargalhadas, e atirava joaninhas à formiga, se não fosse mais, só para chatear, e dizia-lhe anda pela sombra, suada, que trabalhas mais que o Diogo Morgado. Deves ser otária para andar a descer e a subir a carregar trigo, com o calor que está. És a estupidez em pessoa.

A formiga, claro, ficava com umas trombas até ao chão. Às vezes parava e ameaçava a cigarra com um manguito. Vai chupá-la a alguém, dizia. E respondia a cigarra: pois ouve, se calhar vou, já que tu não tens tempo. Outras vezes ignorava-a a ranger os dentes, ou o que for que têm as formigas na boca. Não tarda a chegar o inverno, resmungava arqueada sob a sua carga. Não tarda a chegar o inverno, filha da mãe, e vais ver o que é bom para

a tosse. Tu canta, canta. Aquele que em agosto canta, em dezembro não janta. Mas a cigarra partia-se a rir às gargalhadas.

Chegou o inverno e, como era previsível, caiu uma montanha de neve. E a formiga reconfortava-se no seu formigueiro quentinho, junto ao aquecedor, e contemplava a despensa cheia. E pensava: agora vai aparecer aquela cabra pedir abrigo, morta de fome e de frio. Agora virá fazer-se de coitadinha para eu ter pena dela. Mas que se ponha fina comigo, que eu não lhe abro a porta. Ela fica lá fora e aqui não entra.

Então, estava a formiga de roupão e chinelos, com a televisão ligada a ver O Preço Certo, e a campainha toca. A formiga levanta-se devagar, a disfrutar do momento, enquanto esfregava duas das suas patas com ar maquiavélico. Aqui está a porca, pensa. Cheia de fome e de frio. Vamos ver se agora ainda tem vontade de cantar. Mas a verdade é que, mal abre a porta, fica espedada pela surpresa: na entrada, está a cigarra vestida com um casaco de visom que até te passas, e com um Rolls Royce à espera dela na rua.

- Vim despedir-me – anuncia a cigarra –, porque enquanto tu trabalhavas, eu engatei um grilo do CDS que está podre de rico. Mas mesmo podre, meu.

- Não acredito – disse a formiga, estupefacta.

- Juro-te. E Manolo (porque o grilo chama-se Manolo e é um fofo) tirou-me das ruas e deu-me um apartamento que até alucinas, vizinha. E agora vou a Londres gravar um disco.

- A sério?

- É mesmo. E depois o Manolo vai levar-me a fazer um cruzeiro pelo Mediterrâneo, tu sabes: Itália, Turquia, Grécia... Eu mando-te um postalzinho de vez em quando. Chao.

A cigarra ajeita-se então o colarinho do visom e entra no Rolls Royce. A formiga fica em choque à porta e depois fecha-a devagarinho. Volta pensativa para o aquecedor e para a televisão, senta-se, olha para a despensa, depois olha outra vez para a porta. E recorda-se daquele formigo do verão, que acabou por juntar os trapinhos com outra formiga sua amiga, uma tal de Matilde. Porra, pensa. Esqueci-me de dizer à cigarra que, já que vai à

Grécia, pergunte se ainda vive por lá um tal de Esopo. Um escritor com alguma idade. E se o encontrar, que lhe dê os meus melhores cumprimentos. A ele e à mãe que o pariu.

Versão portuguesa de Fabiana da Silva Pereira,
a partir do texto "Canción de Navidad" de Arturo Pérez-Reverte

- Aftónio de Antioquia, 44
Alciato, 14
Ambrose Bierce, 16
André Caplet, 52
Antal Dorati, 52
Anton Rubinstein, 47
Apuleio, 10
Aristóteles, 39
Arturo Pérez-Reverte, 18, 45, 48, 57, 63, 64, 65
Bábrio, 10, 11, 44
Baudelaire, 41
Baumgarten, 40
Beatrix Potter, 17
Candidus Pantaleon, 44
Charles Lecocq, 52
Charles Trenet, 52
Cicero, 21
Concepción Arenal de Carrasco, 16
Cristóbal de Beña, 16
Demétrio de Faleros, 10
Dezső Kosztolányi, 52
Dmitri Shostakovich, 47
Dositeo, 12
Edmond Audran, 53
Edouard Bisson, 54
Énio, 10
Eric Jacobsen, 30
Esopo, 6, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 44, 45, 46, 47, 57, 61, 62, 64, 65, 67
Eustache Deschamps, 44
Fedro, 6, 8, 10, 11, 15, 16, 61
Félix María Samaniego, 8, 15, 16, 45, 50, 52, 59, 60, 61, 62
Félix-Sébastien Feuillet de Conches, 49
Ferdinand Poise, 53
Ferenc Farkas, 52
Fernando Badía, 16
Flávio Aviano, 11, 44
Florian, 8, 15
Francis Poulenc, 57
Francoise Sagan, 51
Friz Freleng, 56
G. Ephrain Lessing, 15, 17, 40
Gabriele Faerno, 44
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 41
George Méliès, 55
George Orwell, 17
George Topîrceanu, 47
Georges Monca, 55
Gustave Doré, 50
Helmut Arntzen, 17
Henri Sauguet, 57
Henrietta Rae, 54
Herman Diephuis, 58
Hesíodo, 10
Hieronymus Osius, 44
Homero, 9, 57
Horácio, 10, 39, 40
Horst Frenz, 31
Íbico de Régio, 10
Ida Gotkovsky, 52
Ignacy Krasicki, 15
Ignaz Stern, 53
Irmãos Grimm, 14
Isabelle Aboulker, 52
Isopete, 12
Ivan Krylov, 16, 47
Jacob Lawrence, 55
Jacques Offenbach, 52
Jacques-Melchior Villefranche, 48
James Joyce, 49
James Thurber, 17
Janosch, 51
Jean Anouilh, 17, 48
Jean Chollet, 17
Jean de La Fontaine, 5, 14, 15, 44, 45, 60, 61, 67
Jean Vernon, 58
Jean-Jacques Boisard, 50
Jehan Georges Vibert, 54
Jim Quinn, 49
John Gay, 15, 61
John Updike, 51
Joris-Karl Huysmans, 41
José Rosas Moreno, 16
Joseph Jongen, 52
Juan Eugenio Hartzenbusch, 5, 16
Jules Massenet, 57
Jules-Joseph Lefebvre, 54
Karim Al-Zand, 53
Ladislav Starevich, 47
Lauretius Abstemius, 46
Lefteris Kordis, 60

Leo Spitzer, 42
 Leon Rosselson, 52
 Leonardo da Vinci, 14
 Lotte Reiniger, 56
 Louis Feuillade, 55
 Luis Alfonso de Carvalho, 39
 Manuel Mendes da Vidigueira, 16
 Marie de France, 12, 46
 Marie-Madeleine Duruflé, 52
 Mario Caserini, 55
 Mário Castelnuovo-Tedesco, 19
 Michelle Malkin, 50
 Miguel Torga, 18, 45, 57, 62, 63, 64
 Mussorgski, 19
 Napoleão, 14
 Passeroni, 15
 Paul Gauguin, 54
 Pierre Perret, 48
 Pierre-Louis Ginguené, 47
 Platão, 39
 Plínio, o Velho, 39
 Plutarco, 39
 R. Tagore, 16
 Rabelais, 15
 Ramón de Basterra, 17
 Ramón de Campoamor y Campoosorio, 16
 Ravel, 27
 Renato Molinari, 55
 Roland Bacri, 49
 Roman Jakobson, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 32, 67
 Romulus, 12
 Rudolf Kirsten, 17
 Rudolf Koumans, 52
 Sá de Miranda, 14
 Sabatino Scia, 18
 Sebastián Mey, 15
 Semónides de Amorgos, 10
 Shawn Allen, 53
 Simónides de Ceos, 39
 Slade and Toni Morrison, 47
 Sólon, 10
 Syntipas, 12, 44
 Theodore Savory, 30
 Théophile Gautier, 41
 Thomas Bewick, 47
 Tomás de Iriarte, 8, 15, 16
 Tristan Corbière, 48
 Victor Gabriel Gilbert, 55
 W. Somerset Maugham, 49
 Walt Disney, 49, 56
 Winckelmann, 40
 Wolfdietrich Schnurre, 17
 Xavier Benguerel i Godó, 53